از "تختی" تا "تخت" : رویکردی رانسیری به مفهوم مدیوم برای نقاشی معاصر

آرمین مالکی*

تاریخ انتشار: ۱۳۹۲/۷/۲۸

چکیده:

نوع ارتباطی که آثار هنری معاصر با آثار هنری پیشین، به ویژه هنر مدرنیست، برقرار می‌کند مورد بحث‌ها و اختلاف نظرهای گوناگون بوده است. برخی صاحب‌نظران مدعی گسستی کامل با تاریخ مدرنیسم بوده‌اند و برخی تلاش کرده‌اند تا هنر معاصر را نیز به نوعی در امتداد هنر مدرنیسم قرار دهند. رویکردی که در این گفتار مورد توجه ماست تلاش دارد تا با تحلیل گفتمان هنری مدرنیسم، آن را در چارچوب تاریخی‌اش قرار دهد و برخلاف ادعاهای جذم‌گرایانه‌ی خودش تنوع و تکثر آن را آشکار کند. ما با توجه به نظریات *ژاک رانسیر* در کتاب **آینده‌ی تصویر** درهم‌تنیدگی گفتمان انتقادی و آفرینش هنری را اساس کار می‌گیریم و تلاش می‌کنیم با بررسی تاریخی یک مفهوم محوری مدرنیستی یعنی "تختی" اثر نقاشی، برخی پیچیدگی‌های مفهومی را که هنر مدرنیست به آن دچار بوده است مورد بررسی قرار دهیم. هدف ما نه ایجاد گسست با مدرنیسم و نه امتداد دادن مفهوم‌های آن، بلکه به دست دادن دیدی انتقادی است که می‌تواند مفاهیم نوکانتی یا حتی پوزیتیویستی هنر مدرنیست را از دیدگاه نظریه و کنش هنر امروز جالب توجه سازد. به طور خاص تحلیل ما دوره‌ای را مورد تمرکز قرار می‌دهد که در چارچوب بحث رانسیر نبوده است. یعنی گذار از مدرنیسم گرینبرگی به مدرنیسم متاخر با محوریت آراء استاینبرگ و کنش هنری هنرمندانی چون راوشنبرگ و جونز که از جهتی میراث داران مارسل دوشان قلمداد می‌شوند.

کلید واژه‌ها: تختی؛ مدرنیسم؛ رانسیر؛ گرینبرگ؛ استاینبرگ؛ راوشنبرگ؛ نئودادا

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر.

"مفصل بندی نظری میان کلمات و اشکال بصری که یک رژیم مشخص هنر را تعریف می کند" ژاک رانسیر ، آینده ی تصویر ، ۲۰۰۷

مقدمه

دلیل "بازگشت" نقاشی به عرصه‌ی هنرهای تجسمی در دهه‌ی هشتاد {میلادی} هر چه باشد، عدم توجه و کم محلی به پیامدهای چنین بازگشتی در دراز مدت امکان پذیر نیست. ورود مجدد نقاشی، خواه نا خواه پرسش‌هایی را زنده کرده است که پیش از آن منحل اعلام شده بود. نوزایی این شیوه‌ی کهن آفرینش هنری در زمانه‌ای دیگرگونه، حتی اگر در بدو امر چنان که بدبینان می‌پندارند تحت فشار توانش‌های بازار هنر، سهولت و دم دستی بودن آن و بالاخره شکست "آوانگارد" قرن بیستم باشد، رویکردی روز آمد و پذیرفتنی به برخی پرسش‌هایی را که به طور تاریخی با این شیوه‌ی آفرینش آمیخته‌اند را ایجاب می‌کند. پس از دگردیسی‌های گوناگون تاریخی و از سر گذراندن انقلاب‌های پارادایمی گوناگون که به چیزی در حدود نابودی کامل در دهه‌ی هفتاد منجر شد {۱}، مخاطبان و آفرینندگان نقاشی نمی‌توانند به نمایش مجدد بریده‌ها و تقلیدهایی غیر انتقادی از دوره‌های گوناگون نقاشی گذشتگان، چه "سنتی" و چه مدرن، دل خوش دارند. تأمل نظری در چیستی و کرد و کار نقاشی معاصر، پیش از هر چیز بازخوانی و معنایابی در مجموعه‌ی تحولاتی در هنر سده‌ی بیستم است که در نهایت به انزوا و الغای نقاشی منجر شد. پیگیری آن شیوه‌های اندیشیدنی که نخست با شتابی فزاینده این هنر را به دگردیسی و نوآوری واداشت و سپس بر اساس وجود آن خط بطلان کشید.

چنین مطالعه‌ای اگرچه با هدف سنجیدن مختصات موقعیت کنونی است، خواه نا خواه روی در گذشته دارد. آن چه از سر گذشته را بر می‌رسد و با متصل کردن مجموعه‌ای از نقاط پراکنده سعی در ترسیم صوری فلکی دارد که بتوانند نوری سرد و واقع نما بر کشمکش‌های درونی نهاد هنر یا از آن بدتر کلبی مسلکی و بی‌تفاوتی سرمایه مدارانه‌ی آن در دوران ما افکند.چنان‌چه همصدا با دیدگاه هگلی، تمایز هنر را با بقیه‌ی مصنوعات بشر در رابطه ی آن با فرایندهای آگاهانه، چه فردی و درون‌نگر و چه تاریخ–جهانی و کلان، بدانیم باید بپذیریم که این‌گونه تلاش نظری و کندوکاو برای تفسیر موقعیت، خود عنصر تایین کننده ای از نهاد هنر است و در نسبتی تزئینی یا کمکی بیرون آن قرار نمی گیرد. از این دید کمبودی که از دهه‌ی هشتاد به این سو در این زمینه وجود داشته، یا نوعی فقدان سیستماتیک و نابود کننده است {۲} یا نوسانی اجتناب ناپذیر و به مرور زمان در حال جبران شدن.

ترجیح نگارنده، با توجه به شواهدی که در حوزه‌ی تاریخ هنرنویسیِ نو دیده می‌شود، با دیدگاه دوم است. ابزارهای نظری و پژوهش‌های تفصیلی پایه‌ای که این دیدگاه گذشته نگرانه را ممکن می‌کند، عمر چندانی ندارند. گویا دو سه دهه زمان لازم بوده است تا تحول سترگی را که با فروپاشی یا به حاشیه رانده شدن آوانگاردیسم در جهان هنر به وجود آمده است فهم پذیر سازد. خودآگاهی نظریه پردازی هنر و امکان نگریستن تاریخ فکری مدرنیسم از

موضعی بیرون آن، از دهه‌ی نود به تدریج (و به ویژه با اثر سترگ تی جی کلارک، "خداحافظی با یک ایده: بریده‌هایی از یک تاریخ مدرنیسم") شکل می‌گیرد و بعد از سال‌های دوهزار، به شکلی نظام‌مند و جهانی با مجموعه‌ی پژوهش‌های آوانگارد{۳} دنبال می‌شود. مقصود این که این فراشد هم‌چنان در حال شدن است و نحوه‌ی ارتباط آن با فضای هنر معاصر هم‌چنان مسئله ای به روز و جهانی ست.

با این وجود، از دیدگاه اوضاع نهادهای هنری مرتبط با آفرینش هنری ایرانیان نیز نیازی جدی به درگیر شدن با این‌گونه مباحث احساس می‌شود. پس از نقطه عطفی در حدود زمان برگزاری نمایشگاه هنر مفهومی درموزه‌ی هنرهای معاصر، نسلی که تا پیش از این سردمدار جنبش هنر نوگرا در ایران قلمداد می‌شد، با همه‌ی دستاوردها و کاستی‌هایش ، از دیدگاهی نهادی در موضعی ضعیف‌تر قرار گرفت. نسل جوان‌تر مصمم بود تا با ترجیع‌بند "پسامدرنیسم" طرحی دیگرسان افکند و شیوه‌های آفرینش هنری تازه‌ای را جایگزین شیوه‌های پیشین سازد. اگرچه چنین تحولی، به ویژه در کشور ما که حوزه‌ی فرهنگ و هنر به نسبه ایستا و پدرسالار است، در نفس خود مطلوب است با این حال تا سالیانی دراز چنین به نظر می‌رسید که این نسل جوان‌تر، لا اقل در زمینه‌ی نقاشی،قطب نمایش را گم کرده است و حتی چیزی نمانده با فراموش کردن دستاوردهای هنر نوگرای ایران به دامان نوعی نقاشی کم رمق بازنمایانه درغلتد.{۴} اگرچه این بازگشت غیر انتقادی به گذشته، وضعیتی منحصر به هنر معاصر ایران نبوده، با این حال با توجه به مقاومت بیشتر جامعه‌ی ایران در برابر هنر نوگرا، چنین شرایطی می‌توانست دشواری‌های جدی‌ای به وجود آورد. جو تقابلی میان این "پسامدرنیسم" و آن نوگرایی سال‌ها غیر سازنده و آسیب‌زا بوده و فقط اخیرا تحولاتی در جهت تعامل و درک مقابل میان این دو گونه، یا دو نسل، هنرمندان احساس می‌شود.

اما نکته‌ی محوری بحث‌های بدفرجام ولی تاثیرگذاری که رانه‌ی اصلی تحول هنر نقاشی در سده‌ی بیستم بودند و در نهایت به نفی آن رسیدند، مفهوم مدیوم و مدیوم–ویژگی است. مطرح شدن نقاشی به عنوان "سطح تخت رنگی"{۵} اگر چه در غالب کلمات به نوشته‌ای از موریس دنیس نقاش در زمانه‌ی تغییر قرن می‌رسد، اما در کنش نقاشانه به آثار مانه، به ویژه تابلوی "المپیا" نسب می‌برد{۱} که از دیدی اجتماعی معلول تحولات حوزه‌ی هنر سده‌ی نوزدهم اروپا و جدا شدن هنر از کارکردهای معمول پیشین آن است. مدیوم ویژگی نقاشی در طول سده‌ی بیستم تا سال‌های ۶۰ جریانی گفتمانی– نقاشانه ایجاد می‌کند که بنیاد آن نوعی نگرش "تحت اللفظی" به نقاشی است. نقاشی بدیهی‌ترین چیزی است که هست، "سطح محدود رنگی" و بقیه‌ی ویژگی‌های آن باید به نوعی از این کیفیت ابتداعی قابل استنتاج باشد. اوج این رویکرد را می‌توان مقاله‌ی "نقاشان مدرنیست" گرینبرگ {۶}دانست که به صراحت خود انتقادی مدیوم محور نقاشی را با توجه به ویژگی اصلی آن، یعنی "تختی" flatness، مورد

بحث قرار می‌دهد. با این حال جریان بحث‌های انتقادی در گذر زمان به همراه کنش خلاقه ی هنری نشان داده است که این رویکرد دارای محدودیت های جدیست . همواره مفهوم "تختی" و کیفیت دقیق آن مورد مناقشه بوده و به ویژه با پا بر عرصه گذاشتن هنرمندان نئو دادا گفتمانی پیچیده و چندگانه در باره ی آن ایجاد می شود که لئو استاینبرگ نظریه پرداز جدلی آن است.{۷} ("تخت" ، یا همان تخت خواب، که در عنوان این مقاله مورد نظر است ، نام یکی از آثار شاخص راوشنبرگ ، هنرمند شاخص این جریان است.)

درنتیجه ، امروزه کمتر کسی باور می‌کند که ویژگی‌های فیزیکی نقاشی به تنهایی بتواند تعیین کننده‌ی کلیه‌ی جنبه‌های آن باشد.به علاوه، از دیگر عواملی که امروزه باعث ناباوری نسبت به تلاش‌های مدرنیسم برای تعریف نقاشی بر اساس "تختی" شده است، گردشی نظریاست که در دهه‌ی ۷۰ رخ می‌نماید یعنی جایگزین شدن بحث‌های پوزیتیویستی –نوکانتی منتقدان مهم مدرنیست با اشکال گوناگون ساختارگرایی و فلسفه‌های قاره‌ای. در همین راستا، توجه نظریه‌پردازانه از مفهومی فیزیکی و عینی هم‌چون "تختی" به امکانات گفتمانی صورت‌بندی کننده‌ی "تختی" معطوف گشته است.{۸}

در این گفتار، جهت آشکار کردن برخی از این پیچیدگی‌های مفهومی و با توجه به فایده‌ی داشتن چنین تحلیلی برای کنش نقاشانه‌ی معاصر، با استفاده از یکی از نمونه‌های برجسته‌ی این نوع تحلیل گفتمان که در کتاب متاخر ژاک رانسیر با عنوان "آینده‌ی تصویر" ارائه شده است، به واکاوی تطور مفهوم "تختی" در نقاشی نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم می‌پردازیم. آن‌چه رویکرد رانسیر را برای ما جذاب می‌سازد تاکید او بر همبستگی آفرینش هنری و گفتمان‌های اطراف آن است، امری که خلاء نسبی آن در سال های اخیر از عوامل بدبینی بسیاری افراد به هنر معاصر است. باور ما بر این است که قرار دادن نقاشی مدرنیست و گفتمان منتقدان آن در پیوند با هم و بازشناسی کاستی‌های مفهومی و کیفیت تاریخی این گفتمان می‌تواند برای جهت یابی هنرمندان و منتقدان هنر معاصر مفید و بلکه ضروری باشد.

زمینه ها: موریس دنیس و کلمنت گرینبرگ

"به یاد داشته باش یک تصویر پیش از آن که یک اسب جنگی، یک برهنه، یک حکایت یا هر چیز دیگر باشد، ذاتا یک سطح مسطح پوشیده از رنگ است که با نظمی خاص جمع و جور شده است" ماوریس دنیس ، {۵} ۱۸۹۰

به نظر می‌رسد پاراگراف اول ماوریس دنیس نقاش در مقاله‌ی ***تعریف نو-سنت گرایی*** یکی از نخستین اشاره‌ها به اهمیت در نظر گرفتن نقاشی به عنوان "یک سطح" تخت باشد. در پاراگراف مورد نظر، سطح ، رنگ (رنگ

مادهی فیزیکی) و جمع و جور کردن در کنار هم آورده شدهاند، یعنی دقیقا همان عناصری که ما بین نقاشی و محاکاتی ایدهآل از طبیعت فاصله میگذارند. "اسب جنگی" و "برهنه" که در اینجا مورد تاکید قرار گرفتهاند، کنایهای به موضوعات مورد علاقهی "نقاشی" تاریخی است که تا نیمهی قرن نوزدهم ، نوع ایدهآل فعالیت نقاشانه به شمار میرفت .

دنیس، نقاشی معنویتگرا منسوب به گروه نبیها که در آینده روی به احیای هنر قدسی و همکاری با کلیسا در این زمینه آورد، در این مقاله بیش از هر چیز دغدغهی پاک سازی نقاشی از دگمهای طبیعتپردازی آکادمیک را دارد. او بدین منظور این نکته را عنوان میکند که طبعیت امری ذهنی است و رویکرد طبیعت گرایی بدون توجه به این کیفیت ذهنی بدون اعتبار است. این خلاقیت و احساسات هنرمند است که در شیوهی "جمع و جور" کردن نقاشی، بازنموده میشود .

همین تاکید بر جمع و جور کردن است که او را به "ذات" نقاشی به عنوان سطح تخت رنگی رهنمون میشود. مسطح بودن نقاشی گریزگاهی است از محاکات متصلب آکادمیک و مطرح کردن دوبارهی ویژگیهای شخص نقاش.

بر خلاف تاکید دنیس بر نقش معنوی هنرمند در آفرینش اثر هنری، کلمنت گرینبرگ منتقدیست که فردیت و یقین احساسی هنرمند را تنها از طریق تعهد او به اصول فرمی آفرینش هنری در دسترس میبیند. برای گرینبرگ تعهد به اصول فرمی نقاشی مدرنیست، تنها تضمین نوعی صداقت معنوی است. اگر از نقطه نظر دنیس تمایلات معنوی هنرمند هستند که او را به دست ورزی و امکانات فرمی یک سطح تخت رنگی وا میدارند ، از دیدگاه گرینبرگ این خود ویژگیهای فرمی است که تضمین کنندهی صداقت هنرمند است. نوعی وارونگی در تاکید بر اصالت فرد آفریننده و اصالت فرم آفریده شده شکل میگیرد:

"تنش در دریافت حسی، و نه "عمق" آن چه را در هنر پسا-کوبیستی از همه قویتر است مشخص میکند. ... هنرمند بلندپرواز معاصر آن چیزی را عرضه میکند که میتواند با یقین تمام در آرزویش باشد." (همه چیز احساس است ، گرینبرگ ، ۱۹۵۲){۹}

با این حال ، خود چیستی اصالت فرمی در مقالههای گوناگون گرینبرگ دستخوش نوسانات قابل توجهی میشود. گرینبرگ به دنبال مبنایی قابل اتکا برای گسترش نظریات خود درباره ی فرم است و به نظر خودش چنان که خواهیم دید آن را یافته است، با این وجود نتیجهگیریهایی که از این مبنای ثابت به دست میآورد بسته به موقعیت

و نوع بحثی که دنبال می‌کند متفاوت می‌شود. در این‌جا تلاش ما دنبال کردن شمه‌ای از این تفاوت‌هاست، اما تاکید ما نه بر نشان دادن تناقض‌گویی‌های احتمالی گرینبرگ بلکه به نوع ارتباط این رویکردهای متفاوت به موضوع کلی بحث و موقعیت تاریخی آن است.

در میان نوشته‌های نسبتا پرحجم انتقادی گرینبرگ، دو مقاله وجود دارد که با تفصیل بیشتر و حاشیه روی کمتر، مفهوم "تختی" را از دیدگاه او توضیح می‌دهد. فاصله‌ی زمانی نوشته شدن این دو مقاله، ۱۲ سال است. مقاله‌ی اول "بحران نقاشی سه پایه‌ای" {۱۰} در ۱۹۴۸ نوشته شده، یعنی زمانی که گرینبرگ تازه به عنوان مدافع پرتوان "نقاشی امریکایی"، که نمونه‌ی عالی آن از نظر او آثار جکسن پولاک است، شناخته شده (منظور گرینبرگ از "نقاشی سه پایه‌ای" نقاشی‌ای است که روی سه پایه کشیده می‌شود و سپس به دیوار آویخته می‌گردد). شاید بتوان گفت مفهوم تختی‌ای که در این مقاله ارائه می‌شود ، مفهومی حداکثری است، به این معنی که کم و بیش تنها آثار نزدیک به شیوه‌ی اکسپرسیونیسم انتزاعی را پوشش می‌دهد. به همین ترتیب، این مفهوم تهاجمی نیز هست، از این جهت که در کار پیش راندن نوعی فعالیت هنری در تقابل با انواع دیگر آن است. مقاله‌ی دیگر، نوشته‌ی منتقدی پخته‌تر و سال خورده‌تر است که از هر سو مورد تهاجم برداشت‌های جدیدی که در جهان هنر به وجود آمده قرار دارد. به مقتضی نوع ارائه مقاله، موضع آن آشتی جویانه‌تر و به شکل غیر منتظره‌ای همه شمول است.

ویژگی منحصر به فرد این مقاله،با نام "نقاشی مدرنیست"، یک سخنرانی رادیویی در ۱۹۶۰ که بعدا به صورت مکتوب منتشر می‌شود، در این است که می‌خواهد ویژگی‌های نقاشی مدرنیست را مستقیما از برداشتی فلسفی از چیستی خود مدرنیسم استنتاج کند. فیلسوف مدرنیست مورد علاقهی گرینبرگ، کانت است و این مقاله چنان که بسیار گفته شده قویا تحت تاثیر اندیشه‌ی انتقادی کانت نوشته می‌شود. آنچه کمتر گفته شده این است که کانت مورد نظر گرینبرگ، بیشتر کانت "نقد خرد ناب" است که به پاکسازی قوای عقلی انسان به مدد ظرفیت‌های همان قوا می‌اندیشد تا کانت "نقد قوه‌ی حکم". به عبارتی، آغازگاه گرینبرگ در این مقاله نه اندیشه‌ی استتیکی مدرن بلکه بنیادهای اندیشه‌ی علمی آن است، امری که در سطور پایانی مقاله خواه ناخواه پیامدهای جالب توجه آن آشکار می‌شود. طبیعی است که چنین برداشتی از زیبایی‌شناسی در برابر تحولات حوزه‌ی نظریه در دهه‌ی ۷۰ آسیب پذیر باشد:

"از نقطه نظر هنر به خودی خود، نزدیک شدن آن به علم نتیجه‌ی تصادف محض است. هنر و علم هیچ کدام نمی‌توانند به یکدیگر نوید توانایی‌های جدیدی را بدهند. با این حال، چیزی که این همگرایی نشان می‌دهد، تعلق

عمیق هنر مدرنیست به آن تمایل مشخص فرهنگی است که به علم جدید نیز منسوب است و این به عنوان یک واقعیت تاریخ بالاترین اهمیت را دارد."(گرینبرگ،۱۹۶۰)

گرینبرگ مفهوم مورد نظر ما، "تختی" را به عنوان تنها ویژگی منحصر به فرد هنر نقاشی مطرح می‌کند، او حتی این ویژگی را موقتا از کیفیت "محدود" بودن سطح نقاشی جدا می‌کند چرا که "محدود" بودن را در هنر تئاتر نیز باز می‌شناسد. "تختی" برای او تخته‌ی پرش محکم و ایده‌آلیست که می‌توان از آن‌جا در جهت نقد کلیه‌ی کیفیت‌های نقاشی مدرنیست آغاز کرد و حتی آن را به عنوان ابزار انتقادی قدرتمندی درنقد آثار "استادان قدیم" نیز به کار برد. محکی که به نظر گرینبرگ ارزش آثار "استادان قدیم" را تایید و تحکیم خواهد کرد. در این‌جاست که او دربرگیرنده‌ترین برداشت خود از "تختی" را عنوان می‌کند : "تختی" به عنوان "وحدت". "وحدت" نقاشی استادان قدیم آن ویژگی بصری‌ای است که صحنه‌های دراماتیک مورد بازنمایی در این آثار را از تنگنای تئاتری بودن می‌رهاند و آن را به مفهومی گرینبرگی متعلق به هنر نقاشی می‌سازد. چینش عناصر فرمی و رنگی در آثار مهم تاریخ نقاشی چنین است که می‌توان هم‌چنان آن‌ها را به عنوان سطحی با نظم و آرایش معنی‌دار متصور شد. چیزی که در هنرهای ذاتا سه بعدی هستند، یافته نمی‌شود.

با این حال مسئله‌ای که این‌جا پیش می‌آید تفاوت "تختی" نقاشی مدرنیست و "تختی" نقاشی استادان قدیم است. مجددا گرینبرگ برای پاسخ دادن به این سوال رویکردی کانتی در پیش می‌گیرد. از آن‌جا که وظیفه‌ی هنر مدرن تاکید کردن بر عناصر ذاتی و شبهه ناپذیر خود و پاکسازی عناصر دخیل و نامربوط است،پس نقاشی مدرنیست باید به جای پنهان کردن کیفیت هنری خود، آن را آشکار کند. نقاشی مدرنیست آن نقاشی‌ای است که "پیش از" دیده شدن به عنوان بازنمایی صحنه‌ای مشخص، به صورت سطحی تخت دیده شود، ترتیبی که در نقاشی استادان قدیم طبیعتا معکوس است. با این حال خود گرینبرگ نیز هم‌چنان این معیار را تمایزی قاطع نمی‌بیند. او متوجه است که نوع خاصی از عدم "تختی" هم‌چنان در نقاشی مدرنیست نیز مشهود است:

"حساسیت بیشتر صفحه‌ی تصویر امکان فریب مجسمه‌وار،یا همان خطای بصری، را از میان می‌برد ، با این حال فریب اپتیکی را ممکن می‌کند که باید هم چنین کند. اولین نشانه‌ای که روی بوم گذاشته می‌شود تختی تحت اللفظی و مطلق آن را از بین می‌برد و در نتیجه نشانه‌هایی که توسط هنرمندی چون مندریان به کار برده می‌شود نیز هم‌چنان نوعی فریب است و هم‌چنان اشاره‌ای به بعد سوم دارد. اما حالا این بعد سوم، منحصرا تصویری است، بعد سومی منحصرا اپتیکی" (همان)

تمایز اپتیکی/ مجسمه‌وار به عنوان راه نجاتی از راه می‌رسد که گرینبرگ را از مخمصه‌ی تن دادن به مفهومی غیر کاربردی از "تختی" که ظاهرا در هیچ نوع نقاشی‌ای جز نقاشی سفید وجود ندارد، رها می‌سازد. نقاشی مدرنیست نقاشی‌ای است که از دیدگاهی مجسمه‌وار تخت است (این موضوع می‌توانست دنیس را خوشحال کند) ولی با این حال نوعی عدم تختی اپتیکی را ناچار مجاز می‌شمرد. مفهوم دومی از تختی وجود دارد که منحصر به نقاشی مدرنیست است، چیزی که در نقاشی استادان قدیم یافت نمی‌شده است و در نتیجه شمول کمتری دارد. بگذارید جهت سهولت، این نوع تختی را "نامجسمه‌وارگی" بنامیم.

تا همین‌جا نیز شبکه‌ی پیچیده‌ای از مفاهیم دست در دست هم داده‌اند تا بتوانند تختی مورد نظر گرینبرگ را آن‌طور که باید تعریف کنند. "تختی به مثابه‌ی وحدت" ، "تختی به مثابه‌ی نامجسمه‌وارگی" و همبسته‌ی ان "بعد سوم منحصرا اپتیکی" مطرح شده‌اند. آن طور که از تاکید بر مجسمه در پاراگراف اخیر فهمیده می‌شود و هم‌چنین درگیری مستمر مقاله با نقش داوید در درگیر کردن نقاشی و مجسمه‌سازی مشهود است، پاکسازی اساسی کانتی‌ای که در این مقاله در پیش گرفته شده عمدتا حمله‌ای علیه کیفیت مجسمه وار است. گرینبرگ به خوبی واقف است که بده بستان‌های زیادی در دوره‌های مختلف تاریخ هنر بین نقاشی و مجسمه‌سازی وجود داشته است و به شکلی فشرده درطول یکی دو پاراگراف آن‌ها را شرح می‌دهد؛ اما در نهایت او خود را ملزم می‌بیند که از میان این اقتباس‌ها عناصر مشخصا نقاشانه را شناسایی و حفظ و عناصر مجسمه‌سازانه را طرد کند. از این جهت، نمونه‌ی ایده‌آل او کوبیسم است که با شروع از کیفیتی مجسمه‌سازانه، نماهای گوناگون شیء واحد، به کیفیتی مسطح و نقاشانه دست پیدا می‌کند. مفهوم همه شمول "تختی به مثابه‌ی وحدت" و "تختی به مثابه‌ی نامجسمه‌وارگی" نتیجه‌ی این جدال مشخص فکری است. همبسته‌ی ناگذیر آن‌ها درکی است که گرینبرگ از صفحه‌ی تصویر دارد، یعنی "کیفیت اپتیکی" آن. درکی که چنان که خواهیم دید بعدها زیر سوال خواهد رفت.

با این حال محدودترین مفهوم تختی نزد گرینبرگ "پوشانی"(all-over-ness) نه در تقابل با مجسمه‌سازی؛بلکه در تقابل با تئاتر عنوان می‌شود. این مفهوم که در مقاله‌ی "بحران نقاشی سه پایه‌ای" آفریده شده، در حذف کیفیات دراماتیک و روایی از نقاشی تاکید دارد. گرینبرگ در این مقاله، بوم آویخته به دیوار را به مثابه‌ی جعبه‌ای می‌بیند که برای او یادآور صحنه‌ی تئاتر است. جعبه‌ای که فضایی خیالی را از فضای اتاق جدا کرده و در آن نوعی نمایش کوچک و خانگی ارائه می‌کند (در زمان نگارش این مقاله تلویزیون به عنوان کالایی مصرفی هنوز مطرح نشده، ولی چیزی که گرینبرگ توصیف می‌کند خواننده‌ی امروزی را بیشتر به یاد تلویزیون می‌اندازد تا بوم نقاشی). راه حل رادیکالی که گرینبرگ جهت غلبه بر این کیفیت نمایشی ارائه می‌دهد، همسان کردن نسبی تمامی نقاط سطح نقاشی است. اگر هر نقطه از سطح نقاشی به توجهی یکسان با نقاط دیگر کسب کند، ناچار تختی سطح

حاصله بسیار برجسته و عیان خواهد بود و همزمان امکان هر نوع دراما نفی می‌شود. مفهومی رادیکال که به نظر می‌رسد مشخصا به قامت نقاشانی چون پولاک و توبی دوخت و دوز شده است.

مفهوم "پوشانی" اگرچه اولین صورت‌بندی مفهوم "تختی" نزد گرینبرگ است، با این حال از این جهت که ارتباط چندانی با "کیفیت اپتیکی" مورد نظر گرینبرگ متاخر ندارد جالب توجه است. در واقع چنین مفهومی است که هنرمندانی مانند استلا را به حرکت در جهتی وا می‌دارد که در نهایت شدیدا مورد انتقاد گرینبرگ قرار می‌گیرد.{1} این مفهوم هم‌چنین نزدیکی بیشتری با بحث‌های لئو استاینبرگ در باره‌ی "تختی" دارد که در بخش‌های دیگر این مقاله پی گرفته می‌شود. با در نظر گرفتن این مفهوم،تصویر سلسله مراتب "تختی" از دیدگاه گرینبرگ برای ما تکمیل می‌شود:

ویژه‌ی نقاشی مدرنیست

_____

| |

تختی به مثابه‌ی وحدت > تختی به مثابه‌ی نامجسمه‌وارگی > تختی به مثابه‌ی پوشانی

|_____|_____|

واجد کیفیت اپتیکی ، در تقابل با مجسمه سازی در تقابل با تئاتر

اما پرسش دیگری باقی می‌ماند که شایسته است در این‌جا آن را پی بگیریم: جایگاه رابطه‌ی بین کیفیات فرمی و آفرینندگی فردی هنرمند، موضوعی که برای دنیس تا این اندازه مهم بود، در نظریه‌ی گرینبرگ کجاست؟ چنان که قبل تر دیدیم ، گرینبرگ گاهی شایستگی فرمی را به عنوان تضمینی برای عیان شدن احساسات قطعی و یقینی هنرمند مطرح می‌کند. با این حال نظر او در این مورد نیز بدون تغییر باقی نمی‌ماند. نمونه‌ی جالبی از تبیینی متفاوت را می‌توان در مقاله‌ی "نقاشی مدرنیست" او یافت. گرینبرگ در این مقاله تاکید می‌کند که نظریه‌ی هنر، قید و بندی نیست که هنرمندان مجبور به پیروی از آن باشند، بلکه جمع بندی نتایجی است که در دراز مدت و بر اثر فعالیت هنرمندان متعدد به دست آمده است. هنرمندانی که این نظریات فرمی در واقع نتیجه‌ی کار آن‌هاست در

هنگام کار دست کم به طور کامل از نتیجه‌ای که حاصل خواهد شد آگاه نبوده‌اند، بلکه به ناچار و به مقتضای مدرن بودن آن‌ها نتیجه‌ای سازگار با نظریه‌ی هنر مدرنیست، که چنان‌که دیدیم مستقیما در اندیشه ی کانت ریشه دارد، در آثار آن‌ها حاصل آمده است. استدلالی که تا اندازه‌ای یادآور "نیرنگ خرد" هگلی است.

با این حال، جا دارد به این دو تبیین متفاوت، از جایگاهی فراتر از شناسایی تناقض‌گویی‌ها پرداخته شود. آن‌چه در این‌جا مطرح شده مسئله‌ای کلیدی است که چگونگی رابطه‌ی میان گفتمان نظری هنر و فرایند آفرینش هنری را مورد اشاره قرار می‌دهد. آیا پیروی از آخرین دستاوردهای نظری، الزامی است که بدون رعایت آن صداقت هنرمند زیر سوال می‌رود؟ و یا نظریه نوعی جمع بندی است؟ با توجه به مجموعه ی تلاشهای نظری گرینبرگ، هیچ کدام از این دو وضعیت را نمی‌توان منتفی دانست. نظریه و کنش نقاشانه در گذر زمان با یکدیگر آمیخته می‌شوند و هیچ کدام بر دیگری اولیتی ندارد. این دریافتی است که به نقطه نظر امروزی ما، یعنی همبستگی کامل و وجودی هنر و گفتمان حول و حوش آن نزدیکی دارد.

میان پرده‌ی نظری با رانسیر

"چیزی را به عنوان هنر دیدن به معنی دیدن دو چیز با هم است ...مسئله‌ی رابطه میان سطحی است که اشکال در آن به نمایش در می‌آیند و سطحی که کلمات بر آن نوشته می‌شوند." آینده ی تصویر ، ژاک رانسیر ، ۲۰۰۷

نکته‌ی جالب توجهی که رانسیرِ "آینده ی تصویر" در بحث از نقاشی به آن اشاره می‌کند ، وجود نوعی خلاء و هرزگردی در مفهوم مدیوم است. رانسیر با اشاره به مثال معماری، یاد آور می‌شود که هدف معمار، نه استفاده از فلان مصالح و شیوه‌ها، بلکه ساختن ساختمانی با ویژگی‌هایی خاص است. در این راستا، او ابراز تعجب می‌کند که چه طور مواد و شیوه‌ها می‌توانند هم وسیله و هم هدف نوع خاصی از فعالیت هنری، مثلا نقاشی باشند. به نظر او، باید تفاوتی بین مواد و شیوه ها به عنوان وسیله و مواد و شیوه‌ها به عنوان هدف وجود داشته باشد. تفاوتی که در سطح گفتار صورت بندی می‌شود.

"مدیوم وسایل و مواد متناسب نیست. سطحی از تبدیلات است: سطحی از معادله‌ها بین شیوه‌ی آفرینش هنرهای گوناگون، یک فضای مفهومی مفصل بندی میان شیوه‌های آفرینش و اشکال دیده شدن و فهمیده شدن که شیوه‌های دیده و فهمیده شدن را معین می‌کند." (همان)

از نظر او "اتونومی" هنر مدرن، نه نتیجه‌ی بی واسطه‌ی وسایل و شیوه‌های مادی، بلکه مرتبط با آن نوع گفتمان انتقادی ای است که این هنر را احاطه کرده است، نقاشان و منتقدان مدرنیست هر دو در برپای داشتن این گفتمان

نقش دارند. از طریق این گفتمان است که فعالیت‌های مختلف مرتبط با هنر (آفرینش، ارائه و درک) با یکدیگر مرتبط می‌شوند و چیستی آن مبادی مادی که از دیدگاه اغلب مدرنیست‌ها معادل "مدیوم" دانسته می‌شوند را در عمل یک بار دیگر و به شکلی مضائف تعیین می‌کنند.

در این‌جا تمایزی اساسی میان درک مدیوم به عنوان امری مادی و مدیوم به عنوان نظامی گفتمانی پررنگ می‌شود: گفتمان امری تاریخی است. بسته به موقعیت سخن گویان متفاوت و جایگاه‌های گوناگون آن‌ها، تغییر شکل می‌دهد و با مقتضیات فرهنگی و سیاسی روز سازگار می‌شود. از این جهت ، "مدیوم" به مثابه‌ی گفتمان، مجموعه‌ای از قرائت‌هاست از امکانات و فعالیت‌های واقعی کنش نقاشانه (یا هر هنر دیگر)و فهمیدن آن نیازمند مروری تاریخی بر پراکسیس انتقادی و هنرمندانه‌ی دورانی است که آن را برجسته ساخته است.

رانسیر تاریخ هنر را، از زمان به وجود آمدن مفهوم امروزی هنر در اروپا، به دو دوره‌ی اساسی تقسیم می‌کند. دوره‌ی اول، که تا ابتدای قرن نوزدهم به طول می‌انجامد و منتقد هنری برجسته‌ی مرتبط با آن دیدروست، هنر را بر پایه‌ی مفهوم "محاکات" تعریف می‌کند. محاکات را از دیدگاهی خام و عین‌گرایانه می‌توان به عنوان بازنمایی آن‌چه در بیرون است در اثر هنری تفسیر کرد ولی رانسیر عمیقا با چنین تفسیری مخالفت می‌کند. او شواهد متعدد و جالب توجهی ارائه می‌کند که رژیم هنری مبتنی بر "محاکات" بر خلاف تطابق عینی اثر هنری و جهان تصمیم گرفته است. به عقیده‌ی او "محاکات شباهت نیست بلکه رژیم معینی از شباهت‌هاست".

دوره‌ی دوم مورد توجه رانسیر، یعنی از قرن نوزدهم تا پایان مدرنیسم، جریان اصلی هنر مبتنی بر مفهوم مدیوم است، یعنی نوعی این همانی وسایل و اهداف آفرینش هنری. رانسیر خصلت گفتمانی این این همانی را با توجه به دو متن نوشته شده توسط منتقدان هنری قرن نوزدهم نشان می‌دهد. یکی از این دو متن در باره ی اثری از شاردن و متن دیگر درباره ی کاری از گوگن است.

همانطور که می بینیم ، توجه رانسیر در این بحث بیشتر معطوف به آغازگاه هاست. نقاشی شاردن شاید از اولین نمونه های نقاشی باشد که با پیچیدگی های کمپوزیسیونی و جالب نبودن عمدی محتوای آن ، از هنر محاکات محور فاصله می گیرد. رانسیر اشاره ی کوتاهی هم به نظریات گرینبرگ می کند ولی در این بحث مشخص از نظر زمانی از گرینبرگ جلوتر نمی آید ، این در حالی ست که در تطور مفهوم مدیوم ، به ویژه با محوریت بحث "تختی" ، دوره ی بعد تری هم وجود دارد. دوره ای انتقالی بین مدرنیسم و آن نوع هنری که مقدر است پس از آن ظهور کند.

استاینبرگ و نئو دادا

تحولات جهان هنر در دهه ی ۶۰ میلادی نقطه ی پایانی بر سیطره ی نظری گرینبرگ بود. مدرنیسم گرینبرگ هم از درون ، به ویژه از سوی استلا ومینیمالیست ها ، زیر ضربه ی نقد های کوبنده قرار گرفت و هم حریفی غیرمنتظره در بیرون یافت . نسل جدیدی از هنرمندان می آمدند که دل در گرو آموزه های چهره ای زنده اما نسبتا فراموش شده در تاریخ هنر داشتند . چمدان کوچکی که حاوی نمونه های مینیاتوری آثار هنری مارسل دوشان بود ، بعد ازسال ها می رفت تا نقش مهم و جریان سازی بازی کند.

در یک برهه ی زمانی مشخص ، دو پایه ی اساسی مدرنیسم هنری ، یعنی اصالت دریافت های حسی هنرمند و اصالت فرم هر دو در معرض ویران شدن قرار گرفتند. هنرمندان پاپ با داخل کردن عناصر برگرفته از تصاویر کثیر الانتشار و تبلیغات و رسانه جدا افتادگی حوزه ی فرهنگ والا از تجربه ی بصری عموم مردم را به نفع دومی مورد نقد قرار می دادند و چند هنرمند امریکایی ،به ویژه جاسپر جونز و راوشنبرگ ، که اگرچه در ابتدا کاملا مستقل بودند اما بعد تر به سرعت به تجربه های دوشانعلاقه مند شدند ، تمایز قاطع و کانتی مسلک گرینبرگ میان نقاشی و مجسمه سازی را زیر سوال بردند. در این میان دوشان به سهم خود با برگزاری یک نمایشگاه مهم و تاریخ ساز در اروپا ، به شهرت این نسل جدید هنرمندان امریکایی افزود و شاید در تحکیم شدن عنوان "نئو–دادا" برای آنان موثر بود.

آنچه در مورد فعالیت های این نسل جدید هنرمندان قابل توجه است ، نه تنها گسستگی بلکه همچنین پیوستگی آنها به سنت مدرنیسم گرینبرگی ست . آثار این هنرمندان را نمی توان نوعی نفی ساده ، یک کنار گذاشتن بی تفاوت ادعاهای گرینبرگ و دیگر نظریه پردازان مدرنیست دانست (چیزی که به عنوان مثال در اجرا های بویس دیده می شود.) بر عکس ، این نفی نفیی شدیدا متعین بود که رد پای رویکرد های پیشین هنری را می شد در آن آشکارا پی گرفت : روزنبرگ به مونتاژ عکس هایی از بشقاب ماکارونی می پرداخت که اشاره ای طنز آمیز به آثار پولاک داشتند ، لیختنشتین تصاویری احساساتی به شیوه ی کتاب های کمیک می آفرید که نوعی هجو کیفیت بیانگر(اکسپرسیو) نقاشی امریکایی بودند ، جاسپر جونز به سراغ پرچم ها و نقشه ها رفت ، نقوشی که دوگانگی قدیمی میان بازنمایی و انتزاع را زیر سوال می بردند و روشنبرگ اثر تعجب آور "تخت" را آفرید{1} که عنوانش را به برداشت جدید از مفهوم قدیمی "تختی" بخشید:"تختی تختخواب وار".(flatbed)

اثر مورد نظر درواقع یک تختخواب بود که به شکلی غیر منتظره به حالت ایستاده به نمایش در می آمد. ملافه های رویی آن پاره پاره شده بودند و شره ها و لکه هایی از رنگ های گوناگون ، به ویژه قرمز، در سراسر آن پراکنده بود

به طوری که منتقدان آن را چون تختوابی توصیف کردند که ساعتی پیش جنایتی در آن رخ داده است . سطح مجروح و رنگین آن ، با آن "اجرا" ی عصیانی تعریضی به شیوه های نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی داشت و شکل طبیعتا معکبی آن ، یکی از وسواس های هنرشناسان گرینبرگی ، یعنی میزان برجستگی بوم از سطح دیوار را به مضحکه می گرفت . این اثر عامدانه سوالی راستکیشانه را بی پاسخ می گذاشت: این مجسمه است یا نقاشی؟

آثار راوشنبرگ در نمایشگاه های متعددی به نمایش در آمده بود بدون آن که نظر چندانی به خود جلب کند . در ابتدا به او بیشتر به عنوان یک شاگرد از خط خارج شده ی هوفمان نگریسته می شد و ادعاهای بر اندازانه ی آثارش خریدار چندانی نمی یافت . منتقدی که بالاخره دفاع از این جریان هنری جدید را بر عهده گرفت لئو استاینبرگ بود. با این حال برای منتقدی در آن دوره این موضع گیری ای پر ریسک و دشوار بود که آماده سازی نظری بسیاری لازم داشت. در واقع نخستین مقاله ای که استاینبرگ برای مطرح کردن موضع جدیدش منتشر کرد "تاملاتی در وضعیت نقد"، چیزی نزدیک به پنجاه صفحه است که نیمه ی اول آن بیشتر ، به همان سبک آشنای گرینبرگی که پیشتر دیدیم ، درباره ی آثار استادان قدیم است.

نمونه ی مورد علاقه ی او در میان آثار استادان قدیم، سقف نمازخانه ی سیستین میکل آنجلو ست. نکته ای که نظر او را به این اثر جلب کرده است ، ناسازگاری های پرسپکتیویست که در آن دیده می شود. همان طور که می دانیم ، نقاشی سقف نمازخانه ی سیستین کاملا مسطح نیست و در کناره ها به آرک ها و نیچ هایی خطم می شود که تصاویر مجزایی در آنها قرار گرفته اند. پرسپکتیو فیگور ها و فضاهایی که در این آشیانه ها قرار گرفته اند با پرس پکتیو صحنه های روی سقف فرق دارد. به ادعای استاینبرگ ، این موضوع باعث می شود تا ما با در نظر گرفتن کل اثر عمق این فضاها را درک نکنیم و تنها هنگام تمرکز بر یک نیچ منفرد به کیفیت فریبنده ی بازنمایی در آن ها پی ببریم .

استاینبرگ با تبدیل کردن چند مورد که از نظر گرینبرگ استثنایی بودند و همچنین جرح و تعدیل حد و مرز یک اثر واحد نقاشی (در تقابل با موضع گیری آن بر سطح یک سازه ی معماری) قرائتی تازه از سنت نقاشی رنسانسی ارائه می دهد . به این ترتیب ، مرز بازنمایی فریبنده/تختی که گرینبرگ با تلاش بسیار آن را به عنوان آغازگاه هنرمدرن نظریه پردازی کرده بود متزلزل می شود و کل موضع گریبنرگ در معرض خطر قرار می گیرد.

او سپس توجه خود را به "شیشه ی بزرگ" دوشان معطوف می کند. این اثر که با قرار دادن رنگ روغن و سرب بین دو سطح شیشه ای به وجود آمده ، از دو نظر با قاعده ی تختی گرینبرگی نا سازگار است : اول این که به دلیل وجود سطح شیشه ای ، اشیاء پشت تابلو به همراه محتوای اثر به طور همزمان دیده می شوند و مانع به وجود آمدن

ادراک بی نقص تختی می گردند . دوم ، نوع ترکیب بندی آن که به شکلی نامتعارف و دیاگرام مانند است . آنطور که استاینبرگ آن را توصیف می کند :

"ماتریس هایی از داده ها که جهت سهولت به طور عمودی قرار گرفته اند"

این موضوع که عمودی قرار گرفتن این نوع آثار امری کاملا تصادفی و غیر ذاتی است ، تبدیل به بحث محوری مقاله ی استاینبرگ می شود. او مفهوم تختی مورد اشاره ی گرینبرگ را از این جهت مورد اعتراض قرار می دهد که این تختی ، صرفا مرتبط با ویژگی فیزیکی نقاشی نیست ، بلکه به قرار گرفتن عمودی آن و از این طریق همچنان به سنت نقاشی "پنجره ای" که گرینبرگ سودای بریدن از آن را در سر دارد نزدیک است :

"تصویری که به جهان طبیعی باز می گردد ، بر انگیزاننده ی داده های حسی از نوعی ست که در وضعیت معمول عمودی دریافت می شود. در نتیجه صفحه ی تصویر رنسانس عمودی بودن را به عنوان شرط ذاتی خود تایید می کند. مفهوم صفحه ی تصویر به عنوان صفحه ای عمودی با از سر گذراندن شدیدترین تغییرات سبکی همچنان پا برجای مانده است . نقاشی های روتکو ، استیل ، نیومان و دکونینک و کلاین همچنان به مخاطب سرپا خطاب می شوند . تصاویر ماتیس و میرو نیز به همچنین"

در مقابل این نوع تختی عمودی ، اون تختی ای را قرار می دهد که ذاتا افقی ست ، یا بهتر بگوییم به افقی و عمودی بودن بی اهمیت است زیرا در پی سود جستن از ویژگی های ادراک حسی مرتبط با جهان طبیعت نیست ، بلکه از تختی به عنوان ماتریسی از داده ها ، یا حتی یک بیلبورد ، سود می جوید:

"اما در حوالی ۱۹۵۰ اتفاق حادی برای نقاشی می افتد به ویژه (تا آنجا که به تجربه ی من مربوط است) در آثار راوشنبرگ و دوبوفه. ما همچنان می توانیم نقاشی هایشان را به دیوار بیاویزیم ، همچنان که نقشه ها ، پلان های معماری یا یک نعل اسب را برای بخت خوش به دیوار می آویزیم ، با این حال این نقاشی ها دیگر القا کننده ی میدان هایی دو بعدی نیستند بلکه یادآور افق هایی مات و تختخواب وار اند.آنها بیش تر از یک صفحه ی روزنامه به موقعیت سرپا ایستاده ی مخاطب اتکا ندارند"

به این ترتیب استاینبرگ نظریه ی گرینبرگ را با ارائه ی خوانش هایی نو در دو سطح زیر سوال می برد.از یک طرف با یافتن متحدانی که گرینبرگ به حاشیه رانده بود(کلا گرینبرگ با نقاشی بودن آثار میکلانجلو مشکل داشت) به متن سنت آرایشی دوباره داشت و از آن مهمتر، با "کشف" خاصیتی جدید در سطح تخت ، یعنی عمود و افقی بودن آن ، کانت گرایی شبه علمی گرینبرگ را از کار انداخت. مقاله ی استاینبرگ نشان داد که این تنها متن مفصل

و آشکارا تاریخی ای مانند سنت نقاشی نیست که امکان خوانش های جدید را باز می گذارد ، بلکه امکانات به ظاهر "عینی" آفرینش اثر هنری نیز امکانات گسترده و غیر قابل پیش بینی ای برای خوانش دارد که منتظر فرصت مناسب تاریخی است.

جمع بندی

در این گفتار برداشت سه نظریه پرداز هنر درباره ی یکی از ویژگی های اساسی نقاشی یعنی "تختی" را بررسی کردیم. تاکید موریس دنیس بر احساسات هنرمند ، اولویت فرم در نوشته های گینبرگ و واریاسون های گوناگون آن و دست آخر دگر دیسی این مفهوم در آثار استاینبرگ را مشاهده کردیم. چنان که دیدیم اهمیت این مفهوم تا اندازه ای بود که رانسیر آن را به عنوان اصل تعیین کننده ی رژیم هنر پاره ای از قرن نوزده و بیست بر کشید. نکته ای که امیدوار بودیم با مقایسه ی نظریه ی گوناگون "تختی" موفق به نشان دادن آن شده باشیم ، میزان امکان تفسیر پذیری آن و وابستگی آن به اوضاع کلی جهان هنر در زمانه ی تعریف آن است . "تختی" که در وحله ی اول ، نوعی ویژگی فیزیکی به شمار می آید ، هنگامی که به جای وسیله به عنوان هدف هنر مطرح می شود مبهم می شود و خوانش های متعددی را بر می تابد.

با این حال دلیل جذاب بودن داستان "تختی" برای ما الزاما علاقه به کند و کاوی تاریخی نبود. "تاریخ تختی" را می توان از دیدگاه هنر امروز نگریست و از آن آموخت . امکان بیرون آمدن از باور شبه- علمی به وجود تختی ، یعنی به این همانی تختی به مثابه ی وسیله و هدف و مورد توجه قرار دادن صورت بندی این دو جنبه ی آن ، نوعی رویکرد پسامدرنیستی ست که بدون این که در گرفت و گیر دگم های گذشته بماند ، ارتباط خود را با تاریخیت نقاشی نیز قطع نمی کند . چنین رویکردی همزمان با حوزه ی دموکراتیکی که برای پراکسیس های هنری گوناگون می گشاید ، قادر است غنای تاریخی نقاشی مدرنیست را نیز در خود جذب کند. از دوگانگی های صوری و مصنوعی فراتر رود و نوعی هنر امروزی به وجود آورد که ضمن گریز از کیفیات متافیزیکی ، پیچیده و ریشه دار است.

منابع

1-David Hopkins, After modern art 1945-2000, 2000, Oxford University press

2-Julian Stallabrass, Art incorporated,2004, Oxford University press

3-David Hopkins, Neo-Avant-garde ,2006 , Edition Rodopi

۴-شهروز نظری ، مجله ی تندیس ، مهرماه ۹۱

5-Maurice Denis, “definition of neo-traditionalism” , in Art in theory 1815-1900, 1998, Willey Blackwell publication

6-Clement Greenberg, “Modernist painters” in Art in theory 1900-2000,2002,Villey Blackwell publication

7-Leo Steinberg, “reflections on the state of criticism”, in “Rauschenberg” , October publication

8-Jacque Ranciere, “Future of the image”, 2009, Verso

9-Clement Greenberg, “Feeling is all” , 1952

10-Clement Greenberg, “The Crisis of easel painting” , in “Art and culture critical essays”, 1961 Baecon press

نحوه ارجاع به مقاله:

مالکی، آرمین (۱۳۹۲)؛ از "تختی" تا "تخت" : ***رویکردی رانسیری به مفهوم مدیوم برای نقاشی معاصر***، منتشر شده در

www.academyhonar.com/research/paper/2345-flatness.html