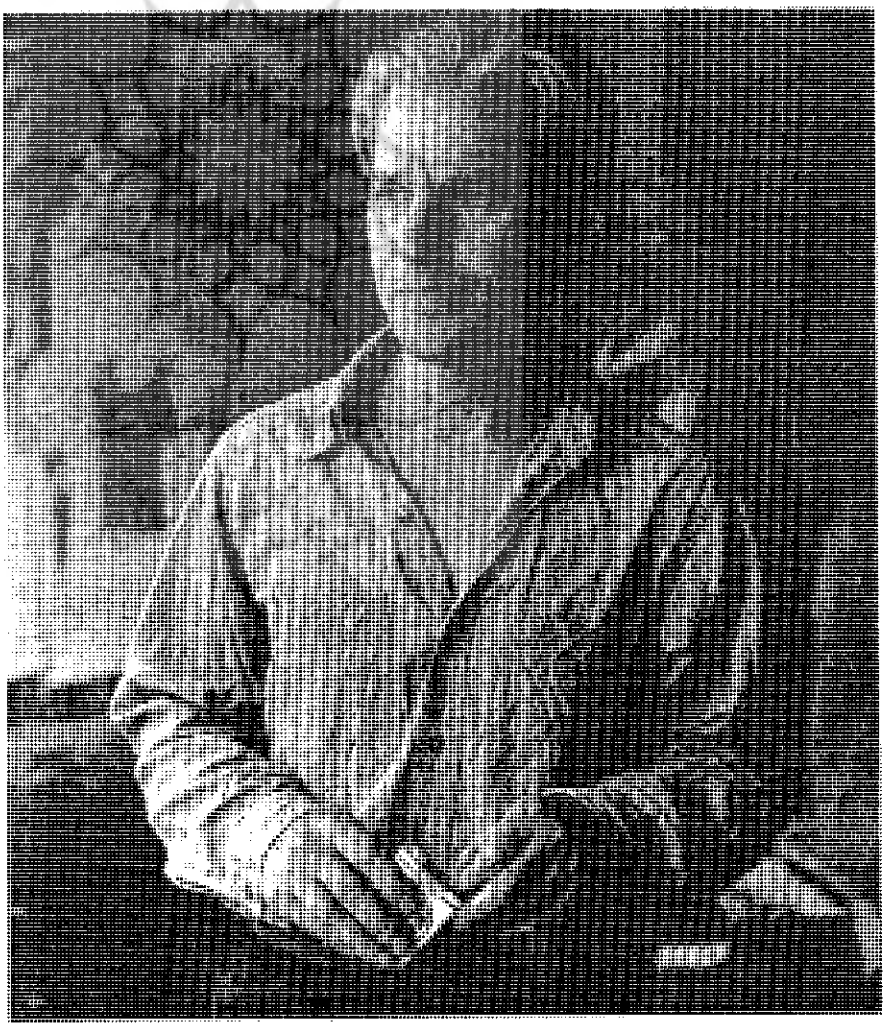
ریاکاری‌های فرهنگی

علی‌اصغر قره‌باغی

چندی پیش، موزهٔ هنر مدرن نیویورک به منظور بزرگداشت ویلم دکونینگ، یکی از مشهورترین نقاشان قرن بیستم، شماری از آثار به اصطلاح متأخر او را به نمایش گذاشت. آن‌چه در این نمایشگاه به چشم می‌خورد، نه تنها تراژدی زندگی دکونینگ، بلکه تراژدی مشترک جهان هنر بود. مسأله این نیست که دکونینگ در سال‌های آخر عمر، گرفتار بیماری آلزایمر و فرسودگی‌های تن و روان احتمالاً چیزهایی نقاشی کرد که ناقوس مرگ هنر او را به صدا در آورد، بلکه پرسش این است که چرا مؤسسه‌یی مانند موزهٔ هنر مدرن نیویورک که قرار است شان و اعتباری هم داشته باشد یک سلسله آثار مشکوک و بی‌ارزش را به نام دکونینگ به نمایش گذاشت و آن را پیروزی نهایی این نقاش از پا درآمده نامید.

آن‌چه در آثار متأخر دکونینگ دیده می‌شود ربطی به نقاشی‌های پیشین او و آزادی‌های بی‌حد و حصر و جست‌وجوگری‌هایش در وادی ناشناخته‌ها که ویژگی و سبک و سیاق او را شکل می‌داد ندارد. آثار متأخر بسیاری از نقاشان از جمله رامبراند و تیسین و رنوار و حتی کلاژهای ماتیس نشانهٔ رسیدن به بلوغ و ژرفای هنری بود. آن‌چه این هنرمندان در روزهای پایانی عمر آفریدند، عصاره و فشردهٔ تجربیات زندگی و هنر آنان بود اما در آثار دکونینگ چنین سرانجامی دیده نمی‌شود. هنرمندی که پا به سن می‌گذارد، دو راه پیش رو دارد: اول تکرار و پالایش اندیشه‌های گذشتهٔ خود و هنری است که روزگاری برایش شهرت و اعتبار آورده و جایگاه تاریخی او را مشخص کرده است. این کار در واقع نوعی خرداندیشی و مومیایی کردن خویشتن به امید ماندگاری و جاودانگی است. راه دوم، کنار نهادن شک و تردیدها و دل‌نگرانی‌ها برای شهرتی است که عمری دست و پای او را در پوست گردو گذاشته و از خطر کردن پرهیز داده است. این کار نشانهٔ خردستیزی و رها کردن عنان تصورات و خیال اندیشی‌هایی است که کیتس آن را «ظرفیت منفی» می‌نامید. نشانهٔ آزادگی روح و بی‌اعتنایی به باد و مبادها و پندهایی است که سنت نقاشی بر آن تأکید ورزیده و بر مبنای آن داوری کرده است. کاری است از آن گونه که ماتیس در سال‌های آخر عمر می‌کرد و دل نگران آن نبود که هنرش را سرگرمی و تفنن بنامند.

به هر حال در این نمایشگاه، از دکونینگ‌ی که جهان هنر می‌شناخت و فی‌البداهگی‌های او نشانی دیده نمی‌شد. دکونینگ هیچ گاه در اندیشهٔ برنده‌بودن نبود اما می‌خواست به هر قیمت که شده مشهور و مطرح باشد. به سبب همین شهرت‌طلبی و اندیشهٔ تنازع بقا در جنگل هنر نیویورک هم بود که بعد از مرگ زودرس جکسون پولاک در حادثهٔ تصادف اتومبیل، با



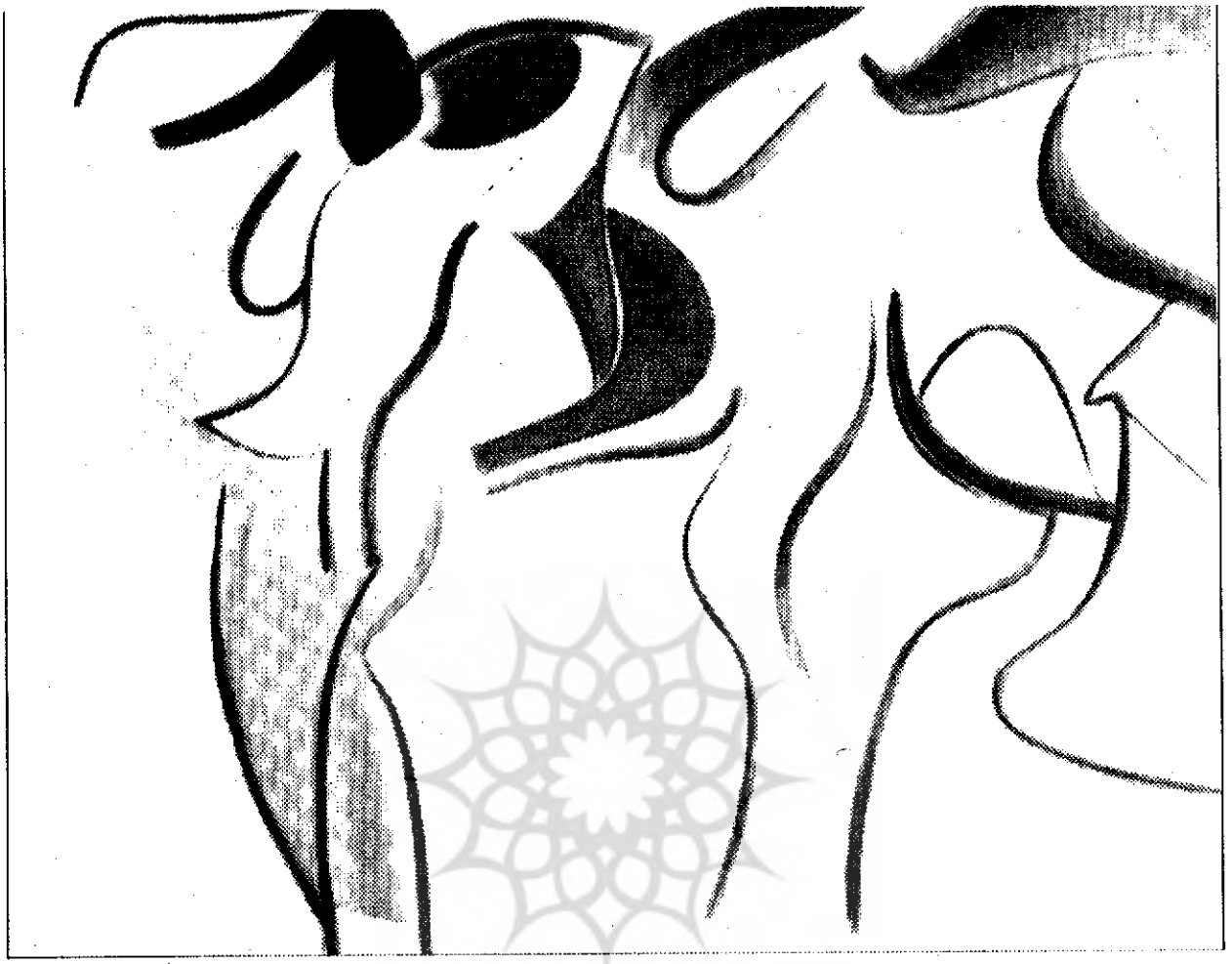
ویلم دکونینگ ۱۹۵۰ عکس از ردولف بورکهاردت

روث کلیگمن معشوقهٔ او که از حادثه جان به در برده بود طرح دوستی ریخت و رابطه برقرار کرد. در سال ۱۹۲۶، روزی که ویلم دکونینگ، جوان رنگ‌پریدهٔ هلندی‌بیست‌ودوساله بی‌آن‌که گذرنامه‌یی داشته باشد، قاچاقی وارد امریکا شد هرگز تصورش را هم نمی‌کرد که بخت با او یاری کند و به عنوان یکی از غول‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشان مشهور جهان سر از تاریخ هنر در آورد. دکونینگ سه روز بعد از ورود به امریکا، با دستمزد روزی نه دلار به کار نقاشی ساختمان مشغول شد. دکونینگ گفته است که: «ما در هلند شنیده بودیم که در امریکا نقاش درست و حسابی وجود ندارد و به آسانی می‌توان در آن‌جا گل کرد.» دکونینگ رفته‌رفته به جمع هنرمندان پیوست و منتقدان امریکایی از او هم مانند جکسون پولاک، حماسه و افسانه ساختند. هنر جهان در اروپا خلاصه شده بود، اروپا پیکاسو را داشت که به یاری منتقدان و نویسندگان، تاریخ هنر را در وجود خود خلاصه کرده بود و امریکا هم می‌خواست به هر بهایی که شده از اروپا عقب نماند و نوابغ هنری خود را داشته باشد. جکسون پولاک را در بوق تبلیغات انداخته بود و کمر همت بسته بود تا از دکونینگ، که تا چهل و سه سالگی حتی یک نمایشگاه انفرادی برگزار نکرده بود، یک پیکاسوی امریکایی بسازد. هارولد روزنبرگ بر اساس نقاشی‌های پولاک و دکونینگ، عبارت "Action Painting" را اختراع کرد و هرگز هم به روی مبارک خود نیاورد که نقاشی کردن یک act (کنش) نیست بلکه، به اصطلاح خودشان، یک Configuration (پیکربندی) است، چیزی است میان «خواست» و «سرنوشت» و تفاوت آن با «کنش» زمین تا آسمان است.

دکونینگ، بدون عنوان، مرکب روی کاغذ، ۶۰×۴۶ سانتی‌متر، ۱۹۶۱

ویلم و الین دکونینگ ۱۹۵۰

دکونینگ از پنجاه و پنج سالگی گرفتار اعتیاد به الکل بود و از نیمه‌های دههٔ ۱۹۶۰ به سبب افراط در مصرف الکل گرفتار اختلالات روانی و فراموشی شد. همسرش الین دکونینگ، که او هم یک الکلی تمام‌عیار بود او را ترک کرد و دکونینگ برای نقاشی کردن متکی به چند دستیاری بود که در کارگاهش به او کمک می‌کردند. زن‌هایی که نقاشی می‌کرد و به سبب همان‌ها هم شهرتی به هم آورده بود از صحنهٔ پرده‌هایش بیرون رفتند و جای آن‌ها را یک سلسله ترکیب‌بندی‌های انتزاعی و پیچیده‌یی گرفت که نه برای آن‌ها آغازی متصور بود و نه پایانی. شایعاتی بر سر زبان‌ها افتاده بود که این نقاشی‌ها دستکار دکونینگ نیست دستیارانش آن‌ها را به سفارش دلالان آثار او تولید می‌کنند. خود دکونینگ هم گرفتار بیماری آلزایمر، همه چیز را فراموش کرده بود و بی‌آن که دیروزش را به یاد بیاورد هوش و حواسی نداشت که این شایعات را تأیید یا تکذیب کند. الین که نقاش بی‌مایه‌یی بود پس از سال‌ها جدایی بار دیگر به کارگاه همسرش دکونینگ بازگشت تا



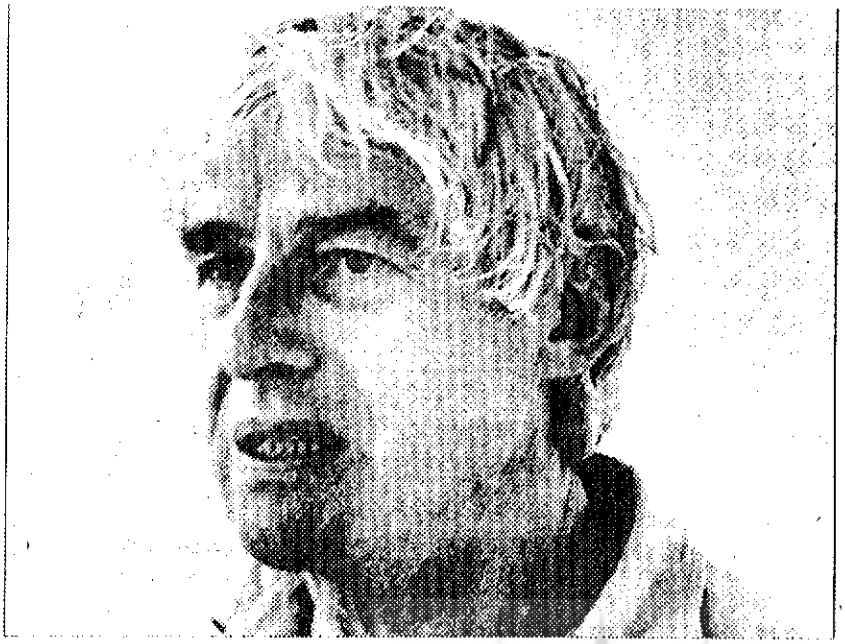
دکونینگ، بدون عنوان، رنگ روغن روی بوم، ۲/۲۵ × ۱/۹۵ متر، ۱۹۸۵

ادارهٔ امور را در دست بگیرد. الین، به یاری برادرش کنراد فراید، که او هم نقاش ناموفقی بود عذر دستیاران دکونینگ را خواست و پس از جلب موافقت دلالان، فرمانروایی خود را استوار کرد. الین با هزار مصیبت الکل را ترک کرد و بر آن شد تا مصرف الکل همسرش را هم کنترل کند. چیزی از این دگرگونی نگذشته بود که ناگهان یک سلسله آثار تازه از کارگاه دکونینگ بیرون آمد و دلالان و گالری‌دارها آن را «آثار برآمده از ذهنیت نابغه‌یی همسنگ رامبراند و ترنر» نامیدند. شاید این امکان وجود داشته باشد که هنرمندی که گرفتار بیماری فراموشی شده و حتی دیروزش را به یاد نمی‌آورد هنوز یک نابغهٔ مبتکر باقی بماند (البته با پذیرفتن این فرض که قبلاً نابغه بوده است) اما چگونه ممکن است این نبوغ یک باره پس از بازگشت الین، شکلی دیگر پیدا کند و به راهی دیگر کشانده شود؟ رنگ‌های تند و تابناک و پرحجم جای خود را به نوارهایی از رنگ‌های رقیق داد و در ظاهر، این همه باز تاب ذهن نابغه‌یی بود که هیچ چیز را به یاد نمی‌آورد. الین بیش از هر چیز می‌کوشید تا بیماری فراموشی شوهرش را از دیگران پنهان کند اما این پنهان‌کاری دیگر در دههٔ ۷۰ میسر نبود و رسماً اعلان شد که دکونینگ به بیماری آلزایمر گرفتار شده است. به هر حال این روش تولید هنر در کارگاه دکونینگ دوام چندانی نیاورد و در سال ۱۹۸۹ با درگذشت الین به بیماری سرطان ریه، دادگاه نیویورک اعلان کرد که دکونینگ به سبب بیماری جسمی و روانی قادر به تصمیم‌گیری و ادارهٔ امور فردی خود نیست و سرپرستی او به عهدهٔ وکیل خانوادگی آنان و دخترش لیزا، که تنها وارث او بود گذاشته شد. پس از آن که لیزا امور کارگاه دکونینگ را در دست گرفت بار دیگر نبوغ نابغه شکل عوض کرد، فرم‌های انتزاعی به ظاهر سروسامان یافت و حجم‌ها و ساختاری پیش اندیشیده پرده‌های دکونینگ را زیر سیطرهٔ خود گرفت اما این شک هم چنان برقرار بود که دکونینگ در نقاشی آن‌ها دخالتی نداشته است. نسبت دادن این نقاشی‌ها به دکونینگ از آن جهت بود که او هنوز آن‌قدر هم از پای در نیامده بود که نتواند نقاشی کند و با آن که در سال ۱۹۸۸ هر یک از آثار او در حدود یک میلیون دلار فروخته می‌شد درآمد سالیانه‌اش ۱/۵ میلیون دلار گزارش شده است. بعد از رای دادگاه، بار دیگر شایعهٔ تقلبی بودن آثار متأخر دکونینگ قوت گرفت و خود دکونینگ هم معنا و مفهوم این حرف‌ها را در نمی‌یافت. دکونینگ با وجود بیماری و اعتیاد به الکل بیش از دیگر رقیبان و دوستان هنرمند خود عمر کرد و در ماه مارس ۱۹۹۷ در نودوسه‌سالگی درگذشت.

به هر حال، دکونینگ‌ی که در شهرت‌طلبی زبانزد همگان بود، در نقاشی‌های متأخر خود مرده‌یی است که نمی‌خواهد واقعیت سرنوشت و مرگ خود را بپذیرد. آن‌چه در نمایشگاه آثار متأخر دکونینگ به نمایش گذاشته شد، ره‌آوردهای سفر به دیاری بود که دیری است ویران شده است. در هیچ یک از آن‌ها نشانی از آن همه شور و شوق و هیجان و حتی بحران هویت

دیده‌نمی‌شد و جای همه را نوعی خردگرایی لرزان و بی‌پروپا و نوعی اصرار بیهوده بر توانایی‌های نداشته گرفته بود. هر یک از آثارش معادل بصری مشت‌زنی بود که از پا در آمده است اما با اصرار می‌خواهد یک روند دیگر بازی کند. کوه‌پیمایی را به خاطر می‌آورد که اکنون تل و تپهٔ خاکی را در خیال کوه‌ها و صخره‌های پیشین در می‌نوردد و رؤیای دست یافتن به قله‌ها را در سر می‌پرورد. دکونینگ‌ی که سطح بوم خود را با نقش‌های درهم و دوسودایی می‌انباشت به نقاشی آثاری روی آورده بود که در آن‌ها نه نشانی از توان و انرژی دیده می‌شد و نه شیدایی و دوسودایی، آن غنایی‌گری‌های افسانه‌یی دکونینگ اکنون جای خود را به قصه‌های شبه حماسی داده و شکل نقیضهٔ نقاشی انتزاعی را به خود گرفته بود که در نهایت می‌توانست نمونه‌های منریستی و مبتذل نقاشی انتزاعی شمرده شود. به بیان دیگر تمام آن توان ژرفا و تازگی تجربه جای خود را به نوعی سطحی‌نگری و احساسات ظاهری داده بود.

اما پرسشی که می‌ماند آن است که چرا این کارهای بی‌ارزش به تماشا گذاشته شده‌اند؟ پاسخ روشن است، برای آن که دکونینگ، مدرنیست کبیر و آخرین بازماندهٔ نسل نقاشان مدرن آن‌ها را نقاشی کرده است و هر کدام، قطع نظر از ارزش و محتوا، معادل‌های بصری «دلار» به شمار می‌آیند. قرار بر این بوده است که دکونینگ به اعتبار شهرت و هنر پیشین خود کیمیاگری بکند، هر کاغذ پاره‌یی را به پول مبدل کند و آن‌چه دیگر در این میان به حساب نمی‌آید هنر و ارزش‌های زیبایی‌شناختی است. فرهنگ به حماسه‌ها و بت‌های



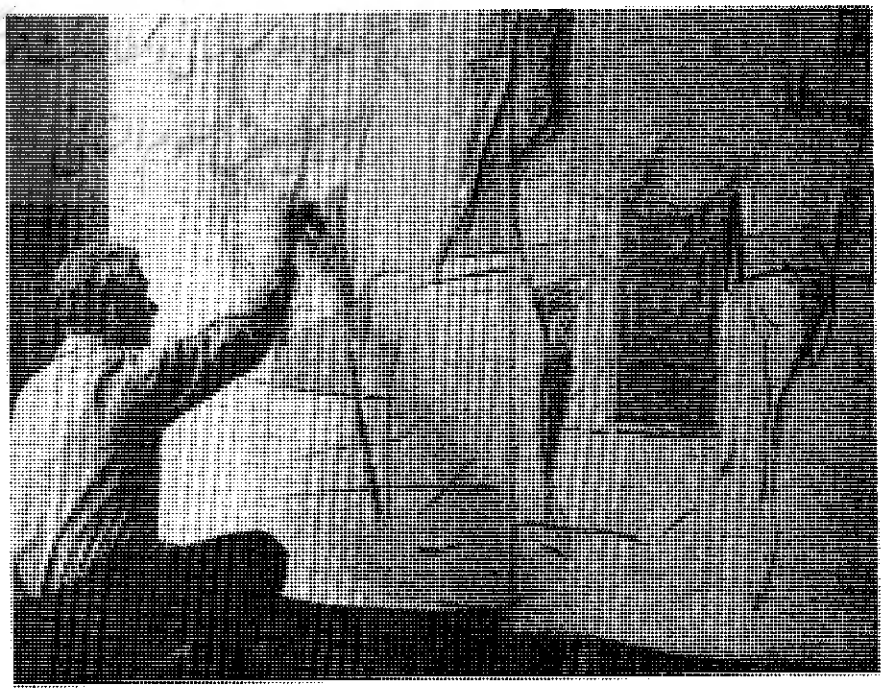
ویلم دکونینگ محدودهٔ ۱۹۸۰

خود نیاز دارد و دکونینگ هم یکی از این بت‌ها بوده است. به سبب همین قراین است که می‌بینیم در جهان امروز، در بسیاری از موارد، موزه و فرهنگ گاو شیرده شده است. برخی از نقاشان هم، خواسته یا ناخواسته علوفهٔ آن را تامین می‌کنند و کاری به این ندارند که نه من شیری که می‌دهد یک سره فاسد و بی‌مصرف است.

سرنخ تمام این مسائل به یک جا ختم می‌شود و آن این که امروز موزه و نگارخانه به قمارخانه مبدل شده است و دیوارهای آن، چه برای هنرمندان و چه برای کارچاق کن‌های هنری، جای بخت‌آزمایی است. موزه هنر مدرن نیویورک هم نه تافتهٔ جدا بافته است و نه از این قاعدهٔ کلی مستثنی است. نه دلش به حال هنر سوخته است و نه غم و نوستالژی گذشته را دارد. می‌داند که «اثر دکونینگ» هر چه باشد برنده است، روی او شرط‌بندی می‌کند چراکه روزگاری در پانتئون هنر نشسته بود و بر قلمروی از هنر خدایی می‌کرد. البته در پس پشت این واقعیت‌ها

نشانه‌های انکارناشدنی یک فرهنگ منحط هم نهفته است و گویای آن است که امروز آن چه اهمیت یافته نام و نشانه است نه محصول و ارزش و محتوا. امروز به جای آن که محصولات ارزنده نام‌ها را معرفی کنند، نام‌ها هستند که هرچیز بنجل و باد کرده را به مردم قالب می‌کنند. گذشت زمان دکونینگ را به یک دلالتگر میان‌تهی مبدل کرده است اما هنوز در نام او آن قدر اهمیت و دلیل هست که اثرش را هم با اهمیت جلوه دهد. معنای این رویداد آن است که امروز در شرایط تکرار بیهوده قرار گرفته‌ایم، موزه‌دار و گالری‌دار و نقاش، در یک چرخهٔ بدخیم آب به آسیاب یکدیگر می‌ریزند و متولیان فرهنگی دست و پای هنر و تماشاگر هنر را توی پوست‌گردو گذاشته‌اند.

نقاشی‌های متأخر دکونینگ و تولیدکنندگان احتمالی آن می‌دانند که اعتبار خود را از گذشته دکونینگ گرفته‌اند، مدتی کوتاه به طفیل همین گذشته خواهند زیست و به زودی همراه دیگر شاهدان یک دوران تاریخی، به انبارهای زیرزمینی گورستان موزه تحویل داده خواهند شد. ◇



ویلم دکولینگ در کارگاه خود ۱۹۵۰