بررسی و تحلیل نظریه پایان نقاشی در اندیشه آرتور دانتو و ادامه نقاشی در آثار گرهارد ریشتر[۱]

چکیده:
مقاله حاضر به بررسی و تحلیل دو دیدگاه متفاوت در هنر و فلسفه هنر معاصر می‌پردازد. از یک طرف، آرای فلسفی آرتور دانتو درباره چالش‌های تعریف هنر که به نظریه پایان هنر و مرگ نقاشی می‌انجامد و از طرف دیگر، اندیشه و آثار گرهارد ریشتر که منجر و منتج به تجدید حیات نقاشی شد. هدف اصلی این پژوهش با نظر به آرای دانتو، بررسی جایگاه نقاشی بعد از اعلام پایان آن در آثار هنرمند معاصر آلمانی ریشتر است و به دنبال پاسخ‌گویی به مضامینی از قبیل تعریف هنر و نقش زیبایی‌شناسی در هنر معاصر می‌باشد. پرسش اصلی این است: چرا و چگونه بعد از پیشرفت‌های تکنولوژیک در ساختار و روش‌های خلق و تولید اثر هنری، ورود رسانه‌های جدید و چالش‌هایی در مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی، هنر نقاشی خود را دوباره به صحنه هنر پیشرو بازگرداند و احیا نمود؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا، آرای دانتو و کریمپ درباره پایان نقاشی، با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی و مداقه گذاشته شد و سپس، به نقش مهمی که ریشتر در جهت احیای نقاشی ایفا نمود، پرداخته شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که، در چنین شرایطی ریشتر نقاشی را چیزی ورای تصویر می‌داند و با ادامه این روند، نگاهی تغییر یافته به تاریخ هنر می‌گشاید که راهی برای یافتن زبانی شخصی و تاریخ‌مند در تجربیات پسامدرنیسم است.

واژگان کلیدی: پایان هنر، مرگ نقاشی، ادامه نقاشی، انتزاع، پسامدرنیسم، تاریخ هنر

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸

سمانه تاری ابوذر
دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.
Email: samatari@yahoo.com

محمدرضا شریف‌زاده
(نویسنده مسئول)
استاد دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.
Email:
moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

محمد اکوان
دانشیار دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.
Email:
mo_akvan2007@yahoo.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2021.35389.1286

*این مقاله مستخرج از رساله دکترای نگارنده اول با عنوان «تحلیل و نقد نظریه آرتور دانتو درباره پایان هنر و مرگ نقاشی بر اساس اندیشه و آثار گرهارد ریشتر» و به راهنمایی نویسنده مسئول است.

مقدمه

تلاش آرتور دانتو[۱] در ارزیابی پایانگرایی در اواخر قرن بیستم، منبع الهام بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان معاصر محسوب می‌شود؛ او بر این باور بود که نقاشی فقط در صورتی که به نفی خودش بپردازد، امکان بقا دارد و می‌تواند تلاش‌های هنر مفهومی[۲] و آوانگارد[۳] را تداوم ببخشد. دانتو ادعا نمی‌کند که دیگر هیچ‌کس کار هنری نمی‌کند؛ و هم‌چنین، ادعا نمی‌کند که دیگر هیچ هنر خوبی ساخته نمی‌شود؛ بلکه معتقد است تاریخ خاصی از هنر غرب به پایان رسیده‌است و «هنر پس از پایان هنر» هدف جدیدی را دنبال می‌کند. در مقابل این تکثرگرایی، گرهارد ریشتر[۴] این موضوع را که چگونه می‌توان در مقابل پایان نقاشی به نقاشی ادامه داد، محور فعالیت هنری خود قرار داد و مجموعه آثاری پدید آورد که در آنها می‌توان درکی انتقادی و ژرف‌اندیشانه از تاریخ هنر را مشاهده کرد. راهکار او برای کنار آمدن با پایان هنر و خروج از بن‌بست نقاشی در دهه ۱۹۶۰ روی آوردن به عکاسی و مواجهه رو در رو با کارایی تصویر عکاسانه به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی جهان بیرون بوده‌است. روی آوردن ریشتر به عکس-نقاشی را می‌توان راهی برای برخورد با بحران در نقاشی دانست. او به جای این‌که موضوعش را بسازد یا آن را ابداع کند، به نقاشی از روی عکس روی آورد و از این طریق کوشید بر مصنوعی بودن نقاشی چیره شود و واقعیت را به آثارش بازگرداند. اما آن چه در آثارش جالب توجه است، ارتباطی است که با آثار پیش از خود دارد؛ توالی پایان‌ناپذیر واقع‌گرایی و انتزاع که از کنار هم‌گذاشتن نقاشی‌ها در کنار هم مشهود است. نگاهی واقع‌گرایانه که در اثر بعدی رو به انتزاع می‌رود و در اثر بعد، دوباره واقعیتی ترسیم می‌شود که اشارهاش به سوی انتزاع است. چرخشی بی‌پایان که خود، سیر دواری را در مسیر کاری ریشتر طی می‌کند. هدف کلی، شناخت و درک درست از مساله پایان هنر و مرگ نقاشی و تعیین مرزهای هنر از غیر هنر در جهان معاصر و تبیین اثرگذاری این نظریات فلسفی در هنر می‌باشد. پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش عبارتند از: ۱) هنر و نقاشی در فلسفه دانتو بر اساس چه مبانی و استدلالی پایان یافته تلقی می‌شوند؟ ۲) تعریف و نتیجه‌ای که از هنر در دوران معاصر موجب ادامهِ هنر پس از پایان هنر می‌شود، چه دستاوردها و امکاناتی را همراه دارد؟ ۳) راهکار و راه حلی که ریشتر ارائه می‌دهد تا چه حد در ورطه عمل به احیای نقاشی در عصر تکثر رسانه‌ها کمک می‌رساند؟ دست‌یابی به پاسخ این پرسش‌ها، دغدغه اصلی این پژوهش در جهت بازسازی ساختار منطقی بحث‌های دانتو در مورد پایان هنر و نقاشی است. این بازسازی در مورد آرای دانتو ضروری است، زیرا به‌ویژه پس از تحلیل پایان هنر هگل[۵]، او بی‌وقفه سعی کرد، فاصله فلسفه تحلیلی و قارهای را حداقل در زمینه فلسفه هنر پُر کند. در همین راستا، پژوهش پیش رو، در تلاش است با توصیف و تحلیل نظریه پایان هنر به‌عنوان یک مساله فلسفی، تاثیر آن را در ادامه هنر مورد بررسی قرارداده و نتایج به دست آمده از جریان نقاشی انتزاعی ریشتر را به مطالعه و مداقه گذارد. پرسش‌های مطروحه به ترتیب، در بخش‌های مربوطه مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و در نهایت، ارتباط میان آن‌ها مشخص شده‌است.

روش پژوهش

این پژوهش بر اساس ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی می‌باشد، که به دنبال چرایی و چگونگی هنر و فلسفه هنر معاصر است. بنابراین، علاوه بر توصیف آن چه هست، به تبیین و تشریح چرایی و چگونگی مساله نیز می‌پردازد. در این روش، تلاش شده از رهگذر عقاید و آثار فیلسوف و هنرمند مزبور، جایگاه آرای آن‌ها مشخص و پس از مطرح گشتن نظریات «پایان هنر» و «مرگ نقاشی» مساله و هدف کلی آن روشن گردد. دست‌یابی به این رهیافت به شیوه کیفی و استوار بر روش توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات نیز از طریق مطالعه اسناد و منابع مکتوب کتابخانه‌ای و الکترونیکی است که با رویکردی تفسیری به تبیین چرایی و چگونگی مساله مورد نظر پرداخته و با تحلیل موردی آثار بر ایضاح یافته‌ها می‌افزاید. ابزار تحلیل نیز بر محوریت مفاهیم پایان هنر و مرگ نقاشی استوار است که با تحلیل هنر بعد از پایان هنر، به مطالعه موردی آثار مورد نظر می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

با توجه به جدید بودن موضوع مقاله، یافتن پیشینه‌ای که مستقیما به ارتباط پایان نقاشی و احیای نقاشی پرداخته باشد، دشوار بود. بر اساس جستجوهای انجام شده در زمینه بسط اندیشه‌های فلسفی این حوزه، می‌توان به مقاله‌ها و رساله‌های معدودی اشاره کرد؛ اما آن چه در ارتباط بیش‌تر با موضوع پژوهش یافت شد، به شرح زیر است: آستین هرینگتون ۶ (۱۳۷۸)، در مقاله «پسامدرنیسم و پس از آن» مروری مجدد بر نظریه دانتو درباره دنیای هنر و نوسازی نظریه

هگل درباره پایان هنر می‌کند و به این مساله می‌پردازد که هنر دیگر هیچ روایت برتری از سلسله مراتب رشد را پشتیبانی نمی‌کند و به این نتیجه می‌رسد که امروزه هیچ قاعده ویژه‌ای برای ظهور و بروز وجود ندارد که آثار هنری باید چگونه به نظر آیند؛ آنها می‌توانند اصلا شبیه چیزی نباشند. استیفن دیویس۷ (۱۳۸۵)، در مقاله «چالش‌های تعریف هنر» از منظر دانتو استدلال می‌کند که یک اثر نمی‌تواند اثر هنری باشد، مگر آن که در درون عالَم هنر در نتیجه تاریخ پیشین ساخت هنری، هم نزد عموم و هم نزد هنرمندی مفروض، جایی برای آن مهیا شده باشد. در واقع، اظهارات دانتو را به وابستگی منزلت اجتماعی یک اثر هنری به زمینه تاریخی-هنری جلب می‌کند و در نهایت، فرآیندی را که بر اساس آن، تعاریف هنر به لحاظ تاریخی شکل می‌بندد و منتهی به پایان هنر می‌شود، بررسی می‌کند. محمود خاتمی (۱۳۸۶)، در مقاله «هنر مدرن، نیست انگاری و تقدیر هنر» با روش پدیدارشناسانه نتیجه می‌گیرد که هنر از حقیقت به معنی وجودی و معرفتی تهی شده است؛ و علت، آن است که هنر بنیاد متافیزیکی خود را از قرن نوزدهم از دست داد و جای‌گزین مناسبی برای آن نیافت؛ سوژه از هنر حذف شد و معنی، تعین خود را از دست داد، دانتو مانند هگل معتقد است که، فلسفه وظیفه هنر را به عهده می‌گیرد و تاویل می‌کند که تاریخ هنر به طریقی به پایان رسیده است؛ به این معنی که به صورتی از آگاهی نسبت به خود گذر کرده است و باز به طریقی فلسفه خودش شده است. شریف زاده (۱۳۹۱)، در مقاله «مرز میان نقد هنری و فلسفه هنر در اندیشه آرتور دانتو» به بررسی مفهوم هنر و چالش‌های تعریف هنر در اندیشه آرتور دانتو می‌پردازد و در نتیجه، وضعیت هنر معاصر و جایگاه آن در تاریخ هنر و رویکرد دانتو به مبحث فلسفه هنر و نقد هنر را بررسی می‌کند. شریف زاده و بنی اردلان (۱۳۹۲)، در مقاله «تحلیل فلسفی در نظریه عالم هنر آرتور دانتو» به تبیین اهمیت تحلیل فلسفی در رویکرد دانتو برای تعریف هنر و مفاهیمی که دانتو آن‌ها را محور مباحث هنر معاصر خوانده، می‌پردازند. فاطمه تشکری (۱۳۹۱)، در مقاله «زشتی و زیبایی در آثار هنری معاصر بر اساس آرا آرتور دانتو» مساله گسست زیبایی و هنر در دوره معاصر را به لحاظ فلسفی واکاوی مینماید و در نهایت، دستاورد هنر آوانگارد را ستیزه‌جو و شورش‌گر می‌نامد که منتهی به جدایی زیبایی و هنر می‌شود و این کار به وسیله حضور چیزهایی انجام می‌شود که بدون برخورداری از ویژگی زیبایی می‌توانند اثر هنری باشند که همین امر در هنر بعد از پایان هنر به وضوح مشاهده می‌شود.

هم‌چنین، جیسون گایگر۸ (۱۳۹۲)، در کتاب «زیباشناسی و نقاشی» از بهره بردن نقاشی از عکاسی برای ترسیم مجدد پیکرنگاری عنوان می‌کند که گرهارد ریشتر این تشخیص را راهی برای خروج نقاشی از بنبست رسانه‌های مختلف به کار برد و عکاسی را هم‌چون کمکی برای نقاشی توصیف کرد، تا به واقعیت برسد. آن چه در پیشینه‌ها مشاهده شد، نشان می‌دهد که پژوهشی در زمینه تحلیل نظریه مرگ نقاشی آرتور دانتو و انطباق آن با نقاشی‌های گرهارد ریشتر انجام نگرفته است.

دفاع از نظریه مرگ نقاشی

پس از ظهور رسانه‌های جدید در اواخر قرن بیستم و گسترش مفاهیم و مباحث زیبایی‌شناسی میان منتقدان و هنرمندان، رقابت و مخالفت‌های شدیدی میان جنبش‌ها و مفسران هنری بیان شد که به حمایت یا رد نظریه پایان نقاشی انجامید.

در چنین شرایطی دانتو در مقاله «پایان هنر» این گونه می‌نویسد: فرضیه پایان هنر من در سال ۱۹۸۴ به چاپ رسید و در آن زمان ایده به اصطلاح «مرگ نقاشی» در میان فرضیه بافان هنری بسیار رایج بود و ظاهرا، اشتباه گرفتن این دو فرضیه غیر قابل احتراز می‌نمود. حال فرصت خوبی است که به بررسی هر دو در کنار یک دیگر بپردازیم و تفاوت‌های آن‌ها را آشکار کنیم. پایان هنر، فرضیه‌ای است درباره آگاهی از چگونگی پیشرفت زنجیرهای از وقایع که به آگاهی از کل آن رشته از آن اتفاقات می‌انجامد؛ و به همین دلیل است که تاریخ هنر می‌تواند چیزی مانند فرآیند یک داستان خودسازی و خودآگاهی باشد. اما فرضیه مرگ نقاشی کاملا به الگوی دیگری تعلق دارد. در دهه ۸۰ شاهد آن بودیم که نقاشی تحت تاثیر مدرنیسم[۹] بیش‌تر حالت ارجاع به خود می‌گیرد و نشانه‌های محدودیت در آن ظاهر می‌شود. از هنرمندان این انتظار می‌رفت که در آثارشان باریکه‌ای اشغال نشده از خلاقیت را عرضه کنند؛ اما دسترسی به این باریکه‌های نوآوری سخت‌تر و سخت‌تر شد؛ تا جایی که با از دست دادن انگیزه‌ها دیگر پاداش قابل توجهی هم وجود نداشت. اما هر چه که محدودیت‌های درونی نقاشی بیش‌تر باشد، البته، اگر چنین چیزی صحت داشته باشد، این کلیت خود نقاشی بود که در دهه ۸۰ جواز فوت آن را صادر کرد. هر چند که موج جدیدی از نقاشی‌های نئواکسپرسیونیسم فیگوراتیو[۱۰] در گالری‌ها به نمایش درآمدند. این خود مبتنی

بر یک سری نتیجه‌گیری‌های منتقدین افراطی بود که اظهار میداشتند: کار نقاشی تمام شده است؛ زیرا ساختار اقتصادی سیاسی سرمایه‌داری متاخر حاکم بر آن به بنبست رسیده و شکست خورده است. نشانه‌های مرگ نقاشی در همه جا وجود داشت: حتی در کار خود نقاشان، همه افراد به نقاشی‌های خود امکان میدادند تا با عناصر بیگانه‌ای مانند تصاویر عکاسی آلوده شوند. نقاشی فقط در این نوع جلوه‌های خود که در واقع، نوعی نقاشی مفهومی محسوب می‌شد، می‌توانست در حیات هنر جدید جایی برای خودش داشته باشد. این بحث هم چنان ادامه پیدا کرد و مقالاتی علیه آن و هم چنین، در دفاع از آن به رشته تحریر درآمد. تا جایی که استحالهِ نقاشی را در رسانه‌های جدید دیدیم. جایی که نقاشی خودش را در موضعی منفعلانه و گرفتار در میان انبوه تصاویری که توسط رسانه‌های مختلف، دنیای ما را تسخیر کرده بود، می‌دید. جایی که نقاشی راهی جز تسلیم نداشت، چون دنیای ما پر از تصاویری است که از طریق رسانه‌ها و امکانات وسیع تکنولوژی‌های تکثیر به وجود آمده‌اند و ما در هر لحظه با تصویر مواجه هستیم. برخلاف گذشته که نقاشان، تنها تصویرسازان بزرگ بودند، در این دوران، به خصوص در دو سه دهه اخیر، نقاشان اقلیت بسیار کوچکی از انبوه تصویرسازانی بودند که در رسانه‌های مختلف هر روز ما را با بمباران تصویری خود مواجه می‌کردند و بنابراین، نقاشی راهی جز نوعی استفاده از عکس نداشت. این استحاله به معنی سقوط زیبایی‌شناسی بود و به معنی این که نقاشی خودش را صرفا، در مقام بازنمایی تصاویر حاضرآماده[11] و عکس قرار می‌داد. بنابراین، تصویر تجسمی، به تصویر رسانه‌ای تبدیل شد. این چیزی بود که بعدها موجب نجات نقاشی شد؛ اگرچه در این لحظه ممکن است تحقیرآمیز به نظر برسد (Danto, 1998: 138).

داگلاس کریمپ[12] در سال ۱۹۸۱ مقاله تکان‌دهنده‌ای با عنوان «پایان نقاشی» نوشت که پیامد دو دهه صحبت‌های فراوان درباره پایان هنر، مرگ نقاشی، سقوط مدرنیسم و افول زیبایی‌شناسی بود؛ اما انگیزه اصلی آن نوعی مقابله با نمایشگاهی بود که در همان سال در رویال آکادمی لندن[13] برگزار شد. این نمایشگاه تاریخ‌ساز با عنوان «روحی تازه در نقاشی» بنا داشت تا جریان‌های نقاشی متاخر را در پیامد دو دهه افول این هنر در یک گردهمایی بسیار مهم و تحلیلی ارائه کند. بعدها، از این نمایشگاه به‌عنوان نقطه آغاز تجدید حیات نقاشی یاد شد. از این لحظه به بعد بود که نقاشی پس از دو دهه غیبت در عالم هنر آوانگارد، جای خود را در موزه‌ها، گالری‌ها و مراکز هنر پیشرو به طور فزاینده‌ای باز کرد و در این نمایشگاه بود که هنرمندان نئواکسپرسیونیست آلمانی، ایتالیایی و امریکایی برای اولین بار مطرح شدند که بعدها به‌عنوان هنرمندان فراپیشرو[14] از آن‌ها نام برده شد (کریمپ، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

حرافی‌ها در مورد تجدید حیات نقاشی تماما، واکنشی است در برابر حاکمیت هنر آوانگارد که از سال‌های دهه ۶۰ شروع شد و در سال‌های دهه ۷۰ به سطح تثبیت شده‌ای رسید؛ تصنع هنری که به همراه این رستاخیز نقاشی رخ داد، تقریبا، واپسگرایانه و ارتجاعی بود: این تصنع هنری مخصوصا در برابر همه آن کارهای هنری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ واکنش نشان داد (همان: ۱۳۷).

کریمپ این تلاش‌ها را نوعی حمایت ایدئولوژیک[15] بورژوازی[16] از نقاشی عنوان کرد و گفت آن‌ها به قصد رونق دوباره بازار هنر از نقاشی حمایت می‌کنند؛ چون جریان هنر آوانگارد و مفهومی ظرفیت‌های بالای اقتصادی ندارد و برخی موزه‌ها و گالری‌ها هم برای این‌که بتوانند حامیان خودشان را داشته باشند، طبعا، از این حرکت حمایت می‌کنند. «نقاشی در آن دوره به پایان رسیده و راهی برای آن نمانده، جز این‌که خودش را به نوعی در گفتمان انتقادی و رویکرد آوانگارد نفوذ دهد و سعی کند در حین خلق اثر هنری، هنر و نقاشی را مورد چالش نظری قرار دهد. مفهوم این قضیه این است که نقاشی فقط در صورتی که به نفی خودش بپردازد، امکان بقا دارد و می‌تواند تلاش‌های هنر مفهومی و آوانگارد را تداوم ببخشد» (همان: ۱۳۸).

کریمپ معتقد بود که نقاشی فقط در این نوع جلوه‌های خود که در واقع، نوعی نقاشی مفهومی محسوب می‌شود، می‌تواند در حیات هنر آوانگارد جایی برای خودش داشته باشد. این بحث هم چنان ادامه پیدا کرد و مقالاتی علیه آن و هم چنین، در دفاع از آن به رشته تحریر درآمد.

رویکرد نهایی دانتو درباره پایان هنر و مرگ نقاشی

دانتو دیدگاه خود را درباره ماهیت هنر در سال ۱۹۸۱ ارائه داد. وی سپس، در سخنرانی‌های دیگری، دیدگاه جامعه‌شناسی در مورد وضعیت فعلی هنرهای تجسمی و تاریخنگاری هگلی را اضافه کرد. دانتو ادعا می‌کند تاریخ هنر به پایان رسیده است و ما اکنون در دوره‌ای پس از تاریخ زندگی میکنیم. رویکرد دانتو در کتاب «پس از پایان هنر» با

درک شیوه‌ای که وی گزارش کاملا فلسفی «تغییر شکل» را به روایتی تاریخی تبدیل کرده‌است، بهتر درک می‌شود. او با درک این‌که تحلیل فلسفی او روش خوبی برای توضیح پیشرفت هنر در دوره مدرن ارائه می‌دهد، زمینه استدلال خود را کاملا تغییر داد. در این روند، وی بحث در مورد برخی پرسش‌های جدی، اما هنوز بی‌پاسخ در مورد ایده اصلی خود و در مورد قابل قبول بودن ادعای هگل مبنی بر پایان تاریخ هنر را آغاز کرد.

فن‌آوری‌های جدید هنرمندان را مجبور کرد که تقلید از طبیعت را رها کنند و در نتیجه، این هنرمندان شروع به بررسی پرسش‌هایی از هویت هنر نمودند: هنر چیست؟ یا بهتر است بپرسیم چه چیزی می‌تواند هنر باشد؟ در پاسخ به چنین پرسش‌هایی، هنر در تفکر ناب درباره خود فرو رفت و با هدف آگاهی نظری از خود عمل کرد؛ این دقیقا، نقطه‌ای برای پایان روایتهای بزرگ سبک‌ها و جنبش‌ها بود و فراخوانی برای یک دوره پساتاریخی و کثرت‌گرایی. در این دوره، تفاوت یک شی و اثر هنری به نوعی نظریه هنری باز می‌گردد؛ در واقع، این نظریه است که آن شی را به جهان هنر میبرد و از افتادن در دامان تقلید جلوگیری می‌کند.

«در ابتدا فقط تقلید، هنر[نقاشی] بود، سپس، چیزهای دیگر نیز هنر بودند؛ اما هرکدام سعی کردند رقبای خود را خاموش کنند و سرانجام، مشخص شد که هیچ محدودیت سبکی و فلسفی وجود ندارد. روشی خاص برای وجود آثار هنری وجود ندارد. و این لحظه حال و باید بگویم، آخرین لحظه در داستان اصلی است. پایان داستان است» (Danto, 1998: 40).

در مخالفت آشکار با خودمختاری توسط مدرنیست‌ها، هنرمندان معاصر دیگر شیوه‌های خود را بر اساس رسانه‌های خاص تعریف نمی‌کنند و کارهای هنری اغلب به راحتی از پروژه‌های صنعتی، تبلیغات تجاری، اجتماعات سیاسی و سایر جنبه‌های زندگی روزمره متمایز نمی‌شوند. بر این اساس، آرتور دانتو به طور واضحی نتیجه گرفت که تاریخ هنر به پایان رسیده‌است. به گفته او، پیروی از مدرنیسم از آن جهت نادرست بود که جابه‌جایی یک مساله اساسا فلسفی ناشی از بحران، یعنی نقش متعارف هنر برای بازنمایی جهان.

تلاش برای احیای نقاشی

دهه ۱۹۸۰ بازگشت به سنتهای نقاشی و ظهور و شکوفایی سبک‌های متنوع برای ادامه حیات نقاشی قلمداد می‌شد. تلاش‌هایی برای بازیابی نقاشی که تا امروز نیز به‌عنوان یکی از ارکان مهم شکل‌گیری رویکرد نقاشی پست‌مدرن[۱۷] مطرح است. این رویکرد بر پایه نفی طراحی بود و برخلاف مسیر ذهنی اکسپرسیونیست‌های انتزاعی[۱۸]، نقاشی را کاملا از عناصر طراحی و نقاشی پاک می‌کرد.

«گرهارد ریشتر (تصویر۱)، از عکس‌های بسیار پیش‌پا افتاده به‌عنوان موضوع نقاشی خود استفاده کرد. چیزی که بعدها، از سوی منتقدین به‌عنوان عکس-نقاشی معروف شد. نقاشی‌های او به شیوه‌ای عکاسانه تار بودند؛ در حالی که اثر نقاشی هیچ وقت نمی‌تواند تار باشد و این کیفیتی عکاسانه است. ریشتر سعی می‌کرد نقاشی‌هایش کیفیت عکاسانه داشته باشند. اولین نکته در مورد این نقاشی‌ها این بود که درست مشابه کارهای حاضرآماده بودند و هم‌چون همه حاضرآماده‌ها از قواعد فرم مدرنیستی عبور کرده بودند. در تحلیل این آثار نیز به فرم، عمق‌نمایی، رنگ، ترکیب‌بندی، خط، سطح و همه عناصر زیبایی‌شناسی توجهی نمی‌شد، چون این‌ها آثار بکر هنرمند نبودند، بلکه عکس‌هایی بودند که او آن‌ها را بازنمایی کرده بود» (دو مزون روژ، ۱۳۸۹: ۳۲)

تصویر۱- گرهارد ریشتر، گوزن، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر، ۱۹۶۳م. (ماخذ: URL1).

تشخیص و توان اجرایی ریشتر در سطحی بالا بود؛ اما او به هنگام اجرای اثر هرگز از توان بالای خود استفاده نکرد. بلکه با اتکا به روحیه تجربی، قریحه و تسلط خود به ایجاد فضای مورد نظر، دنیای تجربه نشده و تازه‌ای آفرید که تنها از طریق توان اجرایی صِرف قابل دسترس نبود. او با انتخاب تصاویر ساده و پیش پا افتاده و ترکیب آن با تناسبی ظریف، نقاشی را در فضایی پویا اجرا نمود. هدف اصلی ریشتر ایجاد تصاویر روزمره‌ای بود که به فراموشی سپرده شده بودند، این برخورد

هوشمندانه ماهیت و عملکرد نقاشی معاصر را زیر سوال برد که برای مواجهه با آن هنر و هنرمند نیازمند آزادی جدیدی شد.

در واقع، مسیری که نقاشی طی کرد، هم‌زمان با پیشرفت و نوآوری از طریق تاریخ رسانه تعریف شد. این کاملا، مطابق با حدسهای دانتو بود، زیرا او ظهور عصر جدیدی از کثرت هنری را پیش‌بینی کرد که در آن، هیچ چیزی توسط یک آموزه زیبایی‌شناسی مقید، محدود نمی‌شد. این به معنای فقدان هرگونه معیار نبود، بلکه صرفا نشان میداد که هیچ یک از معیارها نهایی نبوده و همه قابل مذاکره هستند.

گرهارد ریشتر و بازگشت نقاشی

پس از گذر از نظریهِ مرگ نقاشی به معنی عدم امکان ادامه فعالیت نقاشی از دیدگاه تاریخی و گسترش فعالیت نقاشان به دیگر حوزه‌های هنری، به نظر می‌رسید بازگشت به نقاشی و مبادرت به آن توسط نقاشان معاصر، هم‌چنان گفتمانی که منجر به نظریه مرگ نقاشی شد، به‌عنوان یك مساله مطرح شد. در واقع، این نظریه و تجربه تاریخی آن، تحولی در نگاه تعدادی از هنرمندان به نقاشی و تاریخ آن ایجاد کرد که در فرم و نحوه برخورد آن‌ها با نقاشی تبلور یافت. این نقاشان، دیگر به نقاشی به‌عنوان هنری مرده -که از تمام امکانات خود بهره برده‌است- نمی‌نگریستند؛ شاهد آن، این‌که هم‌چنان نقاشی میکشیدند، اما نگاه آن‌ها به تاریخ هنر و فرم، گویی تغییر یافته بود و آن‌ها با نقاشی خود به دنبال گفتگویی با تاریخ هنر و امکانات نقاشی و حتی نقد آن بودند که خود به گونه‌ای راهی برای یافتن زبانی شخصی و زمان‌مند بود. نقاشی بنا به فرایند مدرنیستی آن و با یك نگاه تاریخ نگارانه محکوم به مرگ بود. فرض بر این بود که، نظریه مرگ نقاشی باعث تغییر دیدگاه این نقاشان به امکانات فرمی شد که مدرنیسم در نقاشی بدان‌ها دست یافته بود. به بیان دیگر، تلقی برخی نقاشان یا نظریه‌پردازان مدرنیست از امکانات نقاشی منجر به مطرح شدن این نظریه گشت.

«ریشتر در آلمان شرقی بزرگ شد و در آنجا برنامه درسی سنتی را در آکادمی هنر درسدن[۱۹] به پایان رساند و در سال ۱۹۵۶ نقاشی دیواری موزه بهداشت (تصویر۲) را به‌عنوان پایاننامه کارشناسی ارشد اجرا کرد. تصویری که ریشتر به کار برده بود، بیش‌تر مدیون سبکی شاد از طریق سلامتی در نمایاندن شخصیت انسانی بود که ادامه دهنده زیبایی‌شناسی هیتلر[۲۰] پس از فروپاشی نازیسم[۲۱] بود. در آن زمان مدرنیسم به‌ویژه هنر انتزاعی از نظر سیاسی خطرناک بود[...] زمانی که ریشتر برای اولین بار با هنر مکتب نیویورک یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی روبه‌رو شد، فشارهای داخلی در او شروع شد؛ تا سرانجام در سال ۱۹۶۱ از آلمان شرقی فرار کرد. او می‌خواست بین واقع‌گرایی و انتزاع در حرکت باشد. ولی در دهه ۱۹۷۰ به سمت موضوعات سیاسی کشانده شد (تصویر۳)؛[...] برای اکثر هنرمندان در آمریکا، مهم است که از نظر سبک قابل شناسایی باشند. گویی که سبک آن‌ها مارک آن‌هاست اما در کارهای ریشتر چه انتزاعی و چه نمایشی، یک امضای شخصی وجود دارد که این اثر مربوط به واقعیت است. این بیان‌گر روحیه هنرمندی است که نوعی آرامش فراتر از جنگ پیدا کرده و این، وقتی حاصل می‌شود که فرد تصمیم بگیرد، می‌تواند هر چیزی را که می‌خواهد به هر طریقی که دوست دارد، نقاشی کند؛ بدون این‌که احساس کند، چیزی از آن

تصویر۲- گرهارد ریشتر، نقاشی دیواری موزه بهداشت درسدن، ۱۹۵۶م. (ماخذ: URL8).

تصویر۳- گرهارد ریشتر، مرده، رنگ روغن روی بوم، ۶۷×۶۲ سانتیمتر، ۱۹۹۸م. (ماخذ: URL3).

تصویر۴- گرهارد ریشتر، سلول، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۴۰ سانتیمتر، ۱۹۸۸م. (ماخذ: URL2).

حذف شده است. به نظر می‌رسد، آن چه ریشتر منتقل می‌کند، محتوایی است که متعلق به روحیه یا لحن است و از طریق کیفیت یک صدای عالی انجام می‌شود» (Danto, 2002: 7-9).

برگزاری نمایشگاه‌های متعدد توسط نقاشان فراپیشرو و استقبال مجدد عموم از نقاشی، سکوی پرتابی برای هنرمندان نوظهور آلمانی، ایتالیایی، انگلیسی و امریکایی شد و اهمیت نقاشی را دوباره تایید نمود. این هنرمندان با دمیدن روحی تازه در نقاشی تحولات و جریانات جدیدی را عرضه نمودند که بیان واضح و روشنی از وضعیت نقاشی معاصر بود و هم چنین، فرصتی برای تجدید نظر در امکانات و سنت‌های موجود نقاشی. ارائه تصویری تار در نقاشی توسط ریشتر (تصویر۴) و رویکردهای شخصی هنرمندان دیگر، در واقع، همت بزرگی بود که در نهایت، به تجدید حیات نقاشی منتهی شد. ریشتر در واقع، با این نوعِ سختِ نقاشی کردن، نقاشی را در مقابل موج کوبنده جریان‌های مفهومی و پیشرو که همگی داعیه مرگ نقاشی را در ذهن دنبال می‌کردند، هم چنان زنده نگه داشت. او به زعم خود با کار زیاد و تلاشی طاقت فرسا نقاشی را هم چنان بر اوج همه رسانه‌های تصویری دیگر حفظ کرد. هدف مراقبت از عمل نقاشی بود،

تصویر۵- گرهارد ریشتر، آلبوم خانوادگی، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۳۰ سانتیمتر، ۱۹۶۶م. (ماخذ: URL6).

ارائه دیدگاه و رفتاری جدید و نه ارائه تکنیک‌های جدید.

«ریشتر جذابیت مادام‌العمر خود را برای قدرت تصاویر و رابطه طولانی و ناخوشایند نقاشی با عکاسی حفظ کرده است: اگرچه ممکن است هریک از این رسانه‌ها ادعا کنند که واقعیت را به صورت واقعی منعکس یا بیان می‌کنند، اما در نهایت، فقط یک نمای جزیی یا ناقص از یک موضوع را نشان می‌دهند. او بیش‌تر تصاویر نقاشی شده خود را از روزنامه‌ها، یا حتی آلبوم‌های خانوادگی (تصویر۵) خودش وام می‌گیرد. غالبا، او با طرح مکانیکی چنین تصویری بر روی بوم آغاز می‌کند، یک روش برای فکر کردن در مورد این‌که چگونه تصاویر اغلب زندگی خود را دارند. این عمل فشرده‌سازی بصری، که در آن عکاسی و نقاشی با هم ادغام می‌شوند و یک کار هنری تمام شده را به وجود می‌آورند، نشان می‌دهد که همه بینایی نوعی تبدیل واقعیت به خیال است. او معمولا، سوژه‌های خود را تار می‌کند و در روند نقاشی خود جلوه‌های تصادفی را می‌پذیرد» (گایگر، ۱۳۹۳: ۱۷).

«ریشتر از اوایل دهه ۱۹۶۰ با آثار خود با مسایل فلسفی نقاشی معاصر دست و پنجه نرم کرد و گاهی، به نظر می‌رسد که در این کار، به موضع نظریه‌پردازانی نزدیك شد که معتقد بودند پیشرفت‌های تکنولوژی و پیشرفت در علم تجزیه و تحلیل ساختاری، هنر نقاشی را به‌عنوان یك وسیله بیانی متروك و منسوخ ساخته است و وقتی به بعضی کارهای ریشتر نگاه می‌کنیم، ممکن است آن‌ها را نوعی ضد نقاشی تلقی کنیم. ریشتر حتی گه‌گاه از مرگ نقاشی سخن گفته، هرچند بلافاصله تاکید کرده است: «اما نمی‌توان نقاشی نکرد»؛ این چالش همیشگی، در برخورد چندگانه، تردیدآمیز و نامطمئن او با موضوع نقاشی، مستتر است. راهی که ریشتر برای خود یافت گردش آزاد از میان مکتب‌ها و جریان‌های هنری است. این پرسه‌زنی در میان و فراسوی مکتب‌ها و جریان‌های

هنـری، نـه تنهـا در مراحـل گوناگـون کارنامـه او، بلکـه گاه به‌صورت هم‌زمان یا مـوازی نیزدیده می‌شـود» (دومزون روژ، ۲۷:۱۳۸۹).

عدم وضوح و تـاری در آثار ریشـتر نوعـی تخریب تصویـر و ابهام ایجاد می‌کند که اسـتعارهای از حافظه تاریخی در عکس‌های روزمـره و بازتولیـد گزارش‌هـای تکـراری اسـت. در واقـع، عکس‌های نقاشی شده تبدیل به یادبودی معاصر می‌شوند، وظیفـه‌ای کـه نقاشـی از رسـانه عکاسـی بـرای ثبـت واقعیـت می‌گیرد.

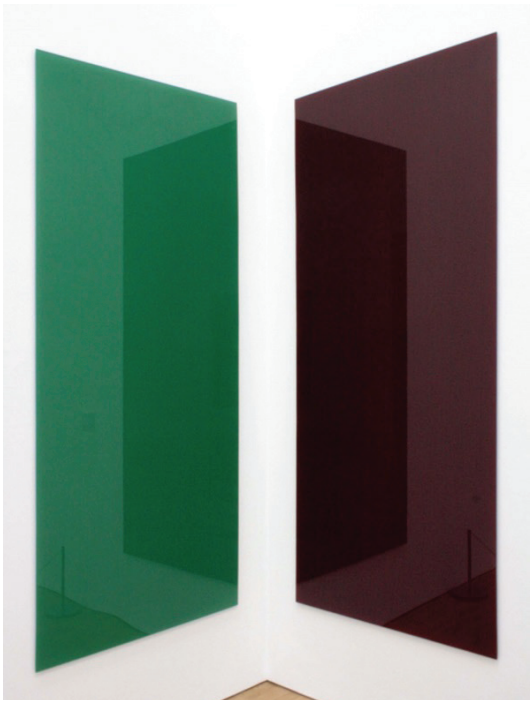
«ریشـتر دربـاره آثار خـود چنیـن میگویـد: بـرای عده زیـادی از مردم، رسانه‌های دیگر از نقاشی جذاب‌تر هستند. برای اثبات این حرف، کافی اسـت یک صفحـهِ نمایش دیجیتـال در موزه

تصویر۶- گرهارد ریشتر، میدان کلیسای جامع، رنگ روغن روی بوم، ۲۹۰×۲۷۵ سانتیمتر، ۱۹۶۸م. (ماخذ: URL9).

تصویر۷- گرهارد ریشتر، منظره شهر، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۲۰۰ سانتیمتر، ۱۹۷۰م. (ماخذ: URL5).

بگذارید و خواهید دید که هیچ‌کس به نقاشـی‌ها نگاه نخواهد کـرد. امـا نقاشـی حرفـه اصلـی مـن اسـت؛ چـون جذاب‌ترین چیـزی اسـت کـه مـن می‌شناسـم. بـه جـزایـن، مـن سـن و سـال زیـادی دارم. از سـنت‌های گذشـته می‌آیـم و به‌هرحال نمی‌توانم در زمینه‌های دیگر هنر مانند نقاشـی موفق باشـم.

تصویر۸- گرهارد ریشتر، چهار صفحه ایستاده، شیشه و چوب، ۱۷۲×۱۵۳×۲۳۰ سانتیمتر، ۲۰۰۲م. (ماخذ: URL4).



تصویر۹- گرهارد ریشتر، آینه گوشه‌ای، رنگدانه روی شیشه، هرآینه ۲۲۵×۱۰۰ سانتیمتر، ۲۰۰۸م. (ماخذ: URL7).

مـن کامـلا، مطمئنـم کـه نقاشـی ماننـد رقـص و آواز یکـی از اسـتعدادهای ذاتی انسان هاسـت. به همین جهت، نقاشـی به مثابه فعالیتی انسـانی همیشـه با ما خواهد بود» (Gaiger, 2005: 34).

تعریف مجدد انتزاع در آثار ریشتر و ادامه نقاشی

موفقیـت بعـدی بـرای ریشـتر مجموعـه‌ای از کارهـا بـود کـه به‌عنوان نقاشی‌های بازنمایی نامید. مثلا از یک منظره یا یک شهر آغاز شـده، سـپس، روی تصویر بازنمایانه نقاشی می‌کرد؛ تا این‌کـه کاملا، مبهم شـده و به نظر می‌رسـید، انتزاعی باشـد (تصویـر۶). همانند نقاشـی‌های تـار قبلی، این آثـار، ماهیت واقعیت و انتزاع را زیر سـوال می‌بردند. سـال‌ها بعد، او بار دیگر ایـن مفهـوم را در نقاشـی‌های خـود وارد کـرد؛ مجموعـه‌ای از عکس‌ها کـه تا حدی بـا علامت‌هـای انتزاعی پوشـانده شـده بودند و قـدرت نسـبی واقع‌گرایـی و انتـزاع را بررسـی می‌کردند (تصویر۷).

«سـه مفهـوم: شـفافیت، تیرگـی و انعـکاس، مبنـای تکامـل عمده بعـدی ریشـتر در کارهـای او قـرار گرفتنـد. او یک سـری اشـیای شیشـه‌ای ایجاد کرد که بازتاب ظریف تصاویر اطراف را به‌وجـود مـی‌آورد (تصویـر۸). وی سـپس، مجموعـه‌ای از آینه‌های تک رنگ نقاشـی شـده را ایجاد کرد کـه بازتاب‌هایی بیش از حد، از واقعیت را در سطح آن‌ها نقاشی می‌کرد (تصویر ۹)» (Barcio, 2010: 17).

آینه‌های رنگی ریشـتر راهی برای به چالش کشـیدن تک رنگ معاصر و کشـف نقطـه مقابل نقاشـی بـود که بـا هنـر مفهومی ارتبـاط داشـت. در ایـن آثار نیـز ماننـد نقاشـی‌هایی از عکس، واقعیت اسـت که منعکس می‌شـود؛ اما این بار به جای تولید یک تصویـر، انعـکاس بیننـده و محیط اطـراف با همـان تاری آثـار قبـل مشـاهده می‌شـود. می‌تـوان ایـن تـک رنگ‌هـا را به صفحات عکاسـی در مقیاس بزرگ و بیپایان تفسـیر کرد که به رابطه پیچیده انتزاع و بازنمایی می‌پردازند.

ریشـتر بـا ارجـاع بـه تعابیـر خـود، محدودیتـی را در آن‌چـه بینندگان می‌تواننـد از هنر تصور کنند، تعییـن می‌کند. به این ترتیـب، او از کار خـود برای آشـکار کـردن رد حقیقت اسـتفاده می‌کنـد. او از جلوه‌هـای تاریـک و خاکسـتری بـرای محـدود کـردن برداشـت‌های بیننده بهـره می‌جوید. جلوه‌هـای تاری کـه او اضافـه می‌کنـد، بـدون وقفـه بـه داخـل پوشـش عکس می‌ریزد. تماشاگر هر چقدر مشتاق این ترکیب عجیب و غریب از آثـار هنری باشـد، امـا از واقعیـت اصلی ایـن عکس‌ها سـر در نمی‌آورد. تاریِ مصنوعیِ ایجاد شـده بیش‌تر توجه بیننده را از بین می‌برد و یک نواختی تصویر را توصیف می‌کند. تحت تاثیر چنین یک نواختی، تماشـاگر بـه غیر از ریشـتر، فقـط می‌تواند مسـیری را کـه توسـط او ایجـاد شـده دنبـال کنـد؛ نـه این‌کـه خودمختار باشد، بلکه از هدایت خالق پیروی کند.

هم‌چنیـن با بـرهـم زدن نظـم شـکل‌ها و عکس‌هـا، جلوهای را در برابـر تصـور از پیـش تصور شـده‌های مبنـی بر نشـان دادن واقعیـت، ارائـه می‌دهـد. او نمایـش منصفانـه گذشـته را تـا حـد توهـم نـاب رد می‌کنـد. بـا منحصـربفـرد کـردن و آشـفته سـاختن آثار هنری بـا اسـتفاده از جلوه‌های تار و رنـگ، موفق به سرپیچی از جاذبه عکس‌ها می‌شـود. او با استفاده از رنگ، تحریـف بیش‌تـر خـود را در عکس‌هـا ارائـه می‌دهـد، عکـس او دیگر به گذشته کمک نمی‌کند؛ بلکه تخریب گذشته را تسریع می‌کند. هیچ چیـز دیگری وجود نـدارد که افـراد روزمره با آن ارتبـاط برقـرار کننـد. او از فرم رسـانه انقلابـی خود بـرای جلوه دادن نـه تنها عکاسـی معمولی بلکه ابـدی بودن پـس از مرگ هنر استفاده می‌کند.

«گرهارد ریشـتر می‌نویسـد: هنـر همیشـه علیه طبیعـت عمل کرده اسـت. او از آثار هنـری خود بـرای نشـان دادن دقیق این نکتـه اسـتفاده می‌کنـد. شـکل آثـار هنـری کـه وی اسـتفاده می‌کنـد، اقتـدار واقعیـت را رد می‌کنـد؛ زیـرا او عناصـر اساسـی واقعیـت را بـه ضربه‌هـای معمولـی، پیش پـا افتـاده و بی‌نظم تنزل می‌دهد. هر تلاش ریشـتر برای افزودن معنی به عکس‌ها نیز تـلاش او برای ایجـاد توهـم و نیسـتی اسـت. او از مصنوعی بـودن ظاهـری اثـر هنـری خـود بـرای ایجـاد تردیـد در مـورد آن‌چه مـردم دربـاره عکس‌ها فکـر می‌کنند، اسـتفاده می‌کند. اگـر چیزی بـرای گرامی داشـتن وجـود نداشـته باشـد، اعتقاد شـخص به واقعیـت عکاسـی به چالـش کشـیده می‌شـود. در این رابطه، پیام گرهارد ریشتر روشـن‌تر از آن است که هر کسی فکرش را بکند. حقیقت هرگز وجود نداشـته اسـت. بنابراین، لذت بـردن از هنـر هرگز به دنبـال واقعیـت یا حقیقت نیسـت؛ بلکـه پی‌گیـری هزارتـوی موجـود در تصویـر، عـدم اطمینان و نیستی است» (Huang, 2018: 9).

در آثـار انتزاعی ریشـتر واقعیتی مشـاهده می‌شـود که نـه قابل دیدن اسـت و نه قابل توصیف؛ امـا می‌توان وجـود آن را فرض کـرد. مـا ایـن واقعیـت را بـا عبـارات منفـی نشـان می‌دهیـم: ناشـناخته، نامفهـوم، نامحـدود و... امـا ایـن آثار، راهـی برای دسـت‌یابی به غیر قابل مشـاهده و غیر قابل فهم را به ما نشان می‌دهند، راهی که وهم، تخیل و خلاقیت بیننده است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تا فلسفه‌ای که منجر و منتج به نظریه مرگ نقاشی شد، بررسی و تجزیه و تحلیل شود. این نظریه و تجربه تاریخیِ آن تحولی عمیق در نگاه هنرمندان معاصر به هنر و نقاشی و تاریخ آن ایجاد کرد که در نحوه برخورد آن‌ها با رسانه‌های مختلف و متنوع متبلور شد. با توجه به یافته‌ها و نتایج به‌دست آمده در پاسخ به پرسش اصلی، درباره چرایی و چگونگی بازگشت و احیای نقاشی به صحنه هنر پیشرو بعد از پیشرفت‌های تکنولوژیک، ورود رسانه‌های جدید و چالش‌هایی در مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی، با توجه به استدلال آرتور دانتو باید گفت: هنگامی که در دهه ۸۰ میلادی نشانه‌های مرگ نقاشی در همه جا وجود داشت، حتی در کار خود نقاشان، هنرمندان به نقاشی‌های خود امکان می‌دادند تا با عناصر بیگانه‌ای مانند تصاویر عکاسی ترکیب شوند.

نقاشی فقط در این نوع جلوه‌های خود -که در واقع، نوعی نقاشی مفهومی محسوب می‌شد- می‌توانست در حیات هنر جدید جایی برای خودش داشته باشد؛ و راهی برای آن نمانده بود، جز این‌که خودش را به نوعی در گفتمان انتقادی و رویکرد آوانگارد نفوذ دهد و سعی کند در حین خلق اثر هنری، هنر و نقاشی را مورد چالش نظری قرار دهد. مفهوم این قضیه این بود که، نقاشی فقط در صورتی که به نفی خودش بپردازد، امکان بقا دارد و می‌تواند تلاش‌های هنر مفهومی و آوانگارد را تداوم بخشد. در تعبیر معاصر، هنر دیگر فرایند پدید آوردن و ساختن نبود، بلکه محصول مداقه، اندیشه و چالش نظری است. اثر هنری هرقدر خودش را بیش‌تر به زیر سوال ببرد، بیش‌تر هنر است.

با بررسی آرای دانتو روشن شد که، عبارات پایان هنر و مرگ نقاشی منتهی به شکوفایی «هنر، پس از پایان هنر» است. او تنوعی جانبی و نامحدود در هنر یافت که گویی هنرمند معاصر نوع جدیدی از آن را ابداع کرده است. بنابراین، اگر کسی بخواهد، می‌تواند پایان هنر را نه به‌عنوان آغاز، بلکه به‌عنوان دعوتی برای آزادیِ بی قید و سبک بالانه تعبیر کند. او راه را برای نوع جدیدی از انتقاد هدایت نمود که می‌تواند به ما در درک هنر در عصر پس از پایان تاریخ کمک کند. راهی که یک هنرمند حرفه‌ای در یک سنت خاص طی می‌کند، چیزی نیست که آن هنرمند از سنت می‌گیرد، بلکه آن چیزی است که به آن اضافه می‌کند. گرهارد ریشتر برای تقریبا نیم قرن، استعداد، خلاقیت و امکانات فنی خود را برای تحقیق درباره زنده نگه داشتن روش معاصر نقاشی در عصر تکرارپذیری دیجیتال و هوش مصنوعی به‌کار گرفته است. او با کمال میل وفاداری قلبی خود را به سنت بزرگ نقاشی غربی اعلام کرد و با اهتمامی که در این زمینه ورزید، موجب احیای نقاشی پس از پایان نقاشی شد. در این مسیر، ریشتر نقاشی‌های چالش برانگیز مفهومی تولید کرد که امید به نقش مهم هنر را اثبات می‌کند و حتی گسترش می‌دهد. وی در مقابله با منتقدانی که از نقاشی به‌عنوان هنری منسوخ یاد می‌کردند، خوش بینی به آینده هنر را به وجود آورد.

پی‌نوشت

1. Arthur Coleman Danto (1942-2013).

۲. هنر مفهومی (Conceptual Art): گونه‌ای از هنرهای تجسمی است که در آن مفهوم یا ایده موجود در اثر، بر زیبایی‌شناسی معمول و مواد به‌کار رفته برای خلق آن اولویت دارد. در هنر مفهومی ایده یا مفهوم مهم‌ترین جنبه کار است.

۳. آوانگارد (Avant-garde): یا پیشرو به هنرمندان یا آثاری گفته می‌شود که ماهیتی تجربی یا نوآورانه دارند و در یک دوره معین، پیشروترین اسلوب‌ها یا مضامین را در آثارشان استفاده کرده و اغلب بانی جنبش‌های نو بوده‌اند.

4. Gerhard Richter (1932).
5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).
6. Austin Harrington (1970).
7. Stephen Davies (1950).
8. Jason Gaiger (1965).

۹. مدرنیسم (Modernism): گستره‌ای از جنبش‌های فرهنگی و هنری که ریشه در تغییرات جامعه غربی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دارد.

۱۰. نئواکسپرسیونیسم فیگوراتیو (Figurative Neo-Expressionism): یک جنبش هنری در زمینه هنرهای تجسمی و عموما نقاشی است که از اوایل دهه ۱۹۸۰ تا اواخر آن در اروپا و آمریکا بر بازار هنر سلطه داشت. این جنبش شامل آثار گوناگونی از نقاشان جوانی می‌شد که در واکنش به هنر انتزاعی دهه ۱۹۷۰، به هنر فیگوراتیو یعنی تصویر کردن بدن انسان و دیگر اشیای قابل تشخیص، روی آورده بودند.

۱۱. حاضرآماده (Readymade): اشیای مصرفی روزمره که به‌عنوان اثر هنری ارائه می‌شوند.

12. Douglas Crimp (1944-2019).
13. The Royal Academy of Arts.

14. Neo-Avant-Garde.

۱۵. ایدئولوژی (Ideology): مجموعه سامان مند باورها و اندیشه های ثابت سیاسی و اجتماعی از جمله سیستم های فکری، فلسفی و مذهب که فرد، گروه یا جامعه دارد و در تعیین خط مشی، عمل یا موضع گیری معتقدان به آن ها در مسایل سیاسی-اجتماعی موثر است.

۱۶. بورژوازی (Bourgeoisie): به دسته بالاتر یا مرفه و سرمایه دار گفته می شود. این دسته قدرت خود را از استخدام، آموزش و ثروت به دست می آورند.

۱۷. پست مدرن (Postmodern): به سیر تحولات گسترده ای در نگرش انتقادی، فلسفه، معماری، هنر، ادبیات و فرهنگ می گویند که از بطن نوگرایی (مدرنیسم) و در واکنش به آن، یا به عنوان جانشین آن پدید آمد.

۱۸. اکسپرسیونیسم انتزاعی (Abstract Expressionism): شیوه هنری نوینی است که از دهه ۱۹۴۰ در نیویورک، متاثر از دو شیوه هیجان نمایی (اکسپرسیونیسم) و فراواقع گرایی (سورئالیسم) پا گرفت؛ در این طرز بیان تلاش می شود تا شکل و فضا از قید بازنمایی عینی و سنتی رها شود.

19. Academy of Fine Arts Dresden.

20. Adolf Hitler (1889-1945).

۲۱. نازیسم (Nazism): خلاصه عبارت ناسیونال سوسیالیسم به معنی جامعه خواهی ملی گرا است. نازیسم به مجموعه ایدئولوژی های حزب نازی اطلاق می شود.

منابع

- تشکری، فاطمه (۱۳۹۱). «***زشتی و زیبایی در آثار هنری معاصر بر اساس آراء آرتور دانتو***»، زیباشناخت، شماره ۲۴، ۱۰۱-۱۱۴.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۶). «***هنر مدرن، نیست انگاری و تقدیر هنر***»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۶، ۵۳-۶۸.
- دو مزون روژ، ایزابل (۱۳۸۹). ***هنر معاصر***، ترجمه جمال عرب زاده، تهران: دانشگاه هنر.
- دیویس، استیفن (۱۳۸۵). «***چالش های تعریف هنر***»، ترجمه محمد حامی، مجله رواق هنر و اندیشه، شماره ۲، ۴۶-۶۳.
- شریف زاده، محمدرضا (۱۳۹۱). «***مرز میان نقد هنری و فلسفه هنر در اندیشه آرتور دانتو***»، کیمیای هنر، شماره ۴، ۵۱-۶۲.
- شریف زاده، محمدرضا و بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۹۲). «***تحلیل فلسفی در نظریه عالم هنر آرتور دانتو***»، شناخت، شماره ۶۹، ۹۵-۱۲۶.
- کریمپ، داگلاس (۱۳۹۳). «***پایان نقاشی***»، ترجمه علی اکبر شریفی مهرجردی، چیدمان، شماره ۶، ۱۲۵-۱۳۳.
- گایگر، جیسون (۱۳۹۲). ***زیباشناسی و نقاشی***، ترجمه زهرا قیاسی، تهران: رشد آموزش.
- گایگر، جیسون (۱۳۹۳). ***نقاشی پسا مفهومی***: وداع طولانی گرهارد ریشتر، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: بن گاه.
- هرینگتون، آستین (۱۳۸۷). «***پسامدرنیسم و پس از آن***»، ترجمه مهرناز شیرازی عدل، زیباشناخت، شماره ۱۹، ۲۲۵-۲۵۵.
- Barcio, P. (2010). Gerhard Richter-Abstract Painting. Ideel Art. January. No. 87. 119-131.
- Danto, A. C. (1998). The End of Art: A philosophical Defense. Blackwell. No. 4. 127-143.
- Danto, A. C. (2002). History in a Blur. The Nation. www.thenation.com. (21/02/2021).
- Gaiger, J. (2005). Art of the Twentieth Century. London: Yale University Press.
- Huang, D. (2018). Gerhard Richter's Making of Mummies. Medium. No. 21. 87-101.

URLs:

- URL1. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/animals-deer (14/01/2021).
- URL2. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/cell (07/02/2021).
- URL3.https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/dead (14/01/2021).
- URL4.https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass (08/02/2021).
- URL5. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/townscapes (08/02/2021).
- URL6.https://www.sfmoma.org/artwork (08/02/2021).
- URL7.https://www.tate.org.uk/art/artworks/richter (13/02/2021).
- URL8.https://www.thecollector.com/gerhard-richter (14/01/2021).
- URL9.https://www.widewalls.ch/auction-artwork/gerhard-richter (08/02/2021).

A Study and Analysis of the Theory of The End Of Painting in Arthur Danto's Thought and the Continuation of Painting in the Works of Gerhard Richter

Abstract:

The present article studies and analyzes two different viewpoints on art and philosophy of contemporary art. On the one hand, Arthur Danto's philosophical views on the challenges of definition of art that lead to the theory of the End of Art and the Death of Painting, and on the other hand, the thought and works of Gerhard Richter, which led to the revitalization of painting. According to Danto's theories, the main purpose of this research is to study the position of painting after its announcement in the works of the German contemporary artist Richter and seeks to respond to topics such as the definition of art and the role of aesthetics in contemporary art. The main question is: why and how, after technological advances in the structure and methods of creating and producing works of art, the entrance of new media and challenges in the basic concepts of aesthetics, the art of painting returned to the Avant-garde art scene and revived? To answer this question, Danto and Crimp's views on the End of Painting were first attention in a descriptive-analytical manner, and then the important role that Richter played in reviving the painting was discussed. The results of the research show that in such conditions, Richter knows painting as something beyond the image, and as this process continues, he opens a modified view of art history, which is a way to find personal and historical language in postmodernist experiences. Arthur Danto's attempt to evaluate Endism in the late twentieth century has been a source of inspiration for many contemporary artists and theorists. He believed that painting could survive only if it negated itself and could continue the efforts of conceptual and avant-garde art. Danto does not claim that no one works in art anymore, nor does he claim that no good art is made anymore, but he believes that a certain history of Western art is over and that "Art after the End of Art" pursues a new goal. In the face of this pluralism, Gerhard Richter focused his artistic work on how to continue painting in the face of the End of Painting and created a collection of artworks in which a critical and in-depth understanding of art history can be found. His strategy was to cope with the End of Art and break the deadlock of painting in the 1960s by turning to photography and confronting the efficiency of photographic imagery as a means of representing the outside world. Richter turned to photo-painting as a way to deal with the crisis in painting. Instead of creating his subject or inventing it, he turned to painting from photographs, thus trying to overcome the artificiality of painting and bring reality back to his artworks. But what is interesting about his work is

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 08 March 2021
Accept Date: 19 July 2021

Samaneh Tariabouzar
PhD Student in Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Central Tehran Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: samatari@yahoo.com

Mohammad Reza Sharifzadeh
(Corresponding Author). Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Central Tehran Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

Mohammad Akvan
Associate Professor, Faculty of Humanities, Central Tehran Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email:
mo_akvan2007@yahoo.com

DOI:
10.22051/jtpva.2021.35389.1286

*This paper is extracted from PhD dissertation titled «Analysis and Criticism of Arthur Danto's Theory about The End of Art and The Death of Painting Based on Gerhard Richter's Ideas and Works» written by the first author under the supervision of the second author at the Central Tehran Branch of Islamic Azad university.

the connection with his predecessors, the endless sequence of realism and abstraction that is evident from the juxtaposition of the paintings. A realistic view that goes to abstraction in the next work and reality is redrawn with a reference to abstraction. An endless rotation that spins on Richter's career path. The general goal is to know and discover correctly the issue of the End of Art and the Death of Painting and to determine the boundaries of art from non-art in the contemporary world and to explain the impact of these philosophical theories on art. When signs of Death of Painting were ubiquitous in the 1980s, even in the painters' own works, artists allowed their paintings to blend in with alien elements such as photographic images. Only in this kind of manifestation, which was in fact a kind of conceptual painting, could painting have a place for itself in the life of new art, and there was no way for it, except to infiltrate itself in some way in critical discourse and avant-garde approach and try to theoretically challenge art and painting while creating a work of art. In the contemporary interpretation, art was no longer a process of creation and construction, but a product of study, thought, and theoretical challenge. Danto found an infinite variety of art, as if the contemporary artist had invented a new kind of it, so that if one wishes, can interpret the End of Art not as the beginning, but as an invitation to unfettered freedom. He guided the way for a new kind of critique that could help us understand art in the post-history era. On the other hand, Gerhard Richter willingly declared his heartfelt allegiance to the great tradition of Western painting, and with his diligence in this field, he revived the Painting after the End of Painting. Richter's every attempt to add meaning to the photographs was his attempt to create illusion and nothingness. He used the artificiality of his artwork to cast doubt on what people thought of the photographs. If there is nothing to cherish, one's belief in the reality of photography is challenged. In this regard, Gerhard Richter's message should be clearer than anyone thinks. The truth has never existed. Therefore, enjoying art never seeks reality or truth, but pursues the labyrinth in the image, uncertainty and nothingness.

Keywords: The End of Art, The Death of Painting, The Continuation of Painting, Abstraction, Postmodernism, The History of Art.

References:

- Barcio, P. (2010). Gerhard Richter-Abstract Painting. ***Ideel Art. January***. No. 87. 119-131.
- Crimp, D. (2014). The End of Painting. ***Chideman***. No. 6. 125-133.
- Danto, A. C. (1998). The End of Art: A philosophical Defense. ***Blackwell***. No. 4. 127-143.
- Danto, A. C. (2002). History in a Blur. The Nation. www.thenation.com. (21/02/2021(
- Davies, S. (2006). Challenges of Art Definition. (Translated by M. Hami). ***Ravaghe Honar va Andishe***. No. 2. 46-63.
- Gaiger, J. (2005). ***Art of the Twentieth Century***. London: Yale University Press.
- Gaiger, J. (2014). ***Post Conceptual Painting: Gerhard Richter's Extended Leave***. (Translated by A. R. Tagha). Tehran: Bon-Gah.
- Gaiger, J. (2013). ***Aesthetics and Painting***. (Translated by Z. Ghiassi). Tehran: Roshde Amouzesh.
- Harrington, A. (2008). Postmodernism and Beyond. (Translated by M. Shirazi Adl). ***Ziba Shenakht***. Winter. 19, 225-255.
- Huang, D. (2018). Gerhard Richter's Making of Mummies. ***Medium***. No. 21. 87-101.
- Khatami, M. (2008). Modern Art, Nihilism and Art's Destiny. ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***. No. 6. 53-86.
- Maison Rouge, I. D. (2010). L'art Contemporain. (Translated by J. Arabzadeh). Tehran: Tehran University of Art.
- Sharifzadeh, M. R. (2012). Borders of Art Criticism and Philosophy of Art in the Thought of Arthur Danto. ***Kimiya-ye-Honar***. Autumn. No. 4. 51-62.
- Sharifzadeh, M. R., Baniardalan, E. (2013). Philosophical Analysis in Art World Theory of Arthur Danto. ***Journal of Recognition***. Winter. No. 69. 95-126.
- Tashakori, F. (2012). Ugliness and Beauty in Contemporary Art Based on Arthur Danto's View. ***Ziba Shenakht***. No. 24. 101-114.

URLs:

- URL1. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/animals-deer (14/01/2021).
- URL2. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/cell (07/02/2021).
- URL3. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/dead (14/01/2021).
- URL4. https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass (08/02/2021).
- URL5. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/townscapes (08/02/2021).
- URL6. https://www.sfmoma.org/artwork (08/02/2021).
- URL7. https://www.tate.org.uk/art/artworks/richter (13/02/2021).
- URL8. https://www.thecollector.com/gerhard-richter (14/01/2021).
- URL9. https://www.widewalls.ch/auction-artwork/gerhard-richter (08/02/2021).