جولیان اشنابل
نقاش کاسه‌بشقابی

علی‌اصغر قره‌باغی

از آغاز پیدایش پست‌مدرنیسم در قلمرو هنرهای تجسمی تا نیمه‌های دههٔ ۱۹۹۰، جولیان اشنابل یکی از پر آوازه‌ترین و بحث‌انگیزترین نقاشان جهان بوده است. آثارش بیان لحظات و فاصلهٔ میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم است یعنی همان لحظات دیرگذر و موقعیت پیچیده‌یی که بسیاری از فرهنگ‌های امروز درگیر آنند و به شکل‌های گوناگون دامنگیر جوامع هنری شده است. جولیان اشنابل از همان آغاز از توانی شگفت‌انگیز در به هم آمیختن سبک‌ها برخوردار بود و چندین سبک و مشرب هنری و جنبه‌های گوناگون سنت را در هم می‌فشرد و خلاصه می‌کرد، به بیان دیگر توش و توان آن را داشت که بر دوش هنرمندان پیش از خود بایستد و افق‌های گسترده‌تر را نظاره کند. اشنابل از منابع هنر متعالی و فرهنگ عوام به یک اندازه بهره می‌گیرد و این سودجویی را عادت پست‌مدرنیستی خود کرده است. در آثارش ردپایی از هنر عهد کهن، دوران رنسانس، باروک و هنر مدرن دیده می‌شود لایه‌های زیرین کارهایش حافظهٔ مشترک نقا حضوری آشکار دارد. از نقاشی کاراواجو و فیگور تاریخی و مذهبی و اسطوره‌یی گرفته تا نقاشی جک پولاک و راشنبرگ و تکنیک کلاژ و اشیای حاضر آم استفاده می‌کند اما کارش شکل سرهم‌بندی کردن هم چسباندن جهانی دور و کهنه را به خود نمی‌گ اشنابل از عصاره و جوهرهٔ دستاوردهای دیگران استف می‌کند و انگار نقاشی کردن برای او نوعی جویدن و کردن است. مدتی از اشیای حاضر آماده و دم دس برای بیان هنری خود بهره گرفت و پرتره‌یی از خ کشید که هنوز یکی از بهترین و مشهورترین کارها اوست. در این پرتره، خود را به شکلی کاراواجو گونه کنار شاخ موس و گوزن و بازنمایی کارتون‌گونهٔ عروسک چوبی نقاشی کرده است. با این شگرد، از سو خود را در قدوقامت کاراواجو نشان می‌دهد سوی دیگر در حد و اندازهٔ یک عروسک دم‌دستی مبتذل. اشنابل این اثر خود را «تبعید» نامید و عنوانی انتخاب کرده بود ناظر بر کیفیت بیرونی این دو نق بود. تابلویی که کشید سرشار از نوعی احساس بیگان بود که ربطی به الگوهای پیشین و رمانتیک‌گونه نداش

جولیان اشنابل در سال ۱۹۵۱ در شهر بروکلین دنیا آمد. در کودکی بسیار گوشه گیر بود، اغلب به زیر آشپزخانه پناه می‌برد و با مداد شمعی طراحی می‌کر کاریکاتور می‌کشید. در پانزده سالگی خانواده‌اش به ش برانزویل در ایالت تگزاس کوچ کرد. در این روزها اشنا نوجوانی درشت اندام بود و بیش از آن رشد کرده بود زیر میز آشپزخانه جا بگیرد[۱]. اشنابل در سال ۱۹۷۳ قصد شرکت در یکی از کلاس‌های آموزشی موزهٔ ویتن راهی نیویورک شد. برای گذران معاش مدت تاکسی‌رانی کرد، مدتی هم فروشندهٔ عینک آفتابی بود سرانجام در بار و رستورانی که پاتوق هنرمندان بود پیشخدمتی و ظرف‌شویی پرداخت. آن‌جا با زیگم پولکه و برخی دیگر از هنرمندان آلمانی‌تبار که همه صحابهٔ یوزف بویز به شمار می‌آمدند آشنا شد. تلاش اشنابل برای برپایی نمایشگاهی از آثار خود در نیویورک به جایی نرسید و به تگزاس بازگشت و به تمرین مطالعهٔ نقاشی پرداخت. در سال ۱۹۷۷ بار دیگر ب نیویورک رفت و این بار بر آن شده بود که در این شه اقامت کند. جوانی بیست‌وشش ساله بود و در کوله‌پ سفر خود تعدادی طرح و نقاشی داشت و یک دف جاه‌طلبی. باز برای گذران معاش در همان رستوران پیشخدمتی و ظرف‌شویی کرد. نقاشی هم می‌کرد و آث خود را نخستین بار در فوریه ۱۹۷۹ در گالری ماری‌بو به نمایش گذاشت. در دسامبر همان سال در دومین نمایشگاه انفرادی بشقاب و زیردستی و نعلبکی

سرامیک‌های شکسته و رنگ‌شدهٔ خود را برای نخستین بار به تماشا گذاشت و از همان زمان به نام «نقاش کاسه‌بشقابی» مشهور شد. آثار تازهٔ اشنابل غوغایی برپا کرد و درست در زمانی به شهرت رسید که جهان تشنه و چشم‌به راه یک قهرمان تازه بود. در آغاز دههٔ ۱۹۸۰ جهان نقاشی چشم‌انتظار محصولی بود که قرار بود از بازیافت اکسپرسیونیسم به دست آید. تماشاگران و مجموعه‌داران تازهٔ هنر چشم امید خود را از حماسه‌های اکسپرسیونیستی پیشین برگرفته بودند. ون‌گوگ و گوش بریدهٔ او جکسون پلاک و مست‌بازی‌ها و مرگ زودرسش در تصادف اتومبیل، رگ بریدهٔ روتکو و نمدپیچی‌های سودایی یوزف بویز همه کهنه شده و به تاریخ پیوسته بود. نگاه‌ها منتظر رویدادی نامنتظر بود و این درست زمانی بود که اشنابل به عرصهٔ هنر گام نهاد. تابلوهای عریض و طویل او می‌توانست پاسخی به این نیاز باشد. افزون بر این همه، شرایطی فراهم آمده بود که اگر کسی محکم می‌ایستاد و فریاد می‌زد که هنرمند است و نبوغ دارد و این حرف را تکرار و تکرار می‌کرد، سرانجام باورش می‌کردند و آثارش را می‌پذیرفتند. هم اشنابل مایه و استعداد این کار را داشت و هم نگارخانه‌داران و مبلغان هنرش، یعنی ماری بون و لئو کاستلی این کاره بودند. امریکا نیازمند نابغه بود و زمانه هم نابغه‌یی که لیاقتش را داشت در اختیار آن گذاشت.

جامعهٔ شبه هنری امریکا در انتظار پدیده و غولی تازه بود و در برآورده کردن این نیاز اشنابل و نقاشی‌هایش همان نقشی را ایفا کردند که سیلوستر استالونه و رامبو در سینمای امریکا به عهده گرفتند. هر دو این‌ها واقعیت‌های فرهنگی بود. اشنابل با نقدهای تند و تیز هم روبه‌رو شد اما در جنب شوق شهرت تلخی انتقادها سهل می‌نمود. پس از این موفقیت، برخی دیگر از اشیا و عناصر نامتعارف دیگر مانند چرم، تکه‌های چوب، مخمل، لینولئوم، پارچه و برزنت را هم به نقاشی‌های خود افزود و همزمان طول و عرض نقاشی‌های خود را هم افزایش داد. اشنابل با اشاره به بزرگی تابلوهای خود زیرکانه می‌گوید: «من خودم هیکلی درشت دارم و تابلوهایم هم باید به همان نسبت بزرگ باشد. اما از این که بگذریم اصلاً با اندازه‌های بزرگ بهتر کنار می‌آیم و بهتر کار می‌کنم.»

اشنابل مدتی هم روی برزنت‌هایی که با آن بار کامیون را می‌پوشانند نقاشی کرد. این برزنت‌ها سطوحی فراهم می‌آورد که بر آن تاریخی تجسمی نقش بسته بود. تاریخ کار و بار و تجارت و دادوستد و تأثیرات باد و باران و آفتاب مانند لایه‌ها و رسوبات تاریخ بر آن نقش بسته بود و یادگارهای دست‌به‌دست گشتن از نسلی به نسل دیگر را بر خود داشت. اشنابل یک چند هم از دکورهای نقاشی شده و قدیمی نمایشنامه‌های ژاپنی بهره گرفت. بر این‌ها هم نقش تاریخ برجا مانده بود و برخی از آن‌ها که در دکورهای نمایش‌های کابوکی به کار گرفته شده بود هنوز احساس نمایش‌های آئینی و فضای تئاتر ژاپنی را با خود داشت. در ۱۹۸۷ عناصر نقاشی‌های خود را کاهش داد و از نقش‌ها و نوشته‌های برجا مانده بر روی برزنت‌های ارتش امریکا سود جست. با رنگ بسیار رقیق روی این برزنت‌ها به گونه‌یی نقاشی می‌کرد که نقش‌ها و نوشته‌های برزنت از زیر نقاشی پیدا باشد. می‌خواست به هر شکلی که شده از چارچوب دست‌وپاگیر زیبایی‌شناسی مدرنیستی رهایی پیدا کند و حتی اگر فرصتی دست داد، به انکار آن نیز بپردازد. اشنابل در همین سال به یک سلسله نقاشی با عنوان «بازشناسی» روی آورد که مضمون اصلی آن «اصالت» بود. اشنابل می‌خواست با نقاشی‌های عریض و طویلی که روی برزنت می‌کشید، به رقابت با هنرمندان سنتی نقاشانی که به این هسته‌یی‌ترین عنصر روایات مسیحیت پرداخته بودند برخیزد. برزنت‌های کهنه و زهوار در رفته‌یی که اشنابل روی آن نقاشی می‌کرد مانند پوستی بود که از بدن مارسیاس کنده باشند. یادآور پوستی بود که کشیشان آزتک در مراسم آئینی خود از تن قربانیان می‌کندند و تنها تفاوت در آن بود که قربانیان پوست‌هایی که اشنابل بر آن نقاشی می‌کرد هنوز زنده بودند. هنوز خون پاشیده بر برزنت‌ها خشک

جولیان اشنابل: نقاشی بی‌ترحم، رنگ روغن کاسه و بشقاب شکسته، چسپ روی چوب، ۳/۲۰×۴/۴۰ متر

نشده بود و تمامی زمینهٔ نقاشی، شکل نماد آشوبی سرکوب شده را به خود می‌گرفت. نوشته‌های رنگ‌ورو رفتهٔ روی برزنت‌ها مانند پژواک فریادی ناآشنا از گذشته‌های دور بود. از نام، به جای فیگور استفاده می‌کرد و می‌خواست با بهره‌جویی از زبان و نامتعارف بودن شکل نقاشی که بیشتر برمحور زبان می‌گشت، آشوب و بلوا بیافریند. تماشاگر را به درون گورستان زبان می‌برد و چنین وانمود می‌کرد که درون خاکستر زبان را به امید یافتن بارقه‌یی از معنا می‌کاود. نگاه تماشاگر را به درون دخمهٔ زبان و جایی می‌برد که اسکلت و استخوان‌های زبان بر هم تلنبار شده بود و هر چه بود مرگ بود و سکوت و تعجب این جاست که زبان سبب‌ساز سکوت بود. در پس پشت نقاب زبان چهرهٔ مرگ نمایان بود. برزنت بوی کهنگی و مرگ می‌داد اما نمی‌توانست روحی راکه در پی آن بود در کارهای خود بدمد. چشم امید به آن دوخته بود که خواندن یک نام، روح آن را نیز به ذهن متبادر کند. امید آن داشت که تماشاگر سرانجام بپذیرد که وقار و اعتبار در نام است نه در فیگور و به همین خیال، حتی پرتوهٔ پروردگار را هم نقاشی کرد اما نام، نه تنها نمی‌توانست جایگزین فیگور شود بلکه بر غیبت صاحب نام تأکید هم می‌ورزید و بیشتر توی ذوق می‌زد. لابد چشم امیدش به نوشته‌های آدورنو بود که می‌گفت: «هنر قادر به انکار کردن خاطرات انبوه درد و رنج انسان‌ها نیست»[۲]. پیدا بود که این شکل کارکردن بیشتر نوعی لفاظی و بازی با زبان است تا نقاشی. می‌خواست به خودش و تماشاگر آثارش ثابت کند که با ساز نقاشی خود بیش از یک نت می‌نوازد اما از عهدهٔ بیان معنایی که قول آن را به خودش و تماشاگرش داده بود برنمی‌آمد. می‌گوید: «می‌خواهم دیدن و شنیدن و استشمام کردن و حس کردن را در یک نقاشی واحد یک جا بیاورم. این حس‌ها در زندگی امروز از هم جدا شده است و جدایی آن‌ها ما را نامتعادل کرده است. می‌خواهم از همین عدم تعادل شروع کنم و به شعری تازه ومتعادل برسم. تعجب می‌کنم هر کس که در زمینه‌یی نبوغ دارد نامتعادل است اما همیشه می‌خواهد به تعادل برسد.» واقعیت آن است که اشنابل به شکلی از قهرمان‌پروری روی آورده بود که به هیچ‌رو با شیوهٔ کاهش دهندهٔ نقاشی او جفت‌وجور نمی‌شد و پیدا بود که بار آن را به ضرب و زور برگردهٔ نقاشی خود گذاشته است. شانه‌های نحیف نقاشی او، هم زیر بار مصایب عیسی مسیح خم شده بود و هم از عهدهٔ نمایش معجزهٔ رستاخیز برنمی‌آمد. ایگناتیوس و آرتائود را می‌ستود اما حاضر نبود کاری راکه آنان کرده بودند ادامه دهد. پیروی بود که می‌خواست دنبال مسیر ذهنی خود تا پای صلیب برود اما فکر بالا رفتن از صلیب را به ذهن خود راه نمی‌داد. به هرحال سلسله نقاشی‌های بازشناسی، اژدهایی بود که اگرچه کشتن آن از توان اشنابل بیرون بود اما آن‌قدر بود که سال‌ها با جنگیدن ادامه داد.

یکی از ویژگی‌هایی که هنر و حتی فلسفهٔ امرو برای تصویر کردن رابطهٔ میان خویشتن و تاریخ قائل شده است، تکه‌تکه شدن‌ها و پاره‌گی‌هاست. اشنابل همین اندیشه را هستهٔ مرکزی و رگهٔ اصلی خود قرار می‌دهد. بر یک تختهٔ عریض و طویل، دیس و بشقاب و نعلبکی و چینی و سرامیک شکسته را (برخی رو به بالا برخی وارونه و تکه‌هایی را عمودی یا اریب) می‌چسباند و ایماژها و فیگورهای خود را روی آن نقاشی می‌کند. اما اهمیت ایماژی که پدید می‌آورد به اندازهٔ اهمیت زمینه نیست، زمینهٔ نقاشی او دلالت‌گری است که از طریق آن ایماژ دیده و دریافت می‌شود. نخستین اهمیت زمینه در تکه‌تکه بودن، شکسته بودن و نمایش شکستگی‌ها است و همین شکستگی‌ها است که پاره‌پاره‌گی ایماژ را سبب می‌شود و خود را به عنوان شکلی از بازنمایی

پاره‌پاره شدن هنجارهای فرهنگی در پایان سدهٔ بیستم می‌نمایاند. زمینهٔ نقاشی اشنابل نماد شرایط و شکستگی‌هایی است که ایماژهای امروز بر آن تابانده شده است و نماد مستحیل شدن هر چیز در چیزی دیگر است. استعارهٔ یک حالت هستی‌شناسانه و عدم انسجامی است که در آن هویت پدیده‌ها دائم در تغییر و تحول است. هویت فردی یک شئی در فرایندی کلی مستحیل می‌شود و شکل تجسمی پذیرش هویت کلی و تازه را به خود می‌گیرد. اما اهمیت زمینه‌های اشنابل تنها به سبب شکستگی و قطعه‌قطعه بودن نیست چرا که اگر یکی از آثار او از دیوار برداشته و برکف زمین گذاشته شود، بلافاصله چهره عوض می‌کند، از یک پردهٔ نقاشی به یک نقش برجسته و بازنمایی مجسمه‌گونه مبدل می‌شود و شکل بازنمایی یک حفاری باستان شناسانه دوران نوسنگی و عصر برنز را به خود می‌گیرد که ویژگی آن بیرون آمدن سرامیک‌های شکسته از درون زمین است. زمینهٔ تابلو که از لابه‌لای تکه‌های سرامیک شکسته نمایان است شکل خاک رس تاریخ را دارد که خود در پیوند با تاریخی کهن‌تر و دیرینه‌تر است. همین ویژگی به نوعی بیان عرفانی از خاک برآمدن و بر خاک شدن که در عرفان شرق بر آن تأکید می‌شود نیز دیده می‌شود. تابلوی بر زمین پهن شدهٔ اشنابل نماد طلوع و غروب تمدن‌ها و فرهنگ‌ها در جریان مداوم تاریخ است. اشنابل هیچ اصراری ندارد که این تکه‌پاره‌ها و سرامیک‌های شکسته کهنه و متعلق به دورانی خاص باشند و یا آن‌ها راکهنه جلوه دهد. برعکس برخی از دیس و بشقاب‌هایش نو و تازه و سالم‌اند و حتی ترکی هم در آن دیده نمی‌شود. برخی دیگر هنوز علامت کارخانه و حتی قیمت فروش را بر خود دارد. اشنابل با این شگرد، دامنهٔ شکستگی‌ها و ویران‌شدگی‌ها را به دوران و روزگار ما هم می‌کشاند و چنین می‌نمایاند که هر پرده‌اش شکلی از خیال‌پردازی‌های انسان امروز دربارهٔ تاریخی است که در برابر چشم‌های او در درون ویرانه‌های گذشته دفن و گم‌وگور می‌شود. ایماژهایی که بر این شکسته‌گی‌ها نقش می‌بندد انگار حالتی ترانسپارنت دارند و اشباح تکه‌تکه‌شده‌یی را می‌مانند که برفراز ویرانهٔ تاریخ سایه انداخته‌اند. شمایل خویشتنی را می‌ماند که نتوانسته از توفان زمان جان به در ببرد و یک پارچگی خود را حفظ کند. خویشتنی است که در گذر زمان قرار می‌گیرد و شکل فرایند زمان و دگرگونی‌های آن را به خود می‌گیرد. اشنابل با این شیوه به نوعی شمایل نگاری مدرن می‌پردازد اما تصویری که به دست می‌دهد چیزی نیست که تکه‌تکه به هم آمده و قطعات آن کنار هم چیده شده باشد بلکه از طریق نوعی احساس تحمیل افراطی و بازگویی‌های معناشناسانه و کنار هم نهادن گروهی از مفاهیم مرتبط شکل گرفته‌اند.

جولیان اشنابل: بدون عنوان، رنگ روغن روی برزنت، ۳/۲۰×۲/۴۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۷

یکی از ویژه‌گی‌های پست‌مدرنیستی نقاشی‌های اشنابل، مرکززدایی است. هیچ‌یک از آثارش کانون توجه و مرکز معینی ندارد. ممکن است گه‌گاه برخی از فیگورها و یا عناصر تصویری کانون توجه به نظر آیند اما اشنابل با شکستن و قطعه قطعه کردن آن‌ها این توهم را بی‌پایه و اساس نمایش می‌دهد و اثرش را به شکل هزارتویی در می‌آورد که تماشاگر در درون آن گم می‌شود. خودش می‌گوید: «می‌خواهم نقاشی‌هایم نقش یک بازیگر تئاتر را داشته باشد نه یک گلدان تزئینی را. نقاشانی که سرخود را با رنگ و فرم گرم می‌کنند از مرحله پرت‌اند. بازیگر با احساس مردم سروکار دارد و نقاشی من احساس را بازی می‌کند.»

جولیان اشنابل در مورد انگیزهٔ خود در انتخاب چینی شکسته می‌گوید: «دلیلش نومیدی بود. در سال ۱۹۷۸ کاملاً گیج و سرگشته بودم و هیچ یک از کارهایی که کرده بودم راضی‌ام نمی‌کرد. در آن روزها در بارسلونا بودم و دو تا کار موزائیک دیدم، یکی خیلی مشهور و زیبا، کار گادی[۳] و دیگری زشت و مبتذل در یک رستوران محلی. به سرم زد که خودم هم موزائیک‌کاری کنم اما جوری که دکوراتیو نباشد.» اشنابل در جایی دیگر در پاسخ این که چرا از چینی شکسته استفاده می‌کند می‌گوید: «بعضی‌ها گفته‌اند این بهره‌جویی به آن سبب است که من روزها در یک رستوران ظرف‌شویی می‌کردم و ظروف شکسته زیاد می‌دیدم اما این درست نیست. از ظرف و چینی استفاده می‌کنم چون مصرف روزانه دارد و بیش از اشیای دیگر با انسان پیوند دارد.»

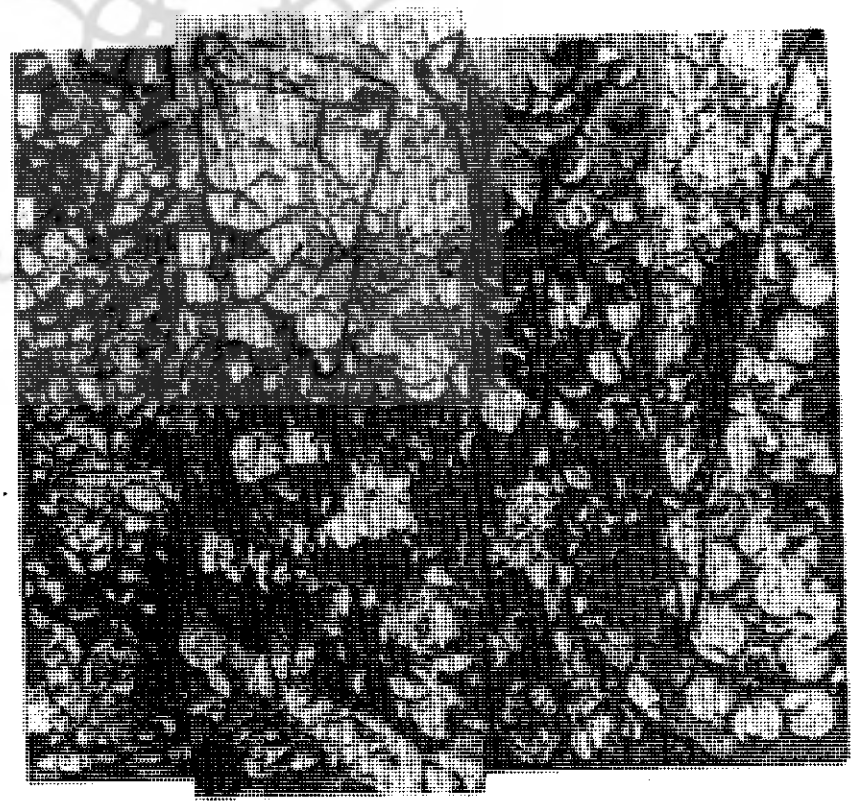
شاید بتوان گفت که آثار اشنابل ریشه در آثار جکسون پولاک و رنگ‌های گسیخته و درهم دویدهٔ او دارد اما بی‌تردید از زمینه‌های گسیختهٔ راشنبرگ و کلاژهای او نیز تأثیر پذیرفته است. در آثار جسکون پولاک، زمینه بر فیگور برتری دارد و آن را در خود مستحیل می‌کند. به بیان دیگر فیگورهای پولاک در کوران فرایندی قرار می‌گیرند که هرگونه بازنمایی مشخص را انکار می‌کند و آنچه مرئی است و بر آن تأکید می‌شود، جریان رنگ است نه فیگوری که ممکن است از آن سر برآورد و نه فیگوری که ممکن است در آن غرقه شود. اشنابل هم از همین مفهوم اما به شکلی تازه بهره می‌گیرد، زمینه‌هایش دریای پرتلاطمی است که فیگورها از آن سربرمی‌آورند و در آن غرقه می‌شوند. آن‌چه در آثار اشنابل نگاه را به سوی خود می‌کشد، مادیت سطح نقاشی‌های او است که به طور همزمان هم استعارهٔ یک تمامیت است و هم روایت یک نقش در سرگردانی کنایی. می‌گوید: «از دیدگاه من تمامی نقاشی مثل یک فیگور است. می‌خواهم فیگوری که نقش می‌زنم با فیگور ذهنی تماشاگر سازگار باشد. می‌خواهم تماشاگر وزن آن را احساس کند. من نمی‌خواهم فقط اثری بیافرینم که نو و تازه باشد، می‌خواهم چیزی به وجود آورم که سطح متعارف را انکار کند. چیزی که منکر نگارش تصویری باشد اما تمام فرایند تصویرگری را هم در بر بگیرد. می‌خواهم اثری بیافرینم که خودش باشد نه توهم آن.»

اشنابل در جایی دیگر می‌گوید: «یکی از آرزوهای من آن است که خودم نامرئی باشم و تمام توانم را در اختیار نقاشی بگذارم تا به یاری آن بر دیگران تأثیر بگذارد و طولانی‌ترین زمان را به خود اختصاص دهد. نگاه کردن به نقاشی مثل نگاه کردن به یک انسان است.

وقتی به کسی مثلاً سی‌دقیقه نگاه کنید، بی‌تردید شکلی دیگر خواهد یافت و با شکلی که با پنج دقیقه نگاه کردن دیده‌اید تفاوت خواهد داشت. آرزویم آن است که مردم همراه من به نقاشی‌هایم نگاه کنند و برای ابد وجوه گوناگون آن را ببینند. به همین سبب هم هست که ابعاد نقاشی‌هایم را این قدر بزرگ می‌گیرم، می‌خواهم تمامی میدان دید تماشاگر را در بربگیرد و نگاه او را معطوف خود کند. فرایند جذب و هضم نقاشی‌های من به کندی صورت می‌گیرد.»

بهره‌جویی از انگیزه‌های کهنه و شکستگی‌ها و فروپاشیدگی‌ها پیشینه‌یی چند صدساله دارد. آنتوان رافایل منگز (۱۷۲۸-۷۹)، از انگیزه‌های کلاسیک بهره می‌گرفت و جووانی باتیستا پیرانزی (۱۷۲۰-۷۸) ویرانه‌یی کهن را نقاشی می‌کرد. در آثار اشنابل، هم تشابه‌هایی با این بهره‌گیری‌ها دیده می‌شود و هم تفاوت‌هایی. در سدهٔ هجدهم باستان‌شناسی تازه مورد توجه قرار گرفته و برهنر دوران خود انگشت تأثیر کشیده بود. اما در سدهٔ بیستم انگیزه، در پیوند با باستان‌شناسی نیست، یعنی به معنای یافتن و به هم چسباندن تکه‌های شکسته نیست بلکه در پیوند با شکستن و دیکانستراکشن پدیده‌های به ظاهر منجسم و یک‌پارچه است. سدهٔ هجدهم دورانی بود که اساس و بنیان نهادهای دموکراتیک شکل می‌گرفت و بیانیه‌های آن بر اساس سرمشق‌های یونانی و رومی نوشته می‌شد. به بیان دیگر مشعلی بود که سوخت آن از منبع تمدن‌های کهن تأمین می‌شد اما پرداختن امروز به ویرانه‌های کهن از آن‌جا که یونانیان و رومیان رها کردند ادامه نمی‌یابد بلکه برآمده از این احساس هولناک است که بنای باشکوه دوران ما به زودی ویران خواهد شد. در سدهٔ هجدهم ظهور دموکراسی و رمانتیسم تهدیدکننده بود و امروز پست‌مدرنیسمی در برابر ما قرار گرفته است که در گسترهٔ آن ویرانه‌های کهن مانند یک نماد منفی است. پیش‌تر نقاشانی همچون کری کو از مجسمه‌های شکسته برای برانگیختن احساس رمانتیک و بیان نوستالژی برای از دست‌رفته‌گی‌ها بهره می‌گرفتند و با نمایش فروپاشی فرهنگ‌ها و یک‌پارچه‌گی‌های فردی در اندیشهٔ همان تلاش کلاسیک برای بازسازی تمامیت‌های تازه بودند. این هنرمندان مدرن برای تاریخ یک مسیر و هدف قائل بودند، شکستگی و پاره‌پاره‌گی به خودی خود برای آنان یک واقعیت نبود بلکه واقعیت، تمامیتی بود که شکستگی‌ها بر آن دلالت می‌کرد. برای گذشتگان واقعیت گلدان و کوزه و مجسمه‌یی بود که روزگاری سالم و یک‌پارچه بود، باستان‌شناسی می‌کوشید تا با بند زدن و چسباند قطعات شکسته، تمامیت آن را بازگرداند. اما از دیدگ پست‌مدرنیسم و جولیان اشنابل، دریای شکستگی‌ها تکه‌پاره‌شدن‌ها خودش بی‌آن‌که تلاشی برای به ه چسباندن آن بشود یک واقعیت بی‌برگشت است نشانه‌یی از شرایط زندگی امروز است، نه گذشته‌یی وجود دارد که سوگوار آن باشیم و نه آینده‌یی که بتوا چشم امید به آن دوخت.

جولیان اشنابل هنوز هم یکی از مشهورترین نقاشان جهان است و آثارش را به قیمت‌های نجومی می‌فروشند. در پاسخ به این پرسش که ممکن است کارهایت جاذبهٔ خود را از دست بدهد می‌گوید: «هیچ اهمیتی ندارد. من انتظار دارم که شرایط تغییر کند همان طور که همیشه تغییر کرده است. کارهای من هم بی‌تردید روزی خسته‌کننده خواهد شد. من هرگز در فکر این که در مسابقهٔ شهرت برنده باشم نبوده‌ام.» □



جولیان اشنابل: پزشک و بیمار، ۲/۸۰×۳/۲۰ متر

پانوشت‌ها و منابع:

۱. خاطرات و نقل قول‌ها برگرفته از زندگی‌نامهٔ جولیان اشنابل و مصاحبهٔ او با دانلد کاسپیت است.

۲. "Art Talk" ed.Jean Siegel, Da Capo , NewYork, 1990
Adorno.T.W. "Aesthetic Theory" Routlege, London, 1989

۳. منظور اشنابل، آنتونیو گائودی (۱۹۲۶-۱۸۵۲) معمار اسپانیایی است.

منابع:

- Kuspit, Donald. "The New Subjectivism, Da Capo Press, New York, 1993
- Luci-Smith, Edward, "Movments in Art Since 1945", Thames and Hudson, London. 1992
- Mashack, Joseph. "Modernities, Art-Matters In the Present", The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania , 1993 - "New Art Examiner", March 1988
- Sewell, Brian. "The Reviews that Caused the Rumpus", London, 1994
- Sewell, Brian. "The Reviews that Caused the Rumpus", Bloomsbury, London, 1994
- Taylor , Brandon, "The Art of Today", Everyman Art Library . London, 1995
- Wheeler, Daniel. "Art Since Mid-Century", Thames and Hudaon, London, 1991