یوتا کوتر، ژاکلین لیشتنشتاین، ایزابل گراو،
سَبت بوخمان، مت ساندرز

نقاشی فراسوی خود:
مدیوم در شرایط پسا-مدیومی (یک)

ترجمه‌ی شیوا یوردخانی، افرا صفا، اشکان جیهوری، مهسا محمدی

۱۶
نامه‌ی زمینه
اسفند
نود و نه

NAMEH ZAMINEH

نامه‌های زمینه

نامه‌های زمینه

نامه‌های زمینه متونی هستند که با این‌که رویکردی هم راستا با زمینه دارند بهتر است مستقل منتشر شوند. دلایل این استقلالِ انتشار گاه خواسته‌های مجله و گاه ترجیح مؤلفان و مترجمان متون است. گر چه این جزوه‌ها اغلب در تفصیل مسائل مرتبط با پرونده‌های زمینه می‌آیند، تحریریه‌ی زمینه از هر مشارکتی در این بخش استقبال می‌کند. نامه‌های زمینه اگر کمال بیابد پایگاهی برای بازتاباندن دغدغه‌های کسانی خواهد بود که در این بوم برای این بوم اندیشه می‌کنند.

مقدمه

مقدمه

شیوا یوردخانی

کتاب «نقاشی فراسوی خود: مدیوم در شرایط پسا-مدیومی»[1] بر اساس کنفرانسی است که در سال ۲۰۱۳، ایزابل گراو و اِوا لیجر بورچارت در دانشگاه هاروارد برگزار کردند. این کنفرانس واکنشی بود به تحولات اخیر در فعالیت تصویری و گفتمان انتقادی، به‌خصوص در کار نقاشانی که به صورت خودآگاهانه‌ای مسئله‌ی مدیوم و اعتبار مفهومی و ارتباط تاریخی‌اش را مورد بازنگری قرار داده‌اند. «نقاشی فراسوی خود» بر نقش متغیر مادیت در پایه‌ریزی نقاشی به عنوان یک فعالیت، گفتمان و نهاد ممتاز مدرنیته تمرکز می‌کند و در کنار نقاشان با همراهی منتقدان و مورخان هنری، در بستر و با استفاده از اصطلاح رزالیند کراوس «شرایط پسا-مدیومی»[2] به موضوع فعالیت تصویری می‌پردازد. هدف از چنین بررسی گسترده‌ای درباره‌ی مفهوم خصلت نقاشی، ارائه‌ی تاریخچه‌ای طولانی‌تر و غنی‌تر از مدیوم نیست، بلکه هدف

اصلی این مطالعات، ارائه‌ی وضعیت پیچیده‌تری از مدیوم است تا مفصل‌بندی یک‌پارچه‌ای را که از آن ارائه می‌شود به چالش بگیرد و ایده‌ی پیشرفت خطی آن را زیر سؤال ببرد و بدین ترتیب به دور از هرگونه تمایل تقلیل‌گرایانهٔ چارچوب تازه‌ای برای آن‌چه در دهه‌های اخیر در نقاشی می‌گذرد، تعریف کند. واژه‌ی «فراسو» (Beyond) در عنوان این کتاب به تلاش نقاشی برای بیرون آمدن از خود و قرار گرفتن کنار خودش اشاره دارد تا بتواند تصویری مشخص‌تر از موقعیت خود به دست آورد. این وضعیتْ همان‌طور که دیوید جوسلیت بیان می‌کند، تلاشی است برای باز تعریف خود، بدین طریق که نقاشی معاصر خود را از بین می‌برد و در عین حال حفظ می‌کند.

این کتاب مجموعه‌ای از سیزده مقاله است که تعدادی از آن ترجمه و در دو نوبت در قالب نامه‌های زمینه ارائه می‌شود. هر چند هر کدام از این مقالات به نوبه‌ی خود یک مطالعه‌ی مستقل در رابطه با مدیوم نقاشی است و به همان نسبت نیز راهگشا، اما در انتخاب مقالات سعی شده تا ایده‌ی اصلی این کتاب در پرسش‌گری از مفهوم، ارتباط تاریخی و اثرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مدیومْ در یک مجموعه مطالعات مرتبط به هم حفظ شود تا بتواند برای مخاطب فارسی‌زبان در مواجهه‌ای تازه با مدیوم نقاشی، فهم از موقعیت کنونی این مدیوم و ساخت دورنمایی از آن کمک‌کننده باشد.

ارجاعات

۱. تمامی مقاله‌های این شماره‌ی زمینه از این کتاب ترجمه شده‌اند:
Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition (Sternberg Press / Institut für Kunstkritik).
۲. نگاه کنید به رزالیند کراوس، «سفری به دریای شمال»، ترجمه‌ی نامدار شیرازیان، زمینه، شماره ۱۳، بهار ۱۳۹۹.

فراتر، فراتر
دوسال پس از کنفرانس

یوتا کوتر (Jutta Koether)
ترجمه‌ی مهسا محمدی

حالا خود را در حال گردآوری یادداشت‌هایی می‌یابم برای آن‌چه قرار است پروژه‌ای دیگر شود. پروژه‌ای به پروژه‌ی دیگری می‌انجامد. ایده و اندیشه‌ی نقاشی هم‌چون گفتمان نقاشی با طمأنینه زمانی دل‌پذیر را صرفِ [شکل‌گیریِ] خویش می‌کند... بله، این فرآیند، فرآیندِ صیرورت و شدن (becoming) است. در بهار ۲۰۱۵، ورقِ بخت و اقبال برای نقاش شدن و سرانجام به‌روز شدن نقاشی‌ها برگشت.

شاید [این روند] در کنفرانسِ دو سالِ پیش آغاز شده باشد، حوالی ساعتِ دهِ صبحِ یک روزِ دوشنبه، درست در اولین روز برگزاری کنفرانسی باعنوانِ «نقاشی به‌مثابه سوژه». این کنفرانس موضوع دیگری هم داشت که هیچ کم‌تر از موضوع و عنوان پیشین چالش‌برانگیز و دشوار نبود: «نقاشی، فراسوی خود».

این‌جا هنرمند بسیار هوشیار و گوش به زنگ بود، زیرا فضا در هاروارد خیلی خیلی «جدی» بود. او هرآن‌چه را آن زمان در ذهن داشت روی دایره ریخت و با جدیت کوشید از دلِ پاره‌های مغشوش گفت‌وگوها، داستان‌های مطرح‌شده و بقایای گفتمان‌ها استدلالی استخراج کند؛ تجارب گوناگونی

را نیز از سر گذراند، نظیر [نمایشگاه] «انواع دست‌کاری‌ها» (Änderungen aller Art) که به‌نحوی رادیکال با از نو درگیر کردن بدن در فعالیت دگرگونی، بازسازی و قاب‌بندی مجدد یا حذف آن [بدن] از این فرآیند هم‌چون دستگاه دوخت‌ودوزی برای نقاشی عمل می‌کرد. اما هیچ الگوی استانداردی برای تعمیر و بازسازی وجود نداشت.

تنها چیزی که می‌توانست به آن اتکا کند، ایمان/ عشقی خاص نسبت به نقاشی بود، و همین‌طور، سیر تاریخی جست‌وجوی/ پژوهشِ خویش درمورد آن‌چه پیش از اجرای «نقاشی به‌مثابه سوژه» رخ داده بود.

اما آن‌چه واقعاً دستِ آخر روی داد: نقاشی، هم‌چون سوژه، غایب و به فضا (space) خلاصه شده است.

بنابراین، به‌پرسش کشیدن یک‌سره و نقد وجودی فرآیندِ ساخته شدنِ عشقِ فردْ کار آسانی نیست.

یکی از اقدامات حین صحبت درباره‌ی نقاشی به‌مثابه سوژه، القایِ نابه‌هنگام، اما درست و دقیق مواجهه‌ای مستقیم با تجربه‌ی چندپاره‌ی مخاطب بود. یک‌جور تئاتر شقاوت آرتویی ـ نه همراه با انقباض‌ها و فریادهای بدن، بلکه همراه با ترفندهای تکنیکی مدیوم‌های گوناگونی که این روزها برای سخن گفتن درمورد نقاشی به‌کار می‌روند. نظیر موسیقی گلیچ[۱]، یا متن‌ها و صداهایی که با اسلایدهای بی‌نظم و دارای نقوص فنی همراه شده و در مکان‌هایی نامتعارف ارائه می‌شوند.

بنابراین، ازجمله عناصر و مواد اولیه‌ی لازم برای تشکیل/ تنظیم مؤلفه‌های لحظه‌ی وحشت-فروپاشی عصبی-روشن شدن

مغز-ازپاافتادنِ صبحگاهیْ موسیقی و قطعات ویدئوکلیپی بودند که حدود یک هفته پیش از رویداد پیدا کرده بودم، به‌اضافه‌ی یک علامت فلزی: یک شیءِ تختِ بریده‌شده به‌شکل بطری، سیاه‌رنگ، با حروفی چاپ شده روی بدنه‌اش که واژه‌ی «درد» را تشکیل می‌دادند.

این حاضر آماده‌ی دست‌کاری شده[۲] به سلاحی زنده تبدیل شد. نقاشی به‌مثابه سوژه. تک‌تک قسمت‌های نقاشی به سمت مخالف خود حرکت کردند. درمجموع، اندکی لجوجانه و کمی خشن. هیچ‌چیز سر جای خود باقی نماند.

(نه در عرصه‌ی نقاشی، نه در زندگی هنرمند.) درمجموع، تصویری را شکل داد که می‌توان یک تابلوی زنده‌ی[۳] بی‌ثبات و نااستوار نامید.

این کاری است که او انجام داد. بعد و در خلال این عمل چه اتفاقی افتاد؟

هم‌چون دریچه‌ای در میان فرآیند ساخت نقاشی؛ لحظات قبل و بعدِ آن. این دریچه بخشی از کارگاه هنرمند است.

اوه، خُب، دیدید او چگونه خود را تبدیل کرد به سرنوشت یک‌چیز، شد غریبه‌ی سوار بر قطار نقاشی؟

شیوه‌های جدید دیدن و عمل کردن با نقاشی در زندگی‌اش آغاز شده‌اند و هم‌چنان نیز آغاز خواهند شد.

بله، شاید یک سخنرانی-اجرا (lecture-performance) بتواند اندکی شبیه به اسطوره‌ی خلقت خود باشد.

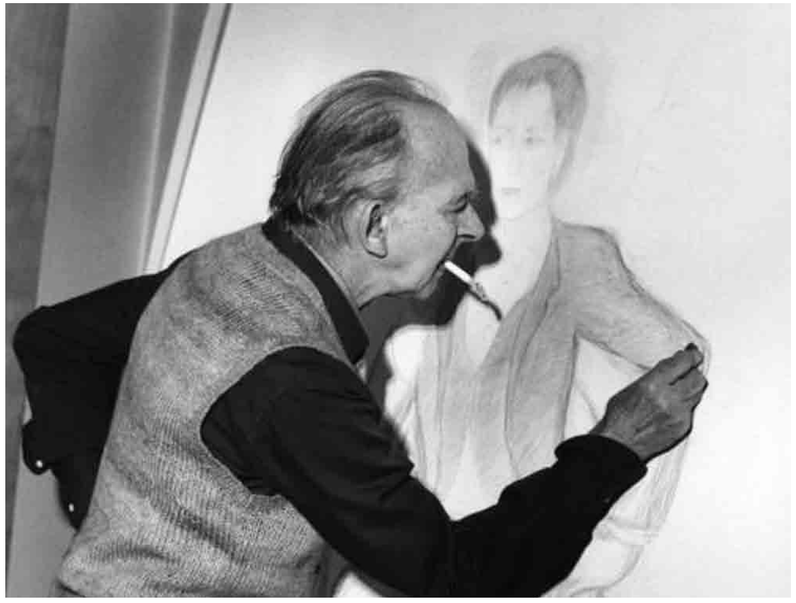
بالاخره، برایِ او مقرر شده بود اولین هنرمندی باشد که در آن صبح دوشنبه، در سالنی بدون پنجره صحبت می‌کند.

آن‌چه از آن پس روی داد: آرام‌تر شد و بیش‌تر مترصد انفجار.

شیوه‌های جدید دیدن و زیستن.

فراتر از هاروارد: کنش اجرا (performance) پایان گرفت. اجرا «درمحدوده»ی قاب نقاشی، معماری، و رقص در تاریکی؛ مأموریت درونی به‌آهستگی جای آن‌دیگری را گرفته است.

اثری که پیشاپیش و به‌طور ذاتی یک نقد است و بدین



پیر کلوسوفسکی، نویسنده، مترجم و هنرمند معاصر فرانسوی

ترتیب، می‌تواند تنها به‌منزله‌ی نقد ارائه شود. با وجودِ این، از این طریق، به تخریب خویش دست می‌زند. این یک نقاشی ورای مرزهای خویش است.

نقاشی ورای نقطه‌ی آغاز.

فراتر، فراتر. درپی آن، نمایشگاه-زُدایی‌ها (de-exhibition) آمدند: «نشست مضاعف»[۴]، «مرکز پژوهش» ، «شامپرُوان (Champrovent)»، «ماکی (Maquis)» و «بَخت».

دردسرساز و بغرنج بودن. به‌شیوه‌ی خوب و درستش. شرارت کلوسوفسکی. گستاخی لوسین فروید. «شامپرُوانِ» بالتوس. آموختن چگونه درگیر شدن با زمان، و چگونه مربوط شدن به جهان در زمانه‌ی خویش.

هر اندیشه می‌تواند یک ژست (gesture) باشد، و هر ژست یک اندیشه.

کلوسوفسکی درمورد نیچه می‌گوید: «پرهیبِ لبخندِ اغواگرِ ابولهول. شدت، برانگیختگی، تونالیته. اندیشه نیز همین‌طور است، مستقل از آن‌چه بیان می‌کند، یا ممکن است بیان کند، و کاربست‌های آن به‌نوبت دیگر شدت‌ها، دیگر برانگیختگی‌ها، و دیگر تونالیته‌ها را بیدار می‌کنند. از آن پس، نیچه می‌خواست اندیشه‌ی خویش را از منظر گنجایش عاطفی به‌کار گیرد، و نه دیگر از منظر گنجایش مفهومی؛ درمحدوده‌ای که دانشْ خود را به‌منزله‌ی منبعی برای کنش مطرح می‌کند، نه دیگر برای صلح و آرامش ناشی از فهم، بلکه تحت سلطه‌ی کامل نیروهای افسونگر آشوب.»[۵]

حرکت از جانب اجرا، به‌سوی نااجرا (nonperformance)؛ حرکت بین سبعیت و خیال. عرضه‌ی مبالغه‌ی حسانی، رویارویی با سرنوشت خویش. حین تبدیل شدن به سرسرا (le passage) و اتاق (la chambre)، نمایشِ خودِ نقاشی(Zurschaustellen der Malerei selbst). یک عریانی ویژه، خامی، یک نومیدی ـ نقاشی به‌مثابه سوژه:

بخت مداخله می‌کند تا به آن‌ها (نقاشی/ سوژه) کمک کند «یکدیگر را کشف کنند».

با هوشیاریِ بی‌کران و تمام‌ناشدنی. با بدن‌هایی ضد نیروی جاذبه.

ضد قوانین معطوف به سلیقه و عرف و رفتار، او عجیب‌ترین لذت را در نقاشی ورای نقاشی می‌جوید.

درونِ اندیشه و انگیزش به بیرون برمی‌گردد؛ خود را عرضه می‌دارد.

یک‌سره در انتظار و آرزوی Aufhebungen Auflösung. یک‌جور وضوح.

نقاشی: وضعیتِ تعلیقی در تمام موجودات.

نقاشی‌ها درمورد زمان‌اند و [در عین حال] با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند.

زمانِ یک نقاشی.

یک نقاشیِ منتج از وقفِ [زمان] و سرسپردگی.

صرفِ زمانْ درونِ زمان، فعال‌سازی.

توزیع‌های جنسیتیِ اجتماعی-تاریخی:

شارژ مجدد با نقاشی!

ورای زمان و ورای جنس (sex).

نقاشی: یک همبستگیِ شورمند درون اتاقی که هنرمندْ کنشِ برخاسته از کشمکش‌های نیمه‌مذهبی و نیمه‌اروتیکِ خود را در آن آغاز کرده بود تا ادراکِ جهانیِ

ناشناخته‌ای را به نقاشی بازگرداند؟

برای دستیابی به امیال و آرزوهای ژرف: اتصال به گذشته‌ای که خشمِ جنون‌آمیزِ مملو از پاره‌های احساسات ابتدایی آن را منقلب کرده است.

آن چیزهایی که مدرنیته پس زده بود، تحقیقات و بررسی‌های نقادانه و مفسران پست‌مدرنِ تولیداتِ تصویری هم پس زده بودند: کیچ، تابلوی زنده، حسانیت (sensuality).

امکانِ پذیرشی وسواس‌آمیز: راهی برای مواجهه با نقاشی و تاریخ نقاشی: مشاهده از خلال نگاهی اروتیک،

بالتوس،
«چشم انداز شامپروان»،
رنگ‌روغن روی بوم،
۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵،
مجموعه‌ی خصوصی.

تعمق. برای آشکار کردن نگاه‌هایی کوتاه و مختصر به فرآیندهای روانی دخیل در خلق هنری؛ به‌طور خاص، خلقِ نقاشی... برای مخاطب.

نقاشی به‌مثابه ابزاری برای این انتقال ویژه‌ی امر دشوار. نقاشی که با شرایط خویش دست‌وپنجه نرم می‌کند و تاحدی آن را تعیین می‌کند.

بدن هنرمند: محل نمایش (projection) است. هنرمند: درتلاش برای ترک این محل. یا ارائه‌ی مکانی ورای اولی.

در چنین لحظه‌ای، یک فضای ذهنی خلق کنید، مثل فرسکو.

تا عزم خود را جزم کنید که به کیفیات مبهم و رازآلود باور داشته باشید (نقطه‌ی مقابل معما و راهِ حل).

او بعد از مدتی، رفتن سراغ پوسن را دوباره ازسر گرفت؛ و سپس اثر او، فایتون (Phaeton). چرخ اقبال، تمامی فصول در یک دایره:

ترکیب‌بندی افزایشی، ساخت تنش درونی، بدون هیچ «نتیجه»ای، غیرمنطقی.

به‌جای روایتِ کنشی دراماتیک که ممکن است بتواند احساسات دریافت‌کننده را خطاب قرار دهد، ما با بازتاب فلسفی لحظه‌ی تراژیک طرف هستیم.

درمحدوده‌ی فضای نقاشی، هرچیز مفروضی به عکسش چرخش پیدا می‌کند.

یک خاطره/ اندیشه را درخلال تاریخ تصور کنید. آرزوها و امیال چه‌کسی به ما نشان داده می‌شود؟ آیا افراد آرزوهای خود را از طریق خیال‌پردازی مشخص می‌کنند؟

در ایام قدیم، سنگِ گور/تابوتْ تمثالی بود از یاد و خاطره... بعدتر، نقاشی چنین شد.

حالا حرکتی دیگر: سفرِ معکوس، عقب‌گرد از جانب کد و نشانه به سوی نقاشی؟ پس از آن‌که نقاشی بارها و بارها به فضا خلاصه شده است (حتی اکنون در پروژه‌ی شعائر یا هفت آیین [seven sacraments] نیز قابل‌شمارش است).

فراتر، ورای نقاشی: ماشینی برای ورود به آن مناطقی که دیگر قابل دسترس نیستند؟ نظیر روزنه‌ی سوزان یک تالار درونی مخفی؟

از نو دریافتن زمان؟ روند، کشمکش؟

از نو دریافتن ظرافت و لطافت. به‌منزله‌ی آن‌چه موجب درخشش نقاشی و صیرورت آن می‌شود؟

آن‌جا که کنشِ مشاهده، با قرار گرفتن درمعرض مجموعه‌ای از نیروهای تصویری، تبدیل می‌شود به کنش عشق ورزیدن یا افسون و سحر.

ورود: نقاشیِ غیرمعاصر.

ارجاعات

۱. **گلیچ** یکی از سبک‌های موسیقی الکترونیک است. این سبک به عنوان سبکی توصیف می‌شود که وابسته به تولید زیبایی شنیداری از خرابی و شکست است. به صورتی که محور اصلی تولید موسیقی در این سبک تولید صداهایی بر اساس لغزش و خرابی لحظه‌ای یا دائمی سیستم‌های مکانیکی و رایانه‌ای است. (منبع: ویکیپدیای فارسی)

۲. حاضرآماده‌ی دست‌کاری‌شده (assisted readymade) به حاضرآماده‌هایی اطلاق می‌شود که اجزای تشکیل‌دهنده‌شان توسط هنرمند ترکیب شده و یا اندکی تغییر کرده‌اند.ـم.

۳. تابلوی زنده یا tableau vivant به بازنمایی بدون حرکت و صدا از یک رویداد تاریخی، اثر هنری، نوشته‌ی ادبی و... توسط یک فرد یا گروهی از افراد -که معمولاً لباس نمایش بر تن دارند- اطلاق می‌شود. این ژانر بین سال‌های ۱۸۳۰ تا ۱۹۲۰ از بیش‌ترین محبوبیت برخوردار بود و با تکیه بر وجه آموزشی، هنری، یا مفرح آن به‌اجرا درمی‌آمد. پس از بالا رفتن پرده‌ها فرد یا افراد طی ۲۰ تا ۳۰ ثانیه به‌هدف بازنمایی یک شخصیت، رویداد، صحنه، یا ... حالتی مشخص به خود می‌گرفتند. این اجرا گاه با شعر یا موسیقی همراه بوده است.ـم.

۴. نشست مضاعف (double session) دراصل عنوان یکی از سخنرانی‌های فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا در سال ۱۹۶۹ است. سومین نمایشگاه انفرادی یوتا کوتربا همین عنوان نیز درواقع خوانشی است از این سخنرانی.ـم.

۵. Pierre Klossowski, Nietzsche and the Vicious Circle, trans. Daniel W.Smith (London: Continuum, 2005), 165.

رنگ مدرن:
یک پارادایمِ نو

رنگِ مدرن: یک پارادایمِ نو

ژاکلین لیشتنشتاین (Jacqueline Lichtenstein)
ترجمه‌ی شیوا یوردخانی

از دوران باستان تا عصر مدرن، رنگ به واسطه‌ی تقابل‌های مختلفی فهم و تعریف شده است و همه‌ی این تقابل‌ها سلسله مراتبی بوده‌اند. تقابل مابین هوش و احساس، واقعیت و صورت در تفکر افلاطون؛ مابین جوهر و عَرَض[1] در فلسفه‌ی ارسطو؛ تقابل مابین کیفیت‌های اولیه و ثانویه در فلسفه‌ی دکارت یا لاک و مابین خواص اُبژکتیو و سوبژکتیو در قرن نوزدهم. هر یک از این تقابل‌ها در چارچوب یا بستر متافیزیکی و معرفت‌شناختیِ متفاوتی تنظیم می‌شوند. تعریفِ رنگ به عنوان عَرَض با تعریف آن چون یک کیفیت ثانویه یا خصلتی سوبژکتیو متفاوت است. اما همه‌ی این تعاریف به همان الگو یا پارادایم متافیزیکیِ دخیل در زمینه‌ی نقاشی، هم در تمایز مابین رنگ و طراحی و هم در تمایز مابین رنگ و نور، اشاره دارند. تأکید بر این‌که نقاشیْ هنرِ طراحی[2] (arte del disegno) است، همان‌طور که وازاری به آن معتقد بود، مبحثی است

یان وان آیک،
«باکره و کودک با صدراعظم رولین»، رنگ‌روغن روی پنل، ۶۲ در ۶۶ سانتی‌متر، ۱۴۳۰ تا ۱۴۳۴، موزه‌ی لوور، پاریس.

هم اجتماعی و هم فلسفی به نفع بازشناسیِ نقاشی به عنوان هنری لیبرال. تعریف رنگ به عنوان یک کیفیت ثانویه و غیر ضروری که توسط پوسن‌گراها، طرفداران طراحی قرن هفدهم، مقابل ربنس‌گراها، مدافعان برتری رنگْ به کار رفت، برای متهم کردن آن‌ها به تهدید شأن نقاشی بود.

در این مقاله، من بر مجادله‌ی مهم و مشهور بین طراحی و رنگ که ابتدا در ایتالیا و سپس در قرن هفدهم در فرانسه رخ داد[۳] تمرکز نخواهم کرد؛ در عوض می‌خواهم بر تمایزِ تصویری بین نور و رنگ در زمینه‌ی متافیزیکی و الهیاتی‌اش تمرکز کنم. این تمایز به تقابل مابین پدیداری خالص Pure visibility (کاملاً قابل درک، معنوی، پدیداری غیرمادی) و

پدیداری ناخالص Impure visibility (مادی، پدیداری فیزیکی) اشاره دارد. به بیان دیگر، تقابلی بین آن‌چه با چشمِ روح دیده می‌شود و آن‌چه با چشمِ تن. هم‌چنین [این تمایز] بر اساس تقابلِ کیهان‌شناسی مابین آسمان و زمین و این جهان (تحت‌القمر) و بیرون از جهان (فوق‌القمر)[۴] شکل می‌گیرد. تقابل بین نورِ آسمانی و زمینی به‌طور کامل در ترکیب‌بندی نقاشیِ «باکره و کودک با صدراعظم رولین» اثر یان وان آیک مشهود است.

نور نه تنها مقابل رنگ است بلکه متمایز و مرتبط با سایه است. تمایز بین نور و سایه الهیاتی و نیز تصویری است. اجازه بدهید تا اولین آیات کتاب مقدس که آفرینش جهان را توصیف می‌کنند به یاد بیاورم:

در ابتدا خداوند آسمان‌ها و زمین را آفرید.

و زمین بی‌شکل و خالی بود؛ و تاریکی روی سطحِ عمیقی بود: و روح خدا روی آب‌ها معلّق بود.

و خدا گفت: روشنایی بشود: و روشنایی شد.

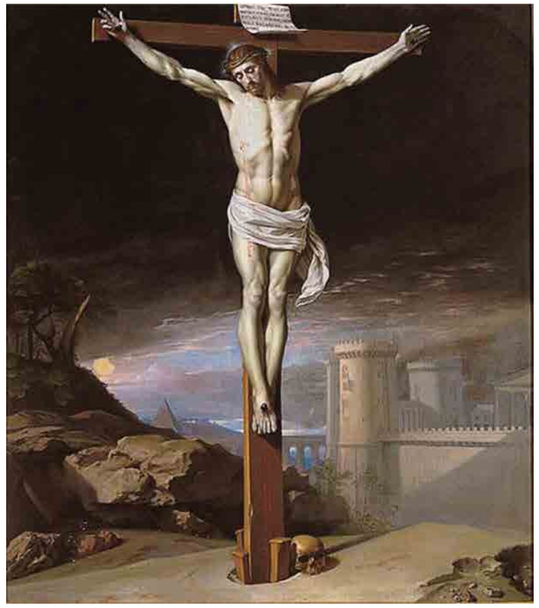
و خداوند بر روشنایی نظر کرد و آن را نیکو دید: و خداوند روشنایی را از تاریکی جدا کرد، و روشنایی را روز، و تاریکی را شب نامید. این بود شب و صبحِ روز اول.[۵]

یادداشت‌های بی‌شماری را در رابطه با مسئله‌ی نور و سایه در دفترهای لئوناردو داوینچی می‌توانیم بخوانیم: «سایه از سرشتِ تاریکی است. نور [روی شئ] از سرشت یک بدنِ درخشان است؛ یکی پنهان می‌کند و دیگری آشکار می‌سازد. آن‌ها همیشه مرتبط به تمامی اشیاء و جداناپذیر از آن‌ها هستند. [...] سایه کاهشی یکسان از نور

و تاریکی است، و مابین تاریکی و نور قرار دارد. [...] سایه از سرشتِ مادهی جهانی بهره دارد. [...] تاریکی فقدان نور است. سایه تقلیلِ نور. [...] نور رهاننده‌ی تاریکی، سایه انسداد نور است.»[۶] این تصور از نور و سایه دلالت بر این امر دارد که نقاش با تفکیک نور از سایه، حرکات خدا را در خلق فرم‌ها تقلید می‌کند. این ایده بحثِ اصلی کنفرانسی بود که در تاریخ هفت ژوئن ۱۶۷۰، توسط فیلیپ دو شامپانیِ نقاش در آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی ارائه شد و به مسئله‌ی سایه اختصاص داشت. از نظر شامپانی، مانند داوینچی، نقاشْ سایه را برای تمیز دادن یک فیگور از دیگری در تقلید از «الگویی الهی» به کار می‌گیرد که اولین عملِ خالقانه‌اش جدا کردن نور از سایه‌ها بود. شامپانی قیاسی مابین آفرینش جهان و کارِ نقاش ساخت:

«پیش از آفرینش جهان، در فضاهای بیکرانی که خلق شد، همه تاریکی نبود. گرچه خداوند آن‌ها [نور و سایه] را نیافریده بود، اما این آفرینش‌گر الهی به خوبی می‌دانست که چگونه برای آشکار ساختن و تمایز دادن همه‌ی آثارش آن‌ها را به کار برد، هرچند آن‌ها به خودی خود چیزی نبودند جز یک خلاء حقیقی، با وجود این، این صنعت‌گر الهی چنان تحسین‌برانگیز آن‌ها را به کار برد که این نیستی و خلاء را به چیزی تبدیل کرد که همه‌ی آن‌چه را آفرید از هم متمایز ساخته و از سردرگمی در آورد و نظم مطلوبی در تمامیِ اشیاء و در آن‌چیزی که باب فراغت بینایی است، قرار دهد. و چه چیزی صادقانه‌تر از این که بگوییم اگر همه‌ی اشیاء به یک نسبت روشن می‌شدند، آشفتگیِ وحشتناکی در همه‌چیز پدید می‌آمد؛ بدون سایه‌ها،

همه‌چیز تخت به نظر می‌رسد حتی کُروی‌ترین بدن‌ها.»[۷]



فیلیپ دو شامپانی، «مسیح بی‌جان روی صلیب»، ۱۶۵۵، موزه‌ی گرونوبل، فرانسه.

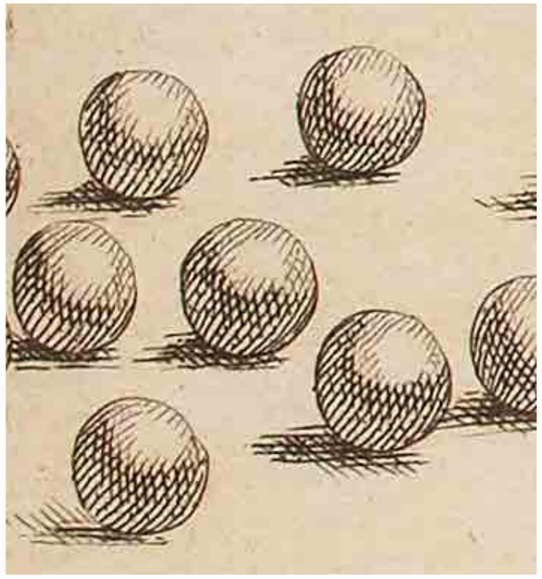
معنای الهیاتی و متافیزیکیِ شیوه‌ای که شامپانی نور و سایه را دسته‌بندی می‌کند، به وضوح در تفاوت بین دو نقاشی‌اش از تصلیب، یکی در لوور و دیگری در موزه‌ی گرونوبل، مشهود است. در نقاشیِ لوور، مسیح چشمانش را رو به سوی آسمان کرده، گویی می‌پرسد «چرا مرا رها کردی؟» اما نقاشی تصلیب در گرونوبل به دلیل «ابداعی» قابل توجه در نقاشی، با به کارگیری ارجاعی آشنا در تئوری هنر قرن هفدهم، بسیار قدرتمندتر است: مسیحْ تنها رها شده در جهانی متروک است. تاریکی زمین را فرا می‌گیرد. در پس‌زمینه، تنها معبد اورشلیم دیده می‌شود.

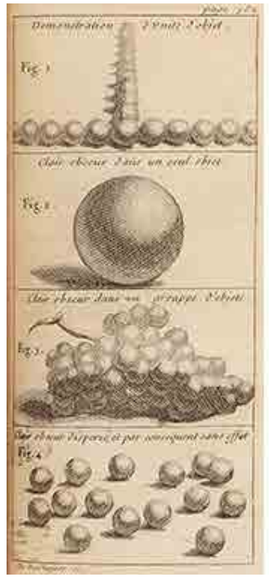
روژه دو پیل، برخلاف شامپانی، تصوری کاملاً تصویری از سایه‌روشن (Chiaroscuro) را توسعه داده و بر تمایز مابین سایه‌روشن و کُلُری[۸] (Coloris) فائق می‌آید. از نظر دو پیل، سایه‌روشن بخشی از آن‌چیزی است که او «علمِ کُلُری» (science of coloris) می‌نامد:

«همه‌ی آن‌چه که [مربوط به] رنگ است در [کار] رُبنس ستودنی است. او علم سایه‌روشن را بیش از هر نقاش دیگری پیش برده است و باعث می‌شود تا ضرورت آن را احساس کنیم. او ابزارِ خرسندی چشم را با مصداقْ در یک دستورالعمل خلاصه کرده است. [رُبنس] به طرز هماهنگی اشیاءِ خود را به صورت یک خوشه‌ی انگور کنار یکدیگر جمع می‌کند، جایی که انگورهای روشن‌شده جمع می‌شوند تا یک توده‌ی نور بسازند و آن‌ها که در سایه هستند توده‌ای از تاریکی ایجاد می‌کنند به نحوی که انگورهای منفرد که شکل یک شیءِ تک را می‌گیرند بدون مزاحمت پذیرفته می‌شوند و در عین حال بدون سردرگمی قابل تشخیص‌اند. این اجتماعِ اشیاء و نور را ما «گروه» می‌نامیم. تعداد فیگورهایی که وارد ترکیب‌بندی نقاشی او شده‌اند هر چقدر هم که زیاد، هرگز بیش از سه گروه دیده نمی‌شوند، بنابراین دیدْ هرگز توسط کثرت اشیاءِ مجزا و حساس زائل نمی‌شود: البته او همیشه استاد در پنهان کردن آن [شیوه] بوده است و هستند کسانی که با اصول او تعلیم دیده‌اند اما آن اصول را نمی‌توانند درک کنند.»[۹]

دو پیل تا اندازه‌ای تمایز بین نور و رنگ را زیر سؤال می‌برد، هرچند نه به آن روشی علمی که نیوتن سرانجام اثبات می‌کند، این‌که نورْ نه همگون که ناهمگون و رنگْ اثری از تجزیه‌ی نور است. اما این واقعیت که برای اولین بار رنگ به موضوعی علمی تبدیل می‌شود بی‌شک تغییرِ پارادایم در گفتمان رنگ است. این پارادایمِ علمیِ نو دارای دو جنبه است.

مورد اول که کاملاً نیوتنی است، مربوط به تمایز سنتی مابین نور و رنگ است و از نقطه‌نظر علمی بی‌معنا می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم این بخش از نظریه‌ی نیوتن مخالفان مهمی داشت و مشهورترین‌شان گوته بود.[۱۰]





روژه دو پیل،
تصویرسازی‌های از کتاب
«دوره‌ی اصول نقاشی»، ۱۷۰۸،
کتاب‌خانه‌ی ملی فرانسه.

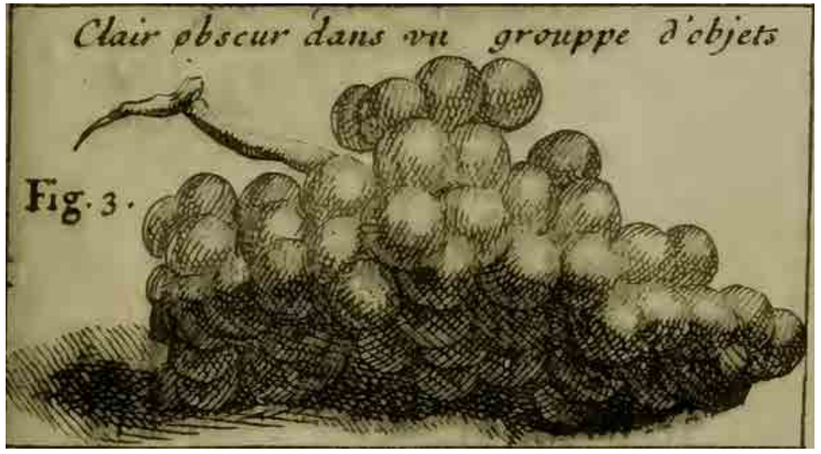
مورد دوم به موجودیتِ رنگ‌های سوبژکتیو مربوط است. ژرژ بوفون در سال ۱۷۴۳ کشف مهمی کرد: اگر کسی به یک مربع قرمز کوچک روی کاغذی سفید خیره شود، هاله‌ی سبز

روشنی دور مربع پدیدار می‌شود. اگر نگاه به مربع قرمز را قطع کرده و به کاغذ سفید نگاه کنیم، یک مربع کاملاً واضحِ سبز مایل به آبی می‌بینیم.[11] این مربعِ سبزِ کاملاً خیالی به‌طور اُبژکتیو و عینی برای چشم وجود دارد و در شرایط استاندارد هر کسی می‌تواند آن را درک کند. فیزیکِ نیوتن قادر به تشریح موجودیت این رنگ‌های خیالی نبود و حیرت‌آور نیست که رساله‌ی گوته با مطالعه‌ی این رنگ‌های خیالی آغاز می‌شود. گوته در مقابل «رنگ‌های فیزیکی» (Physical colors)، این رنگ‌های خیالی را «رنگ‌های فیزیولوژیکی» (Physiological colors) نام گذارد، رنگ‌هایی که شوپنهاور آن‌ها را به عنوان اثراتِ ناب چشم توصیف می‌کند. این رویکردِ دوم در مورد رنگ، موضوع عمده‌ی تحقیقات علمی در قرن نوزدهم شد. می‌توان برای مثال به کشفِ قانون کنتراستِ رنگی هم‌زمانْ توسط میشل اوژن شورول زمانی که مدیر کارخانه‌ی پرده‌های منقوش گوبلن بود اشاره کرد یا به انتشار «رساله‌ی نورشناسی فیزیولوژیکی»[12] هرمان هلمهولتز در سال ۱۸۶۷ که بلافاصله در فرانسه ترجمه و مورد بحث قرار گرفت. تحقیقات متعددی که در همان سال‌ها در زمینه‌های عصب‌شناسی و روان‌پزشکی در مورد احساسات یا ادراکاتی که بدون محرک بیرونی وجود دارندْ گسترش یافت، برای نمونه مطالعات در مورد اندام خیالی (Phantom limb) یا خطا در درک رنگی، به نتیجه‌ی مشابهی ختم شد. همه‌ی این تحقیقاتِ قرن نوزدهمیْ تقابل مابین سوبژکتیو و اُبژکتیو، واقعی و خیالی و توهم و ادراک را زیر سؤال بردند. ایپولیت تِن به طرز تحریک‌آمیزی بیان می‌کند: «ما باید ادراک خارجی را یک توهمِ حقیقی بنامیم.»[13]

مابین رویکردهای علمیِ نوین رنگ و دگرگونی‌هایی که در زمینه‌ی نقاشی رخ داد، مجادلات بسیار شدیدی وجود دارد. من ترجیح می‌دهم در مورد مجادله صحبت کنم تا تأثیر. تأثیر بر یک رابطه‌ی علی دلالت دارد که از نظر من زمانی که رابطه‌ی پیچیده‌ای را که مابین هنر و علم، هنر و فلسفه و غیره وجود داردْ توصیف می‌کنیم، کاملاً بی‌جا و نامناسب است. اوژن وِرون در کتاب «زیبایی‌شناسی» (L'esthétique) که در سال ۱۸۷۸ منتشر شد، اظهار می‌کند که برای علمْ کشفِ آن‌چه نقاشان همیشه می‌دانستند، یک قرن طول کشید: «نقاشان تا همین اواخر مجبور بودند به دنبال هارمونی، به آزمایش‌ها و تجربه‌ی شخصی وابسته باشند. برای اولین بار در سال ۱۸۱۲، شارل بورژوا با مطالعه روی پدیده‌ها تفسیری به جهان ارائه داد که پس از آن میشل شورول در کتابش درباره‌ی قوانین حاکم بر کنتراست‌های هم‌زمان رنگ آن را تکمیل کرد.»[14]

وجود مجادلات بین رویکرد علمیِ رنگ و شیوه‌ای که نقاشی مدرن را به رنگ مرتبط می‌سازد به سختی قابل انکار است. دو جنبه از این رویکرد علمی یعنی منسوخ کردن تمایز بین نور و رنگ و شناسایی رنگ‌های سوبژکتیو، در واقع از خصوصیات مهم نقاشی مدرن هستند. اما مطمئن نیستم که این امر را بتوان به تأثیرِ علم نسبت داد. کوریولیس، شخصیتِ نقاش در رمان «مانت سالمون» (Manette Salomon) برادران گنکور، ناامیدانه تلاش کرد تا با رنگ نور بسازد، کاری که اوژن دلاکروا انجام داد. ژوریس کارل اوئیسمانس که بسیار به تحقیقات علمی در مورد رنگ و همه‌ی اشکالِ آسیب‌شناختیِ ادراک علاقه‌مند بود، این تغییر بنیادی در نقاشی مدرن را به دلاکروا نسبت داد. ساختن نور با رنگ به معنای فراموش کردن شیوه‌ی

سنتیِ فهم و تولید سایه‌ها با استفاده از سیاه یا قهوه‌ای تیره است. دلاکروا در «ژورنال»[۱۵] می‌نویسد که سایه‌ای وجود ندارد بلکه تنها بازتاب‌ها هستند. ژرژ ساند در کتاب «یادداشت‌ها و خاطرات» از دلاکروا نقل قول می‌کند که: «هیچ سیاهی‌ای در طبیعت وجود ندارد: و هیچ بخش مرده‌ای در نقاشی. سراسرِ بدن در ارتباط با بدنی دیگر، نورِ رنگ را می‌دهد و می‌گیرد. [...] این راز شفافیت سایه‌هاست؛ و هم‌چنین راز برجستگی اشیاء.»[۱۶]



روژه دو پیل، تصویرسازی‌های از کتاب «دوره‌ی اصول نقاشی»، ۱۷۰۸، کتاب‌خانه‌ی ملی فرانسه.

در این خصوص، مثلث نوری‌ای که دلاکروا، در سال ۱۸۳۴، پشت آلبوم خود طی سفرش به اسپانیا، مراکش و الجزیره کشیده و تفسیری که برایش نوشته بسیار جالب توجه است:

«از سه رنگ اصلیْ سه رنگ ثانویه شکل می‌گیرد. اگر تناژِ رنگی اولیه را به تناژِ ثانویه‌ی مخالف اضافه کنید، آن را خنثی

کرده و از آن نیم‌سایه‌ی لازم را می‌سازید. بدین‌ترتیب اضافه کردن سیاه به معنای اضافه کردن نیم‌سایه نیست، این کار تنها تناژ رنگ را چرک می‌کند، همان‌طور که گفتم نیم‌سایه‌ی حقیقیِ آنْ تناژِ رنگی مخالف است، سایه‌های سبز به رنگ قرمز است، سرِ [آن] دو دهقان کوچک. آن که به رنگ زرد بود، سایه‌های بنفش داشت و آن که سرخگون‌تر و قرمزتر بود، سایه‌های سبز.»[۱۷]

چگونگی ساخت نور از رنگ، یکی از ویژگی‌های نقاشی مدرن است که برای مثال در آثار مونه، بونار و ماتیس دیده می‌شود.

اما طبق گفته‌ی اوئیسمانس، جنبه‌ی دومی از آن‌چه او «درس بزرگ» دلاکروا می‌نامدْ وجود دارد. او می‌گوید دلاکروا نه تنها به نقاشان آموخت چگونه با رنگْ نور بسازند، بلکه آموخت چگونه رنگ غایبِ پالت را نقاشی کنند. این رنگ غایبْ نه روی بوم وجود دارد و نه روی پالت، اما بیننده آن را درک می‌کند. این رنگی نقاشی‌شده نیست بلکه رنگی است که تنها در ادراک بیننده وجود دارد و توسط کنتراست و همجواری دو رنگ ایجاد می‌شود، مشابه با آن‌چه دانشمندان در همان دوره، رنگ سوبژکتیو نامیدند.

همجواری بین تحقیقات علمیِ رنگ و فعالیت‌های هنری برای شخصی مانند اوگدن نیکلاس رود، دانشمند آلمانی که استاد فیزیک دانشگاه کلمبیا شد، جذاب بود. کتاب رود «رنگ‌شناسی مدرن، با کاربرد در هنر و صنعت»[۱۸] در سال ۱۸۷۹ منتشر و به سرعت به فرانسه و آلمانی ترجمه شد. رود رنگ را به سه شاخصه‌ی ثابت تقسیم کرد: خلوص، درخشندگی و فام یا ته‌رنگ، معادل با تقسیم‌بندیِ

سایه‌رنگ، سایه و فامِ چیمز مَکسوِل. او ترنر را تحسین می‌کرد، اغلب از راسکین نقل قول می‌آورد و خودش هنرمندی آماتور بود. اوگدن رود از اعضای انجمن آبرنگ امریکا بود و در سال ۱۸۷۴ دو سخنرانی در مورد «نورشناسی مدرن در نقاشی» در آکادمی ملی طراحی نیویورک ایراد کرد. او بخش‌های طولانی‌ای از سخنرانی‌اش را به شیوه‌های متفاوتِ ترکیب رنگِ مورد استفاده‌ی هنرمندان اختصاص داده بود:

«به نظر می‌رسد روش دیگری در ترکیب کردن نور رنگی به طور قطع برای اولین بار توسط میله در سال ۱۸۳۹ ابداع شده است، هر چند که از مدت‌ها پیش عملاً هنرمندان از این روش استفاده کرده‌اند. ما بنابر عادت میزانی از نقطه‌های کوچکِ دو رنگ را بسیار نزدیک هم قرار می‌دهیم، و اجازه می‌دهیم تا در فاصله‌ای مناسبْ توسط چشم بیننده با هم مخلوط شوند. میله مرزهای باریک رنگ را به موازات یکدیگر ترسیم می‌کرد، و رنگ‌سایه‌ها به تناوب عمل می‌کردند. نتایج به دست آمده از این شیوه، ترکیبی حقیقی از نورِ رنگی است. [...] این شیوه تنها روش عملیِ در اختیار هنرمند است که به موجب آن می‌تواند نه رنگدانه‌ها، بلکه عملاً توده‌های نور رنگی را ترکیب کند. در این رابطه، نظر جالبی از راسکین را به یاد بیاوریم که ارتباطی به موضوع مورد بحث ما دارد. نویسنده‌ی «نقاشان مدرن» در اثر تحسین‌برانگیزش «عناصر طراحی» (Elements of Drawing) می‌گوید: خُرد کردن یک رنگ به نقاط کوچک، کنار یا رویِ رنگِ دیگر، مهم‌ترین چیز در تمام فرایندهای [خلق] نقاشیِ خوبِ رنگ‌روغن و آبرنگِ مدرن است.»[۱۹]

و این می‌تواند توصیف کاملی از نقاشی‌های سورا باشد.

ارجاعات

۱. Accident: عَرَض، اصطلاحی در منطق و فلسفه است و مقابل جوهر Substance یا ذات قرار میگیرد. عَرَض بر خلاف جوهر برای بودنْ نیازمند وجود دیگری است. برای مثال تمامیِ اجسام دارای شکل و کمیت هستند، خود جسم «جوهر» و رنگ آن «عَرَض» است.م.

۲. باید به این نکته توجه داشت که واژه‌ی ایتالیایی دیزِینیو Disegno ، که در فارسی طراحی ترجمه می‌شود، دارای معنایی پیچیده‌تر است و هم به مهارت طراحی و هم به قابلیت ذهنی برای ابداع طرح اشاره دارد. در زمان رنسانس، توانایی ابداع یا خلق به هنرمند اجازه می‌داد تا جا پای خدا بگذارد و ابزاری برای ارتقاء نقاشی از جایگاه فن و صنعت Craft به هنر Art بود.م.

۳. نگاه کنید به کتابم:

The Eloquence of Color: Rhetoric and Printing in the French Classical Age (Berkeley: University of California Press. 1993).

۴. The sublunary world and the superlunary world.

۵. Gen 1:1-5.

۶. Leonardo da Vinci, The Notebooks of Leonardo da Vinci, trans. Jean Paul Richter (Charleston, SC: Pacific Publishing Studio, 2010), 22-23.

۷. jacqueline Lichtenstein and Christian Michel, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, vol. 1, bk. 1 (Paris: ENSBA, 2007), 370–72. جز موارد ذکر شده، همه ترجمه‌ی خودم است.

۸. لیشتنشاین در پانویس مقاله می‌نویسد «تمایز بین واژگان فرانسوی couleurs و coloris که از واژه‌ی ایتالیایی colorito/color گرفته شده است، نقش مهمی را در تئوری رنگ‌گرای نقاشی بازی می‌کند و از آن‌جا که ترجمه‌ی این تمایز به انگلیسی ممکن نیست، من آن را به همان صورت فرانسوی می‌آورم.» بدین‌ترتیب در ترجمه‌ی فارسی نیز صورت فرانسوی این واژه را حفظ کرده‌ام با این توضیح تکمیلی که کُلُریتو Colorito اصطلاحی است در نقاشی ونیزی قرن شانزدهم که در آن رنگ به عنوان روشی مسلط برای اهداف بیانِ نفسانی و چون عنصر مهم ترکیب‌بندی به کار گرفته می‌شد. در آن زمان، رنگ از معنایِ نقاشی جدا نبود و تأکید بر رنگ هم‌چنین تأکیدی بر نحوه‌ی نقاشی کردن و برخورد با نقاشی بود. این اصطلاح در تضاد با دیزِینیو Disegno (نگاه کنید به پی‌نوشت شماره

۲) که مشخصه‌ی هنر فلورانسی بود قرار داشت. این تضاد جدالی بود درباره‌ی مزیت‌ها و برتری‌های کارِ تیسین ونیزی در قیاس با میکلانژ فلورانسی که برای آن‌ها به ترتیب استفاده از کُلُریتو و دیزینیو، اصول تعیین‌کننده و راهنما محسوب می‌شد.-م.

۹. Roger de Piles, Abregé de la vie des peinters (Paris: Muguet, 1699),

۱۰. نظریه‌ی رنگ گوته، پارادایمِ متافیزیکی ارسطویی را حفظ می‌کند و شیوه‌ی درکِ رنگ را به حساب می‌آورد.

۱۱. Georges Louis Leclerc Buffon,"Observations sur les couleurs accidentelles et sur les ombres colorées" (1743), in Un autre Buffon, ed.Jacques-Louis Binet and Jacques Roger (Paris: Hermann, 1977), 142; نقل شده در کتابم : In the Blind Spot. An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age, trans. Chris Miller (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 174.

۱۲. Treatise on Physiological Optics

۱۳. Hippolyte Tain, On Intelligence, bk. 1, trans. T.D. Haye (London: L. Reeve and Co., 1871), 224.

۱۴. Eugene Véron, Aesthetics, trans. W. H, Armstrong (London: Chapman & Hall, 1879)228۰ (Paris: Vrin, 201) نسخه‌ی اصلی فرانسه نیز با مقدمه و یادداشت ژاکلین لیشتنشتاین تجدید چاپ شد. اوژن ورون از حامیان زیبایی‌شناسی علمی بود که توسط گوستاو تئودور فخنر در آلمان پایه‌گذاری شده بود.

۱۵. نام دفترِ یادداشت‌ها و خاطرات دلاکروا که اول بار در سال ۱۸۹۳ از سوی انتشارات لیبرری پلون (Librairie Plon) به چاپ رسید. ژورنال، مطالعات و خاطرات دلاکروا در دو بخش از ۱۸۲۲ تا ۱۸۲٤ و ۱۸٤۷ تا ۱۸٦۳ با فاصله‌ی زمانی بیست ساله در برمی‌گیرد.

۱۶. Georges Sand, Impressions et souvenirs (Paris: Calmann Levy, 1896), 85-86 (translation by Chris Miller).

۱۷. Eugene Delaxroix, Album de voyage au Maroc, Espagne, Algerie (Chantilly: Musee Conde, 1832); manuscript quoted and translated in Lichtenstein, In the Blind Spot, 175.

۱۸. Modern Chromatics: With Applications to Art and Industry، این کتاب با عنوان « رنگ شناسی مدرن: کتاب درسی رنگ برای هنرجویان با کاربرد در هنر و صنعت» را عربعلی شروه به فارسی ترجمه کرده و در سال ۱۳۸۷ از سوی نشر شباهنگ منتشر شده است.

۱۹. Ogden Nicholas Rood, Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry (New York: D. Appleton, 1879), 241.

ارزش حس زندگی نقاشی در جایگاه نشانه‌ی کارکرد در اقتصاد نوین

ارزش حس زندگی نقاشی در جایگاه نشانه‌ی کارکرد در اقتصاد نوین

ایزابل گراو (Isabelle Graw)
ترجمه‌ی افرا صفا

زمانی تاریخ هنرشناس فرانسوی هوبرت دمیش ضربه‌قلم را نشانی از اندیشه و دیدگاه در نقاشی می‌دانست. از دید او برخلاف تولید سخن، نقاشی چیزی بیش از «نشانه‌های دیداری یک عمل»[1] را هویدا نمی‌کند و این کار تنها از راه ضربه‌قلم انجام می‌شود. نوشته‌ی پیش رو به این پیش فرض می‌پردازد که نقاشی می‌تواند در جایگاه نشانه‌ای از یک عمل دانسته شود که ذهنیتی را فرامی‌خواند ـ اندیشه و فردیتی فراسوی نقاشی ـ که نشان‌دهنده‌ی کنش‌گرایی است. اما برخلاف دمیش که با تعریفی محدود از نقاشی کار می‌کرد و آن را محدود به مرزهای تصویر روی بوم می‌دانست، من گستره‌ی گوناگون و چندلایه‌ی نقاشی را در تاریخ در نظر می‌گیرم. درحالی‌که آن‌گونه که شایسته است به گسترش و ناپایداری‌هایش می‌پردازم، در بررسی آن‌چه درباره‌ی نقاشی ویژه است ـ یا کمابیش ویژه باقی مانده است ـ چیزی فروگذار نمی‌کنم.

ذهنیتی که از سوی دیمیش مطرح می‌شود آشکارا همان فردیت و ابراز دیدگاه هنرمند-نقاش نیست که در نقاشی هویدا می‌شود. بلکه به این معناست که نقاشی «گفتمان خود» و «داستان خود» را دارد.[۲] دیمیش در این اندیشه که نقاشی فردیت و پیام خود را دارد تنها نیست، در نتیجه کمابیش به این می‌ماند که موضوعی بررسی شود که پیش‌تر به آن پرداخته شده است. این اندیشه که نقاشی زندگی خود را دارد و در نتیجه می‌تواند «بیندیشد» یا «سخن بگوید» در میان بسیاری از تاریخ هنرشناسان فرانسوی وجود دارد؛ از لویس مارن تا ژرژ دیدی-اوبرمن.[۳] آن‌چه مطرح خواهم کرد این است که ما به تجسم‌های حیات نما می‌پردازیم و این تصادفی نیست که این‌ها در بسیاری از مواقع در پیوند با نقاشی ابراز می‌شوند. نقاشی به دلیل زبان ویژه‌اش یا شاید دقیق‌تر باشد اگر بگوییم به دلیل نشانه‌های ویژه‌ای که دربردارد می‌تواند چنین تجسم‌های زنده‌ای را برانگیزد. البته می‌توان آن‌گونه که آندریاس رکویتز مطرح کرده است این بحث را پیش کشید که همه‌ی سبک‌ها و روش‌های زیبایی‌شناسانه «سیستمی از نشانه‌ها» را به کار می‌برند و بنابراین بُعدی نشانه‌شناسانه در خود دارند.[۴] اما از دید من در نقاشی است که نوعی ویژه از نشانه ـ نشانه‌های نمایه‌ای ـ برجسته‌تر می‌شود. نشانه‌های نمایه‌ای توانایی فیزیکی انگشتی را دارند که چیزی را نشان می‌دهد؛ قدرتی که به «مغناطیس» نزدیک است (پییرس).[۵] سخن من این است که هنگامی که این‌ها در پس‌زمینه‌ی نقاشی آورده می‌شوند نیرومندانه به مؤلف غایبی اشاره می‌کنند که به نظر می‌رسد کمابیش حضوری فیزیکی در نمایه‌ها دارد.

به گفته‌ی اومبرتو اکو یک نشانهْ فرمی فیزیکی است که به چیزی ارجاع دارد که خودش نیست.[۶] به نظر می‌رسد در نقاشی همواره بر فرم فیزیکی نشانه‌ها تأکید می‌شود. توجه ما به سوی بعد فیزیکی این نشانه‌ها کشیده می‌شود و این ربطی به این ندارد که آن‌ها به شکلی نمادین یا شمایلی به چیزی اشاره می‌کنند. جدا از این‌که این نشانه‌ها به چه چیز اشاره می‌کنند یا ارجاع می‌دهند، در شکل فیزیکی خود در جایگاه نمودی از مؤلف غایب به نظر می‌رسند. البته این نوع از نمایه‌بودگی در دیگر شکل‌های هنرهم وجود دارد ـ به فیلم‌های تجربی بیندیشید و به کار بردن خطوط نور روی فیلم در جایگاه یادگارهای فیزیکی دخالت مؤلف. اما در نقاشی این همه‌ی نشانه‌ها ـ شمایلی یا نمادین ـ هستند که هم‌زمان حضور شبح‌مانند مؤلف غایب‌شان را القا می‌کنند.[۷] بانی این مسئله بعد فیزیکی افزوده‌ی آن‌هاست، به عبارت دیگر و به زبانی عامیانه‌تر شئ بودگی (مادیت) برجسته‌نمایی شده‌ی (تأکید شده‌ی) آن‌ها.

پیش‌تر نیز به این موضوع اشاره کردم که نمایه‌گی نقاشی با نمایه‌گی دیگر شکل‌های هنر متفاوت است تا جایی که مؤلف را به درون بازی می‌کشاند و بنابراین می‌توان آن را در جایگاه نماینده‌ی هنرمند دید. حتی سبک‌های نقاشی پس از جنگ جهانی دوم، مانند کارهای زیگمار پولکه یا گرهارد ریشتر، که هدف‌شان دور شدن از برداشت ذهنیت‌گرا و دوری جستن از زندگی‌باوری بود نیز این احساس خیالی را در ما برمی‌انگیزند. با این‌که آن‌ها به روش‌هایی دست می‌زنند که ردپای مؤلف را به کمینه

برسانند آثارشان باز هم زندگی‌باوری را منتقل می‌کند. بسیاری از آثار متأخر پولکه به نظر «زنده» یا خود-کُنِش‌ور می‌رسند. به راستی این افسانه‌ی کهن که نقاشی خود-کنش‌ور است، افسانه‌ای که می‌گوید نقاشی زنده است، در این آثار احساس می‌شود؛ هرچند به شکلی طعنه‌آمیز.

اما درباره‌ی چه نوع زنده بودن یا کنش‌وری‌ای صحبت می‌کنیم؟ کنش‌وری‌ای که مورد نظر من است با حس زنده‌ی زیباشناسانه‌ای که در ما ایجاد می‌شود و از زمان رنسانس تا کنون ستایش شده است پیوند کمی دارد.[۸] آن حس زنده بودنی مد نظر من است که هنگامی در ما ایجاد می‌شود که نتیجه‌ی نقاشانه‌ی زمانی که هنرمند از زندگی و کارش روی آن گذاشته را حس می‌کنیم. به راستی بیش‌تر اوقات به نظر می‌رسد نقاشی با «کار زنده» ـ مفهومی مارکسی ـ غنی شده است.[۹] اما درحالی‌که نقاشی این کار زنده را دربردارد نمی‌توان ارزشش را تنها به این دانست زیرا در کنار آن دربردارنده‌ی کار نیز هست ـ و این یکی از امتیازهای بسیار نقاشی است. به نظر می‌رسد کار و دوران زندگی هنرمند در نقاشی ذخیره شده است. عبارت به نظر می‌رسد را به کار می‌برم زیرا برای ایجاد این تأثیر نمایه‌ای نیازی نیست که هنرمند حتی به بوم اثرش دست بزند. این تأثیرات نمایه‌ای را می‌توان در روش‌های نقاشی مکانیکی یا ذهنیت پرهیز هم دید.

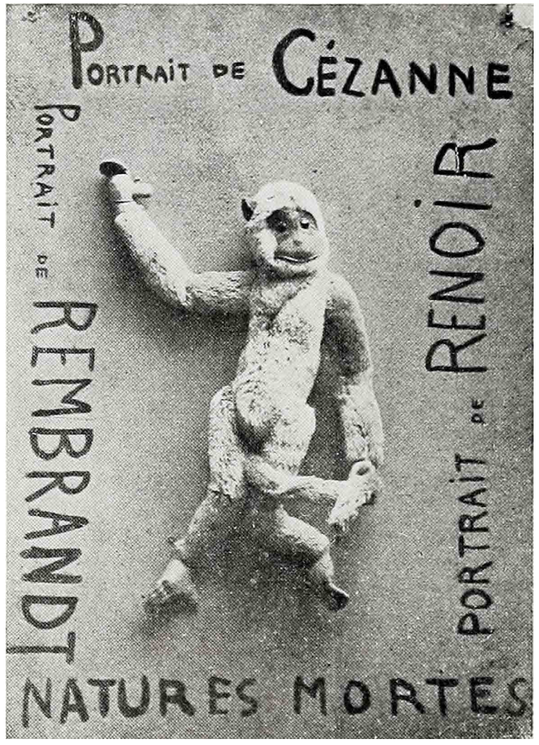
مهم است که آگاه باشیم که پیوندی درونی میان آن‌چه من به عنوان نمایه‌بودگی خاص نقاشی توصیف کردم ـ آن گونه که به نظر می‌رسد کار و گذر عمرْ خود را در نقاشی

می‌نمایاند ـ و فرم ارزشش وجود دارد. اگر دقیق‌تر بگوییم فکر می‌کنم می‌توان محبوبیتی را که یک نقاشی به دست می‌آورد به توانایی‌اش در ذخیره کردن زندگی و ساعات کار و زحمت مرتبط دانست. بر اساس نظریه‌ی ارزش کار کارل مارکس ارزش تنها هنگامی می‌تواند به چیزی مادی تبدیل شود که کار (و بنابراین عمر) در آن نهادینه و ذخیره شده باشد.[۱۰] در نتیجه می‌توان جلوتر از این رفت و گفت: هیچ ارزشی بدون کار زنده وجود ندارد. از آن‌جا که نقاشی می‌تواند این احساس را القا کند که کار زنده را در خود ثبت کرده است می‌تواند محبوبیت آن را در اقتصاد نوین ما توجیه کند؛ اقتصادی که از سوی جامعه‌شناسان به‌طور جایگزین با عبارت «شرایط پسا-فوردیسم» (پائولو ویرنو) یا عبارت «کاپیتالیسم شناختی» (یان مولیه-بوتان) و یا با عبارت «کاپیتالیسم-شبکه» (لوک بولتانسکی/ ایو چیاپلو) توصیف می‌شود. آن‌چه این اقتصاد نوین را تعریف می‌کند این است که ظرفیت‌های درکی و عاطفی ما را هدف می‌گیرد. اگر با این دید به آن بنگریم، شیوه‌ی زندگی ماست که به شئ تبدیل می‌شود. به شبکه‌های اجتماعی مانند توئیتر، اینستاگرام و فیس‌بوک فکر کنید و به این بیندیشید که چگونه با «رخدادهای زندگی» ما بازاریابی می‌کنند. فکر می‌کنم در چنین اقتصادی نقاشی از جایگاه خوبی برخوردار است زیرا این حس را به مخاطب القا می‌کند که با زندگی مؤلفش سرشته است. این می‌تواند بازگشت توجه‌ها به نقاشی را توضیح دهد ـ هنوز هم در بالای سلسله مراتب هنری قرار دارد و بالاترین قیمت را از آن خود می‌کند؛ به ویژه در حراج‌ها حتی با محدوده‌های قیمت (آدورنو) هنر.

تعریفی بسط داده شده از نقاشی دربردارنده‌ی ویژه بودن آن

در ابتدا به نظر بدیهی می‌رسد که ما دیگر نمی‌توانیم نقاشی را با عکسی روی بوم یکسان ببینیم، که با دیدگاه تاریخ هنرشناسانی مانند دیمیش یا مارین همسوست. در گذر تاریخ بسیاری از سبک‌های پیش و پس از جنگ جهانی دوم ـ مانند «طبیعت بی‌جان» (۱۹۲۰) اثر فرانسیس پیکابیا تا هنرمندانی مانند ایو کلین و نیل تورونی ـ چنین تعریف دست و پا بسته‌ای از نقاشی را رد کرده‌اند.

بگذارید تلاش کنم تا با نگاهی موشکافانه‌تر به چند نمونه، راه‌های گوناگونی را نشان دهم که نقاشی با آن‌ها پا را از محدوده‌هایش فراتر گذاشته و درهایش را به روی زیست‌جهان (Lebenwelt) گشوده است. به این نکته توجه کنید که هر تلاشی برای زیر سؤال بردن مرزها و محدوده‌های نقاشی در گذشته دست آخر امتیازی به آن افزوده است. «طبیعت بی‌جان» پیکابیا در این‌جا مورد بررسی است. این تنها نشان دهنده‌ی گسترده شدن پرشتاب محدوده‌های نقاشی نیست بلکه نشانه‌ی آمیختگی نقاشی با چیزی بیرونی است: نقاشی در جایگاه کالای مصرفی. از سویی دیگر نقاشی پیکابیا با چسباندن یک کالای مصرفی ـ عروسکِ میمون ـ به سطح بوم به راستی مفهوم حاضرآماده (Readymade) را از آن خود می‌کند.[۱۱] اما برخلاف نقدهای معمول که این کار را تهدیدی برای اعتبار نقاشی می‌بینند، می‌اندیشم که این حاضرآماده در واقع روح تازه‌ای در آن دمیده است.



فرانسیس پیکابیا،
«طبیعت بی‌جان»،
رنگ‌روغن و عروسک میمون
روی مقوا، ۱۹۲۰، موزه‌ی
گوگنهایم، نیویورک.

اگر حاضرآماده را آن گونه که جان رابرتس می‌گوید راه یافتن کار بدون دستمزد و کار دیگران به حوزه‌ی زیبایی‌شناسی[۱۲] بپنداریم، می‌توانیم ادعا کنیم هنگامی که نقاشی حاضرآماده‌ها را در خود می‌پذیرد انباری از کارِ اجتماعی زنده می‌شود. آمیختگی نقاشی با حاضرآماده نمادی از جان بخشیدن دوباره به نقاشی است. اما «طبیعت بی‌جان» پیکابیا هم‌چنین دربردارنده‌ی پیام‌هایی دیگر است: عبارت طبیعت بی‌جان و نام هنرمندانی که استادان

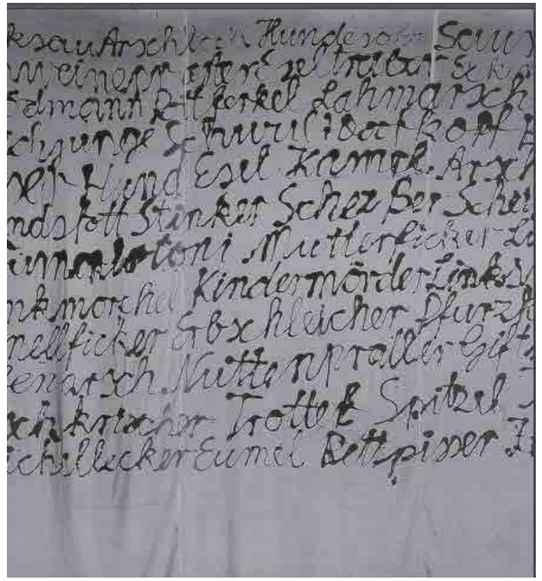
پیشکسوت پنداشته می‌شوند مانند سزان، رنوار و رامبرانت روی سطح بوم نقاشی شده است. این نوشته‌ها تبدیل به یک گزاره‌ی زبان‌شناختی می‌شوند که جانمایه‌ای را که نقاشی مدعی آن است تضعیف می‌کنند ـ دست‌کم در نگاه نخست. در بررسی بیش‌تر، نقاشی هم‌زمان جانی دوباره می‌گیرد زیرا به نظر می‌رسد سخن می‌گوید، هرچند به شکلی خاموش. و تنها جاندارانند که می‌توانند سخن بگویند. به همان اندازه که این نقاشی ـ برای پذیرش جهان کالاشدگی کار و گزاره‌های نوشتاری ـ باز شده، جان و زندگی نیز به دست آورده است.

مرزهای نقاشی نیز هنگامی که با بدن هنرمند و عناصر حرکتی ترکیب شد از میان رفت، مانند مجموعه‌ی انتروپومتریز (یا بدن‌نگاره‌ها) (۱۹۶۰) از ایو کلین یا در نقاشی/پرفورمنس‌های سال ۱۹۶۵ گروه گوتای. جدا از جزئیات این پرفورمنس‌ها به هم پیوستن نقاشی‌ها و بدن‌ها باز هم بانی پر شدن نقاشی از زندگی می‌شود. حتی می‌توان تا جایی پیش رفت که بگوییم «نقطه‌ی عطف پرفورمنس» بانی جان بخشی دوباره به نقاشی شد. اثر «پارچه‌ی بزرگ سوءاستفاده» (۱۹۶۸) نمونه‌ای دیگر است از این‌که چگونه مرزهای باریک تصویر روی بوم هنگامی که با بدن هنرمند ترکیب می‌شوند از بین می‌روند. اما باز هم به این کار احساسی از زنده بودن داده می‌شود. پارچه‌ای که مانند یک لباس پوشیده شده است به تنهایی نشان دهنده‌ی آشتی میان دو عرصه‌ی هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی است (طراحی پوشاک و دیزاین). اثر به دلیل نزدیکی به بدن هنرمند قدرت بیش‌تری پیدا می‌کند.

مانند شیءای کهن که با سازنده و زندگی آفریننده‌اش در تماس بوده ـ آنِ او را را دربردارد. ناسزاها و توهین‌هایی که رویش نوشته شده‌اند آن را به شیءای گفتمانی تبدیل می‌کند که با ما سخن می‌گوید و بنابراین به نظر زنده می‌رسد.

چنین نیرو بخشیدن به نقاشی را هم‌چنین می‌توانیم در شیوه‌ای ببینیم که نقاشی‌های پس از جنگ جهانی دوم آموزه‌های نقد نهادی را در خود گنجاندند، مانند هنرمندانی چون نیل تورونی و دنیل بورن. بی‌شک دیگر نمی‌توان نقاشی را برابر با یک تصویر تخت آویخته به دیوار دید.[۱۳] نقاشی خود را آن‌چنان که در کار تورونی می‌بینیم در جایگاه یک سری نشانه ارائه می‌کند که از مرزهای بوم گذر می‌کند و به جای آن روی سطح دیوار کار می‌کند. می‌توان گفت که این نشانه‌ها به گونه‌ای فعال به درون فضای نمایش می‌آیند تا اهمیت شرایط نهادی نقاشی را برجسته کنند. این‌گونه مداخله با این اندیشه گره خورده است که حرکت‌های هنری یا نقاشانه می‌توانند بانی گشایش‌های معرفت شناختی شوند. آن‌ها قرار است چیزی را آشکار کنند، به این معنی که آن‌ها می‌توانند در جایگاه عامل باشند. باری دیگر نقاشی پر از ویژگی‌هایی می‌شود که نشانه‌ای از هنرمندند.

به نظر دشوار و حتی ناممکن می‌رسد که با چنین شرایطی به طور قطع حد و مرز نقاشی را مشخص کنیم. چگونه می‌توانیم ویژگی‌های چیزی را تعیین کنیم که آشکارا از آن ویژگی‌زدایی شده است؟



زیگمار پولکه،
پارچه‌ی بزرگ سوءاستفاده،
نقاشی روی پارچه،
۴۰۰ در ۴۴۵ سانتی‌متر،
۱۹۶۸، مجموعه‌ی داروس،
سوئیس.

چیز دیگری که بر این دشواری‌ها می‌افزاید این است که بسیاری از نقاشان فعالیت‌های‌شان را به نقاشی محدود نمی‌کنند. به امی سیلمن می‌اندیشم که فیلم‌ها و دیاگرام‌هایش بخش مهمی از کارش هستند. در نمونه‌هایی دیگر، آثار چاپی جایگاه نقاشی را بالا برده‌اند، مانند کارهای مارتین کیپنبرگر که پوسترها (و نه تنها خود-نگاره‌ها) در جایگاه وسیله‌ای برای تبلیغ خود عمل می‌کردند. مسئله تنها این نیست که نقاشی اشکال دیگر هنر را از آن خود می‌کند و از آن‌ها می‌آموزد بلکه در جایگاه «چشم‌اندازی ضمنی» برای دیگر روش‌های غیرنقاشانه نیز عمل می‌کند.[۱۴] به هنرمندانی مانند جف وال یا ولفگانگ تیلمانس بیندیشید که کارشان نشان داده است که چگونه عکاسی می‌تواند

نقش بازنمایانه و روایی نقاشی را از آن خود کند، چگونه می‌تواند سطوح مادی‌ای را به وجود آورد که تقلیدی از سطح نقاشی‌های انتزاعی هستند. کدهای نقاشی بسط پیدا کرده‌اند، به ویژه در روش‌های هنری‌ای که در اصل می‌خواستند خود را از نقاشی جدا کنند.[۱۵] هنگامی که قوانین و سنت‌های نقاشی چنین سایه‌ای بر سر همه چیز انداخته‌اند جای شگفتی نیست که به سوی تعریفی بسیار انعطاف‌پذیر از نقاشی کشیده شویم و آن را همه‌جا

مارتین کیپنبرگر،
Präsentation Plakate I
Buch, Buchlandlung
Walther König،
چاپ، ۸۴ در ۹۵ سانتی‌متر،
۱۹۸۹، موزه‌ی هنرهای معاصر،
سان‌فرانسیسکو.

ببینیم. اگر با چنین دید بالایی به این موضوع بنگریم حتی آثار سرهم‌بندی هنرمندی مانند ریچل هریسون هم می‌توانند نقاشی به شمار بیایند چرا که گفتمانی نقاشانه مانند امپرسیونیسم یا اکسپرسیونیسم انتزاعی را القا می‌کنند. اما به جای کار کردن با تعریفی انعطاف‌پذیر و دل‌بخواهی از نقاشی می‌خواهم ایده‌ای از نقاشی را پیشنهاد دهم که در آن از سویی گستره‌ی چند وجهی تاریخی نقاشی را می‌پذیرد و از سویی دیگر به ویژگی‌های باقی مانده‌ی آن چنگ می‌زند. اگر ویژگی‌های نقاشی وجود نداشتند معنایی نداشت که درباره‌ی نقاشی حرف بزنیم. به این دلیل در بخش بعدی واژه‌ی نقاشی به روش‌هایی گفته می‌شود که از لبه‌ی قاب بیرون می‌زنند درحالی‌که هم‌چنان ویژگی‌های نقاشی روی بوم یا گوناگونی‌هایی را حفظ می‌کنند که در این عرصه وجود دارد. این اجازه می‌دهد ما تعریفی گسترده از نقاشی داشته باشیم. اما چون در گذر از ویژگی‌زدایی از نقاشی هنوز هم با گوناگونی‌هایی از تصویر روی بوم روبه‌رو می‌شویم می‌توانیم بپذیریم که نقاشی هم‌چنان موفق می‌شود چیزی مختص به خود را به دست آورد.

پیوند نزدیک میان کالا و فرد

اما هنگامی که نقاشی با روندهای دیگر ـ از حاضرآماده و افزوده‌های زبانی گرفته تا بدن‌ها و خردورزی‌های نقد نهادی ـ ترکیب شده است، چگونه می‌توان این خاصیت باقی مانده را فهمید؟ آیا تصویر روی بوم پتانسیل القای حسی از زنده بودن را دارد، پتانسیلی که دیگر فرم‌های هنری به درجه‌ای

دیگر یا پایین‌تر توانایی‌اش را دارند؟ برای بهتر فهمیدن نیروی نقاشی با موضوع برخوردی نشانه‌شناسانه خواهم داشت که برای فهم بهتر نقاشی را نوعی زبان فرض می‌کند. به طور دقیق‌تر از اقتباسی از مفهوم نمایه‌بودگیِ چارلز اس.پیرس با تغییراتی استفاده می‌کنم.

اگر از نگاه نشانه‌شناختی به نقاشی بنگریم ـ در جایگاه شکلی از تولید نشانه ـ دو امتیاز خواهیم داشت: ۱) به ما این امکان را می‌دهد که حضور نشانه‌های نقاشانه را در غیرنقاشی متوجه شویم (که به این معنی نیست که باید تا جایی پیش رویم که برای نمونه یک سرهم‌بندی نقاشی شده از هریسون را در جایگاه نقاشی بپذیریم.) و ۲) به ما اجازه می‌دهد که پیوند محکم میان کالا و فرد (هنرمند) را، که به نظر می‌رسد در تصویر روی بوم مانند تار و پود به هم گره خورده‌اند، متوجه شویم و توضیح دهیم. ممکن است در جا مخالفت کنید که دیگر فرم‌های هنری‌ای هم مانند هنر پرفورمنس هستند که در آن‌ها ما با پیوندی حتی نیرومندتر میان شخصیت هنرمند (شخصیت او به معنی فردی که در اجتماع نقش‌های گوناگونی ایفا می‌کند) و کالایی که ارائه می‌دهد روبه‌رو می‌شویم. این بی‌تردید درست است: به نظر می‌رسد که کالا و فرد در پرفورمنس هم‌پوشانی دارند؛ کالا فرد می‌شود (البته نه شخصیت واقعی فرد بلکه نسخه‌ای بسیار صحنه‌پردازی شده از او). در پرفورمنس کالا فرد است و بدون او نمی‌تواند وجود داشته باشد (جدا از عکس‌ها و ثبت و ضبط ویدئویی). برعکسْ هم‌معنایی میان کالا و فرد از طریق تصویر روی بوم به ما می‌رسد. درحالی‌که به

نظـر می‌رسـد نقاشـی کمابیـش هنرمنـد را دربـردارد امـا نمی‌تـوان آن را در شـخصیت فـرد خلاصـه کـرد. چیـزی کـه از خلاصـه شـدن ایـن تولیـد نقاشـانه در حـد آفرینـنـده‌اش جلوگیـری می‌کنـد مادیـت خـاص آن اسـت. پیش‌تـر لئـون بتیسـتا البرتـی دربـاره‌ی نقاشـی در جایـگاه «مینروایـی قابـل لمس‌تـر»[۱۶] گفتـه و بـه ایـن مادیـت خـاص اشـاره کـرده اسـت، به این‌که چیـزی سـر راه ایسـتاده است. کالا و فـرد هـر دو به یکدیگر اشاره دارند اما در یکدیگر فرونمی‌ریزند.

به کلامی دیگر، نقاشی پر است از آن‌چه مخاطب تصور می‌کند شخصیت هنرمند است اما نقاشی را نمی‌توان به این شخصیت تقلیل داد. حتی تاریخ هنرشناس برجسته‌ای مانند دنیـل اراس بـه ایـن «اندیشـه‌ی جنون‌آمیـز» اعتـراف کـرده کـه می‌تـوان حـس کـرد کسـی ماننـد پییـرو دلا فرانچسـکا هنگامـی کـه روبـه‌روی یکـی از فرسـکوهایش ایسـتاده اسـت چـه رویایی در سـر و چه تصویری در اندیشـه داشـته اسـت.[۱۷] آشـکار اسـت کـه اراس بـه حضـور پییـرو در تولیـدش بـاور نـدارد امـا اعتـراف می‌کنـد کـه شـخصیت هنرمنـد (در گـذر از اندیشـه‌ها و رویاهایش) در آن حاضر است.

نمایه‌بودگی ویژه‌ی نقاشی

پیشـنهاد می‌کنـم کـه حضـور شـبح‌وار مؤلـف غایـب در نقاشـی را در پیونـد بـا سـازوکار واقعـی کارکـرد نشـانه‌ها ببینیـم.

بـر اسـاس گفتـه‌ی پییـرس یـک نمایـه بـه دلیـل پیونـد فیزیکـی بـا دالِ خـود اسـت کـه چیـزی را نشـان می‌دهـد: «نمایـه پیونـدی فیزیکـی بـا شـئ دال خـود دارد؛ آن‌هـا جفتـی ارگانیـک را شکل می‌دهند.»[۱۸]

پییـرس بـرای نمونـه‌ای از ایـن «دسـته از نشـانه‌ها» کـه در پیونـد «نقطـه بـه نقطـه» بـا شـئ اصلـی هسـتند بـه عکاسـی اشـاره می‌کنـد.[۱۹] جـدا از ایـن پرسـش کـه آیـا می‌توانیـم ثبـت عکاسـی از شـرایط نـور را بـه عنـوان اثـر یـا نشـانه از یـک شـئ در نظـر بگیریـم یـا نـه، ارجاعـی کـه پییـرس در این‌جـا بـه عکاسـی می‌دهـد پیامدهـای دور و درازی پیـدا می‌کنـد. عکاسـی از سـوی تاریـخ هنرشناسـان بسـیاری در جایـگاه برتریـن فـرم هنـری نمایـه‌ای به شـمار آمـده اسـت، زیـرا خـود به خـود ثبتـی از شـئ را بـدون در نظـر گرفتـن مؤلفـش ارائـه می‌دهـد. ایـن اجـازه می‌دهـد کـه بـه مفهـوم تألیـف بپردازیـم یـا آگاهانـه آن را جایگاهـی خالـی بپنداریـم. بـه عبـارت دیگـر، نمایـه معمـولاً در جایـگاه ابـزاری ضدسـلیقه و ذهنیت‌گریـز پنداشـته می‌شـود کـه تألیـف و نقـش مؤلـف را زیـر سـؤال می‌بـرد. مـن گونـه‌ای دیگـر از نمایه‌بودگی را بـرای نقاشـی در نظـر می‌گیـرم کـه دقیقاً برعکـس عمـل می‌کنـد. درحالی‌کـه نشـانه‌های نمایه‌گـی پیونـدی فیزیکـی را ایجـاد می‌کننـد ـ یـا بـه نظـر می‌رسـد کـه این‌گونه باشـد ـ ایـن پیونـد بـا یـک شـئ نیسـت بلکـه بـا کسـی اسـت کـه اثـری از خـود برجـای گذاشـته اسـت. مـن از مـدل پییرسـی اسـتفاده می‌کنـم امـا در آن تغییـرات اندکـی می‌دهـم. درحالی‌کـه پییـرس بـر پیونـد واقعـی و فیزیکـی میـان نمایـه و اُبـژه پافشـاری می‌کنـد، مـن بـر نیـروی اندیشـمندانه‌ی نمایـه در برانگیزاندن پیوند فیزیکی تأکید دارم. نقاشـی داشـتن پیوندی فیزیکـی بـا آفریننـده‌اش را بـه مـا القـا می‌کنـد. البتـه مـا چنیـن نشـانه‌های نمایـه‌ای را در دیگـر فرم‌هـای هنـری ماننـد فیلـم یـا

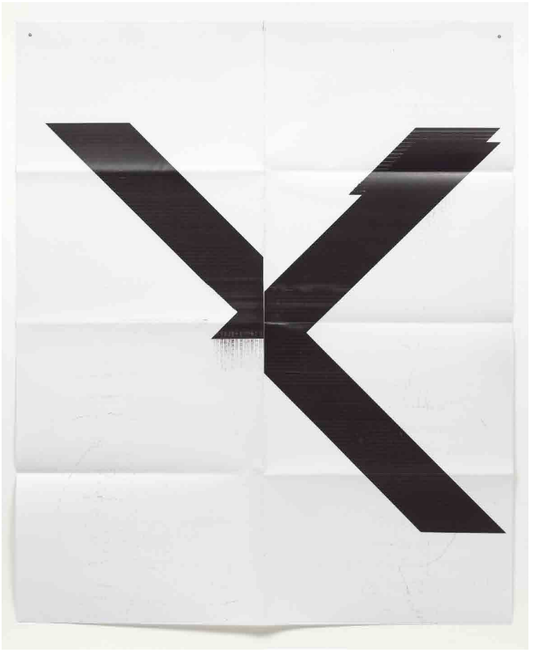
عکاسی هم می‌بینیم ـ برای نمونه پیش‌تر هم اشاره کردم که خطوط روی فیلم‌ها یا تابش نوری که آگاهانه روی فیلم‌های عکاسی افتاده است را می‌توان نشانه‌هایی از مؤلف آن دانست. اما درحالی‌که عکاسی آن گونه که رولان بارت می‌گوید معمولاً به پتانسیل استثنایی‌اش برای نشان دادن واقعیت شناخته می‌شود، برعکس نقاشی معمولاً تأثیر مؤلفش را آشکار می‌کند.[۲۰]

دست آخر، اگر من نمایه‌بودگی را در پیوند با نقاشی بپندارم به این معنی نیست که شکافی که میان اثر هنری و آن‌چه را وجود «اصیل» خود هنرمند پنداشته می‌شود نادیده گرفته‌ام. آن‌چه در نشانه‌های نمایه‌ای نقاشی با آن برخورد می‌کنیم چندان هم اصالت آشکار شده‌ی خود هنرمند نیست. در جایگاه نمایه این نشانه‌ها می‌توانند حضور (پنداشته شده‌ی) هنرمند غایب را نشان دهند. به عبارت دیگر نقاشی زبانی بسیار دگرگون است که از شماری تکنیک، شیوه و مهارت تشکیل شده که راه را برای تصوری از حضور مصنوعی مؤلف در جایگاه عنصری تأثیرگذار باز می‌کند. بسیاری از هنرمندان از این ابزارها و پتانسیلی که در ایجاد قدرت دارند آگاهند و مخصوصاً و یا از روی کنایه آن‌ها را به کار می‌برند تا این تأثیر را ایجاد کنند و آن را به سخره بگیرند.

قدرت کنشگر و پندارنده‌ی[۲۱] نقاشی

برای این‌که این تأثیر نمایه‌ای رخ دهد نیاز نیست که هنرمند دستش به نقاشی بخورد، قلمو را کنار بگذارد یا رنگ را روی بوم پرتاب کند. چاپ سیلک‌اسکرینی از اندی

وارهل که بیش‌تر اوقات کار خود را به دستیارانش می‌سپرد یا در نمونه‌ای متأخرتر نقاشی‌های چاپی وید گویتون در رساندن حسی از حضور نهفته‌ی هنرمند کم ندارند ـ که بانی آن برای نمونه این است که نقص‌هایی به عمد تصحیح نشده باقی گذاشته شده‌اند یا ترکیبی از رنگ‌های گزینش شده استفاده شده‌اند یا در تصویر اصلاحات افزوده انجام گرفته است. آن‌گونه که پییرس می‌گوید حتی اگر هنرمند به طور فیزیکی اثر را لمس نکرده باشد باز هم اثر نشانه‌های نمایه‌ای را دربرخواهد داشت که می‌توانند توجه ما را به خود جلب کنند زیرا تحت تأثیر نیروی اُبژه‌ی خود قرار گرفته‌اند که در این مورد سوژه‌ی اصلی است ـ شخصیت هنرمند. اما آیا نمی‌توان درباره‌ی مجسمه هم این ادعاها را داشت؟ بی‌تردید. اما این تنها نقاشی است که انبوهی از گفتمان‌های تاریخی را پشت سرش دارد که شاهدی بر نیروی کنشگر آن هستند. در این عرصه ناگزیر به یاد بخشی از اثر هگل به نام «زیبایی‌شناسی: مقالاتی درباره‌ی هنر زیبا» (۱۸۳۵-۱۸۳۸) می‌افتیم جایی که نقاشی را از دیگر فرم‌های هنری جدا می‌کند به دلیل این‌که راه را به روی «مبانی تناهی و ذاتاً لایتناهی کنشگری و پنداشتنی» باز می‌کند.[۲۲] به گفته‌ی هگل ما در نقاشی چیزی را می‌بینیم که در خودمان فعال است و ما را به جلو می‌برد. این است که باعث می‌شود با آن احساس راحتی و آشنایی (einheimischer) کنیم. بی‌شک تلاش هگل برای قرار دادن نقاشی در مدل کنشگری ـ کنشگر نه به معنی دیدگاه و ذهنیت هنرمند بلکه در معنایی گسترده‌تر و کلی‌تر ـ به تجسم انسان‌شناسانه‌ای پر از گرفتاری می‌رسد.



وید گویتون،
بدون عنوان،
چاپ دیجیتال،
۲۱۳ در ۱۷۵ سانتی‌متر،
۲۰۰۷، موزه‌ی هنرهای معاصر،
نیویورک.

افـزون بـر ایـن نمی‌تـوان اعتبـار جامعـی را بـرای ایـن ادعـا متصور شد زیرا در دوره‌ی زندگی هگل نقاشی از قاب خود بیرون نزده و به قول دیوید جوزلیت «فراتر از خود» نرفته بوده است. با وجود این مهم است که به این نکته توجه کنیم که هگل نقاشی (و نه مجسمه) را به عنوان نمونه به کار برده است؛ هر چه باشد نقاشی است که انگیزه و دلیلی برای چنین اندیشه‌هایی برای او فراهم آورده است. به نظر من سازوکار یگانه‌ای که در اثر قرار گرفتن رنگ روی سطح به وجود می‌آید خود این حس را می‌دهد که با یک مدل کنشگر به معنی یک زندگی روانی مستقل سر و کار داریم. به یاد بیاورید که دیدرو ادعا می‌کرد که رنگ جایی

است که «شخصیت فرد و منش او» خود را نمایان می‌کند. دیدرو پذیرفته بود که نقاش «اگر نه بیش‌تر از نویسنده دست کم به اندازه‌ی او» خود را در اثرش آشکار می‌کند.[۲۳]

هنگامی که نقدِ موضوعی نقاشی را موضوع قرار می‌دهد نشانه‌ها در نقاشی نمایه هستند زیرا ردپایی از هنرمند به شمار می‌آیند. حتی اگر با شیوه‌ی واکاوی با موضوع برخورد کنیم و بر این پافشاری کنیم که ردپای هنرمند در واکنش به «شرایط فرمی، جدایی، تفرقه و تعویق»[۲۴] است باز هم با شبحی از یک حضور سروکار داریم.

اندیشه‌ی فرانک استلا که می‌گفت نقاشی گونه‌ای از دست‌خط است، به راستی بسیار مناسب است حتی اگر بیش‌تر اوقات از آثار خود او این برداشت می‌شود که تلاش در کم‌تر نشان دادن اهمیت دست‌خط دارند.[۲۵] می‌توان این قانون را وضع کرد: هرچه نفی دست‌خط بیش‌تر باشد به نظر می‌رسد که این نفیْ خود دست‌خط هنرمند است.[۲۶] این درباره‌ی نقاشی‌هایی که در آن‌ها با به کار بردن یک ابزار تلاش شده است از ضربه قلم پرهیز شود نیز صادق است، برای نمونه در نقاشی‌های آبستره‌ی گرهارد ریشتر که در آن‌ها کاردک بزرگ به کار رفته است. با حرکت دادن کاردک بزرگ روی نقاشی ریشتر حرکت بدن خود را بر آن ثبت کرده است که می‌تواند نشانه‌ای از او به شمار آید. به عبارت دیگر، همه‌ی آن تلاش‌های گوناگون که در نقاشی پس از جنگ دوم جهانی با ابزارها و روش‌های گوناگون ضد دیدگاه و اندیشه‌ی شخصی برای کاهش موضوعیت هنرمند انجام شد دست آخر راه را باز می‌گذارند که هنرمند و موضوعیتش از در پشتی وارد شوند. و این

فراتـر هـم مـی‌رود هرچـه هنرمنـدان بیش‌تـر تـلاش کرده‌انـد خـود را از آثارشـان حـذف کننـد آثارشـان بیش‌تـر موضوعیـت هنرمنـد را نشـان می‌دهـد و کنشـگر بـه نظـر می‌آینـد. انـگار نقاشی خـودش خـود را نقاشی کـرده اسـت. عمـل از هنرمنـد به نقاشی منتقل می‌شود.

ارزش-فرمی ویژه‌ی نقاشی

اما توانایی نقاشی در القای حسی که به آن «شبح حضور» گفتـم چـه ربطـی بـه ارزشـی دارد کـه بـه آن داده می‌شـود؟ ارزش نـه بـه معنـی «قیمـت» بلکـه بـه معنـی بهـای نمادینـی کـه هنگامـی کـه بـه شـکل یـک کالا بـه چرخـش درمی‌آیـد بـه آن داده می‌شود.

بـرای این‌کـه یـک اثـر هنـری ارزشـمند بـه شـمار آیـد نخسـت بایـد بـه یـک مؤلـف نسـبت داده شـود ـ می‌تـوان گفـت بـه همیـن دلیـل اسـت کـه اثـر اشـباع از کنش‌هـای عمـدی اسـت. ایـن رونـد در مـورد نشـانه‌های نمایـه‌ای نقاشـی شـدت می‌گیـرد. بـه نظـر می‌رسـد در این‌جـا هنرمنـد ردپایـی از خـود بـه جـا گذاشـته اسـت (حتـی اگـر ایـن ردپـا بـه صـورت مکانیکـی تولیـد شـده باشـد، ایـن نشـانه‌ی هنرمنـد وجـود دارد) کـه احسـاس کاری عمـدی را القـا می‌کنـد، اثـر کـه «تجلـی یـا نمایشـی از کار و عمـل اسـت» (آلفـرد جـل).[۲۷] بنابرایـن، نقاشـی بایـد این‌گونـه فهمیـده شـود کـه شـکلی از هنـر اسـت کـه بـه طـور ویـژه نماینـده‌ی بـاوری اسـت ـ کـه در عرصـه‌ی هنرهـای دیـداری بیش‌تـر رایـج اسـت ـ کـه می‌گویـد بـا تجربـه یـا خریـد یـک اثـر هنـری می‌تـوان بـه شـکلی بی‌واسـطه‌تر بـه آن‌چـه دسـت یافـت کـه تصـور می‌شـود یگانگـی هنرمنـد و زندگی‌اش

اسـت. سرپرسـت گالـری تیـت مـدرن لنـدن، کریـس درکـن بـه تازگـی هنگامـی کـه دربـاره‌ی محبوبیـت آثـار آی وی وی و نیرویـش صحبـت می‌کـرد بـه توانایـی آثـار او در القـای حـس شـریک شـدن در زندگـی آی وی وی اشـاره کـرد.[۲۸] یگانگـی‌ای کـه بـه نقاشـی پیونـد داده می‌شـود می‌توانـد حتـی بیش‌تـر هـم ایـن حـس را القـا کنـد کـه هنرمنـد «در تمـاس» بـا اثـر بـوده اسـت ـ چیـزی کـه در کپـی یـک نقاشـی وجـود نـدارد. درحالی‌کـه همـه‌ی آثـار هنـری نوعـی «نیـروی یادمانـی» دارنـد (بولتانسـکی/ آرنـود اسـکر) چـون بـا فـرد آفریننده‌شـان پیونـد خورده‌انـد؛ ایـن نیـرو در نقاشـی کارکـردی واقعـی پیـدا می‌کنـد. بنابرایـن، نقاشـی از پتانسـیل مـورد نیـاز بـرای سـیر کـردن ایـن عطـش بـرای ارائـه‌ی چیـزی مـادی (کـه تنهـا در تصـور این‌گونـه اسـت) در برابـر ارزش برخـوردار اسـت. بـه راسـتی نقاشـی را می‌تـوان در جایـگاه نمایشـی از ایـن موضـوع ارائـه کـرد کـه ارزش بـر پایـه‌ی چیـزی مـادی و قابـل لمـس بنـا شـده اسـت: کار و زحمت زنده‌ی هنرمند.

بـه یـاد آوریـم کـه مارکـس مفهـوم ارزش را چگونـه تعریـف می‌کنـد. بـا این‌کـه تئـوری ارزش مارکـس کالاهـای هنـری را در نظـر نگرفتـه اسـت، بـاور دارم کـه در سـطحی بالاتـر نظریـه‌ای پایـه‌ای اسـت بـرای فهمیـدن ارزش ویـژه‌ی هنـر و بـه خصـوص نقاشـی. مارکـس ارزش را این‌گونـه تعریـف می‌کنـد «کار در حالـت منجمـد» و بـرای او ارزش مـاده شـده‌ی کار انسـانی اسـت.[۲۹] امـا بـرای مارکـس کار می‌توانـد دربردارنـده‌ی کار غیرمـادی هـم باشـد ـ بـرای تولیـد ارزش نیـاز نیسـت کـه کار فیزیکـی انجـام شـده باشـد یـا مـاده‌ای قابـل لمـس مصـرف شـده باشـد. ایـن بـه ایـن معناسـت کـه هنـر مفهومـی یـا

نمایشی (منظور پرفورمنس آرت است) هم شکل‌هایی از کار هستند که تولید ارزش می‌کنند. ارزش در این‌جا به این معنی است که ما فریب داده شده‌ایم: کالا نیروی کاری را که انتظارش را داریم پنهان می‌کند. اکنون من ادعا می‌کنم که ارزش کالای هنری و به ویژه نقاشی کارکردی برعکس دارد زیرا کار پنهان و پوشیده نشده است بلکه بر آن تأکید شده و به تأثیرش دامن زده شده است و زندگی‌ای را که در آن جریان دارد یا تصور می‌شود که در آن جریان دارد برجسته می‌کند. و این در مورد نقاشی‌های مفهومی که به شکل مکانیکی بدون دخالت دست یا بدون کار آفریده شده‌اند هم درست است ـ استفاده‌ی آن‌ها از «کار مرده» دست آخر کار فردی هنرمند به شمار می‌آید و بنابراین باز هم حس زنده بودن را به مخاطب القا می‌کند.

حس زنده بودن در جایگاه سرمایه‌ی ارزشمند

اگر از این زاویه به موضوع بنگریم تصادفی نیست که از ابتدای دوره‌ی مدرنیسم حس زنده بودن یک هدف محوری در هنرهای دیداری بوده و هم گفتمان‌ها هم آفرینش‌های زیباشناختی را هدایت کرده است. البرتی از همان موقع باور داشت که به وجود آوردن زندگی و «حاضر کردن انسان‌های غایب» مأموریت نقاشی ـ و «نیروی آسمانی» آن ـ است.[۳۰] انسان‌های غایب به افرادی که بازنمایی می‌شوند اشاره دارد نه به شخصیت هنرمند که آثاری برجا می‌گذارد. القای حس زندگی در جایگاه یک ویژگی ستوده «پیشینه‌ای عجیب طولانی دارد».[۳۱] تولید زندگی و حس

زنده بودن تا اواسط سده‌ی نوزدهم چنان جایگاه ایده‌آلی داشت که نقاشی و مجسمه‌سازی تلاش می‌کردند تا آن کیفیت را فراهم کنند. در آوانگارد تاریخی ابتدای سده‌ی بیستم به بازتعریف و تشدید این هدف برمی‌خوریم که همه می‌دانیم می‌خواست ترجمان هنر را به درون زندگی بیاورد و به راستی واقعیات زندگی را با هنر ادغام کند. امروز ارجاع عاطفی به زندگی در آثار آوانگارد به شکلی دیگر دیده می‌شوند، انگار که نتیجه‌ی گفتمان‌های داغ بر سر «روح جدید کاپیتالیسم» (بولتانسکی/ شیاپلو) باشد که مشغول جذب زندگی است.

به نظر می‌رسد نقاشی یکی از آخرین جاهایی است که تمایل به یک پایه‌ی اساسی برای ارزش سیراب می‌شود. ضربه‌قلم‌ها به تنهایی می‌توانند در جایگاه نشانه‌های کار و فعالیت زنده خوانده شوند. بنابراین، نقاشی این تصور واهی را القا می‌کند که ما می‌توانیم به بخشی از کار و تلاشی که صرف نقاشی شده است چنگ زنیم ـ یا با تجربه‌ی زیباشناختی آن یا با خریدنش. جیمز ویسلرِ نقاش پاسخی هوشمندانه برای این ماجرا داشت. هنگامی که از او پرسیدند چرا چنین بهای بالایی برای نقاشی‌ای درخواست می‌کند که آفرینشش تنها دو روز طول کشیده او پاسخ داد:«این بهای دانش یک عمر است.»[۳۲] قاعدتاً باید دانش یک عمر زندگی به درون این نقاشی پرواز کند تا قیمتش را که آشکارا حد و مرزی ندارد توجیه کند. هیچ قیمتی برایش زیاد نیست. به راستی اگر نقاشی کار و عمر را فشرده کند به اندازه‌ی خود زندگی ارزشمند و گران بهاست.

افزون بر این، نقاشی تصور وجود یک فضای خیالی را به

ارمغان می‌آورد، درحالی‌که کار (حتی در حالت کار غیرمادی) به راستی پنهان و قابل لمس و قابل تشخیص در ماده و سطح و ضرب‌قلم‌های نقاشی می‌ماند. سازوکار فشرده و ذخیره شدن زمان کار (یا کار غیرمادی) در تصویر روی بوم به گونه‌ای است که با مدیوم‌های زمان‌محور مانند فیلم و عکاسی متفاوت است. تمام کاری که در نقاشی ذخیره شده است از سوی مخاطب در یک آن و نه در گذر زمان تجربه می‌شود. اوژن دولاکروا هنگامی که گفت ما می‌توانیم نقاشی را «در یک دَم» تجربه کنیم همین را در ذهن داشت.[۳۳] و اگر نقاشی را «معمولی» بیابیم می‌توانیم از آن روی گردانیم تا از بروز کسالت در خود جلوگیری کنیم. این به این معنی است که نقاشی نه تنها زندگی و زمان کار را فشرده می‌کند بلکه تجربه‌ی هر دو را به‌طور هم‌زمان به ما می‌دهد به گونه‌ای که می‌تواند به نظر ما برسد ولی در آن اجباری نیست. اگر کاری را دوست نداشته باشیم می‌توانیم از آن روی گردانیم. در برابر آن، فیلم در گذر زمان تأثیر می‌گذارد و نیاز است که برای درک اثر با آن زمان بگذرانیم. البته شکل‌های دیگری از هنر هم مانند موسیقی پاپ یا تئاتر هستند که نشان داده‌اند که در ایجاد حس زندگی موفق‌ترند. اما هنرهای دیداری و به ویژه نقاشی زندگی را در قالب یک شیء مادی ارائه می‌دهند که به این ویژگی تقلیل پیدا نمی‌کند و این تقلیل پیدا نکردن است که جذابش می‌کند. توانایی نقاشی در این‌که کاملاً آغشته به زندگی ـ و زمان کار مؤلفش ـ به نظر برسد و هم‌چنان از آن جدا بماند، آن را نماینده‌ای ایده‌آل برای تولید ارزش در اقتصاد نوینی می‌کند که مشغول جذب زندگی است.

ارجاعات

۱. Hubert Damisch, ImZugzwang: Delacroix, Malerei, Photographie (Berlin: diaphanes, 2005), 19-20.

۲. Ibid.

۳. Georges Didi-Huberman, Die Leibhaftige Malerei (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2002) ; and Louis Marin, Die Malerei Zerstören (Berlin: diaphanes, 2003).

۴. Andreas Reckwitx, Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess Gesellschaftilicher Ästhetiseierung (Berlin: Suhrkamp, 2012), 28.

۵. این اندیشه‌ها درباره‌ی نمایه‌ها برگرفته بود از:

Ludwig Jäger, "Zeichen und Wirklichkeit: Wie semiotisch ist das Reale," in Was ist die Wirklichkeit Wirklich?, ed. Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Klagenfurt: Ritter, 2010), 30-55.

۶. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972), 30.

۷ . لودویـگ جاگـر زبان‌شـناس اخیـراً بـر سـویه‌ای دیگـر از نشـانه تأکیـد می‌کنـد: نشـانه‌ها تنهـا چیـزی را نماینـدگـی نمی‌کننـد یـا ارجاعـی بـه چیـز دیگـری نیسـتند. آن‌هـا هم‌چنیـن بـه دیگـر نشـانه‌ها اشـاره دارنـد. و ایـن «بـازی پـی در پـی» نشـانه‌ها پیـش فرضـی در کارکـرد ارجـاع دادن آن‌هاسـت. آن‌هـا تنهـا بـه ایـن علـت می‌تواننـد بـه چیـزی ارجـاع دهنـد کـه می‌تواننـد بـه یکدیگـر ارجاع دهند.

متن زیر را ببینید:

“Jäger, “Zeichen und Wirklichkeit.

۸. Frank Fehrenbach, “Kohäsion und Transgression: Zur Dialetik lebendiger Bilder,” in Animationen, Transgressionen: Das Kunstwerk als Lebewesen, ed. Ulrich Pfisterer and Anja Zimmermann (Berlin: Akademie Verlag, 2005), 3.

۹. Das Kapital ist verstorbne Arbeit, die sich nur” vampyrmäßig belebt durch Einaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie Davon einsaugt” (Berlin, 1984). Karl Marx, “Der Arbeitstag,” in Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie, vol. 1 (Berlin: Dietz, 1984), 247.

۱۰. Marx, “Ware und Geld,” in ibid., 65.

۱۱. Georges Baker, The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 101.

۱۲. John Roberts, The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade (London: Verso, 2007), 24.

۱۳. André Rottmann, “Introduction: Remarks on Contemporary Painting’s Perseverance,” in Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas, ed. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, and Nikolaus Hirsch (Berlin: Sternberg Press, 2012), 9-13.

۱۴. Avigail Moss and Kerstin Stakemeier, eds., Painting: The Implicit Horizon (Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2012)

۱۵. Helmut Draxler, “Malerei als Dispositiv: Zwölf Thesen,” Texte zur kunst, no.77 (March 2010): 38-45.

۱۶. Leon Battista Alberti, Della Pittura- Über die Malkunst, ed. Oskar Bätschmann and Sandra Gi-

anfreda (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchge-
.sellschaft, 2002), 67

۱۷. "Il y a peut-etre une forme de folie dans cette indée'
qu'on puisse atteindre a nouveaux ce qu'a a revé ou
imagine Piero della Francesca devant sa fresque." Da-
niel Arasse, Histoires de peintures (Paris: Denoël,
.2004), 26

۱۸. Charles S. Peirce, "Die Kunst des Raisonierens," in
.Semiotische Schriften, col. 1, ed

۱۹. Ibid., 193.

۲۰. Roland Barthes, Der entgegenkommende und der
stumpfe Sinn: Kritische Essays III, trans. Dieter Hornig
.((Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990

۲۱. کنشگر و پندارنده برای ترجمه‌ی واژه‌ی subjective آورده
شده است به معنی کسی یا چیزی که دارای دیدگاه،
سلیقه، ذهنیت، عملگرایی و فردیت است.م.

۲۲. G.W.F.Hegel, "Die romantische Kunstform," in

Volesungen über die Ästhetik, vol. 3 (Frankfurt am
.Main: Suhrkamp, 1970), 17

۲۳. Dens Diderot, "Notes on Painting: To Serve as an
Appendix to the Salon of 1765," in Diderot on Art, Vol-
ume 1: The Salon of 1765 and Notes on Painting, trans.
John Goodman (New Haven, CT: Yale University Press,
.1995), 197-98

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

۲۵. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Juss," in
Minimal Art: A Critical Anthology, ed. Gregory Bat-
tcock (Berkeley: University of California Press, 1995),
.157

۲۶. Michael Lüthy and Christoph Menke, eds., intro-
duction to Subjekt und Medium in der Kunst der
.Moderne (Zurich: diaphanes, 2006), 9

۲۷. Alfred Gell, Art and Agency: An Anthropological
.Theory (New York: Clarendon Press, 1998), 20

Birte Carolin Sebastian, “Kunst soll verbinden, .۲۸
nicht gekauft warden,” Frankfurter Allgemeine Feuil-
leton, January 9, 2014, http://www.faz.net/aktuell/
feuilleton/kunst/tate-modern-kunst-soll-verbinden-
.nicht-gekauft-werden-12741326.html

.Marx, “Ware und Geld,” 65 .۲۹

.Alberti, Della Pittura—Über die Malkunst, 101 .۳۰

Fehrenbach, “Kohäsion und Transgression: Zur Di- .۳۱
.alektik lebendiger Bilder,” 3

John La Farge, Consideration on Painting (New . ۳۲
.York: Bibliolife Reproduction Series, 2009), 40

Eugéne Delacroix, Mein Tagebuch: Aus dem .۳۳
Französischen und mit einer Einleitung von Erich
Hancke, einem Essay von Charles Baudelaire Sowie
.eiem Personenregister (Zurich: Diogenes, 1993), 51

تمرین کردن در/با مدیوم‌ها نکاتی درباره‌ی رابطه‌ی بین رقص، فیلم و نقاشی

تمرین کردن در/با مدیوم‌ها نکاتی درباره‌ی رابطه‌ی بین رقص، فیلم و نقاشی

سَبت بوخمان (Sabeth Buchmann)
ترجمه‌ی شیوا یوردخانی

مدیوم‌ها در حرکت

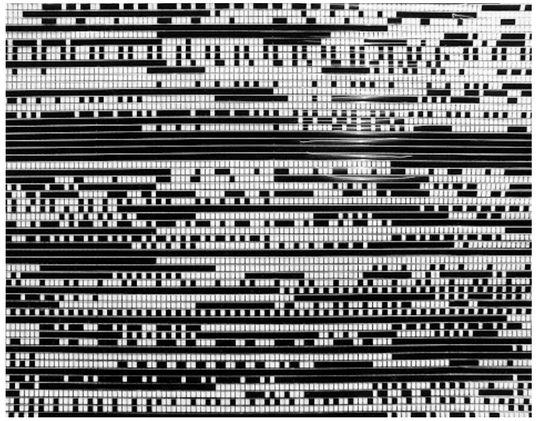
رقص، به‌عنوان فعالیتی پارادایماتیک/جانشین‌گونه از تمرین، زمانی که در نقاشی و سینما نمایش داده می‌شود چیزی مثل یک مرجع مشترک می‌سازد. در این خصوص، به بیانیه‌ای از پیتر کوبِلکا ارجاع می‌دهم که در سال ۲۰۱۲ به مناسبت نمایش دوباره‌ی فیلمش «آرنولف راینر» (Arnulf Rainer, 1960) در ژانر به اصطلاح فلیکر[1] قرائت کرد و در آن علیه ترکیب کردنِ فیلم ساختاری[2] با عناصر روایی در حالتی سراسر مدرنیستی-فرمالیستی سخن گفت. از نظر کوبلکا فیلم، با توجه به ماهیت و خصلت مدیوم‌ها[3]، می‌تواند آن چیزی را به انجام رساند که مدیوم دیگری قادر به آن نیست. اما فیلم کوبلکا به وضوح از رقص گرفته شده است. بسیار مشابه به رقص، که متشکل از حرکت است بدون آن‌که به سادگی آن را بازنمایی کند، فیلم [آرنولف راینر] مونتاژی از تصاویر منفرد است که

توسط ویرایش و از طریق پروژکتور به حرکت در می‌آید. در نتیجه او می‌گوید اصطلاحِ «فیلم متحرک» (motion picture) گمراه‌کننده است چرا که این تصویرِ منفرد نیست که حرکت می‌کند.[۴] نکته‌ای که در تأملات کوبلکا برایم جالب است این است که او تعریف خصلت سینماییِ مدیوم را از یک هنر نمایشی بیرون می‌کشد و مدیومِ تصویر متحرک را چون یک بدیل و تأثیری از انتقالِ حرکت بدنی قابل درک و تصور می‌کند. به دنبال ژست ضد وهم‌گرایِ (anti-illusionistic) نقاشی انتزاعی، به نظر می‌رسد این حالت با ریتمِ فیلم پروژکتور[۵] تطبیق پیدا می‌کند. با توجه به موسیقی فیلم کوبلکا، هم‌زمان می‌توانیم این سؤال را مطرح کنیم که آیا تلاش او برای گردهم آوردن انواع ناهمگونِ حرکت ـ از جمله رقص، نقاشی و سینما ـ در یک مدیوم، با الگوریتم‌سازی او همراه است؟ منظورم این است که ساختار مشخصِ «آرنولف راینر» بر پایه‌ی مونتاژی ریتمیک از کادرهای روشن و سیاه شکل گرفته تا یک حالتِ چشمک‌زن ایجاد کند و صداگذاری نیز به روشی مشابه ساخته شده است: [موسیقی فیلم] از توالیِ متناوب نویز سفید[۶] و فازهای صامت تشکیل می‌شود. فیلم کوبلکا، مشابه با هنر سریالی[۷]، انواع مختلف ترکیب‌های ممکن را اجرا می‌کند. در عین‌حال، می‌توان فیلم او را چون ترجمه‌ی یک نقاشی به یک الگوی مسطح و گرافیکی مثل یک پارتیتورِ انتزاعی توصیف کرد، به معنای ساختاری که مجموعه‌ای از قوانین را پدید می‌آورد تا عملی را نشان دهد که از طریق آن تصورِ کلی او از مدیوم سینمایی به منزله‌ی مدیومی صرفاً وابسته به شبکیه‌ی چشم شکل می‌گیرد. گبریل یوتز، مورخ

سینما، در مقابلِ پیشنهاد کوبلکا بیان می‌کند که در عوضْ تأثیرات روانی-عاطفیِ ناشی از تغییرِ مدام قاب‌های روشن و تاریک شرایط و احساساتی را چون هیجان، آشفتگی و اضطراب پدید می‌آورد.[۸] اعتراضِ یوتز به دریافت‌های متعارفِ فیلم ساختاری را چون تلاشی برای تعریفِ خصلت مدیوم به عنوان «یک ساختار برگشت‌پذیرِ درهم آمیخته، بین تجهیزات فنی و تلقی‌های هنری‌شان» که مرتبط به تعاملات عاطفی و جسمی در بسترهای اجتماعی-تاریخی مشخصی است، درک می‌کنم.[۹]

برای بحث در مورد مفهومِ خصلت مدیوم که توانایی فهمِ اطلاعات دیداری، مثل تأثیر روانی-عاطفی و جسمی را داشته باشد، به فیلسوف و مورخ هنرْ اِمانوئل اَلوآ ارجاع می‌دهم. او این موضوع را طرح کرد که تأثیرات در سنت ارسطویی باید توسط و مانندِ حرکت‌ها تولید و درک شوند. او به تأثیرات چون انتقال حرکت‌هایی فکر می‌کند که نمی‌توانند از مادیت جدا شوند: «مدیومی باید ضرورتاً وجود داشته باشد [...] هم‌چنین و به‌طور هم‌زمان به این معناست که این مدیوم باید یک چگالیِ مشخص را، هر چند مینیمال، و یک مقاومت واقعی را، هر چقدر هم ضعیف، آشکار کند، تا این‌که بتوان آن را به حرکت درآورد.»[۱۰] اَلوآ در اظهاراتش درباره‌ی آموزه‌ی ارسطو از مدیوم ـ که به نظر من هم درست است ـ استدلال می‌کند که ادراک نمی‌تواند شاملِ «هم دو طرفِ[۱۱] کاملاً برابر و هم دو طرفِ کاملاً متفاوت باشد.»[۱۲] ادراک تنها زمانی رخ می‌دهد که «چیزی بر ادراک‌کننده پدیدار شود که او را تحت تأثیر قرار دهد.» بنابراین، «مدیوم نمی‌تواند مانند یک خلاء تهی تصور شود» که خود را با واسطه و میانجی [اما] بدون

درگیری‌های متقابل و متغیرِ مادیت‌ها و شیوه‌ها پدید می‌آورد.[۱۳]



پیتر کوبلکا،
تصویر ثابت از فیلم
«آرنولف راینر»،
فیلم ۲۵ میلی‌متری ناطق،
۶ دقیقه و ۱۴ ثانیه، ۱۹۶۰.

این مدل از تئوری رسانه که از سوی فیلسوفان ارائه می‌شود و ادراک و علوم شناختی را بر آنالیز کارکردی و تاریخ‌نگاری مدیوم‌های فنی ترجیح می‌دهد،[۱۴] به سنتی اشاره دارد که، به دنبال ارسطو، مدعی است تأثیر آن‌چه را تولید می‌کند که مابین «ابزار» (organ) و ابژه‌ی ادراک قرار دارد. من از این مدل دفاع می‌کنم چرا که اجازه نمی‌دهد یک تمایزِ جزمی و قاطع بین مدیوم‌های قدیمی و جدید ایجاد شود، اما در عوض درک از مدیوم را به عنوان ساختاری ناپیوسته از قوانین و پیشامدها بر پایه‌ی روابطِ گوناگونی از تفاوت تقویت می‌کند.

تمایل دارم تا این نوع از ساختارها را در توپوسِ[۱۵] تمرین‌های رقص به عنوان فعالیتی که بازنمایی آن مسئله‌ی بینایی و

دید را به شکلِ تأثیر محوری از تولید و دریافتِ حرکت مرتبط می‌کند، شرح دهم. ایوان راینر با گفتن این‌که «رقص را دشوار بتوان دید.»[۱۶] این مسئله را در یک کلام خلاصه کرد. به بیان دیگر، این مدیوم با آن‌چه شما می‌بینید تفاوت دارد چرا که عملکرد آن بر اساس تأثیرات کدگذاری‌شده‌ای است که ممکن است شما آن را درک کنید یا نکنید. جالب است که راینر زمانی بر این مسئله تمرکز کرد که نقش‌اش را به عنوان یک طراح رقص با نقشِ یک فیلم‌ساز پیوند داده بود؛ زمانی که احساس کرد رتوریکِ[۱۷] آونگارد دهه‌ی ۶۰ میلادی، مانند آن‌چه در هنر مینیمال و رقص نو بود، دیگر قادر نیست تا تجربه‌های روانی- عاطفی را با روابط اجتماعی مرتبط سازد. به نخستین فیلم او به نام «زندگی اجراگران» (Lives of Performers) (۱۹۷۹) برمی‌گردم تا این مسئله را طرح کنم که گفتمانِ خصلت مدیوم، گفتمانی بجاست اما در عین حال در لحظاتِ تاریخی یا در موقعیت‌های تغییراتِ بنیادی و رادیکال، زمانی که هنرهای بصری و اجرایی در یکدیگر یا مدیوم‌های دیگر ادغام می‌شوند، زیر سوأل می‌رود. برای طرح استدلالم، فعالیت‌هایی از بسترهای فرهنگی و تاریخی متنوعی معرفی خواهم کرد که با اسلوبِ تمرین بازی می‌کنند یا در این اسلوب پدیدار می‌شوند، تا بتوانم از طریق آزمون و خطا به وضعیت و جایگاه مدیوم نزدیک شوم.

تمرینِ ادراک

در اولین مثال خود می‌خواهم به شیوه‌ای بپردازم که فیلم‌بردارِ راینر، بَبِت منگُلت، دوربین را به کار می‌گیرد:

عملکرد دوربین در جایگاه مدیوم فنیِ تولید تصویر. دوربین در تصویرِ سینمایی ظاهر نمی‌شود اما قابل قیاس با فیلم‌های ژاک لوک گدار، خود را از طریقِ حرکات سیستمیکْ در تعامل با رقصنده‌های در حال تمرین تجسم می‌کند. دوربین با وانمود به این‌که تنها کنش‌های غیرمنتظره‌ی یک تمرین را دنبال می‌کند، جایی که رقصنده‌های ماهر و غیر ماهر روی ارتباطاتِ به‌طور واضحی بداهه، بین قوانینِ متعارف رقص و حرکات روزمره کار می‌کنند، فرایندی مداوم و آزاد از جست‌وجو کردن، مکان‌یابی، تکه‌تکه شدن و از دست دادنِ دیدِ اجراگران را به اجرا در می‌آورد. لحظه‌های استراحت، مشاهده، ارتباط و تعامل بین اجراگران و کارگردان که گاهی اوقات احساساتی مانند لذت، درد، ملال و غیره تولید می‌کنند با دوربین، زمانی که بین کدهای ابزاریِ مستندسازی و حرکات خودکار و آزاد جابه‌جا می‌شود، مطابقت دارند. آن‌چه برای من جالب است این موضوع است که چگونه دوربینْ روایتِ ساختاری از کلوزآپ‌ها را توسعه می‌دهد، در حرکتی دورانی نماها را می‌گیرد و برداشت‌های بلند (long takes) مستقل از پلات به نظر می‌رسند. این تلاش برای عینی‌سازِی مدیوم، چون بیانی هم از لحظه‌های عاطفی و هم از حرکات ریتمیکِ ساختارمند، به جای مووی (movie) (به معنای یک ژانر) بر ساختِ یک فیلم (film) (به معنای مدیوم) تأکید دارد. تعامل بین دستورالعمل‌های کلامی، بدن‌های در حال حرکت و دوربینِ در حال چرخش مونتاژی تفکیک‌ناپذیر از زمان‌مندی‌های واقعی و توهمی را تداعی می‌کند. جزئیات بدن‌ها، حرکت و فضا پی‌درپی از نظر گذرانده می‌شوند و در معرضِ حرکات جدیدی قرار

می‌گیرند که توسط مدیومِ ضبطْ معین می‌شوند، گویی که دوربین به دنبال این است تا تمرین را به اجزای منفردْ خُرد کند. خصلتِ الگوریتمی مونتاژ با چرخشِ دوربین به چپ و راست پدید می‌آید: بازیگرانِ زن و مرد تنها برای لحظات کوتاهی قبل از آن‌که از تصویر به بیرون پرت شوند، دوباره ظاهر می‌شوند، لحظه‌ای که در صحنه‌پردازی (و عدم صحنه‌پردازیِ) شخصیت‌ها تکرار می‌شود. درحالی‌که ویژگی‌های فنی چیزی شبیه به یک لجاجتِ خودمختار به فیلم می‌بخشد، مدیوم در عوض به قوانینی بستگی دارد که آن را (دوباره) می‌سازد، قوانینی که فرمِ حرکت آن‌ها را ایجاد و تعیین می‌کند. آن‌چه ما داریمْ ظاهرسازی‌های مؤثرِ متقابلی هستند که مدیوم را به حرکت در می‌آورند و آن را با توانایی به تصویر کشیدن حرکات (در و میان بدن‌ها) مجهز می‌کنند. این اتفاق مطابق با تعریف و دریافت پیشنهادی است از مدیوم به عنوان فرایندی تفکیک‌ناپذیر از حرکت کردن و حرکت داده شدن. علاوه بر این، صحنه‌هایی که به دنبال اولی می‌آیند، چون محصول یک تمرین «به صورت بالقوه در جریان» ظاهر می‌شوند و نه تنها تمرینِ حرکت‌ها و نقش‌ها را که هم‌چنین بازتاب‌های زبانی بر مکانیسم‌های کهن الگویِ تولیدِ تأثیر و روابط بین اجراگران، اجراگران و دوربین، دوربین و تماشاگران را نشان می‌دهند. وقتی اجراگری به نام شِرلی مستقیم به دوربین نگاه می‌کند و می‌پرسد: «کارگردان با چه کسی بیش‌تر همدردی می‌کند؟» نقش مقابلش پاسخ می‌دهد: «فکر می‌کنم زن شماره‌ی یک، چون او اول ظاهر می‌شود.»

ساختن نقش‌ها و روایت‌ها بر اساس کنش بین دوربین و اجراگر مشابه با ساختن مدیوم در چارچوبِ مجموعه‌ای از قوانینِ به هم پیوسته است. تمرین چون سوژه و ابزار تحقیق هنری‌ای درباره‌ی عملکردِ مدیوم سینمایی، برای اتصال و افتراق هم‌زمانِ ژانرها و مدیوم‌های مختلف (عکاسی، موسیقی، تصاویر زنده[۱۸] و غیره) اجرا می‌شود. از

ایوان راینر،
«زندگی اجراگران»،
فیلم ۱۶ میلی‌متری ناطق،
۹۰ دقیقه، ۱۹۷۳.

آن‌جا که ما تمرین و زمان فیلم‌برداری را هم‌زمان مشاهده می‌کنیم، تمرینْ مدیوم را هم‌چون مجموعه قوانینی مطرح می‌کند که نیازمند است دائم مورد بحث مجدد قرار بگیرد و با زبان و تصاویر چون سیستم‌های نشانه‌ای تصادفیْ رفتار می‌شود که همیشه گسسته پدیدار می‌شوند. هنگامی که راینر در نقش دوگانه‌ی خود، طراح

رقص و کارگردان، جایی را به اجراگران اختصاص می‌دهد تا «بدن‌شان را آن‌جا نگه دارند»، ما می‌توانیم این را چون روشی زبانی و دقیق برای جای دادن و هدایت کردن حرکات و نیز نگاه‌مان مشاهده کنیم.[۱۹] به عبارت دیگر، رقص‌پردازی متقابلِ دوربین و اجراگران، یک نظمِ طبقه‌بندی و آرایه‌شناختی را تداعی و بازنمایی می‌کند. این امر موجب می‌شود تا ما بر تأثیر نمایشی (mimetic) مدیومِ سینمایی چون عملکردی ضروری اما در عین حال تغییرپذیر از یک سیستم فراگیر تأمل کنیم.

اما این موضوع تنها درباره‌ی رفتارِ تمرین رقص درون مدیوم سینما و در زمانه‌ی پسا-انقلابی اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی صادق است؟ به گفته‌ی مایکل فراید، دلالتِ ضمنی منفی‌ای که در توپوسِ وجه تئاترگونه وجود دارد با خصلت مدیوم مغایرتی ندارد اما از طریق هنجارهای از پیش موجودِ [مورد] پذیرش در صحنه‌پردازی مدیوم کار می‌کند.[۲۰] و این صحنه‌پردازی نگاه خیره‌ی بیننده را هم در کنش‌های بصری و هم اجرایی درگیر می‌کند. فراید مدعی بود که ویژگی تئاترگونه همان چیزی است که چون نقطه‌ی جدایی بین اثر هنری و بیننده و نیز بین هنرها قرار می‌گیرد. با آثاری از زیلکه آتوک‌نَپ و ادگار دگا، دو نقاش از دو زمان و شرایط محیطی متفاوت، ما دو وضعیت برای این تعریف داریم که به مسئله‌ی سرشت و جایگاهِ نقاشی به عنوان یک مدیومْ مرتبط‌اند و در واقع به کار می‌آیند. [در این مثال‌ها] این کار به روشی صورت می‌گیرد که تعامل احساسی و جذب‌کننده‌ی حرکت بدنی و دید بدنی با موضوعِ تئاتریِ تمرین همراه می‌شود. اما این ارتباط شکننده است

چرا که حرکتْ درونِ تصویر ساکن با وهم‌گرایی‌ای گره خورده که کوبلکا و هم‌چنین مینیمالیست‌ها و پیروان‌شان سعی داشتند بر آن غلبه کنند. اما در کار آتوک‌نپ نیز تمرین مدیومِ بازتاب یک پروسه‌ی نقاشانه است که به نوعی تجربی درک می‌شود، زیرا تلاش می‌کند تا تصادف‌ها، اشتباه‌ها و شروع‌های تازه را یک‌پارچه کرده و در معضلاتِ کلاسیک مابین فیگور و بک‌گراندْ بازبینی کند؛ جنبه‌هایی که در عنوان نمایشِ آتوک‌نپ نیز، «تمرینِ زمان حال»، در مرکز هنر مدرن اکسفورد در سال ۲۰۰۹، برجسته شده‌اند. عنوان این نمایش هم‌چنین عنوانِ یکی از نقاشی‌های اوست. از عکس‌های تمرین در فیلم راینر «زندگی اجراگران»، سوایِ مستند کردن تولیدات، برای نشان دادنِ یک میزانسِ در حال تکمیل استفاده می‌شود. ادغام تمرین در نقاشی، به آن شکل که در کارهای آبرنگِ آتوک‌نپ است، به نظر می‌رسد فهم سیستماتیکی از نقاشی را بیان می‌کند که در سنت تجربیِ هنرهای نمایشی لنگر انداخته.

استفاده از ویژگی‌های صحنه‌مانند و نمایشی، که هنرهای زیبا را با هنرهای نمایشی پیوند می‌دهد، نه تنها در هنر معاصر بلکه در زمان‌های گذشته نیز تجربه شده است.[۲۱] و این موضوع تنها مربوط به هنرِ مینیمال به عنوان جنبشی تقابلی در برابر نقد فرمالْ نیست که اتفاقاً تمایز جزمی‌اش بین ویژگی دیداری optical (به عنوان ویژگی تعریف‌شده‌ی نقاشی) و فضایی spatial [۲۲] (به عنوان ویژگی تعریف‌شده‌ی مجسمه‌سازی) به هیچ عنوان منسجم و محکم نیست. برای نمونه در مقاله‌ی «نقاشیِ مدرنیستِ» کلمنت گرینبرگ، در سال ۱۹۶۰، می‌توان ارجاعات ضمنی به ایده‌هایی چون سطح-فضا

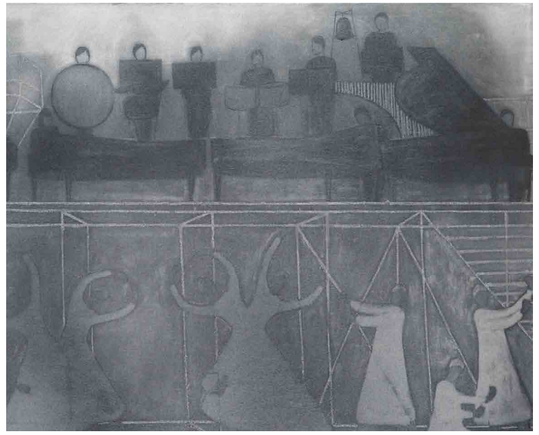
(Flächenraum) را یافت، ایده‌هایی که نمی‌توانند بدون تناقض با کیش فرمالیستی با تختی و یکدستی منحصراً دیداری یک نقاشی منطبق شوند.[۲۳] به گفته‌ی مورخ هنر رِگینه پرانگه «می‌توان در پسا-تاریخ[۲۴] امریکایی [از تلفیقِ سطح و فضا توسطِ الویس ریگل[۲۵]] یک [...] ایده‌ای از پیوستگی یافت.»[۲۶] پرانگه برای روشن کردن منظورش به گرینبرگ استناد می‌کند: «مسطح بودنی که نقاشی مدرنیست خود را با آن تطبیق می‌دهد، هرگز نمی‌تواند یک مسطح بودنِ مطلق باشد. [...] اولین اثرِ ایجاد شده بر روی بوم، تختیِ مطلق و واقعی‌اش را از بین می‌برد.»[۲۷] منتقد هنری [گرینبرگ] به اجتناب‌ناپذیریِ «توهمات بصری» که ضربه قلم‌ها ناگزیر روی بوم ایجاد می‌کنند، آگاهی کامل داشت. در این زمینه، نقدی که هفت سال بعد فرایید در کتاب «هنر و شیءبودگی» (Art and Ob-jecthood) به وجه تئاترگونه‌ی مفهومِ ظاهرگرایانه‌ی (literalistic) شیء در هنر مینیمالْ وارد کرد، کاملاً طعنه‌آمیز به نظر می‌رسد. زیرا فرایید در وجه تئاترگونه با دلایل کافیْ فعالیت‌هایی را شناسایی کرد که بین هنرها جای گرفته‌اند و در صدد برآمد به خاطرِ خصلت مدیوم آن را از هنرهای زیبا طرد کند.[۲۸] با توجه به بحث در مورد خصلت مدیوم، توپوسِ صحنه رویکرد جایگزینی در مفاهیمِ تصویر مدرن و معاصر فراهم می‌کند که علا قه‌ی آن به وجه اجرایی بیش‌تر از وجوه زمانی و فضایی نیست؛ به عبارت دقیق‌تر، علاقه‌مند به بُعد ادراک-محورِ سطح تصویری است که به لحاظ زمانی و فضایی درک می‌شود. این موضوع می‌تواند در دریافتِ آتوک‌نپ از نقاشی روی پنل چوبی، که براساس تنشْ مابین خاصیت

دو بعدی و سه بعدی است و حتی در طرفداریِ گرینبرگ از ساخت سطح-فضا درک شود.[۲۹] این تنش به‌طور مشخصی در از آنِ خودسازی‌های نقاشانه از رقص‌پردازی‌های تاریخی، پشت‌صحنه‌ها، صحنه‌های تمرین و لباس‌هایی ظاهر می‌شود که بخش عمده‌ای از آثار آتوک‌نپ را می‌سازند. به بیان دیگر، همیشه یک نگاهِ صحنه‌نگارانه (scenographic) هست که اجازه می‌دهد تا این نقش‌مایه‌ها چون تأثیری از یک روند نقاشانه، که به تعبیری صراحتاً خود را به بوته‌ی آزمایش می‌گذارند، خوانده شوند. می‌توانیم این موضوع را با اشاره به نقاشانی در کارگاه رقصنده‌های سن‌فرانسیسکو (San Francisco Dancer's Workshop) تأیید کنیم، کارگاهی که انا هالپرین در سال ۱۹۵۵ تأسیس کرد و به خاطر قطعاتی که با هنرمندانی چون مِرس کانینگهِم، جان کیج، تری رایلی و رابرت موریس ساخته مشهور است. رقصنده‌ها و طراحانِ رقص معروفی چون مردیت مونک، راینر و تریشا براون بعدها از شرکت‌کنندگان این کارگاه بودند.[۳۰] نقاشی «جنگل زمستانی (۲۰۱۰)» (Winter Forest) اثر آتوک‌نپ، که در آن نوعی صحنه‌ی جنگلی مشابه با «صحنه (شمال و جنوب) (۲۰۰۹)» (Stage North & South)) را نشان می‌دهد، اشاره‌ای است به صحنه‌ی «خانه-استودیوی کوه»، تئاتر فضای باز انا هالپرین که همسرش، معمارِ منظری به نام لارنس هالپرین، آن را طراحی کرده است. این واقعیت که صحنه‌ی آنا هالپرین بیش از مکانی برای یک کارگاه بود برای ما در مورد جایگاه تجسمش در آثار آتوک‌نپ چیزی را روشن نمی‌کند. به نظر می‌رسد جنگل زمستانیْ

مشابه با فیلم راینر، به لحظه‌ای از گذشته یا آینده‌ی اجرا اشاره می‌کند. این اشاره به باله‌ی «کی‌کی‌مورا» (Kiki-mora) برمی‌گردد محصولی از باله‌ی روس[۳۱] با همراهی موسیقی ارکسترال آناتولی لیادوف که برونیسلاوا نیجینسکا در آن به عنوان یک رقصنده اجرا کرد. نیجینسکا طراح رقص باله‌ی «عروسی» (Les Noces) اثر ایگور استراوینسکی نیز بود، سوژه‌ی «تابلوی شماره ۱ (بافتن مو) (۲۰۱۱)» (Tableau I (braiding)) اثرِ آتوک‌نپ. آن‌چه در این نقاشی به خصوص چشم‌گیر است، لایه‌ی رنگ نامشخصی است که اشکالِ مبهم و نقش‌های رورشاخ‌مانند[۳۲] را آشکار می‌کند، نقش‌مایه‌ای روان‌نژند-تشخیصی (psychodiagnostic) بر پایه‌ی لکه‌های جوهری که هدف آن ایجاد ارتباط بین [عملکرد] خودبه‌خودی ادراک انسان و خصیصه‌های شخصیتی است. این نقش‌مایه، بسیار دور از این‌که به حسابِ شکلی روایی گذاشته شود، ما را ترغیب می‌کند تا نگاهی متفاوت به ساختارِ لایه‌ی نقاشی‌شده داشته باشیم. زیرا از آن‌جا که تصویرِ فیگورها به لحاظ وضوحی که دارند ممکن است در نگاه اول نمایان شوند، نگاه دوم بر گواش و آبرنگِ در نوسان و تلألویی است که محو و تار به نظر می‌رسند. بیانگریِ رنگ به نفع یک کیفیت جنبشی-پدیده‌شناختی (kinetic-phenomenological) به بک‌گراند عقب‌نشینی می‌کند. همان‌طور که تام هالِرت، نظریه‌پرداز هنر و فرهنگ، در مقاله‌ی خود «زبان فیگوراتیو» (Figurative Language) درباره‌ی آثار آتوک‌نپ روشن کرد که نقاشی‌های ساخته‌شده از لایه‌های چندگانه‌ی رنگ حسی دیداری را می‌سازند، یک تأثیر و تأثری که واقع‌گراییِ آن‌چه را از طریق

حالتِ خود به خودی تکنیک نقاشیْ تصویر شده، تضعیف می‌کند.[۳۳] لحظاتِ بی‌شکل، غیرفیگوراتیو و تصادفی از به نظم آوردن تصویری مرجع که توسط تکنیک رنگ ایجاد شده، برخلافِ عملکرد نمایشی مدیوم عمل می‌کنند. نقش‌های فیگوراتیوِ قابل شناسایی پدید می‌آیند اما در عین حال هیچ نقطه‌ی کانونی شمایل‌نگارانه‌ی معینی ندارند. به نظر می‌رسد فرایند دیدن به وضعیتی از ناپایداریْ درون و در مقابل سطحِ مکان‌مندی منتقل می‌شود که از یک گریدِ هندسی پدید آمده، جایی که افقی‌ها و عمودی‌ها رقص‌پردازی‌ها را سازمان می‌دهند. از این رو، تنشِ کلاسیک مابین فیگور و بک‌گراندْ نه تنها در حرکت رقصنده‌هایی که بین یک وضعیت ثابت و پویا گرفتار شده‌اند، بلکه در ادغام سطحِ تصویر و صحنه‌ی پرسپکتیوی که حرکت به آن منتقل می‌شودْ از بین رفته و سپس به فضای به حرکت درآمده‌ی ادارک منتقل می‌شود. به نظر می‌رسد هرچه لایه‌ی نقاشی‌شده در ناحیه‌ی پایینیِ تصویر متراکم‌تر می‌شود و حرکتی متغیر و در نوسان بین شفافیت و کدری را نشان می‌دهد، دیدِ تماشاگرْ بیش‌تر در موقعیت خود جابه‌جا می‌شود.

در این خصوص، قسمت‌های کم‌رنگ یا محو شده، ردهایی پاک ناشدنی از یک مدیوم عیناً متحرک را نشان می‌دهند که به شکل ثابتی دال‌های خود را به حرکت در می‌آورد. از آن خودسازیِ یک بازتولید عکاسانه از یک اجرا، موقعیت نقاشی را به عنوان مدیومی گذرا و اجرایی مشخص می‌کند که، مانند تمرین رقص، مستلزم جرح و تعدیل کردن است تا با بازآفرینیِ مکانیکی صرف مقابله کند. در نقاشی «جنگل زمستانی» و «تابلو شماره‌ی ۱ (بافتن مو)» این پارادوکس را بیش از هرچیز می‌توان در قسمت‌هایی از تصویر تشخیص داد که رویدادهای تصویر شده به نظر محو می‌شوند. پیوندِ مکان‌شناسانه (Topo-logical) بین معماری صحنه و سطح تصویرِ شبه تک‌فام، قابل قیاس با راینر و دگا، علاقه‌ی ویژه‌ای را به پیوستگی رمزی و احساسیِ حرکت و دید، به عنوان مجموعه‌ای پویا از قوانین، آشکار می‌کند که درک از مدیوم و ویژگی مادی مدیوم را درون یک میانجی‌گریِ قابل جابه‌جایی از هنرهای نمایشی و بصری اصلاح می‌کند و تغییر می‌دهد.



زیلکه آتوک‌نپ،
تابلوی شماره یک (بافتن مو)،
رنگ‌روغن، آبرنگ و گواش روی
بوم، ۱۳ در ۱۵ سانتی‌متر، ۲۰۱۱،
گالری گرین گراسی، لندن.

درونِ صحنه‌ها

نمای پشت صحنه‌های دگا نه تنها شیوه‌های تصویرِ تئاتری و جذب‌کننده را به هم می‌آمیزد، بلکه مدیوم را چون مجموعه قوانینی محرک و پویا نمایش می‌دهد که متشکل از قواعد زیبایی‌شناسی و تعاملات احساسی

است و با تجربه‌های تکنیکی و عوامل مادی مطابقت دارد؛ برای مثال، با ترکیب کردن پاستل، لیتوگرافی و اچینگ با نقاشیِ رنگ‌روغن. «مطالعات رقصِ» دگا تمرین را هم‌چون موضوعی ارجح برای آزمودن مواد نقاشانه‌اش به منظور تعریف مدیوم تعیین می‌کند.[۳۴] در مقایسه با فرم‌های سنتی مطالعه در نقاشی، مثل کپی کردن از کار اساتید که برای دگا ضروری بود، مطالعه‌ی مکرر تمرین رقصْ برای مشاهده، تجزیه و تحلیل یک سوژه انجام می‌شود که از لحاظ ساختاری بر پایه‌ی حرکات تکراری و بازآفرینی است. تکرار یک روش فرایندمحور از نقاشیِ در حال پیشرفتْ شروع‌های بی‌پایان و کار بیش از حد را می‌طلبد که به امکان‌ناپذیری اتمام اشاره دارد. همان‌گونه که پل والری فیلسوف و شاعر می‌نویسد:

«هنگامی که نویسنده‌ای می‌خواهد به منتها درجه‌ی صراحت در فرم برسد، چرک‌نویس‌ها و ناکامی‌ها را روی هم تلنبار می‌کند؛ توسط تقلاهای تازه به پیش می‌رود و رسیدن به وضعیتِ پس از مرگ را هرگز در کارش نمی‌پذیرد، به همان نحوی که دگا رفتار می‌کند. او به طراحی‌های خود برمی‌گردد و به طور نامحدودی عمیق‌شان می‌کند، محکم‌شان می‌کند و آن‌ها را ورق به ورق، اجرا به اجرا می‌پرورد. گه‌گاه، او به این نوع آزمایش برمی‌گردد: رنگ اضافه می‌کند، زغال را با پاستل ترکیب می‌کند. به یکی از فیگورها دامن زرد و به دیگری دامن بنفش می‌پوشاند. اما خط، ژست و نثر همه در قسمت زیرین قرار دارند؛ ضروری، تفکیک‌پذیر و قابل استفاده در سایر ترکیب‌ها. دگا به خانواده‌ای از هنرمندان انتزاعی تعلق دارد

که مابین فرم، رنگ و بافت تمایز قائل می‌شوند. فکر می‌کنم او از این‌که خود را بر روی بوم به خطر بیندازد و صرفاً برای لذت بردن از اجرا خود را رها کند، وحشت داشت.»[۳۵]

در تعداد زیادی از مطالعات دگا، کاغذ یا نقاشیِ منفردْ صرفاً به عنوان نتیجه‌ی اولیه‌ی روندی مداوم از ساختن، اصلاح کردن و تعریف قوانینی ظاهر می‌شوند که مقدم بر «رقص‌پردازی» نقاشانه‌ی اوست. مدیوم دگا، مشابه با تمرین رقص که پیش از اجرای عمومی رقص اتفاق می‌افتد، به طرز آشکاری به منظور خلق مجموعه‌ای نقاشی محک می‌خورد. همان‌طور که لیلیان براوز بیان می‌کند، در مدارس اُپرا «دگا متوجه شد برای رقصنده شدن مثل نقاش شدن، زحمت زیادی کشیده می‌شود و عرق بسیار بیش‌تری ریخته می‌شود»، «او این نکته را دریافت که همان‌گونه که او مجبور است هر روز طراحی و زمان زیادی را صرف تکرار و اصلاح کند، پیوسته و لاینقطع مشاهده کند و حرکات، حالت، ازدحام و تغییرات نور را به ذهن بسپارد، یک رقصنده نیز باید مانند او خود را بدون این‌که ماشین‌وار و مکانیکی شود، تربیت کند. او [رقصنده] باید هر روزْ در گرما و سرما، صرف‌نظر از این‌که از لحاظ جسمانی تمایل دارد یا نه، ساعت‌ها کنار بار[۳۶] تمرین کند [...] هر قسمت از بدنش نیازمند توجه‌ای جداگانه است تا زمانی که همه‌ی اجزای بدنش هم‌آهنگ شوند؛ تا زمانی که تکنیک بی‌عیب شود و نیازی به فکر آگاهانه نداشته باشد و آن‌وقت همه‌ی این‌ها می‌تواند نبوغ هنری اطلاق شود.»[۳۷]

ما حضور نامرئی هنرمندی را حس می‌کنیم، مثل استاد تمرین باله (maître de ballet) یا یک نوازنده، که روی صحنه یا در استودیوست در حالی که محصولِ نوظهورش در حال تمرین شدن است. دگا مدیوم خود را از نظرِ شیوه و تجربه‌ای که در نقاشی بیگانه به نظر می‌رسد، در معرض بازنگری و بازبینی دائمیِ تمرین رقص قرار می‌دهد. گویی تمرینِ رقص روشی است که می‌تواند به نقاشی هویتی مستقل به عنوان یک مدیوم سیال و متحرکِ مشاهده بدهد. روشی که این‌جا تکنیک‌ها، به منظور افزایش جلوه‌های بصری، به کار گرفته می‌شوند، می‌تواند ضرورت بازنگری در قواعد زیبایی‌شناسی را از نظرِ اجرا روشن کند، امری که موجب می‌شود نقاشی، مشابه با مدیوم فیلمْ در مورد راینر، به عنوان فعالیتی که هم‌زمانْ مادی، مرتبط به دیگر مدیوم‌ها و اجتماعی است، پدیدار شود. مطالعات دگا نه تنها بر پایه‌ی اسکیس‌ها و یادداشت‌های بی‌پایان و تکنولوژیِ نوین عکاسیْ بلکه بر اساس عکس‌های فتیش‌شده‌ای از دختران جوانِ طبقات پایین اجتماعی بود که میان مردان بورژوا دست به دست می‌شد و آن‌ها را در حال تمرینْ «پشت صحنه» نشان می‌داد.[۳۸] در مقابلِ نقد متداولی که نقاشی‌های دگا دیدگاهی جنسیت‌زده (sexist) را تقویت و ادراک رایج از نقاش، یعنی «دید زدن از سوراخ کلید»[۳۹]، را تشدید می‌کرد، من مایلم تا بر شیوه‌ای تأکید کنم که او در آن تعاملی بین تمرین رقص و نقاشی به وجود آورد، با استفاده از به طور واضح نمایش دادنِ مدیوم‌اش چون روشی برای ارائه‌ی حالت‌ها و ژست‌های به ظاهر خودمانی و دیده نشده، ژست‌هایی که هم‌زمان توسط رابطه‌ی متقابلِ تأثیر و حرکت که توسط

حرفه‌ای‌ها اجرا شده، ایجاد و منتقل می‌شود.[۴۰]

برخلاف تصور رایج از سبک دگا در ترسیم، به عنوان بیانی از عینی‌گرایی (objectivity) و نوعی از طبیعت‌گرایی (nat-uralism)، آن‌چه باید مورد تأکید قرار گیرد مجسم کردنِ نقاشْ چون بازیگری است که مشارکت ندارد[۴۱] و رفتاری که در آن دگا موقعیتِ ذهنی تولید را در ترکیب‌بندی‌هایش نشان می‌دهد. این موضوع را می‌توان در نمایِ هنرمند به عنوان ناظر دید که یا در لبه یا میان رویدادهای ترسیم‌شدهْ قرار گرفته و هم‌چنین در تکه‌های آلات موسیقیِ جلو آمده در تصویر که رابطه‌ای بین نقطه‌ی دیدِ ناظرِ درونی و تماشاگرِ بیرونی ایجاد می‌کند. چنین دیدهای چندگانه‌ای، مشاهده‌ی هنرمندانه‌ی طولانی مدت را با دیدِ وابسته به موقعیتِ تصویرْ در هم می‌آمیزد، تدبیری که هم‌چنین به نظر می‌رسد با فعالیت تمرین رقص مطابق است از این حیث که این گمان را که تجسم ناشی از یک انگیزه‌ی خود به خودی است رد می‌کند، برای مثال [این گمان که] چون نتیجه‌ای از مواجهه‌ی مستقیم بین نقاش و رقصنده‌ها دانسته شود. همان‌طور که والری مشخص کرد، «بین عمل محض مشاهده‌گریِ یک شیء و دیدنْ حین کشیدن آن شیء تفاوت زیادی وجود دارد.»[۴۲] قابل توجه است که حتی اگر نویسنده (والری) از جهت دوگانه‌ی سؤال‌برانگیزِ ذهن/بدن، بخواهد دستِ هنرمند «در خدمت چشمانش» باشد، از اشاره به «عضله‌ها» و «اندام‌ها» و نیز «شکست‌ها [...] تنش‌ها و مهارتِ»[۴۳] آن‌ها نیز کوتاهی نمی‌کند. از این رو، او هم‌چنین درباره‌ی رابطه بین دیدن و «قدم‌های‌مان، حرکات‌مان» و تحریکِ «احساسات‌مان»

که «باید در معرض چشم قرار گیرد...»[۴۴] سخن می‌گوید. بدین‌ترتیب، حرکات و ژست‌هایی که دگا ثبت کرده است، همیشه چون تأثیری از آن عادات جاریِ جسمی و مکانیسم‌های روان‌شناختی‌ای پدیدار می‌شوند که تجربه‌ی نقاشانه را قابل قیاس با تمرین رقص می‌کنند: «هنرمند قدمی به پیش و پس می‌گذارد، خیلی زود به این طرف و حالا به آن طرف خم می‌شود، چشمک می‌زد، طوری رفتار می‌کند که گویی تمام بدنش تنها یدکیِ چشمانش است، او خودْ سر تا پا، تنها یک ابزار در خدمت هدف‌گیری، نقطه‌گذاری، خط‌کشی و جمع‌بندی است.»[۴۵] به بیان دیگر، کجا کار ذهنی و جسمی تمام می‌شود و در چه نقطه‌ای بدل به اثر هنری کاملی می‌شود؟

به نظر می‌رسد موضوع تمرین به فراتر از فرمول‌های سنتیِ تأثیر اشاره دارد تا از طریق روشی که رقصنده‌ها را در حال انتظار، استراحت، آماده شدن و فعالیت ترسیم کرده، بر وجه هنجاری و اجرایی و در عین حال خصلتِ تصادفی خود تأکید کند. تمرین، مانند مورد راینر و آتوک‌نپ، چون موضوع و ابزاری برای مطالعه‌ی هنرمندانه در مورد ویژگی و عملکرد مدیومِ از آن خود شده پدیدار می‌شود که تنها با اجرای خود (دوباره) ایجاد می‌شود.

با نگاهی به نقاشی رنگ‌روغنِ تمرین (۱۸۷۴) (The Re-hearsal) این همجواریِ ناهمگام و توالی حرکت و کنش است که به رویدادی واقع در گذشته و آینده اشاره دارد. تمرین خود حالتی از زمان‌بندی است: قبل از تمرین، بعد از تمرین است. زیرا این لحظه‌ای از اجرا نیست که توسط اسکیس‌ها، طراحی‌ها و نقاشی‌های دگا تسخیر

می‌شود، [بلکه] این رویدادی است که در گذشته و/یا آینده قرار دارد، به معنای دقیق کلمه، یک رویداد خیالی است.[۴۶] آن‌چه در عوض دیده می‌شود کمابیش یک نقش‌مایه‌ی پایه‌ای یکسان است که تولید فنی-هنریِ آن به شیوه‌های گوناگون «تمرین» می‌شود. بدین‌ترتیب نقاشی شرایطی از تغییر دائمی و جرح و تعدیلِ سوژه‌ها، روش‌ها و پرسپکتیوها را درون سیستمی کدگذاری‌شده و خود دگرگون از قوانین و قراردادها تداعی می‌کند.

ادگار دگا،
«تمرین باله روی صحنه»،
رنگ روغن، آبرنگ،
پاستل و گواش روی بوم،
۵۴ در ۷۳ سانتی‌متر، ۱۸۷۴،
موزه‌ی متروپولیتن،
نیویورک.

اما آن‌چه ما با آن روبه‌رو هستیم صرفاً بازنمایی زمانِ در حال پیشروی نیست. فیگور زن که از پله‌ها پایین می‌آید نه تنها از زمان‌مندسازی (temporalization) و

فضامندسازیِ (spatialization) آوانگارد سطح تصویر، در حالی‌که هم‌زمان آن را تکه تکه می‌کند، پیشی می‌گیرد بلکه هم‌چنین فضای تصویری و مجسم را به حرکت در می‌آورد: ما لایه‌های زمانی فضایی‌ای را مشاهده می‌کنیم که فرایند تمرین رقص و نیز فرایند نقاشی را برای اتصال به حرکات ناهمگام و هم‌زمانْ متمایز کردن آن‌ها منعکس می‌کند. سابرینا چرچلویچ خاطر نشان می‌کند که «خلاءِ مرکز به جایگزینی تقارنِ ترکیب‌بندی کلاسیک با، به اصطلاح، بی‌وزنی پویای ترکیب‌بندی مدرن اشاره دارد. [...] تعادلِ ترکیب‌بندی دیگر با توده‌های متعادل ایجاد نمی‌شود، بلکه توسط تنش‌هایی پدید می‌آید که بین فضا و فواصل ایجاد می‌شوند.»[۴۷]

اکنون می‌توانیم به این فکر کنیم جهت‌گیری قابل رؤیتِ دگا به سمت پرسپکتیوهای صعودی و نقش‌مایه‌های برش‌خورده و نوعی از عکاسی و سیلوگرافیِ (xylography) ژاپنی با علاقه‌ای هنرمندانه به مجموعه‌ی نوینی از قواعدْ پشتیبانی شده است،[۴۸] برای مثال [علاقه به] تکنیک پووآنت[۴۹] در موردِ مسئله‌ی تعادل و جاذبه.[۵۰] آن‌چه هم‌چنین برای من جالب است این پرسش است که آیا و تا چه وسعتی، تصویری فضایی که بدین طریق پویا شده می‌تواند مفهوم دگا را از مدیوم روشن سازد. [دگا] به جای تصویر کردن رئالیستی سالن باله‌ی اپرای پاریس، که صحنه در آن اجرا می‌شود، «نه از خصیصه‌های معمارانه پیروی می‌کند و نه خود را در معرض قیودِ عمق‌نمایی پرسپکتیو قرار می‌دهد: تخته‌های چوبی ممکن است که در عرض تغییر کرده و به سمت پنجره باریک‌تر شوند، اما

به نظر نمی‌رسد این‌ها بر اساس هیچ نوعی از پرسپکتیو باشند چرا که در غیر این‌صورت به روشی دقیق‌تر و اصولی‌تر اجرا می‌شدند.»[۵۱] بنابراین، فضا به گونه‌ای به نظر می‌رسد که دگا «حرکتی خلاف جهت عقربه‌های ساعت انجام داده و گروهی از فیگورها را در لبه‌ی دست راستیِ تصویرْ محصور می‌کند.»[۵۲]

در تصاویرِ دگا از تمرین رقص، زمان‌مندسازیِ فضا، با روشی غیرطبیعی‌شده، احساسی از حرکتِ فیزیکی در مقاطع مختلف زمانی ایجاد می‌کند. این تکنیک هم متأثر از کپی‌های دگا از اساتید قدیمی و هم سیلوگرافی‌های ژاپنی است که او تا حدی با اسکیس‌ها و عکس‌های اولیه ترکیب کرده بود. نقاشیِ «تمرین» که او حدود سال ۱۸۷۴ آغاز کرد، سالن باله‌ی اپرای قدیم پاریس را نشان می‌دهد که در سال ۱۸۷۳ در آتش‌سوزی ویران شد و عکسی که برای ترسیم ژول پرو، مربی رقصْ، استفاده می‌شود مربوط به سال ۱۸۶۱ است.[۵۳] توپوسِ تمرین، به خصوص، به دگا اجازه داد تا دوره‌هایی طولانی را تجسم کند که ترکیب‌بندی‌هایش نیاز داشتن تا «تکمیل» شوند، یا، با ارجاع به مقاله‌های کنفرانسِ دیوید جوسلیت و ایزابل گرآو، چنین شیوه‌هایی از ترسیمِ تمرین رقص را می‌توان چون راهی برای ذخیره کردنِ زمانِ کار دید.

این موضوع این سؤال را پیش می‌کشد که آیا و چگونه زمان‌بندیِ تمرین باله می‌تواند یک ایده‌ی کاربردی‌تری از ایده‌ی سطح‌محور و حتی مفهومی از مدیوم نقاشی را نشان دهد. دوباره از برآوز نقل قول می‌آورم: «از آن‌جایی که دگا معتقد بود [استفاده از] هر وسیله‌ای برای فراهم

کردن اثر مطلوبی که حاصل می‌شود، موجه است و اغلبْ بسیاری از مدیوم‌ها را تا جایی که نکته‌سنج‌ترین متخصص را گیج کنْد در یک تصویر ترکیب می‌کرد، بدین‌ترتیب او از اختراع نوین عکاسی آنی (snapshot photography) نیز استفاده کرده.»[۵۴] برآوز حتی شیوه‌ی بازنمایی دگا را نوعی پیش‌بینی تکنیک‌های سینمایی قلمداد می‌کند:

دگا از طریق «تمرین در صحنه» خود را چون یک پیشگامِ شیوه‌ی کارگردانی سینمای مدرن نشان داده است. او برای «نمای» رقص دو نفره از فاصله‌ی لژ نزدیک شد تا از رقصنده‌هایی که با تمام زرق و برق خود قبل از چراغ‌های جلوی صحنه در حالتی نسبتاً یکسان پدیدار می‌شوند، یک «کلوز آپ» بگیرد [...] زمانی که رقص پیش می‌رود، این بار باز هم نزدیک‌تر می‌شود و «کلوز آپ» دیگری می‌گیرد [...]. هر دوی این تصاویر تقریباً در یک سال در نقاشی‌های معروف «ستاره» (L'Etoile) و «رقصنده در حالت پوآنت» (Danseuse sur la Pointe) کشیده شده‌اند.[۵۵]

صرف‌نظر از این‌که در مورد چنین دیدگاهی چه فکر می‌کنیم، این موضوع، مشابه با تحلیل کارکردی و تاریخ‌نگاری مدیوم‌های فنی، تمایز بین مدیوم‌های قدیم و جدید را براساس مفهوم پیشرفتْ مورد تردید قرار می‌دهد. آن‌چه در مثالِ من تعیین‌کننده است این است که به تصویر کشیدنِ تمرین رقص، فعالیت‌های مختلف از لحاظ کیفی را یک‌جا در مدیوم نقاشی جمع می‌کند. تمرین رقص برای دگا از این نظر پروگرماتیک (برنامه‌دار) به نظر می‌رسد که نقاشی را در معرضِ مسئله‌ی ادراک قرار

می‌دهد و طبق نظر راینر، این مشخصه‌ی رقص است. راه‌حل این مسئله، نه در یک پیوند علت و معلولیِ تک‌بُعدی بنابر حس لامسه است و نه در رضایت دادن به بازشناسی فرم‌های ناکامل و حسیِ سطح دیداری. بنابراین، به نظر نمی‌رسد فهم دگا از خود به عنوان «یک رنگ‌پرداز با خط» (angil al ceva tsiroloc a)[۵۶] بدون مشکل با آنتی‌تزِ تصویرِ لامسه‌ای و دیداری تطبیق یابد که مشخصه‌ی حالت‌های فرمالیستی است.[۵۷] آن‌چه «در این میان قرار می‌گیرد» مسئله است، آن‌چه آلوآ به نحو گویایی در قیاس با دایِسیس[۵۸] ریتمیک-فضایی در موسیقی بیان کرد: «مدیومْ طرفین[۵۹] [صداها] را با هم میزان و هماهنگ می‌کند و به آن‌ها اجازه می‌دهد تا به نوسان در آیند.»[۶۰]

از این رو به نظر می‌رسد مشخصاً این ساختارِ دوگانه از در حرکت بودن و انتقال دادنِ حرکت است که مدلی از تأویل برای ترکیبِ سوژه و روشْ ارائه می‌دهد که دگا دریافت خود را از مدیومِ نقاشی از آن می‌گیرد. روندِ مداوم و درهم آمیخته‌ی مشاهده‌گری و احساس کردن، که از این منظر مورد توجه قرار می‌گیرد، هم‌چون حرکتی جهت یافته در امتداد خطِ رسم‌شده آشکار می‌شود. حرکتی که در این‌جا چون کنشی گذرا رخ می‌دهد و سوژه‌ای است که دگا با توپوسِ تمرین می‌شناسد. میزانسنِ لحظه‌های ناهماهنگ یک پویایی فضایی‌ای را پدید می‌آورد که دیگر فضا را نمایش نمی‌دهد بلکه آن را در معنای حرکت خلاصه می‌کند و ما را ترغیب می‌کند تا قوانین ساخت‌اش را مورد پرسش قرار دهیم، قوانینی که باید هم‌زمان هم در جهت ساخت تکرار شوند و هم در جهت تغییر. انباشتگیِ

تکنیک‌های طراحی با رنگ و تکنیک‌های نقاشانه با خط، کم‌تر به سمت مفهوم یک مادیت یا دیداری بودنِ ضرورتْ گرایش دارد بلکه در عوض مجموعه‌ای از قوانین را تشکیل می‌دهد که می‌تواند سایر مدیوم‌ها را نیز مثل عکاسی در هم آمیزد. بنابراین آن‌چه ما داریم، مفهومی سیستمیک از مدیوم‌هاست که با آن‌چه جوسلیت به عنوان یک روند مداوم از قالب‌بندی و قالب‌بندی مجدد توصیف کرد، مطابقت دارد.[۴۱] هرچند، فعالیتِ تمرین رقص که به ادراک از تصویر انتقال پیدا می‌کند از قوانینی که آن را شکل داده سرپیچی می‌کند. تمرین خود را چون یک عملکردْ درونِ سیستمی مبتنی بر قراردادها و پیشامدها نشان می‌دهد اما در عین حال پایان‌ناپذیری ساختاری‌اش، سازگاری‌اش را با دیگر مدیوم‌ها آشکار می‌کند. بدین‌ترتیب، ارتباطی که بین فرایندِ تمرین رقص و فرایندِ تولید نقاشانه پدیدار می‌شود ما را بر آن می‌دارد تا پرسشی از قابلیتِ قیاس از نظر ساختار زمان و فضا طرح کنیم. از یک سو، این موضوع به تأثیرِ اکوستیک ریتم موسیقی، فواصل زمانی و مدت ربط دارد؛ از سوی دیگر، به پیکربندیِ حرکات در فضا، [همان] جنبه‌هایی که در «زندگی رقصنده‌ها»ی راینر و نقاشی‌های آتوک‌نپ به معنای تغییر و دگرگونی ظاهر می‌شوند و قادر هستند حرکات مشابهِ نقاش و رقصنده‌ها را به حرکت (خود به خود) چشمِ ناظر منتقل کنند.

در خاتمه، پرسش از بسترسازی فعالیت‌های تمرینِ مورد بحث در این مقاله با توجه به نظم اجتماعی غالب وجود دارد. در حالی که مطالعات رقصِ دگا در اواخر قرن نوزدهم می‌تواند به روشی مرتبط باشد که به گفته‌ی فوکو، بدن

زن تبدیل به یک منطقه‌ی ارجح برای به نظم درآوردنِ اجتماعی شد، اما فیلم راینر باید خلافِ پیش‌زمینه‌ی هنجارهای انضباطی در نظر گرفته شود که با قوانین پسا-انضباطی جایگزین شد، قوانینی که توسط اعضای نسلِ به اصطلاح پسا-۱۹۶۸ برای درهم آمیزی هنر و فعالیت روزمره شتاب گرفت. همان‌طور که مثالِ آتوک‌نپ روشن کرد، با توجه به نقشِ (زیست) سیاسی (bio-(political)) روش‌های هنری که نقاشی معاصر در پیوند با صور فلکی[۴۲] تاریخیِ هنرهای نمایشی و بصری به وجود می‌آورد، به طرز آشکاری توپوسِ تمرین مبهم است. چرا که تمرین به جای صرفاً جسمیت دادن به «پشت صحنه‌ی»[۴۳] یک محصول، یک [وضعیتِ] «در حال تولیدِ» (in-the-making) زنده را برجسته می‌کند که گواهی است بر مخاطره‌های بدنی و احساسی. این امر دقیقاً [خصلت] دولبه بودن نقاشی را می‌سازد، به عنوان مدیومی در معرضِ نیاز اکنون و همیشه حاضرِ رویدادِ زنده.

ترجمه شده از آلمانی به انگلیسی توسط کارل هافمن

ارجاعات

۱. Flicker از خرده‌ژانرهای سینمای اکسپریمنتال (تجربی) و آوانگارد است. در این ژانر یک شاترِ دوار در نورِ دستگاه پروجکشن اخلال ایجاد کرده و باعث می‌شود که توالی حرکتِ تصویر شکسته شده و از طریق فریم‌های تاریک و روشن، نمودی از حرکت ایجاد شود. این تکنولوژیْ اثری مانند چشمک و سوسو زدن (فلیکر) می‌سازد. در اوایل دوران سینما، ادعا می‌شد که سوسو زدنِ تصویر به بینایی تماشاگران آسیب می‌زند و حتی باعث بروز مشکلات روانی می‌شود. با این حال در دهه‌ی ۱۹۶۰، فیلم‌سازانی چون پیتر کوبلکا، تونی کانرَد (Tony Conrad) و کن جیکوبس (Ken Jacobs)، فلیکر را چون یک دستگاه زیبایی‌شناختی کشف کرده و به دنبال اثرات فلیکر، با تمرکز بر ابداع تصویر متحرک در اواخر قرن نوزدهم میلادی و دریافت اولیه از آن بودند و از این ویژگی سینمایی در فیلم‌های خود استفاده کردند.ـم.

۲. Structural film جنبشی در سینمای اکسپریمنتال بود که در دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی در امریکا آغاز و در دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی به فیلم‌های ساختاری/ماده‌گرای سینمای انگلیس تبدیل شد. فیلم‌سازان «فیلم ساختاری» به دنبال هنری بسیار ساده شده و حتی از پیش تعیین‌شده بودند. فرم و شکلْ عنصر حیاتی و محتوا عنصر فرعی بود. از جمله خصوصیات این ژانر، موقعیت دوربین ثابت، و حالت چشمک‌زن (فلیکر) بود. این اصطلاح را نباید با اصطلاح ادبی و فلسفی ساختارگرایی اشتباه گرفت.ـم.

۳. Medium specificity مفهومی است در زیبایی‌شناسی و نقد هنری که هر چند طرح آن به پیش از مدرنیسم در هنر برمی‌گردد اما با این جنبش پیوند نزدیکی دارد و به معنای کیفیتی ویژه در کارکرد و تأثیری است که مربوط به ویژگیِ ماده‌ی خامی است که به عنوان شیوه‌ی بیان هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد. کلمنت گرینبرگ، مروج این اصطلاح، معتقد بود محدوده‌ی منحصر به فرد و مناسبِ قابلیت یک فرم هنریْ در تطابق با توان یک هنرمند در به کارگیری خصلت‌هایی است که منحصر به ماهیت یک مدیوم مشخص هستند.ـم.

۴. من از سخنرانی کوبلکا «فیلم یادبود» (MONUMENT FILM) در ۲۷ اکتبر ۲۰۱۲ در وینر گارتن‌باوکینو به مناسبت نمایش آرنولف رینر (۱۹۶۰) و انتیفُن (۲۰۱۲) (Antiphon) در وینالـه (Viennale) (جشنواره بین‌المللی فیلم وین) نقل قول آوردم.

۵. Movie projector دستگاهی نوری-مکانیکی (opto-mechanical) برای نمایش تصاویر متحرک و پخش آن بر روی یک صفحه.ـم.

۶. White noise سیگنال‌های (طنین‌های) تصادفی در طیف فرکانسی‌ای هستند که گوش انسان توانایی شنیدن آن‌ها را دارد.ـم.

۷. Serial art هنری است که به مجموعه‌ای از قوانین برای

مشخص کردن ترکیب‌بندی یا مجموعه‌ای از ترکیب‌بندی‌ها پای‌بند است. هنر سریالی ریشه در کانسپچوالیسم و مینیمالیسم دارد و در امریکا و اروپای دهه‌ی ۶۰ میلادی به عنوان روشی برای خلقِ هنرْ بدون متوسل شدن به بیان شخصی، محبوبیت پیدا کرد.ـم.

۸. Gabriele Jutz, Cinéma brut: Eine alieniatipe Genealogic der Filmavantgarde (Vienna: Springer, 2010), 34, 60.

۹. T'ai Smith, "Tactile Lessons: Notes Toward a Method of Textile Media" (lecture, Academy of Fine Arts Vienna/Institute for Art Theory and Cultural Studies, December 14, 2012).

۱۰. Emmanuel Alloa, "Metataxy oder: Warum es keine immateriellen Medien gibe," in Imaginär Medialitat/immaterielle Medien, ed. Gertrud Koch, Kirsten Maar, and Fiona McGovern (Munich: Wilhelm Fink, 2012), 19. به غیر از مواردی که نام مترجم ذکر شده،همه توسط کارل هوفمان ترجمه شده‌اند.

۱۱. مقصود از «طرف» هر یک از دو یا چند چیز، جزء، شرایط یا رویدادهایی است که بین آن‌ها رابطه‌ای وجود دارد و به

اصطلاح به هر کدام از آن‌ها «طرف» (relatum) و در حالت جمع «طرفین» (relata) گفته می‌شود.

۱۲. Ibid., 19.

۱۳. Ibid., 18.

۱۴. نگاه کنید به: Christiane Voss,"Au.f dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen," in ibid., 77.

۱۵. Topos (در حالت جمع: Topoi) کلمه‌ای یونانی به معنای جا و مکان و اصطلاحی استعاره‌ای است که ارسطو در رساله‌ی توپیکا (Topics) از مجموعه‌ی ارغنون (Organon) برای مشخص کردن مکان، فضا، جایگاه و مقامی معرفی کرد که یک سخنران یا نویسنده می‌تواند استدلال‌های متناسب با موضوع مشخصی را تعیین و جای‌گذاری کند و در واقع مکان و فضایی که مناسبات دیالکتیکی در آن کشف یا ابداع می‌شوند. بدین ترتیب توپوس/توپوس‌ها ابزار یا استراتژی‌های ابداع هستند. ارسطو در رتوریکا (Rhetoric) دو نوع اصلی از توپوس را مشخص می‌کند: عام (koinoi topoi) و خاص (idioi topoi). توپوس‌های عام (مکان‌های مشترک) آن نوع هستند که در موضوعات مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرند و توپوس‌های

خاص (مکان‌های خصوصی) آن‌هایی هستند که تنها برای شیوه‌ها و رشته‌ها خاص اعمال می‌شوند.ـم.

۱۶. Yvonne Rainer, cited in Carrie Lambert-Beatty Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s (Cambridge, MA: MIT Press/October Books, 2008), 3.

۱۷. Rhetoric را در فارسی عموماً خطابه یا بلاغت ترجمه کرده‌اند که با توجه به تغییرات گوناگون و معناهای متفاوت این واژه در بسترهای مختلف، این معادل نمی‌تواند پیچیدگی‌های مفهومی این اصطلاح را به درستی نشان دهد. رتوریک در معنای کلاسیک و کلامی خود ابزاری است که با استفاده از آنْ کلمات انتخاب و با سبک خاص ، ژست و حس نشان داده شده و برای تأثیر بر شنونده برای رسیدن به مقصود خاصی آرایه‌بندی می‌شوند. رتوریکِ بصری در هنرهای غیر ادبی، مانند هنرهای تجسمی یا اجرایی به نوعی کشف دوران ماست. در این هنرها، مؤلف مفهومِ رتوریک تصویر را در سیستمی به هم پیوسته از ایده‌های مربوط به سبک و ژانر، شیوه‌های بازنمایی، شمایل‌نگاری، مدیوم‌ها، رفتار شخصی، قالب، ترکیب و یا حتی نفی همه یا هر کدام از این‌ها، قرار می‌دهد. می‌شود گفت به نوعی رتوریک تصویر، شمایل‌نگاری قرن بیستم و پس از آن است.ـم.

۱۸. tableaux vivant یک صحنه‌ی ثابت متشکل از یک یا چند بازیگر و مدل است که ساکت و ثابت صحنه‌ای از یک

رویداد یا نقاشی و غیره را بازنمایی می‌کنند.ـم.

۱۹. نگاه کنید به:

Carrie Lambert-Beatty's analysis of the concept of spectatorship in ibid.

۲۰. نگاه کنید به:

Michael Fried, "Art and Objecthood," Artforum, Summer 1967, 12-23.

۲۱. برای مثال نگاه کنید به:

Ivan Nagel, Gemälde und Drama: Giotto Masaccio (Leonardo (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009).

۲۲. Spatial که در فارسی «مکانی» و «مکان‌مند» هم ترجمه می‌شود به فضا Space به عنوان محیطی سه‌بعدی اشاره دارد و منظور از آن، ارتباطِ یک پدیده یا شیء از نظر شکل، اندازه و مفهوم با محیط و فضایی است که در آن جای گرفته یا پدیدار می‌شود.ـم.

۲۳. نگاه کنید به:

Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), in

Modern Art and Modernism: A Critical Anthology, ed. Francis Franscina and Charles Harrison (New York: Harper & Row, 1982), 5-10.

۲۴. ایده‌ی پسا-تاریخ در هنر به طور قابل ملاحظه‌ای در کتاب «پس از پایان هنر» (After the End of Art) (۱۹۹۷) و نیز نوشته‌های آخرِ آرتور دانتو بسط یافت. او در این کتاب نه تنها صحبت از پایان روایت به میان می‌آورد، بلکه بر آگاهی جدیدی از هنر اشاره می‌کند که برگشت‌ناپذیر است. او وضعیتِ هنری را آشکار می‌کند که دیگر تابع قوانین تاریخی و فلسفی نیست.ـم.

۲۵. Alois Riegl مورخ هنر اتریشی، از پایه‌گذاران تاریخ هنر به عنوان یک رشته‌ی دانشگاهی و از پیشگامان تحلیل فرمالیستی بود.ـم.

۲۶. نگاه کنید به:

Regine Prange, "Konjunkturen des Optischen: Riegls Grundbegriffe and die Kanonisierung der kanstlerischen Moderne," in Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption = Contribution to the Opus and Its Reception, ed. Peter Noever, Artur Rosenauer, and Georg Vasold (Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften/MAK,2010),109-28, esp. 119.

Clement Greenberg, cited in ibid., 120. See also ۲۷. Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 90

۲۸. نگاه کنید به:

Michael Fried, 'Art and Objecthood," in Minimal Art: A Critical Anthology, ed. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968).

۲۹. Prange, "Konjunkturen des Optischen," 119.

۳۰. نگاه کنید به:

Soren Grammel's text in the accompanying exhibition brochure for "Janic Kerbeh, Hilary Lloyd, Silke Otto-Knapp" at the Kölnischer Kunstverein, Cologne, place from November 3, 2012, to January 6, 2013.

۳۱. Ballets Russes شرکت باله‌ی سیاری بود که در سال ۱۹۰۹ توسط سرگئی دیاگیلف (Sergei Diaghilev) در پاریس تأسیس شد و تا سال ۱۹۲۹ در سراسر اروپا و امریکای شمالی و جنوبی به اجرای برنامه پرداخت. باله‌ی روس به دلیل ارتقای همکاری‌های هنریِ پیشگامانه میان

طراحان رقص، آهنگسازان، طراحان و رقصنده‌های جوان که همگی پیشرو در چندین شاخه‌ی هنری بودند، به عنوان تأثیرگذارترین شرکت باله در قرن بیستم شناخته می‌شود.م.

۳۲. Rorschach تستی روان‌شناختی بر پایه‌ی ده شکل لکه‌مانند، متقارن و نامنظم است که توسط جوهر ایجاد شده. این تست را هرمان رورشاخ (Hermann Rorschach) روان‌پزشک سوئیسی ابداع کرد و در این تست افراد مورد بررسی تلقی خودشان از این اشکال غریب را بیان می‌کنند.م.

۳۳. Tom Holert “Figurative Language,” Artforum, January 2007, 235.

۳۴. Lillian Browse, Edgar Degas: Ballet Dancers (1949; repr., London; Folio Society, 1960), 28.

۳۵. Paul Valéry, Degas Dance Drawing (New York: Lear Publishers, 1848), 35. Originally published as Paul Valéry, Tanz, Zeichmung und Degas (ca. 1900; repr., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996).

۳۶. Barre میله‌ای که رقصنده‌های باله از آن به عنوان تکیه‌گاه برای تمرین حرکت‌های مختلف استفاده می‌کنند.م.

۳۷. Lillian Browse, Edgar Degas: Ballet Dancers (1949; repr., London: Folio Society, 1960), 28.

۳۸. Sabrina Cercelovic, Edgar Degas: Zeit und Zeitgeschehen in der Ballettprobe (Munich: GRIN Verlag, 2002), 7.

۳۹. نگاه کنید به: Browse, Ballet Dancers, 52

۴۰. Ibid., 59.

۴۱. نگاه کنید به:

Cercelovic, Edgar Degas,9-10.

۴۲. (ترجمه‌ی خودم) Valery, Tanz, Zeichnung und Degas, 36

۴۳. Ibid

۴۴. Ibid

۴۵. Ibid., 41.

۴۶. Cf.ibid., 12.

۴۷. Cercelovic, Edgar Degas, 12

۴۸. Cf. ibid., 14.

۴۹. Pointe technique تکنیکی در بالـه کـه در آن رقصنـده تمام وزن بدن خود را بر نوک پاهای کاملاً کشیده شده‌اش نگه می‌دارد.ـم.

۵۰. نگاه کنید به:

Browse, Ballet Dancers, 53.

۵۱. Cercelovic, Edgar Degas, 18.

۵۲. Ibid.

۵۳. Ibid., 20.

۵۴. Browse, Ballet Dancers, 32f.

۵۵. Ibid., 56.

۵۶. Ibid., 43.

۵۷. در این‌جـا مـن دوبـاره بـه مفهـوم گرینبـرگ از Flächen-raum (سـطح‌فضا) ارجـاع می‌دهـم کـه او از تمایـزِ ریـگل بین لامسه‌ای و دیداری گرفته بود.

۵۸. Diesis در موسـیقی کلاسـیک غربـی، یـک فاصلـه‌ی (وقفه) زمانیِ تصادفی یا بسیار کوچک است.ـم.

۵۹. نگاه کنید به توضیح شماره‌ی ۱۱.ـم.

۶۰. Alloa, "Metataxy oder," 20.

۶۱. دیویـد جوسـلیت ایـن ایـده را در سـخنرانی‌اش «نقاشـی برهنـه می‌شـود» (Painting Stripped Bare) در سـمپوزیوم «دِس‌فِلـد دِر مالاقـای»Das Feld der Malerei در تاریـخ ۳۱ نوامبـر ۲۰۱۰، شـرح داد. سـمپوزیومی برپـا شـده توسـط آخیـم هاشـدرفر (Achim Hochdorfer) و وولفـرام پیشـلر (Wol-

fram Pichler) در مـــوزه‌ی ممـــوک ویـــــن Mumok .

۶۲. Constellation در فارسی عموماً «منظومه» ترجمه شده است اما از آن‌جا که منظومه یادآور منظومه‌ی شمسی و دارای یک نقطه‌ی مرکزی (خورشید) است که اجرام آسمانی حول این نقطه‌ی مرکزی می‌گردند، صورت فلکی مفهوم دقیق‌تری از این واژه را می‌رساند و منظور پیوند عناصری (فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، تاریخی و...) است که با یک سری خطوط فرضی یا تصادفی ساخته شده‌اند و در آن مرکزیتی وجود ندارد.م.

۶۳. Making-of یا پشت صحنه، به فیلم مستندی گفته می‌شود که مراحل تولید یک فیلم یا برنامه‌ی تلویزیونی را نشان می‌دهد.م.

نخ، پیکسل، دانه

نخ، پیکسل، دانه

مت ساندرز (Matt Saunders)
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

با نمایش یک فیلم محرک و برانگیزاننده آغاز می‌کنم ـ و منظورم از محرک یعنی این: https://www.youtube.com/watch?v=Fypi6dAJB8E.

یعنی باید ارزش یک‌بار دیدن را داشته باشد. چیزی که می‌توانید هم‌زمان با گوش دادن به بحث من درباره‌ی خاص بودن یک مدیوم، از منظر کسی که خلق می‌کند و می‌سازد، گوشه‌چشمی هم به آن فیلم داشته باشید. البته این مشکل را نه کم‌تر که بیش‌تر می‌کند، و این‌که چه باید گفته شود برای خود من هم گیج‌کننده است چرا که از موضع برتر استودیوهای امروزی تصور خاص بودن مدیوم قطعاً عجیب است. صحبت من به سه بخش تقسیم می‌شود: نخست چند نکته درباره‌ی این‌که چطور می‌توانیم یک مدیوم را از آن خود کنیم، و سپس گوشه‌ای از یک اثر هنری را نشان خواهم داد تا منظورم را روشن کنم. بخش سوم به بهترین شکل منظور و مقصودم را نشان خواهد داد. تصاویر متحرکی که برای این کنفرانس آماده کرده‌ام به نمایش درخواهند آمد: آزمون نمایش

مـواد و متریـال مختلـف. آزمون‌هایـی مخصـوص از یـک استودیوی پسا-مدیوم.

۱. مدیوم

بیایید دوباره نگاهی به این فیلم محرک داشته باشیم، که در نـگاه اول شبیه رنـگ بـه نظـر می‌رسـد؛ ولـی معلـوم اسـت کـه رنـگ نیسـت، بلکـه جوهـرِ درحـال آماده‌شـدن اسـت. مـا شـاهد تولیـد چهار رنـگ جوهـر پرینتـر هسـتیم: آن چیـزی کـه بـه کلمـات تجسـم می‌بخشـد. دسـته‌هایی از رنگدانـه کـه وزن و اندازه‌گیـری شـده و به‌وسـیله‌ی یـک چاقـوی مخصـوص بـه شـکل توده‌هـای درخشـانی از اسـتند اویـل (رنـگ بـزرک حرارت‌دیـده) غلیـظ روی هـم تـا می‌خورنـد. از دسـتگاه‌ها جریانی ثقیل از رنگ خالص و چسبناک روان است.

مـن بـه دنبـال چیـزی دربـاره‌ی مادیـت زبـان حاکـم بـر ایـن فضا بـودم. چاپ ـ مـا را یـاد خوانـدن می‌انـدازد، و شـاید نشـر و انتشـار... ولـی ایـن مـاده‌ای لـزج و نـرم و بی‌شـکل اسـت. بخشـی از خـط تولیـدی اسـت کـه در نهایـت متـن چـاپ شـده را در اختیـار مـا می‌گـذارد، همـان زنجیـره‌ی تأمینـی کـه پشـت تمامـی آن کلمـات روی کاغـذ قـرار دارد. ایـن سـؤال بـرای مـن مهـم اسـت کـه مـرز بیـن متریـال و مدیـوم کجاسـت؟ مهم‌تـر از همـه این‌کـه مـن مبهـوت ایـن قطعـه فیلـم شـده‌ام. اگـر در عمـق هـر رویکـرد و تلاشـی غـور کنیـم ـ در هـر مدیومـی ـ اغلـب جهانی چسبناک در کمین نشسته است.

برگردیـم بـه موضـوع اصلـی بحـث: خاص‌بـودن مدیـوم. ایـن اصطلاح مـن را عصبی می‌کند؛ غیرقابل‌تحمـل اسـت. ایـده‌ای

کـه همـه‌ی مـا از طریـق سـالن‌های سـمینار بـه خوبـی بـا آن آشـنا هسـتیم ـ ولـی شـاید نـه بـه اندازه‌ی کافـی. ولـی منظـور از اندیشـیدن بـه خاص‌بـودن مدیـوم در واقـع چیسـت؟ خـاص بـودن از چـه نظـر؟ از نظـر یـک سلسـله مراتـب؟ یـک تعهـد؟ همه‌ی آن‌چه به چالش گرفته شده ـ و به‌درستی فراموش شـده اسـت. فـارغ از این‌کـه چقـدر بـه پسـا-مدیوم بودن‌مـان مفتخـر هسـتیم، از چـه زمانی ایده‌هـای کهنه واقعاً بـه دسـت فراموشـی سـپرده شـدند؟ شـاید بـرای نقاشـی موضـوع ورای خـودش باشـد، چـه شـبکه‌ای باشـد چـه دیجیتـال، چـه پسـا و چـه نـو، ولـی هم‌چنـان بـر همـان اصـول مانـده اسـت. احتمالاً نیمی از قهرمانـان مـا بـه خاطـر روش و شـکل و شـمایل خـود خـاص هسـتند. پـس مشـکلِ پرداختـن بـه صفـات خـاص ـ یـا شاید نیازها و الزامات ـ مدیوم چیست؟

اول این‌که،تاریخچـه‌ی ایـن مفهـوم سرشـار از اصطلاحـات فنـی و تخصصـی اسـت. مهمـان ناخوانـده و ناجـوری اسـت بـرای اسـتودیو، بـه شـکلی ناشـیانه بـه مکان‌هـای غلـط تحمیـل می‌شـود، و معذب‌کننـده و ناجـور می‌مانـد. اگـر یـک قاعـده، یـا حتـی یـک فضیلـت، در نظـر گرفتـه شـود، آن‌گاه مزاحـم و مخـل می‌شـود. محدودکننـده و مانـع. بـرای نسـل مـن، الزامـاتِ مدیومـی مـا را بـه کودکانـی شـیرخواره تبدیـل می‌کنـد، و آرتیسـت‌ها را بـه دوران مدرسـه بازمی‌گردانـد. ایـن ایـده اغلـب بـا توسـل بـه تاریـخ تعریـف می‌شـود، و مـا را دوبـاره درگیـر تجربـه‌ی «خـود را بـه اثبـات رسـاندن یـک شـاگرد» می‌کنـد: پیـچ و خم‌هـای قطـع رابطـه‌ی محتـوم بیـن سرگشـتگی، کارهـای احمقانـه‌ای کـه بـا ذهـن و دسـت خـود انجـام می‌دهیـم و همـه چیزهـای جذابـی کـه پیش‌تـر از آن‌هـا خوانده‌ایـم. نقاشـی، به‌طـور خـاص، از بی‌تابـی و عصیـان

رشد و نمو کرده، و نگرانی‌ها و دغدغه‌های جوانی را به دلهره‌های بالغانه در کار هنری تبدیل کرده است ـ که خود عملاً مجموعه‌ای است پیچیده و عظیم، متشکل از توهماتی مثل «اجازه‌ی» لازم برای کشیدن یک نقاشی و هراس از این‌که در تلاش برای خلق اثر هنری چیزی ناکافی و ناقص وجود داشته باشد. پیش از این، گریزی زدم به کتاب «سفری بر دریای شمال» از رزالیند کراوس که در آن می‌گوید، «احمق مثل یک نقاش ...» عجب. بر مبنای نظر کراوس، مدیوم کم و بیش بدین معنی است: تکنولوژی انجام چیزی و قواعد و آداب و رسوم الحاقی به آن. به دیگر سخن، متریال و مواد اولیه به همراه تجربیات و دانسته‌های گذشته. ما، به‌خصوص، قصد داریم واردات بسیاری را به تجربیات گذشته‌ی خود در نقاشی بیافزاییم، و وقتی بخواهم درباره‌ی این‌که قواعد و رسوم نقاشی در دوران زندگی من چه بوده است با خودم صادق باشم، باید بگویم که در درجه‌ی نخست این اضطراب نقاشی است که به یاد می‌ماند. حالت تدافعی داشتن ـ یک مدیوم در محاصره است، باید خودش را توجیه کند ـ یک قاعده است.[1] ولی در مورد تجزیه و تحلیل روش‌ها چه می‌توان گفت؟ روی دیگر سکه.

به نظر من نقاشانی که امروزه وجهه‌ی بهتری دارند و از همه مطرح‌تر و برانگیزاننده‌ترند، آن‌هایی‌اند که بین انتظارات از آن‌چه که، در جهان پسا-پسا-پسا-استودیو، آرتیست خوانده می‌شود و دشواری‌های بالقوه لذت‌بخش معضلات ساخت فیزیکی و بصری اثر هنری توازنی ایجاد می‌کنند. اضطراب می‌تواند به انگیزه‌ای برای ابداعات افراطی و بی‌تابی ختم شود.

به کراوس بازگردیم ـ نگاهی سریع به قطب‌نمای خود بیندازیم ـ و دو نکته از کتاب «سفری بر دریای شمال» را مطرح و برجسته کنیم. نخست، نظر او بر این‌که دوران اولیه و فرم‌های قدیمی و کهنه‌ی یک مدیوم ـ لحظات رشد تکنولوژیک و «بازشدن» و پذیرش دنیای جدید ـ می‌توانند پتانسیل‌های خاص آن مدیوم را روشن و آشکار کنند. خُب، شاهد بوده‌ایم که چگونه هنر نقاشی به افول رفته و پرسروصداتر بازگشته است: آیا ما نیز در دوره‌ای از تحولات تکنولوژیک زندگی می‌کنیم؟ دوم، ایده‌ی یک مدیوم «مجتمع»[2] (که فیلم و فیلم‌سازی مثالی کامل برای آن است، چرا که صرفاً متکی به ورقه‌ی سلولوئید یا دوربین یا پخش تصویر نیست، بلکه «دستگاهی» متشکل از همه‌ی آن‌هاست). بین آغازهای قدیمی و دسته‌ها و رسته‌های مجتمع، ایده‌ی فریبنده‌ای وجود دارد راجع به خرد و تکّه‌تکّه کردن چیزها و سرهم کردن دوباره‌ی آن‌ها. فرمی مبتکرانه و منعطف و ناشی از بازگشت به اصل و ترکیب مجددی که درست به نظر برسد. این موضوع من را به دو پرسش می‌رساند: چگونه یک مدیوم می‌تواند به شکلی مفید و سازنده آلوده و دست‌خورده شود ولی کنار گذاشته نشود؟ چطور یک مدیوم را به درون یکی دیگر بکشانیم تا از یکی یا هردو حرف بزنیم؟

ما بیش از آن‌چه بدان معترف باشیم اجازه می‌دهیم متریال و مواد جای مدیوم را بگیرند و پر کنند ـ و به نظرم این همان ریسمانی است که چنگ زدن به آن می‌ارزد. می‌توان آن‌ها را تغییر و حرکت داد، از نقش خود خارج کرد، و مورد سوءاستفاده قرار داد. آن‌ها در واقع وجود ندارند ولی کارکردی دارند، مثل تصاویر، مثل آثار

ازآن‌خودسازی. همیشه ساختاری وجود دارد که نگه‌شان دارد و کیفیاتی وجود دارند که به‌هم پیوندشان دهد، ولی هم‌چنان، خارج از حوزه‌ی اختصاصی‌شان به درون نوری متفاوت سقوط می‌کنند. به نظر می‌رسد که آینده‌ی مدیوم به شکلی فزاینده به تحرک و امکان تغییر آن بستگی دارد.

۲. کار

در این‌جا مثال‌هایی می‌آورم تا نشان دهم منظورم از ایجاد تحرک در یک مدیوم از طریق سوءاستفاده از متریال آن چیست. هر کسی می‌تواند به سادگی با سد کردن مسیر نور بر کاغذ یک عکس بکشد، پس این چاپ‌های بزرگ ژلاتینی نقره‌ای به همین سادگی مثل فوتوگرام تولید می‌شوند: عکاسی را واداریم تا متریال نقاشی را ثبت کند ـ خیلی نزدیک و شخصی آن‌ها را به هم بمالد، بدون لنز ـ و از تجهیزات عکاسی هم سوءاستفاده کند (با این همه، این کاغذی بیش نیست، و حال که عکاسی شیمیایی (سنتی) منقرض شده، هر کسی می‌تواند به کندوکاو در آن بپردازد). نمی‌گویم که آیا کلاً خارج از نقاشی است یا کاملاً نقاشی است. مخاطب متریال را تشخیص می‌دهد (بافت روغن، مخلوط کردن جوهرها ...) همان‌طور که کیفیات (مایع‌بودن، جهت جاذبه ...) و عملکردها (ریختن، قلمو زدن، ساییدن، به آرامی تبدیل کردن) را تشخیص می‌دهد.

کارکرد یک تکنیک به شدت و حدت به درون تکنیکی دیگر

لبریز می‌شود. چاپی که مستقیم از طرحی روی پلاستیک درست می‌شود به شکلی غریب عکس‌گونه و مطابق همان متریال معمول باقی می‌ماند، غیر از آن‌که ردّ قلمو وجود دارد و همه‌چیز برعکس است: چاله‌های سیاهی از جوهر یا روغن تبدیل به حوضچه‌هایی روشن از نور می‌شوند. فرم‌ها دچار اعوجاج می‌شوند. کنتراست بالا می‌رود. عکسی که از روی «نگاتیو» روی بوم چاپ می‌شود تک‌تک نخ‌های بوم را نمایان می‌سازد. عمق آن ناحیه چنان حساس است که حتی ضخامت بوم را نیز به شکلی افراطی به نقطه‌ی تمرکز تبدیل می‌کند.

ترکیب کردن این دو زبان شکاف‌ها و ویژگی‌های هر یک را نمایان می‌کند. شاید این را بتوان همان مدیوم مجتمع از منظر کراوس دانست، ولی من بیش‌تر به عنوان یک مدیوم چندظرفیتی به آن نگاه می‌کنم: یک بادنمای چرخان توجه را به سمت خصوصیت‌های دائمی ولی نیازموده‌ی این مدیوم‌های کارگاهی قدیمی جلب می‌کند. خیلی زود این پروسه زندگی خود را خواهد یافت، با خاص‌بودگی‌هایی که تنها وارد تماس بین دو عامل می‌شوند.

لغزشی را اجرا می‌کنم که امیدوارم با معادل ساختن بسیار سریع متریال و مواد با مدیوم، بی‌حاصل نباشد. اگر آرتیست‌ها کم‌تر از همیشه به یک مکتب خاص وابسته هستند، و کار شبکه‌ای و دیجیتال مبادله و تغییر را ساده‌تر کرده، پس مدیوم بیش از پیش درباره‌ی تصویر خود مدیوم است. با این‌حال، متریال و مواد هم‌چنان کاملاً قدرتمند باقی می‌مانند. این دو هم‌زمان پیچ و مهره هستند و دلیلی بر تلاشی گسترده‌تر (مدیوم). آن‌چه این‌جا

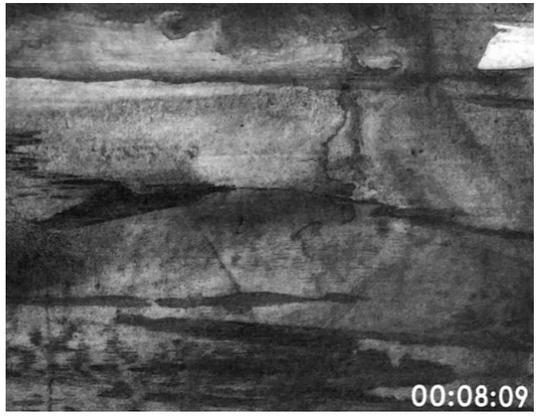
در معرض خطر است صرفاً یافتن مزیتی برای صحبت از مدیوم نیست، بلکه یافتن راهی است برای روح بخشیدن و به حرکت درآوردن آن ـ دقیقاً در مواقع مورد نیاز.

۳. آزمون نمایش

نقاشی در فراسوی خود چه خواهد کرد؟

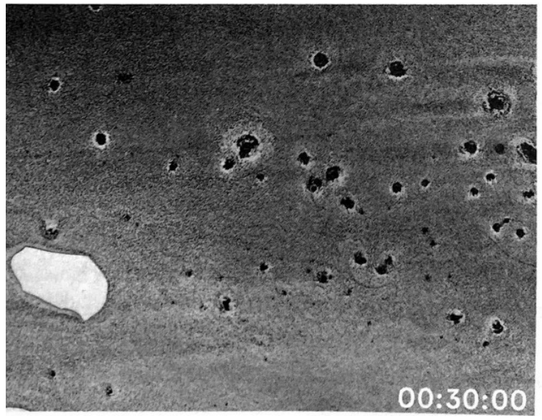
در این‌جا آزمون‌های نمایشی از متریال و مواد مختلف ارائه شده است.

قرارملاقات شانسی بین متریال و فیلم.



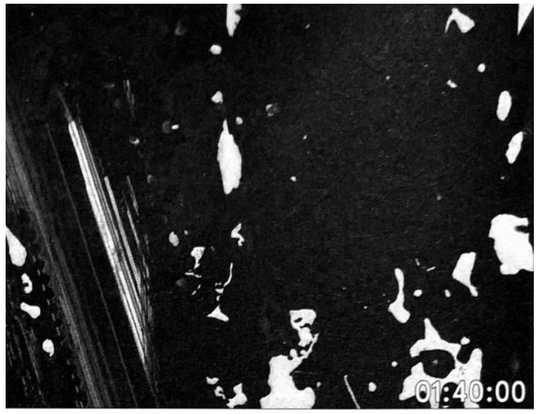
این گرافیت پودر شده است. دانه‌دانه و رگه‌دار است. ردّ قلمو، حتی در قسمت‌های ضخیم. در بعضی مواقع فوران‌های کوچکی از رنگ پُف کرده و پراکنده شده و به درون محیط ضایعات پاشیده است. وقتی پودر خیس و تر است، رطوبت از میان رسوبات نهرهای کوچکی حفر

می‌کند. سطح کار دودی شده و با فضایی ابرمانند پر می‌شود.

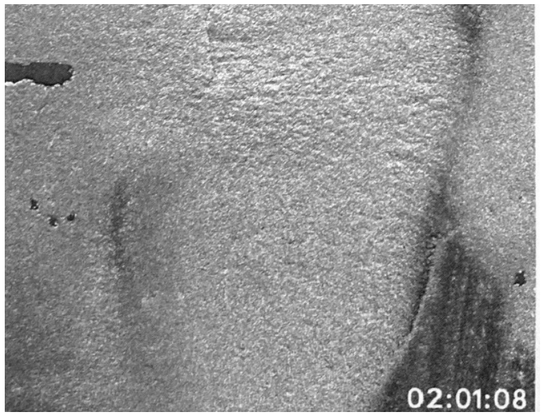


این یک تونرپرینتر لیزری است. سیاه غلیظ. دانه‌های بزرگ‌تر ناپایدار هستند. درون اَسِتون معلق بوده، به شکل ماده‌ای چسبنده در می‌آید... شروع به ذوب شدن می‌کند... با پیوستن به‌هم جزیره‌ای می‌سازند ـ نامنظم و خام ـ مثل دانه‌های کروی درون فیلم نگاتیو زیر ذره‌بین.

این رنگ‌دهنده‌ای است که برای مدتی طولانی‌تر درون حلال خیس خورده است. واقعاً حل می‌شود. روان است با وجود آن‌که هم‌چنان سفت است، و برای برش خوردن نسبت به حالت مایع مناسب‌تر است. به رنگ بنفش عجیبی درمی‌آید که درون استون شفاف مکیده می‌شود. رنگ‌دهنده تمایلی به ماندن درون حلال ندارد. رنگ‌سایه‌ای باثبات تولید می‌شود، و نیز رگه‌های بزرگی از رسوبات و مایع چسبناکی که به اطراف پخش و پاشیده می‌شود.

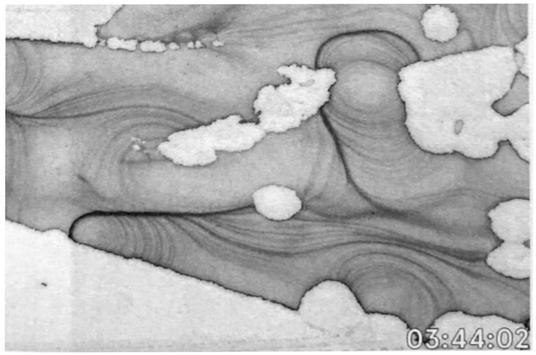


این مرکب هندی است. مرکبی معمولی. سیاه غلیظ، که در عین حال شاهد لکه‌های روغن و حرکت آن‌ها در تاریکی جوهر هستیم. می‌توانید غلظت را نیز ببینید ـ قرار نیست که روی پلاستیک خشک شود. به راحتی از روی سطح ساییده می‌شود. رگه‌ها، نقطه‌ها و خال‌ها، شکاف‌ها، خراش‌ها، و ردّ اتفاقی دستمال حوله‌ای.



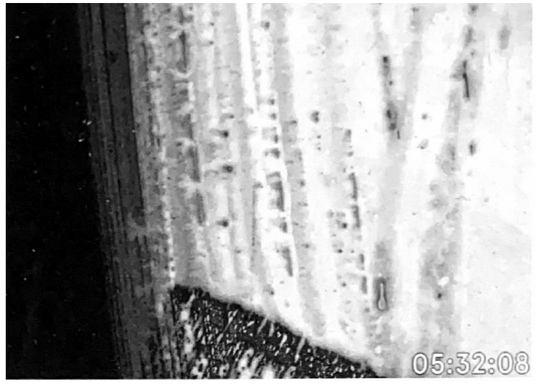
این جوهر نقره‌ای است. جوهر خطاطی. رنگدانه‌ها چنان سنگین‌اند که هنگام خشک شدن بخش‌های بزرگی از آن تبله و ورم می‌کنند. دانه‌دانه و زِبر، به‌طوری‌که متریال اسکن‌شده به شکل الگویی یکنواخت دیده می‌شود. تلألو و درخشش در برابر شیشه به برف تبدیل می‌شود.

این جوهر رنگی به همراه سیاه است. سیاه همیشه بر فضا سایه می‌افکند. سایه‌هایی از گِل. خطوط خراش در سراسر جریان رنگ.



این رنگینه‌ای رنگدار روی پلاستیک است. مثل روغن و آب. رنگ بسیار رقیق و آبدار است، بسیار پر جنب و جوش و لرزان، و قطراتی از آن روی خودش کشیده شده است. خمیری و شفاف. لبه‌ها به شکلی اعجاب‌آور دندانه‌دارند. و بعد روی سطحی متفاوت: پلی‌استرِ آماده‌شده. قطرات کم‌تر؛ بدنه‌ی بیش‌تری را در خود جای داده. کمرنگ و بی‌نور، ولی نه به درجات بالا.

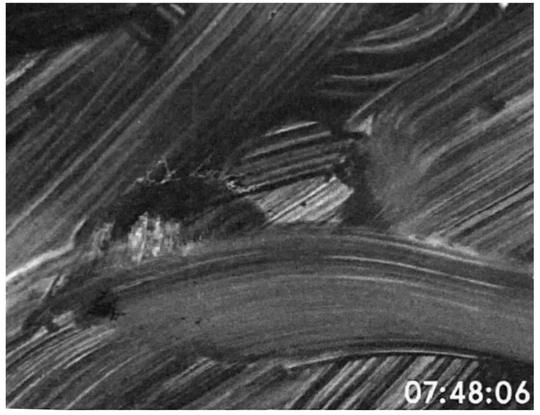
این کازئین (کازئین ماده‌ای است پروتئینی با خاصیت چسبندگی) است روی سطح پلی‌استر. کِدِرتر است و در عین حال شکننده‌تر. نکته‌ی اصلی خراش‌هاست. که حتی روی پلاستیک صاف و نرم نیز بیش‌تر هستند. خراش‌ها پخش شده‌اند و روی سراسر ذرات سنگین رنگدانه جست‌وخیز می‌کنند، و درون چاله‌های رنگ آرام گرفته‌اند.



این وارونگی جوهر سیاه روی پلاستیک است. دیجیتال نوعی متریال است و کارکردهای ساده‌ی خودش را دارد. تغییر دادن پوزیتیو به نگاتیو؛ و دیگر لیز و نرم و مثل قیر نیست. در عوض: شیری و مات است. رگه‌های آسیب و خراش. و حال حتی کازئین هم معکوس شده است. پالتی غریب و نورانی. سپس تغییر دادن پوزیتیو به نگاتیو در تمامی فریم‌ها. تاریک و روشن‌های شدیدی که عقب و جلو می‌شوند، درحالی‌که حجم مرکزی صحنه پایدارتر

باقی مانده است، جهت نگاه‌تان را به تصویر تغییر دهید، و بر آن‌چه شکل می‌گیرد دوباره تمرکز کنید.

این رنگ دیجیتال است: تصویر اسکن‌شده را از کانال‌های رنگی متفاوتی می‌گذراند. به عمق و کُنه دیجیتال که وارد شوید، می‌توانید از درون تصاویر اصالتاً سیاه و سفید لایه‌های رنگی نرم، یکپارچه و شفاف استخراج کنید.



و این رنگ‌روغن است. همان تصویری که می‌شناسیم، با همان نشانه‌های آشنا ـ رنگ باید رانده شود و وسوسه شود؛ با منطق سیال و ذاتی دیگر متریال و مواد جاری نمی‌شود. ما مقیاس این نشانه‌ها و شیوه‌ای که ویدئو آن‌ها را از هم می‌پاشد درک می‌کنیم، و ناگهان حس سطح قابل‌لمس‌تر می‌شود ـ روغن بر شیشه تخت و فشرده می‌شود. این متریالی است که به دیدن آن عادت داریم، و شاید شاهد بدرفتاری‌های بیش‌تری از آن هستیم. و در نهایت، مثالی از این‌که این قبیل چیزها در طراحی چگونه دیده می‌شوند. نگاشتن تصویر و حرکت بر متریال و ماده، و هم‌زمان آزاد گذاشتن آن‌ها برای حرکت به خواست و میل خودشان ـ و ساختن هویت مخصوص به خودشان.

این آزمون را طراحی کردم تا ببینم که چه می‌شود، و فکر می‌کنم نشانه‌های مهمی را می‌بینم.

مدیوم‌های سنتی به شکلی فزاینده از شیوه‌ها و روش‌های

خاص خود فاصله می‌گیرند (همیشه چنین نیست که نقاشی را رنگ‌ها بسازند و ممکن است کسی برای نقاشی حتی به رنگ هم نیاز نداشته باشد). ولی در هر صورت مدیوم‌ها ذهن ما را به خود مشغول می‌کنند. ما به این دسته‌بندی‌ها وفادار هستیم. به نظر من برای به‌کار بردن و پرداختن به آن‌ها شیوه‌های بی‌سروصدا و تجربی زیادی وجود دارد، دقیقاً با بی‌اعتنایی به مرزها و محدودیت‌های آن‌ها و دست‌بردن و خرابکاری عمیق درون اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها، و توجه به آن‌چه که واقعاً می‌بینیم.

ارجاعات

۱. البته که آن‌چه قابل قبول است محدود به همان زمان و دوره است. وقتی دانشجو بودم، مل باکنر داستانی تعریف کرد از زمانی که آرتیست جوانی بوده است و در ملاقاتی در استودیو عکس‌هایی را به شخصی نشان داده است. عکس‌ها قابل قبول نبودند، ولی اگر تنها می‌توانست آن‌ها را به نقاشی تبدیل کند، و روی بوم اجرا و نشان‌شان دهد... در زمان جلوتر بیاییم، به اواخر دهه‌ی نود که موضع بیش‌تر بدین شکل بود: یک نقاشی بکشید، از آن عکس بگیرید، نقاشی را دور بیندازید.

۲. مفهوم مجتمع را از اصطلاح مدار مجتمع گرته برداشتم به معنی تراشه‌ای که شامل گروهی از مدارهای الکترونیکی است.م.

شناسنامه

ماهنامه الکترونیکی زمینه اسفند ۱۳۹۹، شماره: ۱۶

صاحب امتیاز و مدیرمسئول محمد مهمانچی

سردبیر شورای سردبیری زمینه

دبیرتحریریه سیاوش خائف

مترجمان شیوا یوردخانی، افرا صفا، مهسا محمدی، اشکان جیهوری

ویراستار دلناز سالاربهزادی

مدیرهنری پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

سرپرست اجرایی فریده ابطحی

مدیر فنی اشکان قویدل (آرمان‌پردازان نوژن)

دستیار اجرایی کیانا ابریشمی

مدیر پلتفرم آفلاین نازنین فتاحی

مشاور بازاریابی آناهیتا علیمی

رسانه‌های اجتماعی یاسمن نوذری

روابط عمومی نگار کریم‌خانی

مالتی مدیا آبان فاضل

با سپاس از
(به‌ترتیب حروف الفبا)

احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهادر بهمنی، حمید خداپناهی، کیارش علیمی، مینو عمادی، آرین قویدل، آریا کسایی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری و استودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.