مدرنیسم چگونه عمل می‌کند: پاسخی به تی.جی.کلارک[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴ / تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

مایکل فرید[2]

مترجم: لیلا غفاری[3]

پژوهشگرِ دورهٔ دکترایِ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، ایران.

در اظهاراتی که در ادامه می‌آید، تفسیر مدرنیسم را که در مقالهٔ بحث‌انگیز تی.جی.کلارک با عنوان " تئوری هنر کلمنت گرینبرگ" طرح شده، به چالش می‌کشم. چنانچه در ادامه آشکار می‌شود، هدف من از انجام این کار، دفاع از گرینبرگ در برابر باریک‌بینی‌هایِ کلارک نیست، برعکس، اگر چه نوشته‌هایِ خود من پیرامون هنر انتزاعی اخیر، عمیقاً مرهون مثال نقد کاربردی گرینبرگ هستند (می‌پندارم که او بهترین منتقد نقاشی و مجسّمه‌سازی جدید دوران ماست)، باید پیشنهاد نمایم که خوانش کلارک از مدرنیسم فرضیات اشتباه معیّنی را با آنچه مربوط به گرینبرگ است، تسهیم می‌کند که در واقع به آن‌ها وابسته است. سپس باید به گفتن دریافتی متناوب از امر مدرنیست ادامه دهم که معتقدم حس بهتری از پدیده‌هایِ مورد پرسش نسبت به آنچه مال هرکدامشان انجام می‌دهد، ایجاد می‌نماید، و با نگاهی کوتاه به مرحله‌ای جالب توجّه در کار مجسّمه‌ساز معاصر انگلیسی آنتونی کارو[4]، که من دستاوردش تا ۱۹۶۰ را به‌طور کلی برای مدرنیسم معیار در نظر می‌گیرم، در تلاش برای اثبات موردم نتیجه‌گیری خواهم کرد. در مرکز مقالهٔ کلارک، این ادعا وجود دارد که تجارب مدرنیسم در هنر، اساساً تجارب نفی هستند. این ادعا، اشتباه است. نه به این جهت که ابداً چیزی برای دیدگاهی که او پشتیبانی می‌کند، وارد نیست. در جایگاه اوّل، یک حس (گرامشیانی[5] ؟) وجود دارد در اینکه یک بیان فرهنگی ارائه شده ممکن است به‌عنوان تصرّف نمودن یک فضای اجتماعی پنداشته شود که احتمالاً در غیر این‌صورت به‌وسیلهٔ دیگری اشغال شده است، بنابراین، همچون متحمّل بودن یک رابطه با آن دیگری که ممکن بود آزادانه به‌صورت یک نفی مشخّص شود. به‌علاوه، پیشرفت‌هایِ خاص مدرنیست در هنرها، اغلب در یک "لحظهٔ" منفی درگیر بوده‌اند که در آن امکان‌های بیانگر و رسمی معیّن، به‌طور ضمنی یا در واقع به‌طور صریح به نفع بعضی دیگر انکار شده بودند، چنان‌که برای مثال، ادوارد مانه[6] در اوایل سال‌های ۱۸۶۰ هم صحنه‌پردازی نمایشی و هم مدل‌سازی مجسّمه‌وار سنّتی را به‌عنوان وسایل ارتباط تصویری رد کرد، یا زمانی‌که کارو تقریباً یک قرن بعدتر نسبت به دیدگاه آغازین امکان مجسّمه‌وار تکنیک‌های مدل‌سازی و ریخته‌گری که آموزش دیده بود، احساس بی‌کفایتی نمود.[7] این

---

[1] How modernism works:a response to T.J.clark . Author(s): Michael fried. critical inquiry, vol.9, no.۱,the politics of interpretation(sep.,1982),pp.۲۱۷-۲۳٤ .Published by: the university of Chicago press

[2] مایکل فرید، استاد علوم انسانی، تاریخ هنر و مدیر مرکز علوم انسانی در دانشگاه جان هاپکینز، نویسندهٔ موریس لویس، جذب و نمایش‌نامه‌نویسی: نقاشی و بیننده در عصر دیدرو و در حال حاضر مشغول کار بر روی کتابی در مورد کوربه است. همکاری پیشین او با جستار انتقادی، "نقاش نسبت به نقاشی: پیرامون بعد از شام در اورنان و سنگ‌شکنان کوربه،" در شمارهٔ تابستان ۱۹۸۲ ظاهر شد.

[3] Email: ghaffari_l@yahoo.com

[4] Anthony Caro

[5] Antonio Francesco Gramsci

[6] Edouard Manet

[7] کلارک در نوشتهٔ شمارهٔ ۱۰ (ص. ۱۵۴) می‌نویسد که "آنچه من به آن ارجاع می‌دهم یک *جنبه یا لحظه*" از هنر مدرنیست است، که بیشتر اوقات با سایر مقاصد یا تکنیک‌ها آمیخته شده است، هر چند من اغلب بحث خواهم کرد که بر آن‌ها مسلّط می‌باشد." این هشداری پیرامون شایستگی است، تقریباً میانه‌رو، که هیچ‌جای دیگر مگر در مقاله‌اش نمی‌تواند یافت شود. پاسخ حاضر، جایگاه سخت و فاقد صلاحیّتی که به‌وسیله‌ی مقاله‌اش به‌طور کلی در نظر گرفته شده را خطاب قرار می‌دهد، چنان‌که کم‌وبیش در سمینار "سیاست‌های تفسیر" در شیکاگو با صدای بلند خوانده شد. شاید باید اضافه کنم، از آنجایی‌که ارزیابی من از دیدگاه‌هایش پیرامون مدرنیسم سخت‌گیرانه خواهد بود، به مطالعاتش در زمینهٔ هنر فرانسوی در طی جمهوری دوّم، *تصویر مردم*(Princeton, N.J., 1973) و *بورژوای مطلق* (Princeton, N.J., 1973) بسیار می‌اندیشم.

همچنین صحیح است که تمام قسمت‌ها در تاریخ هنر مدرن- برای مثال، دادا، یا دورهٔ مارسل دوشان[۳]- می‌تواند عمدتاً در انگیزش، منفی تعبیر شود، و بخشی از انتقاد کلارک است که گرینبرگ به آن بخش‌ها اقرار کوتاهی می‌دهد، کلارک می‌گوید، آن‌ها را همچون اختلال محض روی سطح پیام مدرنیست تلقی می‌کند. امّا کلارک فراتر از این مشاهدات می‌رود تا تأکید نماید که "نفی در تجربهٔ واقعی مدرنیسم ثبت شده است، به‌عنوان فرمی که در آن هنر برای خود همچون یک ارزش ظاهر می- شود،" یا چنانچه به‌طور مستقیم آن را ارائه می‌دهد، "حقیقت هنر، در مدرنیسم، حقیقت نفی است" (ص ۱۵۴). این ادعاها، تا حدی که من آن‌ها را روشن می‌یابم، اشتباه به نظرم می‌رسد. اکنون یک خصیصهٔ نادر مقالهٔ کلارک است که او هیچ مثال مشخّصی برای بحث مرکزی‌اش فراهم نمی‌کند. در عوض، او صرفاً نام مالارمه[۴]، رمبو[۵]، شوئنبرگ[۶]، وبرن[۷]، دوشان و مونه[۸] (نیلوفرهای آبی) را ذکر می‌کند، و در پانویس ۱۰، اضافه شده، به ما گفته می‌شود، بنا به درخواست ویراستار، او نقل می‌کند (از دیدگاه من به‌طور نامربوط) یک عبارت اف. آر. لیوس[۹] پیرامون دو خط نوشتهٔ تی. اس. الیوت[۱۰]، به‌همراه یک توصیف به‌قلم اد رینهارت[۱۱]- یک شکل فرعی متمایز که نمی‌تواند به‌عنوان نمایندهٔ مدرنیسم- از نقاشی‌های سیاه خودش در نظر گرفته شود. (آخری‌ها به‌طور آشکار "مربع سیاه" هستند که کلارک اظهار می‌کند " مسیری که به عقب و عقب هدایت می‌کند"، مگر نکند] ص ۱۵۴[). این امتناع از بحث پیرامون موارد خاص را چگونه می‌فهمیم؟ در یک مفهوم مشخّص، این امر جایگاه کلارک را برای رد کردن مشکل می‌سازد: انسان پیوسته با تصوّر آنچه او در مورد آثار هنری خاص می‌گوید اغوا شده است -نهار در چمن‌زار مانه (تصویر ۱)، یا خلیج مارسی دیده شده از اسکلهٔ سزان[۱۲] ، یا عریان آبی ماتیس[۱۳]، یا زیبای من پیکاسو، مه ارغوانی پولاک[۱۴]، انحراف IV دیوید اسمیت[۱۵]، یا چمن‌زار کارو- و سپس بحث در مقابل آن‌هایی که توصیفاتی را ابداع کردند. من در پیش‌نویس- های مقدماتی این پاسخ، خود را دوباره و دوباره در حال انجام این امر یافتم، تا زمانی‌که فهمیدم بیهوده است. مسؤولیت اثبات مربوط به کلارک است، تعّهد مال اوست، ساختن از طریق تحلیل یکی یا بیشتر از آثار بزرگ مسلم هنر مدرنیست (من به او، لیست کوتاهی که به تازگی گرد آورده‌ام را پیشنهاد می‌دهم) که عملیات نفی در آن آثار به‌عنوان قاعده‌ای افراطی و تماماً بلعنده است که او ادعا می‌کند وجود دارد. اینجا، ارزش دارد قید شود بیان نمودن نهار مانه، کافی نخواهد بود (من دوباره از کلارک پیشی می‌گیرم) که یک موقعیت یا کنش به لحاظ روان‌شناسی و روایتی، غامض، را بازنمایی می‌کند؛ نه به اندازهٔ کافی چون هنوز امکان بحث آن وجود خواهد داشت، چنانچه آرزو داشتم بحث نمایم، که پیچیدگی در مانه، نه یک ارزش در نوع خودش همچون نفی معنایِ محض، در خدمت اهداف و آرزوهایی است که در منظرشان یک مفهوم تازه، عمیق و، به عبارت بهتر، مثبت از امر نقاشی دارند.[۱۶] من از بحث پیرامون این موارد، دسته‌بندی مشابهی خواهم ساخت: تخطّی از منطق فضایی متداول در سزان، یا طراحی تحریف شده و رنگ عجیب و غریب ماتیس، یا فروپاشی قریب فرم‌های مجسمه‌وار در پیکاسو، یا دربرگرفتن انتزاع و شناسایی روش‌هایِ تازه‌ی تولید-تصویر در پولاک، یا کاربرد مواد

---

[3] Marcel Duchamp
[4] Stéphane Mallarmé
[5] Jean Nicolas Arthur Rimbaud
[6] Arnold Schoenberg
[7] Anton Friedrich Wilhelm (von) Webern
[8] Claude Monet
[9] F. R. Leavis
[10] Thomas Stearns Eliot
[11] Adolph Frederick "Ad" Reinhardt
[12] Paul Cézanne
[13] Henri Émile Benoît Matisse
[14] Jackson Pollack
[15] Roland David Smith

[۱۶] من با جستجو برای یک حالت جدید و شفاف‌تر از وحدت تصویری همانند میل به دستیابی به یک ارتباط بین نقاش و بیننده (دو جنبه از تعّهدی یکسان)، به آن اهداف و آرزوها می‌پیوندم. این محلی برای بحثی مفصل پیرامون موضوعات نیست، امّا به‌سادگی ذکر خواهم کرد که پیچیدگی کنش یا موقعیّت، تأثیری از *فوریت* را ترویج می‌دهد، که بیش از اینکه مربوط به خود کنش باشد، به ادراک فرد از منظره و نقاشی، به‌عنوان یک کل برمی‌گردد. برای بررّسی بیشتر اهداف مانه در نیمهٔ اول سال‌های ۱۸۶۰، به مقالهٔ زیر از من نگاه کنید:

"Manet's sources: Aspects of His Art, 1859-1865 *Artforum* 7 (March 1969): 28-82

من در این مقاله پیشنهاد می‌دهم که *نهار* از عناصر برخی ژانرهای نقاشی (به‌عنوان مثال، منظره، چهره‌نگاری، و طبیعت بی‌جان) تشکیل می‌شود و این همه باید برحسب فعالیت مانه فهمیده شود، از یک حالت افراطی‌تر و جامع‌تر وحدت نسبت به آنچه از طریق فرهنگ تصویری روزگارش فراهم شده بود.

اولیّه و تکنیک‌های صنعتی در اسمیت و کارو. در تمام این مثال-های مدرنیسم"جریان-اصلی"- نظریه‌ای که کلارک به رد کردن همچون بازسازی تمایز واقعی که خواهان متلاشی شدنش می-باشد، محدود نموده است– حداکثر یک" لحظهٔ" منفی وجود دارد، که اهمیّت آن تنها می‌تواند (و فرمی از آن ادراکی که فقط می‌تواند تاریخی باشد، که موقّت یا در هرحال غیرنهایی می-گویند) برحسب ارتباطی با یک مجموعهٔ دربرگیرنده‌تر و بنیادی-تر از ارزش‌های مثبت، قراردادها و منابع عقاید درک شود.[۱۷] اگر کلارک با این مخالفت کند، و من مطمئن هستم که می‌کند، به او اجازه دهیم که چالش و ارائهٔ مثال‌های اثبات کنندهٔ نکته‌اش را بپذیرد. در غیر این‌صورت تعمیم‌های جامع او فاقد تمام قوا می‌باشند.

تصویر۱. ادوارد مانه، نهار در چمن‌زار، ۶۳-۱۸۶۲. لوور، پاریس. عکس‌های جلسهٔ موزه ملی.

۲ مقالهٔ کلارک خودش به‌عنوان یک انتقاد نظریهٔ مدرنیسم گرینبرگ ظاهر می‌شود؛ هنوز جان کلام در بحث کلارک، یعنی برابری مدرنیسم‌اش با نفی، درگیر پذیرشی عمدتاً غیرانتقادی از حکایت گرینبرگ پیرامون چگونگی کار کردن مدرنیسم می‌گردد. داستانی که گرینبرگ می‌گوید این است.[۱۸] آغاز حدود میانهٔ قرن نوزدهم، مورد تهدید واقع شدن هنرهایِ اصلی، برای اوّلین بار، با همسانی با سرگرمی محض، مشخّص کرد که آن‌ها می‌توانند خود را از آن سرنوشت کم‌ارزش نجات دهند " فقط با نمایش اینکه نوعی از تجربه که آن‌ها فراهم ساختند، در نوع خودش باارزش بود و از هیچ‌گونه فعالیّت دیگری به‌دست نمی‌آمد." (شخص حسّاس در نقاشی، مانه است، که بوم‌های سرنوشت‌سازش به اوایل سال‌هایِ ۱۸۶۰ تعلّق دارند.) هر هنری، که به نتیجهٔ مطلوب می‌رسید، باید این بازنمایی را بر روی حکایت خودش اجرا می‌کرد. آنچه باید نمایش داده و روشن می‌شد، این بود که نه فقط در هنر به‌طور عام بلکه در هر هنری به‌طور خاص، یگانه و غیرقابل‌تقلیل بود. هر هنر باید از طریق عملکردهای مخصوص به خودش، و تأثیرات منحصربه‌فردش معیّن می‌شد. با انجام این امر، هر هنر با اطمینان، ناحیهٔ کفایتش را محدود خواهد کرد، امّا هم‌زمان مالکیتش از آن را هر چه مطمئن‌تر خواهد ساخت.

به سرعت آشکار شد که ناحیهٔ یکتا و مناسب کفایت هر هنر با تمام آنچه نسبت به طبیعت مدیومش یگانه بود، مطابقت داشت. وظیفهٔ خود -انتقادی به حذف نمودن از تأثیرات هر هنر و هر تأثیری که ممکن بود به‌طور قابل تصوّری از یا به‌وسیله‌ی مدیوم هر هنر دیگر قرض گرفته شود، مبدّل شد. بدین طریق هر هنر "خالص" عرضه خواهد شد، و در "خلوص" خودش، تضمین استانداردهای کیفیّتش همچون استقلالش را پیدا خواهد کرد. "خلوص" خود- تعریفی معنا شد، و امر خود -انتقادی در هنرها، به یکی از خود- تعریفی‌ها با کینه‌توزی مبدل شد.[۱۹] چنان‌که به‌وسیلهٔ گرینبرگ توضیح داده شد، امر مورد پرسش در آزمودن محدودهٔ وسیعی از هنجارها و قراردادها درگیر بود، در جهت تعیین اینکه کدام غیرضروری بوده و بنابراین طرد می‌شدند، و در مقابل آن‌هایی که ماهیّت بی‌زمان و غیرقابل تغییر هنر نقاشی را تشکیل می‌دادند. (گرینبرگ هیچ یک از دو صفت آخر را به‌کار نمی‌برد، امّا هر دو در بحثش ضمنی هستند.) اوایل سال‌هایِ ۱۹۶۰، نتایج این پروژهٔ یک قرن -به‌طول انجامیده، "تقلیل" مدرنیست مشهور گرینبرگ، در اینجا ظاهر شد: تاکنون تصدیق شده است و به‌نظر خواهد رسید که تقلیل‌ناپذیری هنر تصویری،

---

[۱۷] پیرامون تمایز بین مدرنیسم "جریان اصلی" و سایه‌اش، این پدیده را گرینبرگ "آوانگاردیسم" می‌نامد، شمارهٔ ۱۷ زیر را ببینید.

[۱۸] سخنرانی من پیرامون تئوری مدرنیسم گرینبرگ به‌طور عمده بر پایهٔ دو مقالهٔ مؤخرش می‌باشد، "نقاشی مدرنیست" (۱۹۶۱)، **در:** *The New Art*: *The Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York, 1966), pp. ۱۰۰-۱۱۰.

و "بعد از اکسپرسیونیسم انتزاعی" (۱۹۶۲)، در: *New York Painting & Sculpture: 1940-1970*, ed. Henry Geldzahler (New York, 1969), pp. ۳۶۰-۷۱.

[19] Greenberg, "Modernist Painting," p. ۱۰۲.

از دو قرارداد یا هنجار بنیادی تشکیل می‌شود: تخت‌بودگی و محدود کردن تخت‌بودگی. به‌عبارت دیگر، مشاهدهٔ صرفاً این دو هنجار برای ایجاد یک شیء که بتواند به‌عنوان یک تصویر تجربه شود، کافی است: بنابراین یک بوم کشیده‌شده یا میخ‌کوبی شده قبلاً، به‌عنوان یک تصویر- هر چند نه لزوماً موفق، وجود دارد.[۲۰] گرینبرگ احتمالا تا حدی از این نتیجه‌گیری پریشان‌خیال بوده است؛ او در هرحال به اظهار این امر ادامه می‌دهد که بارنت نیومن[۲۱]، مارک روتکو[۲۲]، و کلایفورد استیل[۲۳]، سه تن از پیشرفته‌ترین نقاشان دورهٔ پساجنگ،"خود، انتقادی نقاشی مدرنیست را در جهتی تازه با نیرویِ صرفاً ادامه دادنش به شیوهٔ قدیمی، نوسان داده‌اند. پرسش مورد بحث اکنون در هنر آن‌ها دیگر این نیست که چه چیزی هنر، یا هنر نقاشی را بدین لحاظ تشکیل می‌دهد، بلکه آن چیزی است که هنرِ خوب را به‌همین عنوان بر پا می‌دارد. منشأ غایی ارزش یا کیفیّت در هنر چیست؟" (پاسخی که او می‌دهد، یا برای هنر آن‌ها می‌یابد، "دریافت" است.)[۲۴] اما همچنین اینجا، نظریهٔ حکمرانی یکی از موارد تقلیل به ماهیّت، و به هسته‌ای مطلق و غیر قابل تغییر می‌باشد که در آنجا تمام مدّت مؤثّر بوده و تحوّل نقاشی مدرنیست را تدریجاً به‌طور آشکارا طرح نموده است. من نمی‌گویم که کلارک گرینبرگ را به‌طور کامل قورت می‌دهد. به‌طور خاص او پذیرش این پیشنهاد که با ظهور هنر مدرنیسم به "یک ارزش‌گذار در نوع خودش" مبدّل یا اینچنین ظاهر شده است را رد می‌نماید (ص ۱۵۱)، در عوض پیرامون اینکه هنر مدرنیست همیشه ارزش‌هایِ جامعهٔ مدرن (فعلاً بیشتر حول این) را منعکس کرده است، بحث می‌نماید. امّا من قویاً اظهار می‌دارم که پافشاری کلارک در مورد اینکه مدرنیسم به‌وسیلهٔ کنش‌هایِ همواره شدیدتر و وخیم‌تر نفی پیش می‌رود، به‌سادگی نسخهٔ دیگری از این ایده است که به‌وسیلهٔ یک فرآیند تقلیل افراطی، به‌وسیله‌ی دور انداختن، نفی نمودن یک هنجار یا قرارداد بعد از دیگری در جستجویِ حداقل آشکار، که بتواند بسنده باشد. بنابراین معتقدم علّت این است که کلارک دریافت تقلیل‌گرا و ماهیّت‌گرای امر مدرنیست گرینبرگ را می‌پذیرد که او به مشخّص نمودن مدیوم در مدرنیسم به‌عنوان "محل نفی و بیگانگی"- چنانچه دائماً فشار آورده شده "به نقطه-ای که می‌شکند، بر باد می‌رود یا به مادهٔ اولیهٔ ناکارآمد محض برمی‌گردد"- و ادعا کردن اینکه در مدرنیسم "نفی به‌عنوان یک حقیقت مطلق و تماماً احاطه‌گر ظاهر می‌شود، چیزی که شروع یک‌باره‌اش، فزاینده و غیر قابل کنترل است"(ص ص ۱۵۴و ۱۵۳-۱۵۴و ۱۵۲). از این منظر، نگرش کلارک به پیشرفت‌هایی که او اشاره می‌کند، کم‌اهمیّت‌تر از فرضیّات متضمن تفسیرش از آن‌ها می‌باشد. نگرش او، البته، عکس نگرش گرینبرگ است، امّا فرضیاتش مستقیماً از الگوی گرینبرگ مشتق می‌شوند.

۳ مدّت زیادی پیش حدود ۶۷-۱۹۶۶، موضوعی برداشتم با آنچه دریافت تقلیل‌گرای مدرنیسم نامیدم. در مقاله‌ای حول گروهی از نقاشی‌هایِ فرانک‌استلا[۲۵]، نوشتم: من یک دریافت تقلیل‌گرای نقاشی مدرنیست را این‌طور معنا می‌کنم: که نقاشی تقریباً از زمان مانه به‌عنوان نوعی امر شناختی دیده شده است که در آن یک کیفیّت معیّن (مانند واقعی بودن)، مجموعه‌ای از هنجارها (مانند تخت‌بودگی و محدود کردن تخت‌بودگی)، یا هستهٔ مشکلات (مانند چگونگی تصدیق نمودن سرشت واقعی پشتیبانی) به‌طور تدریجی به‌عنوان ماهیّت ساختاری نقاشی و به‌وسیله‌ی دلالت، چنانچه به‌همراه همه‌ی این‌ها صورت گرفته، آشکار شده است. به نظر من این شدیداً اشتباه می‌رسد، نه بر پایهٔ اینکه نقاشی مدرنیست یک امر شناختی نیست، بلکه چون به‌طور افراطی گونه‌ای از امر شناختی که نقاشی مدرنیست می-باشد را بد تفسیر می‌کند. می‌تواند گفته شود آنچه نقاش مدرنیست در کارش کشف می‌کند -آنچه بر او در آن آشکار می-شود- ماهیّت غیر قابل تقلیل تمام نقاشی نیست، بلکه به‌جای آن، در لحظهٔ اکنون در تاریخ نقاشی، قادر به متقاعد کردن اوست که می‌تواند هم با نقاشی مدرنیست و هم با پیشا مدرنیست، گذشتهٔ مقایسه‌ای باشد که کیفیّتشان به نظر او ورای پرسش است.[۲۶] من در مقاله‌ای دیگر که بعدتر در همان سال نوشته شده، ملاحظات گرینبرگ را در مورد بومِ میخ‌کوبی شده که تاکنون

---

[20] Greenberg, “After Abstract Expressionism,” p.369.

[21] Barnett Newman

[22] Mark Rothko

[23] Clyfford Still

[۲۴] در همان مرجع. گرینبرگ منظورش از "دریافت" را روشن می‌کند، زمانی که از نقاشـــی‌هایِ نیومن می‌گوید: "تماشـــاگری که می‌گوید کودکش می‌تواند همچون نیومن نقاشی کند، ممکن است حق داشته باشـــد، امّا نیومن آنجا خواهد بود تا به کودک *دقیقا* بگوید، چه کند" (ص.۳۷۰).

[25] Frank Stella

[26] Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings” (1966), in *New York Painting and Sculpture*, p.423.

به‌عنوان یک تصویر، هرچند نه لزوماً موفق وجود داشته است، نقل نموده و توضیح دادم: گفتن اینکه یک بومِ لخت میخ‌کوبی شده به دیوار "لزوماً" یک تصویر موّفق نیست، واقعاً کافی نمی‌باشد؛ من فکر می‌کنم گفتن اینکه موردی امکان‌پذیر نمی‌باشد، مناسب‌تر خواهد بود. ممکن است در مقابل پاسخ داده شود که شرایط آینده ممکن است چنان باشد که از آن یک نقاشی موفق بسازد؛ امّا من بحث خواهم کرد، برای آنکه اتفاق بیفتد، امر نقاشی باید به‌شکل جدی تغییر کند، به‌طوری‌که چیزی جز نامش باقی نماند... علاوه بر اینکه دیدن چیزی به‌عنوان یک نقاشی به این مفهوم که یک نفر بومِ میخ‌کوبی شده را به‌عنوان یک نقاشی می‌بیند، و متقاعد شدن به اینکه یک کار خاص می‌تواند مقایسه‌ای با نقاشی از گذشته باشد که کیفیّتش مبهم نیست، روی هم رفته تجربیاتی متفاوتند: می‌خواهم بگویم مثل این است که چیزی که اعتقاد به کیفیّتش را ناگزیر می‌کند، بیش از یک نقاشی عوامانه یا ظاهری نمی‌باشد... این به این معنی نیست که نقاشی هیچ ماهیّتی ندارد؛ بلکه به‌معنای ادعای آن ماهیّت است- به‌عنوان مثال، آنچه عقیده را وادار می‌کند عمدتاً بدین وسیله تعیین شده است، بنابراین پیوسته در پاسخ به اثر حیاتی گذشتهٔ نزدیک، تغییر می‌کند. ماهیّت نقاشی امری تقلیل‌پذیر نمی‌باشد. در عوض، وظیفهٔ نقاش مدرنیست کشف آن عقایدی، در لحظهٔ داده شده، است که به تنهایی قادر به ایجاد هویت کارش به‌عنوان نقاشی هستند.[۲۷] هدف من در نقل این عبارات، چشم‌پوشی از مشکل فرموله کردن دوباره‌ی افکاری نیست که آن‌ها ابراز می‌دارند امّا در عوض نشان دادن یک خوانش شدیداً انتقادی ولی همدلانه موافق- مدرنیست از تقلیل‌گرایی و ماهیّت‌گرایی گرینبرگ است که برای برخی زمان‌هایِ مهّم، قابل دسترسی شده است. هدف من در نشان دادن این، پیشنهاد این امر نیست که کلارک باید با رسیدن به دریافت‌ها یا حداقل تصدیق آن خوانش احساس اجبار کرده باشد (هرچند من به این تفکّر گرایش دارم که او باید کرده باشد) تا آنجا که بر وابستگی‌اش بر روی نظریهٔ مدرنیسم گرینبرگ، حتی شاید اتحادش با او در تقابل با انتقادهایِ معیّن اندیشه‌هایِ اخیر، تأکید نماید. در این مورد، امیدوارم آشکار باشد که دریافت مدرنیسم سایه افکنده در این عبارات که به‌تازگی نقل شد، با بحث‌هایی که من قبلاً علیه مقالهٔ کلارک آماده نموده‌ام، سازگار است. مشاهداتی که در ادامه آمده، به توضیح مفصل آن کمک خواهد کرد.

هر چه تمایل کمتری به پذیرش این دیدگاه داشته باشیم که مدرنیسم به‌وسیلهٔ طرد نمودن قراردادهایِ غیرضروری در پیگیری یک هستهٔ بنیادی بدون زمان پیش می‌رود، غیر محتمل‌تر است که به یافتن این ادعا محدود شویم که نفی در مدرنیسم، "فزاینده و غیر قابل کنترل" است، که (نقل نمودن کلارک به‌طور کامل) "مسیر به عقب و عقب تا مربع سیاه هدایت می‌شود، حوزهٔ به‌شدت متمایز صدا، کلاف بی‌نهایت سست رنگ خیالی، لکنت گفتار و محو شدن به‌سوی و غیره و ذالک" (ص ۱۵۴). اگر منظور این باشد که مسیر در پیشرفت و خاتمه در مقصدی از پیش تعیین شده قرار گرفته است، راهی وجود ندارد، به این معنا که هیچ زمینهٔ نظری برای این اعتقاد (یا تمایل به این اعتقاد) نیست که تحوّل نقاشی یا مجسّمه‌سازی یا هر هنر دیگر مدرنیست از پیچیدگی بیشتر تا کمتر، از تمایز تا عدم تمایز، از مفصل‌بندی تا عدم مفصل‌بندی، و الی آخر خواهد بود. (هیچ‌کدام از زمینه‌هایِ نظری برای اعتقاد به عکس آن وجود ندارند.) البته، این احتمالاً به‌سادگی حالتی خواهد بود که برخی از چنین تحوّلاتی رخ داده‌اند، امّا این دقیقاً چیزی است که من بحث می‌کنم. تلاش برای فهمیدن تاریخچهٔ امپرسیونیسم در آن عبارات، یا هنر پیکاسو و براک[۲۸] بین ۱۹۰۶ و ۱۹۱۴، یا اضطرار در هفتاد

---

[27] Fried, "Art and Objecthood" (1967), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Battcock (New York,1968), pp. 123-124n. 4 (with a few minor changes).

دیدگاه ویتگنشتاینی، ماهیّت و عقیده را در این عبارات پیشنهاد کرد، بنابراین دریافت بنیادی امر مدرنیست تعیین شده در آن‌ها، در طول یک دورظ رفاقت روشن‌فکرانه‌ی نزدیک با استنلی کاول تعبیه شدند؛ به‌عنوان مثال ببینید:

Cavell, "The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy," "Music Discomposed," and "A Matter of Meaning It," *Must We Mean What We Say?* (New York,1969).

همچنین منبع دیگرش:

The Claim of Reason : Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy (New York, 1979), esp. pp.86-175.

برای استدلال بهتر خوانش حکایت مدرنیسم من، بی‌درنگ دلسوزانه و ساختارشکنانهٔ منابع زیر را ببینید:

Stephen Melville,"Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, The Necessity of Rhetoric, and the Condition of Publicity in the Art and Criticism," *October* ۱۹ (Winter 1981): 55-92.

[28] Georges Braque

سال گذشتهٔ سنّت مجسّمه‌سازی ایجاد شده که در اسمیت و کارو به اوج می‌رسد، یا دنبالهٔ نقاشان مدرنیست اخیر پولاک، هلن فرانکن‌تالر[۲۹]، موریس لویس[۳۰] ، کنت نولاند[۳۱]، جولز اولیتسکی[۳۲]، و لری پونز[۳۳] (چالش‌های بیشتری برای کلارک). هر چند، نکتهٔ من در اینجا، این نیست که حکایت کلارک از مدرنیسم، حقایق را به اندازه‌ای غلط نشان می‌دهد که گرفتار این اندیشه شویم که با اینکه مدرنیسم به اندازهٔ کافی کار می‌کند، امّا حقایق را از منظری خاص نشان می‌دهد.

به اندازه‌ای که ما تصدیق می‌نماییم ضرورت یک اثر مشهور هنر مدرنیسم به متحمّل شدن مقایسه با اثر پیشین که کیفیّت یا سطحش، برای لحظه در هر صورت، مبهم نیست، ما این نظریه را انکار می‌کنیم که آنچه از زیر بنا مدرنیسم قائم به آن است، پروژهٔ نفی می‌باشد. چون به‌طور واضح مسأله این نیست که هنر اساتید کهن -عبارت نهایی مقایسه- می‌تواند به‌طور مفید در ماهیّت به‌عنوان منفی دیده شود: و به‌طور ضمنی در حکایت من، این ادعا هست که عمیق‌ترین انگیزه یا قرارداد سرآمد آنچه من پیش‌ترمدرنیسم "جریان اصلی" نامیدم، هرگز سرنگون یا با چیز دیگری جانشین نشده یا به‌طریق دیگر با پیشا مدرنیست گذشته نقض نشده است امّا ترجیحاً برای هم تراز نمودن بالاترین دستاوردهایش، تحت شرایط جدید و مشکلی که از ابتداء به‌وسیلهٔ تعداد کمی از نویسندگان و هنرمندان همچون انباشتن کف در برابر احتمال موفقیّت مشخّص شده بودند، تلاش می‌شود.[۳۴] (برای بودلر[۳۵] در ۱۸۴۶، آن شرایط شامل ناپدید شدن مدارس بزرگ نقاشی بود که در گذشته استعدادهای نسبتا کم‌اهمیّت‌تری را حمایت می‌کردند، به‌طور وسیع‌تر، ظهور یک فرم شدید فردگرایی که در نتیجه، هنرمند مدرن را منحصراً روی منابع شخصی‌اش افکند و بنابراین اطمینان حاصل کرد که فقط از خوش‌ذوق‌ترین و پورشورترین سرشت‌ها، می‌توان انتظار خلق هنر ماندگار را داشت.)[۳۶] البته، اینجا همچنین، ممکن است بخواهیم بحث نماییم که مقیاس‌ها و استراتژی‌های متنوع که به‌وسیله‌ی آن‌ها هنر مدرنیست جستجو کرده است تا با آثار بزرگ گذشته که به‌طور فزاینده و مقاوت‌ناپذیر در تاثیر منفی بوده‌اند ارزیابی نماید. امّا این مستلزم بحث جدی پیرامون کارها، مشاغل، جنبش‌ها، و غیره خواهد بود، و یک‌بار دیگر من قویاً در مقابل اغوای نتیجه شرط خواهم بست.

تفسیر مدرنیسم که من مطرح کرده‌ام، به دیدگاه رابطه‌ی امر هنرمندانه با فرهنگ وسیع‌تری اشاره دارد که در آن به‌گونه‌ای متفاوت از گرینبرگ و کلارک قرار گرفته است. به نقل از گرینبرگ، مدرنیسم حداقل تا حدی در پاسخ به پیشرفت‌هایِ اجتماعی-سیاسی آغاز شده است، امّا یک‌مرتبه در حرکت تحوّلش مستقل و در مسیر طولانی حتی از پیش تعیین شده می‌باشد.[۳۷] به‌عبارت دیگر بر مبنای کلارک، مدرنیسم هنرمندانه باید به‌عنوان چیزی مانند انعکاسی از عدم وابستگی و مغایرت جامعهٔ سرمایه‌داری مدرن درک می‌شد. به تعبیر او، "نفی نشانه‌ای در درون هنر این تجزیهٔ وسیع است: این تلاشی است برای

---

[29] Helen Frankenthaler
[30] Morris Louis
[31] Kenneth Noland
[32] Jules Olitski
[33] Larry Poons

[۳۴] یکی از موضوعات عمدهٔ گرینبرگ، این است که مأموریّت تاریخی مدرنیسم، حفظ نمودن استانداردهای هنر سطح بالای گذشته است. واژگان خودمانی "نقاشی مدرنیست" این‌ها هستند: "هیچ چیز نمی‌تواند جلوتر از هنر معتبر زمان ما باشد، مگر اندیشهٔ گسیختگی استمرار. هنر، در میان بسیاری چیزهای دیگر، مستمر است. بدون گذشتهٔ هنر و بدون نیاز و اجبار به نگه‌داری استلنداردهای برتری پیشین، چیزی مانند هنر مدرنیست غیر ممکن خواهد بود" (ص. ۱۱۰).

[35] Charles Baudelaire

[۳۶] نگاه کنید به:

Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, trans. and ed. Jonathan Mayne (Ithaca, N.Y., 1981), pp.16 -115.

آنچه مدارس بزرگ به‌طور عمده برای هنرمندان متعلق به آن‌ها فراهم می‌کردند، "ایمان" یا، آنچه بودلر به‌زیرکی ادامه به گفتنش می‌دهد، "غیرممکن بودن تردید" بود (ص. ۱۱۵). به روش مشابه، بودلر در مورد دلاکروا بیش از یک دهه بعدتر می‌نویسد: "او به اندازهٔ اساتید کهن بزرگ است، در یک کشور و یک قرن که در آن‌ها این اساتید، توانایی زنده ماندن را نخواهند داشت" ("سالن ۱۸۵۹،" ص. ۱۶۸).

[۳۷] اجازه دهید تأکید کنم که من در اینجا از اشارات مقالات نظری‌اش (یا از عبارات نظری در مقالاتی همچون "بعد از اکسپرسیونیسم انتزاعی") صحبت می‌کنم؛ به‌عنوان منتقد عملی، گرینبرگ درگیر حذف تمام پیشنهادات از پیش تعیین شده است و در حقیقت مطمئناً ادعا خواهد کرد که می‌خواسته است در نوشته‌های نظری‌اش این‌چنین کند. چنان‌که ما می‌بینیم، هرچند، عبارات تحلیلش -تقلیل یافته به یک ماهیّت- چنین پیشنهادی را غیرقابل اجتناب می‌نمایند.

گرفتن کمبود معانی ثابت و مکرر در فرهنگ- ستاندن کمبود و انتقال دادن آن به‌سوی فرم" (ص ۱۵۴).

اکنون به‌نظر می‌رسد که دیدگاه‌هایِ من پیرامون این مبحث، به گرینبرگ نسبت به کلارک نزدیک‌تر هستند، از یک جهت هستند. من تحلیل مختصر کلارک از محتوای اجتماعی-سیاسی مدرنیسم را خام و هم پست می‌یابم، کاملا مجزا از پوچی اندیشه- ای که این فرهنگ یا هر فرهنگی می‌تواند به کمبود "معانی ثابت و مکرر" گفته شود. او می‌تواند روی زمین در فکر چه باشد؟ به‌علاوه در حکایت من، هنرمند مدرنیست -نقاش مدرنیست را می‌گویم- همچون پاسخگوی درجهٔ اوّل دریافتی عالی یا در هر حال یک تجربهٔ موشکافانهٔ امر نقاشی، بازنمایی شده است. این احتمالاً مضاف بر چشمگیری برخی نویسندگان به‌عنوان نخبه‌گرا و نامردمی (مشکل آن‌ها، به من مربوط نیست)،[۳۸] ممکن است ظاهر شود تا من را به دیدگاهی از هنر و جامعه متعهد نماید که به‌عنوان انحصاری دوجانبه، پیوسته بدون امکانِ رسوخ یا حتی ارتباط، از دیگری منع شده است. امّا این اشتباه خواهد بود: در جایگاه اوّل چون بحثِ من صریحاً وجود یک حوزهٔ مشخّص تصویری را انکار می‌کند -مربوط به یک بدنهٔ مافوق تاریخی، بدون زمینهٔ مشخّص، به این معنا "فرمالیست،" نگرانِ تعیین اهداف و مرزهای مناسب هنر نقاشی است- نگه‌داشتن در جهت عکس که نقاشی مدرنیست، در تلاش بازسازی شده‌ی پیوسته‌اش برای کشف آنچه باید باشد، تا ابد از "بیرون" خود مشتق شده است، ماهیّت واقعی‌اش به‌وسیلهٔ مشغول شدن با آنچه نیست، وادار شد در ورطه واقع شود. (اگر وظیفهٔ فهم مدرنیسم همچون ساختن پلی بر روی یک مغاک پنداشته شود، از لحاظ سیاسی، خودش سوءتعبیر است.)[۳۹] در جایگاه دوّم چون تأکید من بر نقش مطلقاً حساس ایفا شده در مدرنیسم توسّط عقیده یا نبود آن، پژوهش را به آنچه احتمالاً سیاست‌های اعتقادی نامیده می‌شود، فرا می- خواند، یعنی، راه‌هایِ بی‌شمار که در آن‌ها عمیق‌ترین باورهای فرد در مورد هنر و حتی کیفیّت آثار هنری خاص تحت تأثیر واقع شده‌اند، گاهی تا سرحد شکل گرفتن قطعی، به‌وسیلهٔ عوامل بنیادی دنبال شده تا مرزهای‌شان، به‌طور غیر قابل مشاهده و بی‌انتها با فرهنگ ممزوج می‌شوند. در مثالی خاص، ممکن است

---

[۳۸] من می‌گویم که این مشکل آن‌ها است چون بر پایهٔ فرضیات امتحان‌نشده یا تفکّر واقعاً خیالی در مورد اینکه هنر (و زندگی) چه باید باشد، بنا شده است. این شاید محلی برای اشاره به سخنرانی باشد که در کنفرانس نقد هنر و نظریهٔ اجتماعی برگزار شد:

Blacksburg, Virginia (9-11October 1981), Donald Kuspit of the State University of New York at Stony Brook

(او نویسندهٔ مطالعه‌ای پیرامون گرینبرگ است) این سخنرانی دیدگاه‌های من را حول مدرنیسم، به‌عنوان "دیکتاتوری" و حتی "فاشیستی" توصیف نمود. این‌ها کلمات سختی هستند. احتمالاً آنچه آن‌ها را توجیه می‌نماید، اصرار من به این است که بعضی از هنرها از برخی دیگر بهتر هستند و ادعای من دانستن و توانایی گفتن این است که کدام، کدام می‌باشد. (گاهی اوقات، البته، آنچه می‌توانم بگویم این است که پیش‌تر اشتباه می‌کردم.) امّا کاربرد منتقد چه خواهد بود؟ کسی که به همهٔ هنرها به‌طور یکسان غیر متفاوت می‌نگریست، یا مدعی بود که نمی‌توان خوب را از بد تمیز داد، یا او که تمام چنین پرسش‌هایی را در راستایِ موضوع در نظر می‌گرفت. علاوه بر این، تأکید من بر روی تقدّم عقیده دقیقاً به این معنا است که خوانندهٔ نقد من از متقاعد شدن، به‌سادگی به‌وسیلهٔ خوانش من، از صحت (یا سقم) قضاوت‌هایی که من می‌سازم، منع شده است؛ ترجیحاً، اگر به دیدگاهی از موضوع رسیده است که حقیقتاً مال او است، باید آن قضاوت‌ها را در برابر تجربهٔ دست اوّلش از کارهای مورد پرسش بیازماید. آیا این دیکتاتوریسم است؟ فاشیسم است؟ تنها به نظرم می‌رسد، اگر آمادهٔ توصیف نمودن در آن عبارات بیانیه هستیم زمانی‌که می‌گویند: "درهایِ معبد باز هستند، شب و روز، پیش از هر انسانی، و الهامات این حقیقت هرگز متوقف نمی‌شوند، بلکه به‌وسیلهٔ شرایطی سخت حفاظت شده است؛ برای مثال؛ این یک الهام است، که نمی‌تواند به‌صورت دست دوّم دریافت شود."

Ralph Waldo Emerson, "The Divinity School Address," *Nature, Addresses, and Lectures*, ed. Robert E. Spiller and Alfred R. Ferguson [Cambridge, Mass.,1979], p.80).

[۳۹] کلارک در ابتدای مقاله‌اش، به برتولت برشت به‌عنوان یک هنرمند مدرن که برای او "مشارکت فعّال در نبرد ایدئولوژیک... لزوماً با کار روی *مدیوم* تاتر ناسازگار نبود، بلکه آن مدیوم را به بهترین شیوهٔ آوانگارد، آشکار و مبهم می‌ساخت" اشاره می‌کند (ص. ۱۴۳)، و دوباره نزدیک به انتها، برشت را می‌ستاید. این درست است تا زمانی‌که کار کند، امّا در مدّنظر داشتن امکانی شکست می‌خورد که دقیقاً وابستگی قبلی برشت با مشکلات و نوشته‌های مرتبط با آن چیزی بود که امکان داشت به‌طور اجتناب ناپذیر ساختگی بودن هنرهای نمایشی نامیده شود که او را قادر نمود تا در نبرد ایدئولوژیک، مشارکتی ایجاد نماید که هنرمندانه شمرده شود. برشت خودش، کشفش از مارکس را انگار مربوط به یک بینندهٔ ایده‌آل باشد، توصیف می‌کند: "وقتی که من *سرمایهٔ* مارکس را می‌خواندم، فهمیدم بازی‌های من... البته آن چیزی نبود که یافتم و به‌طور ناخودآگاه توده‌های کامل از بازی‌های مارکسیست نوشته بودم؛ امّا این مرد مارکس تنها تماشاگر بازی‌های من بود که تا آن موقع دیده بودم":

Brecht on Theater, trans. and ed. John Willett [New York,1964], pp 23- 24.

(یک خط مشابه بحث ممکن بود در ارتباط با گودارد دنبال شود.) بنابراین، پرسش مربوط به نقاشی و مجسّمه‌سازی مدرنیست این است که آیا وضعیّت فعلی آن هنرها به گونه‌ای هست که یک پیشرفت مشابه را تسهیل نماید. من فکر می‌کنم که پاسخ منفی است، امبا نه به دلیل هیچ یک از حقایق پایانی.

این در تضعیف باورهای معیّن و جایگزینی‌شان با دیگران (وضعیتی که هیچ باوری غیر ممکن نیست) نتیجه دهد. امّا صرفاً از شناسایی تأثیر، حتی تأثیری قدرتمند مبنی بر اینکه عقاید بدیع قابل اعتماد نیستند، تبعیت نمی‌کند. دسته‌ای از عوامل بنیادی باید مدّت زیادی تشریک مساعی کرده باشند تا من را به جدی در نظرگرفتن مانه، متمایل نمایند؛ امّا بیش از این نمی‌توانم رها کردن عقیده‌ام در مورد عظمت هنر او را تجسم نمایم، به‌جز اینکه می‌توانم از دست رفتن علاقه در نقاشی را روی هم رفته تصوّر کنم. (هر دو اتفاق می‌توانست رخ دهد و احتمالاً روی خواهد داد، امّا اگر رخ دهند، من به‌سختی همان فرد قبلی خواهم بود. برخی عقاید، بخشی از هویّت انسان هستند.)

جهت تکرار: پافشاری من به اینکه نقاش مدرنیست جستجو می‌کند کشف نماید نه ماهیت غیرقابل‌تقلیل تمام نقاشی‌ها بلکه در عوض آن قراردادهایی که، در یک لحظهٔ خاص در تاریخ هنر، قادرند هویّت غیر مبتذل اثرش را بسازند به‌عنوان برگ‌های نقاشی کاملاً گشوده (در قانون و نه در حقیقت) پرسش آنچه او باید به‌طور موفقیّت‌آمیز اثبات نماید، آن قراردادهایی که به نتیجهٔ مطلوب خواهند رسید. آنچه بیش از همه در حکایت من دنبال می‌شود، و من موافقم که ابداً ناچیز می‌باشد، آن قراردادهایی است که یک رابطهٔ شفاف با قراردادهای مؤثر در مهّم‌ترین اثر گذشتهٔ اخیر را متحمّل می‌شوند، هرچند اینجا باید اضافه شود (رابطهٔ شفاف دقیقاً در این مستتر است) که اثر جدید قابل توجه به ناچار درک ما از آن قراردادهای قبلی را دگرگون خواهد کرد و به علاوه، آثار قبلی خودشان با یک اعتبار سازنده (و به این معنا نیست که با یک مقیاس ارزش یا کیفیت؟) سرمایه‌گذاری خواهند کرد، که تا آن لحظه است که آن‌ها احتمالاً نخواهند داشت. بنابراین تا اوایل سال‌های ۱۹۵۰ تحوّل آنچه اغلب نقاشی پهنهٔ رنگ نامیده می‌شد، یک تفسیر مجدّد نقاشی‌های سراسر چکه‌افشانی پولاک سال‌های ۵۰-۱۹۴۷، همچون شناسایی هرچه مقتدرتر آن تصاویر به‌عنوان سرچشمهٔ تمام سنّت نقاشی مدرنیست، لقب گرفته است.[۴۰]یک دیدگاه امر مدرنیست بسیار جدی چشم‌اندازی و بنابراین خیلی غیرمستقیم -هم معنا و هم ارزش اکنون، به‌عنوان تعّهدی تصوّر می‌شوند، به‌وسیلهٔ رابطه با گذشته‌ای که پیوسته توسّط حال اصلاح و ارزیابی مجدّد می‌گردد- وابستگی نزدیکی با تفکّر ضدبنیادگرایان مدرن هم در فلسفهٔ مناسب و هم در نظریهٔ تفسیر دارد. (بحث‌های اخیر تلقی ویتگنشتاین[۴۱] در برّرسی‌های فیلسوفانظ "پیگیر یک قاعده"، با مشکل‌سازی‌هایش در مورد اینکه چگونه ما "راهی مشابه را ادامه می‌دهیم"- به‌عنوان مثال، توانمند ساختن اشیاء به استنباط عقیده همچون نقاشی‌ها- اینجا مناسب هستند.) امّا آنچه می‌خواهم در این برهه تأکید نمایم تجربه‌ای است که تا آنجایی که من به‌تازگی توصیف کردم چیزی شبیه خودانتقادی افراطی را در برمی‌گیرد، طبیعت آن خودانتقادی روی هم رفته با آنچه به‌اصطلاح منظور گرینبرگ است، متفاوت می‌باشد؛ تا آنجایی که ممکن است همچون فرآیند مورد پرسش به‌عنوان نسخه‌ای از دیالکتیک شمرده شده، به این تسکین افکنده شود که فقط چقدر خوانش کلارک از مدرنیسم، غیردیالکتیک است.[۴۲]

۴ کلارک مقارن با اتمام مقاله‌اش می‌نویسد که پایان (به‌معنای مرگ) هنر بورژوازی "جستجویی برای جایگاه دیگر در نظم اجتماعی" را در برخواهد گرفت، در حقیقت تاکنون در برگرفته است (او به برشت می‌اندیشد). او ادامه می‌دهد، "هنر می‌خواهد به کسی اشاره کند، او چیزی دقیق و قابل تعمیم برای انجام می‌خواهد؛ او خواستار پایداری است، به معیار نیاز دارد؛ او برای یافتن آن‌ها متقبل خطر، از جمله از هم پاشیدگی خودش خواهد

---

[۴۰] نگاه کنید به نوشتهٔ من:
e.g., *Morris Louis* (New York,1970), pp.13 -22and passim.

[41] Ludwig Josef Johann Wittgenstein

[۴۲] حداقل دو انشعاب دیگر از حکایت مدرنیسم من، باید ذکر شوند. اوّل، اشاره می‌کند که اعتقادِ کیفیّت یا ارزش همیشه به‌وسیلهٔ نقاشی‌ها و مجسّمه‌های مشهور و نه توسّط آثار هنری مقبولی به همین عنوان استنباط می‌شود. روشی که آن را در "هنر و شیئیت" قرار دادم، ادعایِ این بود که "مفاهیم کیفیّت و ارزش و گسترش این امر که این‌ها برای هنر مرکزی هستند، مفهوم خود هنر معنادار می‌باشند... فقط درون هنرهایِ فردی. آنچه مابین هنرها قرار دارد، تئاتر است" (ص. ۱۴۲) . نگاه کنید به:
n. ۱۸ below, and cf. Greenberg, "Intermedia," *Arts* ۵۶ [October 1981]: 92-93.
دوّم، موقعیّت منتقد مشابه آن است که هنرمند مدرنیست در آن نقد هیچ دسته‌بندی بی‌طرف، مستقل از متن، به این معنا مافوق تاریخی، و توصیفی در دسترسش ندارد (نه حتی، یا مخصوصاً نه، "نقاشی" و "مجسّمه‌سازی") امّا ترجیحاً باید استنباط این عقیده را جستجو کند که مفاهیمی که خودش می‌یابد عملاً گسترشِ واضح‌سازی آثار مورد بحث را تحریک نموده است. علاوه بر این، چنان‌که زمینه تغییر می‌کند، عمدتاً به‌عنوان نتیجهٔ پیشرفت‌های هنرمندانهٔ بعدی، حتی مفاهیم در وسیع‌ترین کاربرد، نیازمند اصلاح خواهند بود. برای مثال، طی پانزده یا بیست سال گذشته مفهوم "تخت‌بودگی" که حداقل تا اواخر قرن نوزدهم برای ساختار نقاشی مدرنیست واجب بوده است، بیشتر ضرورت خود را از دست داده است؛ نمی‌توان گفت که نقاشی‌هایِ بلندپروازانه‌ی زمان ما از این مطالبه فارغ هستند که با موضوعات سطح ظهور می‌یابند، اگر هر فشار باشد، شدّت آن نسبت به گذشته بیشتر است. نقاشی‌های "برای" اخیر لری پونز مرکب از تکه‌ها و قطعات پلی یورتن، نمایش داده شده در گالری امریچ در نیویورک در آوریل ۱۹۸۲، مواردی مناسب می‌باشند.

شد" (ص ۱۵۵). او در پانویس اضافه می‌کند: این رساندن در مطالبه‌ای برای رئالیسم مجدّداً به‌وسیلهٔ خروج نیست؛ یا حداقل، نه فردی که در شیوهٔ سنّتی قرار گرفت. من فکر می‌کنم که ضعف یا غیابی که من در هنر مدرن اشاره کرده‌ام، از کمبود زمینه‌سازی در "دیدن" (برای مثال) یا مجموعه‌ای از پروتکل‌هایِ رئالیست جهت هماهنگی با آن نتیجه‌گیری نمی‌شود؛ هرچند، از کمبود زمینه‌هایش در برخی (هر) تجربهٔ خاص بازنمایی، که به‌مراتب با سایر تجارب اجتماعی پیوند خواهند داشت -در آن‌ها محاط شده، و به‌وسیلهٔ آن‌ها مقید گشته‌اند. بنابراین، پرسش این نیست که آیا هنر مدرن باید پیکره‌نما یا انتزاعی، ریشه‌دار در الزامات تجربی یا بدون ریشه باشد، بلکه آیا هنر اکنون با الزامات کافی از هر نوع تدارک دیده شده است -نظریهٔ تناسب، آزمون‌های روشنی، درخواست‌هایی که با خود مقیاس‌های اهمیّت و تقدّم را به‌همراه می‌آورند. بدون الزامات، بازنمایی هر فصاحت و برجستگی نمی‌تواند اتفاق بیافتد.] ص ص ۵۶-۱۵۵ شمارهٔ ۱۱؛ تأکید من

[بحث کلارک، اینجا نیز همچون جاهای دیگر، متقاعدکننده نیست. اوّلاً، مجسّم نمودن هنر به خودی خود به‌عنوان "میل" به انجام چیزهای معین که اکنون انجام نشده‌اند، آشکارا پوچ است. (آیا لازم است اضافه کنم این همچنین با یک دیدگاه متریالیست از موضوع بیگانه است؟) ثانیاً، کاربرد نظریات کلارک همچون پایداری و ضابطه، مبهم است. آیا این دیدگاه مفروض او است که در هنر مدرنیست عیناً همه چیز روی دهد؟ آیا او به‌سادگی پافشاری گرینبرگ و سایرین بر روی نیاز به تمایز بین تودهٔ عظیمی از آثار به‌ظاهر مشکل و پیشرفته امّا در حقیقت عادی و جلف -که به باور آن منتقدان، حاصل یک آوانگاردیسم خشنودکننده و پوچ است- و هر چه کوچک‌تر و اغلب با وضوح کمتر، بدنهٔ منتهایی اثر که حقیقتاً مهّم است، می‌تواند مقایسه با آنچه در آن پیوند به‌عنوان هنر قابل توجه گذشته در نظر می‌گیرند، سپری نماید را نادیده می‌انگارد؟[۴۳] درست است، که تشخیص با متوسّل شدن به معیار عینی تقویت نمی‌شود- امّا آیا

[۴۳] در سخنرانی ارائه شده در دانشگاه سیدنی در ۱۹۶۸، گرینبرگ مابین آوانگارد معتبر، که او به‌عنوان تصمیم برای حفظ ارزش‌های هنر سطح بالای گذشته به آن می‌نگرد، و آوانگارد "عمومی"-اختراع دوشان و دادا- که او به‌عنوان جستجو برای طفره رفتن از موضوع ارزش، روی هم رفته مشخص می‌کند، تمایز قایل می‌شود. نگاه کنید به:

Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties," The John Power Lecture in Contemporary Art, 17 May 1968 [Sydney,1919], pp. 10-11.

(یک تاکتیک متناوب گریز، افزایش پرسش ساختگی هنر بدین لحاظ بوده است.) در این سخنرانی هم گرینبرگ به فوریت آنچه هنر "نوظهور" می‌نامد، که در آن "سادگی" اثر-شکستش در ارائه‌ی چالشی قابل توجّه با ذوق پیشرفته در سال‌های ۱۹۶۰- "دانسته، پرخاش‌گرانه، و به‌طور نامعقول با نقاب‌های دشوار پوشیده شده است" (ص. ۱۲). گرینبرگ در مقالهٔ بعدی، اصطلاح تحقیرآمیز "آوانگاردیسم" را با آوانگارد "عمومی" جابه‌جا می‌کند:

"Counter Avante-Garde," *Art International* ۱۵ [May1971]: 16-19.

در "هنر و شیئیت"، بحث می‌کنم که بهترین نقاشی و مجسمه‌سازی معاصر، آرمانی از خود-بسندگی و آنچه من "حضور" می‌نامم را جستجو می‌کنند، درحالی‌که بیشتر به‌نظر می‌رسد اثر پیشرفته‌ی اخیر، ذاتا *نمایشی*، وابسته به تاثیرات "حضور"اش روی صحنه، و دست‌کاری آشکار رابطه‌اش با یک بیننده می‌باشد. (از سال‌هایی که "هنر و شیئیت" نوشته شد، هنر نمایشی میزبانی با نقاب جدید پنداشته شده و نام تازه‌ای را به‌دست آورده است: پسا-مدرنیسم.) اخیرا، ملوی دشواری این تمایز را به چالش کشیده است، برای مثال بحث می‌نماید که میل به مغلوب نمودن هنر نمایشی فقط می‌تواند در یک فضای نمایشی رضایت را بیابد، یا به‌هرحال در شرایط که نمی‌تواند به‌طور کامل از شرایط تاتر بگریزد (من در نوشته‌هایم، به این مورد پیرامون هنر مدرنیست می‌پردازم)، نیز به این ادعا ادامه می‌دهم که امروز "حوزه‌ای که ما "نقاشی" می‌نامیم را دربرمی‌گیرد، و اکنون نمی‌تولند بدون ارجاع به تخطی‌ها و افراط‌هایش-به‌طور خاص کارکرد اثر تعریف شود" ("یادداشت‌ها،" ص. ۸۰). در این رابطه او به اشخاصی همچون رائوشنبرگ و آکونسی اشاره می‌کند، که من در ادامه، تلاش‌هایشان را بیهوده می‌بینم. امّا حقیقتی که به‌هیچ وجه با هنرمندان سرمشقش تحت تأثیر قرار نمی‌گیرم، فشار بحث کلی‌اش را منحرف می‌کند، که آگاهی را ناگزیر می‌سازد، چنان‌که آن را قرار می‌دهد، به‌درستی من را پیرامون دیدرو به این تفسیر می‌رساند که هنر نقاشی به‌طور اجتناب‌ناپذیر به یک بیننده اشاره می‌کند که باید فراهم شود (نگاه کنید به: ص. ۸۷). به‌عبارت دیگر، چنان‌که ملوی آگاه است، امکان‌ناپذیری حالتی خالص یا مطلق از غیرنمایشی بودن، به‌هیچ وجه اشاره نمی‌کند که من در ارزیابیم از بهترین اثر دوران‌مان یا حتی، روی هم رفته، به این معنا که من آن را توصیف نموده‌ام، اشتباه می‌نمایم. (تأثیرات حضور، هنوز می‌تواند به‌میزانی برای زیبایی باشد.)

حول نمایشی بودن به‌عنوان یک موضوع برای هنر پیشا مدرنیست، نگاه کنید به این منابع من:

Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the age of Diderot (Berkeley, 1980); "Thomas Couture and the Theatricalization of Action Nineteenth-Century French Painting," *Art forum* 8 (June 1970): 36-46; "The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in His Art," *Glyph* 4 (1978) 85-۱۲۹; "Representation: On the Central Group in the Courbet's *Studio*," in *Allegory and Representation: Selected Papers from the English Institute, 1979-80*, ed. Stephen J. Greenblatt (Baltimore,1981), pp. 94-127, rpt. in *Art and America* 69 (September1981): 127-33, 168-73; and "Painter into Painting: On Courbet 's *After Dinner at Ornans and Stonebreakers,*" *Critical Inquiry* 8 (Summer1982): 49-619.

آن‌ها مورد پرسش کلارک هستند؟ آیا او در مقابل کانت[۴۴] و ویتگنشتاین می‌اندیشد، که چنین معیاری نقشی در هنرها ایفا می‌کند؟ در هر صورت، علی‌رغم تکذیب‌هایش، کل عبارت به تشویش با هنر انتزاعی گواهی می‌دهد که کلارک را یک راهنمای بدبین به رویدادهای قرن گذشته یا بیشتر می‌سازد. هرچند سخت‌ترین مخالفت من با اظهارات او، این است که آن‌ها نه فقط در بازشناسی عظمت دستاورد نقاشان و مجسّمه‌سازان مدرنیست مورد ستایش من، شکست می‌خورند، بلکه بیشتر برای اشاره، اعتبار سازنده در هنرشان از آنچه تنها می‌تواند محدودیّت نامیده شود. من باید با یک مثال خلاصه نتیجه‌گیری کنم. کارو، که مجسّمه‌هایِ انتزاعی استیل جوش‌کاری شده از ۱۹۶۰ ساخته بود، در سال ۱۹۶۶به ساختن مجسّمه‌های کوچک علاقه‌مند شد- قطعاتی که بیش از یک یا دو فوت در هر بعد گسترش نمی‌یافتند، بنابراین به قرار گرفتن روی یک میز یا جای راحت دیگری برای اشیاء کوچک قابل‌حمل تمایل خواهند داشت، به‌جای اینکه مستقیماً روی پایه، جای اجباری (مثل این است که بگوییم، تنها حالت) برای قطعات انتزاعی‌اش تا آن لحظه، قرار بگیرند.[۴۵] اکنون ممکن است به‌نظر رسد که این نباید مشکلی دربرداشته باشد: چرا به‌سادگی نسخه‌های کوچکی (مثل این است که بگوییم، روی‌میزی) از مجسّمه‌های بزرگ‌تر نمی‌سازد که به‌طور معمول روی زمین لخت قرار خواهند گرفت، و اجازه دهد در آنجا عمل کنند؟ اما حقیقت امر این است که چنین راه‌حلی برای کارو غیر قابل پذیرش بود، با آنچه منظور من است که حتی بدون ارائهٔ تلاشی برای آن، او با قطعیّت کامل می‌دانست که انجام نخواهد داد، که از فراهم آوردن زمینه‌های پیشرفتی که جستجو می‌کرد، ناتوان است. اما چرا؟ اینجا می‌خواهم بگویم، چون در پاسخ به عمق نیاز کارو برای چیزی به‌نام قرارداد شکست خورد،[۴۶] که کوچکی در شیوه‌ای سازگار با منطق پیشین هنرش را مفصل- بندی خواهد کرد، این با تعهّدش به حالتی خاص از تفکّر، احساس و میل مجسّمه‌سازی منصفانه خواهد بود، کوتاه اینکه به پذیرش‌اش (امّا این اصطلاحی بسیار قراردادی است: باطنی نمودن‌اش، تخصیص دادنش) از مجموعه‌ای خاص از ضوابط، نخستین و در ابتدا تنها بخش بیرون‌آمده که تقریباً شش سال پیش در ضرورت ناگهانی‌اش به‌عنوان یک هنرمند بزرگ کارساز شده بود (خودش یک تجلی مشخصهٔ مدرنیست)، پاسخ متقابلی نشان نخواهد داد.[۴۷] من آن ضوابط را با یک نظریهٔ افراطی انتزاع مرتبط می‌کنم، که نه با پیکره‌نمایی، تضادی غیرقابل توجّه، بلکه ترجیحاً با لفاظی، در زمینهٔ حاضر موردی الزام‌آور مقابل می- نمایم.[۴۸] با دوباره فرموله نمودن این عبارات، مشکل کوچکی، که کارو آن را بسیار چالش‌برانگیز یافت، ممکن است کاملاً به‌سادگی تعبیر شود. او در تقبل ساختن قطعاتی که ابعاد نسبتاً کم آن‌ها به خاطر تماشاگر خطور می‌کردند، نه به‌عنوان محتمل و کمی، به معنای صرفاً حقیقت لفظی در مورد آن‌ها امّا ترجیحاً به‌عنوان جنبهٔ حیاتی هویّتشان همچون آثار انتزاعی هنر- چنان درونی نسبت به "فرم"شان، همچون بخشی از ماهیّت واقعی‌شان به- عنوان آثار مجسمه، چگونه بود؟ برای آوردن این موضوع به روشی دیگر، او به چه منظور مجسّمه‌های کوچک را ساخت که نمی- توانستند دیده شوند، که شکست به‌طور اثربخش، چه به‌عنوان مدل‌ها یا همچون نسخه‌های تقلیل‌یافته از مواردی بزرگ‌تر ملاحظه شده بود؟ در ملاحظاتی آشکار، وظیفه‌ای که او با آن

نمایشی بودن در مانه، در "منابع مانه" من، ص. ۷۴-۶۹ بحث شده است.

[44] Immanuel Kant

[۴۵] پیرامون کارو، به‌عنوان مثال، به مقدمهٔ من برای کاتالوگ نمایشگاه زیر نگاه کنید:

Anthony Caro, Hayward Gallery, London,۱۹۶۹; Richard Whelan et al., *Anthony Caro* (Baltimore, 1974); and William Rubin, *Anthony Caro* (New York,1975).

کتاب ولان متون فرعی از جمله نوشتهٔ گرینبرگ، جان راشل، فیلیس تاچمن، و مال خودم را شامل می‌شود. بحث بعدی مجسّمه‌های میزی کارو بر پایه‌ی مقالهٔ من در کاتالوگ نمایشگاه سفر بوده است:

Anthony Caro: Table Sculptures, 1966-77, British Council, 1977-78 (rpt. in *Arts* ۵۱ [March1977]: 94-97).

[۴۶] "چنانچه اظهار شد، این ماهیّت فرم است.- من می‌گویم، هرچند: اگر شما در مورد ماهیّت صحبت کنید- ، شما صرفاً هیچ چیز یک قرارداد نمی‌باشید. امّا اینجا تمایل به جواب متقابل خواهد بود: هیچ تفاوت بزرگ‌تری از آنچه مابین یک پیشنهاد در مورد عمق ماهیّت و یکی پیرامون، یک قرارداد محض است، وجود ندارد. امّا چه می‌شود اگر من پاسخ دهم: در رابطه با عمق که ما در ماهیّت می‌بینیم، به نیاز عمیق برای قرارداد مرتبط می‌شود".

Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Foundations of Mathematics*, ed. G. H. Von Wright, R. Rhees, and G. E. M. Anscombe, trans. Anscombe [Oxford,1956], p. e.23.

[۴۷] نگاه کنید به بحث من پیرامون "شکاف" لویس تا دستاورد اصلی در *موریس لویس*، ص. ۱۳-۱۰.

[۴۸] تضاد مابین انتزاع و پیکره‌نمایی در مقالات من از جمله "شکل و فرم" و " هنر و شیئیت" همچون دو مرور کوتاه دیگر، "دو مجسّمه با آنتونی کارو" و "انتزاع کارو" رشد نموده است که هر دو قابل دسترسی می‌باشند در:

Whelan et al., *Anthony Caro*, pp. 95-101and 103-10.

همچنین در این مجموعه نگاه کنید به اشارات گرینبرگ حول انتزاع کارو یا "عدم شباهت افراطی با طبیعت":

“Anthony Caro,” pp. 87-93, esp. p.88.

مواجه شد، خروج از هنجارهایی را در برمی‌گرفت که تا آن زمان در هنرش مؤثر بودند. هرچند، بسیار مهّم‌تر، وظیفهٔ او پاسخگوی باقی‌مانده به دیدگاهی خاص از هنرش بود (آیا ممکن است تعبیری از کلارک را برنداریم و به دیدگاهی خاص از "امکان فرهنگی" نگوییم؟) بر اساس آنچه یک مقیاس مجسمه –بنابراین تمام خصوصیاتش که مورد بحث است، شامل وجه خودنمایی- باید به‌طور انتزاعی حفاظت شود، و بخشی از ماهیّتش در جهت متقاعد نمودن تماشاگر (در وهلهٔ اول مجسمه) ضروری‌شان یا در هر حال کمبود دلخواه‌شان، ساخته شود. راه‌حل کارو برای این مشکل شامل دو گام مجزا می‌شد، اوّلین آن‌ها خیلی زود اثبات شد که غیرضروری است. اوّل، او انواع مختلفی از دسته‌ها را در تعدادی قطعات، در تلاشی جهت بستن "احساس" هر اثر به آن اشیاء قابل درک و دست‌کاری در هم‌آمیخت. نمونهٔ پیشرو برای این مورد، لیوان لیکور پیکاسو (۱۹۱۴)، یک مجسمهٔ نقاشی شدهٔ برنزی کوچک که یک صافی شکر نقرهٔ واقعی را می‌آمیزد. (دسته-های قابل تشخیص حدود ۱۹۶۸، از هنر کارو ناپدید می‌شوند.) دوّم، همچون قطعه میز XXII 1967 (تصویر ۲)، کارو حداقل یک عنصر در هر قطعه زیر تراز روی‌میزی یا دیگر سطح هموار مرتفع که روی آن قرار گرفته بود، اجرا کرد. این تأثیر جلوگیری از جابه‌جایی مجسّمه، در حقیقت یا خیال، به پایه قرار دادن مجسّمه بالای (مثل این است که بگوییم، نسبتا دور) روی‌میزی موضوعی انتخابی نیست بلکه به‌صورت ساختاری ضروری می-باشد. او فوراً به این نتیجه می‌رسد که روی میز گذاشتن یا جلوگیری از روی پایه قرار دادن مجسّمه‌ها در این روش به‌مثابهٔ ایجاد کوچکی‌شان بود، در شرایطی که عملکرد اندازهٔ واقعی نمی-باشند. به‌طور دقیق‌تر، تمایز مابین روی میز گذاشتن و روی پایه قرار دادن، معیّن شد چنان‌که مربوط به خود مجسّمه‌ها است، خودش را می‌سازد که معادل کیفی همچون مقابل کمی، ضروری همچون مقابل سازگار، یا انتزاعی همچون مقابل تفاوت واقعی در مقیاس احساس شود. (نه فقط کوچکی انتزاعی مجسمه‌های میزی بعدتر با بزرگی غافلگیرکنندهٔ اندازهٔ واقعی سازگار بود؛ زود آشکار شد که یک اندازهٔ حداقل معیّن، روی نظام فوت به‌جای اینچ، برای روی میز گذاشتن مورد نیاز بود تا در این مفاهیم تجربه شود.)[۴۹]

تصویر ۲. آنتونی کارو، قطعه میزXXII ، ۱۹۶۷، مجموعهٔ خصوصی، لندن. عکس. جان گلدبلات.

بنابراین مجسّمه‌های میزی کارو، مفهومی از مقیاس را تجسّم می‌بخشند که برایش در مجسّمه‌های پیش‌تر، نمونهٔ آشکاری وجود ندارد. هرچند واضح به‌نظر می‌رسد که اعتقاد ما بر این امتیاز، آگاهانه با این حقیقت مرتبط است که در زندگی روزمره اشیاء نسبتاً کوچک گونه‌ای که ما درک کرده، دستکاری نموده و تصادفاً از محلی به محل دیگر انتقال می‌دهیم، تمایل دارند که روی میزها یافته شوند، در دسترسی آسان، به‌جای روی پایه، این همچنین حقیقت دارد که ما در تعاملات عادی‌مان با دنیا، با چیزی کاملاً مشابه با کوچکی انتزاعی مجسمه‌های میزی کارو مواجه نمی‌شویم. از این زاویهٔ دید هستی‌شناسانه، مجسمه‌های میزی بی‌نهایت فریبنده هستند. سرچشمهٔ این فریبندگی نمی-توانست با هر آنچه مورد نظر کلارک است از جمله: نفی، تجزیه، غیاب، و بیهودگی، کمتر کار داشته باشد، تمام قوهٔ مفاهیم که او به‌وسیلهٔ آن‌ها تلاش می‌نماید تا پوچی مدرنیسم را چنان‌که می-بیند، بیرون بکشد.

نگاهی مجدد به قطعه میز XXII می‌اندازم و تمام می‌کنم. مجسّمه از سه عنصر اوّلیه تشکیل می‌شود -بخش منحنی، لوله با قطر زیاد، یک بخش طولانی‌تر مستقیم، لوله با قطر کم، و یک دسته- به‌هم جوش‌خورده در یک پیکربندی، ساختاری از روابط

---

[۴۹] بین ۱۹۶۶ و ۱۹۷۴، کارو تقریبا دویست مجسّمهٔ میزی از این نوع ساخت. هر چند، حدود ۷۵-۱۹۷۴ ، او ساختن مجسمه‌های میزی را آغاز نمود که بدون کاهش کیفیت دیگر از سطح بالای میز پایین نیامدند. این مثل این بود که تا آن زمان کارو برتری آنچه ممکن بود مقیاس میزی نامیده شود را به‌دست آورده بود، که او را قادر می‌ساخت که محکم کردن قطعات را روی میز رها نماید و با این حال به‌طور انتزاعی تشخیص ابعاد و حالت ارائه‌ی آن‌ها را ایجاد نماید. (به عبارت دیگر، بسیاری از این قطعات همچنین "اثر" روی پایه و در این مفهوم به‌طور نمایشی سست‌تر از قطعات پیش‌تر می‌باشند.)

که موشکافانه، و به‌طور انتزاعی، نه فقط مدعی مختلف بودن بلکه مجزا بودن دو بخش لوله می‌باشد. (بخش‌های لوله همچون بالا به‌خاطر ما می‌آورند که همه از یکدیگر منفصل هستند، به‌وسیلهٔ دسته‌ای که بین آن‌ها را می‌پیماید.) یک نتیجه این است که، به‌دور از اغوا شدن برای رسیدن و به‌چنگ آوردن دسته، چنان حس می‌کنیم که به‌طور ناخودآگاه به تسخیر یک حفره، یا یک فاصله دعوت شده، و پا پس‌می‌کشیم. به‌طور خلاصه، هرروز، عملکرد واقعی یک دسته اینجا به‌وسیلهٔ این عملکرد انتزاعی دستهٔ تقویت‌کنندهٔ یک انفصال و بنابراین وفق دهندهٔ هر چه بهتر ما همه، برای درک نمودن قطعه میز XXII به‌طور انتزاعی به‌جای واقعی، به‌عنوان یک اثر هنری و نه، یا نه صرفاً، یک شیء فیزیکی تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. یک منتقد مارکسیست ممکن است بگوید این تمایز آخر و بنابراین دفاع عظیم‌تر من از انتزاع در برابر واقعیّت، مظاهر ایدئولوژی بورژوا هستند. امّا او باید تصدیق نماید که تحلیل من از مجسّمه‌های میزی کارو، به‌سختی بتواند از فانتزی مدیوم کلارک در رجوع مدرنیسم به وضعیت "متریال کارنشده‌ی محض" دورتر باشد. در پایان، فراتر و دربرگیرندهٔ ملاحظاتی که تاکنون به آن‌ها متوسّل شده‌ام، متقاعدکنندگی قطعه میز XXII به‌عنوان هنر به چیزی وابسته است که تحلیل جامع، یعنی، صحت محض تمام روابط وابسته به اثر در آن، شامل تناسب رنگش، یک خاکستری،سبز متالیک، تا هر چیز دیگری را به‌مبارزه می‌طلبد. کشف این صحت، اولین مسؤولیت منتقد است همچون پاداش بلافاصله‌اش، و اگر کلارک بیش از کسری از این شهود را در مورد این کارو یا هر کارو، یا هر اسمیت، پولاک، فرانکن‌تالر، لویس، نولاند، اولیتسکی، یا پونز تسهیم می‌کرد، نه اینکه به استادان پیشین که نقاشی و مجسّمه-هایشان، پیوسته باز تفسیر شده، و پشت آثار آن‌ها ایستاده‌اند اشاره می‌کرد، فهم او از سیاست مدرنیسم روی هم رفته از آنچه هست، متفاوت بود.