تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۷/۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۸۸/۱۱/۷

فاطمه بنویدی[۱]

هنر و نقاشی از دیدگاه لویی آلتوسر

چکیده

از جمله جریان‌های مهم فکری که دو سه دهه اخیر در فرانسه پایه‌گذاری شد و تأثیر بسزایی به‌ویژه بر مارکسیسم گذاشت، مارکسیسم ساخت‌گرا بود. پایه‌گذار این جریان را لویی آلتوسر فرانسوی دانسته‌اند. این جریان می‌کوشید تا با استناد به تحولات زبان‌شناسی ساخت‌گرا و نیز روانکاوی لاکانی به تبیین جدیدتری از موضوعات و مسائل بنیادین مارکس دست یابد. به همین خاطر آلتوسر کوشید تا از جزمیت‌ها یا دگم‌های مارکسیستی مبنی بر تأثیر یک‌سویهٔ زیربنای اقتصادی بر روبنای فرهنگی و سیاسی و حقوقی فاصله گیرد و تاکنون همواره نکته‌گیری‌های ژرف وی، اندیشمندان پس از او را به تأمل واداشته است. رابطهٔ میان هنر و ساخت‌گرایی از موضوعاتی است که هنوز آن‌گونه که باید بررسی نشده است. ساخت‌گرایی نیز به نوبهٔ خود بر چگونگی درک و نقد اثر هنری مؤثر بوده است. این جنبش هنری در پی رد ایده هنر برای هنر، کارکردی اجتماعی برای هنر در نظر می‌گرفت. آنها می‌کوشیدند تا هنر دربردارندهٔ منفعت بیشتری برای مردم باشد. نگارنده در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی نقاشی هنرمند ایتالیایی لئوناردو کرمونینی (– ۱۹۲۵)، که هنرمند مکتب اکسپرسیونیسم انتزاعی است، پرداخته است و در پی بررسی مفهوم ایدئولوژی، هنر و همچنین رویکرد ضد اومانیستی است که البته این بررسی با تکیه بر دستاوردهای لویی آلتوسر صورت می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: هنر، ایدئولوژی، ساخت‌گرایی، کرمونینی، اکسپرسیونیسم، انتزاعی.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، استان تهران، شهر تهران

E-mail: Fateme_benvidi@yahoo.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

ساخت‌گرایی [۱] را می‌توان به اجمال به عنوان نظریه‌ای تعریف کرد که در آن، همهٔ پدیده‌های فرهنگی و از جمله محصولات هنری به عنوان نظام‌های نشانه‌ای و عملکرد آن نظام‌ها بر طبق قواعد ژرف‌ساخت تصور می‌شود. ریشه‌های این نظریه عمدتاً در تئوری‌های فردیناند دوسوسور [۲] زبان‌شناس سوئیسی نهفته است؛ هر چند که آثار اولیهٔ مکتب نظریه‌پردازان ادبی ـ موسوم به صورت‌گرایان ـ روس نیز در تکوین ساخت‌گرایی نقش داشت. ساخت‌گرایی بر بسیاری از حوزه‌های فکری قرن بیستم و به‌ویژه نقد و نظریهٔ زیبایی‌شناسی، انسان‌شناسی و روان‌کاوی تأثیر گذاشته است.

ساخت‌گرایی حتی به حوزهٔ مارکسیسم [۳] نیز کشیده شد و «مارکسیسم ساخت‌گرای»لویی آلتوسر[٤] و پیروانش از دههٔ پنجاه تا هفتاد میلادی رواج یافت. یکی از مهم‌ترین مقاله‌های آلتوسر با عنوان «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» است. در این مقاله او به این پرسش می‌پردازد که چگونه جوامع روابط تولیدی را که بر طبق آنها کارکردشان معین می‌شود، بازتولید می‌کنند؛ زیرا روابط تولید همواره روابط استثماری بوده‌اند. چگونه است که استثمارشدگان به ادامهٔ استثمارشدن راضی می‌شوند؟ در پاسخ به این پرسش، آلتوسر مفهوم «دستگاه ایدئولوژیک دولت» را مطرح ساخت. به نظر او دستگاه دولت شامل دو مجموعه نهادهای متمایز اما دارای فصول مشترک است. یکی دستگاه سرکوب‌گر دولت است، و دیگری دستگاه ایدئولوژیک آن. دستگاه سرکوب‌گر دولت شامل حکومت، نمایندگان ارتش، پلیس، دادگاه، زندان‌ها و نظایر اینهاست. منظور از سرکوب‌گر این است که این دستگاه، دست‌کم در موارد جدی، از طریق خشونت عمل می‌کند.

اما دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت نهادهایی ظاهراً متمایز و تخصصی‌اند، بدین‌شرح: دینی، آموزشی، خانوادگی، قانونی، سیاسی، تجاری، ارتباطی (رسانه‌ها، رادیو و تلویزیون)، فرهنگی (ادبیات، هنر، ورزش و مانند اینها). تفاوت بنیادین فرهنگ سرکوب‌گر دولت با دستگاه ایدئولوژیک آن در این است که اولی بر اساس خشونت عمل می‌کند، و دیگری بر اساس ایدئولوژی؛ اما هر دو در کنار یکدیگر کار می‌کنند تا نظم دولت حفظ گردد. در ادامه، به این موضوع بیشتر پرداخته می‌شود.

آلتوسر ساخت‌گرای تمام‌عیار نبود؛ او را حتی نمی‌توان مارکسیست ساخت‌گرا برشمرد. تأثیر ساخت‌گرایی بر مارکسیسم آلتوسر دو وجه دارد. در وهلهٔ اول، او ساخت‌گرایی ضد اومانیست بود. ساخت‌گرایان منکر آن بودند که پدیده‌های فرهنگی محصول تصمیمات آگاهانهٔ افراد است. انسان‌ها محصول رمزگان‌های [٥] انتزاعی اجتماع‌اند؛ یعنی رمزگان‌های مورد بهره‌برداری افراد در مقام اعضای جامعه‌ای که خود بر اساس همین رمزگان‌ها هدایت می‌شوند. از منظر ساخت‌گرایی متن ادبی محصول نظامی فرافردی از معنای ادبی است، نه مخلوق نویسنده‌ای خاص. آلتوسر نشان داد که اگر مارکسیسم درست شناخته شود، می‌توان پی‌برد که جامعه در واقع نظامی است از روابط، که هر عنصرش را تنها مرتبط با دیگر عناصر آن نظام می‌توان درک کرد. بنابراین محصولات ادبی جامعه تنها از طریق رابطه‌شان با آن دسته از دیگر فعالیت‌های اجتماعی که جامعه را شکل می‌دهند و محصولات ادبی را تولید می‌کنند، درک می‌گردند. در وهلهٔ دوم آلتوسر با دنبال کردن رویکردی ضد اومانیسم، جامعه را نظامی از عناصر مرتبط با هم می‌داند. تفاوت کار آلتوسر با رهاورد ساخت‌گرایی کلاسیک در این است که آلتوسر به دنبال طبقه‌بندی تمام‌عیار و کاملی از تمامی عناصر جامعه‌ای معین است. در واقع وی به دنبال نوعی «دستور زبان»، یا نظام قواعد ترکیب این عناصر باهم است. با این حال، شرح او از نظریهٔ انقلابی جدید مارکس دربارهٔ جامعه، در این نکته اشتراک

ART University Journal
www.art.ac.ir

دارد که هر دو نظامی از عناصر منفردی را در نظر دارند، که اهمیت هر عنصر، در تعامل و مرتبط با دیگری مشخص می‌شود.

شاخص کار آلتوسر، تأکید بر آثار مارکس است. به نظر او، بیشتر مارکسیست‌ها آثار مارکس را به درستی تفسیر نکرده‌اند؛ آلتوسر می‌خواست با آنچه که به اعتقاد او «درست‌خوانی» آثار مارکس است، از پس این مسئله برآید (ریتزر، ۱۳۸٤، ۲۱۹). آلتوسر در واقع نه مارکسیست بود، نه ارتدوکس[٦] ، نه تجدیدنظر طلب، نه سوسیال دموکرات و نه استالینیست؛ بلکه ادعا می‌کرد که نظریهٔ مارکسیستی را بر پایه‌ای علمی که به نظر او خالی از هرگونه جریان یا عنصر ایدئولوژیکی است، برکشیده است. لویی آلتوسر رسالت خود را پیراستن اندیشه‌های مارکس از غبارهای اومانیستی، تاریخ‌گرایی، کلیت‌گرایی و اقتصادباوری می‌دانست که از دید او به نادرست به آثار مارکس نسبت داده می‌شود. بازخوانی دقیق او از آثار مارکس به مناقشات فراوانی انجامید؛ اما آشکارا صورت‌بندی و مفهوم‌پردازی ایدئولوژی و ساختار و نحوهٔ عملکرد آن در جوامع معاصر، سهمی جدی در نظریه‌پردازی معاصر داشته است (Fenves, 1998, 193). نیتی که هدایت‌گر تمام آثار اصلی آلتوسر برشمرده می‌شود، این است که تفکر و عمل مارکس باید درست درک گردد. بنابراین، نگارنده برای درک کار آلتوسر، که خود او سرسختانه معتقد بود تفسیری از مارکس است، ابتدا به مفهوم ایدئولوژی که از عناصر اولیهٔ تفکر مارکس به شمار می‌آید، می‌پردازد.

ایدئولوژی از دیدگاه آلتوسر و مارکس

یکی از واژگان بنیادی در آثار مارکس و آلتوسر، واژهٔ ایدئولوژی است که در این بخش کوشش می‌شود که نظر هر یک از اینان در این‌باره بررسی گردد. از دید مارکس ایدئولوژی اساساً با اندیشه‌ها و بحث و استدلال‌های شفاف و صریح سروکار دارد، که به خورد طبقهٔ کارگر داده شده است تا با پیروی از آن، شرایط نامناسب و گاه پست زندگی خود را بپذیرد. این در حالی است که از دید آلتوسر ایدئولوژی بیشتر با نقاط آغازین سروکار دارد، یا به اصطلاح بدیهیات و آنچه که بدیهی تلقی می‌شود و آن‌گاه اندیشه‌ها و بحث و استدلال‌های صریح و روشن بر همان پایه شکل می‌گیرد.

مارکسیست‌ها معتقدند که در تمام گفتمان‌های‌شان، از نظریهٔ اقتصادی و فلسفی گرفته تا رمان و گزارش‌های خبری، به شکلی نظام‌مند بازنمایی‌های نادرستی از واقعیت‌های روابط اقتصادی ـ اجتماعی‌ای که در آنها زندگی می‌کنند به دست می‌دهند. منظور از ایدئولوژی همین بازنمایی نادرست است که محرک‌های سیاسی دارد. از نظر آلتوسر، این بازنمایی نادرست از راه‌های بسیاری رخ می‌دهد که در جامعهٔ سرمایه‌داری برای به کارگرفتن زبان وجود دارد؛ که از این دست‌اند راه‌هایی چون ادبیات فرهنگ توده‌ای و واکنش‌های انتقادی ما به این گفتمان‌ها (Fenves, 1998, 193).

فرتر به نقل از هابزباوم ـ یکی از صاحب‌نظران هم‌عصر آلتوسر ـ پروژهٔ او را چنین وصف می‌کند: نسل جدید مبارزان به نسخهٔ جدیدی از ایدئولوژی انقلابی نیاز دارد، و آلتوسر ذاتاً مبارزی سرسخت در عرصهٔ ایدئولوژی است. او ضعف و سستی سیاسی و فکری محیط خود را به چالش می‌کشد (فرتر، ۱۳۸٦، ۱۲).

می‌توان گفت از دید آلتوسر، ایدئولوژی سویه‌ای سوبژکتیو دارد. آلتوسر با تکیه بر اندیشه ساخت‌گرا بحث ایدئولوژی را در اندیشه مارکس از بند ذهن آزاد می‌کند و به آن اصالتی ابژکتیو می‌دهد که سرچشمه‌اش در نهایت، واقعیت مادی است. به نظر او ایدئولوژی به مثابه واقعیتی مادی، سطحی از واقعیت عینی اجتماع است که ربطی به آگاهی ندارد، بلکه ساختی اجتماعی است که حتی

ART University Journal www.art.ac.ir

از طریق آگاهی انسان نیز عمل نمی‌کند و همیشه بشر را دربر داشته است و متقابلاً بشر نیز تابع آن است.

تابعیت افراد از ایدئولوژی کاملاً ناآگاهانه است و به همین سبب، ایدئولوژی ساختاری جدای از زندگی انسان و ذهن اوست که البته سمت‌وسوی ذهن و آگاهی او را تعیین می‌کند؛ بنابراین، آگاهی انسان هیچ جوهر ثابت و استواری ندارد. افراد همیشه در قالب هر کار و عملی در درون دستگاه‌های ایدئولوژیک زندگی می‌کنند؛ زیرا عمل فاقد ایدئولوژی وجود ندارد. همان‌گونه که ژاک لاکان اشاره می‌کند، بشر در حیطه تکامل خود همواره به سمت ساخت ایدئولوژیک حرکت می‌کند و به آن وابسته می‌شود، زیرا تنها ایدئولوژی است که بشر را به عنوان سوژه‌ای فردی و مستقل و در جست‌وجوی تکامل، برای خود تعریف می‌کند. شخصیت و آگاهی‌های فردی در گذار از روند اجتماعی شدن شکل می‌گیرد و هیچ‌گاه چیزی مستقل و قائم به ذات نیست که بتواند به عنوان رویکردی محوری مورد توجه قرار گیرد. از منظر مارکسیسم ساخت‌گرا فردیت فقط آموزه‌ای ایدئولوژیک است که در تثبیت نظام حاکم و حفظ و توسعه شرایط تولید هیچ‌گاه به برابری میان طبقات مختلف نمی‌انجامد (جهانگردی، ۱۳۸۵، ۲۵).

از آرای آلتوسر می‌توان چنین تلقی کرد که او بیش از آنکه بخواهد بازنمایی غیرکاذب و راستینی از واقعیت را عیان کند، سعی دارد تا شیوهٔ تبدیل شدن موضوعی به باوری همگانی ـ و نیز ساختار ماندگاری آن ـ را از خلال دستگاه‌های ایدئولوژیک آشکار کند. از این رو، باور و اعتقاد بیش از آنکه ماحصل ایمانی درونی باشد، ساخته مناسک مادی است؛ لذا آلتوسر محل تبلور ایدئولوژی را نه تفکر و باورهای درونی، بلکه کنش‌ها و اعمال فرض می‌کند. رفتار افراد به گونه‌ای است که گویی از قبل به ایدئولوژی خاصی اعتقاد قلبی داشته‌اند. در واقع، هویت افراد همان چیزی نیست که خود می‌پندارند بلکه نوع اعمالی است که انجام می‌دهند. در اینجا نوعی تقدم عمل بر ایده مشاهده می‌شود. دستگاه‌های ایدئولوژیک مهیاکنندهٔ این فرایند پیچیده‌اند.

به اعتقاد هارلند، می‌توان نتیجه گرفت که ایدئولوژی با همهٔ این ژرفا و اهمیت تازه‌ای که امروزه بدان دست یافته، دیگر از جایگاهی که در الگوی زیربنا ـ روبنای مارکسیستی سنتی داشت بسیار دور شده است. اکنون دیگر ایدئولوژی تجلی روساختی واقعیت اقتصادی پنهان شده‌ای نیست. دیگر روابط کار و ثروت تنها منشأ ساختارهای قدرت اجتماعی نیستند. ایدئولوژی به مثابهٔ زبان نمایانگر نوع جدیدی از واقعیتی پنهان است، و همچنین منشأ دیگری است برای ساختارهای قدرت اجتماعی. آلتوسر این مفهوم را که کل زنجیرهٔ علیت از زیربنای یکپارچهٔ اقتصادی آغاز می‌شود، به کلی کنار گذاشت (هارلند، ۱۳۸۰، ۷۵).

زیبایی‌شناسی و هنر و نسبت‌شان با ایدئولوژی

آلتوسر در طول فعالیت فکری‌اش، مقالات بسیاری در باب نقادی فرهنگی و زیبایی‌شناسی نوشت. از میان آنها، دو مقاله معروف او در مورد زیبایی‌شناسی در کتابی با عنوان لنین و فلسفه [۷] به چاپ رسیده است، که در این نوشتار به آنها اشاره می‌شود. ابتدا مقاله‌ای که وی با عنوان «نامه‌ای در باب هنر» نوشت و پاسخ او به آندره دپره [۸] است، بررسی می‌گردد. در این مقاله آلتوسر برداشت خود را از رابطهٔ بین هنر و ایدئولوژی بیان می‌کند. در نقد این برداشت گفته شده است که به همان میزان ایدئولوژیک نیز هست. اگرچه این نظریه بر رابطهٔ آثار آفریده‌شده با ایدئولوژی نهفته در آنها متمرکز می‌شود، نقادی فرهنگی آلتوسر بر آثاری متمرکز است که وی در آنها نقدی از ایدئولوژی‌ای را که

ART University Journal www.art.ac.ir

این آثار در چارچوب آن و در بستر جامعهٔ سرمایه‌داری خوانده می‌شوند، یافته و تمایز بخشیده است. به نظر نگارنده، هنگامی که ایدئولوژی موجب خلق و آفریدن اثری می‌گردد، درواقع خودش در آن اثر خلق می‌شود؛ و البته باید توجه داشت که این رابطه غیرمستقیم است و رابطه‌ای متقابل نیست.

آلتوسر معتقد است که بسیاری از کلمات و عبارات عادی که با دانش یا اندیشه سروکار می‌یابند، مستقیم یا غیرمستقیم، با دید و بینایی ارتباط دارند. آلتوسر دربارهٔ هنرهای دیداری نوشته‌های معدودی دارد، اما اندک نوشته‌های وی را مفسران به نحو وسیعی نادیده گرفته‌اند. در عمل، آلتوسر مدت‌ها مسحور نقاش مدرن ایتالیایی، لئوناردو کرمونینی [۹] بود که به نظر می‌رسد آثار وی پیشگام نقد ایدئولوژی اومانیستی‌اند که آلتوسر در همهٔ نوشته‌هایش با آن سروکار داشته است. او درصدد کشف شیوه‌های رابطهٔ تصویرها با نشانه‌هاست، و مقالهٔ دوم کتاب یادشده، که راجع به «کرمونینی نقاش امور انتزاعی [۱۰] » است، به آن اشاره می‌کند. در ادامهٔ این نوشتار، آثار این نقاش بر اساس آرای آلتوسر تحلیل می‌گردد.

رابطهٔ هنر و ایدئولوژی از نظر آلتوسر

آلتوسر مقالهٔ نخست را با این پرسش آغاز می‌کند که: «آیا هنر و ایدئولوژی یک چیزند»؟ رابطهٔ هنر و ایدئولوژی موضوعی بسیار پیچیده و دشوار است. آلتوسر در پاسخ نامه‌اش به آندره دپره، نظر خود را راجع به هنر عنوان می‌کند. آلتوسر هنر حقیقی را در ردیف ایدئولوژی‌ها قرار نمی‌دهد، گو اینکه معتقد است هنر با ایدئولوژی رابطه‌ای کاملاً مشخص دارد. وی ابتدا به رابطهٔ هنر و شناخت [۱۱] می‌پردازد: هنر ـ که منظور من از آن هنر اصیل است و نه آثاری در سطح متوسط و پیش‌پا افتاده ـ شناختی به مفهوم دقیق کلمه به دست نمی‌دهد و بنابراین نمی‌تواند جانشین شناخت (به مفهوم مدرن آن، یعنی شناخت علمی) شود. اما آنچه به ما می‌بخشد، حفظ پاره‌ای روابط و پیوندهای مشخص با شناخت است. این رابطه از همانندی‌های «هنر و ایدئولوژی» نیست بلکه به معنی تفاوت میان آنهاست. ویژگی هنر از دیدگاه آلتوسر آن است که ما را وادار سازد تا چیزی را که به واقعیت اشاره دارد، ببینیم [۱۲] و دریابیم [۱۳] و احساس کنیم [۱٤] . او برای مثال به رمان‌های بالزاک اشاره می‌کند و می‌گوید: بالزاک ما را به دیدن و دریافتن ـ اما نه شناختن ـ چیزی می‌کند که به واقعیت اشاره دارد (لیف شیتز، ۱۳۸۱، ۱۹٦).

آنچه که هنر ما را به دیدن آن وامی‌دارد، و بدین ترتیب در شکل دیدن [۱۵] و دریافتن [۱٦] و احساس کردن [۱۷] تجلی و نمود می‌یابد، ایدئولوژی‌ای است برآمده از آن و شست‌وشو شده در آن، که خود را در جایگاه و به مثابهٔ هنر، کنار می‌کشد و به آن اشاره می‌کند. بالزاک نگرشی از ایدئولوژی را، که آثارش به آن اشاره دارند و دائماً از آن تغذیه می‌کنند، عرضه می‌دارد. چنین نگرشی، از نوعی گریز خبر می‌دهد، یا دوری گزیدن و فاصله گرفتن درونی از همان ایدئولوژی، که رمان از آن شکل گرفته و پدید آمده است. او ما را به مفهومی از درون و با فاصله‌ای درونی وادار به «دریافتن» (اما نه شناختن) همان ایدئولوژی‌ای می‌کند که این آثار متضمن و دربردارندهٔ آن‌اند. باید دانست ایدئولوژی‌ای که سخن از آن به میان می‌آید، در تمام فعالیت‌های انسانی نفوذ می‌کند، درست همانند خود مواجهه یا تجربهٔ زیستهٔ [۱۸] موجودیت انسانی است؛ پس شگفتی‌آور نیست که چرا همان فرم یا قالبی که ما را «واداشته است» تا ایدئولوژی را در رمان‌های بزرگ «ببینیم»، در جایگاه محتوای‌شان دربردارندهٔ مواجهه یا تجربه‌ای هستند، که افراد آن را زیسته‌اند. این مواجهه یا تجربهٔ زیستهٔ معین و مشخص و مفروض را واقعیت ناب تعیین نکرده است و نمی‌کند، بلکه تجربهٔ زیستهٔ خودانگیختهٔ [۱۹]

ART University Journal www.art.ac.ir

ایدئولوژی است که از طریق پیوند و ارتباط ویژه‌اش با امر واقعی، خود وجود دارد. درنتیجه هنر را با واقعیت خاص خود سروکاری نیست بلکه با حوزهٔ مشخصی از واقعیت مرتبط است که در آن حقی انحصاری و یگانه دارد. این در حالی است که علم با حوزهٔ دیگری از واقعیت سروکار می‌یابد. برای مثال، علم با تجربهٔ زیسته و فرد انسان سروکار ندارد بلکه سروکار آن با انتزاع ساختارهاست. ایدئولوژی موضوع علم نیز هست، اما تفاوت هنر و علم در شکل یا قالب ویژه و مشخصی است که آنها موضوع واحدی را به شکل‌های کاملاً متفاوتی ارائه می‌دهند: هنر به شکل دیدن و دریافتن یا احساس کردن؛ و علم به شکل دانش و شناخت (هارلند، ۱۳۸۰، ۱۹٤).

به بیان دیگر، هنر انسان را وادار به دیدن نتایج بدون مقدمات می‌کند، در حالی که دانش و شناخت او را وامی‌دارد تا به درون سازوکاری نفوذ کند که خود تولیدکننده و برآورندهٔ نتایج از مقدمات بوده است. آلتوسر و همچنین بالزاک و تولستوی [۲۰] هیچ‌گاه موضوعات سیاسی خود را رها نکردند و آنها را در آثارشان آوردند و تنها برای حفظ آنها بود که توانستند چنین آثاری بیافرینند. نیز تنها به خاطر باور سخت به ایدئولوژی سیاسی و جدایی‌ناپذیری از آن بود که می‌توانستند در چارچوب یادشده، این فاصلهٔ درونی را به وجود آورند و دیدی انتقادی از آن ارائه کنند. درنتیجه، برای درک رابطهٔ میان هنر و شناخت می‌بایست شناختی از هنر به دست آورد.

از آنجا که هنرمندان و دوستداران هنر، خودشان را به نحوی خودانگیخته، با زبان و برحسب آفرینش خلاقیت هنری بیان می‌کنند، چنین زبانی خودانگیخته است؛ اما مارکس و لنین معتقد بودند که هر زبان خودانگیخته‌ای زبانی است ایدئولوژیک و ابزاری برای ایدئولوژی. درواقع در اینجا نقش ایدئولوژی هنر زمینهٔ مساعد و باروری برای فعال‌شدن تأثیرات زیبایی‌شناختی است. شناخت هنر مانند همهٔ شناخت‌ها مستلزم گسست مقدماتی با زبان خودانگیختهٔ ایدئولوژیک و ایجاد مجموعه‌ای از مفاهیم علمی به جای آن است. بنابراین می‌بایست برای عهده‌دار شدن ساخت بنای شناخت هنر، از ضرورت این گسست با ایدئولوژی آگاهی یافت.

آرای آلتوسر دربارهٔ آثار لئوناردو کرمونینی، نقاش امور انتزاعی

مقالهٔ دوم آلتوسر، «کرمونینی، نقاش امور انتزاعی» (۱۹۹٦) نام دارد. نویسندگان بسیاری ازجمله اومبرتو اکو [۲۱] و ایتالو کالوینا [۲۲] مجذوب آثار کرمونینی بوده‌اند اما در میان این آثار، جستار آلتوسر از مهم‌ترین مطالعات دربارهٔ نقاشی‌های کرمونینی به شمار می‌رود.

پیش از ورود به بحث اصلی، اشاره‌ای به این هنرمند مدرن ایتالیایی، یعنی لئوناردو کرمونینی ضروری می‌نماید. لئوناردو کرمونینی در سال ۱۹۲۵ در بولونیا متولد شد. او در دانشگاه هنرهای زیبا در بولونیا و در دانشگاه برا در میلان درس خواند. وی از سال ۱۹۵۱ نمایشگاه‌های خود را در مرکز هنری ایتالیا برگزار کرد. از آن زمان به بعد نیز در نمایشگاه‌های گوناگونی شرکت کرده است. او یکی از هنرمندان ایتالیایی است که از تابلوی گرنیکای پیکاسو [۲۳] تأثیرپذیرفته است. وی با گسترش سبک واقع‌گرایانه و دراماتیک، هنرمندان را قادر ساخته است تا رابطهٔ بین زندگی روزمره و تراژدی انسانی را با صراحت و وضوح بیان کنند. او پس از اقامت در پاریس ارتباطش را با هنرمندان ایتالیایی حفظ کرد. در سال ۱۹٦۰ نمایشگاهی با نام «مروری بر آثار مهم یک نقاش»، از آثار وی در موزهٔ سی‌ویسو در زادگاهش بولونیا برپا گردید. آثار او به همان‌سان که برخی از هنرمندان نوگرا همچون جیوتو [۲٤] یا مازاچیو [۲۵] و پی‌یرودلا فرانچسکا [۲٦] از پیکاسو تأثیر پذیرفتند، اغلب ترسیم مجسمه‌ای انسانی در اشکال هندسی و خطی و ضدطبیعی بود که نوعی ترکیب و تعادل را در امور

ART University Journal
www.art.ac.ir

روزمره آشکار می‌ساخت. اشتغال ذهنی وی همواره احساسی‌تر و هیجانی‌تر از آثار این هنرمندان بود و اغلب راجع به شکنجه یا تصادفات و چیزهایی از این دست تحقیق می‌کرد. حتی بی‌ضررترین نمایش‌های امور روزمره (مانند داخل اتوبوس [۲۷] ، بچه‌های در حال بازی [۲۸] (شکل ۱)، عاشقان در پارک [۲۹] یا تزئینات دیوار حمام [۳۰] (شکل ۲) با لحنی عصبی و عجیب و غریب به چالش و پژوهش کشیده شده‌اند. کرمونینی از طراحان نابغه‌ای است که در اشکال ترسیم‌شده‌اش ویژگی‌هایی چون سبک زندگی روزمرهٔ عروسک‌مانندی به چشم می‌خورد که به یادبودهای ایتالیایی‌هایی چون کمپیگلی [۳۱] و مانزو [۳۲] شباهت دارد.

شکل ۱. هنگام بازی، ۶۶-۱۹۶۴، رنگ روغن روی بوم، ۱۴۷x۱۰۴، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

مطمئناً معنایی ناتمام در آثار وی به‌چشم می‌خورد، به‌گونه‌ای که گویی انسان منتظر است تا اتفاقی رخ دهد. در آثار متأخر کرمونینی، دورنماهای غالب همچون گیاهان تجزیه‌شده، اشکال عظیم و شهوانی با رنگ‌های بسیار غلیظ و روشن به صورتی متهورانه نقاشی شده است.

او بعدها طرح‌هایش را بهبود بخشید و رنگ پالت را رقیق کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ در آثار او سوژه‌های خشن و شکنجه‌ها و تصادفات جاده‌ای به‌چشم می‌خورد و اغلب نیز با حضور بچه‌ها همراه است؛ مانند یادبود ولکوویک [۳٤] ، نقاش یوگوسلاو. اگرچه وی سرانجام نمایش سطحی موضوعات را ترک کرد، اما همان معنای بی‌قراری دورنماهای درونی اتوبوس‌ها با سرهای پیازی ـ که به ندرت دیده می‌شوند ـ یا در صحنه‌های ساحلی و درون‌خانه‌ها، به تصریح مورد توجه قرار گرفته است. آثار سینمایی در تعاریف تجسمی (بصری) کرمونینی به‌چشم می‌خورد؛ گویی که او در پی این است که اشکال را در زوایای غریب (نامأنوس) به نسبت محیط‌های معماری‌شان جایگزین کند. این امر کرمونینی را در زمرهٔ هنرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار می‌دهد.

در آثار وی، مشخصاً انسان‌های تنها دیده می‌شوند. چه‌بسا بتوان گفت که کرمونینی به مانند بسیاری از اکسپرسیونیست‌های انتزاعی، صرف‌نظر از جنسیت، به عنوان مرد والای قهرمان عمدتاً بر آن می‌کوشد تا به جای اینکه حضور خویش را نمایش دهد، آن را تحقق ببخشد. موضوع نقاشی‌های او خود هولناک و پایدار است. می‌توان گفت آنچه که کرمونینی به عنوان هنرمندی اکسپرسیونیست در قالب تصویر ارائه می‌کند، در واقع تصویر نیست بلکه رویداد است. آنچه که او نشان می‌دهد، بیگانگی انسان در این قرن است (Pendergast, 2001, 372). در این زمینه آلتوسر نیز تحلیلی خاص ارائه کرده است. به عقیدهٔ او، کرمونینی ابژه‌ها یا حتی سوژه‌های بشری را تصویر نمی‌کند. ابژهٔ بنیادین کار او ساختار روابطی است که از طریق آن، چیزهایی که در ایدئولوژی اومانیستی سوژه و

شکل ۲. در حصار آب، ۱۹۶۸، رنگ تمپرو و رنگ روغن روی بوم، ۱۹۰x۲۰۰، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

ART University Journal www.art.ac.ir

شکل ۳. در میان صخره‌ها در ساحل، ۶۰-۱۹۵۹، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۵×۱۳۰، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

ابژه به نظرمی‌رسند، به واقع با یکدیگر ارتباط دارند. مقصود آلتوسر از «نقاش انتزاعی» [۳۵] برشمردن کرمونینی، چنین چیزی است. در ماتریالیسم تاریخی، رابطه‌ای انتزاعی بین انسان‌ها و چیزها وجود دارد. اینها هیچ کدام بی‌واسطه درک نمی‌گردند بلکه باید از تحلیل علمی استنتاج شوند. دقیقاً همین روابط عامل تعین‌یافتگی به شمار می‌آیند و همین‌ها از دید آلتوسر، ابژهٔ نقاشی کرمونینی را تشکیل می‌دهند. کرمونینی به نقاشی کردن اشیا و مکان‌ها و زمان‌ها یا لحظات نمی‌پردازد بلکه ارتباطی را نقاشی می‌کند که ابژه‌ها ومکان‌ها و زمان‌ها را به هم پیوند می‌دهد. حتی او فراتر هم می‌رود و ارتباط بین اشیا و صاحبان را نقاشی می‌کند. برای درک چنین منظره‌ای در آثار کرمونینی باید وارد روابط یا رابطه‌ای دیگر شد، که بین هنرمند و اثر هنری برقرار است. آلتوسر این روابط را در کارهای دهۀ ۱۹۶۰ به بعد کرمونینی می‌بیند؛ و در آثارش آیینه‌هایی رخ می‌نمایند که ترسیم شده‌اند و اشخاص می‌توانند خود را در آن ببینند.(Althusser, 1966, 239)

آلتوسر مدعی است سیر موضوعاتی که کرمونینی نقاشی کرده است، سوگیری انتقادی آثار او را بازمی‌نمایاند. کرمونینی کارش را با شکل‌بندی‌های زمین‌شناختی می‌آغازد، به گیاهان و جانوران رو می‌کند و سپس به نقاشی انسان‌ها می‌پردازد. در واقع رشتۀ توجهات کرمونینی به همان سرراستی‌ای که آلتوسر ادعا می‌کند نیست. کرمونینی بیشتر به شیوه‌ای همزمانی ـ و نه در زمانی ـ اشاره دارد، و می‌خواهد اساس زمین‌شناسانۀ مشترکی را در شکل‌های زندگی‌ای که نقاشی کرده است کشف کند. برای مثال، مطالعاتی در شکل‌بندی‌های صخره‌ای، همچون «سنگ‌های کنار دریا» (شکل ۳) (۱۹۵۷) و «سنگ‌های کنار هم» (۱۹۵۹) شباهت بسیاری با ترکیب‌بندی‌های شکلی برخی از نقاشی‌هایش مانند «گاوهای گوژی» (۱۹۵٦) و «مقوله‌های گیاهی» (شکل ٤) (۱۹٦۰) دارند. حتی انگاره‌های انسانی وی ذاتاً شباهت کمتری به شکل بندی های زمین شناسانه اش ندارد، خواه در جایی که او استخوانی را به بینندگان نشان می‌دهد که گوشت چندان هم اندک یک لاشه است (در حقیقت اندام انسانی است در حال حمل لاشۀ گاوی) بر آن چسبیده (شکل ۵) و خواه در حالتی که «مادر و کودکی را که از پنجره به بیرون

شکل ۴. ترکیبی با عناصر گیاهی، ۹۵-۱۹۵۸، رنگ روغن روی بوم، ۱۴۶×۱۱۵، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۵. مردی که گوشت می‌آورد، ۵۸–۱۹۵۷، رنگ روغن روی بوم، ۹۶×۱۳۰، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

می‌نگرند» چنان ترسیم می‌کند که گویی پیکره‌هایی منجمد و به یادماندنی‌اند که هنری مور [۳۶] آنها را تراشیده است (کنار پنجره، ۱۹۶۷).

به عبارتی، هر آنچه را که او از صخره‌ها نقاشی می‌کند، دیگران نادیده می‌گیرند؛ یا به بیان دیگر وزن و خاطره آنها یعنی تفاوت‌شان با چیزی غیرخودشان، و با چیزی که آنها را به سمت انسان بودن سوق می‌دهد. حتی او در تصاویری از سبزیجات چیزهایی را نقاشی می‌کند که غایب‌اند، و پدیده‌هایی موجود و حاضر نیستند که به‌چشم می‌آیند. حتی می‌توان گفت که ضرباهنگ یا جهشی هستند که به صورت آنی و فوری ترسیم شده است. می‌توان گفت تمام آنچه که او دربارهٔ حیوانات نقاشی می‌کند، استخوان‌های‌شان است. چنین فصاحت و بلاغتی در زنده بودن و جاری بودن حیات است اما در مرگ متوقف می‌شود. از نظر او حیوانات و صاحبان‌شان به اجساد زندگی شباهت دارند. کرمونینی تمایزات و اختلافات را نقاشی می‌کند و نه شباهت‌ها را. درنتیجه، کرمونینی به انسانی پرداخت که پیشاپیش در بین حیوانات مشغول گشت و گذار بود و او در مقام نقاش از کل چرخه تاریخ (صخره‌ها، گیاهان، حیوانات و انسان‌ها) عبور کرد و دست به بازتولید آنها زد. اما در انجام چنین چیزی نشان داد که هر خدایی ـ حتی خدای نقاشی ـ غایب بوده و از نقاشی طرد گشته و به فراموشی سپرده شده است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که ایدئولوژی از ابتدای کار، ارتباطی آنی را بین انسان و طبیعت ایجاد می‌کند که می‌توان این را آشکارا در آثار کرمونینی مشاهده کرد(Altusser1996,240).

کرمونینی در آثار ۱۹۶۰ خود به بعد روابط را به شکل کاوشی در آینه‌ها نشان می‌دهد. کرمونینی تابلوهای بسیاری خلق کرده است که در آنها مردان و زنان در آینهٔ معمولی خانه به تصویر خود می‌نگرند، و ما انعکاس این تصاویر را می‌بینیم (شکل ۶). آلتوسر متذکر می‌شود که این حلقهٔ نگریستن به آینه و انعکاس تصویر، همواره با خطوط عمودی درها و پنجره‌ها و دیوارها همراه است. کرمونینی دو نوع ساختار را که مشخصاً ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند، در کنار هم نقاشی می‌کند. او از یک سو، حلقهٔ نگاه به آینه را، و از سوی دیگر آینه را به نگاه، نقاشی می‌کند. در اغلب موارد آینه‌ها خود مدورند. اما حضور فیزیکی آینه برای بازنمایی این حلقه ضرورتی ندارد. آلتوسر مثال می‌زند که این حلقه به مانند آن است که کسی از پنجره به همسایه‌هایش نگاه کند و آنان نیز در حال نگاه کردن به او باشند. مسئله درواقع بسته بودن حلقه است، و اینکه به هیچ واقعیتی خارج از خود اشاره و ارجاع

ART University Journal www.art.ac.ir

نمی‌کند. از دید آلتوسر انسان‌ها به خود نمی‌نگرند بلکه نگریسته می‌شوند. این آیینه، فلاکت آدمی را که محکم بسته شده است نشان می‌دهد؛ و چه‌بسا بتوان گفت که تسلط ابژه بر آدمی را بازمی‌نمایاند. دایره واقعاً دایره است و حلقوی است، و نمی‌توان برایش مبدأ متصور بود؛ اما علاوه بر مبدأ به نظر، می‌رسد که هیچ نوع تعیین در وهلهٔ نهایی نیز ندارد.

شکل ۶. آفتاب روز، ۵۹-۱۹۵۸، رنگ روغن روی زمینهٔ لیتوگرافی، ۱۴۶×۱۱۵، موزهٔ ملی هنر معاصر پاریس

انسان و ابژه هایشان ما را به‌انسان‌های‌شان ارجاع می‌دهند، و برعکس؛ و این حلقه پایانی ندارد. حلقهٔ نگاه، زنان و مردان و اشیا را به منزلهٔ افراد ـ یعنی افراد بشر و نه ابژه‌های منفرد ـ بازنمایی می‌کند. حلقه‌ها هیچ ریشه‌ای در تمامیت پیچیدهٔ وجود مادی و اجتماعی و تاریخی ندارند، و صرفاً به عنوان سوژه‌ها و ابژه‌هایی مستقل از این وجود به هم مرتبط‌اند. این درواقع حلقهٔ ایدئولوژی اومانیستی است. کرمونینی در کنار این ساختار مدور، ساختار دیگری از خطوط عمودی طولانی را نیز ترسیم می‌کند. در ساختار این خطوط سنگین عمودی، که با حلقهٔ نگاه اومانیستی همراه شده، کرمونینی به دنبال نشان دادن نارسا بودن اومانیسم است. کرمونینی نشان می‌دهد واقعیتی وجود دارد که نمی‌توان به آن ارجاع داد. این واقعیت بر بوم رسم نمی‌شود، بلکه در تفاوت بین ابژه‌ها و ساختارهایی که نقاشی می‌شوند وجود دارد. رسم کردن روابط اجتماعی ناممکن است، چرا که این روابط به‌چشم نمی‌آیند، بلکه باید از طریق علم اجتماعی استنتاج شوند. با این حال، به گفتهٔ آلتوسر از طریق نقاشی ساختاری که می‌توان آن را دید تا نوعی ایدئولوژی اومانیستی را در کنار ساختاری با منطقی متفاوت بر بوم حک کرد، کرمونینی مرزهای ایدئولوژی را نقاشی می‌کند. او از طریق شکل و رنگ وجود واقعیت را ـ که ایدئولوژی از آن سخن نمی‌گوید ـ رسم می‌کند. او «غیاب متعینی [۳۷] را رسم می‌کند که هدایت‌گر انسان‌ها و اشیا در نقاشی است» (Altusser,1966,240) و نظامی از روابط اجتماعی که انسان‌ها و اشیای واقعی درون آن وجود دارند.

در جایی که به نظر می‌رسد کرمونینی چهره‌ای را بد می‌نمایاند، یا فقط خطوطی از آن را رسم می‌کند، به عقیدهٔ آلتوسر، می‌خواهد اعلام کند انسان‌هایی که او نقاشی می‌کند سوژه نیستند. در چهره‌های آنان هیچ بیان مشخصی وجود ندارد. چرا که سوبژکتیویته‌ای برای بیان کردن ندارند. انسان‌ها در آثار کرمونینی گمنام‌اند. به عقیدهٔ او کرمونینی انسان‌ها را به آن شکل که در ایدئولوژی اومانیسم درک می‌شوند نقاشی کرده است؛ یعنی به همان شکلی که واقعاً وجود دارند. کرمونینی وجود واقعیتی را نقاشی کرده است که اومانیسم از آن سخن نمی‌گوید، و واقعیتی است که انسان‌ها به واسطهٔ آن تعیّن یافته‌اند. این انسان‌ها را ... غیابی متعین و ایجابی فراگرفته است، غیاب ساختار جهانی که انسان‌ها را تعین می‌بخشد، و آنان را بدل به همان انسان‌های گمنامی می‌کند که واقعاً هستند، یا همان جلوه‌های ساختاری روابطی که هدایت‌گر آنهاست (Altusser,1996,239).

این ضداومانیسم [۳۸] رادیکال کرمونینی، تأثیری انتقادی بر ایدئولوژی‌ای دارد که آثار وی در چارچوب آن دیده می‌شوند. آنان که آثار کرمونینی را می‌بینند، نمی‌توانند بر درک ایدئولوژیک خود

ART University Journal
www.art.ac.ir

صحه بگذارند. هرکس به خود در مقام سوژه می‌اندیشد، اما نمی‌تواند در آثار کرمونینی سوژه‌هایی مشابه با خود بیابد. تأثیر ایدئولوژیک بازشناسی، با نگاه‌کردن به این نقاشی‌ها رخ نمی‌دهد. من اگر خود را بازنشناسم ـ که درواقع به مفهوم شناخت نادرست از خود است ـ پس می‌توانم نسبت به خود معرفت پیدا کنم. فرتر به نقل از آلتوسر چنین می‌نویسد که به این ترتیب، کرمونینی دنبال‌کنندهٔ راهی است که متفکران و نظریه‌پردازان و سیاستمداران انقلابی بزرگ گشودند؛ همان متفکران ماتریالیست بزرگی که می‌دانستند آزادی انسان‌ها نه از طریق قناعت و بازشناسی ایدئولوژیک، بلکه از فردیت انضمامی انسان‌ها در گرو تحلیل و هدایت روابطی انتزاعی است که هدایت‌گر انسان‌هاست.
به عبارت دیگر، نقاشی‌های کرمونینی به شیوه‌ای زیبایی‌شناختی چیزی را نشان می‌دهند که اقتصاد مارکس به شیوهٔ علمی نشان داد. اگر مردان و زنان باید به شیوه‌ای عقلانی هدایت‌گر زندگی خود باشند، پس باید بدانند ایدئولوژی‌هایی که در جامعهٔ سرمایه‌داری با آنها زندگی می‌کنند، چیزی نیستند جز بازنمایی نادرست واقعیت این جامعه، تا از این طریق بتوانند نظام روابط را به سود خود تغییر دهند.

به اعتقاد لوک فرتر در کتابش با عنوان آلتوسر، می‌توان نتیجه گرفت که آلتوسر استدلال می‌کند که «هنر واقعی» گفتمانی ایدئولوژیک نیست، بلکه به ما اجازه می‌دهد ایدئولوژی‌ای را «ببینیم» که این هنر محصول آن است. این نگاه به علت وابستگی‌اش به مفاهیم زیبایی‌شناختی پیشامارکسیستی نقد شده است. آلتوسر، به آن هنری ارزش می‌دهد که ایجادکنندهٔ فاصله‌گذاری‌هایی باشد که بتوان از طریق آنها، انواع رمزگان ایدئولوژیک فرهنگی را خواند. آلتوسر در نقاشی‌های کرمونینی نقد مشابهی از ایدئولوژی اومانیستی‌ای می‌یابد که در روابط انتزاعی بین انسان‌ها و اشیا وجود دارد، و سازندهٔ ابژهٔ غایب این نقاشی‌هاست. این آثار زیبایی‌شناختی، مانند آثار علمی مارکس، به شیوهٔ خود به ما نشان می‌دهند ایدئولوژی‌هایی که از طریق آنها جهان را می‌توان فهمید، سازندهٔ بازنمایی نادرستی از جهان‌اند، و نپذیرفتن این ایدئولوژی‌ها پیش‌شرط درک و تغییر آنهاست (فرتر، ۱۳۸٦، ۱۳۰).

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه که مطرح شد، از منظر ساخت‌گرایی، باور به کنش فردی مردود است؛ زیرا فرد خود محصول نوعی ساختار و دارای عملکرد ایدئولوژیک است. در حقیقت، از این منظر کنش‌های انسانی، زادهٔ نظامی گسترده و بنیادی است که همهٔ اذهان در آن مؤثرند. بر این اساس، رویکرد ساخت‌گرایی، موجب شکل‌گیری اجماع اذهان نظامی می‌شود، که نه تنها مستقل و خارج از اراده فرد عمل می‌کند، بلکه اراده جمعی نیز دیگر قادر به دخل و تصرف و تغییر آن نیست.

از منظر ساخت‌گرایی و به‌ویژه روان‌کاوی ساخت‌گرای لاکان، خودآگاه انسانی فقط فرایندی جمعی و نظام‌مند است که به طریقی جمعی شکل می‌گیرد و هیچ وجود قائم به ذات و مستقلی که به عنوان مرجع قرار گیرد، ندارد. پژوهشگرانی نظیر دورکیم [۳۹] و لوی استروس [٤٠] حتی نظام و بنیاد جوامع ابتدایی را اساساً نظامی اجتماعی برمی‌شمارند و فردیت انسانی را مفهومی متأخر و سطحی بیان می‌دارند که البته مفهومی زاده همان نظام مستقل اجتماعی است که اندیشه ساخت‌گرا آن را در قالب نظام زبان مطرح می‌کند.

از این منظر فردیت نیز پیش از هر چیز محصولی آفریده‌شده در نظام اجتماعی است و زمانی می‌توان آن را درک و شناسایی کرد که از دید دیگران و در اندیشه اجتماع تشخیص داده شود. این چیزی است که بسیاری از هنرمندان ممکن است از آن غافل باشند، در حالی که کرمونینی این روابط

ART University Journal
www.art.ac.ir

را به خوبی نشان داده است. آلتوسر و کرمونینی نشان می‌دهند که هرچند انسان به دنبال فردگرایی است اما این نوع اندیشه هیچ‌گاه تحقق نیافته است و فردگرایی تنها مانع آگاهی یافتن عموم مردم از وضعیت استثمارشده‌شان می‌شود. اما ایدئولوژی از این منظر برنامه‌ای فراگیر و گسترده است که باعث می‌شود اذهان عموم به تفسیری غیرواقع از شرایط موجود جلب گردد. کرمونینی هم با آثاری که آفریده است، اندیشه خود را دربارهٔ انسان معاصر نشان می‌دهد، که به دنبال فردگرایی است؛ در حالی که به آن نرسیده است و چه بسا نتواند هم برسد.

به عقیدهٔ آلتوسر، اگر صورت‌های کرمونینی تغییر شکل داده‌اند، به این دلیل است که آنها شکل فردیت و ذهنیت ندارند که از طریق آن انسان‌ها به سرعت تشخیص دهند که انسان، سوژه و مرکز و خالق ابژه‌ها و جهان خویش است. صورت‌های انسانی کرمونینی چنان‌اند که نمی‌توانند دیده شوند؛ یعنی به عنوان حامل ساختار ایدئولوژیکی بیان سوژه‌ها تشخیص داده شوند. آنها صرفاً نشانهٔ خودشان بودند. به همین دلایل می‌توان گفت که نقاشی‌های او به شدت ضداومانیستی است. از طرفی، نقاشی‌های کرمونینی زیبایی‌شناسی آفرینش و مصرف، و ایدئولوژی اساس نقادی هنر مدرن را به پرسش و تشکیک می‌کشند. در ایدئولوژی نقادی هنر مدرن و رابطه میان هنرمند و اثر «اعتقاد به ذهنیت رازآمیز نقاش است که «طرح خلاقه» اش را در مادیت آرمانی خلاقیت وی نقش می‌زند». به عقیده آلتوسر، کرمونینی نیز با اتکا به چنین ایده یا انگاره‌ای با این ایدئولوژی مقابله کرده است که راز باطن نقاش و راز و رمز باطن طرح خلاقه‌اش، چیزی فراتر از خود اثر نیست، و روابط میان نقاش و اثر وی چیزی جز روابطی که او نقاشی می‌کند نیست.

کرمونینی در انتزاع استوار نقاشی‌هایش، به‌ویژه در سنگ ساختن چهره‌های انسانی، این مجال را به آدم می‌دهد که خود را به وسیلهٔ ایدئولوژی کلاً به چالش کشیده‌شده و نقادانه افشاشده‌ای، بشناسد. کرمونینی، همچون مارکس و دیگر متفکران بزرگ انقلابی، در نقاشی‌هایش نشان می‌دهد که فرد فقط با درک قوانین بردگی و بندگی‌اش به فردیت مشخص خود دست می‌یابد. از این نظر، «هر اثر هنری زاییدهٔ طرحی زیبایی‌شناسانه و ایدئولوژیک است» و کارکرد هر اثر هنری افشای واقعیت ایدئولوژی موجود از راه فاصله‌گذاری میان بیننده و اثر است. اثر هنری بیش از هر ابژهٔ دیگری، نزدیک‌ترین رابطه را با ایدئولوژی برقرار می‌کند، و این رابطهٔ بسیار نزدیک فرصت یگانه‌ای را در اختیار آن می‌گذارد تا به عنوان نقدی بر ایدئولوژی به‌کار گرفته شود یا در شمول و احاطهٔ آن قرار گیرد. در نگاه آلتوسر، هنرمندان بزرگ کسانی هستند که نشانگر وضعیت خلاقیت خویش‌اند، و تأثیرات تاریخی در پیش گرفتن آن وضعیت را مد نظر قرار می‌دهند و مسئولیت پیامدهای ایدئولوژیک و شناخت‌شناسانهٔ در حال ظهورش را می‌پذیرند.

پی‌نوشت‌ها

۱. structuralism

۲. Ferdinand de Saussure

۳. Marxism

٤. Louis Althusser

٥. code

٦. orthodox

ART University Journal
www.art.ac.ir

۷. Lenin and philosophy

۸. A Letter on Art in Reply to André Daspre

۹. Leonardo Cremonini

۱۰. Cremonini, Painter of the Abstract

۱۱. Art and knowledge

۱۲.' Make us see'

۱۳. 'Make us perceive'

۱٤. 'Make us feel'

۱۵. seeing

۱٦. perceiving

۱۷. feeling

۱۸. Lived experience

۱۹. spontaneity

۲۰. Tolstoy

۲۱. Umberto Eco

۲۲. Italo Calvino

۲۳. Picasso's "Guernica"

۲٤. Giotto

۲۵. Masaccio

۲٦. Piero Della Francesca

۲۷. Figures in the interiors of autobuses

۲۸. Children at play

۲۹. Lovers in a park

۳۰. The wall furniture of a bathroom

۳۱. Campigli

۳۲. Manzu

۳۳. Home social

۳٤. Yugoslav painter Velickovic

۳۵. Painter of abstraction

۳٦. Henry Moore

۳۷. Determinate absence

۳۸. anti-humanism

۳۹. Durkheim

٤۰. Levi-Strauss

ART University Journal
www.art.ac.ir

فهرست منابع

- اکولز، رابرت (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نشر آگاه، تهران.
- پین مایکل (۱۳۸۲) *بارت، فوکو، آلتوسر*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- جهانگرد، علی (۱۳۸۵) *«بررسی هنر رمانتیسیسم از منظر ساختگرایی»*، فصلنامهٔ فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی.
- ریتزر، جورج (۱۳۸٤) *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، انتشارت علمی، تهران.
- فرتر، لوک (۱۳۸٦) *لویی آلتوسر*، ترجمهٔ امیراحمدی آریان، نشر مرکز، تهران.
- لیف شیتز، میخائیل (۱۳۸۱) *فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس*، ترجمهٔ مجید مددی، نشر آگاه، تهران.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، *ابرساختگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، نشر حوزه هنری، تهران.
- Althusser, Louis (1966) *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Rutledge, london and newyork.
- Fenves, P. (1998) *Encyclopedia of Philosophy, Althusser, Louis*. Rutledge, London and New York.
- Pendergast, S. (2001) *Contemporary Artist, (Ed). Sara Prendergast and Tom Prendergast*, Gal Group.

ART University Journal
www.art.ac.ir