

استیلا و قدرت استتیک: عناصری فوکویی

کریستیان روبی | بریر بوجار

آیا مشقت تماشاگر در مواجهه با آثار مدرن و معاصر را نمی‌توان ناشی از دشواری او در ترک جایگاه تثبیت‌شده‌اش به منزله‌ی سوژه در دیسپوزیسیون (تمهید) پرسپکتیو کلاسیک دانست؟ این دیسپوزیسیون چه اشکالی از مظاهر قدرت استتیک را پدید می‌آورد، معنا و مأوا می‌دهد، و چگونه از اساس سوژه و تماشاگر خودش را فراهم می‌کند؟

فوکو و مانه

بیاپید برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها نگاهی به مقولات بسط یافته توسط میشل فوکو در کنفرانسی پیرامون [ادوار مانه](#) [1] بیاندازیم و شاهی بر شور و اشتیاق چشمگیر فوکو در ارایه و تحلیل مفاهیمی باشیم که فوکو اساس آن‌ها را بر پایه‌ی دگرگونی‌های متحقق شده توسط مانه استوار می‌کند؛ یعنی فرمی مجادله‌انگیز (پولمیک) که مانه آن را در برابر سلطه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی (استتیک) زمان خود ایجاد می‌کند و بواسطه‌ی او و جریان‌های آن آغاز می‌شود، جوامع اروپایی امکان مواجهه با گسترش هنر خویش ارجاع را پیدا کرده و جایگاه تماشاگر نیز در مرکز توجهی تحلیلی قرار می‌گیرد که دیگر به رویکرد زیباشناسانه در مفهوم کلاسیک آن محدود نبوده و مقوله‌ی تماشاگر بخودی خود، واجد جنبه‌ای آرکئولوژیک (دیرینه‌شناسانه) و سیاسی می‌شود.

فوکو با تشریح و کالبدشکافی تابلوهای مانه عنوان می‌کند که دیگر نمی‌توان دو مسئله‌ی هنر، یعنی هنر به مثابه‌ی نمایشگری معطوف به مواجهه‌ی رو در رو با تماشاگر (نگاه‌کننده)، و هنر مدرن که عمیقاً درگیر مسئله‌ی فیگور نوین تماشاگر (مشارکت‌کننده) شده را از یکدیگر مجزا کرد و تأکید می‌کند که این دو مقوله تا چه اندازه با تاخوردگی‌ها و تاگشایی‌های فرهنگ غرب در ارتباطند. جایگاه مرکزی آثار مانه در نظرگاه فوکو نیز از این روست که او از قوانین پرسپکتیو فاصله گرفته و «حیطه و داشته‌های تابلو را به شیوه‌ای به کار می‌گیرد که دیگر متعلق به فضای هنجاری نیست که بازنمایی در آن تثبیت‌کننده‌ی نقطه‌ای واحد و ثابت برای تماشاگر است»، و «برای نخستین بار در هنر اروپا، تابلوها نه در پاسخ و واکنش به جورجونه، رافائل، و لاسکز، بلکه در پرتو مناسباتی منحصر به فرد و دیداری، [...] تنها برای گواهی دادن بر رابطه‌ی جدید و ذاتی نقاشی با خودش و تأکید بر وجود موزه و بیان نسبتی که تابلوها در آنجا (موزه) با یکدیگر پیدا می‌کنند، کشیده می‌شوند» [2]. [مانه](#) فارغ از آنکه بخواهد نقطه‌ی دیدی درست را برای نگاه کردن تجویز کند، «فضایی را ابداع می‌کند که می‌توان متناسب با آن جابجا شد» (همان) و «تابلوهای ناهار در چمنزار و المپیا را می‌توان به عنوان نخستین نقاشی‌های موزه‌ای قلمداد کرد»، که با وجود آنکه هر یک به شیوه‌ای متناقض به مانه تعلق دارند، «اما مانه به واسطه‌ی این سنجه‌ی جدید، مقوله‌ی تماشاگر را از نو قالب‌بندی می‌کند.» [3]

ناهار در چمنزار

المپیا

فوکو نخستین بار، تأملاتش پیرامون آثارمانه را به صورت شفاهی در سال ۱۹۷۱ و در باشگاه طاهر حداد در پایتخت تونس ارائه می‌کند. او بارها و در طول سال‌ها مقولات این سمینار را دستمایه‌ی کارش می‌کند، هر چند هرگز مجال تکمیل آن‌ها را پیدا نمی‌کند و از این رو شاید بدل به آنچه می‌توانستند باشند نمی‌شوند. اما در نهایت این گفتارها توسط رشیدا تریکی، متفکر تونس، جمع‌آوری شده و با عنوان از تونس منتشر می‌شود. ما در اینجا بر روی محدودیت‌ها و موانع احتمالی یک متن ناتمام درنگ نمی‌کنیم. بلکه بیشتر بر صورت‌بندی متنی تأکید خواهیم کرد که ضمن اشاره‌ی دائمی به آثار، از گفتارهای رایج پیرامون نقاشی پرهیز می‌کند. فوکو بارها و در طول سال‌ها بر روی این جنبه از کارمانه تأکید می‌کند که او توانسته به چرخه‌ی بازنمایی که از دوران کلاسیک، مولد سلطه و استیلا بوده پایان بدهد. کارمانه به نوعی در نقطه‌ی مقابل ولاسکز قرار می‌گیرد و پیشاپیش در منظری اپیستمیک و در ساحت استتیک، امکانات رویکردهای فرمالیستی (پل کله) و بدل شدن نشانه به چیز در نقاشی (کاندینسکی) را در درون خود می‌پوراند.

قدرت و بازنمایی

فوکو به صورت رادیکال، از سه منظر با مقوله‌ی قدرت استتیک مواجه می‌شود. فوکو می‌گوید که نقاشی به وجود اندیشه‌ای تصویری باور دارد و یا به تحقق آن می‌اندشید و هرگز خود را ملزم نمی‌داند که تماشاگر را نسبت به پیشفرض‌های موجود در واقعیت و در محتویات نقاشی که همواره بواسطه‌ی مجموعه‌ی عبارات زبانی (لانگوئیستیک) به آثار اضافه می‌شوند، مطلع کند. پیشفرض‌هایی که بر جدایی امر دیدنی (visible) و امر دیسکورسیو (بیانی) که هر یک به شیوه‌ای متفاوتی می‌اندیشند اجبار و اصرار می‌ورزند. البته این تفاوت‌ها نه در سطح و عیار اندیشه، بلکه مرتبط با شیوه‌ی اندیشیدن، به ویژه درباره‌ی عوامل و عناصر سازنده‌ی (فاکتورها) اثر است. در تنگنای قواعد نقاشی (کلاسیک)، همواره باید همان چیزی را دید که گفته و بیان شده است. باوری که توسط نقاشانی چون کله و کاندینسکی که نشانه‌ها را به قصد ایجاد کاربردی خارج و فارغ از بازنمایی بکار می‌گیرند، برملا و آشکار می‌شود. مانه نیز برای نخستین بار نقاشی خواندنی را جایگزین نقاشی دیدنی می‌کند و از چارچوب استتیک هنجارین (از مؤلفه‌هایی چون استتیک بازنمایی، نبوغ مؤلف و قواعد دلالتگری) خارج می‌شود. برون‌رفتی که به شکلی درونماندگار و در خود بسنده، به واسطه‌ی خود نقاشی انجام می‌شود. فوکو نیز در همین نظرگاه است که به محور مطالعات خود تجسم می‌بخشد: دور ماندن و درنیفتادن در دام بازنمایی، در بیشترین فاصله قرار گرفتن از توهم فضایی ساخته شده از قواعد پرسپکتیو و دور شدن از جادویی که تصویر می‌تواند از واقعیت ارائه کند.

فوکو بر این نکته نیز تأکید می‌کند که مانه توانسته با کاستن نقاشی به مدیوم خود و با خلق مادیت تابلو-ابژه، صورت‌بندی‌ای انتقادی از دانش ارائه کند [4]: مانه در واقع کسی است که برای نخستین بار به خود اجازه می‌دهد تا از فضای درونی تابلوهایش، حیطة و داشته‌های مادی متعلق به فضایی که بر روی آن نقاشی می‌کند را به جریان درآورد [5] و جایگاه کلاسیک تماشاگر را دگرگون کند. فوکو نه به شرح زندگی‌نامه‌ی مانه و نه به روانشناسی تماشاگر مبادرت می‌کند و نه مشغول مطالعه‌ی نشانه‌شناسانه‌ی تصاویر می‌شود. بلکه با تمرکز بر مسائل «سیاسی» بازنمایی، نشان می‌دهد که مانه چگونه با مشروعیت‌زدایی از بازنمایی به واسطه‌ی تابلو-ابژه، می‌تواند کیفیت‌ها و حدود بوم و سطح نقاشی را آشکار کند.

تماشاگر-سوژه‌ی کلاسیک

هنرمندان و نظریه‌پردازان از دوره‌ی رنسانس، مانند جورجیو وازاری، همواره در تلاش برای فراموش کردن و پنهان کردن این واقعیت بودند که نقاشی بر روی سطح پاره‌ای از فضا درج می‌شود و با روش‌های متعدد، فضای دو بعدی مستطیل شکل بوم نقاشی را کتمان می‌کردند. این رویکرد در واقع از جایی ناشی می‌شود که نقاشی کلاسیک، فضایی بازنمایی‌شده را بر روی یک سطح دیگر مستقر کرده و سطح کار نقاشی را به سود فضای بازنمایی‌شده انکار می‌کند. نقاشی کلاسیک با پروراندن و پیراستن این فرآیند، حتی تلاش می‌کند تا نور را به واسطه‌ی محتویات بازنمایی‌شده‌ی درون تابلو و یا بواسطه‌ی منطق بیرونی محتویات بازنمایی‌کند و همواره تا بیشترین حد ممکن و با اندیشیده‌شده‌ترین روش ممکن، از مواجهه با سطح مادی تابلو طفره می‌رود. این مسئله به خوبی نشان می‌دهد که چه استیلا و سلطه‌ای، بی‌آنکه مشروعیت آن به صورت مشخص و عیان تا پیش از قرن هجدهم میلادی تبیین شده باشد، از مجرای تمهیدات زیبایی‌شناسانه دست اندرکار تعیین جایگاه تماشاگر بوده است. به واسطه‌ی تصویراست که تماشاگر به رابطه‌ای مشخص و تعیین‌شده با نقطه‌ی گریز (در ساز و کار پرسپکتیو) وارد می‌شود. از این رو «نقاشی جایگاه ایده‌آلی را برای تماشاگر تثبیت می‌کند که از خلال آن و تنها از خلال آن است که می‌توان و باید تابلو را مشاهده کرد.» [6] کاربرد این جایگاه ایده‌آل، فراهم کردن شرایط مطلوب در کار بازنمایی است. پرسپکتیو، جایگاهی ساکن را برای تماشاگر مطالبه می‌کند که در فاصله و محلی مناسب واقع شده باشد و تمامی ادراکات حسی را دربرگیرد. از اینرو پرسپکتیو چگونگی استقرار سوژه-تماشاگر را تعیین می‌کند که تنها با زوال و عدول از آن قابل مذاقه و مشاهده خواهد بود.

آنچه فوکو به آن «جا خالی دادن» (esquive'd jeu) و پرهیز کردن از نقاشی بازنمایانه می‌نامد، مدت زمان زیادی است که در حیطه‌های دیگر آغاز شده است. مثلاً از دوره‌ی رنسانس، بازنمایی زبانی عنوان می‌کرد که نشانه‌ها عین همان «چیزها» نیستند، اما نقاشی هیچ‌گاه از درهم‌آمیختن این دو کوتاه نیامد و برای نقاشی، نشانه‌ها همچنان نمایندگی (بازنمایی) چیزها را می‌کردند. در مجموع، نقاشی از دوره‌ی رنسانس به کتمان حضور خود در عرصه‌ی هنر می‌پردازد تا همچنان محافظ توهم واقعیت و مراقب قدرت و استیلاي آن بر روح انسان‌ها باشد.

اگر یک تابلو با انرژی افزونتری از هر اثر دیگر توانسته به این مطالبات مادیت بخشد، بی‌شک ندیمه‌ها (۱۶۵۹) اثر وولاسکز است: بواسطه‌ی تابلو، مکان مشخصی برای تماشاگر تعبیه می‌شود و وولاسکز با نمایش خود درون تابلو به نقطه‌ای می‌نگرد که چشم تماشاگر نیز بر روی همان نقطه قرار می‌گیرد و از این رو تماشاگر از پیش احضار و فراخوانده می‌شود. پرسپکتیو اثر به تماشاگر جایگاه ایده‌آلی را می‌دهد و جایی را که تماشاگر از آن به تماشای نمایش بازنمایی‌شده می‌نشیند، تثبیت می‌کند. پرسوناژها نیز نگاه تماشاگر را به خود جذب می‌کنند و از این رو، تماشاگر به بخشی جدایی‌ناپذیر از تابلو بدل می‌شود. با این حال، تماشاگر نمی‌تواند سوژه (موضوع) تابلو را ببیند و به عبارتی دیگر، هنگامی که او تابلو را نگاه می‌کند، نقاش را می‌بیند که در حال مشاهده‌ی مدل‌های نقاشی خود است. از این رو، تماشاگر بخشی از بازنمایی تابلویی نیست که نقاش در حال کشیدن آن است و تابلو اصرار بر نامرئی بودگی جایگاه خود برای تماشاگر دارد.

ندیمه‌ها، دیگو وولاسکز

نقاشی کلاسیک از طریق مجموعه‌ای از دیسپوزیویتیف‌های فیگوراتیو، حضور تماشاگر مشاهده‌گری (contemplatif)، م: تأمل‌گر) را مطالبه می‌کند که به واسطه‌ی عملکرد انعکاسی و آینه‌ای (spiculaire) بازنمایی ممکن می‌شود. [7] البته این وضعیت تنها محدود به پنهان کردن تختی سطح بوم نقاشی نمی‌شود. بلکه سکون تماشاگر، عمیقاً مرتبط با جنبه‌های سیاسی و اجتماعی مقوله‌ی بازنمایی است. چرا که تماشاگر نه تنها باید فضای ساختگی بازنمایی شده را باور کند، بلکه باید خود را در برابر زیبایی قرار گرفته در پیش رویش، در مسند سوژه، قاضی و شاهد بیندارد. از اینرو جای ثابت تماشاگر بدل به شرط موفقیت زیباشناسانه، اخلاقی و سیاسی بازنمایی می‌شود. اما چه کسانی و در حاشیه‌ی چه آثاری این فرآورده را در ساحت بازنمایی حفظ کرده‌اند، به آن مشروعیت بخشیده‌اند و در متناسب با آن به آموزش تماشاگر پرداخته‌اند؟

مادیت تابلو-ابژه

مانه به زعم فوکو نخستین کسی است که با بکاربردن داشته‌های مادی و فضایی تابلو، چرخه‌ی مناسبات بازنمایی را منقطع می‌کند. این ژست مانه به صورت همزمان تداوم هنر کلاسیک، وضعیت کلاسیک تماشاگر و در نتیجه نهادهای مرتبط با آن را دچار تزلزل می‌کند. اما این ژست به عنوان نخستین تجربه‌ای که توانسته پس از آغاز جریان هنری سده‌ی چهاردهم (Quattrocento، رنسانس اول)، از درون خود تابلو، داشته‌های مادی را در فضایی که بر روی آن نقاشی کشیده می‌شود به کار ببرد، در پروژه‌ی فوکو چه جایگاه و مفهومی دارد؟ پاسخ فوکو روشن است و خود دو جنبه از آن را برمی‌شمرد. نخست جنبه‌ای شخصی: در نقاشی مادیتی وجود دارد که مرا شیفته‌ی خود می‌کند [8]، چیزی که به «من» اجازه‌ی خروج از بازنمایی را می‌دهد. سپس جنبه‌ای تئوریک: مانه با ایجاد گسستی عمیقی در بدنه‌ی نقاشی غربی، بازنمایی را زیر سوال می‌برد. اما چگونه؟ با کار بر روی مادیت فضا، با سطوح گسترده شده، با دراماتورژی نشانه‌ها و نورو دریک کلام، با ابداع هنری که هنر بودنش را کتمان نکرده و برهنه‌بودگی خود تأکید می‌کند. موضعی که دیگر نقاشی در آن نه روایتگر داستان (تاریخ) است و نه موید قصه، بلکه تنها بیانگر شرایط و مناسبات تصویرمندی مانه‌ی درباره فوکو تحلیل به، هنر نقد تاریخ در بار نخستین برای هاویژگی این برشمردن البته. است (picturalité) منحصر نمی‌شود و پیش از فوکو بسیاری آن را پیرامون هنر مدرن به کار گرفته‌اند که چگونه با بازگشت به خود اثر (کار) و از دورن آنچه تابلو در تابلو نشان می‌دهد، می‌توان داشته‌های بوم نقاشی شده را آشکار کرد. اما ویژگی منحصری فرد فوکو این است که با بکارگیری مجدد آن در چارچوب رویکرد دیرینه‌شناسانه، دو جلوه و تاثیر تازه به آن می‌بخشد: نخست، اثری درونی و مرتبط با حیطة‌ی کلی فعالیت فوکو که به او مجال می‌دهد تا مقوله‌ی بازنمایی و همچنین جایگاه سوژه-تماشاگری که با بازنمایی مواجه می‌شود را به چالش بکشد، و همچنین تاثیر بسزایی در مشروعیت بخشیدن به فعالیت‌های هنری مدرن در بحبوحه‌ی مباحثات جدلی دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ میلادی از خود به جا می‌گذارد.

اما آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد و به پرسش نخستین ما پاسخ می‌دهد، شیوه‌ی فوکو برای وارد کردن مسئله‌ی تماشاگر در درون مادیت تابلوی نقاشی است. «مانه تابلو-ابژه را با پایان دادن به توهم بازنمایی بازابداع (یا شاید ابداع؟) کرده است، تابلو به مثابه‌ی مادیت و چیزی رنگ شده که با نوری بیرون از خود روشن می‌شود [9]» و تماشاگر در برابر آن و یا در اطراف آن به گردش درمی‌آید، و امکان جدیدی را برای تماشاگر ایجاد می‌کند و تغییر عمیقی را در جایگاه تماشاگر و شیوه‌ی تلقی او از خود به وجود می‌آورد.

فوکو برای تشریح این دستاورد، ابتدا فضای بوم نقاشی را به صورت مجزا بررسی می‌کند. مانه داشته‌های مادی فضا را وارد سطحی می‌کند که بر روی آن نقاشی می‌کشد. و زیرکاری (support، م: لایه‌ی ابتدایی که سطح تابلو را آماده‌ی کار نقاشی می‌کند)، بوم نقاشی و فضا را بدون پنهان کردنشان آشکار می‌کند. فوکو به آثار مانه در دوران حضور در کارگاه توما کوتور (م: استاد مانه) اشاره می‌کند و با اشاره به وضعیت فضا در تابلوی موزیک در باغ توپیلری (۱۸۶۲) و اختیار زاویه‌ی دیدی غوطه‌ورو و متحرک برای تماشاگر، بر تعدی مانه از شیوه‌ی عمق‌پردازی کلاسیک تأکید می‌کند. فوکو سپس به تابلوی رقص در اپرا (۱۸۷۲) می‌پردازد که مانه از طریق مسدود کردن عمق و فضا از پشت با دیواری قطور، تناسب و تعادل فضایی ویرایش‌شده‌ی کلاسیک را تحلیل می‌برد (تابلوی مانه در میان خطوط عمودی و افقی محبوس شده و هیچ افق و نقطه‌ی گریزی که از تناسبات پرسپکتیوی متأثر شده باشد در آن وجود ندارد). دیواری که خود بدل به تابلو می‌شود و پرسوناژها در مقابل آن به تصویر کشیده می‌شوند. از این هنگام، بوم از خلال مجموعه‌ی واحدی از سطوح ساماندهی می‌شود که تماشاگر را جابه‌جا کرده و به حرکت درمی‌آورد.

موزیک در باغ توپیلری

رقص در اپرا

فوکو فرضیه‌اش را با تحلیل تابلوی **اعدام ماکسیمیلیان (۱۸۶۷)** و تأکید بر انسداد خشن و زمخت فضا (با دیواری بزرگ) پی می‌گیرد. بوم در اعدام ماکسیمیلیان با تکثیر شدن به دو قسمت در درون خود، جای اندکی را برای پرسوناژها باقی می‌گذارد که تناسب چندانی با اندازه‌های آکادمیک ندارند. مانه به سیاق نقاشی‌های قرون وسطی، اندازه‌ی پرسوناژها را کاهش می‌دهد، تا جایی که آن‌ها به دفعات ژست خود درون بوم تکرار می‌کنند (م: تابلوی موزیک در باغ توپیلری نیز از این جهت و همچنین به دلیل شیوه‌ی چهره‌پردازی و تکرار ژست‌ها دارای اهمیت است). مانه در اعدام ماکسیمیلیان در نمایش احساسات و روایت‌های ملی‌گرایانه نیز امساک می‌کند و چهره‌ی پرسوناژها را دیگر منعکس‌کننده‌ی روحیات‌شان تلقی نمی‌کند و سوژه را بی‌تفاوت شده و از بار احساسی تهی‌شده ترسیم می‌کند. فوکو می‌نویسد: بخشی (بزرگ) از اصول و قواعد اساسی ادراک تصویری در غرب، از درون مستطیل کوچکی که مانه خود را وقف آن کرده و از جایی که او پرسوناژهایش را درون آن قرار می‌دهد در حال نقض و فروپاشی است [10]. فوکو این گسست را اینگونه توصیف می‌کند: «ادراک تصویری [کلاسیک] باید به مثابه نوعی تکرار، تکثیر و بازتولید ادراک در تمامی زمان‌ها باشد، و آنچه باید بازنمایی شود، فضایی شبه واقعی است که فواصل در آن بتواند، همانند وقتی که ما خود را درون یک منظره می‌بینیم، خوانده، برآورد و رمزگشایی شود (همان)». اما با مانه، «ما به فضایی تصویری وارد می‌شویم که فاصله به دیده شدن تعلق ندارد و عمق نیز دیگر ابژه‌ی ادراک نیست و موقعیت فضایی و دوری و نزدیکی پرسوناژها تنها از طریق نشانه‌هایی ارائه می‌شوند که فقط در درون نقاشی واجد معنا و کاربرد هستند (همان)».

اعدام ماکسیمیلیان

به عنوان مثال فوکو شیوه‌ی درج عناصر افقی و عمودی در تابلوی بندر بوردو (۱۸۷۲) را عامل پدیدار شدن پارچه‌ی بوم بر سطح تابلو می‌داند. در تابلوهای آرژنتوی (۱۸۷۴) و راه آهن (۱۸۷۴) نیز مانه با عدول و تخطی بیشتر از قواعد، سطوح و خطوط عمودی و افقی را با یکدیگر همپوشان، متصادف و تقطیع می‌کند و پارچه‌ی بوم را به عنوان داشته‌ای مادی،

بر روی بوم بازنمایی می‌کند.

به ندرت می‌توان در تحقیقات تئوریک و مواجهات کلاسیک همپایی برای مذاقه‌ای چنین متمرکز و روشمند سراغ گرفت که در رویکرد فوکو شاهد آنیم. مسئله‌ی فوکو، تشریح و توصیف تابلو و لفاظی پیرامون نقاشی نیست. بلکه ابداع دلالت‌گری جدیدی است که به جای تصور کردن عناصر پنهان شده درون تابلو، با واژگون کردن ملاحظات بر این نکته تأکید می‌کند که ما چندان به درستی نمی‌دانیم که چگونه باید به بوم مدرن نگاه کنیم و مکان خود را در نسبت با آن اختیار کنیم.

بندر بوردو

آرژنتوی

نا-مکان تماشاگر مدرن

فوکو شکل‌گیری (فرم‌اسیون) تماشاگر مدرن را متأثر از سوژه‌زدایی (دسویژکتیو‌اسیون) و عدول از هنجارها و تخطی از استیلای استتیک می‌داند که مانه نیز آن را بکار گرفته است؛ مانه تماشاگر را ترغیب می‌کند که در اطراف بوم بچرخد و در وضعیت متعین، تغییر ایجاد کند تا خود بتواند آنچه را که باید دید احساس کند. فوکو نیز با درنگ بر این دگرگونی‌های رخ داده در ساحت استتیک، در پی بیرون کشیدن نتایجی از آن‌هاست که جسارت و توانمندی‌های این اپیستمی نوین را آشکار کند.

فوکو روش مانه برای تشدید این جلوه بر تماشاگر را به تلقی نوین او از نورپردازی مرتبط می‌داند که دیگر از اسلوب نور قطبی شده‌ی و یک‌سویه‌ی نقاشی کلاسیک تبعیت نمی‌کند. مانه در تابلوی فلوت‌زن جوان (۱۸۶۴)، در غیاب هرگونه منبع نور در تابلو، پرسوناژش را به صورتی معلق بر روی زمینه‌ی تابلو به تصویر درمی‌آورد، گویی که او پاهایش را نه بر جایی، بلکه بر روی فضایی تهی قرار داده است. هیچ نوری نیز از هیچ جایی وارد تابلو نمی‌شود و هیچ مُدله‌ای [م: طرحی که با حجم‌پردازی و سایه-روشن در پی ایجاد توهم سه بعدی واقعی است] بواسطه‌ی نور قطبی شده از پرسوناژ ترسیم نمی‌شود. بلکه مانه با نورپردازی از روبرو، «تکنیک رادیکال حذف نورپردازی و جایگزین کردن آن با نورپردازی واقعی، بیرونی و از روبرو» [11] را بکار می‌بندد.

فلوت‌زن جوان

تابلوهای ناهار بر روی علفزار (که تحلیل‌های زیادی پیرامونش وجود دارد) و المپیا نیز دو نمونه‌ی شاخص این رویکرد جدید به نورپردازی محسوب می‌شوند. تا آنجا که جنجال پدیدآمده از تابلوی المپیا به چندان به دلیل برهنگی موجود در اثر، بلکه بیشتر ناشی از نقاشی کردن اثر با نورپردازی مقابل و استتیک مسطح و تخت آن است. در المپیا نیز این «نگاه» است که برهنگی زن را رویت‌پذیر می‌کند؛ نگاه‌ی چراغ به دست (lampadophore) و حامل نور؛ که نگاه کردن به تابلو و روشن کردن تابلو را یکسان و یک چیز می‌کند و از این رو هر تماشاگری خود را در هنگامه و بحبوحه‌ی این

برهنگی می‌یابد.

در نتیجه، تماشاگر خود را واجد قدرت مشارکتی می‌بیند که پیش از این هرگز از اعتبار آن برخوردار نبوده است. جهان آثار مانه، نگاهی را فرامی‌خواند که رام منشور پرسپکتیو نیست. مانه در تابلوی بالکن (۱۸۶۸) با تأکید دوباره بر این نگاه، به تماشاگر آزادی عمل و اختیار افزونتری می‌دهد. در اینجا است که فوکو می‌تواند از خلال تحلیل جهان نقاشی‌های مانه، سرخ‌هایی برای آن چه از ابتدا توجه‌اش را به خود مشغول کرده بیابد. یعنی صورت‌بندی جدید مقوله‌ی نگاه که به همراه خود اپیستمه‌ای جدید را خواهد آورد. صورت‌بندی نوینی که تحرک تماشاگر را مطالبه می‌کند که عمیقن به دگرگونی در وضعیت فرد (individu) مرتبط و منجر خواهد شد. تماشاگر دیگر نقطه‌ای از پیش تعیین یافته در قلمرو نقاشی نیست، بلکه متحرک است و توانایی حرکتی‌اش به او بازگردانده شده است. تابلو، تماشاگر را به حرکت دعوت می‌کند و خود مبدل به فضایی می‌شود که می‌توان در نسبت با آن جابجا شد و حرکت کرد. مانه برای تماشاگر، پرده از نامرئی بودن جایگاهش برمی‌دارد و وجود نقطه نگاهی ثابت و اجباری برای تماشاگر اثر توسط تماشاگر و عضویت منفعلانه‌ی تماشاگر در برابر نمایش را ملغی می‌کند. در نتیجه، نقاشی دیگر استیلا نمی‌ورزد، تعلیم نمی‌دهد، و تحت تاثیر قرار نمی‌دهد و دیگر روح و روان تماشاگر را متاثر نمی‌کند. بلکه نقاشی سکوت اختیار می‌کند و به دریافت‌کننده مجال می‌دهد تا آزادی جابجا شدن را به دست آورد و از یک مکان ثابت پرهیز کند. همچنین آشکار می‌کند که پرسپکتیو تنها یکی از مصنوعات ممکن نقاشی است. فوکو در پایان، مخاطب خود را دربار فولی‌برژر (۱۸۸۱) به مذاقه فرامی‌خواند. تابلویی درون تابلو که با متمایز کردن مجموعه‌ای از فعالیت‌ها، اسلوب نمایش مرسوم را واژگون کرده و با ایجاد کژتابی در میان آنچه نمایش داده شده و انعکاس آن درون تابلو، مسئله‌ای اپتیک را مطرح می‌کند: دیگر نه مکان قابل تخصیصی وجود دارد و نه «یک» نقطه‌ی دید برای سوژه-تماشاگری که مدعی بیان حقیقتی قطعی در مورد اثر باشد. بلکه با چندین نقطه‌ی دید مواجهیم که همگی ضرورتن سوژه‌زدایی شده‌اند. انعکاس دختر پارچی فولی‌برژر در آینه، در همان جایی نیست که باید باشد و از این رو نقاش، به صورت متوالی یا همزمان، دو مکان ناسازگار را اختیار کرده و تماشاگر را نیز به همراه خود، وارد سیلان حرکتی دوگانه می‌کند: یک بار در امتداد تابلو و برای قرار دادن خود در چندین مکان متعدد در برابر تابلو، و بار دیگر با خم شدن به سوی دیگر، به مثابه‌ی تابلویی دو رویه.

بار فولی‌برژر

این مقاله ترجمه‌ای (با اندکی تغییر و تلخیص) است از:

, Raison présente 2014/4 (N° 192), Autorité et pouvoir esthétiques. Œuvres foucauldien. 1
 pages 53 - 60

[1] میشل فوکو، نقاشی مانه.

, Maryvonne Saison (dir.), Paris, Seuil, collection La Peinture de Manet Foucault M., 2004..1

Traces Ԁcrites

[2] میشل فوکو، ۱۹۶۴، بدون عنوان، گفته‌ها و نوشته‌ها، جلد یک، ص ۳۲۵.

, tome I, Paris, Gallimard, Quarto, 1994 : 325 Dits et Ԁcrits Foucault M., 1964, Sans titre. In.1

[3] همان، ص ۳۲۶

[4] به نظر می‌رسد فوکو در پرداختن به مقوله‌ی سطحیت یا مسطح‌بودگی (planԀitԀ)، از مقولات مطرح شده در فرمالیسم گرینبرگی (کلمان گرینبرگ؛ منتقد و مورخ هنر آمریکایی)، مانند مفهوم سطح- ابژه خصوصن بهره می‌گیرد و به سوژه- تماشاگر، مجالی مکانی واگذار می‌کند که صورتبندی ساخت سوژه‌ی تماشاگر را دگرگون می‌کند. از اینرو، تمرکز و ترجیح فوکو بر رویکردهایی همچون سطحیت در هنر مدرن، در گرو دلالت‌ها و کاربردهای سیاسی و زیبایی‌شناسانه‌ی آن است.

[5] میشل فوکو، نقاشی مانه، ص ۲۲

[6] همان، ص ۲۳

[7] شبیح تماشاگر را درزمینه‌ی بسیاری از آثار ولاسکز نیز می‌توان از خلال فیگورهای همانند داستان و قصه (تسلیم شدن بردا) و یا اسطوره و افسانه‌ی مسخ نخستین (بافنده‌ها- Fileuses Les) جستجو کرد.

[8] میشل فوکو، فیلسوف چه رویایی در سر دارد؟، مصاحبه با اتین لوسوفسکی، گفته‌ها و نوشته‌ها، جلد دوم، ص

۷۰۷.

Dits et Foucault M., 1975. Ԁ quoi rԀvent les philosophes ? Entretien avec Etienne Lossowski,.1

, tome II, Paris, Gallimard, Quarto, 1994 : 707Ԁcrits

[9] میشل فوکو، نقاشی مانه، ص ۲۴

[10] همان، ص ۲۹

[11] همان، ص ۳۷