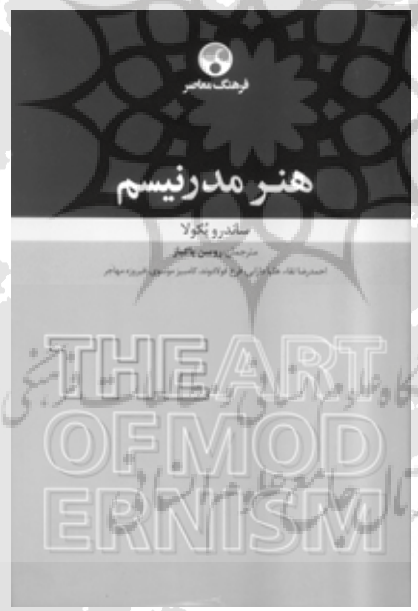
مهناز رفیعی

هنر مدرنیسم



هنر مدرنیسم
ساندرو بکولا
مترجمان: رویین پاکباز، احمدرضا تقاء، هلیا دارابی، فرخ فولادوند، کامبیز موسوی، فیروزه مهاجر
فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷

مقدمه:

ساندروبکولا هنرمندی متفکر و درگیر در مسائل پیچیده‌ی هنر مدرن و معاصر دانسته‌اند. بکولا به تدریج از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد و شناخت رویکردهای نوین روانکاوی که یکی از پایه‌های کار پژوهشی وی را شکل داد، توانست با مطالعه‌ی گسترده در تاریخ فرهنگ غرب کار نویسندگی را آغاز و مقالات و کتابی در طرح نظریاتش درباره‌ی تاریخ اجتماعی و روانشناسی هنر ارائه کند. تجربه‌ی عدم قطعیت در هنر معاصر، هنر مدرنیسم، و زمان‌بندی‌ها: هنر مدرنیسم از کارهای وی به شمار می‌رود.

کتاب «هنر مدرنیسم» که ماحصل ده سال کار پژوهشی مؤلف است یک دوره‌ی علم، فلسفه، سیاست و تاریخ اجتماعی، بر جنبه‌های ارتباطی آنها و پیوندشان با جریان هنر این دوران تأکید می‌ورزد. پژوهش‌هایش علاوه بر سبک‌ها و جنبش‌های هنری، ویژگی‌های زندگی و آثار بسیاری از هنرمندان قرون ۱۹ و ۲۰ را دربر می‌گیرد.

دیدگاه و روش تحقیق وی در کتاب همان گونه که ویراستار کتاب اشاره می‌کند، بر مبنای سه تز اصلی بنا شده‌اند:

ابتدا تلفیق امر عینی و ذهنی یا وحدت دو عنصر آپولونی/ دیونو سوسی شرط مشخص کننده‌ی هر تجربه‌ی هنری است. از جنبه‌ی روان‌شناختی این دو اصل متضاد با دو مؤلفه‌ی سازنده‌ی خود، یعنی قطب خودنمایانه و

قطب آرمانی شده مطابقت دارند. این دو قطبت جدایی‌ناپذیرند. به عبارتی اگر تلاش‌های یکی از دو قطب برای رسیدن به خودآگاهی و امکان تحقق خود به فرجام نرسد، آفریده‌ی هنری به نوعی بی‌محتوایی دچار نخواهد شد.

در تز دوم مدرنیسم مانند یک عصر فرهنگی مستقل با پارادایم خاص از حدود سال ۱۸۷۰ آغاز و تحولی منسجم و بامعنا را نشان می‌دهد. ایده‌ی اساسی مدرنیسم، فرم و بیان هنری نوینی را ایجاب می‌کند. سیر تحول مدرنیسم را می‌توان در مراحل پیشاکلاسیک، پساکلاسیک، مریسم و باروک پی‌گیری کرد.

در تز سوم نیز تحول هنر مدرنیسم با چهار نگرش بنیادی رئالیستی، ساختاری، رمانتیک و سمبولیستی مشخص می‌شود. نگرش‌هایی که با هم پیوند دارند، اما تقدم یکی از آنها تعیین‌کننده‌ی ویژگی آثار و شیوه‌ی بیان هنرمند است. البته این امکان وجود دارد که هنرمندی در فرآیند تحول فردی مسیر خود را تغییر دهد.

مؤلف از تز نخست در تحلیل روانکاوانه‌ی شخصیت هنرمندان و محتوای آثارشان بهره می‌گیرد، مطابق با تزهای دوم و سوم مدلی برای توضیح کار هر هنرمند از جنبه‌های روان‌شناختی، سبکی و تاریخی در متن تحول مدرنیسم و در ارتباط با آثار هنرمندان دیگر ارائه می‌کند.

این بررسی تحلیلی تا مرحله‌ی فروپاشی ارزش‌ها و معیارهای هنری مدرنیسم پیش می‌رود و با نقد جریان هنر پست مدرنیستی به پایان می‌رسد.

کتاب با ذکر مقدمه‌ای درباره‌ی تزهای اصلی در سه بخش به مباحث پارادایم جدید (پایان عصر مدرن، واقعیت تصویری و آغاز مدرنیسم، واقعیت نامشهود و زیبایی‌شناسی کلیت، پارادایم جدید در جهان‌نگری عصر مدرنیسم)، بحران و بازسازی (بحران و بازسازی، طغیان سیاسی علیه فکر مدرنیستی، پیروزی و کامیابی) و تجزیه و زوال (از دست رفتن واقعیت تا پایان مدرنیسم) پرداخته است و در پی آن است تا شناخت ما را از هنر مدرن عمق بخشیده یا حتی دگرگون سازد.

هنر مدرنیسم

امروزه در موارد نادری پژوهشی به هدف شناخت و شرح کلی تحولات مدرنیسم صورت می‌گیرد، این امر شاید از آن رو باشد که دارا بودن دید جامع فقط در بازنگری گذشته است، و تا هنگامی که تحولات سرانجامی نگرفته باشد، امکان نخواهد داشت. به نظر مؤلف این امکان فراهم شده و وی قصد دارد در کتاب حاضر این خلاء را با تحلیل تحولات هنر مدرن از آغاز امپرسیونیستی آن صحنه‌ی هنر کثرت‌گرایی پایان سده‌ی بیستم پر کند و آن به شکل فرایندی منسجم و با معنا نشان دهد. در واقع وی می‌خواهد ظهور هنر مدرن را از یک سو، با توجه به متن فرهنگی و اجتماعی حاصل از آن و از سویی براساس ساختار روانی پویش روانی زیربنای فرآیند خلاقیت توضیح دهند.

مؤلف با آن که شیوه‌ی تاریخی را برگزیده، اما قصد آن را ندارد که کتابی درباره‌ی تاریخ مدرنیسم به نگارش درآورد. پژوهش حاضر در پی آن است که خطوط اصلی تحول مدرنیسم را در ارتباط با تحولات موازی در حوزه‌های علوم، فلسفه و سیاست و فقط بخشی از نمایندگان گروه‌ها و جنبش‌های هنری بررسی شده‌اند. هم‌چنین به سؤال، وان گوگ، ماتیس و... و دوشان و بویس پرداخته شده است.

مؤلف تحولات هنری را مبتنی بر آثار چند نقاش تثبیت شده توضیح می‌دهد، البته این منتخبان علاوه بر تولیدات هنری عصر ما استقبال مردم از آنها را نیز منعکس می‌کنند. به عبارتی کار هنرمند از نوع استقبالی که با آن روبه‌رو می‌شوند، تفکیک ناپذیر است. در این پژوهش هدف مؤلف پیش از آنکه بررسی محصولات متنوع هنر مدرن در همه‌ی شاخه‌هایش باشد، پی‌گیری تاریخ موفقیت‌ها و تحول آگاهی هنری ملازم با آن در قرن بیستم است.

بکولا نکته‌ای را هم درباره‌ی نسبت تحولات علمی، سیاسی و اجتماعی با جریان هنرهای بصری متذکر می‌شود. وی این رابطه را بسیار معنا می‌داند، چرا که نشان می‌دهد که نگرش‌ها و نیروی ذهنی در هنر و دیگر عرصه‌های پیشرفت جامعه متشابه‌اند. اما وی معتقد است که رابطه‌ی این فرآیندهای موازی و همزمان، یک رابطه‌ی تصادفی نیست. در آغاز مدرنیسم، هنرمندان از دستاوردهای علم معاصر و همگنان دانشمند آنها از دستاوردهای نقالی و مجسمه‌سازی مدرن به یک میزان در شگفت بودند.

البته به نظر بکولا این همخوانی به احتمال بسیار به این واقعیت مرتبط است که فرایندهای مزبور از ریشه‌ی مشترکی در گذشته‌ی فرهنگی برخوردارند که بر آگاهی جمعی تأثیر گذاشته، به عبارتی در همان مفروضات اولیه شریک‌اند، اما در عین حال متذکر می‌شود که

فردیناند هدلر، ناامیدها، ۱۸۹۲.
رنگ روغنی روی بوم، ۲۹۳ × ۱۱۸ سانتی متر، موزه هنر برن

فرانسیسکو گویا، فروخفتن عقل، هیولا پدید می‌آورد، باب]چینگ[از مجموعه کاپریس‌ها، ۱۷۹۸، ۲۱ × ۲۵ سانتی متر

از این مفروضات مشترک نمی‌توان لزوماً تحولات یکسان و مشابهی را انتظار داشت.

مؤلف با ذکر این که در آغاز قرن بیستم گرایش‌ها و الگوهای مختلفی در همه‌ی حوزه‌های فرهنگ مشهود بود، معتقد است مشخصه‌ی هر نقطه عطف تاریخی، این واقعیت می‌باشد که مسائل جدید را دیگر نمی‌توان با پیروی از الگوهای قدیم حل و فصل کرد و آگاهی و رویکردهای متداول حریف موقعیت جدید نخواهند بود. بنابراین هر نقطه عطف تاریخی مسائل اساسی خاص خودش را دارد. وی برای حل این موضوع، یک پارادایم «الگو» جدیدی را که از عهده‌ی نیازهای ناشناخته برآید، ضروری می‌داند، الگویی که بتواند با مفروضات مزبور همه‌ی حوزه‌های تلاش را شامل شود:

پارادایم مشترک حاصل شده، مشابهت معناداری را میان تحولات علمی، سیاسی، اجتماعی، فلسفی و هنری عصر نوین در آستانه‌ی ظهور (یا دوره‌ای جدید در این عصر) به بار می‌آورد.

پارادایم جدید:

مؤلف در بخش نخست تحت عنوان «پارادایم جدید» ابتدا به پایان عصر مدرن پرداخته است. در این بررسی وی در آغاز نظری اجمالی بر تاریخ دارد. تاریخ را یک زنجیره می‌داند که دگرگونی‌های شدید نیز، در تحول تاریخی گسستگی به وجود نمی‌آورد. پس هنر مدرنیسم هم به ناگهان از خلاء پدید نیامده و بسیار پیش از نخستین کارنمای امپرسیونیست‌ها در حال پیدایش بوده است. مؤلف برای آنکه مدرنیسم را در متن گستره‌اش قرار دهد و در پرتو بنیادهای فکری آن مشاهده‌اش کند، کار را با ترسیم شرایط اجتماعی و سیاسی و رشد هنر در دوره‌ی پیش از مدرنیسم که در اینجا آن را عصر مدرن می‌نامد، شروع می‌کند. به نظر وی ویژگی‌های مدرنیسم را با توجه به این پس زمینه‌ی پرتناقض بسیار بهتر می‌توان تشخیص داد.

در این نظر بر تاریخ به خداگونگی انسان، استبداد سیاسی، جنگ‌های استقلال امریکا و انقلاب کبیر فرانسه، مبارزه برای یک نظم اجتماعی جدید، پیشرفت علم و فناوری، انقلاب صنعتی، امپریالیسم اروپایی، و ایدئولوژی‌های سیاست می‌پردازد. چنان چه در موضوع پیشرفت علم و فناوری می‌نویسد:

تحولات علمی و فناورانه، قلمروهای پیش‌تر ناشناخته و ناممکن را به روی آگاهی جمعی گشودند و معیارهای مورد قبول عموم را بی‌اعتبار کردند. این تحولات بر هنر هم مؤثر واقع شدو به خصوص نقش خاصی به عکاسی که در حوالی پایان قرن تسلطاش را اثبات کرده بود ـ محول شد.

تجربه‌ی عظیم، مهارت و تلاشی که تا آن هنگام برای شبیه‌سازی دقیق واقعیت لازم بود به چند حرکت با دست تقلیل یافت. گویی کار هنری در کل از کارکرد و معنای بازنمایانه‌ی خود محروم شده بود. (ص ۲۸)

در نگرش سده‌ی نوزدهم به جهان و انسان، جست و جوی مفهومی جدید از جهان و از انسان در این عالم در دو مسیر متفاوت گسترش یافت. در سویی شارحان درک عقلانی جهان زیر پرچم تعهد به این باور که هستی به تمامی معلوم و از اساس شرح‌پذیر است، قرارداشتند. از نظر آنان، راه رسیدن به داشن از مسیر پژوهش علمی و فلسفه‌ی مبتنی بر علم می‌گذشت. در سویدیگر مفسران نظریه‌های رمزی و پیروان جنبش‌های پیشادینی دیده می‌شود و امید داشتند که از طریق مراقبه، تفکر عرفانی و علوم خفیه، معرفت عالی و بصیرت به واقعیت‌نمایی را کسب کنند. از این کندوکاوهای ناهمگون نظرات قاطعی درباره‌ی جهان و انسان برآمدند که با تمامی تقابل‌ها و نقاط مشترکشان ـ معرف حیات فکری آخر قرن بودند.

در نگاه سده‌ی نوزدهم به جهان و انسان، جهان‌نگری علمی ـ فلسفی و جهان‌نگری را زورزورانه مورد بحث قرار گرفته است.

مؤلف تحت عنوان «هنر سده‌ی نوزدهم» سرعت روزافزون تحولات در تمامی عرصه‌های زندگی را تجربه‌ای سرنوشت‌ساز دانسته که هنرمندان نیز در آن سهیم بودند. این خیز تاریخی، به چشم جامعه‌ی معاصر هم اقبال بود و هم تهدید. در نقاشی، جدال بین نیروهای مترقی و محافظه‌کار نه فقط در ضدیت پیروان نئوکلاسی‌سیسم و رمانتیسیسم یا رئالیسم و سمبولیسم، بلکه در تعارض گرایش‌های پیشرو و سنتی درون این جنبش‌های هنری انعکاس می‌یافت، نگرش دو سویه‌ی هنرمندان در این ایام را اغلب می‌توان حتی در یک اثر مشاهده کرد: در تناقض بین موضوع و محتوای واقعی پیام، و شیوه‌ای که برای رساندن آن پیام به کار گرفته می‌شد. فقط تعداد معدودی از هنرمندان، آن هم در اواخر فعالیت هنری‌شان توانستند این تناقض را حل کنند. اینان نوآوران واقعی بودند نوآورانی چون گویا، آنگر، دلاکروا، دمیه و کوربه که در صف پیام‌آوران

مدرنیسم درآمدند.

به نظر مؤلف طبق تلقی این هنرمندان از تجربه‌ی مشترکشان در این دگرگونی تاریخی، تحولات هنری قرن ۱۹ را می‌توان در چهار گرایش نئوکلاسی‌سیسم، رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم داد. وی قبل از اینکه در ادامه مطالب کتاب را به این گرایش‌ها بپردازد، شمه‌ای از آثار گویا که او را در هیچ یک از این گرایش‌ها قرار نمی‌دهد، ارائه می‌کند. به نظر بکولا گویا تمامی ویژگی‌های اساسی همه‌ی آنها را پیشاپیش در کار خود نشان داد و آنها را در قالب کلیتی جامع و منسجم به وحدت درآورد: گویا، مهم‌ترین پیشگام مدرنیسم و یکی از بزرگترین‌شان همه‌ی دوران‌ها.

واقعیت تصویری و آغاز مدرنیسم مبحث دیگری است که مؤلف به آن پرداخته است. در واقع در هنرهای زیبا، انقلاب معنوی راهگشای مدرنیسم در واپسین دهه‌های سده‌ی نوزدهم رخ داد. گام محکمی که پیشگامان بزرگ مدرنیسم ـ مونه، سزان، وان گوگ ـ در این مسر برداشتند، همانا نوسازی اسلوب‌های تصویری و دگرگونی در معنای فرایند هنری بود.

کتاب بیانگر آن است که سرانجام این امپرسیونیست‌ها بودند که با نادیده گرفتن معنای ادیبانه‌ی موضوع کارشان و متمرکز شدن بر جنبه‌ی حسی ـ بصری جهان مرئی، تناقض بین نیت هنری و وسایل بازنمایی را حل کردند و چنین بود که به قدرت رنگ و شکلی جدید از واقعیت ـ واقعیت تصویری ـ پی بردند. در واقع مدرنیسم در نخستین مرحله‌اش با چهار تفسیر اساسی که مشخص کننده‌ی تحولات بعدی‌اند رو به رو می‌شود. این تفسیرها با چهار دیدگاهی که در جنبش‌های سده‌ی نوزدهم بروز کرده‌اند ـ یعنی کلاسی سیسم، رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم ـ مطابقت دارند، اما اکنون به جهان متفاوتی مربوط‌اند که بر مبنای رهیافتی نو و کل‌نگر به واقعیت استوار شده است. (ص ۱۰۴)

موضوعاتی چون واقعیت ادراک (ادوارد مانه و اولویت زمان حال، کلودمونه و اولویت نور، واقعیت نظم (ژرژسورا و اولویت تجربه و تحلیل، پل سزان و اولویت ترکیب) واقعیت احساس (ونسان وان گوگ و اولویت عشق، پل گوگن و اولویت آرزو) واقعیت امر غیر عقلانی (ادوارد مونک و اولویت هراس، جیمز انسور و اولویت وهم) بکولا با پرداختن به موارد فوق، چنین نتیجه می‌گیرد که با نگاه به گذشته امکان پی بردن به دامنه‌ی تأثیرگذاری پیشگامان بزرگ بر روند بعدی وجود دارد. به نظر وی

ادوارد مونک، حزن (حسد)، ۱۸۹۱.
رنگ روغنی روی بوم، ۹۸ × ۷۲ سانتی متر، مجموعه خصوصی

اندی وارهول، خودت انجام بده (منظره)، ۱۹۶۲.
اکریلیک روی بوم، ۱۳۸ × ۱۷۸ سانتی متر، موزه لودویش، کلن

پس از آنکه کوربه از نقاشی راززدایی کرد و آن را از قید اَبَرساختارهای آرمانی رهانید، چهار مسیر اصلی را می‌توان دید که در آنها خودآگاهی جدید فرم و بیان هنری می‌یابند.

نخستین مسیر، درک واقعیت مشهود را هدف قرار می‌دهد. مانه، مونه وامپرسیونیست‌ها نخستین مسیر، درک واقعیت مشهود را هدف قرار می‌دهد. مانه، مونه و امپرسیونیست‌ها موضوعی جدید ـ زندگی شهری ـ را کشف می‌کنند، همزمان از شرطی شدگی ذهنی تجربه‌ی بصری ما پرده برمی‌دارند. اینان شرایط مفهومی و تصویری لازم برای ظهور سه جریان دیگر در تحول مدرنیسم را پدید می‌آورند.

مسیر دوم «تصویر خود سامان» را هدف قرار می‌دهد. سورا و سزان نقاشی خود را در ترکیب سازمان یافته‌ی فرم و رنگ می‌دانند و واقعیت مشهود را به صورت یک ساختار استوار مستقل تصویری بازافرینی می‌کنند. تلاش آنان به پیدایش هنری مبتنی بر فرم و ساختمان می‌انجامد که در کوبیسم و باوهاوس و... ظاهر می‌شود.

در مسیر سوم احوال باطنی فرد از طریق امکانات بیانی عناصر تصویری آشکار می‌شود گوگن و وان گوگ به قابلیت زبان روان‌شناختی رنگ و فرم پی می‌برند و واقعیت مشهود را به صورت بازتاب عاطفی بی‌واسطه‌ی محرک‌ها و احساسات درونی خویش بازآفرینی می‌کنند، درست مانند یک قطعه موسیقی. مسیر چهارم به دنبال افشای احوال باطنی فرد از طریق قابلیت تداعی‌کنندگی ظواهر بیرونی و رابطه‌ی آنها با ایده‌های درونی است. مونک و انسور سطوح مختلف تجربه را در یک فضای تصویری به هم پیوند می‌دهند و واقعیت مشهود را به فرم و بیان ایده‌ها و تصورات غیرعقلانی تعبیر می‌کنند. در پی آنها اکسپرسیونیسم آلمان و سورئالیسم پیکرنما می‌آیند.

پیت موندریان، درخت خاکستری، ۱۹۱۱.
رنگ روغنی روی بوم، ۱۰۶ × ۷۸ سانتی متر، موزه هنر، لاهه

در بحث واقعیت نامشهود و زیبایی‌شناسی کلیت به این موضوعات پرداخته می‌شود:

ـ کلیت به مثابه جاودانگی و بخش‌ناپذیری: هنر نایف و پریمیتیو (هنر پریمیتیو و اولویت جادو، آنری روسو و اولویت اعتقاد)

ـ کلیت به مثابه ساختار: از کوبیسم تا نئوپلاستی سیسم

(ژرژبراک، پابلو پیکاسو و اولویت فرم)

ـ کلیت به مثابه نیرو: از فوویسم تا اکسپرسیونیسم انتزاعی

(آنری ماتیس و اولویت رنگ، واسیلی کاندینسکی و اولویت غریزه)

مؤلف از پرداختن به موضوعات فوق به این جمع‌بندی می‌رسد که ماتیس، براک، پیکاسو، موندریان و کاندینسکی انقلاب پیشگامان مدرنیسم را به نقطه اوج رساندند. تلاش آنان بیان و فرم ساختارهای آرمانی شده را به شکلی بی‌سابقه از قید شرایط عینی تجربه و واقعیت مشهود رهانیده ولی این رهایی در عین حال، امر آرمانی را از ریشه‌هایش در جهان مرئی جدا کرد.

این هنرمندان اینک در دنیای درونی خودشان می‌جویند. در واقع آنان در احساس باطنی تناسب و تعادل و در ساختار و پویش روان خویش است که قوانین عام و عینی را بازشناخته و خود را به آنها پایبند می‌دانند. در یگانه ملاک آنان حساسیت هنری است. این پناه جویی در حساسیت‌های باطنی است که به کمال معنوی و هنری جدید دست می‌یابند.

به نظر وی این پیشرفت در راستای واقعیت نامشهود و وحدت استوار و قوانین نهان هستی، مفهوم و معنای یک مکاشفه‌ی جدید را کسب می‌کند. آیینی تازه که پیروان آن مکلف‌اند با جهل مردم و واکنش منفی دنیای هنر رسمی مبارزه کنند و در این پیکار معتقدند حقیقت نزد آنان است.

هنر مدرنیسم به دوران کلاسیک خود رسیده، اما مانند هر دوره‌ی کلاسیک دیگی عمر این دوره هم کوتاه است. جنگ جهانی اول در راه است و دلشوره‌ی فاجعه‌ی قریب‌الوقوع در همه جا. در سایه‌ی این شرایط است که گونه‌های منریسم مدرن پدیدار می‌شود.

آخرین بحث بخش اول کتاب تحت عنوان پارادایم جدید در جهان‌نگری عصر مدرنیسم به جهان‌نگری فیزیک مدرن، انسان‌نگری روانکاوانه و انقلاب اجتماعی پرداخته است.

به باور مؤلف روند تحولی که در هنر تا اینجا توضیح داده شده، حکایت از فرآیند سازنده‌ی پارادایم جدیدی است که خودشناسی انسان‌ها و شناخت آنها از جهان را مشخص می‌کند. این پارادایم به گونه‌ای آشکار نخست در نقاشی‌های سزان و وان گوگ و سپس در آثار موندریان و کاندینسکی ظاهر می‌شود: وحدت همه‌ی هستی شکل هنری کاملاً جدیدی به خود می‌گیرد که تأکید بر سطح، موزون بودن، خلوص رنگ و صراحت در به کارگیری وسایل هنری مشخصه‌ی آن است. فرم رنگ و معنا در گزاره‌ای منسجم که هم عام است و هم منحصر به فرد و به سبب تمامیت و بی‌واسطه بودنش ادعای اعتبار جهانی دارد، ترکیب می‌شوند. چیزهای معقول و نامعقول، حسی و فکری ـ خیال و واقعیت ـ دیگر قابل تفکیک نیستند. (ص ۲۰۶)

نویسنده سپس ضمن اشاره به کشفیات علمی راهگشا که آینشتاین به مدد آنها جهان‌نگری و زیگموند فروید انسان‌نگری را بر پایه‌ای یکسره استوار ساختند، معتقد است این کشفیات با آنکه اهمیتی دوران‌ساز دارند، در حقیقت فقط برای معدودی از خوانندگان شناخته شده‌اند. وی سپس برای روشن کردن اهمیت پیوندهای میان خلاقیت علمی و هنری در عصر مدرنیستی، می‌کوشد مهم‌ترین مفاهیم فیزیک جدید و روانکاوی را تا حد امکان توضیح دهد. آن گاه چکیده‌ای از شروع

واسیلی کاندینسکی، بدون عنوان، ۱۹۱۰.
مداد و جوهر رنگی، ۶۵ × ۴۹ سانتی متر، مرکز ژرژ پمپیدو، پاریس.

و سیر انقلابی، که پارادایم جدید همراه آن در سطح سیاسی و اجتماعی تثبیت شده را به دست می‌دهد.

بحران و بازسازی:

این بخش تحت سه عنوان کلی بحران و بازسازی، طغیان سیاسی علیه فکر مدرنیستی، و پیروزی و کامیابی ارائه شده است.

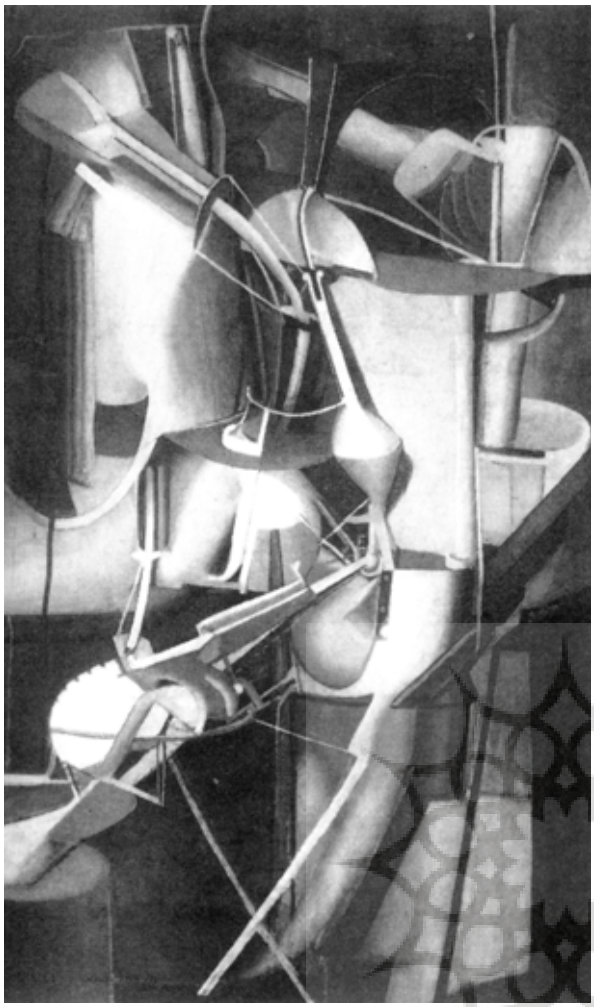
در جریان تحولات رخ داده، هنر اروپایی دگرگونی بنیادینی را تجربه کرد. در طی دو مرحله‌ی مهم، یک پارادایم نو و یک قانون هنری جدید جای آرمان‌ها و آرزوهای بر باد رفته و ناممکن قرن نوزدهم رو به پایان را فرا گرفت.

مؤلف موضوع هنر به مثابه چیستان: مارسل دوشان و یورش پوچی، به چرخه‌ی تحولی مدرنیسم از کوربه و ماند تا اسپرسیونیست‌ها، سپس از سورا، سزان، گوگن و وان گوگ تا فووها وکوبیست‌ها و سرانجام تا موندریان و کاندینسکی اشاره کرده و متذکر می‌شود که در این چرخه تحولی می‌توان پیشروی مشخصی در همان جهت اصلی ـ از موضوع تصویر شده به سوی خودسامانی تصویری ـ را مشاهده کرد. نقاشی، در آخرین گام این تحول، کاملاً از کارکرد بازنمودی و توضیحی رها می‌شود و تنها برای آفرینش یک واقعیت جدید ـ واقعیتی کاملاً خاص خود ـ انجام وظیفه می‌کند. این واپسین مرحله مرهون ویژگی‌های بی‌نشان نیروهای بنیادی و روح علوم طبیعی است. موندریان و کاندینسکی نقطه اوج این تحول پیشرونده را نشان می‌دهند.

در این نقطه‌ی آخر شرایط لازم برای ظهور مدرنیسم به وجود می‌آید. مانند منریست‌های قرن ۱۶، شاهدان و جانشینان بلافصل این اوج با اصول هنری‌ای که دیگر هیچ افتخاری را نوید نمی‌داد، به مخالفت برخاستند. مارسل دوشان، هنرمند فرانسوی ـ امریکایی آغازگر این حرکت

آلبرتو جاکومتی، سردیس (دیگو)، ۱۹۵۷، برنز، ارتفاع: ۳۹ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی

مارسل دوشان، عروس، ۱۹۱۲.
رنگ روغنی روی بوم، ۵۵ × ۹۰ سانتی‌متر، موزه هنر، فیلادلفیا.



و بنابراین پیشگام راستین مدرنیسم پساکلاسیک است.

تحول هنری دوشان فقط در متن اوضاع هنری حاکم بر پاریس در واپسین دهه‌ی پیش از جنگ جهانی اول قابل درک است.

به گفته مولدرینگز دوشان با آثارش بنیان‌های فکری و آفرینشی برای مدرنیسم پساکلاسیک را به دو روش بنا کرد. ماهیت هنر او به یقین ویرانگر است. این هنر کاملاً قصد انحلال ساختارها و ایجاد شک در مفروضات دارد. همه چیز وانمود، دید فریب و بازتابی است در شیشه (ص ۲۷۶)

بنابراین هنر او لحظه‌ی صفر را در تحول مدرنیسم نشان می‌دهد، اما این نه فقط پایان بلکه آغازی است. دوشان با الغای همه‌ی ارزش‌های معتبر قبلی، خلائی بزرگ پدید می‌آورد؛ در عین حال، امکان دوباره پر کردن این خلاء را نیز فراهم می‌کند. البته کار بوشان تنها تخریب و باز کردن فضا نیست. او با مجموعه‌ای ارزنده از نوآوری‌های اساسی در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰ الفبای یک زبان جدید را به وجود آورد و از این رهگذر زمینه‌ی تحولات هنری در دهه‌های بعدی را مشخص کرد. در واقع جایگاه دوشان در تحول مدرنیسم پساکلاسیک نه فقط نتیجه‌ی ابداعات راهگشا بلکه هم چنین حاصل برخورد روشنفکرانه او با زمانه و جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. مقایسه آثار او پیش از جنگ جهانی اول و در خلال آن با آثار معاصرانش بر این موضوع تأکید

می‌کند.

مؤلف پس از پرداختن به مباحث آرمان‌سازی پیشرفت: فوتوریسم، رازگونه‌سازی پیشرفت : سوپره ماتیسم، مأموریت برای پیشرفت: کنستروکتیویسم، سرپیچی از پیشرفت: داداییسم، مسئله‌ی پیشرفت و ماهیت منریسم بحث چاره‌های نافرجام : بارک مدرن را مورد توجه قرار می‌دهد.

به نظر وی قرابت‌های بین بارک قرن هفدهم و گرایش‌های نظیر در قرن بیستم، ویژگی‌های سبک آنها را دربر نمی‌گیرد ـ زیرا این خصوصیات حتی در بیان هنرمندان قرن هفدهم نیز یکسان نبود ـ بلکه در ارتباط با نگرشی است که برخی از هنرمندان هر دو عصر را به گسترش دستاوردهای اسلافشان سوق می‌دهد. این هنرمندان با اینکه چند قرن فاصله دارند، اما دارای موقعیتی یکسان در دوره‌های خاص هستند. هر دو دسته با استقلال و مرکزیت بی‌نظیر آثار اسلاف کلاسیک خود روبه‌رو هستند، آنان خودسری‌های منریست‌ها را پشت سر گذاشته و به این درک شهودی رسیده‌اند که می‌توانند کاری بهتر انجام دهند. آنان در قرن هفدهم ـ و در قرن بیستم ـ هنری جامع می‌آفرینند که خودباوری، غنا و مایه‌اش هسته‌ی روانی آن چیزی را شکل می‌دهد که بارک می‌نامیم.

بکولا خصوصیت تحولات هنری بین دو جنگ جهانی را حضور فعال هنرمندان برجسته‌ای می‌داند که برخی را می‌توان نمایندگان مدرنیسم کلاسیک و برخی را نمایندگان بارک مدرن برشمرد. هم چنین چهار گرایش یا جنبش مرتبط با آنان را می‌توان به چهار نگرش هنری عمده در رئالیستی، ساختاری، رمانتیک، سمبولیستی، مرتبط کرد. بر این اساس وی مرحله‌ی بارک مدرنیسم را به چهار زیرگروه تقسیم می‌کند.

بارک ساختاری = کنستروکتیویسم، باوهاوس

بارک رئالیستی = واقع‌گرایی جادویی و عینیت جدید

بارک سمبولیستی = سوررئالیستی پیکرنما

بارک رمانتیک = سوررئالیسم انتزاعی (نشانه‌ای) (ص ۳۰۵)

نویسنده با بررسی این گرایش‌ها به این نتیجه می‌رسد که چهار جهت‌گیری هنر بارک مدرن دو جفت نظیر و دو جفت مختلف را تشکیل می‌دهند. عینیت جدید و سوررئالیسم پیکرنما براساس تقابل نگرش‌های ساختاری و رمانتیک از هم متمایز می‌شوند و در عین حال، ماهیت انتزاعی‌شان نقطه مشترک آنهاست.

به نظر وی دو گرایش پیکرنما مدیون روسو، هنر بدویان، و آفریده‌های هنری کودکان و بیماران روانی‌اند و دو گرایش انتزاعی تحولی را ادامه می‌دهند که از طریق موندریان و کاندینسکی به هنرکلاسیک مدرنیسم مربوط می‌شود. هم چنین در واپسین مرحله‌ی مدرنیسم، یعنی هنر پس از جنگ جهانی دوم، نیز به الگوی این جفت‌های مختلف برمی‌خوریم. نویسنده قبل از پرداختن به این مرحله ابتدا تلاش می‌کند برگ‌های یکی از ظلمانی‌ترین فصول تاریخ اروپا را ورق بزند: ظهور و سقوط هیتلر و دوران دهشت بار سیطره‌ی ناسیونال سوسیالیسم.

بکولا بحث پایانی بخش سوم را که مطالب درخوری را نیز دربر گرفته است تحت عنوان پیروزی و کامیابی به پیش برده و تحت عناوین:

خلسه و مراقبه: رمانتیسم انتزاعی، رسانه همانا پیام است: رئالیسم مدرن (جسپر جانز و رابرت راشنبرگ، پاپ آرت امریکایی، اسطوره امریکا و پاپ آرت انگلیسی، نوو رئالیسم، هیپر رئالیسم، معنای پاپ آرت ونو و رئالیسم)، ایدئولوژی «امیر غیرشخصی» کلاسی سیسم انتزاعی (انتزاع پسانقاشانه، مینیمال آرت، کانکریت آرت، اُپ آرت و کینتیک آرت)، جادو و آیین: سمبولیسم مدرن (خلا و نماد انتزاعی، یُزف بویس و ضعف در اظهار تأسف، کوششی برای تفسیر، آرته پوورا و لندآرت)، ارزیابی (درباره‌ی ساختار و پویش تحول هنری، درباره‌ی مسئله‌ی ارزش‌ها) به این موضوع پرداخته است.

نویسنده در پایان بخش دوم متذکر می‌شود پژوهش وی به مرز عصر حاضر رسیده است، و قبل از پرداختن به این عصر، به دو نکته اشاره می‌کند. نخست ساختار و پویش تحولات رخ داده در پژوهش و دوم، مسئله معیارهای به کار رفته برای تعیین اهمیت و کیفیت هنری است.

وی در بحث ساختار و پویش تحول هنری با ذکر اینکه هم در تحول هنری قرن نوزده و هم در تحول مدرنیسم می‌توان الگویی را تشخیص داد، به جدول ارائه شده در کتاب شامل گستره‌ی پژوهش حاضر ـ از فرانسیسکو گویا تایُزف بویس ـ می‌پردازد.

وی سپس مسئله‌ی کلی تحول تاریخی و ارزش فرهنگی دوره‌ها و جنبش‌های هنری مختلف را مورد بررسی قرار داده است. البته در این بحث به معیارهای عینی کیفیت هنری نمی‌پردازد. او معتقد است ضوابط کلاسیکی که در قرن نوزده برای پاسخ به این مسئله به کار می‌رفت، اعتبار مطلق‌شان را از دست داده‌اند.

تجزیه و زوال

در این بخش نویسنده تحت عنوان از دست رفتن واقعیت: پایان مدرنیسم درمبحث یک نگاه تاریخی، بحران خودشیفتگی، و هنر عصر پست مدرن می‌پردازد.

به نظر وی تحولات هنری دهه‌های ۱۹۸۰ که پست مدرن نام گرفته‌اند فروپاشی پرشتاب ارزش‌ها و معیارهای هنری پذیرفته شده را منعکس می‌کنند. وی در این مبحث پیش از پرداختن به هنر پست مدرن، می‌کوشد ساختار و پویش اجتماعی زمینه‌ساز آن را روشن کند. از همین رو بر تحولات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی دوره‌ی پس از جنگ جهانی دوم، نظری انداخته است. به باور وی در جریان این تحولات بود که از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، آرمان‌های اجتماعی راهنمای مدرنیسم اعتبار و قدرت اقناعی‌شان را از دست دادند.

به نظر بکولا هنر پست مدرنیسم دیگر تن به قانون مدرنیسم نمی‌دهد، درک و ارزیابی آن فقط در ارتباط با همان قانون میسر است. بی‌همتایی و بزرگنمایی را دیگر نمی‌توان از طریق تحقق ضروریات آرمانی شده کسب کرد، زیرا این ضروریات تاکنون بارها و از راه‌های درخشان گوناگون برآورده شده‌اند.

به باور بکولا هنر پست مدرنیسم همچون هنر «سالن» قرن نوزدهم، از احساس ختم یک دوران آکنده است. اهمیت اجتماعی آن در حد تلاشی است برای انحراف اضطراب‌های ناشی از تهی شدن روزافزون معنا در حیات فرهنگی ما.

کوششی است برای القای توهم عظمت و نشاط باطنی به نخبگان مردد. محتوای این هنر، خیال خام است و جسارتش موهوم.