

ایزابل گراو

## ارزش نقاشی:

یادداشت‌هایی در باب ناویژگی، ماهیت اشاره‌ای و  
شبه‌انسان‌های بسیار گران قدر

ترجمه: نامدار شیرازیان

نامه‌ی زمینه  
شهریور  
نود و هشت



WIZAMINEH

### نامه‌های زمينه

نامه‌های زمينه با اين كه رويكردی هم‌راستا با زمينه دارند، بهتر است مستقل منتشر شوند. دلایل اين استقلال انتشار گاه خواسته‌های مجله و گاه ترجیح مؤلفان و مترجمان متون است. گرچه اين جزوه‌ها اغلب در تفصيل مسائل مرتبط با پرونده‌های زمينه می‌آیند، تحریریه‌ی زمينه از هر مشارکتی در اين بخش استقبال می‌کند. نامه‌های زمينه اگر کمال بیابند پایگاهی برای بازتاباندن دغدغه‌های کسانی خواهد بود که در اين بوم برای اين بوم اندیشه می‌کنند.

### یادداشت زمینه

کیارش علیمی

مقاله‌ی حاضر برگرفته از کتاب «فکر کردن از میان نقاشی کردن» است. این متن جستاری است درباره‌ی اهمیت و امتیازهای خاص نقاشی. در این مقاله نقاشی در مقام گفتاری نامتناهی به بحث گذاشته می‌شود. این متن برای بازشناسی این خصلت نقاشی از یکسو سرگذشت روبه‌رویی نقاشی را با چالش‌هایی بررسی می‌کند که در طول تاریخ پیش روی اش بوده و از سوی دیگر شرحی است در تلاش‌های متفکران برای شناخت این شیء/رسانه و گسترش معناشناختی آن. گفتار نقاشی به دلیل مختوم و متعین نبودن، تن به نتیجه‌گیری‌ها و تلاش‌ها برای تجسدش نمی‌دهد.

کتاب «فکر کردن از میان نقاشی کردن» را ایزابل گراو، دنیل بیرنباوم و نیکلاوس هیرش نوشته‌اند و در آن به نحوه‌ی استقرار نقاشی در گفتمان فرهنگی و اقتصاد سیاسی پیرامونش می‌پردازند.

## ارزش نقاشی: یادداشت‌هایی در باب ناویژگی، ماهیت اشاره‌ای و شبه‌انسان‌های بسیار گران قدر

ایزابل گراو  
ترجمه‌ی نامدار شیرازیان  
منبع:

Thinking Through Painting: Reflexivity and  
Agency beyond the Canvas, Strenbergpress, 2014

### مقدمه

ابتدا تلاش می‌کنم از نقاشی مفهومی مستقل از مدیوم ارایه  
دهم که، البته، تمایز باقی‌مانده در آن را دربرگیرد حتی اگر  
به پراکندگی مرزهای اش منجر شود. این شرایط که اغلب با  
عنوان «شرایط پسارسانه‌ای [مدیوم]» (ژزالیند ای. کراوس)  
به آن ارجاع می‌شود از منظر الزاماتی بررسی خواهند شد که  
برای نقاشی پدید می‌آورند. اگر نقاشی فراگیر شده است و  
در همه‌جا وجود دارد، همان‌طور که به بحث خواهم گذاشت،  
بی‌معنی است که گستره‌اش محدود شود. اما این کاری  
است که در بسیاری از نمایشگاه‌های نقاشی ادامه دارد، از  
Der zerbrochene Spiegel Deichtorhallen Hamburg  
and Kunsthalle Wien, 1993  
تا (Painting on the Move) Kunsthalle Basel, 2002.  
و یا در کتاب‌های به‌اصطلاح پرتطرفدار انتشارات فیڈن  
(painting today, 2009) با نقاشی به صورتی رفتار می‌کنند  
که گویا موجودیتی است که به‌وضوح محدود شده است.  
درحالی‌که سال‌هاست که نقاشی از خانه‌ی اجدادی‌اش، که

## ارزش نقاشی:

### یادداشت‌هایی در باب ناویژگی، ماهیت اشاره‌ای و شبه‌انسان‌های بسیار گران قدر

همان تصویر روی بوم است، رخت بر بسته و در همه جا و در هر لحظه حاضر است، درست مانند گذشته، و در دیگر فرم‌های هنری نیز به کار می‌رود.

از این رو، نمی‌توان مطمئن بود وقتی «درباره‌ی نقاشی» صحبت می‌کنیم ارجاع‌مان به چیست. منظورمان از نقاشی آیا مدیوم است، یا فن، یا یک ژانر، یا روند و یا یک نهاد؟ برای رهایی از این مخمسه‌ی معناشناسی مفهومی کم‌تر جوهرگرایانه از نقاشی را پیشنهاد می‌کنم: صورتی از تولید نشانه‌ها که حاصل تجربه‌ای بسیار شخصی است. این نوع درک از نقاشی به مثابه‌ی یک فعالیت بسیار شخصی نشانه‌شناسانه مزایای متعددی دارد و کم‌تر دست‌وپاگیر است، اجازه می‌دهد عملکرد نقاشی را

روزالیند ایی کرواس



در دیگر فرم‌های هنر بررسی کنیم و می‌تواند ویژگی‌های رمز، اشاره و مادیت نقاشی را منتقل کند. علاوه بر این، تمرکز بر ماهیت اشاره‌ای نقاشی به ما امکان می‌دهد که پیوند به شدت استواری را درک کنیم که میان شخص و محصول می‌بینیم. این پیوند در مردم‌شناسی، که اغلب آثار هنری را معادل شخص می‌انگارد<sup>۲</sup>، از موضوعیت ویژه‌ای برخوردار است. گرچه از این منظر عملکرد متفاوت این دو گروه در بسیاری از موارد نادیده گرفته می‌شود، هنوز تعریف آلفرد گِل را از آثار هنری «شاخص‌هایی از یک عاملیت» بسیار کارآمد می‌دانم.<sup>۳</sup> نقاشی این جنبه از آثار هنری را که به‌عنوان شاخص‌های اجتماعی دریافت می‌شوند، به‌غایت دربرمی‌گیرد. برای بررسی توانایی ویژه‌ی نقاشی در این‌که حاکی از عاملیت اجتماعی است، به کاوش در طبیعت به شدت شخصی این نوع تولید نشانه می‌پردازم و ارتباطش با شیوه‌ای که ارزش کسب می‌کند.

نشانه‌های بسیاری برای محبوبیت دیرپای نقاشی وجود دارد: هنوز، اغلب، بالاترین قیمت‌ها را در بازار هنر به خود اختصاص می‌دهد و تلاش‌های متعدد تاریخی به منظور اعلام پایان، مرگ و انقراضش را به سلامت پشت سر گذاشته است. این موضوع را با ارزیابی توضیحی محتمل برای استقامت نقاشی پایان می‌دهم. دلایل دیگری نیز برای این معروفیت وجود دارد که به آن نمی‌پردازم (مانند حمل‌ونقل آسان و گردش تصاویر بر بوم). بیش‌تر این‌که، نقاشی به نسبت تولید ارزانی محسوب می‌شود، که بر جذابیتش می‌افزاید. اما در این‌جا بیش‌تر مایلیم به این پردازم که نقاشی به‌عنوان یکی از فرم‌های هنر قادر به تولید است و به‌نظرم به طور مشخص در حمایت از این توقع فراگیر در عالم هنر، تنظیم شده است که دست یافتن به یک اثر هنری به منزله‌ی دستیابی به وسعت

تلاش هنرمند است و از این رو به منزله‌ی مالکیت پاره‌ای از زندگی‌اش. خریدن آثار هنری در واقع بسیار شبیه به خریدن اشخاص است. و این به‌ویژه در مورد نقاشی صادق است.

### در باب تصویری بسط‌یافته از نقاشی

پیش‌تر به مشکلات پیش رو در تعریف نقاشی اشاره کردم. درحالی‌که پیش‌تر فعالیت‌های هنری، نه تنها در حیطه‌ی نقاشی، دست‌خوش تغییرات و پیشرفت‌های گسترده‌ای شده‌اند، درک صحیح نقاشی دشوارتر شده است. چگونه می‌توان یک «مقوله‌ی حل‌نشده»<sup>۴</sup> را تعریف کرد؟ پیشنهاد می‌کنم که تصور بسط‌یافته‌ای را از نقاشی بررسی کنیم که با برداشت مدرن از نقاشی پایان یافت، برداشتی که تمرین نقاشی را به‌روشنی و با جزئیات و براساس خصوصیات هنجارها و قراردادهای شرح می‌داد. از زمانی که مرزهای میان فرم‌های متفاوت هنر گذریز شده‌اند، دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۶۰، خود را در موقعیت‌هایی می‌یابیم که مدیوم‌های گوناگون به هم مربوط می‌شوند و هنجارها و صورت‌های یکدیگر را بازآفرینی می‌کنند. این روند «باز رسانه‌ای‌سازی» نام گرفته است و زمانی صورت می‌گیرد که ویژگی‌های منتسب به یک فرم هنری - برای مثال مسطح بودن و فنون بازنمایی در نقاشی - در مدیوم یا فرمی دیگر به کار می‌روند؛ برای مثال در عکس‌هایی با ابعاد بزرگ. به‌حتم، هنرمندانی نظیر چف وال و ولفگانگ تیلمنز با خستگی‌ناپذیری به ما نشان داده‌اند که عکاسی می‌تواند فنون بازنمایی و داستان‌گویی نقاشی را اختیار کند؛ که عکاسی می‌تواند با هدف خلق سطحی صورت گیرد که مادیت نقاشی انتزاعی را تداعی کند.

مشکل این‌جاست که تفکر مدرنیست در باب هنر که بر پایه‌ی

«اصالت رسانه‌ی هنری» تعریف می‌شود موضوعیت خود را از دست داده است. زمانی که مدیوم هنری قابلیت محدود شدن نداشته باشد، دیگر نمی‌تواند هیچ یک از آن خصوصیات ذاتی را شامل شود. خصوصیاتش بیش‌تر به نحوه‌ی برخورد هنرمند بستگی خواهد داشت.

### وداع با رسانه‌محوری؟

کلیمت گرینبرگ از پیشروان تفکری بود که در آن به‌طور خاص نقاشی مدرنیست صرفاً با «هنجارها و قراردادهای بنیادی»، مانند مسطح بودن، توصیف نمی‌شود بلکه در شرایط آرمانی هر نقاشی باید این محدودیت‌ها را «از درون» به نقد بکشد.<sup>۷</sup> در این تفکر پیوستن و در هم تنیده شدن سطوح تشریحی و هنجارگرا جالب توجه است و نه تنها نقاشی را بنیادی جلوه می‌دهد، با نادیده گرفتن این واقعیت که این شرط بنیادی - سطح دو بُعدی - بین نقاشی و نویسندگی مشترک است، از هنرمند توقع دارد که با انتقاد از درون از ناب بودن خیالی مدیومش دفاع کند.

امتیازی که گرینبرگ به این مدیوم [نقاشی] اعطا کرده بود از لحاظ تاریخی دیگر توجیهی نداشت، چرا که نقاشی ناب بودنش را از دست داده بود و در زندگی بسط یافته بود، مانند نقاشی‌های تلفیقی رابرت راشنبرگ. با ظهور هنر مفهومی (Conceptual art) در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، که به‌شدت به تکنولوژی‌های متفاوت، مانند عکاسی آنالوگ، وابسته بود، ایده‌ی پیشنهادی گرینبرگ چالش‌برانگیزتر شد. همان‌طور که آندره راتمن به درستی بیان می‌کند، این هنری بود که بیش از آن‌که رسانه‌محور باشد عمومی بود. شاید بتوان این نکته را اضافه کرد که عدم پذیرش موقعیت ممتاز نقاشی پیشینه‌ای بیش از این دارد و به تکرار در کنش‌های نقاشانه نیز مشاهده

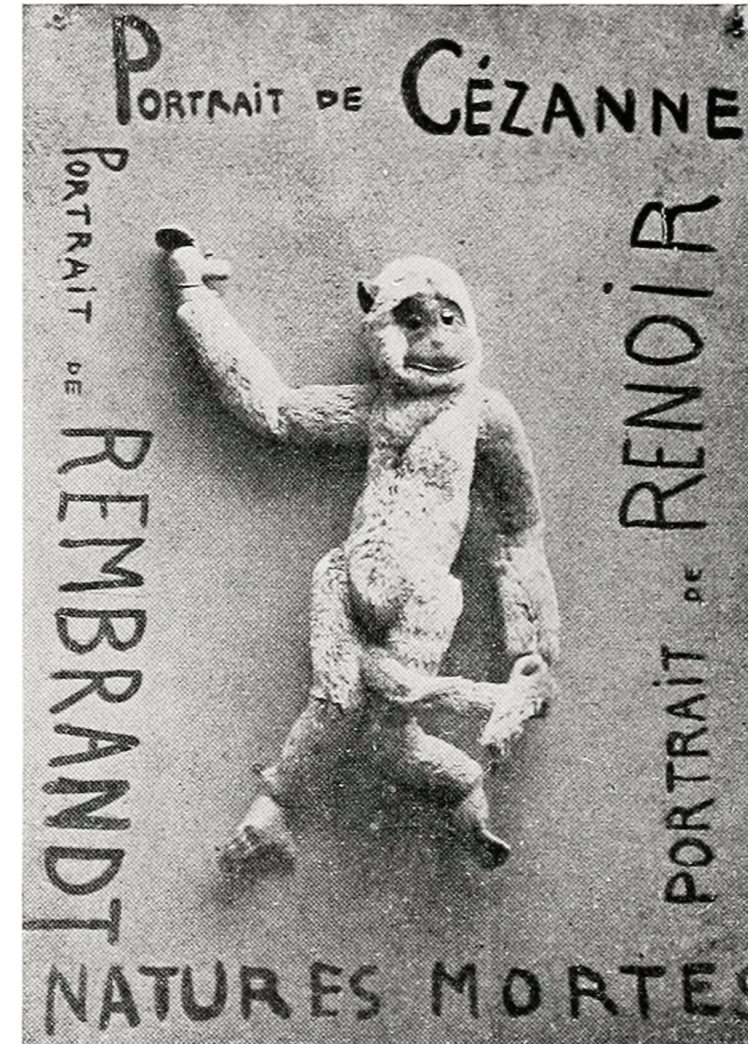


جز حیواناتی مرده نیستند، طبیعت بی‌جان). به‌طور خاص، سزان، که آثارش نمونه‌ی بارز نقاشی ناب لحاظ می‌شوند، به‌مردگی یک میمون پوشالی به‌تصویر کشیده می‌شود. موقعیت نقاشی به‌مثابه‌ی فرم والای هنری و باورهای مربوط در باب ناب بودن و جوهر نقاشی دو چندان به‌خطر می‌افتند: نه تنها از طریق استفاده از عنصر از پیش‌آماده، که منطق بیگانه‌ی کالا و نیروی کار را به‌نقاشی تحمیل می‌کند، بلکه از سوی عناصر نوشتاری، که به‌همان اندازه فراموشی جوهر مفروض نقاشی را به‌مخاطره می‌اندازند.

پس آیا باید نتیجه بگیریم که دیگر هیچ چیز رسانه‌محوری در نقاشی وجود ندارد؟ به‌باور من، باید در این‌جا بپذیریم که دسته‌ای از هنرمندان، به‌ویژه نقاشان، به‌مشکلاتی در کارشان برمی‌خورند که آن‌ها را نتیجه‌ی رسانه‌محور بودن فعالیت‌شان می‌دانند. حال آن‌که تأیید درجه‌ی مشخصی از رسانه‌محوری در تولید آثار هنری یک چیز است و استنتاج قاعده‌ای چالش‌برانگیز از رسانه‌محوری آن امری به‌کل متفاوت.

#### نقاشی و ماهیت اشاره‌ای

پس چگونه می‌توان نقاشی را وقتی با دیگر اسلوب‌های عملی - از عناصر از پیش‌آماده و طرح‌های کلامی گرفته تا بینش نهادینه‌ی نقد - آمیخته می‌شود، تعریف کرد؟ چگونه می‌توان به‌تشریح کنشی پرداخت که تمایز جدی میان آن‌چه برایش درونی است و آن‌چه برایش بیگانه است را غیرممکن می‌سازد؟ پیشنهاد می‌کنم نقاشی را از آغاز نه هم‌چون یک مدیوم، که به‌عنوان تولید نشانه‌هایی تصور کنیم که به‌طور بسیار شخصی تجربه می‌شوند. با تمرکز بر ماهیت اشاره‌ای ویژه‌ی نقاشی قادر خواهیم بود به یکی از ویژگی‌های اصلی اش



فرانسیس پیکایا، «پرتره سزان، پرتره رامبرانت، پرتره رنوار، طبیعت بیجان»، ابعاد نامشخص، ۱۹۲۰، موزه گوگنهایم، نیویورک

شده است. «طبیعت بی‌جان» (۱۹۲۰) اثر فرانسیس پیکایا را می‌توان نمونه‌ی نقاشی‌ای دانست که با سنت «نقاشی ناب» خداحافظی می‌کند. این نقاشی، با بهره‌گیری از قالب‌های متفاوت، ناب بودن مفروض مدیومش را می‌آلاید: با عنصر از پیش‌آماده (به‌صورت حیوان پوشالی پیوسته به‌سطح اثر که «لجبازانه به‌عرصه‌ی نقاشی متمسک می‌شود». آن‌طور که جورج پیکر به‌کفایت عبارت‌بندی کرده است)<sup>۹</sup> و با متن (نام هنرمندان «بزرگ» مانند سزان، رامبرانت و رنوار که قرار است پرتره‌های‌شان را ببینیم ولی معلوم می‌شود که چیزی

پی ببریم: نقاشی می‌تواند پیوندی استوار میان محصول و شخص (غایب) تولیدکننده‌اش به ذهن متبادر سازد. این به دلیل نحوه‌ی عملکرد نشانه‌های اشاره‌ای (indexical sign) است: طبق نظر چارلز اس. پیرس، یک شاخص نشان‌دهنده‌ی چیزی درباره‌ی یک امر است، به دلیل ارتباط فیزیکی‌اش با آن امر.<sup>۱۰</sup> از آن‌جا که پیرس برای نمونه‌ی این «گروه از نشانه‌ها» از عکاسی استفاده کرد، اغلب مورخان هنر از عکاسی به‌عنوان عالی‌ترین نمونه‌ی هنر اشاره‌ای یاد می‌کنند.<sup>۱۱</sup> اما بحث من این است که نقاشی نیز چنین ارتباط فیزیکی‌ای را تداعی می‌کند، ارتباطی حتی مستحکم‌تر. شخصی (نقاش) از خود ردی به جا گذاشته است. مشاهدات فرنک استیلا مبنی بر این‌که نقاشی نوعی دست‌نوشته است کاملاً درست و به‌جا بود.<sup>۱۲</sup> نشانه‌ها، تا جایی که به مثابه‌ی ردی به‌جامانده از شخص خلق‌کننده‌ی نقاشی بازخوانی می‌شوند، اشاره‌ای هستند. حال، حتی اگر برخوردی ساختارشکنانه با نقاشی اختیار کنیم و بر این پافشاری کنیم که ردی به‌جا مانده تا چه حد شاخص مناسبی در بازنمایی «اوضاع اسمی جدایی، تقسیم و تعویق» است<sup>۱۳</sup>، هنوز مشغول بحث درباره‌ی شبیحی از حضور (نقاش) هستیم. این امر در مورد نقاشی‌هایی، که با بهره‌گیری از ابزار فنی، از دست‌نوشته حذر می‌کنند نیز صحت‌صدق می‌کند، مانند نقاشی‌های انتزاعی گرهارد ریشتر که با شیشه‌پاک‌کن کشیده شده‌اند. با بالا و پایین بردن شیشه‌پاک‌کن بر سطح نقاشی به شیوه‌ای مشخص، ریشتر حرکت بدن خود را در نقاشی ثبت می‌کند. به عبارت دیگر، اقدام به حذف ذهنیت هنرمند از نقاشی اغلب به ورود مجدد ذهنیت به نقاشی می‌انجامد.<sup>۱۴</sup> هر چه پیش‌تر دست‌نوشته انکار شود، این انکار پیش‌تر و بیش‌تر به مثابه‌ی دست‌نوشته‌ی هنرمند انگاشته می‌شود.<sup>۱۵</sup>

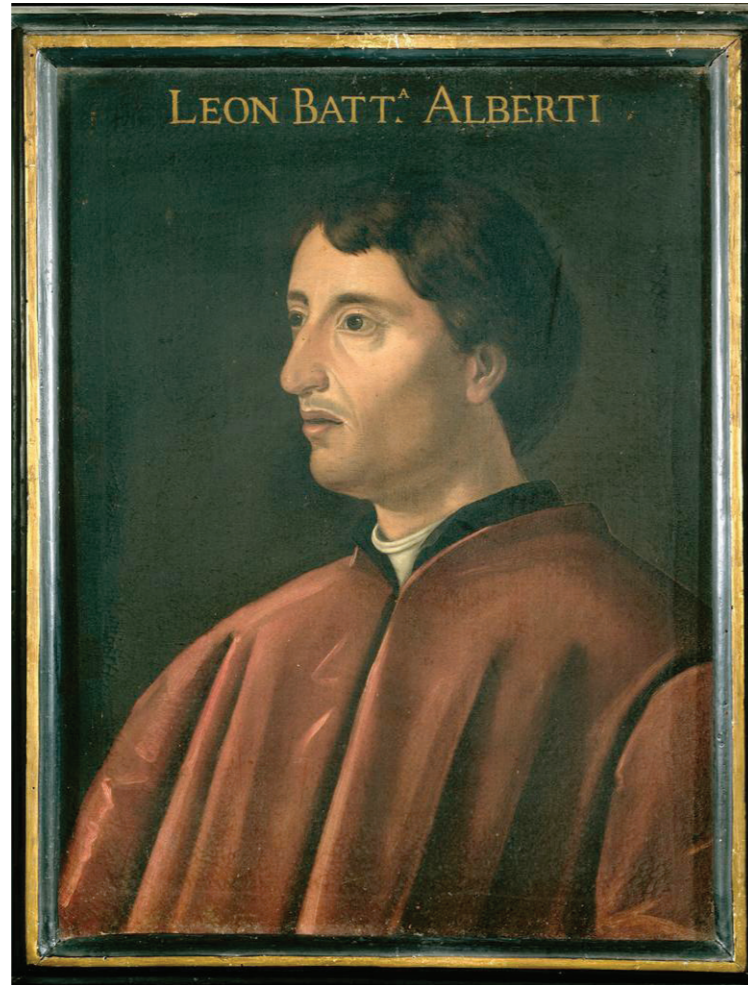
اما هنوز ارتباط دادن ماهیت اشاره‌ای به نقاشی به این معنا نیست که جدایی‌ای را نادیده بگیریم که میان اثر هنری و خود اصیل (نقاش) رخ می‌دهد. آن‌چه در نقاشی با آن مواجه می‌شویم بیش از آن‌که خود اصیل نمایان‌شده‌ی نقاش باشد، نشانه‌هایی است تلویحی حاکی از آن‌که این خود غایب به نوعی در نقاشی حاضر است. طبق اصطلاحی بسیار رایج، نقاشی مجموعه‌ای از فنون، روش‌ها و زبردستی‌ها را در اختیار قرار می‌دهد که جعل احساس حضور مجازی نگارنده را به عنوان یک پی‌آمد میسر می‌سازد.

لازمه‌ی تحقق این پی‌آمد اشاره‌ای این نیست که هنرمند به‌طور عینی دستش را در حال نقاشی روی تصویر بکشد، یا قلم‌مورا با شور یا خشم تکان دهد و یا روی اثر رنگ پاشد. چاپ سیلک ماشینی اثر اندی وار هول، که اغلب کارهای عملی را به دستیارانش واگذار می‌کرد، یا یک نقاشی چاپی سیاه اثر وید گایتون در انتقال حضور نهفته‌ی هنرمند توانایی کم‌تری ندارند. برای مثال به سبب ایرادهایی که به‌عمد اصلاح نشده‌اند، ترکیب رنگ‌های انتخاب شده و یا به سبب تغییرات متعاقب. پس باید نقاشی را به مثابه‌ی فرمی از هنر پنداشت که به‌طور خاص به این باور. که بیش‌تر در حوزه‌ی هنرهای بصری رایج است. اهمیت می‌دهد که با نزدیک شدن به یک اثر هنری یا خریدن آن، ممکن است به آن‌چه از شخص هنرمند و زندگی‌اش مفروض است دسترسی بی‌واسطه‌تری یافت.

#### نقاشی به مثابه‌ی فاعلِ فکرکردن

نشانه‌های اشاره‌ای ویژگی دیگری نیز دارند که هنوز به آن نپرداخته‌ایم: طبق نظر پیرس، نشانه‌های اشاره‌ای توجه ما را جلب می‌کنند چرا که تحت تأثیر قدرت چیزی هستند که به





پرتره لئون باتیستا آلبرتی،  
نقاش نامشخص، نیمه اول  
قرن ۱۷، موزه اوفیتزی فلورانس

تسری می‌یابد. فردیتی که این‌جا در کار است، اما نه مربوط به هنرمند که مربوط به استعدادی است همگانی. «اصل هستی و زندگی ما». بنا به نظر هگل، ما در مصنوع نقاشی چیزی را می‌بینیم که «درون خودمان در حال اتفاق افتادن است».<sup>۱۷</sup> چرا که به باورمان قابلیت آشنایی را در آن بازمی‌شناسیم که گویی ناگهان احساس می‌کنیم در نقاشی «در خانه هستیم». به عبارت دیگر، از نظر هگل، نقاشی موقعیت مکانی ما را تغییر می‌دهد چرا که اصولی را به نمایش می‌گذارد که به نظر آشنا می‌آیند، اصولی که ما را شامل می‌شوند. نکته‌ی سرنوشت‌ساز در این بحث این است که هگل نقاشی را،

آن اشاره دارند.<sup>۱۶</sup> حال، در مورد ماهیت اشاره‌ای نقاشی، چیزی که به آن اشاره می‌شود یک فرد. شخص هنرمند است. به همین دلیل است که نقاشی این قابلیت را دارد که در تجربه کنجکاوی‌مان را برانگیزد، به نحوی که فقط یک شخص می‌تواند کنجکاوی برانگیز باشد. ممکن است این نکته را مطرح کنید که مجسمه نیز دارای همین قابلیت است. مگر نه این‌که مجسمه نیز همان ماهیت اشاره‌ای را دارد و از همین رو به نظر می‌رسد شبه‌انسان است؟<sup>۱۷</sup>

بله، همین‌طور است، اما در درجه‌ی پایین‌تر. تنها در باب نقاشی است که انبوهی از بحث‌های تاریخی به موضوع قدرت شبه‌فردی‌اش اشاره کرده‌اند، که به باور من این بحث‌ها تا امروز نیز ادامه دارند. نخستین رساله‌ی به‌سامان در زمینه‌ی نقاشی در دوره‌ی مدرن نوشته می‌شود، برای نمونه، رساله‌ی «دو پیکتورا» (درباره‌ی نقاشی)، نوشته‌ی لئون باتیستا آلبرتی (۱۴۵۳ میلادی)، به منظور افزایش محبوبیت نقاشان نوشته شده بود تا به پیش‌برده‌هایی‌شان از طبقه‌ی پیشه‌وران کمک کند. با دلالت کافی، آلبرتی ترجیح نقاش به مجسمه‌ساز را بر این پایه مطرح می‌کند که نقاش «با چیزهای دشوارتری کار می‌کند»<sup>۱۸</sup>، و نتیجه می‌گیرد نقاشی دارای مادیتی چالش‌برانگیز است و نقاشی کردن فعالیتی است ذاتاً خردمندانه و پرمسئولیت.

پس از پذیرش این‌که نقاشی از نظر عقلانی چالش‌برانگیز است، طولی نکشید که که پذیرفته شود نقاشی دارای قدرت عقلانی یک فرد است. هگل نقاشی را صورتی از بازنمایی هنرمندانه می‌داند که «اصل متناهی و ذاتاً نامتناهی فردیت» به دشواری به آن راه یافته بود.<sup>۱۹</sup> از این‌رو، هر چه به‌طور بنیادی بخشی از فردیت است به پهنه‌ی نقاشی نیز



با لحاظ کردن ظرفیت فردیت، هم‌آرز فرد می‌داند، به طور دقیق‌تر، به نقاشی امتیاز فردیت می‌دهد. تنها افرادی دارای این توانایی‌اند که زندگی ذهنی مستقلی داشته باشند. با نسبت دادن قدرت شبه‌فردی به نقاشی، هگل پیش‌زمینه را برای چیزی آماده کرد که من آن را تصور اصلی پیرامون نقاشی در قرن بیستم می‌دانم - یعنی، این فرض که در نقاشی اندیشه وجود دارد، که نقاشی به خودی خود می‌تواند بیاندهد. نظریه‌پردازان فرانسوی نقاشی، به‌ویژه لویی

آلبرت اوهلن، «زیگی استارداست»، ۳۴۰ در ۳۲۰ سانتیمتر، رنگ و روغن و چاپ روی بوم، ۲۰۰۱



مارین یا هوبرت دامیش این بحث را مطرح می‌کنند که نقاشی به نوعی تولیدکننده‌ی گفتمانی است که به شناخت خودش می‌انجامد. وقتی پذیرفته شود که توانایی اندیشیدن دارد به شبه‌فرد تبدیل می‌شود.

### نقاشی به مثابه‌ی شبه‌انسانی بسیار گران‌قدر

اما قابلیت نقاشی در تداعی قدرت شبه‌فردی (قدرتی حاکی از آن‌که عملکرد نقاشی واقعاً شبیه یک فرد است) چه ربطی به ارزشی دارد که به آن نسبت داده می‌شود؟<sup>۲۲</sup>

برای آن‌که یک اثر هنری ارزشمند تلقی شود، پیش از هر چیز باید بتوان آن را به مؤلفی نسبت داد (می‌توان گفت به این ترتیب اثر هنری کاملاً هدفمند می‌شود). این روند در مورد نشانه‌های اشاره‌ای در نقاشی حتی شدیدتر است. این‌جا کسی از خود ردی به جا گذاشته است (حتی اگر این رد به صورت مکانیکی تولید شده باشد، تأثیر دست‌خط هنوز مصرانه وجود دارد) و این تصور اثر هنری هدفمند را تقویت می‌کند، تصور اثری هنری که خود توان عاملیت دارد. گرچه، به منظور کسب ارزش، آثار هنری باید به کسی اشاره داشته باشند که به وجودشان آورده است، گویا نقاشی، با مطرح شدن این‌که شبه‌فرد است، از این نیز فراتر می‌رود. یا با عباراتی کمی متفاوت: به‌طور خاص نقاشی کاملاً آماده است سودای ارزش ذاتی را برآورده کند. در واقع نقاشی به خوبی نشان می‌دهد چگونه ارزش در جسمی غیرانتزاعی پدید می‌آید. دست‌رنج زنده‌ی هنرمند.

بیا بید به‌خاطر بیاوریم چگونه کارل مارکس به ارزش مفهوم بخشید. با وجود این‌که نظراتش در زمینه‌ی ارزش به کالا محدود می‌شد و آثار هنری را کالاهایی ویژه نمی‌پنداشت،



تعریفش از ارزش دو امتیاز انکارناپذیر دارد: ارزش و قیمت را در هم نمی‌آمیزد، و از این رو ما را از برابر دانستن ارزش یک اثر هنری با قیمتش در بازار هنر بر حذر می‌دارد.<sup>۳</sup> مهم‌تر این‌که، مارکس ادعا می‌کرد که ماهیت ارزش نسبی و مجازی است، و خاطر نشان می‌کرد که ارزش فاقد جوهر است و همواره در جایی دیگر است.

در واقع، از یک سو مارکس تأکید می‌کرد که هیچ کالایی به خودی خود ارزش‌مند نیست، که ارزش هر پدیده‌ای «صرفاً اجتماعی» است.<sup>۴</sup> این نکته در مورد اثر هنری نیز درست است: عبارت «هیچ اثر هنری‌ای ارزش‌مند نیست» تأکید می‌کند ارزش نتیجه‌ی مذاکرات اجتماعی مدام و بی‌پایان است. برای مثال، اگر ارزش نمادین آثار دیمین هرست به دلیل نگرش کلی‌اش به بازار هنر بحث‌برانگیز تلقی شود، اعتبار کل پروژه‌هایش به تدریج از دست می‌رود و سرانجام قیمت آثارش اُفت خواهد کرد. اما ارزش فعالیتش هرگز ثابت نیست و همیشه می‌توان دوباره بر سر آن مذاکره کرد. از سوی دیگر، مارکس اشاره می‌کند که چگونه ارزش «عموماً صرف شدن کار بشر» را بازنمایی می‌کند. یعنی کار غیر انتزاعی در سایه‌ی نفوذ ارزش قرار می‌گیرد و به متضاد خود تبدیل می‌شود. کار انتزاعی بشر.<sup>۴</sup> حال، به نظر می‌رسد نقاشی آخرین جایی باشد که ممکن است توقع بنیانی غیرانتزاعی در آن برآورده شود. نقاشی نه تنها این تأثیر وهم‌آلود را ایجاد می‌کند که ممکن است در آن به خُرده‌ای از کار زیسته‌ای که در تولیدش صرف شده است دست یافت، که وجود مکانی خیالی را وعده می‌دهد که در آن کار واقعاً اختصاصی و انتزاعی باقی می‌ماند، می‌توان آن را در مادیت غیرانتزاعی سطح نقاشی و اشاره‌هایی کشف کرد که ارایه می‌کند. روند کار پنهان

نیست بلکه ظاهراً در معرض است، گویی کار زیسته‌ی خالق اثر چیزی است که می‌توانیم برای خودمان نگه داریم، گویی در روند مبادله به «کار عینی‌شده» (vergegenständlichte Arbeit، مارکس) تبدیل نشده است. قابلیت نقاشی در پدیدار کردن این‌که به عُمر خالقش آغشته است سبب می‌شود نقاشی درخور تولید ارزش باشد.

شایان ذکر است که جست‌وجوی ارزش در کار زیسته امروزه در بسترِ نفی ارزش‌ها حتی بیش‌تر به گوش می‌رسد. یکی از آثار بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸ میلادی این است که هر روز جست‌وجوهای نومیدانه‌ی بیش‌تر و بیش‌تری شکل می‌گیرد. البته که پذیرش «شخصیت» اثر هنری، به‌ویژه نقاشی، راه‌حل این بحران نیست، بلکه راهی است برای به تأخیر انداختن و طولانی کردن آن.

ولفگانگ تیلزمان، «طبیعت  
بیجان»، ۱۹۹۱



می‌توان نتیجه گرفت که مقوله‌ی نقاشی به مثابه‌ی شبه‌فرد در طول تاریخ به چهره‌های متفاوتی درآمده است، چیزی که از خود نقاشان آغاز می‌شود، که برخی به‌طور جدی (مانند فرانسویس بیکن و چارلی فون هیل) و بعضی به طنز (آلبرت اُهلین) به این می‌پرداختند که اندیشه‌ی نقاشی به آن‌ها می‌گوید چگونه نقاشی بکشند.<sup>۲۷</sup> باور به خودفعالی نقاشی یکی از افسانه‌های اصلی در این باب است، افسانه‌ای که البته از نزدیک آمیخته به تجربه‌ی تولید است. پیش‌تر به این اشاره کردم که چگونه تعدادی از مورخان هنر نظیر مارین یا دامیث در باب «فکر کردن» استعاری نقاشی ادعایی کمی متفاوت داشتند، که چگونه نقاشی قادر است گفتمان خود را تولید کند.<sup>۲۸</sup> گرچه نمی‌توانم این امکان را که گاهی نقاشی تفسیر خود را از پایه می‌دهد انکار کنم، به نظر مهم است که بدانیم با انتساب عاملیت به نقاشی (یا به‌طور کلی به آثار هنری) و با شبه‌فرد در نظر گرفتن نقاشی، که مقصود این نوشته نیز همین است، به نوعی پای‌مان به روند ارزش‌گذاری کشیده می‌شود، روندی که به هر تقدیر پیش‌تر با موضوع‌های مطرح شده پیرامون طبیعت اثر هنری آغاز شده است.

## گفت‌وگو با ایزابل گراو

پیتر گیمر

به نظر من، نکته‌ی جالب در نظریه‌ی شما این است که شما با واژه‌ی Indexicality. که در این متن «ماهیت اشاره‌ای» ترجمه شده است. در معنای رایج آن سر و کار ندارید، و در عوض آن را انتقال می‌دهید و در معنایی به‌کل متضاد به کار می‌برید. در نظریه‌ی عکاسی، Index (شاخص)، رد و چاپ مجدد حالت‌های متفاوت به ثبت رساندن است. هیچ‌یک از این‌ها مستلزم حضور مؤلف نیست و دقیقاً از طریق این ماهیت است که می‌توانند فضایی برای نیت و فردیت باز کنند (چیزی شبیه به نظریه‌ی آندره بازن در باب عکاسی به این تعبیر که نخستین هنری است که از غیاب انسان بهره می‌برد)<sup>۲۹</sup>. برداشت شما از ماهیت اشاره‌ای، که به نقاشی تعمیم می‌دهید، کاملاً دلالت بر متضاد این دارد: وعده‌ی ارزش که به حضور عینی یا صوری مؤلف تعلق می‌گیرد. نقاشی را با تعریف «صورتی از تولید نشانه‌ها که حاصل تجربه‌ای بسیار شخصی است» در حوزه‌ی مدرنیست و مفاهیم فلسفه‌ی جوهری به کار می‌برید، و آن را به عنوان یک ویژگی جایگزین برای نقاشی مطرح می‌کنید. حال، دو پرسش مطرح می‌شود: نخست این‌که، در این انتقال معنا سرانجام شرط اصلی تعریف پیرس، مبنی بر پیوند فیزیکی میان نشانه و موجود نشانه‌گذاری شده، چیست؟ اگر مدتی است که در تولید نقاشی ابزار مکانیکی، مانند چاپ، و یا دست شخص سومی در کار است (مثلاً در مورد نمونه‌هایی که مطرح کردید اندی وار هول و وید گایتون)، پس درون‌مایه‌ی پیوند بی‌واسطه‌ی فیزیکی از تعریف پیرس حذف شده است. برداشت پیرس از «ماهیت اشاره‌ای» نیز فراتر از صرفاً یک



اسناد، قرارداد و یا اِبراز و یا یک ساختارِ صرف بود، و بیش‌تر به یک پیوندِ فیزیکیِ واقعیِ موجود نزدیک بود (مثالی که پیرس می‌آورد پیوندی است که میان خورشید است و سایه‌ای که بر ساعت خورشیدی می‌افتد، یا میان جهت باد و حرکت بادنما). در این بحث، که در آن از مفهوم «ماهیت اشاره‌ای» پیرس بهره می‌برید، اگرچه در این میان یکی از شرایط اصلی را تغییر می‌دهید، چه چیزی عایدتان می‌شود؟

هم‌چنین از خود می‌پرسم آیا «ماهیت اشاره‌ای»، به برداشت شما، تنها مختص گفتمان معاصر در حوزه‌ی نقاشی است. در باب فیلم و ویدیو نیز می‌توان تصویربرداری و مونتاژ را نشانه‌های مرئی سازنده‌ی آن‌ها محسوب کرد، چرا این نظریه در مورد آن‌ها معتبر نیست؟ (همان‌طور که روزالیند

وید گایتون، «بدون عنوان»، ۲۰۱۳،  
نمای چیدمان  
در کونستاله زوریخ.



ای کراوس به درستی در مقاله‌اش «فضاهای گفتمانی عکاسی: منظره/منظر» بیان می‌کند، مورخان بسیاری در عرصه‌ی هنر مشتاقانه کوشیده‌اند تا مفاهیم هویت مؤلف و سبک شخصی را، که ریشه در نقاشی دارد، در مدیوم عکاسی نیز ردیابی کنند.<sup>۳</sup> به نظر من، اراده به ردیابی فردیت در هنر اگر تمام مدیوم‌ها را شامل شود مؤثر است و نه اگر صرفاً مختص نقاشی باشد.

دوم این‌که، آیا عملکرد نقاشی در جسمیت دادن به تلاش‌های هنرمند - برای نمونه در نمایشگاه‌هایی که خودتان مثال زدید - در واقع در خدمت توضیح مفصل ماندگاری رونق نقاشی است؟ «خریدن آثار هنری در واقع بسیار شبیه به خریدن اشخاص است.» - اما عمده‌ی بازیگران این حوزه با نقاشی از منظر خریداران احتمالی برخورد نمی‌کنند، بیش‌ترشان بازدیدکنندگان گالری‌ها و موزه‌ها، کیوریتورها، منتقدان و یا مورخان هنرند. آیا منظور شما این است که تجربه‌ی آن‌ها از هنر، و حتی از همین گفت‌وگوی ما، نیز تأثیر ساختارهای اقتصادی‌اند؟ (آیا این، به نوبه‌ی خود، دیدگاهی کاملاً جبری نیست، مانند همان دیدگاه جوهرگرایانه مبنی بر رسانه‌محوری هنر؟)

**ایزابیل گراو:** درست است که در نگاه نخست ممکن است تعجب‌انگیز باشد که من اصل را بر تعریف پیرس از index (شاخص) بگیرم، و با مطرح کردن فرم‌هایی از نقاشی بر پایه‌ی روندهای مکانیکی مانند چاپ سیلک، نکته‌ی اصلی آن تعریف را مبنی بر پیوند فیزیکی نقض کنم. اگرچه روند مکانیکی لزوماً ناقص لحظه‌ی تماس فیزیکی نیست، مانند وار هول که به‌عمد در آثارش اشتباه می‌گنجانند، یا آن‌ها را اصلاح می‌کرد و یا دوباره روی آن‌ها نقاشی می‌کرد. به علاوه



برداشتی مستقل از مدیوم از نقاشی دارد. زیرا، به محض آن‌دره بازن، ۱۹۷۳ این‌که نقاشی را صورتی از تولید نشانه‌ها بدانم، می‌توانم حضور نشانه‌های نقاشانه را در فعالیت‌های غیرنقاشانه نیز دنبال کنم، یا می‌توانم به صورت‌های گسترده‌ی نقاشی بپردازم که از نقاشی فراتر می‌روند و مدت‌هاست محدودی تنگ بوم نقاشی را درنور دیده‌اند. این الگو درحالی‌که این تعمیم را می‌پذیرد، دستورالعمل‌های نقاشی را نیز معتبر می‌شمارد. مهم‌تر آن‌که، تمرکز بر ماهیت اشاره‌ای نقاشی به من اجازه می‌دهد به درک بهتری از جذابیت عملی نقاشانه‌ای برسم که با مداخله‌ی مدیوم‌های گوناگون حوزه‌ی عکاسی سر و کار دارد، مانند آثار ابتدایی گرهارد ریشتر. به باور من دلیل گیرایی دیرپای این صورت از نقاشی، که هنرمندان بسیاری آن را برگزیده‌اند، در هماهنگی میان ماهیت‌های اشاره‌ای این دو مدیوم، نقاشی و عکاسی، است.

لازم بود پیش‌تر تأکید می‌کردم که من الگوی پیرس را عیناً در پیش نمی‌گیرم، بلکه آن را اصلاح می‌کنم. پیرس بر امر حقیقی و پیوند فیزیکی میان شاخص و موضوعش تأکید می‌کند، درحالی‌که تمرکز من بر قابلیت شاخص در خاطر نشان کردن این پیوند فیزیکی است. به عبارت دیگر، عکاسی، یا در اصل ثبت شرایط نوری در روند شیمیایی، خاطر نشان می‌کند، یا حتی دقیق‌تر، ایجاب می‌کند که ردی و یا چاپ مجددی است از موضوع واقعی. این چاپ نیست، بلکه چیزی فراتر است که حضور این پیوند فیزیکی را خاطر نشان می‌کند.

نشانه‌های اشاره‌ای در نقاشی نیز، به نظرم، قابلیت مشابهی دارند، با این تفاوت که در این مورد تماس فیزیکی با هنرمندفرد در جایگاه خالق اثر الزامی است. به نظرم این امر در مورد همه‌ی فعالیت‌های نقاشانه که سلطه‌ی خالق اثر را خدشه‌دار می‌کنند نیز معتبر است (برای نمونه، توسط شیوه‌های غیر فردی مانند عناصر از پیش آماده، روبه‌های تصادفی، یا واگذاری روند نقاشی به فردی دیگر). این‌جا، امضای (یا رد) هنرمند طفره رفتن از امضا کردن (یا به جا گذاشتن رد) است.

اما، از اقتباس و اصلاح مفهوم پیرسی ماهیت اشاره‌ای چه چیزی عاید من می‌شود؟ نخست، درکی دقیق‌تر از طبیعت چنین پیوندی میان محصول و فرد، که در نقاشی بسیار نزدیک است. اما فعالیت‌های غیرنقاشانه نیز این ظرفیت را دارند که به مثابه‌ی ردی از خالق خوانده شوند. در این باره گفته‌ی شما در اشاره به مونتاژ فیلم کاملاً صحیح است. گرچه در نقاشی این پیوند میان فرد و محصول ناگسستنی است، چرا که نشانه‌های نقاشی مدام به خالق اثر اشاره می‌کنند، و نه مانند فیلم به صورت مقطعی.

اتخاذ برخورد نشانه‌شناسانه امتیاز افزوده‌ای برای پذیرش





جف وال، «اتاق ویران شده»،  
۱۹۷۸، ۲۲۹ سانتیمتر، ۱۰۹

پدید می‌آورد، از پیش، زمینه را برای درک این واقعیت فراهم کرده است، که در این‌جا ما با نوعی از فردیت به مثابه‌ی یک زندگی مستقل عقلانی نیز سر و کار داریم. در مورد آخرین نکته‌ای که مطرح کردید - البته که همه به‌عنوان خریداران احتمالی به نقاشی نگاه نمی‌کنند. اما اگر نقاشی را هم‌چون صورتی از تولید نشانه‌ها بپذیریم، شاید به شیوه‌ی به‌شدت گمراه‌کننده‌ای مخاطبانش را به سمتی سوق دهد که محصول نقاشی را با خالقش مترادف بدانند؟ بی‌شک دلایل تاریخی دیگری نیز برای ارتقای نقاشی تا درجه‌ی «مدیوم موفقیت» (نیکلاس لومان) وجود دارد، که پیش‌تر به آن‌ها اشاره کرده‌ام، مانند قابلیت جابه‌جایی کار روی بوم و تولید به‌نسبت ارزان. گویی نقاشی با بت‌وارگی و تعلق‌پذیری در توافقی کامل است، که البته دلیل مناسبی است برای شیفتگی دیرپای هنرمندان به نقاشی.

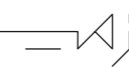
به عنوان نقاشی‌هایی که روی عکس کشیده شده‌اند، این تصاویر ماهیت اشاره‌ای ویژه‌ی عکاسی را خاطر نشان می‌کنند: ارجاعی به زندگی. به بیانی متفاوت، این تصاویر، مانند عکاسی، از حس واقعیت سرشارند. در عین حال، به واسطه‌ی تکنیک محو کردن که بیشتر اغلب از آن استفاده می‌کند، این ماهیت اشاره‌ای با عمل نقاشانه‌ی آشکاری همراه است که نه تنها نقش‌ها را انتزاعی می‌کند، بلکه شخص نقاش را جزئی از نقاشی می‌کند، حتی با وجود ظاهر و احساس مکانیکی این محوسازی نقاشانه. به این ترتیب، عنصرهای عکاسانه ارجاع به زندگی را برای این تصاویر به ارمغان می‌آورند، اگر چه، سرانجام این تصویر با امضای نقاش شکل می‌گیرد. در مورد آثار ریشتر، هر دو [حالت] مشهودند: ارجاع به واقعیت و تداعی حضور نقاش. روشن است که اشتیاق به ردیابی فردیت از ویژگی‌های نقاشی و به طور کل هنر است. در تعریف، همه‌ی آثار هنری را می‌توان «شاخص‌های یک عاملیت» (آلفرد گل) دانست، گرچه صرفاً در نقاشی است که زیبایی‌شناسی و فردیت چنین در هم تنیده‌اند. در این باب، تنها کافی است «اصل فردیت متناهی و ذاتاً نامتناهی» هگل را به‌خاطر آورد، که در نقاشی مقدم است و به ما اجازه می‌دهد که بیش‌تر احساس کنیم که در خانه یا جایی آشنا هستیم (einheimischer). جهت‌گیری نقاشی به سمت فردیت - فردیت به مثابه‌ی یک ظرفیت عمومی - به یک طرح انسان‌انگارانه‌ی مشکل‌آفرین می‌انجامد. با وجود این، هنوز مهم است مد نظر داشته باشیم که این نقاشی است (نه مجسمه‌سازی) که هگل به عنوان نمونه به کار می‌برد؛ که عاقبت این نقاشی بود که برای هگل موقعیت و دلیلی فراهم آورد تا این امر را مطرح کند. به نظر من، پویایی منحصر به فردی که رنگ روی یک سطح

ما هر دو امروز به نقاشی فکر کرده‌ایم، بی‌شک، در نتیجه‌ی تازه‌ترین رونق اقتصادی و نمادین نقاشی. در واقع، دست‌کم از اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی نقاشی (به ظاهر) بی‌مسئله پنداشته می‌شود. تقاضای توجیه دیگر از میان رفته است. می‌توان گفت مقدمات این وضعیت را (به‌طور ناخواسته) در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ هنرمندانی مانند آلبرت اهلین و مارتین کپنبرگر فراهم کردند. در آن زمان به‌شدت لازم بود به نقاشی حمله کرد، حتی با ابزار خود نقاشی، تا بتوان مدیوم را، همچون یک نظام اعتقادی پرسش‌برانگیز، کاملاً دریافت و تخلیه کرد. امروز، بسیاری از هنرمندان بر این باورند که قضیه‌ی «نقاشی علیه نقاشی»، که پی‌آمدِ باورِ مدرنیسم به ذاتِ نقاشی بود، دیگر خاتمه و فیصله یافته است. در عوض، در بسیاری از نمایشگاه‌ها و در بیانیه‌های نقاشان جوان باور اساطیری به نقاشی احیا شده است، و نیز باورِ نقاشی به عنوان یک موجودیت خودمختار.

البته که من هم در این بازپروری نقاشی سهم بوده‌ام، مثلاً با مربوط دانستن نقاشی‌های کپنبرگر با انتقادهای بنیادی و تعبیرِ اشارات به‌ظاهر بیانی‌اش به فرمی از بیانِ مفهومی. به جای آن‌که دیگر با نقاشی مسئله‌ای نداشته باشم، می‌خواهم، در بررسی ماهیت اشاره‌ایِ مختص این مدیوم، به بحث پیرامون آن به مثابه‌ی «منظومه‌ای از مسائل» (Problem-zusammenhang، تئودور آدورنو) ادامه دهم، و در نتیجه در جایگاه هنری. مانند دیگر هنرها. که مسئله‌دار است و به خودی خود به‌غایت پرسش‌برانگیز، که این، بیش از هر چیز، به اقتضای شخصی‌سازی ذاتی نقاشی است.

### منابع و ارجاعات

۱. «درباره‌ی نقاشی» عنوان آرت فر/نمایشگاه ایبیس. برلین ۲۰۱۱ بود.
۲. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 7.
۳. *ibid.*, 17.
۴. نقل از بیانیه‌ی نمایشگاه «نیکلاس گامباروف، مایکل کرپر، آراچ کواپیمان، بلیک رایان» در پُرگن کونستهل، ۵ نوامبر تا ۲۲ دسامبر ۲۰۱۰.
۵. نگاه کنید به: Ilka Becker, "The Image as Revenant: Retrospectivity and Remediation in the Works of T. J. Wilcox," trans. Michael Lattek, *Texte zur Kunst*, no. 79 (December 2009): 126-31.
۶. مایکل فراید درباره‌ی این که چگونه مضامینی که او پیشتر در نقاشی قرن هجدهم شناسایی کرده بود. شیفتگی و شباهت به تئاتر. عکاسان معاصر به کار برده‌اند کتاب کاملی نوشته است. Michael Fried, "Introduction," in *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven CT: Yale University Press 2008), 1-4.
۷. Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1960*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 89, 85.
۸. Andre Rottmann, "Networks, Techniques, institutions: Art History in Open Circuits." *Texte zur Kunst* no. 81 (March 2011): 142-44.
۹. George Baker, "The Artwork Caught by the Tail: Dada."





بر تفسیر اثر می‌گذارد؛ و از آن‌جا که به چیزی اشاره می‌کند،  
به یک نشانه بدل می‌شود.»

Charles S. Peirce, 1902, *The Papers of Charles S. Peirce*,  
R 599, Houghton Library, Harvard University

۱۷. واژه‌ی شبه‌انسان نظریه‌ی شبکه‌ی فعال برونو لاتور را به  
یاد می‌آورد و برداشتش از چیزها به عنوان «شبه شیء» یا  
«کنش‌گر». لاتور پیشنهاد کرد اشیایی که در کنش‌ها مشارکت  
می‌کنند باید معتبر شمرده شوند. این‌گونه نیست که اشیا  
نقش مشخص‌شان را در طول یک کنش بازی کنند. با وجود  
این که سرنوشت‌ساز بودن یک شیء در یک کنش به نظرم  
جالب است، به پروژه‌ی کلی لاتور شک دارم، پروژه‌ای که در آن به  
جامعه‌شناسی انتقادی حمله می‌کند. با جایگزین کردن مفهوم  
«society/جامعه» با واژه‌ی امروزی‌تر «collective/مجموعه»  
که موجودات غیرزنده را نیز در بر می‌گیرد، قابلیت‌های متفاوت  
کنش فاعل و مفعول دست‌کم گرفته می‌شوند، همان‌قدر که  
روابط قدرت و نظام طبقاتی میان فاعل‌ها نادیده گرفته شوند.

Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

۱۸. Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. John R. Spencer (New Haven, CT: Yale University Press, 1966), 66.

۱۹. G. W. F. Hegel, "The Romantic Arts, in *Aesthetics*: Lectures on Fine Art, vol. 2, trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1998), 797.

۲۰. Ibid.

۲۱. Ibid.

۲۲. در این‌جا به‌عمد میان ارزش نمادین و اقتصادی تمایز قائل  
نمی‌شوم. ارزش را از جنبه‌ی جایی که در آن ربط اجتماعی به یک

Painting," in *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 101.

۱۰. Charles S. Peirce, "What Is a Sign?" in *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 2, 1893-1913, ed. The Peirce Edition Project (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 9.

۱۱. نگاه کنید به:

Rosalind E. Krauss, "Notes on the index: Seventies Art in America," *October* 3 (Spring 1977), 68-81.

۱۲. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed.

۱۳. نقل از ژاک دریدا در کتاب:

Rosalind E. Krauss, "Six," in *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA, MIT Press, 1993), 260.

۱۴. نگاه کنید به:

Isabelle Graw, "The Knowledge of Painting: Notes on Thinking Images, and the Person in the Product," trans. Gerrit Jackson, *Texte zur Kunst*, no. 82 (June 2011): 14-25.

۱۵. "Noch (kann) die Wahl eines Mediums, das Handschriftlichkeit ausdrückt, ich negiert, Ausdruck (oder 'Medium') eben der Handschrift eines Künstlers sein." Michael Lüthy and Christoph Menke, "Einleitung," in *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, ed. Michael Lüthy and Christoph Menke (Zurich: diaphanes, 2005), 9.

۱۶. «شاخص چیزی است که به شدت تحت تأثیر موضوع خود است، به شدت بر تفسیرش اثر می‌گذارد و سبب می‌شود تفسیر به شدت تحت تأثیر موضوع باشد، که به نوبه‌ی خود

اثر هنری تعلق می‌گیرد بررسی می‌کنم. همه ادعاهایی که در باب نقاشی صورت گرفته است ارزش نمایی نقاشی را شکل می‌دهند. گرچه ارزش نمادین به‌طور خودکار به ارزش اقتصادی ترجمه نمی‌شود، پیش‌شرط وقوع ارزش اقتصادی هم نیست. ۲۳. ایده‌ی پیر بورديو در باب «ارزش نمادین» به ما اجازه می‌دهد این نامعادله را نظریه‌پردازی کنیم. وجود ارزش نمادین بدون ارزش بازار میسر است.

۲۴. «با بررسی و ارزش‌یابی یک کالا به خودی خود، اگر کالایی ارزشمند باشد، نمی‌توان به ارزش آن پی بُرد. هر چند اگر به خاطر بسپاریم ارزش کالا واقعیتی کاملاً اجتماعی است، و این واقعیت تنها در صورتی محقق می‌شود که کالا تجسم یک جوهر اجتماعی باشد، برای مثال، کار انسان، و در ادامه این‌که آن ارزش صرفاً در روابط اجتماعی کالا به آن کالا تعلق می‌گیرد.» Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. I, Part I: The Process of Capitalist Production, ed. Friedrich Engels, trans. Ernest Untermann (New York: Cosimo, 2007) 155.

۲۵. «اما ارزش کالا نمایان‌گر کار انتزاعی انسانی است، و به‌طور عام صرف نیروی کار انسان.» Ibid., 51 / ۲۶. «از این‌رو، دومین غرابت صورت معادل این است که کار صرف به صورتی در می‌آید که متضادش، کار انتزاعی انسان، خود را عرضه می‌کند.» Ibid., 67 /

۲۷. فرانسویس بیکن: «دریافته‌ام که اگر به حال خود باشم می‌توانم به نقاشی اجازه دهم که خودش را به من دیکته کند.» (David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*) London: Thames & Hudson, 1988, 194

چارلی فون هیل: «به نظرم نقاشی از ترکیبی از اعمال قدرت و

آزادی تشکیل می‌شود، درحالی‌که نقاشی می‌خواهد خودش باشد، در جایی که هیچ توجیهی نیست، یا توضیحی جایی که می‌خواهد به هر دلیل همان باشد که هست.»

Claire Barliant and Christopher Turner, "Painting Paradox," *Modern Painter* (Summer 2009): 45

آلبرت اهلن: «وقتی وارد اتاق می‌شوم رو به نقاشی‌های ام می‌ایستم. هر کدام نگاه خبیثی به من می‌اندازند، انگار می‌خواهند بگویند: ای کودن، ای دست‌وپا چلفتی، هرگز موفق نخواهی شد.» Albert Oehlen, interview by Eva Karcher, *Süddeutsche Zeitung*, October 9-10, 2010

در مستند «نقاشی‌های گرهارد ریشر» (۲۰۱۱)، ساخته‌ی گرینا بلز، ریشر به مسخره می‌گوید که نقاشی‌های اش هر کاری بخواهند می‌کنند. ۲۸. نگاه کنید به:

Louis Marin on Nicolas Poussin's *The Arcadian Shepherd*: «این نقاشی در موزه‌ی لوور بازنمایی روند بازنمایی روایی است که با تاریخ تداعی می‌شود.»

Louis Marin, *To Destroy Painting*, trans. Mette Hjort (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 26. manifests itself." Ibid., 67.

Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *Film Quarterly* 13, no. 4 (Summer 1960): 4-9.

Rosalind E. Krauss, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View," *Art Journal* 42, no. 4 (Winter 1982): 311-19.

## ماهنامه الکترونیکی زمینه

شهریور ۱۳۹۸، شماره: ۰۸

### مدیر مسئول

پلتفرم زمینه

### مدیر اجرایی

محمد مهمانچی

### تیم اجرایی

مروارید وزیری، فریده ابطحی

### سر دبیر

کیارش علیمی

### دبیر تحریریه

سیاوش خائف

### مترجم

نامدار شیرازیان

### ویراستار

دلناز سالار بهزادی

### مدیر هنری

پیمان پور حسین (استودیو کارگاه)

### طراح گرافیک

مژده مرادی (استودیو کارگاه)

### مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

### رسانه های اجتماعی

یاسمن نوذری

### مالتی مدیا

آبان فاضل

### با سپاس از

(به ترتیب حروف الفبا)

پویا آریان پور، احسان آقایی، هوپار اسدیان، علی بختیاری، حمید خداپناهی، طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، شاهد صفاری، بهرنگ صمدزادگان، یاشار صمیمی مفخم، شهریار عظیمی، آرین قویدل، نگار کریم خانی، آریا کسائی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری، آذین نفرحقیقی، و استودیو طبل.

● تمام حقوق مادی و معنوی نشریه ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.

● نقل و باز نشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.

● محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.

