

هنر مدرن و باغ عدن

به بهانه مروری بر آثار آزاده رزاق دوست، در گالری شیرین، دی‌ماه ۱۳۹۷

شهریار وقفی پور

«تجربه‌ی هنر مانند تجربه‌ی جهانی است که به انتها رسیده باشد... [جهانی] که به وجود ناب و عریان فرو کاسته شده، مثل وجود ارواح و سایه‌هایی که اولیس در حادث ملاقات می‌کند، جایی که زندگی در سایه‌ای محو می‌شود.» امانوئل لویناس

باغ عدن استعاره‌ی روشنایی و شگفتی، مکان سعادت و قربابت، الگوی اصیل جوانی دهکده‌ای است که صد سال تنهایی مارکز با توصیف آن آغاز می‌شود: «بنا شده در کناره‌ی رودخانه‌ای از آب زلال که بر بستری از سنگ‌های جلا خورده می‌دوید...». جز جوانی و نور، جادو نیز این دو مکان را به رمان مارکز وصل می‌کند، یعنی همان اسم رمزی که دروازه‌ی هنر و سخن گفتن از آن را می‌گشاید. اما پیش از جادو، خود باغ عدن است که به نوعی تکلیف هنر را مشخص می‌سازد. هنرمند ماقبل مدرن که هنرش در خدمت دین و مناسک آئینی بود،

رسالت خود را تقلید از عمل خلاق آفریننده می‌دانست؛ چنانکه به تفسیر والتر بنیامین، آدم ابوالبشر در عمل نام‌گذاری بر مخلوقات، عمل خلاق خداوند را تکرار می‌کرد. زبان آدم ابوالبشر انعکاس آوای صامت طبیعت بود که به گوش شنوای او می‌رسید. با هبوط جهان، طبیعت نیز آوای خویش را از دست داد و زبان بشر به رسانه‌ی اطلاعات و معرفت مفهومی بدل شد. هنر مدرن که هرگونه پیوندی را با بهشت از دست داده‌است، رسالتش حذف این سویه‌ی اضافی یا ناشی از هبوط زبان است، یعنی تن زدن از رسانه‌ی اطلاعات و معرفت مفهومی بودن. پژواک این بینش در دامنه‌ی وسیعی از تأملات در باب هنر مدرن شنیده می‌شود، مثلاً در این حکم لویناس که «هنر در تقابل با دانش است. هنر... فرا رسیدن شب است، نوعی هجوم سایه‌ها. اگر این موضوع را در چهارچوب الاهیاتی بیان کنیم هنر [مدرن]

به نظام وحی یا مکاشفه تعلق ندارد؛ همچنان که به نظام آفرینندگی یا خلق کردن». هنر مدرن هنر نور سیاه و سایه‌ها است. از طرف دیگر، نقاش مدرن دیگر تابلوآش را با تصویر نمی‌پوشاند، بلکه آن را از هر تصویر و هر چیز دیگری پاک می‌کند: مربع‌های سیاه و سفید ماله‌ویچ و پاک کردن نقاشی دکونینگ به دست جاسپر جانز ترجمه‌ی سراسر است چنین نگرشی هستند.

سایه‌های عدن

نقاشی‌های این مجموعه را می‌توان به شکلی فاضلانه، با تابلوهای مرلین مونرو، میک جگر و مائوی اندی وار هول قیاس کرد که تکرار عکسی واحد و محوشونده از یک الگو هستند یا به نحوی با حکم «نقاشی کردن از جهان خالی شده از ابژه» ی لویناس توضیح‌شان داد، یا سادگی و غلبه‌ی موخ‌فضاهای خالی تابلوها را نوعی نقاشی «بی چیز» (به قیاس از «تئاتر بی چیز» گروتسکی) بنامیم. این مجموعه تابلوها تکرار جزئی (عمدتاً برگ‌ها) از چند گل یا گیاه، در یک یا دو رنگ کمرنگ‌اند که اندک اندک رو به محوی می‌گذارند، محوشدنی که همان عنصر یا شکل بصری را نیز مبتلا می‌سازد. گرد آمدن این مجموعه تابلوها کنار یکدیگر ضرب آهنگی را شکل می‌دهند، البته نه به معنای معمول موسیقایی‌اش، که ناظر به قاعده‌ی درونی نظام هنری این آثار است، بلکه به معنای شیوه‌ای که اجزای یک تابلو و همچنین کل تابلوهای مجموعه خود را به مخاطب تحمیل می‌کنند و بدین صورت، از واقعیت برکنده می‌شوند. سادگی و بی‌چیزی این تابلوها القاکننده‌ی نه نقصان



یا کمبودی بلکه کامل‌شدگی و واحد بودنشان است. ضرباهنگ در اینجا گویای موقعیتی است که تابلوها خود را به روی ما می‌گشایند بدون آنکه ما آن‌ها را گشوده باشیم، حتی گویا همراه با گشودگی تابلوها به روی ما، ما نیز خود را به روی آن‌ها می‌گشائیم. در این ضرباهنگ است که من / چشم جای خود را به مکانی می‌دهد که در آن تابلو و بیننده در اجتماعی شریک می‌شوند که وجهی (mode) دیگر از بودن را تجربه می‌کنند.* این وجه از

بودن، نه بودن در آگاهی است و نه بودن در ناخودآگاهی، بلکه تجربه‌ی برخاستن از خواب است که در آن، جهان را هاله‌ای از تازگی و ناواقعیت پوشانده است. این توصیف نظیر همان توصیفی است که شارل بودلر در مقاله‌ی نقاش زندگی، درباره‌ی نقاشی‌های کنستانتین گی، آن را با اصطلاح «دیدن جهان پس از برخاستن از بستر بیماری بی طولانی» بیان می‌کند و یکی از نخستین و پیشتازترین صورت‌بندی‌های مدرنیسم را ارائه می‌دهد.

*صناعت اصلی مدرنیسم را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد، چرا که بنا به تفسیرهای هگلی از زیبایی‌شناسی کانتی، غایت هنر مدرنیسم آن است که رسانه‌ی (medium) ناب، یعنی تحقق ایده‌ی رسانه‌ی خاص خود باشد. از طرف دیگر اجماع یا milieu مرکب است از medius یا همان medium (رسانه یا واسطه) و lieu به معنای مکان. از طرف دیگر medius به معنای mode یا وجه نیازاست. ■