دیوید جوزلیت، امی سیلمن، ایزابل گراو،
اِوا لاپِر بورخارت، گَرُل آرمسترانگ

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

ترجمه‌ی نامدار شیرازیان، افرا صفا، نگار کریم‌خانی،
مهسا محمدی، مهدیس محمدی

نامه‌ی زمینه
دی
هزار و چهارصد

# فهرست

# فهرست


| | |
|---|---|
| نامه‌های زمینه | ۱ |
| یادداشت دبیر تحریریه | ۳ |
| مقدمه | ۵ |
| نشان‌گذاری، ثبت، انباشت و گمانه‌زنی (برزمان) | ۹ |
| صحنه‌هایی از آموزش | ۱۹ |
| نقاشی عکاسی نقاشی (گاه‌شمار و محوریت مدیوم) | ۴۹ |
| درباره‌ی رنگ | ۶۹ |
| شناسنامه | ۸۳ |

# نامه

# 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.

# یادداشت

# یادداشت دبیر تحریریه

سیاوش خائف

ایزابل گراو و دانیل برنبام در سال ۲۰۰۳ مؤسسه‌ی نقد هنر (Institut für Kunstkritik) را تأسیس کردند، این مؤسسه به نقد هنری و رشته‌های مرتبط با آن می‌پردازد و در برنامه‌ای مدون مورخان هنر، منتقدان، هنرمندان و نویسندگان را گرد هم می‌آورد. این مؤسسه علاوه بر انتشار کتاب‌هایی از نویسندگان مختلف، کتاب‌هایی بر اساس سمپوزیوم‌ها و مجموعه‌ای بر اساس سخنرانی‌های پیرامون هنر نیز منتشر می‌کند. هدف از انتشار این مجموعه ارائه‌ی بینشی پویا از بحث‌های جاری در مورد روابط سیال بین نقد، هنر و بازار است.

شماره‌ی حال حاضر بخش دوم از مقاله‌های کتاب «نقاشی فراسوی خود: مدیوم در شرایط پسا-مدیومی»[۱] از مؤسسه‌ی نقد هنر است که بخشی از مقاله‌های آن در شماره‌ی شانزده در دسترس خوانندگان قرار گرفت. این کتاب مجموعه‌ای است از چندین مقاله براساس کنفرانسی که در سال ۲۰۱۳، ایزابل گراو و اِوا لاپِر بورخارت[۲] در دانشگاه هاروارد برگزار کردند و در قالب گفتمانی انتقادی به تحولات اخیر بصری و بازتعریف مدیوم نقاشی پرداختند. هم‌اکنون با همت گروه مترجمان زمینه ۱۲ مقاله از این کتاب در قالب شماره‌های شانزده و بیست زمینه در دسترس مخاطبان فارسی‌زبان قرار گرفته تا مخاطبان دریافت روشن‌تری از وضعیت مدیوم نقاشی در شرایط امروز داشته باشند. لازم به ذکر است که مقدمه‌ی اصلی کتاب نیز به بخش دوم اضافه شده تا به فهم بیش‌تر این مجموعه کمک کند.

**ارجاعات:**

۱- Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition (Sternberg Press / Institut Für Kunstkritik).

۲- در شماره‌ی ۱۶ مجله‌ی زمینه اسم نویسنده براساس تلفظ انگلیسی‌اش اِوا لیجر بورچارت نوشته شده، اِوا لاپِر بورخارت تلفظ لهستانی این اسم است.ـتحریریه‌ی زمینه.

# نقاشی فراسوی خود: مدیوم در شرایط پسا مدیومی (دو)

# مقدمه

اِوا لاپِـر بورخات، ایزابل گراو

ترجمه‌ی مهسا محمدی

این کتاب براساس کنفرانسی شکل گرفته که در آوریل ۲۰۱۳ در دانشگاه هاروارد برگزار کردیم.[۱] محرک آغازینِ برگزاری این کنفرانس علاقه‌ی عمیق و مشترک من و ایزابل به تحولات اخیر نقاشی بود، خصوصاً در کار آن نقاشانی که خودآگاهانه به درگیری با مسئله‌ی مدیوم رجعت کردند و بدین‌سان بحث اعتبار ادراکی این مفهوم و ارتباط آن با تاریخ را از نو به‌جریان انداختند. ما تصمیم گرفتیم از برخی از این هنرمندان، درکنار مورخان و منتقدان هنری، دعوت کنیم تا درمورد کارشان گفت‌وگو کنیم و مبحثِ کلی‌ترِ اجرای تصویری [pictorial practice] را در ـ به‌قول رزالیند کراس ـ «شرایط پسامدیومی» [the post-medium condition] مورد توجه و بررسی قرار دهیم. هرچند، خیلی زود مسجل شد که چشم‌انداز تاریخی وسیع‌تری به پیشبرد چنین بحثی کمک خواهد کرد. مسئلهْ بازگشتِ دوباره به مانه و نقاشی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم نبود، یعنی آن نقطه‌ای از تاریخ که محدوده‌ی شرح غایت‌شناختی کلمنت گرینبرگ از مدرنیسم را شکل می‌داد و گرینبرگ تعریف ماهیت‌گرایانه و تقلیل‌گرایانه‌ی خود از مدیوم را ـ که اکنون محدودیت‌های آن آشکار است ـ بر آن بنا کرده بود. بلکه در نظر ما، آن‌چه ضرورت داشت، بازگشت به زمان‌های بسیار دورتر (یعنی رنسانس) بود؛ بازگشت به آن هنگام که برای نخستین‌بار تفکرِ نظریِ مستمری حول نقاشی ظهور پیدا کرد، همین‌طور بازگشت به قرن هجدهم که تعاریف «ویژه بودنِ»[۲] [spec-ificity] نقاشی، تفاوت آن با دیگر گونه‌های بازنمایی، و معنا و رسالت متمایزش برای اولین‌بار صورت‌بندی شدند و رسمیت یافتند. به‌عبارت دیگر، آن‌چه می‌بایست در نظر داشت این پرسش است که مدیوم پیش از مدرنیسم چه بوده و چه تعریفی داشته است. هرچند، مطرح کردن چنین تبارشناسی گسترده‌ای از مفهومِ ویژه بودنِ نقاشی صرفاً برمبنای میل به عرضه کردن تاریخ غنی‌تر و طویل‌تری از مدیوم نبود. بلکه، نیت ما پیچیدگی و تکثر بخشیدن به خودِ ایده‌ی مدیوم بود، تا بدین‌ترتیب بیان‌های یکپارچه‌ی این مفهوم را به‌چالش بکشیم، ایده‌ی پیشروی خطی آن را مورد پرسش قرار

دهیم، از هرگونه وسوسه‌ی تقلیل‌گرایانه برای تعریف کردن آن جلوگیری کنیم و بدین‌سان برای بررسی و سنجشِ آن‌چه در دهه‌های اخیر در نقاشی روی داده است چارچوبی فراهم سازیم که به‌لحاظ ادراکی متنوع‌تر و به‌لحاظ تاریخی دقیق‌تر باشد.

درست است که پروژه‌ی ما بر نقاشی متمرکز است، اما مقصودش آن نیست که بار دیگر مدعیِ برتری و تفوق این فرم از اجرای هنری شود. ما نقاشی را فرم والاتر هنری نمی‌پنداریم. همان‌طور که در مقاله‌ها و نوشته‌های این کتاب نیز روشن است، آن‌چه ما در پی آنیم این است که برخی از دلایل اعطای این امتیاز تاریخی به نقاشی را کشف کنیم و شیوه‌های گوناگون این اعطای مقام را در طول تاریخ بکاویم. هم‌چنین، اگر بحث ویژه بودن مدیوم را زنده می‌کنیم، به این خاطر نیست که به‌قول گرینبرگ «نقاشی را شکار کنیم» و به درون محدوده‌ی تنگ دسته‌بندی‌ای برگردانیم که در گذشته در آن جای گرفته و تعریف شده است. درعوض، چالش اصلیْ تولید شرح متفاوتی از این ویژه بودن است. یکی از بینش‌های تعیین‌کننده‌ی نظریه‌ی مدیوم‌ها این بوده که هیچ مدیومی حس یا واقعیت مادی پایداری ندارد. مفهوم ویژه بودن مدیوم به‌عنوان جوهره‌ی فراتاریخی هر اجرای نقاشانه یا به‌منزله‌ی عامل غایت‌شناختی زیبایی‌شناسی عموماً غیرقابل‌دفاع انگاشته شده است. اگر اکنون دوباره دغدغه‌ای حول ایده‌ی مدیوم جان گرفته، در نتیجه‌ی بالا گرفتن علاقه به ساختن و مادیت است که آن هم ریشه دارد در به‌رسمیت شناختن ثبت مادی و تکنیکی کار هنری به‌عنوان میدان اصلی، و نه پایه وتکیه‌گاه معنا. آن‌چه ما در اجرای هنر معاصر شاهد آنیم درگیری با اسلوب و قراردادهای متفاوت و تعمداً ناهمگنی از ساختن است که اغلب وارد یک برخورد و تصادم سازنده می‌شوند: گفت‌وگویی پرتنش با یک‌دیگر. از این جهت است که در تعریف نقاشیِ امروزه ممکن است اصطلاح «فراسو» [beyond] به‌کار رود؛ بدین معنا که نقاشی تلاش می‌کند برای بازتعریف خودش، به بیرون از خود دسترسی پیدا کند و به‌قول دیوید جوزلیت خود را در برابر خود قرار دهد. به این ترتیب، نقاشی معاصر خود را ملغا می‌کند، بااین‌حال، زنده می‌ماند و هم‌چنان ادامه می‌دهد.[۳]

دریافت متکثر و ناهمگن از مدیوم ما را فرا می‌خواند تا ویژه بودن مادی اجراهای تصویری گذشته را به شکل متفاوتی مورد مداقه قرار دهیم. اگر قرار است نقاشی را از بند این تعبیر سفت‌وسخت از همان‌بودگی

[selfsameness] رها کنیم، بایستی نسبت آن را با سایر مدیوم‌ها و اجراها به پرسش بکشیم، محل تلاقی آن را با دیگر شیوه‌های تولید ماده در یک زمان مشخص و آلایش آن را به این شیوه‌ها بررسی کنیم، و روش‌هایی را دریابیم که از طریق آن‌ها این ارتباطات و آلایش‌ها عوض آن‌که اطراف و جوانبِ نقاشی بمانند، در نقاشی درونی شوند. یکی از پرسش‌های کلیدی و مهمی که چنین رویکردی برمی‌انگیزد این است: مدیوم در این مفهومِ به‌لحاظ مادی و فرهنگی پیچیده بر چه سوژه‌ای دلالت می‌کند؟ البته نقاشی به‌طور سنتی همواره رابطه‌ی شاخصی با سوبژکتیویته داشته است. مثلاً هگل سوبژکتیویته را جنبه‌ی تعیین‌کننده می‌انگاشت، یعنی همان اصلی که نقاشی را به‌عنوان یک مدیوم تعیین می‌کند. اما چنان‌چه تلقی ما از مدیوم با هگل فرق داشته باشد، چه بر سر این اصل می‌آید؟ آن‌وقت نقاشی چه سوژه/سوژه‌هایی را می‌تواند بیان کند؟ آیا نقاشی می‌تواند خود یک سوژه انگاشته شود؟ و اگر چنین است، مزایا و مخاطرات چنین همانندسازی‌ای چه خواهد بود؟ نقاشی از چه طرقی با شکل‌گیری‌های مختلف سوبژکتیویته در برهه‌های خاص تاریخی درگیر می‌شود؟ و تأثیرِ سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی رخ دادن چنین درگیری‌هایی چیست؟ این‌ها برخی از پرسش‌هایی هستند که مقاله‌های جمع‌آوری‌شده در این کتاب به آن‌ها پاسخ می‌دهند. امیدواریم این پرسش‌ها محرک بحث‌های بیش‌تری شوند.

**ارجاعات:**

۱- هرچند، این مجموعه به معنی دقیق کلمه، صورت‌جلسه‌ی کنفرانس نیست. تمامی مباحث مطرح‌شده در کنفرانس در کتاب ما گنجانده‌نشده‌اند، و مباحثی که کتاب در بر گرفته است نیز شرح و بسط داده شده یا مورد بازاندیشی و اصلاح شایان توجهی قرار گرفته‌اند.

۲-در زمینه احترام به تنوع سلیقه اصلی است اساسی، و ما احترام به تنوع در ترجمه‌ی واژه‌ها و اصطلاحات را وظیفه‌ی خود می‌دانیم. بنابراین ممکن است در مقاله‌های یک شماره یک واژه را هر مترجمی براساس متن، کلمه‌ی خاصی ترجمه کند، مثلاً در این شماره specificity در مقاله‌های مختلف خاص‌بودگی، ویژه بودن، محوریت و ... آمده است.. تحریریه‌ی زمینه.

۳- David Joselit, “Painting beside Itself”, October 130 (Fall 2009): 125-34.

# نشان‌گذاری، ثبت، انباشت و گمانه‌زنی (برزمان)

دیوید جوزلیت

ترجمه‌ی افرا صفا

در هر اثر هنری گونه‌ای از یگانگی نهفته است که نمی‌توان از آن فروکاست، سرمایه‌ای از تأثیرگذاری و انگیزش دیداری که کم و تکراری نمی‌شود. در این‌جا حقیقتی هست که برای واکاوی تاریخ هنر هم‌زمان چنان بدیهی و تهدیدکننده است که از روی عادت نادیده گرفته می‌شود: هیچ اثری توصیف شدنی نیست. و از آن‌جا که نه می‌توانیم اثری را با زبان شرح دهیم و نه می‌توانیم تجربه‌اش را بازگو کنیم، چگونه می‌توان به آن معنایی نسبت داد؟ به راستی ارزش نقاشی مدرن نه در معنای آن است و نه در عمل‌اش بلکه در نیروی بی‌نهایت آن در به نمایش در آوردن معنا و عمل است. این ساختار آینده‌نگرانه نشان می‌دهد که افق زمانی نقاشی کاملاً از بازه‌های زمانی سیاسی، با اهداف و کاوش‌های کوتاه مدتش، جداست. نقاشی زمان را ثبت می‌کند به جای آن‌که بر رویدادهایی که در آن انباشت شده‌اند اثر بگذارد.

هر نقاشی یک باتری زمان است ـ درک آن می‌تواند عمری به درازا بکشد. اما چه کسی می‌تواند سراسر عمرش را تنها به یک نقاشی بنگرد؟ با این همه آفرینش هنری که در نقاط گوناگون جهان برای دیدن هست وارونه‌ی این

ماجرا پدید آمده است: مصرف هنر شتاب گرفته و بانی شیوه‌های جدید دیدن شده است. برای نمونه در موزه‌ی هنر مدرن (MoMA) دیدارکنندگان از جلوی نقاشی‌ها رد می‌شوند، با گوشی‌های همراه‌شان از همه‌ی نقاشی‌ها عکس می‌گیرند و آثار هنری را برای آینده‌ای انبار می‌کنند که هرگز نخواهد آمد. دوربین‌های متحرک این آثار را ذخیره می‌کنند؛ آثاری که خود کارشان ثبت زمانی ویژه است. این اراده برای ذخیره کردن (یا گردآوری) تنها اندیشه‌ی موزه‌ها نیست که مانند دژی خستگی‌ناپذیر در برابر آینده به گردآوری آثار می‌پردازند، بلکه در پلتفرم‌های دیجیتالی که برای همرسانی و فروش آثار هنری درست شده‌اند هم دیده می‌شود، مانند آرشیو شبکه‌ای آرتسی (ART-SY) که به تازگی سرمایه‌ی قابل توجهی به پای‌اش ریخته شده، یا Con-temporary Art Daily که مرجع بزرگ اطلاعات جهان هنر است یا وبسایت‌های کاربر به کاربر مانند Tumblr. جهان هنر در همه‌ی اشکال خود به انباری گسترده از انرژی‌های بالقوه تبدیل شده که مصرف کل محتوای آن از هیچ انسانی بر نمی‌آید. این انبارِ عظیم تجربه‌های عقب افتاده است.

این سازوکار ـ گردآوری در سطح کلان و پریشانی همه‌گیر ـ نشان می‌دهد که چرا نقاشی امروز فرم‌های جدید و جایگاهی نوین پیدا کرده است. زیرا چنان که جاناتان کرری به گونه‌ای اثر گذار ادعا می‌کند بزرگان نقاشی مدرن، مانند پل سزان، از همان هنگام میان ثبت زمان و بیننده‌ی پریشان و حواس‌پرت پیوندی یافته بودند؛ به راستی در زبان هنرِ سزان تراکم نشان‌های ثبت زمان با پریشان حواسی ارتباط دارد.[۱] اما برعکس رسانه‌های دیداری‌ای که آشکارا زمان را ذخیره می‌کنند مانند فیلم، ویدئو و پرفورمنس (که زمان (آغاز و پایان) مشخصی دارند جدا از این‌که بیننده بخواهد کامل آن‌ها را ببیند یا خیر) یا عکس (که هویتش با زمانی که در برابر نور بوده است آشکار می‌شود، حتی اگر دستکاری دیجیتال رویش انجام شود) در نقاشی نشان‌گذاری و انباشت یا گردآوری زمان هم‌زمان انجام می‌شود و ادامه‌دار است. نقاشی به گونه‌ای متناقض زنده است: مدیومی زنده. نقاشی هم‌اکنون «در حال پخش زنده است»[۲] به جای آن‌که در فضای باز باشد.[۳]

نشان‌گذاری و ذخیره‌ی زمان هم‌چنین تعیین‌کننده‌ی متریال و مواد به کار رفته برای یک نقاشی هستند. این اساس آن چیزی است که موریس مرلو-پونتی نامش را «تردید سزان» گذاشت: روند طاقت‌فرسای انتقال احساسات به فرم، تردید جانفرسایی که با هر تصمیم برای افزودن نشانی دیگر بر آن‌چه هم‌اکنون بر بوم هست به جان هنرمند می‌افتد.[۴] نقاشی پرسش

وجـودی بنیادینـی را بـه شـئ تبدیـل می‌کنـد: هنرمنـد چگونـه می‌توانـد جریـانِ روان تجربـه را نخسـت در جایـگاه تولیدکننـده (نقـاش) و سـپس در جایـگاه مصرف‌کننده (بیننده) نشان‌گذاری و ثبت کند. در نقاشی مدرن این «تردید» همواره حاضر است: هیچ اثری نمی‌تواند کاملاً به تصویری منسجم برسد یـا در جایـگاه رویـدادی موفـق بـه شـمار آیـد. هـر نقاشـی کوهـی بـزرگ از اثـر گـذاری را در خـود انبـار می‌کنـد. بـرای نمونـه چگونـه می‌تـوان بـرای یـک یـک نشـان‌ها توضیحـی دیـداری، احساسـی و روانـی داشـت؟ جـای شـگفت نیسـت کـه دیدارکنندگان موزه‌ی MoMA دست آخر به ثبت و ضبط این انرژی بالقوه روی می‌آورند، به جای آن‌که برای انجام کاری غیرممکن مانند دریافت همه‌ی این انرژی‌ها تلاش کنند. یکی از شگفتی‌های هنر معاصر این است که این اصطکاک میان نشان‌گذاری و ذخیره‌ی زمان روی سطح آن باقی می‌ماند زیرا نشان‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن، که در گذر زمان بر روی آن نقش بسته‌اند، همواره هم‌زمان دیده می‌شوند. نقاشی فرم برترِ رایزنی برای توجه است؛ برای کندوکاو در قواعد و قواعدزدایی از زمان مؤثر در دوره‌ی تولید و چرخش کلان تصویر. به عبارت دیگر، در نقاشی مدرن هم در روند تولید و هم مصرفْ نشان‌گذاری و انباشت و ذخیره‌ی زمان در جریان است.

بازدیدکنندگان در حال عکاسی از تابلوی نقاشی «جیغ» اثر ادوارد مانش، موزه‌ی هنر مدرن نیویورک.

در مـورد آن‌چـه دربـاره‌ی تجربـه‌ی عکاسـانه‌ی دیدارکننـدگان MoMA پیش‌تـر گفتم یکـی از راه‌هـا کنـار آمـدن بـا انباشـت گـزاف هنـر، کـه هـم درون هـر یـک از نقاشـی‌ها رخ می‌دهـد و هـم در میـان نقاشـی‌ها در اثـر گردآوری‌شـان در مـوزه یـا در فضـای آنلایـن، دگرگـون کـردن شـکل آن‌ها و تبدیـل کـردن‌شـان به «تصویـر» یـا تصاویـر دیجیتـال اسـت.[۵] و بـه راسـتی تبدیـل نشـان نقاشـی بـه تصویـرْ پاسـخ پـاپ آرت بـه تردیـد سـزان بـود ماننـد کارهـای روی لیکتن‌اسـتاین کـه بـا ضربـه‌ی قلم‌هـای بـزرگ از روی تصاویـر کمیـک اسـتریپ کار کـرده بـود. اکنـون می‌خواهـم رونـد آشـکار تبدیـل نقاشـی بـه تصویـر را کنـار بگـذارم و بـه بررسـی سـاختار گـردآوری بپـردازم ـ هـم بـه گـردآوری نشـان‌های ثبـت زمـان در خـود نقاشـی و هـم بـه گـردآوری فیزیکـی نقاشـی یـا مجموعه‌هـای دیجیتـال. البتـه کـه معتبرتریـن و فراگیرتریـن نظریـه‌ی گـردآوری نقاشـی در رابطـه بـا مسـائل دیداری از سـوی گی دبور مطرح شـده اسـت. او نمایشـگری[۶] را گردآوری سـرمایه فراتـر از مـرزی ویـژه می‌دانـد تـا جایـی کـه تبدیـل بـه تصویـر می‌شـود.[۷] اگـر بـر سـر ایـن هم‌اندیشـه باشـیم کـه هنـر مـدرن و فضاهـای نمایشـش بـا تعریـف دبـور از نمایشـگری هم‌خوانـی دارد بنابرایـن دیدارکننـدگان از MoMA و موزه‌هـای دیگـر بـا عکـس گرفتـن، سـرمایه‌ی گـردآوری شـده را گـردآوری می‌کننـد کـه می‌تـوان ادعـا کـرد کـه بـه نمایشـگری سـرطانی و بدخیمـی می‌انجامـد. امـا می‌خواهـم مدلـی دیگـر از گـردآوری را پیشـنهاد کنـم کـه بـا نمونـه‌ی دبـور متفاوت اسـت. بـه جـای محـدود کـردن (جلوگیـری) کنـش و کنشـگری، گونـه‌ی گـردآوری‌ای کـه مـن بـه آن می‌اندیشـم چیـزی ماننـد نـگارش اسـت، همسـان بـا پارتیتـور[۸] یـا صفحـه‌ی نت‌نویسـی شـده در موسـیقی کـه می‌توانـد گشایشـی بـرای بی‌شـمار نمایـش در آینـده باشـد یـا در رابطـه‌ی نزدیک‌تـر بـا هنرهـای دیـداری نوعـی نمایشـگری در متـن کـه از میانـه‌ی سـده‌ی بیسـتم گسـترش یافتـه اسـت. مطرح خواهـم کـرد کـه در نقاشـی ثبـت زمـان و ذخیـره‌ی تأثیرگـذاری بـه جـای آن‌کـه تبدیـل بـه نمایشـگری شـود بـه تجربـه‌ی پارتیتـوری یـا بافتارنگارانـه می‌انجامـد. در این‌جـا پرسـش اساسـی ایـن اسـت کـه چـه پیونـدی میـان رونـد نقاشـی در جایـگاه روشـی کنتـرل نشـده بـرای ثبـت زمـان و تصویـر دیجیتـال در جایـگاه یـک بازنمایـی ظاهـراً تجسـم یافتـه به‌وجـود می‌آیـد. به عبـارت دیگـر، چگونـه اشـکال بسـته و ظالمانـه‌ی گـردآوری (کـه بـه یـک درصـد جوامـع نسـبت داده می‌شـود) می‌توانـد در برابـر نـوع بازتـری از گـردآوری قـرار بگیـرد کـه ویژگـی آن گزینـش شخصی یا ثبت پارتیتوری یا بافتارنگارانه‌ی تصاویر است؟

پاسـخ مـن بـا کارهـای جکسـون پـالاک آغـاز می‌شـود. آثـارش کـه بـا ریختـن و پرتـاب

رنـگ همراه‌انـد نـوع ویـژه‌ای از انباشـت را دربردارنـد کـه بـا آن احساسـات خامـوشْ زبان بـاز می‌کنند ـ حتـی آن‌گونه کـه منقدین گوناگـون و خـودِ نقاش گفته‌انـد توان ثبـت ناخـودآگاه را پیـدا می‌کنند. پـالاک در آثـار پـرآوازه‌اش دروازه‌ای زیبایی‌شـناختی میـان احساسـات بی‌نظـم و فـرم منظـم بـاز می‌کنـد. ایـن مـرزِ شـکننده نیازمنـد پوشـاندن کل سـطح بـوم (بـه اصطلاحْ فضایـی سرتاسـری) بـود که آن را سـرپا نگه دارد، بنابرایـن حفـظ آن بسـیار دشـوار بـود. از سـویی، روش خـودکار پـالاک به آسـانی می‌توانسـت روندی مکانیکـی پیدا کند یـا آن‌گونه کـه کلمنت گرینبرگ می‌هراسـید بـه شـئ‌ای پَسـت و دکوراتیـو تبدیـل شـود. از سـویی دیگـر، تـرک سلسـله‌مراتب و ارجاع‌هـا در خطـوط درهـم پـالاک کـه بسـیار بـه سـختی رخ می‌دهـد، در نهایـت در حـدود سـال ۱۹۵۱ در سـایه‌ی بـروز دوبـاره‌ی نشـانه‌های توتمـی (یـا حتـی سـاختگیِ) حالـت فیگوراسـیون قـرار گرفـت کـه از دل روابـط کمپوزیسـیونی آشـکار می‌شـد کـه دوبـاره در فضـای سرتاسـری کارش ظاهـر می‌شـدند.[۹] چکیـده‌ی ماجـرا ایـن اسـت کـه فشـاری مـداوم روی بـازی ادراکـی بـاز نقاشـی میانـه‌ی قـرن بـرای تبدیـل شـدن به تصویـر وجـود داشـت. ایـن چیـزی اسـت کـه تی.جـی. کلارک بـا نگاهـی به انتشـار آثـار پـالاک در مجلـه‌ی «ووگ» در سـال ۱۹۵۱ آن را «رویـای بـد مدرنیسـم»[۱۰] می‌نامـد. و به‌راسـتی بسـیار اهمیـت دارد کـه بـر ایـن نکتـه پافشـاری کنیـم کـه ایـن فشـار بـرای «تصویـر شـدن» مهم‌تریـن ویژگـی سـبک‌های نقاشـی پس از پالاک را شـکل می‌دهد ـ مهم‌تریـن‌شـان هنـر پـاپ و نئواکسپرسـیونیسـم. در ایـن‌جـا انباشـت نشـان‌ها دیگـر در مـرز میـان احساسـات بی‌نظـم و فرم‌هـای تعییـن شـده نیسـت بلکـه ایـن نشـان اکنـون در مـرز میـان نشـان نقاشـانه و یـک تصویـر قـرار گرفتـه اسـت و آن را پـاپ و از آن‌خودسـازی در جایگاه تصویری کالا شـده تعریف می‌کنند. پالاک احتمالاً واپسـین هنرمنـدی بـود کـه در کارش تأثیـر نشـان حرکتـی مـدرن روی ابـراز حـالات درونـی حفـظ شـده بـود ـ هـم در مـورد سـازوکار دیـداری نـگاه و هـم آنالیـز روان‌شـناختی مفهـوم ناخـودآگاه. از آن پـس نشـان حرکتـی روی بـه بیـرون پیـدا می‌کنـد، در سـازوکارتبدیـل شـدن به تصویر آشـکار می‌شـود، آن‌گونه که پاساژهای نقاشـانه آثار از آن‌خودساخته‌ی میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ رابرت راشـنبرگ را شـکل می‌دهند و از آن شـکل می‌گیرند.

کامـلاً قابـل فهـم اسـت کـه در ابتـدای سـده‌ی بیسـت‌ویکم تردیـد سـزان، کـه نامـی اسـت کـه بـر تردیـدی هسـتی‌شناسـانه در نقاشـی در جایـگاه رونـد نشـان‌گذاری زمـان گذاشـته شـده، بـه چیـزی دیگـر تبدیـل می‌شـود کـه می‌تـوان نامـش را «تردیـد دوشـان» گذاشـت کـه درباره‌ی تردیـد در گـردش اثـر اسـت بـه جـای شـک در تولیـد و درک. پرسـشْ دیگـر ایـن نیسـت کـه مـاده‌ی رنـگ بـرای نشـان دادن آن‌چـه بایـد نشـان داده شـود کجـا گذاشـته شـود، بلکـه پرسـش ایـن

است که نقاشی ـ یا تصویر ـ به کجا خواهد رفت. چگونه رفتار خواهد کرد؟ آغاز تردید دوشان هنگامی است که اثر وارد جهان می‌شود.

**کنترل زمینه و بافتار**

با نگاه نقاشی به جهان بیرونی که به آن وارد می‌شود (جهانی ورای بوم و رنگ) تعریف آن که پیش‌تر نشان‌گذاری روی بوم بود گستره می‌شود و به بافتارنگاری یا ثبت نشانه در فضای فیزیکی می‌رسد. به راستی در سال‌های اخیر استراتژی‌های گوناگونی برای ورود درست چنین چیزی به جهان به وجود آمده‌اند. دست‌کم پنج فرمت را می‌توان برای بافتارنگاری گردش نقاشی شناسایی کرد که هر یک ریشه در تاریخ مدرنیسم دارند: ۱) سری‌ها یا گروهی از آثار بر اثرهای تنها و یگانه سایه می‌اندازند آن‌چنان که آر.اچ. کیتمن «فصل»هایی از آثارِ در پیوند با هم را می‌آفریند که همگی در تم‌هایی پیچیده و در پیوند با محل نمایش ریشه دارند که از بیش‌تر از یک آرشیو گرفته شده‌اند. این فصل‌ها بیش‌تر به شکلی نصب شده‌اند که بیننده از پنلی به پنل دیگر حرکت کند به جای آن‌که روی یک اثر تمرکز کند؛ ۲) سپردن کار نشان‌گذاری به ابزارهای گوناگون فناوری[11] مانند وید گویتون که نقاشی‌هایش را با پرینتری جوهری پرینت می‌کند؛ ۳) نقاشی تبدیل به چیزی نمایشی می‌شود مانند آثار جوتا کوئتر که آثارش را مخاطب قرار می‌دهد و آن‌ها را بخشی از دیالوگی نه تنها با اعمال خودش در بیرون از نقاشی قرار می‌دهد بلکه با شخصیت‌های تاریخی مانند نیکولا پوسن که او بسیاری از موتیف‌های آثارش را از او الهام گرفته است؛ ۴) هنگامی که تصاویر به جریان و فراز و فرود می‌افتند مانند هنگامی که امی سیلمن با انیمیشن دیجیتال به راستی نقاشی‌هایش را زنده می‌کند و دگرگونی زمان‌بندی شده‌ی یک تصویر را نشان می‌دهد؛ ۵) نقاشی در جایگاه سوغاتی از زندگی یا دقیق‌تر آن بخش کوچک زندگی که در جهان هنر در جریان است قرار می‌گیرد، مانند مایکل کربر که تصاویری از یک گفت‌وگو درباره‌ی نقد هنر را منتشر می‌کند و روند بارگذاری در یک وبلاگ را به گفتمان نشان‌گذاری در هنر وارد می‌کند.

الکسندر.آر. گلووی در پرداخت نظریه‌ی «پیوند درونی»اش (نوعی پیوند که در درون یک چیز رخ می‌دهد) الگویی کمک‌کننده برای بروز شرایط بیرونی در شیء‌ای مانند نقاشی ارائه می‌دهد که به‌طور سنتی مرزهای مشخصی دارد. او می‌نویسد: «پیوند درونی... اتصالاتی درونی میان لبه و میانه است، پیوندی که اکنون کاملاً

زیرمجموعه‌ی تصویر از درون و در درون آن قرار می‌گیرد. این... منطقه‌ی تردید را به وجود می‌آورد.»[۱۲] برعکس نقاشی‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی پالاک که سرتاسر سطح را دربرمی‌گیرند، در نقاشی هنرمندانی که نام بردم حرکتی دو سویه از چارچوب نقاشی به مرکز تصویر و از تصویر به چارچوب وجود دارد. این پیوند درونی «منطقه‌ی تردید»ی متفاوت با تردید سزان می‌آفریند ـ که به ورود نقاشی به جهان در جایگاه تصویری در گردش می‌پردازد. به جای نشان‌گذاری احساسات چنین نقاشی‌ای نشان دهنده‌ی اضطرابی درگیرِ فضاست که ویژگی زمانه‌ی جهانی شدن و جهان دیجیتالی است که هر دو عمیقاً درگیر این پرسش‌اند که لبه و مرکز کدامند. نقاشی‌ای که از خود فراتر می‌رود پرسشی ژرف را مطرح می‌کند: چگونه می‌توان چیزی را محدود کرد ـ هنگامی که در محدود کردن چیزی مانند نقاشی که در ذات خود محدود است ناکامیم؟

## گمانه‌زنی (Speculation)

ساده بگوییم حس گمانه‌زنی روشی آینده‌گرایانه برای بیرون کشیدن سود از بازارهای سیال است. هم‌چنین واژه‌ای است با بار فلسفی سنگین که ریشه‌های لاتین آن دربردارنده‌ی معناهایی مانند «دزدکی دریافتن، نگریستن، بررسی کردن و دیدن» است. به عبارت دیگر، گمانه‌زنی هم یک مدل دیداری است و هم یک مدل اقتصادی و فلسفی. برای اهداف من آن‌چه گمانه‌زنی را متمایز می‌کند آینده‌گرایی آن است. این نوعی افق دید است که با گردش اثر پیوند دارد چرا که می‌کوشد پیش‌بینی کند که یک اثر هنری هنگامی که وارد جهان می‌شود چگونه رفتار خواهد کرد و حتی آن را کنترل کند. نقاشانی که من از آن‌ها نام بردم با به کار بردن سازوکارها و فرمت‌های گردش در کارشان گمانه‌زنی می‌کنند. چنین گمانه‌زنی‌ای ساختار تردید دوشان را تشکیل می‌دهد زیرا دوشان بود که در دوره‌ی فوتوریسم چیزی سراسر متفاوت ابداع کرد: آینده‌گرایی یا آن‌چه در امور مالی به آن قرارداد آتی می‌گویند. به راستی دریافت حاضرآماده برای او قرار ملاقاتی بود که در لحظه‌ای در آینده انجام خواهد شد. و البته او با بازی با دایره‌ی کوچکی از واژگان مانند «عروس» یا «مجردها» در گزینش نام آثارش گمانه‌زنی را در مخاطب ایجاد می‌کرد. تردید دوشان شکلی از گمانه‌زنی است.

با این گفته مستقیم به موضوع اصلی این نشست، که این مقاله برای آن نوشته شده است، پاسخ می‌دهم: «موضوع ویژگی یگانه‌ی نقاشی که درگذر

تاریخ به مفهوم مدیوم گره خورده است و اکنون هنگام آن است که بازنگری و بازتعریف شود». این تعریف من از ویژگی یگانه‌ی نقاشی مدرن است: نقاشی مدرن بر زمان نشان می‌گذارد، آن را انباشت می‌کند، ثبتش می‌کند و درباره‌اش گمانه‌زنی می‌کند.

## ارجاعات

Jonathan Crary, “1900: Reinventing Synthesis,” in Suspensions of . ۱
Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture (Cambridge,
.MA: MIT Press, 1999), 281-359

۲. On the Air به معنی پخش زنده‌ی تلویزیونی یا رادیویی.

۳. Plein Air، گزاره‌ی فرانسوی به معنای فضای باز که نخستین بار برای توصیف شیوه‌ی کار نقاشان امپرسیونیست به کار رفت.

Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” in the Merleau-Ponty .۴
Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, ed. Galen A. Johnson
.(Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), 59_75

۵ . در این‌جا واژه‌ی «عکس» با آن معنی‌ای به کار رفته است که دوگلاس کریمپ تعریف کرده است. کتاب زیر را ببینید:
.Pictures,” October 8 (Spring 1979): 75-88”

۶. «نمایشگری» برگردان واژه‌ی spectacle است به معنی نمایش‌های چشم‌گیر جذاب و خیره‌کننده که بر بیننده اثر زیادی می‌گذارد.ـم.

۷ . «نمایش سرمایه‌ای است که تا جایی گردآوری می‌شود که تبدیل به تصویر می‌شود.»
Guy Debord, The Society of the Spectacle, trans. Donald Nich-
.oldon-Smith (New York: Zone Books, 1995), 25 (see para. 34

۸ . پارتیتور صفحه‌ی نت‌نویسی برای کل سازهای یک ارکستر سمفونیک است که در آن جزئیات هر ساز نوشته شده، به‌طوری که در هر فضای دیگری و در هر شرایط دیگری بتوان آن را به همان شکل اجرا کرد. در این‌جا منظور کنترل زندگی اثر پس از ورودش به جهان است.

۹ . دربـاره‌ی بـازی پیچیـده‌ی کمپوزیسـیون در آثـار پـالاک نوشـته‌ی زیـر را از تی.جی. کلارک ببینید:
The Unhappy Consciousness,” in Farewell to An Idea: Episodes from” History of Modernism (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), chap. 7.

۱۰ . Ibid., 306.

۱۱ . بـا بـه کار بـردن واژه‌ی سـپردن در این‌جـا مـن بـه اثـر کلیـر بیشـاپ بـه نـام «پرفورمنس سپرده شده» ارجاع می‌دهم که در آن هنرمند کاری نمایشی را به دیگران می‌سپارد. کتاب زیر را ببینید:
Delegated Performance: Outsourcing Authenticity,” in Artificial” Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship (London: Verso, 2012), 219-39

۱۲ . Alexander R. Galloway, The Interface Effect (Cambridge: Polity Press, 2012), 40-41

# صحنه‌هایی از آموزش

اِوا لاپِر بورخات

ترجمه‌ی مهدیس محمدی

## ۱

در میانه‌ی اتاقی که اثاثیه‌ی چندانی در آن به چشم نمی‌خورد، مرد جوانی از روی مدلی گچی طراحی می‌کند. طراح نشسته بر صندلی ـ با قلمی در دستش، پارچه‌ی پاک‌کنی زیر بازویش و کیفی به‌جای زیردستی روی پاهایش ـ در تلاش برای ضبط شکل و شمایلِ مجسمه‌ای که در مقابلش روی گنجه‌ای کشویی قرار دارد به جلو خم شده است. او کاملاً خود را وقف کارش کرده و با جدیت تمام رو به بالا و به مدلش چشم دوخته است. مدل که از بالا نوردهی شده در فضای سایه‌روشنِ کارگاه هم‌چون شبحی به نظر می‌رسد. پشت سر طراح، کنار دری که به‌زحمت نور بر آن تابیده، شخص دیگری در نیم‌سایه ایستاده است و از بالای سر مرد جوان به طراحی نگاه می‌کند. آن‌طور که از ورقه‌های کاغذیِ لوله‌شده‌ی زیر بغلش ـ احتمالاً طراحی‌های خودش از این مدل ـ برمی‌آید، به‌نظر هم‌شاگردی طراح است و پیشرفت دوستش را نظاره می‌کند. با این حال، حالت کمین‌کردن و تنشی که در بدنش به چشم می‌خورد، که با فشار دستش به پشت صندلی دوستش

برجسته شده، نوعی حسِ مداخله و تحمیل یا حتی تهدیدی مبهم را ایجاد می‌کند. حسی که، با توجه به این‌که انگار جوانِ طراح از حضور او بی‌خبر

ژان سیمئون شاردن،
«درس طراحی»،
رنگ‌روغن روی بوم،
۴۱ در ۴۷ سانتی‌متر، ۱۷۵۳،
موزه‌ی هنر توکیو.

است، تشدید هم می‌شود. حضور پررنگ و عجیبِ آتشدان بزرگ در پیش‌زمینه و در کنار آن سنگی برای درآمیختنِ رنگ‌ها حسِ مبهمی را که بر کل این صحنه حاکم است فزونی می‌بخشد، حسی که به ما القا می‌کند با فضایی غیرواقعی طرف‌ایم.

تابلوی «درس طراحی» اثر ژان سیمئون شاردن، که تلاش‌های مرد جوانی را به تصویر می‌کشد که با تقلید از اثری هنری ـ در این‌جا مجسمه‌ی «مرکوری» ساخته‌ی ژان باتیست پیگال ـ در پی تبحریافتن در رسم فیگور انسان است، به شمایل‌نگاریِ جدیدِ آموزش هنر تعلق دارد، شمایل‌نگاری‌ای که در هنر قرن هجدهم فرانسه ظهور یافت و نشانه‌ای بود از اهمیتِ روبه‌رشد آموزش [پداگوژی] آکادمیک. با وجود این، شیوه‌ی پرداختنِ شاردن به این درون‌مایه غیرعادی است. او با آن‌که مرحله‌ی خاصی را در آموزش آکادمیک ـ مرحله‌ای بین تمرینِ تقلید از قالب‌های گچی‌ای که آناتومی بدن را نشان می‌دادند و طراحی از روی مدل زنده ـ بازنمایی می‌کند، واقعیت‌های نهادی آن را پنهان می‌سازد. برخلاف نقاشان معاصر دیگری که موضوع آموزش هنر را دست‌مایه‌ی آثار خود قرار می‌دادند و هم بر ماهیت جمعی آن تأکید می‌کردند، که به معنای کارکردن در مجاورت و حضور شاگردان دیگر بود، و هم بر مکان خاص آن ـ مثلاً همان کاری که شارل نیکلا کوشَن در تصویرسازی جامع و مفصلش از آموزش هنر در آکادمی برای دانش‌نامه[1] انجام داد ـ شاردن برای بازآفرینی این شرایط و معماریِ خاصِ فضایی که این تمرین‌های آموزشی در آن انجام می‌شد[2]، هیچ تلاشی نمی‌کند. «درس طراحی» به تصویرِ گله‌ای و عمدتاً خیالی‌ای که شارل ژوزف نَتوآر در سال ۱۷۴۶ از آموزش هنر

ارائـه داد نیـز شـباهتی نـدارد؛ در نقاشـی نتـوآر شـاگردانی از گروه‌هـای سـنی مختلف در یک‌جا جمع شده‌اند و هر یـک سرگرم تقلید و طراحـی از روی چیـزی متفاوت‌انـد[۳]. چیـزی کـه شـاردن تصمیـم بـه بازنمایـی آن گرفتـه به‌وضـوح نـه بُعـد جمعـی، بلکـه بُعـد انفـرادیِ آمـوزش هنـر اسـت، مواجـه‌ی یـک بـه یـک بـا فیگـور که باعث می‌شود شاهدی که کت قرمز بر تن دارد به‌نحوی مثل یک مزاحـم بـه نظـر برسـد. بنابرایـن، تصویـر شـاردن از جـوان طـراح کـه از بافـت و زمینه‌ی نهادی منتزع گشته است از تجربه‌ی فرد از آموزش هنری و نحوه‌ی واکنش این فرد به آن یا تأثیرپذیرفتنش از آن سخن می‌گوید.

بُعد انفـرادی آموزش در دو نقاشـی دیگـر شـاردن نیـز، کـه هنرمنـدی را در حـال هنرآمـوزی نشـان می‌دهنـد، مـورد تأکیـد واقـع شـده اسـت. قدیمی‌تریـنِ ایـن نقاشی‌ها که در اواسط دهه‌ی ۱۷۳۰ و در چندین نسخه کشیده شده هنرجوی جوانـی را بـه تصویـر می‌کشد کـه غـرق در طراحـی از روی تکـه کاغـذی اسـت کـه بـه دیـوار سـنجاق شـده و فیگـور مـرد برهنـه‌ای را نشـان می‌دهـد. نقاشـیِ دوم [«طـراح جـوان»]، کـه دو نسـخه از آن در سـال ۱۷۳۷ کشـیده شـده، طـراح جوانـی را نشـان می‌دهد که لحظه‌ای برای تراشـیدنِ گچش در انجام تکلیف و تقلیدش ـ طـرح اولیـه‌ی سـر پیرمـردی را، بـه احتمـال زیـاد از روی اثـر هنرمنـد دیگـری، کشـیده ـ وقفه انداختـه اسـت.[۴] ایـن دو اثـر بـه همـراه «درس طراحـی» ـ کـه در دو نسـخه نقاشـی شـد و به‌ترتیـب در سـالن [پاریـس] در سـال‌های سـال ۱۷۴۸ و ۱۷۵۳ بـه نمایـش درآمـد ـ گواهـی هسـتند بـر علاقـه‌ی پایدارِ نقـاش به مضمون آمـوزش هنـر و خصوصـاً طراحـی کـه در کانـون آن جـای دارد. بایـد گفـت کـه ایـن میـزان علاقـه‌ی شـاردن بـه ایـن شـمایل‌نگاری، بـا توجه به آن‌که خـودش آموزش آکادمیـک جـدی ندیـده بـود، عجیـب و جالب‌توجـه اسـت. او پیـش از پیوسـتن بـه آکادمـی[۵] درجـه‌ی اسـتادی در نقاشـی را از مدرسـه‌ی انجمـن صنفـی هنرمنـدان دریافـت کـرد. گرچـه مـدارک و نشـانه‌هایی دال بـر شـرکت او در برخـی کلاس‌هـای طراحیِ آکادمی در دست است، توانایی او در طراحی از روی مدل زنده با توجه بـه شـواهد موجـود و برجای‌مانـده ـ پرداخـتِ بی‌رنگ‌ورویـی از یـک نیم‌تنـه‌ی مردانه با خطوط خارجیِ نامشخص و مبهم و انگشتانی چماقی‌شکل ـ محدود بوده است.[۶]

شاید بپرسید پس چه چیزی باعث می‌شد شاردن به‌دفعات به سراغ مضمون آمـوزش طراحـی بـرود؟ بـا توجـه بـه آن‌کـه هیـچ مدرکـی مبنی‌بـر درخواسـت و سـفارش خـاص یـک حامـی هنـری وجـود نـدارد، گمـان مـی‌رود کـه ایـن انتخـاب خـود شـاردن بـوده باشـد. چـه چیـزی بـرای شـاردن در ایـن بازنمایی‌هـا حائـز

اهمیت بوده است؟[۷] و دلالت‌های فرهنگیِ گسترده‌ترِ این تصویرسازی‌ها چه بوده است؟

برای پاسخ‌دادن به این پرسش، می‌توان در بدو امر دیدگاه شخصیِ شاردن را در باب آموزش هنر در نظر گرفت، دیدگاهی که به نقل از دیدرو[۸] در دیباچه‌ی «سالن ۱۷۶۵» آمده است.[۹] بر اساس گفته‌های دیدرو، شاردن در مقام مسئول نصب و چینشِ آثار به‌نمایش‌درآمده در سالن ـ منصبی که این نقاش عملاً از سال ۱۷۵۵ به بعد عهده‌دارِ آن بود ـ از او و سایر منتقدان استدعا می‌کرد در داوریِ آثار هم‌قطارانِ هنرمندش آسان‌گیر باشند. او برای توجیه این درخواست، شرحی از آموزش‌های متمادی و دشواری ارائه می‌داد که نقاشان می‌بایست از سر می‌گذراندند:

«در هفت یا هشت سالگی گچ‌گیر را در دست ما قرار می‌دهند. در آغاز چشم، دهان، بینی و گوش و سپس دست و پا را از روی الگو طراحی می‌کنیم. پس از آن‌که مدت‌ها روی کیف‌ها و زیردستی‌های‌مان دولا افتادیم، ما را مقابل بونوا لویی پرووست، «مدرسه‌ی طراحی» (بر اساس طراحی‌های شارل نیکلا کوشن)، حکاکی، ۱۷۶۳، کتابخانه‌ی ملی پاریس.

مجسمه‌ی هرکول یا نیم‌تنه می‌نشانند ـ هرگز هیچ اشکی را به‌سان اشک‌هایی ندیده‌اید که پای ساتیر، گلادیاتور، ونوس مدیچی و آنتینوس ریخته شده است. سپس، بعد از آن‌که روزها و حتی شب‌هایی را یک‌سره زیر نور چراغ مقابل طبیعتی بی‌جان و ایستا سر کردیم، با طبیعت جاندار آشنای‌مان می‌کنند و ناگهان انگار حاصل کارِ تمام سال‌های پیشین هیچ

می‌شود؛ تو گویی بار اول است که گچ را به دست می‌گیریم. چشم باید نگاه‌کردن به طبیعت را یاد بگیرد؛ و بسیارند کسانی که هرگز آن را ندیده و هرگز هم نخواهند دید! این بلای جان ماست».[۱۰]

ژان سیمئون شاردن،
«مرد جوان در حال طراحی»،
رنگ‌روغن روی پنل،
۲۱ در ۱۷ سانتی‌متر، ۱۷۳۸، موزه‌ی هنر
کیمبل، تگزاس.

همان‌طور که متن به وضوح نشان می‌دهد، شاردن نه تنها از منتقدان درخواست ارفاق و آسان‌گیری می‌کند، بلکه الگوی آموزشی آکادمیک را نیز به نقد می‌کشد و مورد ایراد می‌داند: اولاً به‌خاطر حجم زیاد کار و زحمتی که این روش آموزشی سال‌های سال به هنرمندان جوان تحمیل می‌کند و ثانیاً تأخیر مواجهه‌ی این هنرمندان با فیگورهای زنده که مانع دستیابی آن‌ها به ابزار کافی برای ترسیم جهان واقعی می‌شود. نقاشی‌های شاردن را دست‌کم تا حدی می‌توان بازتابی از این مباحثات دید، چراکه سعی و تلاشِ ـ اگر نگوییم فشار ـ به‌کاررفته در تقلید و مشق هنر را ثبت می‌کنند. شاگردِ جوان و سخت‌کوش او که روی کیفش خم شده است مسلماً فرق دارد با پرسونای مغرور و خودستایی که لوئیس ملندز، نقاش اسپانیایی معاصر شاردن، در خودنگاره‌ی سال ۱۷۴۶اش به تصویر کشیده است، تابلویی که طراحی را نشان می‌دهد که در کمال اعتمادبه‌نفسْ تسلطش در فن تقلید را نمایش می‌دهد.[۱۱] به همین قیاس، به نظر می‌رسد بدنِ خم‌شده و نگاهِ خسته‌ی طراح جوان در تابلوی «درس طراحی» توصیف‌های شاردن را از خستگیِ شاگردان از ساعت‌ها تمرین تقلید و کپی‌برداری از قالب‌های گچی بازتاب می‌دهد. البته، این نیز واضح است که این تصاویر را نمی‌توان به ایده‌ی کوشش جسمانی یا، علاوه بر آن،

ذهنی‌ای تقلیل داد که در تمرین و مشق تقلید وجود دارد. برای نمونه، تابلوی «طراح جوان» گونه‌ی دیگری از تجربه‌ی آموزش را مورد تأکید قرار می‌دهد و به شکلی برجسته اما ظریف غرق‌شدنِ هنرجو در کارش را منتقل می‌کند، یعنی نوعی رؤیای شیرینِ آموزش که به‌واسطه‌ی نشانه‌هایی مشخص شده که دال بر لذتی هستند که این عالم رؤیاگون به او بخشیده است ـ در نسخه‌ای از این نقاشی که در برلین هست، می‌توان ردی از لبخند را روی لبان پسر مشاهده کرد. نقاشی‌های شاردن به جای آن‌که معادل بصریِ نطق غرای او در مخالفت با مشقت‌های آموزش آکادمیک باشند، تفاسیرِ دوپهلو و مبهم‌تری از تمرین تقلید ارائه می‌دهند ـ خصوصاً در مورد چالشی که برای تقلید و رسم فیگور انسان پیش روی هنرمندی مشتاق و آروزمند قرار دارد.

به نظر من، موضوع این نقاشی‌ها نه خودِ آموزش بلکه سوبژکتیویته‌ی درگیر در این فرآیند است. آن‌چه شاردن بازنمایی و تصویر می‌کند پیش از هر چیز تصدیق و تأییدِ آموزش آکادمیک نه صرفاً هم‌چون تمرینی برای کسب مهارت‌های یدی، بلکه در مقام صحنه و عرصه‌ای برای شکل‌گیری سوبژکتیویته است. گرچه ما به‌خوبی از نقش آکادمی در تبدیلِ یک نقاشِ صرفاً ماهر به یک هنرمند ـ هویتِ حرفه‌ای جدیدی که در طول قرن هجدهم سربرآورد ـ آگاه هستیم، از نقش آموزش آکادمیک در ساختِ هویتِ فردیِ یک هنرمند کم‌تر اطلاع داریم.[۱۲] با وجود این، شواهدی از زمانه‌ی شاردن وجود دارد که مؤید این امر است. برای مثال، وقتی دیدرو، در انتقاد از آکادمی، فیگورها و اشکال تصنعی‌ای را که نظام آموزشی در ذهن شاگردان فرو می‌کرد «اشباح شُل و وِل»ی می‌خواند که مانع تخیل و خلاقیت هنرجویان می‌شود[۱۳]، در واقع به ایده‌ی درونی‌سازیِ تجربه‌ی آموزش اشاره می‌کرد. می‌توان فرض کرد که این اظهارنظر دیدرو به تأثیر درونیِ آموزش در معنایی وسیع‌تر اشاره دارد و نه فقط در مورد خلق هنر، بلکه ناظر به سوبژکتیویته‌ی هنرمند نیز هست. به لحاظ منطقی می‌توان فرض کرد که تمرین‌های طولانی برای بازنمایی فیگور انسان تأثیری نیز بر تصورِ هنرمندان جوان ـ چنان‌که خواندیم، آموزش در سن هفت یا هشت سالگی آغاز می‌شد ـ از خویش به‌عنوان موجودیتی بدن‌مند داشته باشد، یعنی می‌توان فرض کرد که تقلید به درونی‌سازیِ فیگور به عنوان تصویرِ هنرمند از خودش منجر می‌شده است. شواهد تاریخی در تأیید این ادعا را می‌توان در فلسفه‌ی تجربه‌گرای قرن هجدهم پیدا کرد که توجه و تمرکز اصلیش بر پردازش

سوبژکتیوِ تجربه و، به‌طور کلی‌تر، نقش حواس در شکل‌گیری سوژه بود. مسلماً می‌توان بین الگوهای تجربی/احساس‌گرای سوبژکتیویته که در فرانسه‌ی میانه‌ی قرن هجدهم صورت‌بندی شد و الگوهای آموزشی‌ای که در آکادمی فرانسه دنبال می‌شد ارتباطی برقرار کرد، چراکه می‌توان گفت این الگوهای آموزشی مترادف با تربیت حواس، حافظه (یعنی، فروکردنِ به‌قول دیدرو «اشباحِ شل و ول» در ذهن شاگردان) و البته درنهایت تربیتِ خویشتنِ[۱۴] هنرمند[۱۵] بوده است.

نقاشی‌های شاردن با به‌تصویرکشیدنِ تمرین‌های طراحان جوان، غرق‌شدنِ پروتاگونیست‌های او را در کارشان نشان می‌دهند و به‌شکلی غیرمستقیم به فرآیند درونی‌سازیِ فیگور به مثابه‌ی فیگور یا شاید هم به مثابه‌ی تصویری از خویش اشاره می‌کنند. با وجود این، استدلال من این است که موضوع سوبژکتیویته در این نقاشی‌ها محدود به تجربه‌ی طراحان جوان نیست. در عوض، این صحنه‌های ناظر بر شکل‌گیری سوبژکتیویته آموزش را هم‌چون سناریویی تخیلی نمایش می‌دهند که در آن سوژه به چندین شکلِ نه لزوماً سازگار با یکدیگر ظاهر می‌شود. دقیقاً همین بُعد، یعنی فانتزی به عنوان میزانسنی از سوژه ـ نوعی تئاترِ خویشتن[۱۶] ـ است که قصد دارم در این بازنمایی‌ها روی آن تأکید کنم و بدین ترتیب توجه را به نقش آن‌ها نه تنها به عنوان تفاسیرِ و اظهارنظرهایی فرهنگی و شخصی در باب بخش عمده‌ی تمرین‌های الگوی آموزشی آکادمیک، بلکه به عنوان نمونه‌های اولیه و مهمی از ساختِ سوبژکتیویته‌ی مصور[۱۷] جلب کنم.

به عبارت دیگر، اگر می‌گوییم این نقاشی‌ها صحنه هستند، به این دلیل است که از نیاز شاردن برای ساخت و پی‌ریزیِ داستانی در مورد آموزش هنری سخن می‌گویند که او در آن‌ها بتواند خود را نمایش دهد، ولو فقط به صورت غیرمستقیم یا غیابی. با وجود این، اگر این نقاشی‌ها در مورد خود شاردن حرف می‌زنند، این کار را با اشاره نه به یک شخص، بلکه با اشاره به مدیومی ـ نقاشی ـ انجام می‌دهند که آن شخص به آن اشتغال داشته است. ممکن است گفته شود که این خاص‌بودگیِ سوبژکتیو و، چنان‌که خواهیم دید، اجتماعیِ مدیوم است که این آثار آن را آشکار می‌کنند، در این صورت پرسشِ کلی‌تری در باب جایگاه و معنای فرآیند ساخت و مصالح در نقاشی مدرنِ اولیه مطرح خواهد شد. برای کاوش بیش‌تر در این موضوع، روی «درس طراحی» تمرکز خواهم کرد.

برای آن‌که بتوانیم «درس طراحی» را هم‌چون میزانسنی از سوژه درک و فهم کنیم، اجازه دهید در ابتدا نقش فیگورها را در این نقاشی بررسی کنیم. با آن‌که طراح جوان که در مرکز قاب قرار دارد ظاهراً پروتاگونیست نقاشی است، مدل نیز برای جلب توجه بیننده با او رقابت می‌کند. در وهله‌ی اول تصمیم شاردن نمایش دادنِ مجسمه‌ای معاصر است که اهمیتی را نشان می‌دهد که او برای این فیگور قائل شده، چرا که در چنین تمرین‌هایی به‌طور معمول از یکی از شاهکارهای یونان باستان (مثلاً هرکول یا نیم‌تنه) استفاده می‌شده است.[۱۸] این تصمیم معنادار چنان‌که باید مورد توجه منتقدانی قرار گرفت که حضور مجسمه‌ی پیگال را تشویقِ هنرآموزان به تقلید از مکتب فرانسه تفسیر کردند.[۱۹] دلیل دیگر برای آن‌که شاردن اثر همکار خود را انتخاب کرده احتمالاً به خویشاوندی و قرابتِ زیبایی‌شناختیِ بین این دو هنرمند برمی‌گردد. چرا که تصور می‌شد پیگال هم مانند شاردن، که روزگاری دیدرو او را «نقاشی طبیعی» خوانده بود، مجسمه‌سازی را با بناکردنِ آن بر مشاهده‌ی تجربی «طبیعی» کرده است. مجسمه‌ی «مرکوری» او با آناتومی طبیعت‌گرایانه‌اش و حالت بدنی‌ای که نشان از انجام عمل و فعالیت خاصی دارد ـ خم شده تا بند یکی از صندل‌های بال‌دارش را گره بزند ـ هنگام نمایش در «سالن ۱۷۴۳» مانیفستِ زیبایی‌شناختیِ این رویکرد جدید تلقی شد.[۲۰] تعجبی ندارد که این دو هنرمند متقابلاً کار یکدیگر را تحسین می‌کردند. در واقع شاردن قالب گچی‌ای از این مجسمه را در اختیار داشت و پیگال هم دست‌کم صاحب شش اثر از شاردن بود.

بنابراین، به‌تصویرکشیدنِ «مرکوریِ» پیگال به عنوان مدلِ طراحی همان‌قدر شیوه‌ی خوبی بود برای ـ به‌قول خودِ شاردن ـ «آموزش چشم برای نگاه‌کردن به طبیعت» که نگاه‌کردن به خود طبیعت. این قیاسِ بین مجسمه و یک فرم طبیعی از طریق میزآنسن و نحوه‌ی نمایشِ خاص و برجسته‌ی اثر پیگال ـ که بسیار متفاوت است با حضورِ کمرنگ‌تر و تخفیف‌یافته‌ی آن در نقاشیِ متأخری از لویی لئوپولد بوآلی[۲۱] ـ مورد تأکید واقع شده بود؛ گنجه‌ی کشویی‌ای که مجسمه روی آن قرار داده شده و یکی از کشوهایش بیرون کشیده شده، یادآورِ سکوی مرتفع و متحرکی است که مدل زنده در آکادمی روی آن می‌ایستاد. البته چگونگیِ بازنمایی مجسمه‌ی پیگال در نقاشی شاردن به اندازه‌ی حضور آن در این صحنه‌ی آموزشی مهم بود. این فیگور، که با تک‌رنگِ شیری رنگ‌آمیزی شده و لکه‌هایی به رنگ سفید رویی[۲۲]، خاکستری و اُخرایی

و رگه‌هایی از قهوه‌ایِ مایل به زرد بازی نور و سایه روی بدن آن را نشان می‌دهند، پیش از هر چیز خود را محصول قلم‌مو اعلام می‌کند و جلوه‌گریِ کروماتیکِ اجرا و پرداختِ آنْ جایگاهش را به عنوان یک اثر بصری ـ آفریده‌ی یک نقاش و نه یک مجسمه‌ساز ـ برجسته می‌سازد. شاردن، انگار که بخواهد این وجه را بیش از پیش مورد تأکید قرار دهد، پالتی را از دیوار پشت‌سر مجسمه آویزان کرده است که در گراورِ ژاک فیلیپ لو باس از این اثر کاملاً واضح به نظر می‌رسد.[۲۳] در نسخه‌ی دوم نقاشی (تنها نسخه‌ی موجود)، شاردن دو عنصر دیگر را نیز اضافه کرده است که در غیاب نقاش به نمایندگی از او سخن می‌گویند: صندلی خالی‌ای زیر پالت و پشت مجسمه، سنگ و توده‌ای از پوکه‌ی معدنی برای مخلوط‌کردنِ رنگ‌ها، ظرفی شیشه‌ای حاوی ملات و یک کاردک (گرچه برای استفاده از آن هیچ رنگی وجود ندارد).

ژان سیمئون شاردن،
«طراح جوان»،
رنگ‌روغن روی بوم،
۸۱ در ۶۴ سانتی‌متر، ۱۷۳۷،
گالری گمالد، برلین.

کیفیتِ خودارجاعِ «مرکوری» به عنوان آفریده و زاده‌ی دست یک نقاش از نظر بازدیدکنندگان سالن مغفول نماند. هنگام نمایش نخستین نسخه از این نقاشی در «سالن ۱۷۴۸»، منتقدی با اشاره به بُعدِ رقابتیِ پنهان در تبحر کروماتیک شاردن گفت: «دشوار بتوان گفت که نقاش بیش‌تر به آقای پیگال ادای احترام می‌کند یا به خودش.»[۲۴] به‌علاوه، اعجاز و ضربه‌شست نقاشانه‌ی شاردن بیش از هر چیز به این برمی‌گشت که منحصراً بر روش‌های کروماتیک و نه خطیِ طراحی تکیه کرده بود. پی‌یر استِو هنگام بازدید از «سالن ۱۷۵۳» و با اشاره به استفاده‌ی نقاش از رنگ گفت: «قطعه‌ی مرمرین [چنین است در متن] تأثیر شگفت‌انگیزی ایجاد می‌کند. به‌خوبی طراحی

شده است بدون آن‌که هیچ رد و اثر متمایزی از آن قابل‌تشخیص باشد. خطوط کناره‌نما در حقیقتِ رنگ‌ها مستحیل شده‌اند.»[۲۵]

ابراز شگفتی استو به این خاطر است که این تصویرِ فاقد خطوط کناره‌نما کاملاً برخلاف پروتکل‌های پایه‌ای و اصولیِ بازنمایی بود. در بافت و زمینه‌ی آکادمیکِ آموزش هنر ـ مانند طراحی اجباری از روی فیگور یک مرد برهنه که به آن آکادمی گفته می‌شد ـ[۲۶] که «درس طراحی» نیز به آن اشاره داشت، خطوط کناره‌نما شیوه‌ی اصلی و اساسیِ رسمِ فیگور قلمداد می‌شدند. منتقد ما با نظر به نبودِ خط در آکادمیِ شاردن، به شیوه‌ی نقاشانه‌ی بدیلی برای بازنمایی ـ «حقیقت رنگ‌ها»ـ اشاره می‌کند که نیاز به خط را از بین می‌برد. استو دو سال بعد در کتابش با عنوانِ «دیالوگ‌هایی در باب هنر» این استدلال را جلوتر برد؛ او از رویکرد شاردن به نقاشی، که آن را «طبیعی» می‌خواند، حمایت کرد و آن را به عنوان بدیلی برای الگوی آکادمیک آموزش پیشنهاد داد. استو که از زبان یکی از دو پروتاگونیستِ دیالوگ، یک نقاش پرویِ خیالی، سخن می‌گوید، موضع خود را این‌گونه توجیه می‌کند: «در تصویری زیبا، فیگورهای کاملاً برجسته و مشخصی را می‌بینم که توسط خطوط مهار نشده‌اند، بلکه درعین حفظ گِردی و پُری‌شان، به‌قولی، به زیر آن‌چه قابل‌رؤیت است عقب‌نشینی می‌کنند.»[۲۷]

در حقیقت نیز تو گویی در نقاشی شاردن مجسمه‌ی «مرکوری» از زیر امر مرئی سر بر می‌آورد و تأثیر مبهمی از حضور را ایجاد می‌کند که انضمامی، مادی و درعین‌حال شبح‌گون و خیالی است. ظاهرِ مجسمه هم‌چون شیءای بدون خطوط کناره‌نما که نه از سنگ، بلکه از نور ساخته شده در واقع به‌طور غیرمستقیم نزدیکی و شباهتی با «فانوس جادو» را القا می‌کند که در آن زمان سرگرمی محبوبی هم در میان اعیان و هم در خیابان‌های پاریس بود.[۲۸] شاردن، همان‌طور که از یکی از طراحی‌های اولیه‌اش از مردی اهل ساوی همراه با یک فانوس جادوی قابل‌حمل برمی‌آید،[۲۹] با این نمایش‌ها بیگانه نبود. در «درس طراحی» موقعیتِ به‌تصویردرآمده بیش‌تر به ساختار نمایش‌هایی شبیه است که در فضای داخلی اجرا می‌شد: بدن طراح جوان مانند نوک مخروطِ تصویری است که مجسمه‌ی شبح‌مانند سطح مقطع آن محسوب می‌شود. شاید بتوان مجسمه‌ی «مرکوری» را، که درون این ساختارِ تصویریِ مخروطی‌شکل جای گرفته، نه نتیجه‌ی نمایش فانوس جادو بلکه تصویرِ ذهنیِ هنرمند کارآموزی در نظر گرفت که ممکن است خسته از ساعات متمادیِ آموزش دچار توهم شده باشد.

بنابراین، از یک سو، «مرکوری» تصویری است از یک مفهوم‌پردازی طبیعی، یعنی متکی بر تجربه، از نقاشی که نه تنها مهارت‌های شاردن را در کار با رنگ با مهارت‌های مجسمه‌ساز پیوند می‌دهد (یا از این لحاظ با او رقابت می‌کند)، بلکه هم‌چنین خود را بدیلی برای همان مدیومی اعلام می‌کند که کارآموز جوان مشغول تمرین آن است، مدیوم طراحی. به‌علاوه، این فیگور مبهم و مرموز ما را به تشخیص استدلال پنهانی‌ای فرامی‌خواند که تیشه به ریشه‌ی چیزی می‌زند که این صحنه ظاهراً آن را ترویج می‌دهد (این‌که چنین استدلالی واقعاً از سوی این نقاشی صورت‌بندی می‌شود برای نخستین تماشاگران آن واضح و بدیهی بود: بایه دو سن ژولین بیان کرد که «نمی‌توان آن‌چنان هم از اندیشه‌ی پشت نقاشی [نقاشی شاردن] خشنود بود.» [۳۰]) جانِ کلامِ این استدلال برتری نقاشی، به سبک و شیوه‌ی شاردن، بر دو مدیوم دیگری است که در این نقاشی مورد اشاره قرار گرفته‌اند، یعنی مجسمه‌سازی و طراحی. بنابراین، این «مرکوری» که شکلِ سه‌بُعدی‌ای است که از طریق همان شیوه‌هایی به درون هستیِ نقاشانه کشانده شده که آن ابزارهای آشکارا استفاده‌نشده ـ پالت آویخته بر دیوار و سنگ مخصوص مخلوط‌کردنِ رنگ‌ها ـ به آن اشاره می‌کنند، بدیلِ آموزشی‌ای را برای طراحی به عنوان شرط لازم آموزش آکادمیک پیشنهاد می‌دهد. از سوی دیگر، «مرکوری» تصویری نه تجربه‌گرایانه که سوبژکتیو است، نوعی تصویر ذهنی که از ذهن خود جوان طراح نشئت گرفته و تجسم آرمانی است که او می‌خواهد به آن دست یابد ـ یا او را به تسخیر خود درآورده. کلِ فضای داخلی هم‌چون صحنه‌ای از یک گفت‌گوی درونی به نظر می‌رسد که «مرکوری» به‌واسطه‌ی خودِ نحوه‌ی جایگیری‌اش در ساختار کمپوزیسیون در آن شرکت دارد. سه فیگور که کنار یکدیگر به صف شده‌اند زنجیره‌ای را شکل می‌دهند که در آن مجسمه‌ی نورانی پیگال در برابر همتای تیره و تاریک خود، «فرد مزاحم»، قرار می‌گیرد و طراح جوان بین آن‌ها و در نتیجه بین دو رویکردِ متفاوت به تقلید گیر می‌افتد: یکی رویکرد متکی بر رنگِ صِرف که «مرکوری» مظهر آن است و دیگری روشِ مبتنی بر طراحی که آکادمی آن را ترویج می‌کند و در این صف‌بندی هنرآموزی که کاغذهای طراحی‌اش را زیر بغل دارد باید نماینده‌ی آن باشد. اگر رویکرد نخست در قالبِ یک منظره‌ی سایه‌روشن و چشم‌نواز بر طراح جوان ظاهر می‌شود، رویکرد دوم به شکلی مخفیانه از قسمت تاریک کارگاه سربرمی‌آورد، هم‌چون یادآوریِ تهدیدآمیزی از بافت و زمینه‌ی نهادی این تمرین و هم‌چنین اقتدار و قدرتِ پشت آن که نقاشی آن را هم‌چون نوعی خطر پی‌ریزی می‌کند.

پس چیزی که پیش روی ما قرار دارد به‌وضوح نه سناریوی تجویزی و هنجار بنیادی با محوریتِ آموزش، بلکه فانتزیِ آموزشیِ مبهم و چندپهلوست. موقعیتی که هنرجویان به‌طور روزمره در کارگاه آکادمی با آن مواجه بودند و انگار به یک فضای داخلیِ شخصی ـ به‌قول استو[۳۱]، یک «اتاقک زیر شیروانی درب‌وداغان» (mauvais grenier) ـ انتقال یافته در این‌جا به رویارویِ گیج‌کننده‌ای با فیگور تبدیل شده است، مواجهه و درگیریِ لاینحلی مملو از دلالت‌های سوبژکتیو.

از این صحنه چه چیزی می‌تواند دستگیر ما شود؟ نظر من این است که ابهام و چندپهلویی این صحنه با رابطه‌ی مبهم خودِ شاردن با مقوله‌ی آموزش هنری در ارتباط است. «درس طراحی» بیش از آن‌که، مانند آن‌چه استو در «دیالوگ‌هایی در باب هنر» در مورد رویکرد شاردن می‌گوید، نقد مستقیمی بر آموزش هنری باشد، گفت‌وگوی خیالیِ نقاش با گذشته‌ی خویش، دوره‌ی آموزشی‌ای که از سر گذرانده و میراث آن، یعنی تأثیرش بر حرفه‌ی خودش، است.[۳۲] در این‌جا فیگور ـ مجسمه‌ی پیگال ـ هم چون مسئله و چالشی پدیدار می‌شود که هنرمند را به‌طور وسواس‌آمیزی به «تسخیر» خود در آورده و هم به مثابه‌ی مکانِ سرمایه‌گذاریِ زیبایی‌شناختی و سوبژکتیو او. «مرکوری»، نمونه‌ی تمام‌عیاری از رویکردی که خط و خطوط کناره‌نمای ترویج‌شده در آموزش آکادمیک را کنار می‌گذارد، گواهی است بر تفسیر خاصِ شاردن از عملِ درآمیختنِ رنگ‌ها.[۳۳] شاردن درآمیختنِ رنگ‌ها را فرآیند استادانه و، در مورد خود او، بسیار پرزحمت و آهسته‌ای می‌دید که از خلال آن و از طریق به‌کارگیریِ چندین لایه رنگ روی سطح بوم چیزی ساخته و پرداخته می‌شد که استو آن را گردی و پُریِ بدن می‌نامید. از این لحاظ، یعنی به عنوان شبح کروماتیکی از یک فیگور، است که این مدل/مجسمه جزئیات بیش‌تری از سوژه‌ی نقاشی در «درس طراحی» به دست می‌دهد. «مرکوری» که ظاهراً در نقش سوژه‌ی اصلی این صحنه با طراح جوان وارد گفت‌وگو می‌شود به‌طور غیرمستقیم به بُعد دیگری از سوبژکتیویته اشاره می‌کند که نه به طراحی، بلکه به رنگ مربوط می‌شود. اما این ارتباط را به‌شکلی غیرمنتظره برقرار می‌کند، چراکه مشخصه‌ی رنگی این فیگور، هم به‌عنوان نسخه‌ی اصلیِ ساخته‌ی دستِ مجسمه‌ساز و هم در مقام بازنماییِ ملموسِ نقاش، آشکارا تابعی از حس لامسه است و نه حس بینایی که به‌طور سنتی به رنگ پیوند زده شده است. درحالی‌که براساس صورت‌بندی کلاسیکِ روژه دو پیل نقاشی دقیقاً به خاطر منوط‌بودنِ خاص‌بودگی‌اش به استفاده از

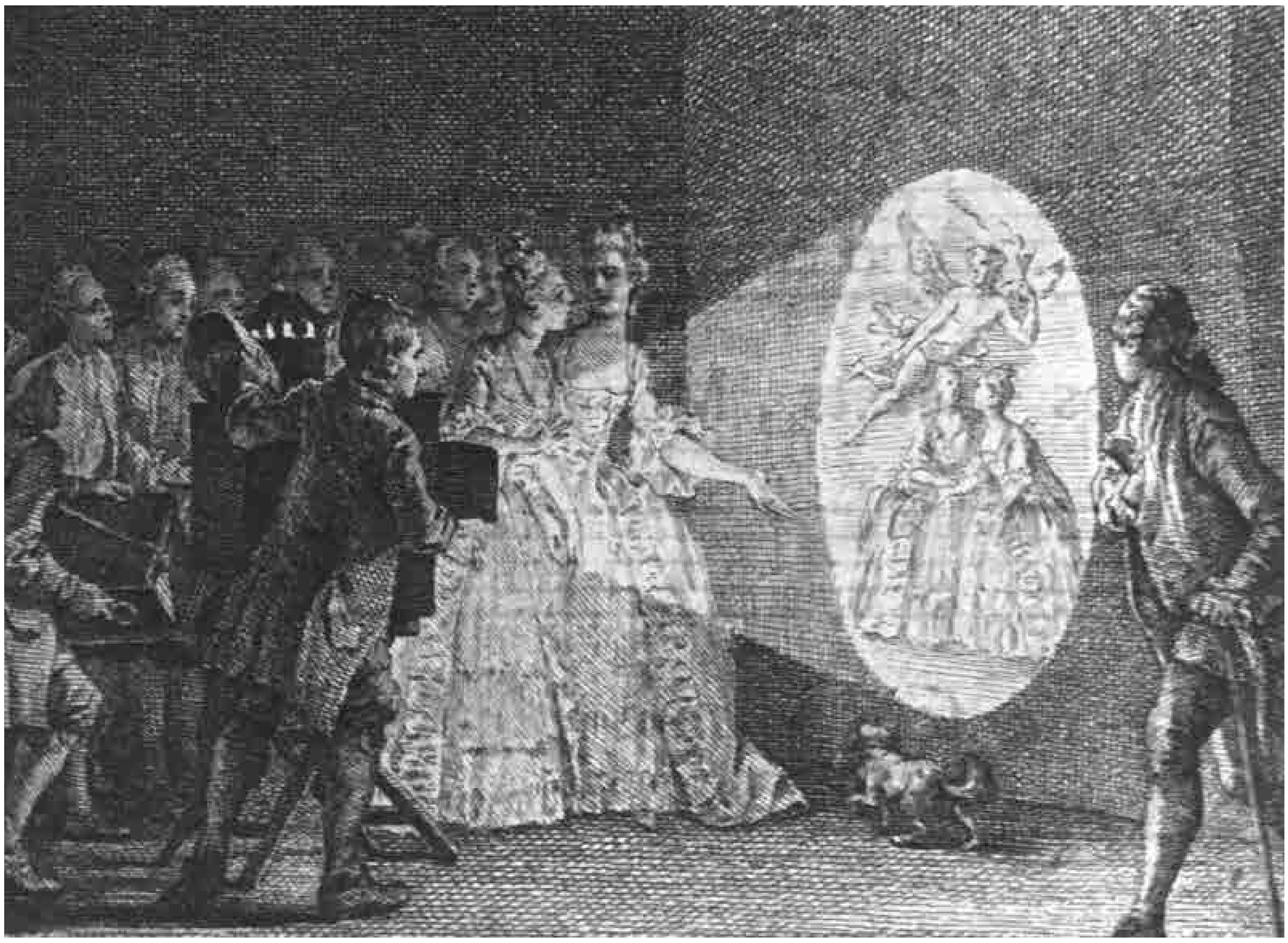
رنـگْ مدیومـی بصـری تعریـف شـده، شـاردن نقاشـی را به‌لحـاظ سـوبژکتیو بـه شکل تازه‌ای درمی‌آورد و نقش مدیومی مبتنی بر حس لامسه را به آن می‌دهد.[۳۴] بـرای آن‌کـه بفهمیـم ایـن هم‌ردیف‌کـردنِ سـوبژکتیویته بـا حـس لامسـه، و نـه باصـره، چـه دلالتـی داشـته و به‌این‌ترتیـب چـه نـوع سـوژه‌ای فـرض گرفتـه شـده، شاید بهترین راه آن باشد که گریز کوتاهی بزنیم به نقاشی دیگری.

۳

یکـی از نقاشـی‌هایی کـه شـاردن بـه همـراه «درس طراحـی» در «سـالن ۱۷۵۳» نمایـش داد «گـدای کـور» بـود. ایـن نقاشـی کـه در اوایـل دهـه‌ی ۱۷۳۰ خلـق شـده بـود، اولیـن بـار بـود کـه بـه نمایـش عمومـی گذاشـته می‌شـد. حضـور ایـن اثـر در میـان آثـاری کـه شـاردن بـه سـالن تحویـل داد نشـان از اهمیـت تـازه‌ای داشـت که این نقاشـی پس از بیسـت سـال نزد نقاش پیدا کرده بود. حتی آدم وسوسـه می‌شود بین این اثر و «درس طراحی» ارتباطی را تصور کند.

ایـن اثـر کـه در قطـع کوچـک نقاشـی شـده و تنهـا یـک فیگـور را بـه تصویـر می‌کشـد، بـه عنـوان یکـی از نخسـتین تلاش‌هـای شـاردن بـرای تثبیـت جایـگاه خـود در مقام یـک نقاش ژانـر، نشـانگر جسـت‌وجوی نقاش برای یافتـنِ قلمروی مضمونـی‌ای اسـت کـه بتوانـد جاه‌طلبـیِ فیگـورالِ جدیـدش را بـه آن قـلاب کند.[۳۵] «گـدای کـور» کـه برگرفتـه از شمایل‌شناسـیِ پیشـه‌های شـهری و تیپ‌هـای اجتماعـیِ مربـوط بـه آن‌هـا بود- شمایل‌شناسـی‌ای کـه بـه قـرن هفدهـم برمی‌گشـت و در کار کسـانی چـون ژاک کالـو و آبراهـام بوسـه بـه تصویـر درآمـد و بـا نسـخه‌های چاپـی کـری دو پـاری[۳۶] محبوبیتـی عمومـی یافـت ـ از درگیـریِ آزمایشـی شـاردن بـا مضامیـن مرتبـط بـا زندگـی خیابانـی گواهـی می‌دهـد، مضامینـی کـه در طراحـی دیگـری از او، «نمایـش فانـوس جـادو»، نیـز دیـده می‌شـوند. اما اگـر شـاردن بـرای برسـاختنِ یـک تیـپ اجتماعی بر شمایل‌شناسـیِ پیشـین تکیـه کـرد ـ ازجملـه، ویژگی‌هـای خـاص یـک گـدای کـور: چوب‌دسـتی، پیالـه‌ای بـرای جمع‌آوریِ اعانـات و یـک سـگ ـ از ایـن سـنتِ بازنمایـی فاصلـه نیـز گرفـت. او بـا بـه حداقـل رسـاندنِ ارجاعـات بـه بافـت و زمینـه‌ی شـهری، تأکیـد را از روی جایـگاه آدم کـور بـه عنـوان یـک تیـپ اجتماعـی برداشـت و روی فردیـت گذاشـت. گرچـه پروتاگونیسـت او به‌لحـاظ اجتماعـی موقعیت‌منـد اسـت ـ نقش برجسـته‌ی گـل زنبـق روی پالتـوی او بـه مـا می‌گویـد کـه سـاکنِ گَنـز وَن اسـت، آسایشـگاهی در پاریـس ویـژه‌ی افـراد نابینـا- امـا هم‌چـون قراولـی تنهـا، فقـط معرفِ و نماینده‌ی خودش است.

در وهله‌ی دوم، آن‌چه گدای شاردن را از منابعِ پیشین متمایز می‌سازد نحوه‌ی پرداختنِ شاردن به خودِ کوری است که در این‌جا نه مانند معلولیتی جسمانی، بلکه هم‌چون حالتی از غرقگی در حیات ذهنی و درونی خویشتن نشان داده شده، درونیتی که جهان خارج به آن دسترسی ندارد.[۳۷] گدا با آن نگاه تار و مبهمش که اندکی رو به بالاست بیش‌تر به نظر می‌رسد غرقه در عوالم خود باشد تا کور. اجرا و پرداخت این نقاشی این حس درونیت را تشدید



پیترو آنتونیو مارتینی، «نمایش فانوس جادویی»، حکاکی، ۱۷۷۶، مجموعه‌ی دانشگاه استنفورد.

می‌کند. مثلاً نگاه کنید به نحوه‌ی پرداختِ چهره‌ی گدا که از زیر کلاه بزرگ تیره‌ای نمایان می‌شود که از کنار هم‌قراردادنِ قطعه‌ها و تکه‌های مورب رنگ ساخته شده و خصوصاً بنگرید به نحوه‌ی نشان‌دادنِ خودِ کوری از طریق نوار نازکی از رنگ سفیدِ خاکستری که از زیر پلک پایینی به سمت عنبیه‌ی تیره‌ی آن بالا می‌رود و آن‌قدر هم رویش لکه نمی‌اندازد که آن را بپوشاند ـ چیزی که به‌طور برجسته‌ای با چشمان سفیدِ فیگورهای کوری که در نسخه‌های چاپی به نمایش درمی‌آمدند متفاوت است. نه گدا، بلکه سگ اوست که کور به نظر می‌رسد: نگاه کنید به پرداختِ خارق‌العاده‌ی «چهره‌ی» سگ از طریق برهم‌نهادنِ لایه‌های نازکی از رنگ که حفره‌ی خالی چشم‌ها را احاطه می‌کنند.

شیوه‌ی خاصِ کار با رنگِ شاردن ـ لایه‌هایی از رنگ که به‌طور غلیظی اشکال را می‌سازند و القاگرِ نوعی مادیت‌اند ـ حسی از درون دسترسی‌ناپذیرِ نه فقط گدا بلکه نقاشی را نیز انتقال می‌دهند. این خودبازتابندگیِ نقاشی از طریق جزئیاتی هم‌چون تکه‌رنگِ قهوه‌ایِ مایل به نارنجیِ روشنی تشدید می‌شود که روی آستین راست گدا گذاشته شده است. با این‌که این رنگ نشان‌دهنده‌ی تکه‌پارچه‌ی واقعی‌ای است که با شلختگی به پالتوی مندرسِ گدا دوخته شده، اما به مانعِ فیزیکی‌ای مقابل نگاه خیره‌ی ما نیز تبدیل می‌شود، مانعی که از طریق گذاشتنِ لایه‌های غلیظ رنگ روی سطح بوم ایجاد شده است. نمونه‌ی دیگری از چنین جزئیاتی را می‌توان در حلقه‌ی انتهای افسار سگ دید که از مچ گدا آویزان است: یک روزنه‌ی چشم‌مانند که هم چشم ما را به عمق بوم هدایت می‌کند و هم مانع ورود ما به آن‌جا می‌شود، مانند طراحیِ شاردن از جعبه‌ی جادویی قابل‌حمل که در آن‌جا نیز ما، بر خلاف کودکان، نمی‌توانیم به درون جعبه نگاه کنیم.

به عبارت دیگر، آن‌چه این بررسی موشکافانه‌ی نقاشی آشکار می‌کند آن است که چطور در کار شاردن خلوص رنگ به عنوان نشان‌گر یا مانعی مقابلِ درونِ نقاشی عمل می‌کند، درونی که نگاه ما به آن دسترسی ندارد. آدمی از خود می‌پرسد تجربه‌ی نقاش از فرآیندِ به‌کارگیری رنگ‌ها به چنین شیوه‌ی غیرشفاف و به‌لحاظ تنالیته تفکیک‌شده‌ای چگونه بوده است. من این تجربه را لمس کور می‌نامم چرا که انسجام و پیوستگیِ فرمی‌ای که ایجاد می‌کند برای نقاش ملموس است اما، جز از فاصله‌ی مشخصی، قابل‌رؤیت نیست.[۳۸] نقاش که عادت به استفاده از طراحی‌های مقدماتی برای یک اثر نداشت به‌یک‌باره شروع به کار می‌کرد؛ هیچ نقشه‌ی راهی نداشت که قلم‌مویش را روی بوم هدایت کند، انگار که کور باشد. او با قراردادنِ لایه‌های رنگ روی یکدیگر برای خلق جلوه‌ای کروماتیک حسی از عمق را نیز ایجاد کرد که ملموس ولی نامرئی بود.

پس، کوری پیش‌شرطی برای درونیت است که این نقاشی هم‌زمان هم آن را مضمون‌پردازی می‌کند و هم به اجرا درمی‌آورد و مترادف می‌شود با شرحِ خودبازتابنده‌ی مهمی بر کار شاردن به مثابه‌ی، به یک معنا، صنعتگریِ یک کور. آن‌چه «گدای کور» به تصویر می‌کشد و به آن مادیت می‌بخشد مفهوم‌پردازیِ خاصی از نقاشی است که تأثیرِ خلوص رنگ را به بُعدِ درونیت ربط می‌دهد، درونیتی که به عنوان فضایی به بیننده القا می‌شود که این بوم آن را به‌اصطلاح درون خود جای می‌دهد (انگار خود نقاشی کور باشد).

چنین رویکردِ ویژه‌ای به شخصیتِ نوعی و کلیشه‌ای انسان کور و خصوصاً استفاده‌ی شاردن از نابینایی به عنوان استعاره‌ای برای خود نقاشی ممکن است ربطی داشته باشد به گفتمان در باب کوری که [آن روزها] در فرانسه شکل گرفته و پاسخی بود به مباحثاتِ اواخرِ قرن هفدهمِ بریتانیایی‌ها درباره‌ی نقش حواس ـ به‌ویژه اهمیت نسبیِ بینایی در برابر لامسه ـ در شکل‌گیریِ خویشتنِ آدمی.[۳۹] این مباحثاتْ چالشی را در برابر انگاره‌ی پذیرفته‌شده‌ی برتری حس بینایی در عملکرد سوبژکتیو قرار داد و به ستایش و درک جدیدی از لامسه و هم‌زمان تصورِ تازه‌ای از نابینایی به عنوان پیش‌شرطی برای یک شیوه‌ی شناختیِ متفاوت و نه فقیر انجامید. در بافت و زمینه‌ی این درگیری‌های پرشورِ فلسفی، فرهنگی و در نهایت اجتماعی با مسئله‌ی کوری ـ که در زمره‌ی آثاری که این مباحث در آن نمود یافته می‌توان به کتاب مهم دیدرو، «نامه‌ای درباب مردمان کور» (۱۷۴۹)، اشاره کرد ـ بود که مرد کور شاردن به نمایش درآمد. فارغ از این‌که آیا شاردن از این گفتمان جدید آگاه بوده یا نه ـ و با توجه به آشنایی‌اش با دیدرو، احتمال هم دارد جواب مثبت باشد ـ نقاشی‌اش گدای نابینا را به‌شکلی بازنمایی می‌کرد که با درکِ نابینایی به عنوان شیوه‌ی بدیلی برای شناخت جهان، ابزاری معرفت‌شناسانه و نه صرفاً یک مانع، مطابقت داشت. و دقیقاً در همین معناست که کوری نه تنها پروتاگونیست شاردن بلکه خودِ شاردن را هم در مقام یک نقاش تعریف می‌کند و فوت‌وفنِ نقاشانه‌ی او را هم‌ردیفِ حسِ لامسه‌ی یک فرد کور قرار می‌دهد، لمسی که «در زیر امر مرئی» عمل می‌کند. به‌علاوه، این نقاشی کوری ـ و معرفت‌شناسیِ همبسته با آن ـ را در قلمرویی از تجربه قرار می‌دهد که به‌لحاظ اجتماعی خاص و مشخص است و تصویر گدا نیز بر آن گواهی می‌کند: قلمروی تجربه‌ی یک گدای شهری. گرچه پس از «گدای کور» شاردن به کشیدنِ صحنه‌های شهری ادامه نداد، اما آثارش هم‌چنان به قلمروی اجتماعی/فرهنگی‌ای که پروتاگونیستِ نابینایش معرف آن بود متصل باقی ماندند: قلمروی اقشار پایین اجتماع که نمایندگان آن نوکران و خدمتکارانی بودند که در «کلفت آشپزخانه» (۱۷۳۸) و «نوکر زیرزمین» (۱۷۳۵-۱۷۳۶) دیده می‌شوند.[۴۰] بنابراین، می‌توان گفت شیوه‌ی پرداخت این شخصیت‌ها از سوی شاردن ـ انباشتگیِ غلیظ رنگ‌های سفید و کرِم‌مانند که باعث می‌شد هم‌چون ارواحی به نظر برسند که انگار از زیر امر مرئی سربرآورده‌اند ـ نیز به‌لحاظ اجتماعی خاص و مشخص است: خلوص رنگِ طبقات پایین، لمسِ کورکورانه‌ای برای تصویرکردنِ کسانی که به‌لحاظ

اجتماعی نامرئی‌اند، کسانی که به نقاشی به عنوان تصویری با مرزبندی‌های نهادی و فرهنگی هیچ دسترسی‌ای ندارند.

۴

در تابلوی «درس طراحی»، فیگورِ بدون چشمِ «مرکوری» که هم‌چون فیگورهای شبح‌گونِ دیگرِ آثار شاردن «از زیر امر مرئی» سر بر می‌آورد، آشکارترین نشانه و گواه لمس کور هنرمند است. سطح مات و فاقدِ خطوط کناره‌نمای این فیگور که با تونالیته‌های رنگیِ مختلفش هنر بساوایی نقاش را به نمایش می‌گذارد، نشانه‌ای از درونیتِ نفوذناپذیر آن است. بنابراین، این مجسمه تجسمِ آشکاری از مزیت‌های رویکردِ کروماتیکِ شاردن است. اما «درس طراحی»، شاید سهواً، به شیوه‌ی متفاوت و منفی‌ای نیز به کوری اشاره می‌کند. چراکه در تقابل با پرداختِ درخشانِ مجسمه، فیگورهای انسانی خیلی بد نقاشی شده‌اند. کاستی‌های موجود در شیوه‌ی پرداخت آن‌ها از چشم منتقدان دور نماند. در سال ۱۷۴۸، لویی گوژنو از این‌که بدنِ فیگورها فاقد برجسته‌نمایی است انتقاد کرد و هنگام نمایش نسخه‌ی دوم در «سالن ۱۷۵۳» نیز استو به صراحت اشاره کرد که پاهای فیگورها زیاده از حد بلند و چهره‌شان نیز بی‌نهایت پیش‌پاافتاده و کاملاً مشمئزکننده است. چنین انتقاد تند و تیزی از جانبِ استو عجیب بود، چرا که او در موارد دیگر به‌گونه‌ای بی‌قیدوشرط از نقاش ستایش می‌کرد و، همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، تحت‌تأثیر جنبه‌های دیگر این اثر خاص قرار گرفته بود. دیگران نیز به «سرِ مبهم و نامشخص» فیگورها اشاره کرده‌اند.[۴۱]

مسلماً ما متوجه منظور منتقدان هستیم. بدن جوان طراح واقعاً به‌شکل خلاصه‌ای پرداخت شده و فاقد حجم است؛ آناتومیِ مصاحبِ مرموز او نیز به‌طور مشابه سردستی یا آشکارا غیردقیق است. خطوط نامشخصِ چهره‌اش (فقط یک چرخشِ قلم‌مو برای ایجاد گردیِ استخوان گونه)، دستانش که آن چنان که باید ساخته و پرداخته نشده‌اند، ران‌ها و ساق‌های لاغر و محکم به‌هم‌چسبیده‌اش و کف‌پاهایش که به‌شکلی غیرطبیعی به یکدیگر چسبانده شده‌اند ـ شبیه استاد باله‌ی بیچاره و ناتوانی در حال اجرای پوزیشن چهارم ـ نشان‌گرِ کاستی‌های جدی‌ای در کارِ طراحی هستند که، باید یادآور شویم، خود موضوع این صحنه است. فیگور ناظرـ و تا حدی فیگور طراح نشسته بر صندلی ـ با ظاهرِ نِی‌مانند، حالتِ بدنیِ عجیب‌وغریب، بالاتنه‌ی غیردقیق و پاهای بی‌تناسب بلندش یادآور موجوداتِ چوب‌کبریتی‌ای

است که در نخستین طبع‌آزمایی‌های شاردن در عرصه‌ی کمپوزیسیون فیگورال یعنی تابلوی «دکان جراح» دیده می‌شود، اثری که مفقود شده و آشنایی ما با آن از طریق چاپ فلزیِ برادران گنکور از روی آن است ـ با توجه به فاصله‌ی زمانی طولانی بین شروع فعالیتِ هنری شاردن و «درس طراحی»، این شباهت عجیب است. بنابراین، انگار نقاش، نادانسته، در حال بازسازیِ دوره‌ی آغازین فعالیت هنری خودش بوده است، انگار درسِ طراح جوان، با تأخیر، درسِ خود شاردن است.

بنابراین، آن‌چه این تصویرِ آموزشی آن را به اجرا درآورده سناریوی خیالی‌ای است که به‌شکلی مبهم و البته آرزومندانه آموزش و مشق هنریِ خود شاردن

ژان سیمئون شاردن،
«گدای نابینا»،
رنگ‌روغن روی بوم،
۳۰ در ۲۳ سانتی‌متر، ۱۷۳۰،
موزه‌ی هنر دانشگاه هاروارد.

را موضوع قرار می‌دهد. از یک سو، این نقاشی جنبه‌ای از آموزش هنری او را بازسازی کرده و به صحنه برده که بی‌وقفه در کار او مشکل ایجاد می‌کرد ـ خواه به‌دلیل ناکافی بودنِ نسبی‌اش یا به خاطر روگردانیِ شاردن از آن (این دو عامل ممکن است به یکدیگر مربوط باشند). طراحی و پرداخت فیگور انسان برای شاردن، که تمرین فراوانی در طراحی از روی مدل زنده نداشت، آسان نبود (سکون و بی‌حرکتیِ مدام فیگورهای او، فارغ از کاری که در حال انجام آن هستند، یکی از نشانه‌های آشکارِ محدویت‌های نقاش در کشیدنِ بدن انسان است). طراح جوان معرفِ خود شاردن است و در حال کارآموزی و یادگیریِ مهارتی است که نقاش فاقد آن بوده و ظاهر طراحِ درون نقاشی نیز به فقدان این مهارت نزد شاردن مربوط می‌شود. از سوی دیگر، تصور دیگری نیز در این سناریوی آکادمیکِ آموزش طراحی به‌طور

قاچاقی جا داده شده که القاگرِ برتریِ تقلید با استفاده از رنگ بر تقلید به‌وسیله‌ی خط است، رویکردی که جایی در سرفصل‌های درسی آکادمیک نداشت. در این سطح، این فانتزی بصری با موضع شاردن در مقام نقاشِ رنگ‌محورِ تمام عیار سازگاری دارد و آن را هم‌چون بدیلِ بالقوه‌ای برای سنتِ آموزشیِ آکادمیک ارائه می‌دهد. او نقاشِ غایب در این تصویر است: صندلی خالی، پالتِ استفاده‌نشده و رنگ‌هایی که جای خالی‌شان کنار سنگ دیده می‌شود، همگی نشانه‌های آشکارسازِ غیاب او هستند. به این طریق، نقاشی به شاردن اجازه می‌دهد رابطه‌ی پیچیده‌اش با فیگور را هم بازنمایی و هم از نو تصور کند و کوری‌اش نسبت به آن را ـ رویکردِ بساوایی و نه بصری‌اش (طراحی‌محورش) نسبت به فیگور ـ به شکلی ایجابی و در هیئت تصویر سوبژکتیو قانع‌کننده‌ای به قالب تازه‌ای درآورد. بنابراین، «درس طراحی» شاردن به‌شکلی ظریف، اما قطعی، موقعیتِ نقاشی را به‌طور کل و به‌طور خاص نسخه‌ی شاردن از آن را درون چارچوب گفتمان آکادمیکِ آموزش تغییر می‌دهد. درحالی‌که آکادمی به‌طور سنتی سوبژکتیویته را هم‌ردیف طراحی قرار می‌داد و رنگ را تهدیدی برای سوژه می‌دید ـ اقیانوسی که، همان‌طور که لو بِرن هشدار می‌داد، ممکن است خویشتن در آن غرق شود ـ شاردن رنگ را به عنوان ابزارِ تمام‌عیاری برای سوژه به کرسی می‌نشاند.[۴۲] اما این کار را به‌شیوه‌ی خاصی انجام می‌دهد: با پیونددادنِ رنگ به حس لامسه، یعنی خصیصه‌ی سنتیِ مجسمه، و با هم‌ردیف قراردادنِ آن با کوری به مثابه‌ی یکی از شروطِ خلاقیت که هم توانایی‌بخش است هم محدودکننده.

به این طریق، نقاشی شاردن درس مهم‌تری را در خصوص نسبتِ تاریخی بین نقاشی و سوبژکتیویته به ما می‌دهد. «درس طراحی»، که گواهی است بر پیدایش نقاش به مثابه‌ی سوژه مدت‌ها پیش از ظهور رومانتیسم، سوبژکتیویته را نه در سطح مفهومیِ الهام یا تخیل که به‌زعم رومانتیک‌ها عواملی ضروری در فرآیند آفرینش فرض می‌شدند بلکه در سطح عملیِ ساخت و تولید ـ در ردیف تکنیک و مصالح ـ جای می‌دهد. خودِ فرآیندِ اجراست که شالوده‌ی تجربه‌ی سوبژکتیو نقاش و میدانی را شکل می‌دهد که او در آن فردیتش در مقام نقاش را مؤکداً اعلام می‌کند. بنابراین، نقاشی شاردن بحثی اصیل ـ و جدلی ـ را در مورد صنعتگری صورت‌بندی می‌کند، آن هم در زمانی که این انگاره موضوع مباحثات پرشور و تعارضِ نهادیِ آشکاری بین آکادمی و انجمن صنفی بود. مسئله‌ی آموزش نقش کلیدی‌ای در این تعارض و گفتمانِ انتقادیِ حول آن داشت؛ آکادمی امتیاز آموزش هنرمندان، و نه

صنعتگران، را منحصراً متعلق به خود می‌دانست و انجمن صنفی نیز پیوسته این امر را به چالش می‌کشید. البته، موضوع مورد بحث فقط کیفیتِ آموزشی نبود که هر کدام از این نهادها می‌توانستند ارائه دهند ـ آکادمی حق برگزاری کلاس‌های طراحی از روی مدل زنده را منحصراً متعلق به خودش می‌دانست ـ بلکه جایگاه هنرمندی نیز که با هر کدام از این دو روش پرورش می‌یافت محلِ جدل بود. به خاطر بالابردنِ جایگاه هنرمند و برتری‌دادنِ آن به صنعتگر بود که آکادمی طراحی و گفتمان را پایه‌های مفهومی و عملیِ نقاشی عنوان کرد و صنعتگری را به عنوان «مشق و اجرای هنر مکانیکی» مردود دانست، چراکه با انگاره‌ی کارِ نقاشانه به عنوان عملی فکری و حرفه‌ای، که این نهاد از آغاز شکل‌گیری‌اش آن را ترویج داده بود، سازگاری نداشت.[۴۳]

از آن‌جایی‌که خاستگاه زندگیِ حرفه‌ای شاردن با انجمن صنفی پیوند خورده بود، موضع او به‌رغم عضویتش در آکادمی آشکارا متفاوت بود. او با اجتناب از طراحی ـ و گفتمان ـ در گونه‌ی کروماتیک نقاشی نه تنها هم‌چون یک حوزه‌ی مهارتی بلکه در جایگاه عرصه‌ای برای «فردیت‌بخشی به خود» سرمایه‌گذاری کرد و بنابراین صنعتگری را به عنوان قلمروی هنرمند بازپس‌گرفت. این چیزی است که تابلوی مبهم او یعنی «درس طراحی» ـ درس طراحی‌ای که درس طراحی نیست ـ تلویحاً به آن اشاره دارد. این اثر با اشاره به صنعتگریِ نقاشانه ـ هنر کار با رنگ ـ نه تنها به عنوان مهارتی مافوق طراحی بلکه هم‌چنین به مثابه یک قلمروی درونی همان‌قدر در مورد پروتاگونیستِ ظاهری‌اش، جوان طراح، سخن می‌گوید که درباره‌ی دیگر پروتاگونیستِ پنهانی‌اش یعنی نقاش، و این دومی را در معنای توأمان زیبایی‌شناختی و اجتماعیِ خاصی هم‌چون یک سوژه تعریف می‌کند.

**۵**

اتاقی بدون پنجره که اثاثیه‌ی چندانی در آن به چشم نمی‌خورد، با دیوارهایی لخت که فقط پالتی بر آن آویزان است، با دری که فقط قابی است که به نیستی باز می‌شود ـ به هیچ مکانِ قابل رؤیتی گشوده نمی‌شود ـ حقا که «درس طراحی» در «اتاقک زیرشیروانیِ درب‌وداغانی» برگزار می‌شود. از این رو، این فضای داخلی هم به لحاظ اجتماعی و هم به لحاظ زیبایی‌شناختی خود را به عنوان بدیلی برای فضای آموزشی آکادمی معرفی می‌کند. چرا که انتزاع و بی‌پیرایگی عامدانه‌اش ـ کاملاً برعکس سالنِ طراحیِ بسیار آراسته‌ی آکادمی که دیوارهایش پوشیده از آثار هنری بود ـ آن را هم‌چون فضای

آموزشی‌ای برای افراد کم‌بضاعت تعریف می‌کند، افرادی نظیر دو شخصیتِ نمایش‌داده‌شده درون این تابلو و شاید هم شبیه شاگرد جوانی که با پالتوی پاره‌اش در اولین نقاشیِ شاردن در مورد این موضوع حضور دارد. فضای داخلی «درس طراحی» با ارائه‌ی فضای مناسبی به شاگرد جوان برای تجربه‌ی مواجهه‌ای از نزدیک و انفرادی با مدل نه تنها بر بُعد فردی و سوبژکتیو آموزش تأکید می‌کند، بلکه نظام سلسله‌مراتبیِ حاکم برفضای آموزشیِ پر ازدحامِ آکادمی را نیز زیر پا می‌گذارد، مقرراتی که بر اساس آن اعضای خاندان‌های هنری و پسرانِ اعضای آکادمی در ردیف‌های جلو می‌نشستند.[۴۴] نقاش با انتخاب مکان متفاوتی برای صحنه‌اش، آموزش را برای کسانی که، مانندِ خود شاردن در زمان جوانی‌اش، دارای امتیازات چندانی نبودند ازآن‌خودسازی می‌کند و بنابراین، هم فضا و هم خویشتنِ هنرمندِ کارآموز را از نو متصور می‌شود. از این لحاظ، «درس طراحی» قابل‌مقایسه با تابلوی دیگری است که به همراه آن در یک سالن به نمایش درآمد، یعنی «گدای کور». هر دو نقاشی خلق هنر را به کاری سوبژکتیو و درونی‌شده و به‌لحاظ اجتماعی موقعیت‌مند تشبیه می‌کنند: صنعتگریِ یک انسان کور.

## ارجاعات:


۱. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers، دانش‌نامه‌ای یا فرهنگ سامان‌مند دانش، هنر و پیشه‌ها نام دانش‌نامه‌ای عمومی است که در فرانسه بین سال‌های ۱۷۵۱ و ۱۷۷۲ منتشر شد. سردبیران اصلی آن دنی دیدرو و ژان لو رون دالامبر بودند و چند تن از بزرگان دانش و فلسفه‌ی آن زمان، مانند ژان-ژاک روسو و فرانسوا ولتر، با آن همکاری داشتند. دیباچه‌ی آن، که به قلم دالامبر نوشته شد، یکی از متن‌های مهم دوره‌ی معروف به عصر روشنگری است.

۲. Salle du modèle. یا «سالن طراحی از روی مدل» در موزه‌ی لوور و در کنار سالنی قرار داشت که مجمع‌های عمومی آکادمی در آن برگزارمی‌شد. برای مطالعه‌ی توصیف مبسوطی از ساختمان آکادمی نگاه کنید به:

Nicolas Guérin, « Description de l’Académie royale de peinture et de sculpture, 1715 » in Les conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture, ed. Jacqueline Lichtenstein and Christian Michel, .vol. 4, 1712-1746 (Paris : Beaux-arts de Paris, 2010), 96-100

Charles-Joseph Natoire, The Life Class at the Royal Academy of .۳
.Painting and Sculpture, 1746
قلم، جوهر سیاه و قهوه‌ای، لایه‌ی نازکی از رنگ قهوه‌ای و آبرنگ و کمی گرافیت روی گچ سیاه بر روی کاغذِ خط‌دار. موجود در مؤسسه‌ی هنری کورتاولد.
نقاشی نتوآر گرچه برمبنای خودِ سالنِ طراحی از مدل زنده در آکادمی کشیده شده است، اما برداشت و تصور شخصیِ خود نقاش از آن فضا را نشان می‌دهد. نگاه کنید به:
Gillian Kennedy in French Drawings, XVI-XIX Centuries, exhibition .catalogue (London: Courtauld Institute Galleries, 1991), no. 35
برای مطالعه‌ی بیش‌تر در مورد این اثر نگاه کنید به:
Susanna Caviglia-Brunel, Charles-Joseph Natoire, 1700-1777 (Paris : .Arthena, 2012), D. 370, 336

۴. برای آن‌که بین دو نقاشی متفاوتی که یک طراح جوان را نشان می‌دهند تمایز بگذارم، به اولی با عنوان «شاگرد جوان در حال طراحی» (با عنوان فرانسویِUn Jeune écolier qui dessine ) اشاره خواهم کرد. چندین نسخه از این اثر موجود است که اکنون دو نسخه‌ی امضاشده از آن در موزه‌ی هنر کیمبل در شهر فورت وورث و دیگری در موزه‌ی ملی سوئد در استکهلم وجود دارد. براساس تازه‌ترین تاریخ‌گذاری‌ها، این آثار حدود سال‌های ۱۷۳۳ تا ۱۷۳۴ نقاشی شده و در سالن ۱۷۳۸ به نمایش درآمدند. نگاه کنید به:
Pierre Rosenberg, in Andrea Buzzoni and Maria Luisa Pacelli, Char-.(din: il pittore del silenzio (Ferrara: Ferrara arte, 2010
از نقاشیِ متأخرتر که طراحی را از کمر به بالا و نیم‌رخ نشان می‌دهد با عنوان «طراح جوان» یاد خواهم کرد؛ دو نسخه‌ی برجای‌مانده از این اثر اکنون در گمالد گالری برلین و موزه‌ی لوور پاریس نگه‌داری می‌شوند.

۵. Académie royale de peinture et de sculpture «آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی» که در سال ۱۶۴۸ تأسیس شد نخستین نهاد هنری فرانسه بود و بیش‌تر نقاشان و مجسمه‌سازان برجسته عضو آن بودند. این نهاد تا پیش از انحلالش در سال ۱۷۹۳ و متعاقب انقلاب کبیر فرانسه، تقریباً کنترل کامل آموزش هنر و نمایش آثار را در دست داشت.ـ م.

۶. Jean-Siméon Chardin, Nude Male Torso، سیاه و سفید، گچ روی کاغذ. واقع در موزه‌ی ملی سوئد در استکهلم.
شواهدِ آرشیویِ به‌تازگی رونمایی‌شده دال بر آنند که شاردن در برخی کلاس‌های طراحی آکادمی شرکت می‌کرده و حتی جوایزی نیز کسب کرده است. نگاه کنید به:
Anna K. Piotrowska, "Chardin, Van Loo and the Académie Royale during the Regency: New Archival Information", Burlington Magazine 150, no. 1262, (May 2008): 296-300.
با این حال، این اتفاق نسبتاً دیر در زندگی‌اش رخ داد، یعنی وقتی دیگر بیست یا بیست‌ویک ساله بود. علاوه بر این، معاصران شاردن اعتقاد داشتند که یا او اصلاً آموزش طراحی ندیده یا به هیچ وجه در آن مهارت برجسته‌ای ندارد. به‌طور خاص، نگاه کنید به اظهارنظر شارل نیکلا کوشن در «جستاری در باب زندگی شاردن» که دال بر برجسته‌نبودن مهارت طراحی شاردن است:
« Il n'eut que des succès très ordinaires »
نقل‌شده در:
Georges Wildenstein, Chardin: Biographie et catalogues critiques ; L'œuvre complet de l'artiste reproduit in héliogravures (Paris : Beaux-arts de Paris, Edition d'Etudes et de Documents, 1921), 35 (hereafter cited as Wild).

۷. تا جایی‌که ما می‌دانیم، هیچ‌کدام از این نقاشی‌ها سفارشی نبوده‌اند. «درس طراحی» به عنوان جفتِ تابلوی «تربیت خوب» برای همسر ولیعهد سوئد کشیده شده، اما انتخاب موضوع بر عهده‌ی خود شاردن بوده است.
نگاه کنید به:
Pierre Rosenberg, "Catalogue des œuvres", in Chardin, ed. Pierre Rosenberg and Renaud Temperini (Paris : Flammarion, 1999), nos.

126-27, 256-57

۸. برای اطلاع بیش‌تر از سالن‌های پاریس و نقدهای دیدرو درباره‌اش می‌توانید «نقد هنری قبل از قرن بیستم»، شماره‌ی ۱۵، مجله‌ی زمینه را مطالعه کنید.

۹. نگاه کنید به:
Denis Diderot, “Salon of 1765”, in Diderot on Art, vol. 1, trans. John .Goodman (New Haven, CT: Yale University Press, 1995), 4-6

.Chardin, cited in ibid., 4 .۱۰

Luis Meléndez, Portrait of the Artist, 1746. Oil on canvas. Musée .۱۱ .du Louvre, Paris

۱۲. در رابطه با شکل‌گیریِ هنرمند به عنوان یک هویتِ حرفه‌ای جدید، نگاه کنید به:
Nathalie Heinich, Du peintre à l’artiste : Artisans et académiciens à .(l’âge classique, Paradoxe (Paris : Les Editions de Minuit, 1993

.Diderot, “Notes on Painting”, in Diderot on Art, 194 .۱۳

self .۱۴

۱۵. در مورد تجربه‌گرایی و احساس‌گراییِ فرانسوی نگاه کنید به:
John C. O’Neal, The Authority Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment, Literature and Philosophy (University Park: .(Pennsylvania State University Press, 1996

Theater of the self .۱۶

۱۷. در رابطه با مفهوم فانتزی به عنوان میزانسنی از سوژه، نگاه کنید به:
Jean Laplanche and J.B. Pontalis, The Language of Psychanalysis, trans.

.Donald Nicholson-Smith (London: Hogarth Press, 1973), 314-19

۱۸. نسخه‌ی مرمرینِ این مجسمه از سوی فریدریش کبیر خریداری شد و اکنون در موزه‌ی بوده‌ی برلین نگه‌داری می‌شود.

۱۹. «هنرمند به‌واسطه‌ی انتخابش [انتخاب مجسمه‌ی پیگال] نشان داده که مکتب ما قادر است ارائه‌دهنده‌ی ناب‌ترین مدل‌ها برای آموزش طراحی باشد.» (تمامی ترجمه‌ها از زبان فرانسه کارِ من [نویسنده] است، مگر خلاف آن ذکر شود).

Abbé Louis Gougenot, Lettre sur la peinture, sculpture et architec-
.ture à M*** (Amsterdam, 1748; repr., in Wild.), 83

۲۰. مایکل لِوی نیز بر «طبیعی‌بودن» این مجسمه تأکید کرده است، گرچه پیگال در رابطه با حالتِ بدنیِ «مرکوری»اش از مدل‌ها و الگوهای هنریِ موجود خصوصاً گراوور یوردانس و اِس. اِی بولسوِرت با عنوان «مرکوری و آرگوس» را مبنای کار خود قرار داده که مرکوری را در حال شمشیرکشیدنِ نشان می‌دهد. بی‌واسطگی این ژست در نسخه‌ی پیگال، که جریانِ طبیعی‌ای از حرکت را بازتاب می‌دهد، فاصله‌گیری و انحرافی هم از هنر یونان باستان و هم آثار پیش از خود قلمداد شده است.
نگاه کنید به:

Michael Levey, Painting and Sculpture in France, 1700-1789, Yale Uni-
versity Press Pelican History of Art (New Haven, CT: Yale University
.Press, 1993), 138
Jean-René Gaborit, Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785 : Sculptures du Mu-
.sée du Louvre (Paris : Réunion des musées nationaux, 1985), 38-45

Louis-Léopold Boilly, The Artist's Wife, ca. 1795-99. Oil on canvas. .۲۱
.Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, MA

Zinc white .۲۲

Jacques-Philippe Le Bas after Chardin, L'Etude du Dessin (The .۲۳

Etching and engraving. Art Institute of .Drawing Lesson), 1747-48
.Chicago

۲۴. «در مـورد آقـای شـاردن نیـز، اندیشـه‌ی پشـت تابلـوی او آن چنـان هـم خوشـایند نیسـت و دشـوار بتـوان گفـت کـه نقـاش بیش‌تـر بـه آقـای پیـگال ادای احترام می‌کند یا خودش.»

Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, Réflexions sur quelques cir-
.constances présentes (Paris, 1748 ; repr., in Wild.), 83

Pierre Estève, Lettre à un ami : Sur l’exposition des Tableaux faite .۲۵
dans le grand Salon du Louvre, le 25 Août 1753. Reprinted in Collec-
tion Deloynes : Collection de pièces sur les beaux-arts (1673-1808),
microfiche, vol. 5, nos. 58-70 (Paris : Bibliothèque Nationale de France,
.1980), 89

بخش‌هایی از این نوشته در این‌جا نیز چاپ شده است:
.Wild.,88
از قـرار معلـوم اسـتو مصالـحِ به‌کاررفتـه در فیگـورِ ترسیم‌شـده در نقاشـی شاردن را اشتباه تشخیص داده و گچ را با مرمر اشتباه گرفته است.

۲۶. بـرای طراحـی یـک فیگـور برهنـه‌ی مذکـر، پیـش و بیـش از هـر چیـز از هنرآموزان انتظار می‌رفت طرح کلی بدنِ مدل را بکشند و سپس از طریق هاشـورزنی، محوکـردن و در آخـر سایه‌روشـن‌زدن بـا گـچ سـفید بـه جزئیـات بپردازند. نگاه کنید به:
Emmanuelle Brugerolles, ed., L’Académie mise à nu : L’école du mo-
dèle à l’Académie royale de peinture et de sculpture, exhibition ca-
.(talogue (Paris : Beaux-arts de Paris, 2009

Pierre Estève, Dialogues sur les arts entre un artiste américain et .۲۷
.un amateur français (Amsterdam : Duschene libraire, 1756), 9-10

۲۸. نگاه کنید به:
Barbara Stafford and Frances Terpak, Devices of Wonder: From the

World in Box to Images on a Screen (Los Angeles: Getty Research .Institute, 2001), 298

Jean-Siméon Chardin, Curiosity, 1728-30. Red, black and white ۲۹. .chalk on beige paper. Collection of Jean Bonna

.Baillet de Saint-Julien, cited in Wild., 15 ۳۰

.Estève, Lettre à un ami, 88 ۳۱

کوشن که توصیف استو را نوعی انتقاد می‌دید، استدلالی مخالف آن ارائه کرد. به نظر او کلاس «درس طراحی» نه در «یک اتاقک زیرشیروانی درب‌وداغان» بلکه در «اتاق یا سالن انتظاری مرتب» برگزار می‌شود که «با سادگی‌ای مناسبِ مکانِ درس و مطالعه بازنمایی شده است».

.Cochin, Lettre à un amateur en réponse (1753 ; repr., Wild.), 89

۳۲. برای آشنایی با دیدگاه استو در مورد اثر شاردن به عنوان نقدی بر آموزش آکادمیک، نگاه کنید به:

Gilles Delpierre, “Chardin péruvien : Les Dialogues sur les arts entre un artiste américain et un amateur français de Pierre Estève”, Revue d’Histoire littéraire de la France 95, no. 2 (March-April 1995) : 294-.305

coloris ۳۳.

۳۴. دو پیل رنگ را «ماده‌ای که اشیاء را مرئی می‌سازد» تعریف می‌کرد.

Roger de Piles, Cours de peinture par principes (1708 ; repr., Ams-.terdam, 1766), 238-39

هم‌چنین نگاه کنید به:

de Piles’s Dialogue sur le coloris (Paris, 1699) and Jacqueline Lichten-stein, The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age, trans. Emily McVarish (Berkeley: University of Califor-.nia Press, 1993), esp. 148-68

۳۵. برای آگاهی از تاریخ‌گذاری و تحلیلِ این نقاشی که به‌ندرت در مورد آن صحبت شده است، نگاه کنید به:
Pierre Rosenberg, “The Blind Man of the Quinze-Vingts by Chardin and the Young Girls with a Marmot by Fragonard at the Fogg”, in Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive (Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 1995), 211-15, 391-93.
هم‌چنین بنگرید به:
Philip Conisbee, Chardin, (Lewisburg, NJ: Bucknell University Press, 1986), 161-62.

۳۶. Cris de Paris: مجموعه طراحی‌های اِدمه بوشاردون است از افراد مشغول به مشاغل گوناگون در خیابان‌های پاریس.ـم

۳۷. فیلیپ کانیزبی نیز روی نکته‌ی مشابهی انگشت می‌گذارد.
Philip Conisbee, Ibid.

۳۸. برای آشنایی با بحثِ بصیرت‌بخشی در مورد کیفیتِ بساوایی آثار شاردن، از جمله مفهوم «لمسِ چشمی»، نگاه کنید به:
Michael Baxandall, “Attention, Hand and Brush: Condillac and Chardin”, in Beolder: Experience of Art in Early Modern Europe, ed. Thomas Frangenberg and Robert Williams (Aldershot: Ashgate, 2006), 183-94.

۳۹. حجم مطالبِ نوشته‌شده درباره‌ی این موضوع کلیدی در گفتمان روشنگری زیاد است و نام‌بردن از جز به جز آن‌ها ممکن نیست. در میان نوشته‌های مهم می‌توان به این موارد اشاره کرد:
John Locke, Un Essay Concerning Human Understanding, ed. Peter H. Nidditch (Oxford: Oxford University Press, 1979); William Cheselden, “An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman Who Was Born Blind...”, Philosophicql Transactiins of the Royal Society, vol. 35, (London, 1727-28): 445-50; Denis Diderot, Letter on the

Blind for the Use of Those Who Can See (London, 1749); Marjolein Degenaar, Molyneux's Problem: Three Centruries of Discussions on the Perception of Forms (Dordrecht: KluwerAcademic Publishers, 1996); Martin Jay, Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought (Berkeley: University of California Press, 1993); and Kate E. Tunstall, Blindness and Enlightenment : An Essay (New York: Continuum, 2011).

۴۰. برای آشنایی با بحثِ گیرایی در مورد بازنمایی‌های فیگورالِ شاردن از قلمروی خانگی نگاه کنید به:
René Démoris, La chair et l'objet (Paris : Edition Olbia, 1999), 67-137.

۴۱. [L'abbé Garrigues de Froment; Sentiments d'un amateur (1753) repr., in Wild.), 90.
استو با آن‌که به نظرش این نقاشی «بسیار زیبا» بود، ایرادات بزرگی نیز در آن می‌دید: «[در این نقاشی] دو فیگور هستند که پاهای بیش از حد بلند، چهره‌هایی پیش‌پافتاده و حالتی مشمئزکننده دارند. همه‌ی این‌ها براساس واقعیت است، نه «طبیعت زیبا» [belle nature –یعنی طبیعتِ اصلاح‌شده].»
Estève, Lettre à un ami, 88.

۴۲. «طراحی همواره قطب و قطب‌نمایی است که به ما در این تمرین [تمرینِ نقاشی] جهت می‌دهد تا در اقیانوس رنگ غرق نشویم، اقیانوسی که بسیاری را که در آن پناه می‌جویند در خود غرق می‌کند.»
Charles Le Brun, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », in Les Conférences de l'Académie, 230-31.
با تشکر از آرون وایل که توجه‌ام را به این گفته‌ی لو برن جلب کرد. برای بحثِ جزئی‌تر در این رابطه، نگاه کنید به:
Aaron Wile,"Watteau, Reverie, and Selfhood", Art Bulletin 96, no. 3 (September 2014): 319-37.

۴۳. تعریفِ ویراستِ سال ۱۷۶۲ لغت‌نامه‌ی آکادمی فرانسه از واژه‌ی صنعتگری (métier/craft) «مشق و اجرای هنری مکانیکی» بود.

۴۴. در مورد قوانینِ مربوط به امتیازات افراد در سالن طراحی از روی مدل در آکادمی، از جمله ترتیب نشستن، و تخطیِ هنرجویان از این قوانین، نگاه کنید به:

Reed Benhamou, “Public and Private Art Education in France, 1648-1793”, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, no. 308 (1993): 3-183 (esp. 46-89); and Brugerolles , L’Académie mise à nu

# نقاشی عکاسی نقاشی
# گاه‌شمار و محوریت مدیوم

کَرُل آرمسترانگ

ترجمه‌ی نامدار شیرازیان

می‌خواهم با تعریف‌های گوناگون کلمه‌ی «مدیوم/ medium» در لغت‌نامه‌ی انگلیسی آکسفورد شروع کنم و چند نکته درباره‌ی مفهومِ قدیمیِ «محوریتِ مدیوم /medium specifity» مطرح کنم، نکاتی که از این تعریف‌ها سرچشمه می‌گیرند:

**مدیوم،** (اسم)

۱. چیزی که واسطه‌ای است میانِ دو درجه، مقدار، کیفیت، یا طبقه؛ حالتِ میانی.

۲. شخص یا چیزی که در نقش واسطه عمل می‌کند.

۴. الف. نهاد، ابزار، یا کانالِ واسطه؛ وسیله؛ به‌ویژه وسیله، ابزار، یا کانالِ ارتباطی یا بیانی...

ب. عمدتاً در «واسطه‌ی تبادل/medium of exchange» آن چه به عنوان نشانه‌ی ارزش در نقل و انتقالاتِ یک نظام بازرگانی بر آن توافق می‌شود (هم‌چنین در medium of circulation یا در circulating medium ).

پ. هر یک از گونه‌های نقاشی و طراحی که از طریق مواد و تکنیک‌های به

کار رفته مشخص می‌شوند. از این رو به صورت گسترده‌تر: مواد خام یا شیوه‌های بیانی که در فعالیت‌های هنری و خلاقانه به کار گرفته می‌شود.

ت. کانال ارتباط جمعی، مانند روزنامه، رادیو، تلویزیون و غیره؛ (صورت جمع media ).

ث. هر وسیله‌ای (مانند نوار، دیسک، کاغذ، و غیره) که به منظور ثبت یا بازسازیِ داده، تصویر، یا صدا به کار می‌رود.

۵. الف. ماده‌ی واسطه‌ای که از طریقِ آن نیرویی بر جسمی اعمال می‌شود که از منبع نیرو فاصله دارد یا به واسطه‌ی آن مادهٔ احساسی به یکی از حواسِ پنجگانه منتقل می‌شود؛ ماده‌ای که بنا بر ویژگی‌های‌اش وسیله‌ای برای انتقال نور یا صدا در نظر گرفته شود.

ب. ماده‌ی دربرگیرنده و احاطه‌کننده؛ ماده‌ای که ارگانیسمی در آن زندگی می‌کند؛ به‌ویژه ماده‌ای که میکروارگانیسم‌ها، سلول‌ها، و غیره در آن پرورش می‌یابند. در استفاده‌ی عام‌تر: محیط اطراف یک موجود، شرایط زندگی، یا اوضاع اجتماعی.

پ. در نقاشی. هر مایعی (مانند روغن، آب، سفیده‌ی تخم‌مرغ، غیره) که برای ساختنِ رنگ، رنگدانه‌ها در آن ترکیب می‌شوند.[۱]

بر اساس این تعریف‌ها، نخستین نکته‌ای که مطرح می‌شود این است که مدیوم به صورت مستقل و یکتا وجود ندارد: در تعریف، مدیوم واسطه است. نکته‌ی دوم، که ادامه‌ی نکته‌ی نخست است، آن است که مدیوم‌ها تنها در ارتباط با یکدیگر وجود دارند، درون یک ماتریس، و در نقش ابزار ارتباط و نه به صورت موجودیت‌هایی کاملاً انتزاعی که انعکاسِ خود باشند. سوم آن که مدیوم‌ها را نباید از جنبه‌ی تقلیلی بررسی کرد بلکه بنا بر تعریفِ زیست‌شناسانه‌ی ۵. ب. باید از منظر زایشی بررسی شوند. چهارم نکته‌ای است که همه می‌دانیم اما مایلم آن را به طور متفاوتی بیان کنم، نقاشی در تعریف‌هایی که در بالا آوردیم جایگاه آخر است، اما هم به‌طور تاریخی در میان این مدیوم‌ها و هم از نظرِتأکید بر مادی بودنِ مدیوم سرآمد است. نکته‌ی پنجم و آخرین، مدیوم نه تنها شاملِ مادیتِ خود است بلکه تاریخ خود را نیز در بر می‌گیرد ـ تاریخِ تفکر درباره‌ی مدیوم و مادیت را. (این ایده در ضمن و نه مستقیم در تعریف‌های بالا آمده است، چرا که در لغت تعریف تاریخی است، و در دیکشنری آکسفورد ریشه‌یابی، ضمیمه‌ها و نسخه‌های متعدد، «لغتنامه‌ی تاریخی واژه‌های مترادف»، و توجه به واژه‌ها و معانیِ

منسوخ به خوبی صورت گرفته است. برای نمونه، در میانِ تعریف‌های منسوخی که در دیکشنری آکسفورد نیامده می‌توان به واژه‌ی «menstruum» اشاره کرد که در گذشته در حوزه‌ی کیمیاگری مترادفِ مدیوم محسوب می‌شد، و اکنون در مدخلی مختص به خود در دیکشنری آکسفورد آمده است، نه تنها به معنای «قاعدگی»، یا «مدیوم غذایی یا تکوین‌گر، ماتریس»، بلکه به معنای «حلال [...] به منظور حل کردنِ فلزات در تلاش برای تبدیل فلزات پایه به طلا [now hist]. و نیز در ادامه: مایعی که به‌عنوان وسیله‌ی انتقالی به کار می‌رود؛ مدیوم مایع.»)

درباره‌ی مدیومِ نقاشی، پیش از پرداختن به نکات متعددی که از منظر تاریخی در حوزه‌ی این مدیوم مورد بحث است، با توجه به چهار نمونه در هفتاد سال گذشته، می‌خواهم چند سؤال مطرح کنم. با جدیدترین نمونه شروع می‌کنم: نقاشی «آزمایشِ فرصتِ نامعمول» اثری اِلن گَلَگِر که در سال ۲۰۰۸ کشیده شده، این نقاشی از آزمایش رسوایی‌آور سفلیس تاسکگی الهام گرفته شده که بین سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۷۷ نظام خدمات درمانی عمومی آمریکا روی مردانِ آمریکایی-آفریقایی انجام می‌داد.[۲] آن‌چه تصویر شده است آن آزمایش نیست، بلکه موجودِ دریایی غریب و به سختی

هلن فرنکنتالر،
«سیل»،
آکرلیک روی بوم،
۳۱۵ در ۳۵۷ سانتی‌متر، ۱۹۶۷،
موزه‌ی هنر آمریکایی ویتنی.

دیدنی‌ای است، که در اعماق دریاهای زیست‌کره شناور است، زیست‌کره‌ای که نقاشی با استفاده از جوهر، زغال، روغن، وارنیش، و تکه کاغذهای بریده و چسب‌خورده که مختصر و ماهرانه لایه‌لایه روی بوم قرار گرفته‌اند ساخته است. سؤال این است: دقیقاً از چه نظر این یک نقاشی است؟ به همان اندازه که نقاشی است می‌تواند یک کلاژ یا یک مجسمه‌ی نقش‌برجسته باشد، و بیش‌تر از اشارتِ قلم‌مو با حرکت چاقو کشیده شده است. اما هنوز در موزه در دسته‌بندی نقاشی قرار دارد، شاید صرفاً

به این دلیل که روی بومِ دوبعدیِ سنتی عرضه شده است. و این‌که در آن از روغن به عنوان بایندر، و از وارنیش برای پرداخت نهایی استفاده شده است. و این‌که رنگی است و در آن فیگورهایی از بدن انسان و حیوان دیده می‌شود (به عبارت دیگر، تصویرپردازانه و استعاری است)، حتی اگر فیگورها به سختی از زمینه قابلِ تشخیص باشند. از نظر تِم و روشِ ساخت هم بزرگ است و بلندپرواز. این نقاشی است در اوضاعی که بعضی (اما نه من) آن را شرایط پسامدیوم می‌نامند، نقاشی‌ای از هنرمندی که نه سفیدپوست است و نه مرد و متعلق به نسلِ مینیمالیست است و آثارش در جهتِ مخالفِ مدرنیست‌های مردِ سفیدپوستِ اوایل و اواسطِ قرن بیستم پیش رفته است، یعنی از هنر انتزاعی به سمتِ هنر فیگوراتیو به جای آن که در جهت عکس پیش رود.[۳]

در زمان به عقب برگردیم، مورد دوم اثری است از زیگمار پولکه با عنوان «آن کامپیوتر آمد /The Computer Moves In» (۱۹۸۳) که در موزه‌ی هنر سن‌لوییز نگهداری می‌شود، و ترکیبی است از نگاتیوهای عکاسی، طراحی خطی، نقاشی نقطه‌های صفحه‌ی دیجیتال با دست، و شُره‌های منگنز (نوعی رنگدانه‌ی فلزی که هم باستانی است و هم مدرن است) روی پارچه‌ای نیمه شفاف که از پیش نقش‌هایی بر آن چاپ شده است.[۴] پولکه، هنرمند مرد سفیدپوست آلمانی که در سال ۲۰۱۰ از دنیا رفت، جوانی‌اش هم‌زمان با دوران پاپِ اروپایی بود و به ترکیبِ مواد و مدیوم‌های متفاوت ـ عکاسی، دیجیتال، نساجی، نقشه‌کشی، چاپ، و نقاشی ـ در سایه‌ی گسترده‌ترِ مدیومِ نقاشی شهرت داشت. اما این چه معنایی دارد؟ پاسخ در تعریف نهادینِ نقاشی نهفته است و نیز در تاریخِ اخیرِ نقاشی که به این معناست که بپذیریم نقاشی هنوز مهم‌ترینِ مدیوم در موزه‌ها و دانشگاه‌های هنر است. تحت عنوانِ نقاشی است که این اثر بسیار بزرگ و بلندپروازانه تولید شده است، و تحت همین عنوان است که آن‌چه شاید «تفکرِ ماده‌ایِ» دستِ اول بنامیم صورت می‌گیرد ـ در این تفکرِ ماده‌ایِ دستِ اول اصول و روشِ ساخت به خدمت گرفته می‌شوند، و نه صرفاً در حوزه‌ی فن و حرفه، بلکه در رابطه با نوعی تفکر. هم‌چنین به آن معناست که این نوع تلفیق‌ها در حوزه‌ی نقاشی دیده می‌شود و نه در حیطه‌ی عکاسی (استفاده از پارچه به‌عنوان زمینه با پیشینه‌ی بوم، که خود از منسوجات است، هم‌خوانی دارد، درحالی‌که استفاده از منگنزْ رنگدانه‌های صنعتیِ امروزِ نقاشی را به مبدأ استفاده‌شان در نقاشی‌های درون غار گره می‌زند. تصویرِ عکاسانه‌ی کامپیوتر و آرایه‌ی نقطه‌های دیجیتالِ

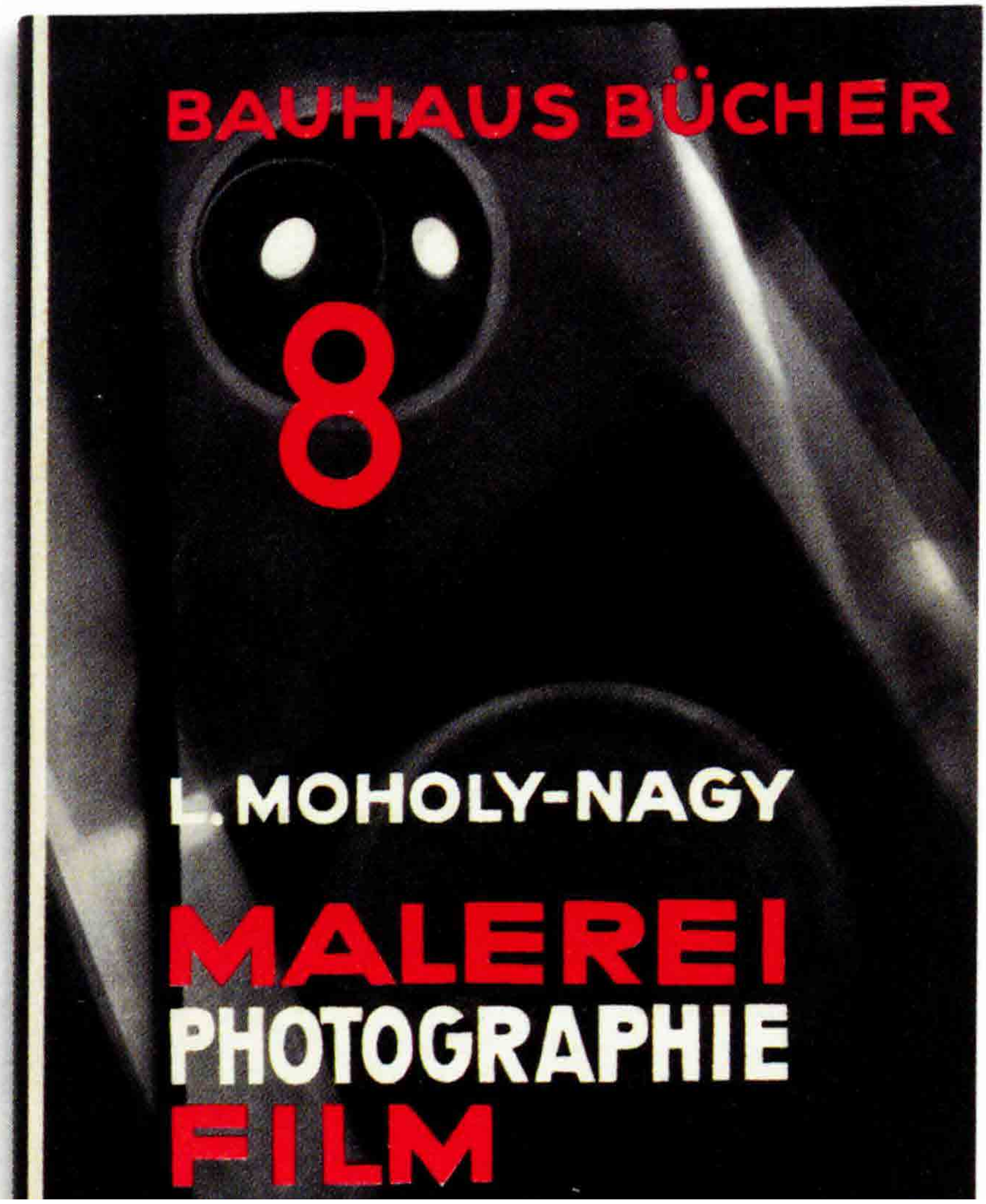
رابـرت راشـنبرگ، «ریبـاس»، ترکیـب مـواد روی بـوم، ۲۴۴ در ۳۳۳ سـانتی‌متر، ۱۹۵۵، موزه‌ی هنر مدرن نیویورک.

شبح‌وار در میان نقاشی هم جلو و هم پشت بقیه‌ی اجزای تصویر سرگردان‌اند، اما به هیچ وجه به عنوان بایْندِر ـ بسترِ مادی یا ساختاری که اجزا را در هم می‌آمیزد ـ عمل نمی‌کنند، کارکردی که در دنیای دیجیتال دارند؛ در عوض، در خدمتِ آن‌اند که تأکید کنند نقاشی دربرگیرنده‌ی گوناگونی است).

همان سؤال ـ حالْ نقاشی چیست؟ ـ را از نمونه‌ی سوم می‌کنم که پاسخی سرراست‌تر و فردی‌تر دارد: نقاشی «سیل/ Flood» (۱۹۷۶) اثرهلن فرَنکِنتالِر در موزه‌ی ویتنی هنر آمریکا.[۵] «سیل» با تکنیکِ اکریلیک روی بوم، رنگی، به اصطلاح مربوط به نسل دوم امپرسیونیسم انتزاعی توسط نقاش زن سفیدپوست آمریکایی (که یک سال پس از پُولکه در سال ۲۰۱۱ از دنیا رفت) خلق شده، نقاشیِ «سیل» تعریف‌کننده‌ی مدیوم نقاشی است، نه صرفاً به دلیل استفاده‌ی سنتی از اجرای دوبعدی با رنگدانه‌هایی معلق در بایْندِر (در این مورد محلول پلیمر اکریلیک) روی بوم، بلکه به سببِ شور و نشاط رنگی و سیالیتِ محض، آن‌چه لوس ایری‌گاری «ساز و کارِ (زنانه‌ی) سیالات» می‌نامید، جاری شدنی که مشخص نیست از قصد است یا تصادفی، جایی که یکی از نگ‌ها در حالتِ مایع بر بوم شُره می‌کند و جریانِ رنگ‌های مجاور را تحت تأثیر قرار می‌دهد. عنوان نقاشی ارجاعی است به نحوه‌ی تولیدش و از این رو تصویر و انتزاع را در هم می‌آمیزد، و نیز استعاری و حقیقی بودن

را، ارجاعی و انعکاسی بودن، تشبیه و کنایه، و تصویر (نقاشی) و کلام (عنوان نقاشی) را.[۶]

طبعاً فرنکنتالر تا پایان عمر در وفاداری به نقاشیِ «محض»، که در گاه‌شمارهای متعددی هم از نظر محض بودن و هم از نظر نقاشانه بودنِ مدیوم از مُد




تصویر روی جلد کتاب باهاوس نوشته‌ی لازلو موهوی ناگ، ۱۹۲۵.

افتاده انگاشته می‌شد، ایستادگی کرد. و اکنون به چهارمین و آخرین نمونه می‌رسیم، «ریباس/ Rebus» (۱۹۵۵) اثر رابرت راشنبرگ در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک، رنگ روغن، رنگِ پلیمرِ مصنوعی، مداد، مداد شمعی، پاستل، بریده‌ی کاغذهای نقاشی‌شده و چاپی چسبیده روی پارچه‌ی بوم، و بازمی‌گردیم به

پرسش تاریخ اخیرِ نقاشی و این‌که چگونه آن‌چه را ما به عنوان مدیوم می‌شناسیم متحول کرده است.[۷] رابرت راشنبرگ، مرد سفیدپوست آمریکایی، یک دهه پیش از آن‌که هنر پاپ به اوج برسد در این سبک نقاشی می‌کرد؛ زمانی که سبکِ نقاشی‌ای که فرنکنتالر در آن مهارت داشت هنوز هنرِ مدیوم-محور بود (فقط به منظور تصریح در گاه‌شماری نسل‌ها لازم است ذکر کنم که راشنبرگ در سال ۲۰۰۸ از دنیا رفت، دو سال پیش از پولکه، و سه سال پیش از فرنکنتالر. گرچه از تاریخ تولدشان پیدا است که راشنبرگ (متولد ۱۹۲۵) و فرنکنتالر (متولد ۱۹۲۸) هم‌نسل بودند، درحالی‌که پولکه (متولد۱۹۴۱) و گَلَگِر (متولد ۱۹۶۵) از نسل‌های پس از آن دو برخاسته‌اند. این نکته‌ی واضح را به دلیل رابطه‌اش با پرسش‌های تبار و توسعه متذکر شدم که مختصِ پیشینه‌ی فرجام‌گرایانه‌ی مدیوم‌اند. اما در این‌جا نه اثری از توسعه است و نه ردی از تبار و نسب، تنها نمونه‌های هم‌وَند از تجربه‌های متفاوتی که در مدیومی در گذر زمان آرایش یافته‌اند).

به عنوانِ یک «تلفیقِ» زودهنگام ـ به عبارت دیگر، و آن‌طور که جسپر جونز، هم‌کار، دوست، و عاشقِ راشنبرگ، می‌گوید «نقاشی (ناخواسته) به مجسمه‌سازی کمک می‌کند»، یا ترکیبِ نقاشی، عکاسی، چاپ، طراحی، کلاژ، و ساختن ـ «ریباس» نه تنها نمونه‌ی برجسته‌ی تلفیق‌پذیریِ مدیومِ پاپ (یا پیش از پاپ) بود، بلکه نمونه‌ی بارز لحظه‌ای بود که عکاسانه بودن به نقاشانه بودن حمله می‌بَرَد و نقاشی را بازتعریف می‌کند و سرانجام جای نقاشی را به عنوان بازیگرِ اصلیِ فرهنگیِ دنیای هنر معاصر می‌گیرد.[۸] از جنبه‌ای که می‌خواهم به موضوع بپردازم، این به آن معنا نبود که نقاشی دوباره به مرگی دیگر مرده بود (از قرار، یک‌بار در دهه‌ی ۱۹۲۰ و یک‌بار پیش از آن در قرن نوزدهم مرده بود، وقتی‌که مانه، به قول بودلر، در دورانِ فرتوتیِ هنری بود)، یا حتی محض بودن و خلوص‌اش به عنصری بیگانه آلوده شده بود، بلکه مفهومش آن بود که شرایط تاریخیِ مدیومِ نقاشی دچار تحول شده بود، ویژگی‌های (رنگ‌پردازانه‌ی) سیالش با دیگر روش‌های (اغلب سیاه و سفیدِ) خلقِ اثر هنری، که توسط عکاسی رهبری می‌شد، واردِ بازیِ مشترکی شده بودند.[۹] نقاشی، به جای مردن، صرفاً دیگر رهبریِ این پیشروی همگانی را به عهده نداشت، در این پیشروی دیگر محض بودنِ نقاشی چنین مفهومی نداشت، دست‌کم نزدِ عمده‌ی کسانی که به نقاشی مشغول بودند، و حتی نقاشی راه را برای کثرت‌گرایی‌ای که مدیوم عکس در اختیار می‌گذاشت باز می‌کرد.[۱۰]

سرانجام می‌رسیم به تاریخِ گفتمانِ محوریتِ مدیوم، و به آن لحظه‌ای که عنوانِ این مقاله از آن حاصل شد، نقاشی عکاسی فیلم، که آن را به «نقاشی ـ عکاسی ـ نقاشی» تغییر دادم. دو صفحه‌ی مشخص از کتاب سال ۱۹۲۵ باوهاوس نوشته‌ی لازلو موهوی ناگ از نظر بصری توضیح می‌دهد که پیش‌تر چه اتفاقی افتاده بود که سبب شده بود این چنین در ماجرای مرگ نقاشی غُلُوْ کنند: به جای مردن، نقاشی صرفاً زیر عنوان عکاسی قرار داده شده بود.[11] در کتابی که همه‌چیز ـ نقاشی، چاپ، عکس، مونتاژ، طرح، کاریکاتور، فیلم، و تایپوگرافی ـ با تونالیته‌ی ثابتی از جوهر به صورت سیاه و سفید چاپ می‌شد، چاپی که بازتولید عکاسانه‌ی یک نقاشی از لازلو موهوی ناگ بود در کنار تصویری همانند خود قرار می‌گرفت که بازتولید مشابهی از یک فوتوگرام بود. این دو به عنوانِ تصویرِ انتزاع در مدیوم‌های متفاوت که در روند بازتولید به یک مدیوم تبدیل می‌شوند با یکدیگر مقایسه می‌شوند.

الن گلگر، «پرنده در دست»، ترکیب مواد روی بوم، ۲۳۸ در ۳۰۷، ۲۰۰۶، گالری گاگوسیان، نیویورک.

و تکلیفِ عکس در این معادله چیست؟ برای نمونه‌ی بارزِ تغییرپذیری، که در تعریف از ملزوماتِ کثرتِ در مدیوم است، شرایطِ عکاسانه‌ای که این‌جا

غالب است را نه دوربین بلکه تصویری بدون دوربین تولید می‌کند: یک تصویر (نگاتیو) که ساختارمند است و جسمیت دارد، اگرچه ساختارمندی‌اش به‌واسطه‌ی نور و سایه محقق می‌شود، درحالی‌که جسمیتش به اندازه‌ی هر نقاشی، طراحی و یا چاپِ انتزاعی به شاخص‌هایی یا به خودش ارجاع دارد. نظرِ موهوی ناگ درباره‌ی کلمه‌ی دوم در الگوی سه‌کلمه‌ایِ «نقاشی‌عکاسی‌فیلم» این بود که به منظور پیشرفت، و دور شدن از شرایط تاریخیِ نقاشی به سمتِ شرایطِ فیلم، عکاسی باید اصالتِ اتاقِ تاریکیِ تصویرگرای خود را رها کند و با آغوشِ باز از خودارجاعیِ سطوحِ حساس به نور استقبال کند.[۱۲] جلد تمام شماره‌های «نقاشی عکاسی فیلم» را فوتوگرام مزین می‌کند که نه تنها به بازنماییِ واژه‌ی عکاسی توسطِ فوتوگرام دلالت دارد، بلکه به شرایط دیالکتیک فوتوگرام اشاره می‌کند که پیوندی است میان نقاشی و فیلم، پیشرفتی است از یکی به سوی دیگری، و سرانجام بازنماییِ Aufhebung/ زوالِ یکی است در دیگری، که در این زوالْ یکی از این دو در دیگری ادامه می‌یابد و نگه‌داری می‌شود و، هم‌زمان، از سوی دیگر دگرگون و مغلوب می‌شود.[۱۳] از این رو، این فوتوگرام (نماینده‌ی عکاسی) است که ارتباط دو مدیوم را با یکدیگر، و وجودشان را به مثابه‌ی فصل مشترکی در یک ماتریس تبیین می‌کند.

در سال ۱۹۴۰، پانزده سال پس از انتشار «نقاشی عکاسی فیلم» بود که در مقاله‌ی «به سوی لائوکوئونی جدیدتر / Towards a Newer Laocoon نوشته‌ی کلمنت گرینبرگ شناخته‌شده‌ترین تعریفِ مدرنیستِ محوریت مدیوم به چاپ رسید. این مقاله از شعارِ نوسنت‌گرا و انتزاعیِ موریس دنیسِ در سال ۱۸۹۰، «باید به خاطر داشته باشیم که یک تصویر در اساس سطح صافی است که با رنگ‌هایی پوشیده می‌شود که از الگوی مشخصی پیروی می‌کند»، الگوبرداری می‌کند و آن را به مثابه‌ی بخشِ آمریکایی‌شده‌ی دیالکتیکِ هگلی در تاریخ می‌گنجاند. تعریفِ گرینبرگ از نقاشی، همان‌طور که می‌دانیم، به‌شدت تقلیل‌گرایانه و بنیادگرایانه بود، جدا از آن که بصری و تجریدی نیز بود. بنابراین تعریف، نقاشی بیش از هر مدیومِ مدرنِ دیگری خود را به شیوه‌ای که به‌شدت با منطقِ باوهاوسیِ گفتمانِ موهوی ناگ در تضاد بود محصور می‌کرد، اما این تعریف برای تشریحِ آثارِ آمریکاییِ نسل پیشِ رو مناسب بود، نسلی که تبارش نه به مدیومی دیگر که به نقاشی فرانسوی دهه‌ی ۱۸۶۰ بازمی‌گشت.

از نظر گرینبرگ، مدیومِ اصلی‌ای که نقاشی در برابرِ خود می‌دید ادبیات بود.

اگرچه، با رجوع به ادبیات دهه‌ی ۱۸۶۰ فرانسه با اعلان زودرسِ پایانِ نقاشی در رمان هنرمند مواجه می‌شویم، امری که با رمانِ «شاهکارِ گمنام» (۱۸۳۱/۳۷) بالزاک کلید خورد، و برادران گُنکور در ۱۸۶۷ در رمان «مانِت سالُمون»، که دست‌کم بخشی از آن با الهام از بازدیدی از کارگاه مانه خلق شده بود، از نو به آن پرداختند.[۱۴] تقریباً در اواخر کتاب «مانت سالمون»، که درباره‌ی انحطاطِ نقاشی بود در آن‌چه در آن زمان هدیه‌ای دیرهنگام تلقی می‌شد، باز هم یکی از تعریف‌های محوریتِ مدیومِ نقاشی به چشم می‌خورد، جایی که ناله‌ی احتضارِ نقاشی به صورت عناصرِ ابتدایی و عنصری‌ترین مؤلفه‌های‌اش بازنمایی می‌شوند: هوا، آب، زمین، و آتش؛ خون، آب، شیر، نور، و گوهر؛ جامد، مایع، و گاز؛ روندِ میعان و احتراق‌پذیری؛ اصالتِ شیمیاییِ رنگدانه‌ها و امکان‌های کیمیایی‌شان؛ محتویات پالت رنگِ اغلبْ سمیِ نقاش که پس از استخراج از زمین به موادی فروزنده تبدیل می‌شوند؛ نوسان رنگدانه‌ها میانِ ماده‌ی محض و رنگ محض، میان مادیتِ بی‌خِرَد و بصریتِ اثیری.

در موزه‌ی لوور، در سالنِ carre، میان آن چهار دیوار شاهکارها دیگر به نظرش نمی‌درخشیدند. سالن تا حدی دلگیر و غم‌زده شده بود که دیگر چیزی برای عرضه کردن نداشت، جز رنگ‌های مومیایی‌شده در پرده‌ی زردی و رنگ‌پریدگیِ زمان...
به جایی رسیده بود که دیگر نمی‌توانست نور را تصور کند، یا ببیند، جز نورِ بسیار شدید را، با درخششی گدازان، پراکنده در همه سو، با درخششی کورکننده، در برانگیختگیِ طوفان، در تلالو خداگونگی‌های نمایشی، در آتش‌بازیِ بوران، در سفیدِ فروزانِ منیزیم. در طول روز دیگر تلاش نمی‌کرد چیزی به جز خیره‌کنندگی نورِ شدید را نقاشی کند. پیروِ نمونه‌ی رنگ‌پردازانِ ماهری که پس از این که توانایی‌شان به مرزِ پختگی رسیده بود این توانایی را به‌کل از دست داده بودند، کُریولِس، در این روزهای واپسین، به رفتارهای نخستین‌اش بازگشته بود، و به تدریج... سقوط کرد... به ورطه‌ی توهماتِ تِرنِرِ بزرگ، که در پایان زندگی‌اش، مجروح از تاریکیِ نقاشی‌ها، تلاش می‌کرد در یک بوم خود را با رویای دستیابی به روشناییِ ازلی و بکر روز رها کند، به «صبح پس از فراگیر شدنِ نورِ».
همه‌جا در جست‌وجوی چیزی بود تا پالتِ رنگش را تقویت کند، رنگ‌ها را گرم‌تر کند، شعله‌ور و درخشان. مقابلِ ویترین متخصصانِ مواد معدنی، تلاش می‌کرد از طبیعت بدزدد تا بتواند از پسِ ترسیمِ آتش‌های رنگارنگِ

تبلور و انجمادِ آذرخش برآید، مبهوتِ آبیِ لاجورد بود، آبیِ مینای چینی، آبی‌های کم‌رنگِ اکسید مس، آبیِ فرازمینیِ سنگ لاجورد، تمامی پرده‌ها از آبیِ سلطنتی تا آبیِ آب. در پیِ طیفِ کاملِ رنگ قرمز بود، از پرده‌های جگری و خونیِ ترکیبات جیوه و گوگرد، تا قرمزِ تیره‌ی سنگ آهن، و در رویای amatito/آماتیتو بود، رنگِ گمشده‌ی قرن شانزدهم، رنگ کاردینال، ارغوانیِ حقیقیِ رُم. در پیِ طلایی‌های طاووس بود و سبزهای سنگ‌های به‌هم‌فشرده‌ی سیلابی، سبزهای مخمل، سبزهای متغیرِ متمایلْ به آبیِ آرسنیکِ مس، سبزِ مارمولک و فِلْدْسپار؛ گونه‌های نامتناهیِ زرد، از زردِ قناری گرفته تا زردِ عسلیِ بلورِ زردِ آرسنیکِ و فلورین؛ رنگ‌های آتشینِ پیریتِ مِس، رنگ‌های صورتی و بنفشِ سنگ‌هایی که یادآورِ گل‌های بلوری‌اند.

پس از مواد معدنی به پوسته‌ها روی آورد، به رنگ‌بندی‌هایی که تازگی و آرمانی بودن را به دنیا می‌آورند، به تمامِ پرده‌های صورتی در یک آب‌نمای چینی، از ارغوانی مات تا سرخ گل رزِ رو به زوال، تا صدفِ مروارید که منشور را در شیرِ خود غوطه‌ور می‌کند. او به دنبالِ رنگارنگی و عقیق‌گونگیِ رنگین‌کمان بود معکوس در شیشه‌ای قدیمی که تازه از زمین بیرون آمده بود، مانند تکه‌های مدفونِ آسمان. لاجوردیِ یاقوتِ کبود، سرخِ لعل، درخششِ مروارید، و آبِ الماس را تصور می‌کرد. تا بتواند نقاشی کند، در آن زمان نقاش باور داشت نیازمندِ تمامیِ آن چه می‌درخشید بود و تمامیِ آن چه در آسمان، زمین، و دریا گدازان بود.[۱۵]

پایانِ دورانِ نقاشی، آن‌طور که در این رمان [«مانِت سالُمون»] می‌آید، دربردارنده‌ی آغازِ دوباره‌ی ازلی خود نیز هست: این وارفتن و تجزیه شدن، این اُفول در بی‌نظمی امکانِ تولدی دوباره در تصویر «صبح پس از فراگیر شدنِ نورِ» تِرنِر(۱۸۴۳) فراهم می‌کند، با آن حالِ انجیلی باز شدنِ آسمان پس از سیلِ نور، و خود-ارجاعی‌اش در اجرای نقاشی به مثابه‌ی محصولِ مایعاتِ درهم‌آمیخته، رنگدانه‌های روغنی و نورهایی که مانند پرده‌های رنگین‌کمان رنگ‌آمیزی شده‌اند، و فرمِ حلقه‌های چرخشیِ حباب‌های صابون، که در رمان تمثیلی است برای تاریخ نقاشی به صورت یک چرخه به جای خطی مستقیم که [در زمان] پیش می‌رود. این‌جا پایان‌ها پایانِ بازی نیستند، بلکه آغازی دوباره‌اند.[۱۶] از این رو در این رمان (که در طولِ آن نمونه‌ای بی‌نقص میانِ ظرفیت‌های نقاشی و ادبیات در تصویر و زبانِ رنگ در حال ایفای نقش است)، عزیمتِ هگلی به سوی تجزیه‌ی رمانتیکِ

سوژه، نشانه، و مدیوم، و زوالِ تمامیِ مدیوم‌ها در روحِ ناب با مدلی متفاوت و دایره‌ای از chronos/زمان ترکیب و جایگزین شده است.
پیش از آن‌که دوباره در زمان پیش رویم، بگذارید به دو تعریفِ قدیمی‌تر از محوریتِ مدیوم در نقاشی اشاره کنم. تعریف نخست، که به ۱۷۶۶ میلادی بازمی‌گردد، دربردارنده‌ی خاستگاهِ گفتمانِ فلسفیِ مدرنِ محوریتِ مدیوم است، یعنی، لائوکونِ قدیمیِ گاتْهُلد لِسینگ که لائوکوئون جدیدترِ گرینبرگ ارجاعی است به آن.[۱۷] علتِ اشاره به این موضوعْ بیانِ سه نکته است. با قرار دادنِ نظام‌های نشانه‌شناسیِ کلامی و بصری در برابر یکدیگر در راستای آن‌چه امروزه تقابلی استاندارد میانِ نگارشِ زمانی و فضایی تلقی می‌شود، لائوکوئونِ لسینگ تفاوت‌های مناقشه‌ی نقاشی و مجسمه را با استفاده از یک پایه‌ی مجسمه‌ی هِلِنیستی برای واژه‌ی Malerei/نقاشی طرح می‌کند. بیش‌تر این‌که، آن‌چه لسینگ در واقع می‌گوید درباره‌ی خودِ مجسمه نیست، بلکه درباره‌ی نسخه‌ی قرنِ هجدهمیِ بازتولیدی عکاسانه از مجسمه است ـ یک چاپ دوبعدی، سیاه و سفید، با ساختار خطی.[۱۸] دست آخر این‌که محوریتِ مدیوم از نظر لسینگ به کل فاقدِ خط زمانی و گاهشمار بود: غلبه‌ی مدیومی بر مدیومی دیگر در کار نبود، یا با پیشروی در زمان تاریخی که هنوز چنین مفهومی در بر نداشت، حسی از یک مدیومِ قدیمی در مدیومی جدیدتر وجود نداشت.
به همین سیاق، تعریف دیگری که از محوریتِ مدیوم در نقاشی ارائه می‌کنم، قدیمی‌ترین و آخرین تعریف: «گفت‌وگوی رنگ‌آمیزی /Dialogue sur le coloris» نوشته‌ی روژه دو پیل که نخست در سال ۱۶۷۳ منتشر شد. «گفت‌وگوی» دو پیل در «مناقشه‌ی» خط-رنگ/طراحی-نقاشی از تیسین-روبنس جانبداری می‌کند، و در این حمایت هنر رنگ‌آمیزی را «وجهِ تمایزِ» نقاشی برمی‌شمرد، در تضاد با خط یا طراحی، که از آن با واژه‌ی «ژانر» یا تیره‌ی هنر تصویرگرا یاد می‌کرد. نسبی، تزیینی، زنانه این مفاهیمِ نقاشی به عنوانِ بخشی کلیدی در معادله‌ی رمانتیک/مدرن در دو نوشته از بودلر دوباره پذیرفته می‌شوند؛ متن بودلر در سال ۱۸۶۴ درباره‌ی دلاکروا و «نقاشِ زندگیِ مدرن» در سال ۱۸۶۳. اما در پایان قرن هفدهم هنوز نقاشی مدرن نبود، چرا که خط زمانی و گاه‌شماری نداشت. در عوض، دوگانگیِ گونه-تیره‌ی هنر تصویرگرا از اجزای ساختاری آن بود. و مدلِ رنگ‌آمیزی چیزی را مطرح می‌کرد که به باور من هنوز درکِ مفیدی از محوریتِ مدیوم به مثابه‌ی «وجه تمایز» ارئه می‌کند، به جای ادعاهایی مبنا بر کالبد، محض

و سره بودن، جوهرِ هستی‌شناختی، یا خود-ارجاعیِ «باز شکارشده».[۱۹] (در حاشیه، اجازه دهید متذکر شوم که آن مدل به خوبی به آثارِ نخستِ فرنکنتالر قابل تعمیم است، گرچه با اندکی تفاوت، مثلاً در اثرش «اروپا» (۱۹۵۷) به روشنی مشهود است، با آن ارجاع‌هایش به موضوعِ «تجاوز به ائوروپه»ی تیسین-روبنس. رنگ روغن روی بومِ آسترنخورده، این نقاشی بازیگر تخریبِ نقاشی است آن‌چنان‌که از سوی بالزاک در «شاهکار گمنام» تصور شده بود، در تصویر اروپای کهن و تبارِ نقاشانه‌اش: اغواگری به سرکشی تبدیل شده است، فیگورسازی شعبده‌وار به سرخوردگی، ولی به‌طور هم‌زمان، به‌خاطر آوردنِ فیگور، جذابیتِ فریبهِ رنگ‌گرایی به پاشیدنِ خامِ رنگ صورت، اشارات نقاشانه به بی‌نظمیِ پراکنشیِ رنگ‌های پاشیده‌شده و روغن لکه‌لکه، بدون بایندر. ادامه‌ی ارجاع- نقاشیِ فرنکنتالر شاهدِ مناسبی است برای ناگزیر بودن از تلویح در دلِ اُبژه‌ی ضدفیگوراتیو- «اروپا» فرآیند آمریکاییِ زدودن از فیگوراتیو به انتزاعی را، از منظر رنگ‌گرایی، صورت می‌دهد، همان‌طور که خشونت توسطِ و از طریق و بر بدن یک زن صورت می‌گیرد. آن چه صورت نمی‌گیرد آن است که این فرآیندْ تقلیل‌گرایانه، یا در کل عینیتِ بی‌تجسم، تصور نمی‌شود. چرا که پایانِ نقاشی این‌جا مجسم بود، به مثابه‌ی آغازِ جدیدِ خشونت‌آمیز، دردِ زایشِ نسلی نو که از چپاولِ نسل‌های کهن پدیدار می‌شود.)

باز می‌گردم به سه نقاشِ معاصرم ـ معاصر از این نظر که هر سه در یک دوره و تا همین اواخر مشغولِ فعالیت بودند ـ تا ببینم این ما را از منظر مدیومِ نقاشی به کجا هدایت می‌کند، اگر تصور کنیم فرنکنتالر، پولکه، و حتی گلگر در یک دوره نقاشی می‌کردند، قطبی از احتمالاتِ متنوع تشکیل می‌دادند که بر اساس فعالیت عملی‌شان متمایز می‌شدند ـ بر اساسِ فعالیت‌های متفاوتِ هنرمندانِ متفاوت، به جای تقاضاهای ضروریِ ابتکاراتِ هستی‌شناختی یک فیلسوف، یا مدل غایی و دیالکتیکِ یک تاریخدان. این لحظه‌ای دگراندیش و دگرزمانی است که در آن آن‌چه پایان می‌یابد نقاشی نیست، بلکه منطقِ پایانِ بازی است. و در آن مدیومِ نقاشی تنها نیست.

پس بحث را در همان‌جا که شروع کردم پایان می‌دهم، با سه نقاشِ معاصرم. نخست، فرنکنتالر: که نقاشی «Warming Trend » (۲۰۰۲) را می‌توان نقطه‌ی پایانِ مجموعه آثارش در دوره‌ای پنجاه‌ساله دانست. با حرکت از سیالیت به‌عنوان ویژگیِ رنگدانه و موضوع در کارهای نخستین‌اش به فضاسازی به عنوانِ ویژگیِ بصریتِ رنگ در کارهای آخرش، تعریفِ فرنکنتالر از محوریتِ

مدیومِ (و خطِ زمانیِ) نقاشی در ظرفیت عمدتاً تغییرناپذیرش برای تلویحی بودنِ مادیتِ رنگ‌آمیزی‌شده خلاصه می‌شود. دوم، پولکه: که اثرش «Un-titled (Square 2)» (۲۰۰۳) را، با ترکیبِ رنگ‌های ریخته‌شده و دیجیتال، و تلفیقِ ژست‌های فیگوراتیو و انتزاعی، و مدیوم‌های رنگ ـ طلا، رنگ روغن، و اکریلیک ـ می‌توان نماینده‌ی لحظاتِ پایانیِ فعالیتش در طول چند دهه دانست. از بی‌احترامی به «رِئالیسمِ سرمایه‌داری» تا چندگانگیِ قاطع در تلاش‌های اخیرش، تعریفِ پولکه از محوریتِ مدیومِ (و خطِ زمانیِ) نقاشی در ناهمگنیِ بنیادینِ سطح و تأثیرِ نقاشانه، آمیخته با زایشی بودنِ دیگر مدیوم‌ها و رسانه‌ها، که عکاسی در این میان از همه مهم‌تر است، خلاصه می‌شود. سوم گلگر: که « پرنده در دست/ Bird in Hand» (۲۰۰۶) را می‌توان به عنوان جدیدترین نقطه در شکوفاییِ فعالیت‌های هنری‌اش دانست. از تکوینِ موضوعیت در مینیمالیسمِ تقلیلیِ قلم‌زدن‌اش بر کاغذِ مشبک در نخستین آثارش تا گل‌آراییِ چندرسانه‌ایِ فیگور از همان دست که در «پرنده در دست» متجلی شده است، تعریفِ گلگر از محوریتِ مدیوم (و خطِ زمانیِ) نقاشی در زایشِ احتمالِ فیگوراتیو از مادیتِ فعالیت در این مدیوم در میان آرایه‌ای از مدیوم‌های دیگر خلاصه می‌شود. این‌ها سه فعالیت هنری‌اند در حوزه‌ی نقاشی، برخاسته از تفکرهایی متفاوت، که، با این‌که شروع کارشان در یک دوره نبود، سرانجام به تعاریفی هم‌زمان از ظرفیت‌های متعددِ مدیومی تبدیل شدند که به طور هم‌زمان مفرد (نقاشی) و جمع (نقاشی در صورت هر چیز دیگر) است.

**ارجاعات:**

۴۵. این تعریف‌ها از «medium» و آن‌چه در ادامه درباره‌ی «menstruum» می‌آید از نسخه‌ی سوم آنلاین لغت‌نامه‌ی انگلیسی آکسفورد/ Oxford English Dictionary (OED) برداشته شده است، نسخه‌ی به‌روزرسانی شده در ۲۰۰۱. ایده‌ی نسخه‌ی نخست، که A New English Dictionary on Historical Principles/ لغت‌نامه‌ی جدید انگلیسی در باب اصول تاریخی نام داشت، توسط Philological Society of London /جامعه‌ی زبان‌شناسی لندن در سال ۱۸۵۷ شکل گرفت. روند تألیف کتاب در ۱۸۷۹ آغاز شد، و در ۱۹۲۸ مجموعه‌ی جامعِ ده‌جلدی سرانجام به چاپ رسید، نسخه‌ی جامعِ دوم در ۱۹۸۹ منتشر شد و نسخه‌ی سوم در دست تألیف است. نسخه‌ی آنلاین OED با عنوان گنجینه‌ی تاریخیِ «بیش از هزارساله‌ی واژگان انگلیسی» بر تمایز خود با دیگر لغت‌نامه‌ها تأکید می‌کند. درباره‌ی OED و پیشینه‌اش، نگاه کنید به:
The Story of the Ox- :The Meaning of Everything ,Simon Winchester
.(2004 ,Oxford University Press :ford English Dictionary (Oxford

۱. این تعریف‌ها از «medium» و آن‌چه در ادامه درباره‌ی «menstruum» می‌آید از نسخه‌ی سوم آنلاین لغت‌نامه‌ی انگلیسی آکسفورد/ Oxford English Dictionary (OED) برداشته شده است، نسخه‌ی به‌روزرسانی شده در ۲۰۰۱. ایده‌ی نسخه‌ی نخست، که A New English Dictionary on Historical Principles/ لغت‌نامه‌ی جدید انگلیسی در باب اصول تاریخی نام داشت، توسط Philological Society of London /جامعه‌ی زبان‌شناسی لندن در سال ۱۸۵۷ شکل گرفت. روند تألیف کتاب در ۱۸۷۹ آغاز شد، و در ۱۹۲۸ مجموعه‌ی جامعِ ده‌جلدی سرانجام به چاپ رسید، نسخه‌ی جامعِ دوم در ۱۹۸۹ منتشر شد و نسخه‌ی سوم در دست تألیف است. نسخه‌ی آنلاین OED با عنوان گنجینه‌ی تاریخیِ «بیش از هزارساله‌ی واژگان انگلیسی» بر تمایز خود با دیگر لغت‌نامه‌ها تأکید می‌کند. درباره‌ی OED و پیشینه‌اش، نگاه کنید به:
The Story of the Ox- :The Meaning of Everything ,Simon Winchester
.(2004 ,Oxford University Press :ford English Dictionary (Oxford

۲. نگاه کنید به یکی دیگر از مقاله‌های من:

Ellen Gallagher: Mythopoetles and Materials' in Ellen Gall,gl,cn' AxME, ed. Carol Armstrong et al. (London: Tate Publishing, 2013); and Ellen Gallagher et al., Ellen Gallagher (Boston: ICA;New .(York:D.A,P.,2001

۳. نگاه کنید به : رزالیند کراوس، «سفری به دریای شمال»، ترجمه‌ی نامدار شیرازیان، زمینه، شماره ۱۳، بهار ۱۳۹۹.

۴. نگاه کنید به:

John R. Lane and Charles Wylie, eds., Sigmar Polke: History of Everything, painting and Drawing,; 1 998- 2003 (Dallas: Dallas Museum of Art, 2003); Glria Moure and Sigmar Polke, Sigmar Polke: Paintings, Photographs, and Films (Barcelona: Ediciones Polfgrafa, 2005); Hans Belting, Rudi Fuchs, Charles Haxthausen, Friedrich Heubach, and Sigmar Polke, Sigmar Polke:The Three Lies of Painting (Ostftldern: Hatje Cantz, 1997); and Sigmar Polke and Paul Schimmel, Sigmar Polke Pho- ..(toworks:When Pictures Vanish (New York: scalo, 1996

۵. رجوع شود به:

John Elderfield,Painted on 21st Street: Helen Frankentaler from 1950 to 1959 (New York: Gagosian Gallery, 2013); Helen Frankentaler and Karen Wilkin, Frankentalerat Eighty: Six Decades, (New York: Knoedler. 2009), and John Eldefield, Frankentaler (NewYork: Harry N. Abrams, .(1989

۶. منظور من از «ساز و کارِ سیالات»: این عبارت در واقع از کتاب:
Ce sexe qui n'en est pas un (Paris: Edition de Minuit, 1977)
نوشته‌ی لوس ایری‌گاری گرفته شده است، که کاترین پُرتِر آن را با عنوان «جنسیتی که نیست» ترجمه کرده است در واقع «ساز و کارِ سیالات» عنوان بخشِ ششم این کتاب است.

۷. نگاه کنید به:

Emily Florido and Ealan Wingate, eds., Robert Rauschenberg (New

York: Prestel, 2011); Carolyn Lanchner and Robert Rauschenberg, Robert Rauschenberg (New York: Museum ef Modern Art, 2009); and Susan Davison and Walter Hopps, eds., Robert Rauschenberg: A Retrospective (New York: Guggenheim Museum, 1997).

۸. نگاه کنیدبه:

Roman Jakobson, "The Dominant" in Reading in Russian Poetics: Formalist and Strucyuralist Views, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (1935:repr., Cambridge, MA: MIT Press, 1971 Chicago: Dalkey Archive Press, 2002), 82

جَکوبسن توضیح می‌دهد که اگرچه «بازیگرِ اصلی» در حیطه‌ی سامان‌دهی اصول یک اثر هنری واحد به کار می‌رود، ممکن است نشان‌دهنده‌ی «اوجِ معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ی یک دوره» نیز باشد.

۹. Charles Baudelaire,'A Edouard Manet,' May11, 1865, in Charles Baudelaire, Letters, 1841 —1866 (Paris: Societe du Mercure de France, 1906), 436.

اعلانِ بعدیِ پایانِ نقاشی در سال ۱۹۲۱ بود، در آنِ ساختارگراییِ روسی، وقتی الکساندر رودچنکو نقاشیِ «رنگ قرمز خالص، رنگ زرد خالص، رنگ آبی خالص» را در سه قاب ارائه کرد، و با نقدهای تندِ بینندگانِ اثر مواجه شد. نگاه کنید به:

Magdalena Dabrowski et al., Aleksandr Rodchenko (New York: Museum of Modern Art, 1998).

مرگ سوم نقاشی در دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز شد، با بیانیه‌های دونالد جاد و دیگر هم‌نظرانش، آن‌طور که در:

After Modern Painting: The History of a Contemporary Practice, Craig G. Staff ( London: LB Tauris, 2013)

و در نمایشگاه «نقاشی چیست؟» سال ۲۰۰۷ موزه‌ی هنرهای مدرن نکاتی در موافقت و مخالفت با آن آمده است.

۱۰. در این میان، داگلاس کریمپ تلفیق‌پذیریِ گفتمانیِ عکاسی را اساسِ اصالتِ تاریخی‌اش می‌داند در

(On the Museum’s Ruins (Cambridge, MA: MIT Press, 1993
که در آن هر دو «سوژه‌ی جدیدِ کتابخانه، و سوژه‌ی قدیمیِ موزه» را به «پایان نقاشی» و «پایانِ مجسمه‌سازی» مرتبط می‌داند.

۱۱. نگاه کنید به:
Laszlo Moholy-Nagy: Malerei Fotografie Film (Bauhaus Bucher, 1925; repr., Berlin: Mann, 1986), translated by Janet Seligman as Painting Photography Film (London: Lund Humphries, 1969). Max Hollein and Ingrid Pfeiffer, Laszlo Moholy-Nagy (New York: Prestel, 2009). Magdalena Droste and Bauhaus. Archiv , Bauhaus, 1919—1933 (Cologne: Taschen, 2006).

۱۲. در صفحه‌ی ۷۲ از کتاب «نقاشی عکاسی فیلم»، فوتوگرامی از موهوی ناگ در کنار بازتولیدِ سیاه و سفیدِ یکی از نقاشی‌های آبستره‌اش می‌نشیند، که عنوان دومی«Malerei/نقاشی» است. پیش‌تر، در مقدمه‌ی کتاب:
Von der Pigmentmalerei bis zum reflectorisch greworfenen Licht- From pigment painting to the reflexively increased play of light /spiel ((PP 9-43
موهوی ناگ در موافقت با غایتی می‌نویسد که از اساس زیست‌شناسانه‌ی تصویرهای که با رنگدانه خلق می‌شوند به سمت سنسوریمِ گسترده‌ترِ عکاسی در حرکت است و سپس به سمت تازه‌ترین و آینده‌ای‌ترین مدیومِ فیلم (و حتی بهتر، فیلم هم‌زمان، یا «Polykino»)، در این میان به لزوم این امر اشاره می‌کند که خودِ عکاسی نیز باید از قاب‌های پرسپکتیویِ نقاشانه فاصله بگیرد و به سمتِ «افقِ جدیدی» مناسبْ با خود، که به نظر او بهترین نمونه‌اش را می‌توان در فوتوگرامِ بدون دوربین یافت، حرکت کند. عبارتِ «نقاشی The painting is to be “overcome” by photography» «باید «مغلوبِ» عکاسی شود.» به طور ناواضح در باز تولید عکاسانه‌ی سیاه و سفیدِ Konstruction K در صفحه‌ی ۷۳ دیده می‌شود.

۱۳. موضوعیتِ مفهومِ فلسفیِ قرنِ نوزدهمیِ Aufhebung/ زوال، که از نکاتِ مهمِ دیالکتیکِ هگلیِ توسعه‌ی تاریخی است، در برخی گاه‌شمارهای قرن بیستم، از جمله منطق آوانگاردِ در حرکت رو به جلو، نفیِ گذشته، و متعاقباً منسوخ شدن فرم‌های فرهنگی پیشین، نیز ادامه می‌یابد. رجوع شود

به:

G.W. F. Hegel, The Philosophv of History, trans. J. sibree (Mineola, NY: Dover Publications, 1956); Aesthetics: Lectures on Fine Art, 2 vols. trans T. M. Knox,(Oxford: Oxford University Press, 1998). Hayden V. White, Metahistory: The Historical Imagination in, Nineteenth-Century Europe, (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1973).

۱۴. رمان هنرمند یکی از زیرسبک‌های ادبیاتِ قرن نوزدهم فرانسه بود، که جایگاه و عملکردی میان داستان و نقد هنری داشت: با رمان کوتاه اُنوره دُ بالزاک آغاز شد، و با رمانِ «شاهکار» نوشته‌ی امیل زولا در ۱۸۸۶ خاتمه یافت، این نوع رمان به نوعی پاسخ و واکنشی بود به زیرسبکِ roman a clef/رمانِ کلیددار که در ارتباط با هنرمندان زمان خود بود. در این باره، رجوع شود به کتاب من:

‹Manet Manette, (London: Yale University Press, 2002, (49-68.

۱۵. Edmond and Jules de Goncourt, Manette Salmon, 2nd ed- (Paris. Libraie Internationale,1868), 293—96 .

۱۶. به مقاله‌ی من نگاه کنید:

Endings Are Beginnings, a Mechanics of Fluids, and/or The Work of" Painting in the Age of Photo-Mechanical Production;" in Painting: The Implicit Horinzo, ed. Avigail Moss and Kertin Stakemier (Maastricht: Jan Van Eyck Academic, 2012), 77—94.

۱۷. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder Uber die Grenzen der Malerei Poesie (1766, repr., Ditzingen: Reclam Verlag 2012).

۱۸. این نکته که لائوکوئونِ لسینگ نه درباره‌ی خودِ مجسمه، که در بابِ بازتولیدهای دوبعدیِ چاپیِ آن بود به واسطه‌ی چهار تصویر بازتولیدشده از جزییاتِ صورتِ مجسمه‌ی لائوکوئون روی جلدِ کتابِ Prints and Visual Comunication نوشته‌ی William Ivins به خوبی نشان داده شده‌است.

۱۹. با قلم‌داد کردنِ رنگ‌آمیزی به عنوان «وجه تمایز و در نهایت آن چیزی که نقاش را نقاش می‌کند»، در تضاد با ژانر دیگر هنرهای بصری (که از نظرش در طبقه‌بندی طراحی قرار می‌گیرند)، دو پیل تا آن‌جا پیش می‌رود که نقاشی را«آرایشِ زیبا» نیز می‌خواند. ایده‌ی «آرایش زیبا» در سال ۱۸۶۳ در بخش یازدهم «نقاش زندگی مدرن» توسط شارل بودلر دوباره استفاده می‌شود.

# درباره‌ی رنگ

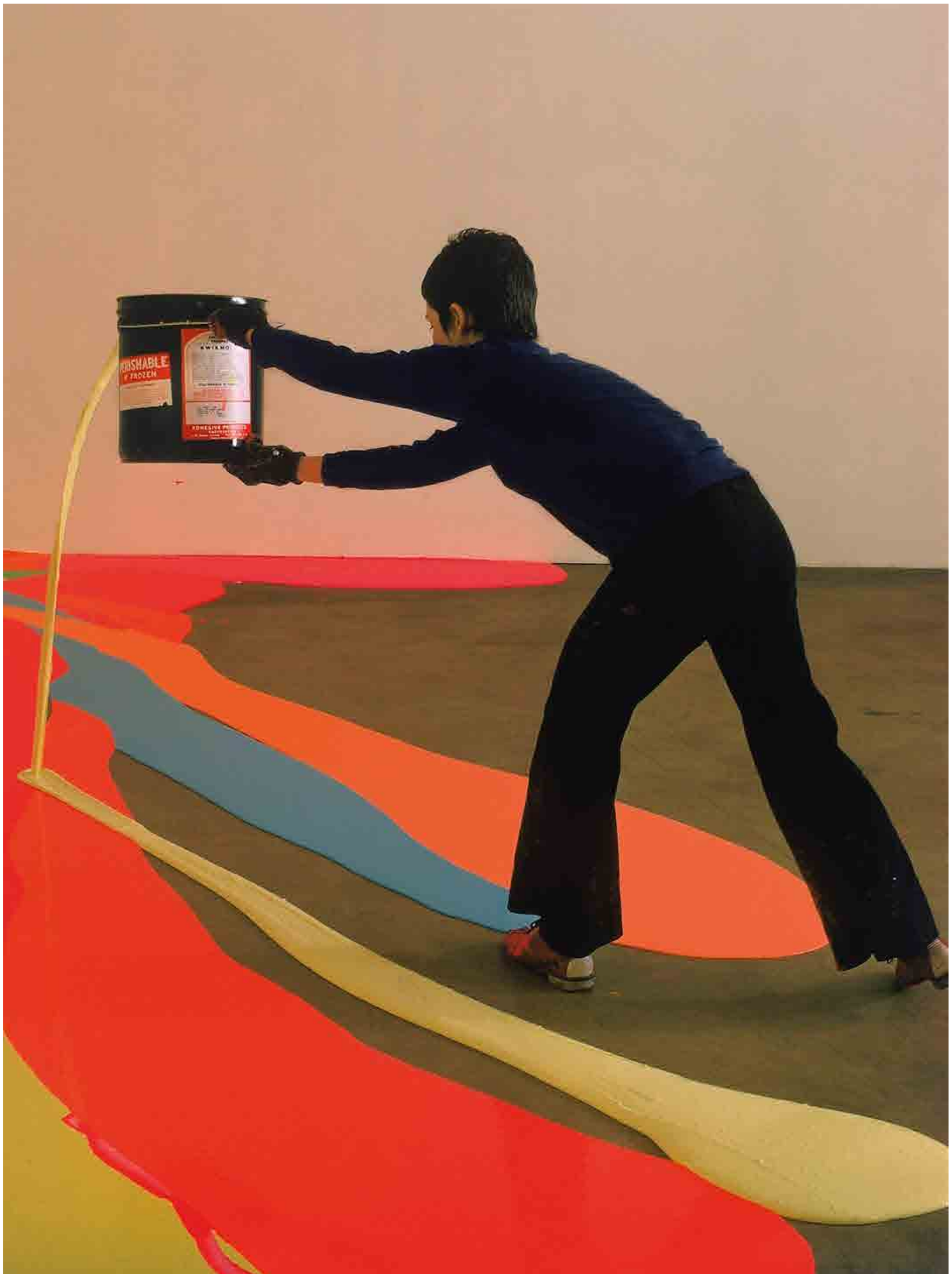
امی سیلمن

ترجمه‌ی نگار کریم‌خانی

به‌تازگی من و یک مورخ هنری هم‌دیگر را شگفت‌زده کردیم: به او گفتم که حتی اگر چشمانم بسته باشد از روی وزن تیوب [رنگی] که در دست دارم می‌توانم بفهمم قرمز کادمیوم است یا بنفش کبالت. او این را نمی‌دانست. او تا به‌حال هیچ پیگمنتی [رنگدانه] را در دستانش نگه نداشته بود و نمی‌دانست قرمز کادمیوم سنگین است و بنفش کبالت سبک. این من را متعجب کرد چرا که وزن این رنگ‌ها برای یک نقاش موضوعی بنیادین است. ندانستن تفاوت این دو برای من احمقانه به‌نظر می‌رسید، درست مثل این که فرق تی‌شرت و پالتو را ندانید! اما شغل من با یک مورخ هنر متفاوت است: کار من نگه‌داشتن رنگ است و کار او نگه‌داری از آن؛ و این شکافی به‌قدمت خود تاریخ است. حتی جوزف آلبرز هم این را در کتاب «تأثیر متقابل رنگ‌ها» می‌انگارد. او در مقدمه بیان می‌کند که کتابش روند معمول آموزش آکادمیک را برعکس می‌کند و کار عملی را مقدم بر نظری قرار می‌دهد. بنابراین من هم از همان‌جا شروع می‌کنم؛ با در نظر گرفتن مبحث رنگ به‌عنوان یک موضوع تجربی.

من در دهه‌ی ۱۹۷۰ در هنرستان درباره‌ی رنگ آموختم، در وضعیت آموزشی پساباهاوس، پسااکسپرسیونیسم انتزاعی و پساهیپیِ هنر آن دوره. اصلْ واقعیت جسمانی رنگ بود؛ چیزی برای دست و پنجه نرم کردن، ریختن، مالیدن، حس کردن، چکه کردن، لک انداختن، مرز بستن و تجربه‌کردن. ما

لیندا بنگلیس، نقاش و مجسمه‌ساز آمریکایی، زمینی را در دانشگاه رود آیلند سال ۱۹۶۹ میلادی با چهل گالن ازلاتکس روشن و رنگدانه رنگ می‌کند.



با کتاب رنگ آلبرز بیش‌تر مانند یادداشت‌هایی از تجربه‌های آزمایشی یک آشپزخانه رفتار می‌کردیم تا کتاب مقدس آموزش‌های بصری. در واقع «تأثیر متقابل رنگ‌ها» هر دوی این موارد است. برای آموختن رنگ از آلبرز و انجام تمرین‌هایش، ابتدا باید نمونه‌های رنگی را مثل مواد اولیه جمع کنید. آن‌ها را جفت و همین‌طور جدا کنید، روی هم قرار بدهید و در اطراف بچرخانید تا با چشمان‌تان امتحان‌شان کنید. سنت تجربی آلبرز از طریق ایده‌ی فشار و کشش (اصطلاح کُشتی‌وار هانس هافمن برای ارجاع به‌پویایی ماهیچه‌مانند رنگ در نقاشی) به ما رسید. در هنرستان ما طوری درباره‌ی رنگ صحبت می‌کردیم که احتمالاً بازیکنان بیس‌بال درباره‌ی ضربه‌های مختلف توپ حرف می‌زنند، یا قصاب‌ها درباره‌ی بریدن قطعات گوشت اظهار نظر می‌کنند. در نتیجه من تنها با این صحبت‌های بازاریِ کاربردی می‌توانم هر بحثی از رنگ را شروع کنم.

رنگ به‌عنوان ابژه ماده‌ای زمینی است. رنگ به‌عنوان سوژه مثل آسمان بر همه‌چیز احاطه پیدا می‌کند؛ از پرتوهای کیهانی و کانی‌های اعماق معدن تا اتفاقاتی که در چشم شما می‌افتد. از نشانه‌شناسی دینی تا مسائل فلسفی، از پدیده تا ایده. اما گذشته از تمام این‌ها، رنگ فقط ابزاری است که نقاش برای ساخت نقاشی به‌کار می‌بندد. سروکار داشتن با رنگ در جایگاه نقاش یعنی ارائه دادن این مشکلات همه‌جانبه به‌عنوان گزاره‌های جسمانی، به‌عنوان تجربه‌هایی حسی که با هم زیر عنصر دست آمیخته شده‌اند. به‌همین علت است که حتی یک سال اولی هنرستان هم وزن پیگمنت‌ها را می‌شناسد. هر رنگ عملکردی کم‌وبیش شبه‌انسانی در یک نقاشی دارد. نقاش می‌داند که زردِ ناپل فرم‌ها را برآمده می‌کند. سبز کرومیوم اکسید بیش از حد تحمل است. سفید فلیک بی‌تفاوتی خشکی ارائه می‌دهد. آبی فتالو ابتدا نیمه شفاف به‌نظر می‌رسد اما در نهایت غالب می‌شود. آبی کینگ در نظر اول باکلاس جلوه می‌کند اما به‌نوعی مبتذل است. شما با استفاده از رنگ‌روغن به سرعت می‌آموزید که به‌صورت حسی متریال خود را تشخیص بدهید و پیش‌بینی کنید، تا جایی که برند آن را هم حس می‌کنید. رنگ ویلایمزبرگ دانه‌های مشخصی دارد. رامبرانت چرب و لزج است. اُلد هلند حالتی خامه‌ای دارد. گمبلین کدر است. اوترخت جرم کافی ندارد و لفرانک و بورژوی زیادی جرمی است. مدیریت همه‌ی این ویژگی‌ها بخشی از چیزی است که به‌عنوان عمل نقاشی می‌آموزید.

**نتیجه‌گیری:**
**اگر یک ساعت لذت را از نظر ارزش و پایداری کوکائین مجسم کنید، بنابراین یک اونس از رنگ قرمز کادمیوم به اندازه‌ی صد میلیون دلار کوکائین می‌ارزد.**

رنگ هم‌چنین کالایی لوکس است، که مثل ماده‌ای ارزشمند به گِرم و اونس فروخته می‌شود. یونانیان بی‌دلیل اسم رنگ را فارماکُن (Pharmakon) نگذاشته‌اند. این کلمه به‌معنای رنگ، دارو، سم، درمان، طلسم، لوازم آرایشی و مسکر به کار می‌رود. مغازه‌های تجهیزات هنری همه‌ی این‌ها را یک‌جا می‌فروشند؛ یک تجربه‌ی کامل و نامتعارف. همان‌طور که لیزا رابرتسن، شاعر، می‌نویسد: «رنگ مانند هورمونی برای شرم‌زدگی و اغواگری عمل می‌کند. درست جایی را تحریک می‌کند که هیجان و حس در هم پیچ می‌خورند». خرید رنگ در حقیقت تجربه‌ای فریبنده است. یک مغازه‌ی ابزارآلات هنری به‌نوعی فروشگاه لوازم شهوانی است که نعمت‌های رنگی

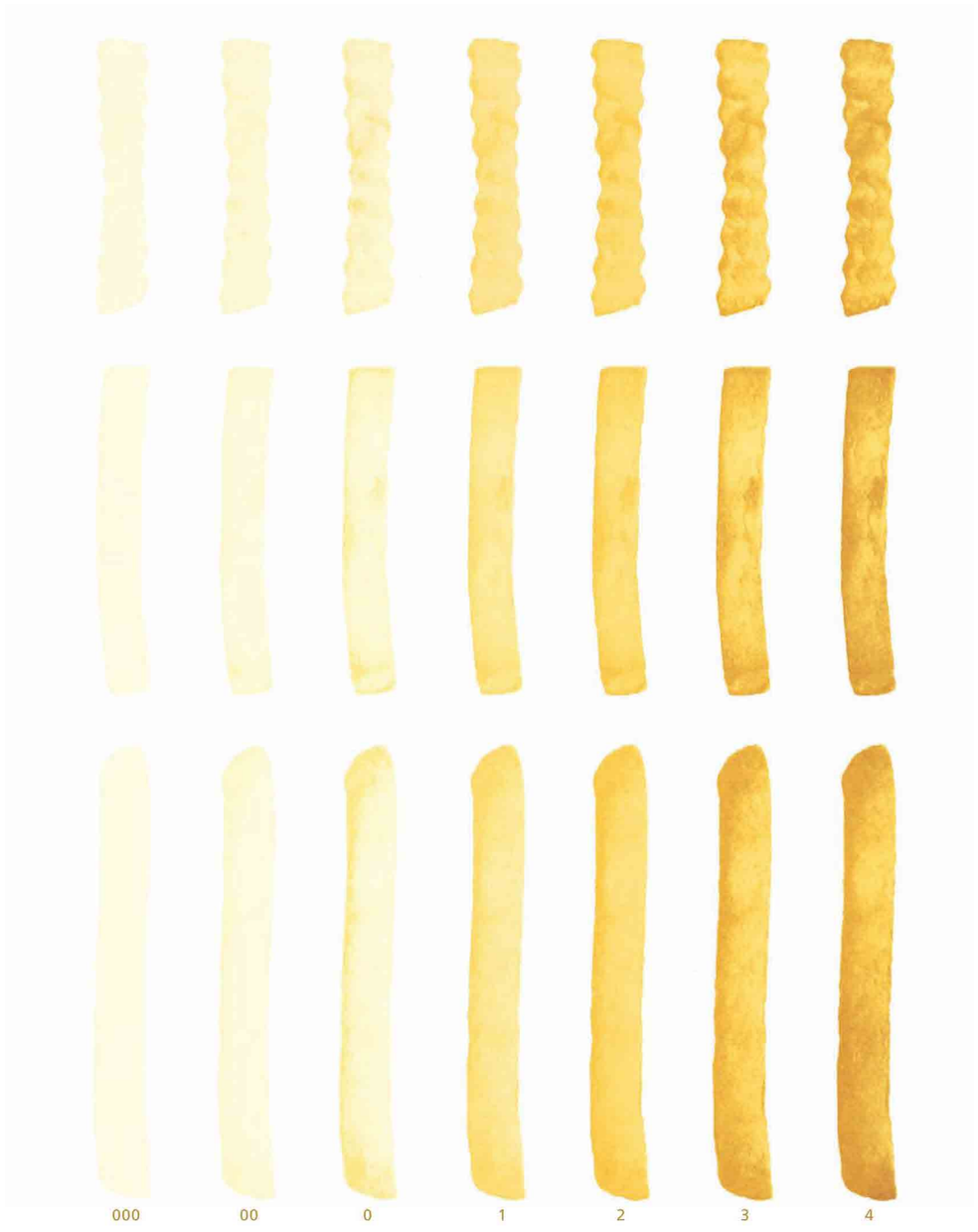
را در راهروهای خود عرضه می‌کند. مثل یک سوپرمارکت اما با حال‌وهوای خاص و متفاوت. در یک کلان شهر، یک فروشگاه لوازم هنری خوب به‌طور معمول چند طبقه و ترسناک است، با پرسنلی کج‌خلق ولی باسواد و راه‌پله‌هایی به‌سوی انبارهایی جامع و وسیع. آن‌جا شبیه بازاری بنا شده که خریدارها می‌توانند قبل از خرید به همه‌چیز دست بزنند و آن‌ها را احساس کنند، البته با قیمت‌های خیابان مدیسون! هرچه بیش‌تر به آن‌ها دست بزنید بیش‌تر خواستارشان می‌شوید. آن لاک طلایی جدید، آن شیشه‌ی یاسی رنگ غازمغازی، آن خمیر مجسمه‌سازی خاص. آخرین باری که بدون سبدی پر از رنگ‌روغن، که کم‌تر از هزار دلار می‌ارزید، از قسمت صندوق بیرون رفتم کی بود؟ در هر صورت آن‌ها را از قفسه بیرون می‌کشم، چون این آلات را نیاز دارم و سنت خریدشان من را اغوا می‌کند.

حتی نام‌گذاری رنگ‌ها هم چیزی خاص و درون‌گروهی است، مثل رمزکلمه‌هایی برای مواد مخدر. این صورتی نیست بلکه داپِنتِس است. بنفش نه، بلکه هماتیت یا کبالت ویولت یا ارغوانی مصری. سفید دانه‌برفی، آمبر بوقلمونی، سبز هوکر یا سبز سینابار. چسب، چسب نیست بلکه متیل سلولوز است. فرد داخل این صنعت می‌داند که خمیر مجسمه‌سازی درواقع خمیر کپک است. تمام روز روی خط تلفن شرکت گلدن پینت، یک نفر وظیفه دارد به سؤال‌های شما درباره‌ی این‌که کدام یکی از هزاران محصول گلدن به کارتان می‌آید و چرایی آن پاسخ دهد. وقتی آن فرد به شما می‌گوید که چیزی به‌نام GAC200 بخرید، مغازه‌دار شما را مطمئن می‌کند که به‌طور دقیق می‌داند از چه صحبت می‌کنید.

چه کسی می‌تواند در برابر روایت‌های افسانه‌ای درباره‌ی ریشه‌ی پیگمنت‌ها مقاومت کند؟ رنگی به اسم کارماین از اسیدهایی درست شده که از بدن و تخم‌های ماده‌ی حشره‌ی کوشینیل استخراج می‌شود که روی کاکتوس زبان مادر شوهر زندگی می‌کند. بنفش تایرن، نمادی از مقام بالای اجتماعی در روم باستان، رنگی است که از ترشحات غدد صدف‌های دریایی وحشی بیرون کشیده می‌شود. گفته می‌شود زرد هندی از ادرار گاوهایی گرفته می‌شود که با برگ‌های انبه تغذیه می‌شوند ولی بین خودمان بماند که این داستان آخر یک افسانه‌ی رایج است. برای رقیق و قابل استفاده کردن این رنگ‌دانه‌ها باید از حلال‌ها و روان‌کننده‌هایی استفاده شود که معمولاً شامل روغن‌ها، اکسیرها، دانه‌ها، گل‌ها و موم عسل است.

برای بستن این پرونده، این مواد دلربا دوباره تبدیل می‌شوند به سموم

عجیب و غریب، الهه‌ی زیبای رنگ با میزان یکسانی از خدای مرگ مخلوط می‌شود. استودیوی نقاشی در واقع آزمایشگاه شیمی شلوغی است که نادانشمندان با ایمنی پایین، مانند کیمیاگران قرون وسطایی، با موادی سمی مثل سرب، آلومینیوم، مس، اکسید، آرسنیک، کبالت، بنزین و نفت کار می‌کنند. این سموم ارزشمند را دستانی با دقت بسیار روی مرغوب‌ترین پارچه‌هایی استفاده می‌کنند که کشیده شده، سمباده خورده و مانند نگاره‌های نسخ




استاندارد رنگیِ بخش کشاورزی
ایالات متحده (USDA)
برای سیب‌زمینی سرخ شده

خطی یا پاپیروس‌های باستانی برش خورده‌اند. اکثر نقاش‌ها دستور عمل و تکنیک‌های خاص خود را برای آماده‌سازی سطح کار خود طراحی می‌کنند، تکنیک‌هایی که دقیقاً مناسب‌شان باشد. سطح را با چسبی آهار می‌زنند که ممکن است از پوست پودرشده‌ی خرگوش درست شده و دوبار گرم شده باشد تا به درجه‌ی دقیق دیگ‌های بخار برسد. سپس لایه‌سازی و سمباده زدن صورت می‌گیرد و دوباره لایه‌بندی با پروتئین‌های شیر، خاک مرمر و پودرگچ یا پُلی‌ونیل. تمام این مواردی که توصیف می‌کنم فعالیت‌های روزمره‌ای است که نقاشی معمولی می‌داند چگونه انجام دهد. این سطوح را اسفنج‌ها، دسته‌های مخصوص و قلم‌موهایی صیقل می‌دهند که از موی بز یا سمور یا میمون پوزه‌دار درست شده‌اند و دسته‌هایی از بامبو یا چوبی بادوام دارند (بهترین قلم‌مو سمور کلینسکی نام دارد. همیشه فکر می‌کردم کلینسنکی یک تولیدکننده‌ی یهودی قلم‌موست، اما انگار کلینسکی نام نوعی راسوی برفی است که در سیبری زندگی می‌کند). برای کار باید از ماسک ایمنی و دستکش لاتکس استفاده شود. باید پسماندها را داخل مخزن‌هایی

فلزی با درهای بسته نگه‌داری کرد، و همین‌طور از سیستم تهویه‌ی پیچیده، کابینت‌های فلزی و تخلیه‌ی ضایعات صنعتی استفاده کرد. اما به‌طور معمول هیچ‌کدام را انجام نمی‌دهیم.

بیاید نگاهی به اقتصاد عجیب دایره‌ی محدود و خاص هنر بیندازیم؛ هزینه‌ی رنگ در قالب رنگ‌روغنی. با پولی که من در سال گذشته صرف خرید رنگ کردم می‌توانستم یک بی‌ام‌و یا یک کت خز سمور بخرم. این‌جا نموداری است که قیمت یک اونس قرمز کادمیوم را با تنوعی از کالاهای لوکس، از نظر بها و طول عمر مقایسه می‌کند، مثل آب، نفت، ماشین، مواد مخدر، طلا، جواهرات، کت خز و یک آپارتمان در ویلیامزبرگ. همگی براساس پایداری و وزن‌شان به اونس حساب شده‌اند. قرمز کادمیوم جایی پس از کت خز و قبل از یک واحد آرپارتمان، هم از لحاظ ارزش و هم پایداری قرار می‌گیرد.

- یک اونس قرمز کادمیوم به‌اندازه‌ی همان میزان خاویار اعلا هزینه برمی‌دارد. همان قرمز هم‌ارزش یک اونس خونِ سرد بسته‌بندی شده‌ی انسان است.
- یک تیوب کوچک از ارغوانی کبالت به‌اندازه‌ی یک بطری شامپاین «دم پرینیون» می‌ارزد.
- کیسه‌ای بزرگ از همان پیگمنت به‌اندازه‌ی یک بسته‌ی خیلی بزرگ کوکائین خرج برمی‌دارد (یک چهارم اونس قرمز کادمیوم یک متر بوم را می‌پوشاند ولی اگر بارنت نیومن قرار بود قرمزش کند به‌اندازه‌ی یک شمش طلا هزینه داشت).

اما نکته‌ای وجود دارد؛ اگر بخواهیم رنگ‌روغن را روی بردار زمان بررسی کنیم، براساس پایداری در عوض دلار به‌ازای اونس، رنگ خیلی بهتر از مواد مخدر است. یک اونس کوکائین کم‌وبیش ۶۰ برابر ارزش یک اونس رنگ روغنی است. اما تنها به‌مدت یک ساعت می‌پاید درحالی‌که قرمز کادمیوم صدها سال عمر می‌کند. بنابراین اگر برعکس، برحسب ساعت‌های بهره‌وری، حساب کنید یک تیوب رنگ‌روغن برابر صدها میلیون دلار کوکائین است. و مانند یک معتاد خیلی از اوقات متوجه می‌شوم که نیمه شب، ناامیدانه، با تیغ به دنبال تراشیدن آخرین ذره‌ی تیوبی خالی هستم به‌خاطر آن‌که فقط کمی بیش‌تر از این ماده می‌خواهم. اگر پس از ساعت کاری رنگ تمام کنید، تا روز بعد، یعنی هنگامی که فروشگاه لوازم هنری، تنها دلال مواد دلخواه شما باز شود، گیر افتاده‌اید.

ساختن یک نقاشی آن‌قدر سخت است که شما را دیوانه می‌سازد. شما

باید با سطح، رنگ، شکل، خط، فضا، کادر، لایه‌ها، مقیاس، سرعت و حجم به توافق برسید درحالی‌که با سطح زیرین معنا، نوشته، نشانه، زبان، مفهوم، محتوا و تاریخ تعامل برقرار می‌کنید. شما باید هم‌زمان حال را تشخیص بدهید، آینده را پیش‌بینی کنید و گذشته را نادیده بگیرید، هم به‌خاطر بیاورید و هم فراموش کنید. باید هم ابژه‌ها و سوژه‌های خود را دوست بدارید و هم از آن‌ها متنفر باشید تا بتوانید تکه‌ای از افسانه‌ی احساسی و پرشور نقاشی را باور کنید و درعین حال نظر دقیق‌تان را روی آن بیندازید.

سپس رنگ وارد می‌شود که حتی برای مذاکره کردن سخت‌تر است. شما باید این مواد سمی، گران‌قیمت و پیش‌بینی‌ناپذیر را طوری نگه دارید که تازه به‌نظر برسند، مثل مدلی که ظاهری بدون آرایش دارد تا توهم ساده بودن را ایجاد کند. وقتی مردم از رنگ به‌عنوان تزئینات سخن می‌گویند، به هیچ‌وجه منظورشان نمی‌شوم. سعی کنید رنگ‌روغن را مخلوط کنید، ۹۵ درصد اوقات کریه می‌شود. آن پودرهای درخشانِ داخل رنگ‌فروشی تبدیل به سطل لجنی از سبز حال‌به‌هم‌زن یا قهوه‌ایی به‌رنگ لخته‌ی خون می‌شوند و تمام آن خوش‌بینی اولیه به شکل وحشتناکی از بین می‌رود. تمام نقاش‌ها به‌طور معمول از «چرک» شدن رنگ‌شان صحبت می‌کنند. رنگدانه به خودی خود کیمیاگریِ معکوس است؛ طلایی که در استودیو تبدیل به گِل می‌شود. خیلی اوقات در استودیو، درحالی‌که با دستمال‌های کاغذی و سطل‌ها احاطه شده‌ام، فکر می‌کنم کدام اشتباه صورت گرفته تا من نقاش شوم.

این من را به یکی از تناقض‌های اولیه‌ی رنگ می‌رساند؛ طبیعت مجنون آن درعین بلاغت‌اش. رنگ نمایان‌گر تمام چیزهای خوب روی زمین است؛ زیبایی، حیرت، شگفتی، خیال، آزادی، عصمت، سیاست دگرباشانه، حقوق شهروندی. چه کسی رنگ را ممنوع می‌کند؟ مردانِ جایگاه‌های قدرت، مردانی که از هم‌جنس‌گرایی وحشت دارند، طرفداران استالین، نگهبانان زندان (به‌تازگی زنی که در کشوری کمونیست بزرگ شده بود، برایم حکایتی کامل از نابود کردن رنگ تعریف کرد. زمانی که او به هنرستان می‌رفته، تنها یک رنگ در اختیار تمام هنرمندان قرار می‌گرفته است؛ سبز کرومیوم اکسید. تمام نقاشی‌های مدرسه تحت یک دستور رنگی با این تک پیگمنت مرده در درجات مختلف کشیده می‌شدند. او می‌گفت که چگونه هنرجوها با اشتیاق به گل‌ها و زرورق آبنبات‌های وارداتی آلمانی نگاه می‌کردند). در برابر نیروهای کشنده‌ی خوشی، رنگ یک مهره‌ی رام نشده است، یک نیروی قوی، یک

دیگریِ زنانه یا آنارشیست؛ مقاوم در برابر زبان قانون. والتر بنیامین می‌نویسد رنگ ماهیت تخیل کودکی است. شکلی قوی از معصومیت که می‌تواند منطق کاپیتالیسم را واژگون سازد.
اما در سوی دیگر، تولید رنگ قرار گرفته است. طوری که از ماده‌ی سازنده‌اش به دستان شما می‌رسد؛ در قالب یک شادمانی رنگارنگ از خواسته‌ی شرکت‌های بزرگ، که از سوی کاپیتالیست‌ها یا کمپانی والت دیزنی به ما فروخته می‌شود. تولید رنگ در بعضی از وحشتناک‌ترین اتفاق‌های زمین دخیل است، مثل صنعت معدن، استعمار، بردگی، نازی‌ها، صنعت مواد شیمیایی، شرکت آی جی فاربن، سیلکون ب و اکنون فاکس‌کان، جایی که کودکان گوشی‌های آیفون (با تنظیمات حیرت‌آور نمایش‌گرش) را در محیط کاری‌ای شبیه فضاهای وحشتناک داستان‌های اورول می‌سازند.
فرای این فساد زمینی، بازنمایی نظریه‌ی رنگ در قالب چرخه‌ی رنگ، مثل چرخه‌ی شب و روز به‌طور عجیبی برای سده‌ها ثابت مانده است؛ با یک بی‌تفاوتی عظیم نسبت به هر نظام فکری‌ای که روی کار است. از زمانی که آیزاک نیوتن برای اولین بار در سال ۱۷۰۶ رنگ‌ها را روی یک صفحه چید، این چرخ ساده و پیشرفت منظم برش‌های هندسی آن به‌عنوان یک قاعده‌ی بصری رنگ مشغول به خدمت شد. در ۱۹۲۰ و دهه‌ی ۱۹۳۰ گوستاو کلاتیس در «وختماس»، یوهانس ایتن در «باهاوس» و جوزف آلبرز در کالج «بلک مونتین» و دانشگاه «ییل»، سه استاد بزرگ رنگ در غرب بودند. با وجود آن‌که سیاست و روش هرکدام متفاوت بود، اما هر سه چرخه‌ی رنگ یکسانی را به‌همراه اصول آن به‌کار گرفتند. تنها تلاش اساسی برای بازتولید چرخه‌ی رنگ، در پایان سده‌ی ۲۰، توسط آلبرت مانسل، پروفسوری اهل بوستون، صورت گرفت، کسی که دایره‌ی قدیمی مسطح را به مدل ستون‌مانند سه‌بعدی‌ای با درجات سه‌گانه‌ی: خلوص، رنگی بودن و تیرگی روشنی به‌همراه یک سیستم نام‌گذاری تقسیم‌شده تبدیل کرد. در نهایت به‌شکل متناقضی، سیستم مانسل، خدمت به کاپیتالیسم را دور زد. این مدل میان هنرمندان رواج پیدا نکرد ولی به‌عنوان شاخصی برای نظارت بر عملکرد رنگ در فناوری و تجارت به‌کار گرفته شد. امروزه می‌توانید در سمساری‌ها کتابچه‌های راهنمای مبنی بر تئوری مانسل را پیدا کنید، کتابچه‌هایی که برای اداره‌های اجرایی زنانه-مردانه، طرح‌های رنگی پیسنهاد می‌داد. یا استانداردهای رنگی مانسل که در راهنمای بخش کشاورزی ایالات متحده برای تشخیص استفاده می‌شود، برای نمونه، نوعی طلایی-قهوه‌ای که برای آماده‌سازی سیب‌زمینی

سرخ‌کرده‌ی یخ‌زده لازم است.
بنابراین تا ۱۹۷۰، با نقل قول از یک ترانه‌ی ریحانا، ما در دوره‌ی هنرستان، تعلیم رنگ را در مکانی نومیدانه پیدا کردیم.[۱] مسیر یادگیری رنگ جنون‌آمیز بود. در کارگاه نقاشی هنرجوی سال اولی با روشی قدیمی آموزش می‌دید، او می‌بایست یک پالت قهوه‌ای را روی شیشه‌ای سنگین بچیند (در واقع این تنها به درد کسی می‌خورد که در یک آکادمی خشن در فیلادلفیا مشغول کشیدن فیگورهای برهنه است). سال دومی‌هایی که نقاشی دو را ادامه دادند، با کاندینسکی آشنا می‌شدند (به‌عبارت دیگر، مدرنیسم به‌عنوان نوعی رمزگرایی). از واسیلی [کاندینسکی] اطلاعات اسرارآمیزی آموختیم که به‌نوعی از طالع‌بینیِ رنگی تبدیل می‌شد، حدس و گمانی خوش‌بینانه که بر اساس آن آبیْ سرد است و قرمز مربع و سبز یک احساس است همان‌گونه که خردادی‌ها مغرورند و اسفندی‌ها دمدمی مزاج. سال سومی‌های مصمم که به نقاشی سه رسیده بودند، بالاخره به قله‌ی اختصاصی نقاشانه راه پیدا می‌کردند؛ فرانسوی‌ها. کسانی که از آن‌ها می‌آموختیم که رنگ=فضا و فضا=نور. ولی این موضوع، زمانی که وضعیت‌های نور به‌صورت بنیادین تغییر کرده بود، برای‌مان چه نفعی داشت؟ آیا مدرسه‌ی پاریس می‌توانست به‌جای ادیسون، جنرال الکتریک و سونی حساب پس دهد؟ گفته می‌شود که یکی از علت‌های شکل‌گیری امپرسیونیسم، اختراع تیوب رنگ‌روغن بوده است اما تیوب کاتُد چطور؟ بسیار دورتر از ایکس آن پروانس[۲]، جایی که آخرین بار به این نظریه پرداخته شده بود، رنگ در یک رابطه‌ی آشکار با لامپ و تلویزیون قرار گرفته است و به‌مرور در موقعیت سختی قرار می‌گیرد که روشنایی در یک فاصله‌ی مادون-نازک بین پیکسل و مانیتور وجود دارد. در باز آفرینی مکانیکی تمامی رنگ‌ها به‌طور اساسی یک نظام سازش میان گیرنده‌های تصویری چشم شما و زمینه‌های دیداری هستند یعنی جایی که با CMYK و RGB برخورد می‌کنند. با وجود آن‌که می‌توان گفت واقعیتی میان رنگدانه و چشم در تجربه‌ی دیدن با پوست و خون وجود دارد، اما به‌هر حال، در نهایت بیننده‌ی استاندارد چه کسی است؟ حقیقت نهایی غیرقابل بحث رنگ این است که هرگز نمی‌توانید بفهمید که چشمان دیگر چه می‌بینند. آلبرز در صفحه‌ی نخست کتابش، که پنجاه سال پیش نوشته شده، این را گفته است که حتی اگر قرمز یکسان استاندارد نشان کوکاکولا در برابر هزار نفر قرار بگیرد آن هزار نفر به هزار قرمز متفاوت می‌اندیشند.
پس حالا، نظریه‌ی رنگ در واقع چیست؟ کلمه‌های پیتر سالِ نقاش در

گوشم طنین می‌اندازند، او یک بار هشدار داد که هنر مدرن پیروزی محصولات هنری بر هنر است. همه‌ی ما رنگ‌های‌مان را هر طوری که دل‌مان می‌خواهد در سطل‌ها و لیوان‌ها می‌ریزیم و سپس دوباره، برای مواد بیش‌تر به فروشگاه‌های لوازم هنری می‌رویم. آموزش مدرن رنگ در کفه‌ی نظری سنگین و در عملی سبک است. این آموزش با آرایه‌های گسترده‌ای از مواد برای انتخاب از میان‌شان اشباع شده اما هم‌چنان در رنگ‌هایی ارایه شده که با بازتولید مکانیکی، جایی که بیش‌تر از همه دیده می‌شود، مغایر است. این چیزی است که من فکر می‌کنم تا حدودی مسئول شیوه‌ای است که می‌توانیم با آن به ظاهرِ رنگ در آثار نقاش‌های معاصر متعددی بنگریم، مقدار زیادی از آن مصنوعی، خنده‌دار، طعنه‌آمیز، پرخاش‌گر، سریع و خشن، از حالت طبیعی خارج شده و نه به‌طور مشخص نظری و نه به‌طور دقیق نمادین است. اکنون رنگ ترکیبی از فروشگاه لوازم هنری، فراز و نشیب تولید و یک بی‌قراری توجیه‌پذیر مدرن در برابر تجربه‌ی کُند انتخاب رنگ و ماده در خلوت استودیوست.

به‌طور شخصی، من بیش‌تر به رنگ به‌عنوان یک موتور تغییر مداوم و دگردیسی علاقه دارم تا نظریه‌ای ثابت. من کارگر کندی هستم، تدوین‌گر دائم نقاشی، هر کدام از نقاشی‌های‌ام به‌نوعی یک فیلم پویانمایی شده است، مجموعه‌ای از تغییرها و تنظیم‌ها با رنگ‌هایی که تا جایی خراشیده شده‌اند که یک نیرو یا یک غافل‌گیری بصری، چیزی به من بگوید که تا به‌حال نمی‌دانستم و متوقف شوم. رنگ ابزار اولیه برای مذاکره در آثار من است، رنگ‌هایی که یکدیگر را نفی می‌کنند یا با هم در تناقض‌اند و با هم در یک دوگانه‌ی باستان‌شناسانه‌ی تخریب و بازسازی مداوم ترکیب می‌شوند. پالت من با هر آن‌چه در جهان می‌بینم شروع می‌شود: نقاشی‌ها، برنامه‌های آیفون، کارتون‌ها، مجله‌ها، گل‌ها، مُد، ساختمان‌ها، مناظر، کتاب‌ها و فیلم‌ها. استفاده از رنگ‌روغن قابلیت بازبه‌کارگیری رنگ‌ها را به فرد می‌دهد، تا جایی که خراب شوند و نقاش در ظرف‌ها و سطل‌ها با حلال آن‌ها را نجات دهد، به‌مرور تمام فجایع را از روی بوم بتراشد و قهوه‌ای‌های لجن‌آلود، خاکستری‌ها و رنگ‌های میانی را با رنگ‌های تازه و درخشانِ ازپیش‌درست‌شده‌ی خریدنی مخلوط کند.

به تازگی متوجه شده‌ام به‌نحوی محکوم به پالتی هستم که تولیدکننده‌های رنگ‌روغن عرضه می‌کنند. مواد پایه‌ی من رنگ‌هایی هستند که بخشی از آن به‌سلیقه‌ی افرادی انتخاب شده که کارخانه‌ی تولید رنگدانه‌ی «آر اند اف» را در

کینگستون نیویورک اداره می‌کنند، جایی که تعداد زیادی از ابزارهای نقاشی‌ام را تهیه می‌کنم. یک بار، دوستی متوجه شد که پالت من می‌تواند پرزرق و برق، کم‌وبیش بازاری، باشد؛ با صورتی دهه هشتادی و نارنجی روشن که با درجه‌های خاکستری و قهوه‌ای ترکیب شده است. اما آن‌چه من از پالت «خود» در نظر دارم، در واقع حاضر و آماده است و براساس انتخاب‌های تولیداتی شرکت‌های رنگ شکل گرفته است. شاید کسی که رنگ‌ها را می‌سازد، بادگیری نایلونی در رنگ‌های بنفش و سبز بپوشد، یا برای مثال در خانه‌ای زندگی کند که دیوارهای آن با اکر و بژ رنگ شده‌اند. پالت من همین‌طور تحت تاثیر کمپانی اَپل است. کار من با انیمیشن روی آیپد و آیفون است با سادگی گزینه‌های رنگی بی‌وزن که یک فرد می‌تواند به‌محض کشیدن یک انگشت روی صفحه تغییر دهد، یک گوشی که برای افرادی طراحی شده که مثل مورخ هنری ابتدای مقاله هرگز وزن رنگ را در دستان‌شان حس نکرده‌اند. این بدان معناست که استفاده از رنگ در جایگاه خود دلخواهانه است؛ به‌همان میزان که پذیرای رنگ‌های اشتباه هستیم، پذیرای رنگ‌های درست هم هستیم. شاید روش من برای ترکیب رنگ احساس‌های اشتباه را هم درگیر می‌کند؛ جلف بودن، رنجش، تهوع‌آور بودن، عوضی بودن، مثل احساس غیرمنتظره‌ای که درخشش سبز-زردی، که همیشه دوست داشتم، به من می‌دهد، که به‌سادگی نمی‌تواند در عکس بازنمایی شود. این روش کار کردن با رنگ (انسان‌گونه، نسبی، احساسی، روان‌شناختی و جسمی) هیچ ارتباطی با نظریه‌ی رنگ ندارد بلکه تنها نظریه‌ی نادیده گرفتن نظریه! است. به عبارت دیگر، بگذارید خوش‌آمد بگوییم به آمیزش اشتباه‌ها، تصادف‌ها، خواسته‌ها، تناقض‌ها، تخریب‌ها و فجایعی احتمالی که رنگ آن را در بر می‌گیرد.

## ارجاعات:

۱. اشاره به آهنگ «We Found Love» دارد.ـم.

۲. شهری در فرانسه، زادگاه و محل زندگی پل سزان.ـم.

# شناسنامه

**ماهنامه الکترونیکی زمینه** دی ۱۴۰۰، شماره: ۰۲۰

**صاحب امتیاز و مدیرمسئول** محمد مهمانچی
**سردبیر** شورای سردبیری زمینه
**دبیر تحریریه** سیاوش خائف
**مترجمان** نامدار شیرازیان، افرا صفا، نگار کریم خانی، مهسا محمدی، مهدیس محمدی
**ویراستار** دلناز سالار بهزادی
**مدیر هنری** پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)
**طراح گرافیک** سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

**روابط عمومی و دبیر اجرایی** فریده ابطحی
**دبیر رسانه‌های اجتماعی** یاسمن نوذری
**مدیر فناوری** پرهام مرادی
**مدیر فنی** اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)
**مشاور بازاریابی** آناهیتا علیمی
**دستیاران اجرایی** کیانا ابریشمی، هلیا رضایی
**مدیر پلتفرم آفلاین** نازنین فتاحی
**تولید محتوا** نگار کریم خانی
**مالتی مدیا** آبان فاضل

**با سپاس از** (به ترتیب حروف الفبا) احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهادر بهمنی، حمید خداپناهی، آرین قویدل، آریا کسایی، کیارش علیمی، مینو عمادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری، شیوا یوردخانی 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 صرفا نظر نویسندگان و لزوما منطبق با دیدگاه زمینه نیست.