مفاهیم و رویکردها در

آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم

ادوارد لوسی اسمیت

ترجمه: دکتر علیرضا سمیع آذر

فهرست :

صفحه

درباره مؤلف ۷

اشارات مترجم ۹

فصل اول: سبک در محتوا ۱۳

فصل دوم: اکسپرسیونیسم انتزاعی ۳۳

فصل سوم: چشم انداز اروپا ۶۳

فصل چهارم: انتزاع گرایی پسانقاشانه ۱۰۵

فصل پنجم: پاپ ، محیط و رویدادها ۱۳۱

فصل ششم: تندیس های انتزاعی ، هنر مینیمال و هنر مفهومی ۱۷۵

فصل هفتم: هنر بی‌پیرایه ، پسامینیمالیسم و میراث آن ۲۰۷

فصل هشتم: گرایش های جدید اکسپرسیونیستی دردهه ۱۹۸۰ ..... ۲۲۵

فصل نهم: هنر امریکا در دهه ۱۹۸۰ ..... ۲۴۳

فصل دهم: هنر موضوع گرا: هنر افریقایی ـ امریکایی و هنر فمینیست ۲۷۳

تطابق‌های تاریخی ۲۸۹

فصل اول :

سبک در محتوی

هنگامی که نخستین نوشتار این کتاب [1] در سال ۱۹۶۹ انتشار یافت، جنبش‌های هنری پس از جنگ جهانی دوم بسیار تثبیت شده و قوام یافته به نظر می‌رسیدند. آن نوشتار در واقع شرحی بود بر نظریه‌ها و رویکردهایی که برای سال‌های متمادی در لوای سبک‌های شناخته شده هنری کاملاً جاافتاده و پذیرفته شده بودند. با وجود آن که بسیاری از مطالب کتاب در نگارش اولیه تازه بودند، لیکن ساختار بحث و تحلیل هنری و تاریخی ارائه شده انصافاً چندان نو و بدیع به نظر نمی‌رسید. اکنون آن نحوه تحلیل و طبقه‌بندی رویدادهای هنری ممکن است ضعیف، ناکافی و حتی پر از اشتباه تفسیر شود. به بیان دیگر این تصور که هنرمندان نیمه دوم قرن و آثارشان را به راحتی می‌توان در زیر مجموعه سبک‌ها و یا جنبش‌های تعریف شده هنری- بدون توجه به زمینه‌ها، ارتباطات اجتماعی و از آن مهمتر موضوع و محتوای کارشان- طبقه‌بندی کرد، امروزه تصوری است سطحی که می‌تواند منشأ بسیاری از مغالطه‌ها باشد.

همچنان که به اواخر قرن بیستم نزدیک می‌شویم، جهان هنر معاصر به‌تدریج تحولی اساسی در طرز تلقی‌ها نسبت به هنر پیشرو، و به طور کلی پیشگامی در هنر، را شاهد بوده است. این تحول تا بدانجا به پیش می‌رود که امروزه واژه «آوانگارد» اگر نگوییم معنی سابق خود را از دست داده، دست کم جایگاه کم اهمیت‌تری در واژگان نقد هنر معاصر پیدا کرده است. کسانی که در سطحی حرفه‌ای به تولید، عرضه و یا نقد آثار هنری مبادرت می‌ورزند، در نگاه «سلسله مراتبی» به ارزش‌گذاری پدیده‌های هنری- بدین مفهوم که این اثر از نظر سبک و شیوه از آن یکی بهتر است - بسیار مردد و مشکوک هستند. اما علیرغم مخالفت شدیدی که نسبت به ارزشیابی سلسله مراتبی آثار هنری بر مبنای خصوصیات زیبایی‌شناختی آنها ابراز می‌شود، با این حال تفکر نظم بخشی سلسله مراتبی را یکسر و به‌طور مطلق نمی‌توان منتفی دانست. دست کم به این دلیل که «سبک» یا «شیوه» اساساً عباراتی هستند که به نمایش ظاهری اثر هنری، و در واقع آن‌گونه که اثر یا شیئی ظاهراً به نظر می‌رسد، معطوف بوده و به پیام و مضمونی که به تماشاگر منتقل می‌شود توجه چندانی

۱- عنوان کتاب در اولین انتشار «اواخر مدرن : هنرهای تجسمی پس از سال ۱۹۴۵» بود.

نشان نمی‌دهند. مفهوم این امر آن است که «سبک» و «شیوه» از منظر خاص خود به ارزیابی سلسله مراتبی اثر هنری پرداخته و بنابراین برنوعی نگاه نظری و ذهنی، که منطق خاص خود را دارد، متکی است. براین مبنا رویکردها و مفاهیم در یک نظام سبک‌شناختی کاملاً قابل بررسی بوده و این نظام در چارچوب مشخصی قادر است یک اثر را بهتر و یا بدتر از اثر دیگر ارزیابی کرده و بدین‌ترتیب نوعی سلسله مراتب ارزشی را قائل شود.

واقعیت این است که هنر معاصر، و همین‌طور نحوه درک ما از آن، هر دو به نحو چشمگیری تحول یافته‌اند. بسیاری از تحولات هنری در دهه ۱۹۶۰ خود را پس از مدتی آرام آرام نمایان ساختند، لیکن در زمان خود به‌قدرکافی محسوس نبوده و لذا در نخستین نگارش این کتاب مورد تأکید قرار نگرفتند. برای مثال ما اکنون نوعی جهان شمولی را برای هنر آوانگارد اواخر سده بیستم قائلیم: در حالی‌که در دهه ۶۰ هنر تجربی، صرفاً جریانی که از تراوشات خلاقانه هنرمندان دهه اول، و به‌طور وسیع‌تر نیمه نخست قرن، در اروپا سرچشمه گرفته است، قلمداد می‌شد. حتی اگر به نفوذ جریان‌های فرهنگی دیگری ـ مثل هنر قبیله‌ای آفریقای سیاه ـ در تحول جهانی هنرهای تجسمی واقف باشیم، باز هم درک و تحلیل جامعی از این نفوذ ـ که البته تفسیر خاص خودش رامی‌طلبد ـ وجود ندارد. اگر این فرهنگ‌ها حاوی تأثیرات هنر غربی و به‌طور مشخص نفوذ تفکرات مدرنیته بودند، در این صورت آن را باید یک عنصر تضعیف کننده و یک عامل انحطاط فرهنگی قلمداد کرد و نه یک عامل تجددگرایی و پیشگامی.

برای مفسران اولیه مدرنیته وضعیت کاملاً روشن بود: هنر غرب (که امریکا را نیز شامل می‌شد) در ذات خود پویا، بالنده و پرتحرک بود، در حالی‌که هنر غیرغربی تنها در حالت ایستایی به کیفیات حقیقی خود نائل می‌شد. نتیجتاً غرب ادعای تفوق‌طلبی جهانی خود مطرح کرد و در عین حال با فروتنی توأم با تمسخر، نفوذ خود در سایر فرهنگ‌ها را عامل ابتذال و انحطاط نامید. ضعف این نگرش سخیف امروزه کاملاً مشهود است. در خلال سه دهه گذشته، توسعه سریع فن‌آوری، گسترش رسانه‌های جمعی و تسریع ارتباطات باعث فروپاشی دیوارها بین فرهنگ‌های مختلف شده است. فرهنگ‌های غیرغربی در این گیرودار، اگر چه فریفته بسیاری از جنبه‌های هنر اروپایی و امریکایی به نظر می‌رسند، لیکن مصمم به حفظ بسیاری از جنبه‌های تمدنی و سنت‌های ملی خویش هستند. هنرمندان این کشورها، غالباً به نوعی آمیزش بین زبان مدرن و استفاده از جوهر فرهنگی خودشان علاقه‌مند هستند. در حال حاضر شمار هنرمندان فعال در سراسر جهان تا حد قابل توجهی افزایش‌یافته و همه در همه جا به نوعی خود را مدرنیست خطاب می‌کنند، بطوری که این نکته اکنون به یکی از ویژگی‌های شاخص هنر اواخر قرن بیستم تبدیل شده است.

نتیجه این گفتمان کاملاً بدیهی است: آغاز فروپاشی مدرنیسم در تاریخ هنر که لااقل دو دلیل اصلی

برای آن می‌توان برشمرد. نخست آن که مقوله آمیزش فرهنگ‌ها ـ که خصیصه بنیادین مدرنیته بود ـ در ارائه سیستم‌های ارزشی مورد وفاق و پذیرش جهانی کاملاً ناموفق بوده است. گونه خاصی از هنر که از سوی گروهی بسیار ارزشمند تلقی می‌شود، از طرف گروه دیگر و بر مبنای معیارهای متفاوت، فاقد ارزش هنری تفسیر می‌گردد. دلیل دوم اطلاعات محدودی است که در نزد منتقدان و مورخان مدرنیسم موجود است. تا اواخر قرن هیجدهم یک فرد عالم می‌توانست جامع تمام دانش‌های زمانه خود از ادبیات و هنرها تا علوم باشد. این جامعیت در خلال قرن نوزدهم متزلزل گردید، لیکن یک دانشمند این قرن هنوز می‌توانست بر علوم مختلف از زیست‌شناسی تا شیمی و فیزیک تسلط داشته باشد. اما قرن بیستم به مرحله‌ای رسید که یک صاحب‌نظر و مورخ نمی‌تواند ادعا کند به‌طور کامل بر تمامی جلوه‌ها و دقایق جنبش مدرنیسم در سراسر جهان احاطه یافته است. در نتیجه «هنر معاصر جهان» دیگر به‌صورت یک کلیت مفهومی که به‌طور قاطع قابل جمع‌بندی تاریخی و هنری باشد مطرح نبوده و بنابراین تعبیر «مدرنیسم» به‌خاطر عدم جامعیت و نامشخص بودن تنزل می‌یابد.

با این حال کماکان می‌توان دلایل خوبی را برای جنبه‌های تازه و بحث برانگیز نقد هنری غیرسلسله مراتبی اقامه کرد. دلیل اصلی تاحدی مورد اشاره قرار گرفت: این روش در اصل نقد سلسله مراتبی را طرد نکرده بلکه صرفاً سیستم ارزشیابی و قضاوت هنری دیگری را جایگزین آن می‌سازد. نقد هنری، در غرب، غالباً با اخلاقیات درهم تنیده است. این تمایل به قبل از زمانی که مدرنیست‌ها درباره حقیقت عناصر پدیدآورنده اثر سخن گفتند و یا زمانی که منتقد برجسته امریکایی کلمنت گرینبرگ[1] در خصوص فرمالیسم خالص و عاری از خودنمایی و فریب در نقاشی بحث کرد، بازمی‌گردد. در قرن هیجدهم دنیس دیدرو[2]، نخستین منتقد بزرگ هنر در غرب، شور و علاقه‌اش نسبت به ژان باتیست گروز[3] را ـ که از کارهای فرانسوا بوشه[4] بسیار متنفر بود ـ به‌طورکامل در ارزیابی خود از شرایط اخلاقی و شخصی هنرمندان زمان خود تأثیر داد. این ارزیابی حاکی از عدم علاقه او نسبت به رژیم لویی پانزدهم بود. بوشه نقاش دربار و محبوب بانوی لویی پانزدهم بود و دیدرو به این محبوبیت رشک می‌برد. در نتیجه نوعی نگرش منفی در نقد هنری دیدرو در مورد آثار بوشر ظهور کرده و ارزیابی او را متأثرساخت.

جانشینان دیدرو در قرن نوزدهم، به خصوص جان راسکین[5]، نیز روش برخورد اخلاقی یا متکی بر مفهوم و معنای اثر را ادامه دادند، تا آن که در اواخر قرن نظریه «هنر برای هنر» با پرچمداری سمبولیست‌های فرانسوی به‌تدریج حاکمیت پیدا کرد. سمبولیسم در واقع پدر مدرنیسم بود و

1-Clement Greenberg
2- Denis Diderot
3- Jean Baptiste Greuze
4- Francois Boucher
5- John Ruskin