پلاستیسیته
هولیس فرامپتون

کارل آندره: شما به قدر کافی از این موضوع طفره رفته‌اید. ولی حالا قصد دارم نگذارم از تعریف امر پلاستیکی شانه خالی کنید.

هولیس فرامپتون: وقتی نرم باشد می‌توانید هر کاری با آن بکنید. وقتی سفت می‌شود هر کاری با *شما* می‌کند. خانم مریام وبستر می‌گوید به معنای خمش‌پذیر و اثرپذیر است، توانا به پذیرش قالب یا مدل. در هنر، سرشتش با امکان مدل‌سازی توصیف می‌شود و از این‌رو در فرم یا در عمل یک حالت مجسمه‌گون دارد. فکر می‌کنم مجسمه‌سازی بدین‌معنا فقط بنا به عرف پلاستیک باشد.

آیا هنرهای بعدمند و هنرهای مدت‌مند وجود دارند؟ نقشه‌نگاری بعدمند و راهبری مدت‌مند است. شکل محصول بعد و از این‌رو پلاستیکی‌ست. این مقولات همچون هر مقوله‌ی دیگری بی‌فایده یا مفیدند.

طبیعتا خواهید گفت موسیقی یک هنر مدت‌مند است. اما موسیقی «واقعی» کجاست؟ آیا همان‌قدر بر ورقه‌ای چهارگوش هجی نمی‌شود که در هوای آزاد خوانده می‌شود؟ و آیا قرائتم از یک نقاشی، یا چرخشم گرد یک مجسمه، در زمان توضیحش می‌دهد؟

موسیقی واقعی آشفتگی مولکول‌های هواست. شعر و در واقع تقریبا تمام فرم‌های ادبی در ساختارشان مدت‌مندند. بااین‌حال یک نشانه‌ی توقف به‌نحوی پلاستیکی عمل می‌کند. ادراک مدت‌مند است. اگر واقعا درک کنید، عوض و عیان می‌شوید. جنبنده‌های کالدر فقط ظاهرا مدت‌مندند. مجسمه‌های خودویرانگر تنگلی احتمالا مدت‌مند باشند.

چیزی به نام زمان وجود ندارد. زمان مجموعه‌قواعدی برای درپرانتزگذاشتن تغیّر کیفی‌ست. نت ئی‌فلت «در زمان»ی مرتبط با نت بی‌فلت، قبل یا بعدش، وجود ندارد. ما آن‌ها را با صدایشان می‌شنویم، که همواره اینجا و اکنون است. قیدهای *به‌طور اولیه* و *ثانویه* میخ‌هایی هستند که در جمله‌هایمان استفاده می‌کنیم وقتی می‌خواهیم تاکید کنیم که آن جمله‌ها از عمل‌هایی پیروی می‌کنند.

زمان درمقام نرخ قطعا چیزی‌ست. با فرض مقدار معینی انرژی برای تخلیه یا فاصله‌ای معین برای پوشاندن، زمان درمقام نرخ به زمان درمقام مدت بدل می‌شود. البته نت‌های ئی‌فلت و بی‌فلت بر حسب نرخ تهییج مولکول‌های هوا با هم فرق دارند. همین‌که پلاستیسیته در نقاشی یا مجسمه یا ساختمان تثبیت شد هیچ نرخ تخلیه یا فاصله‌ای برای پوشاندن ندارد. اما قطعا نرخ‌های ادراک وجود دارند.

چه بهتر. زمان را درمقام یک کشش جهت‌دار که بین مجموعه‌ای از چیزها یا کیفیت‌های ملموس حاصل می‌شود می‌پذیرم. این مفهومی از زمان درمقام مخزن مایع است که همه چیز در آن شناور می‌شود و تنها نابه‌جایی هر ذره‌ی واحد را بی‌آن‌که خودش حرکت کند یا عوض شود انتقال می‌دهد، بسیار شبیه به اتر سیال مکانیک امواج که البته به آن اعتراض هم دارم. نه چون مدل بدی‌ست بل‌که چون یک مدل *است* با کیفیات جذاب خاص خودش که نمی‌تواند هیچ کدام از صفات این پدیده را تشریح کند. اگر سینما را در نظر بگیریم، بعد و مدت همچون دو جنبه از یک چیز به نظر می‌رسند. *رزمناو پوتمکین* یک نوار استات سلولز است که از خلال پروژکتور و با نرخ ثابت شانزده فریم در ثانیه (سرعتی مرتبط با نرخ متوسط ناتوانی ما در درک تصاویر مجزا) به راه می‌افتاد. هر کدام از میلیون‌ها

فریم باید به‌صورت رخدادی مجزا تلقی شوند. اما، پس از حلقه‌کردن فریم‌ها در جایشان، هیچ فریمی دو وجب هم بیشتر از فریم دیگر نیست.

به جای زمان و امر پلاستیکی، یا به جای مدت و فاصله، حرکت و سکون را بگذاریم. برخی ابژه‌های هنری باید حرکت کنند تا آشکار شوند.

پیشنهادتان از منظر انضمامی گیج‌کننده است. برای سینماگری که فیلم خودش را تدوین می‌کند و اتصال حسی معینی بین فیلکرهای تصویر متحرک روی صفحه‌نمایش و نوار سلولز بریده‌شده و پیوندخورده و میزان‌شده می‌بیند، حلقه‌ی ملموس فیلم همان «ابژه‌ی هنری»اش است. همچنین آهنگسازی که پارتیتورش را از کار درمی‌آورد... و تنها کافی‌ست به پارتیتورهای موسیقی‌های جدید نگاهی بیاندازید تا دریابید آهنگسازان مدرن تا چه اندازه در نت‌نویسی‌شان به دقت چشم‌ها نیاز دارند. در گفتگوی قبلی‌مان از شعرهایی حرف زدید که «به‌طور پلاستیکی» سامان یافته‌اند. اما در بچگی به من گفته شد که شعرها «به‌طور موزون» سامان می‌یابند. احتمالا می‌توانیم از خلال وزن به ایده‌ای روشن از پلاستیسیته نزدیک‌تر شویم. تقسیم‌بندی نت‌ها بین سطرهای موسیقایی آهنگساز را کنار می‌گذارم، همین‌طور «نماها» یا قطعات کوتاه فیلم که سینماگر به هم وصل می‌کند تا آهنگش را کامل کند.

ما از چپ به راست می‌خوانیم. وزن نرخ کنترل‌شده‌ی خواندن درست از چپ به راست است. استراوینسکی ایده‌ی وزن را درمقام مفصل‌بندی نه میزان‌ها بل‌که کل اثر مطرح کرد. اسکریابین این فرایند را قبل از وی آغاز کرده بود. پاوند روی وزنی کار می‌کند که تنها پایه‌اش یک سرود است. از طرف دیگر نقاشی را از چپ به راست نمی‌خوانیم. یک نقاشی خوب میانه‌ای جالب نیست که با چپ‌ها و راست‌ها، بالاها و پایین‌های تحلیل‌برنده احاطه شود. بهترین نقاشی سه‌پایه‌ی رونسانس لبه‌ی نقاشی را درمقام وسیله‌ای قاب‌گذار به کار می‌برد. انگار نگاه با قاب یک پنجره قطع شده باشد. تنها نقاشی‌های بد را می‌توان به شیوه‌ای موزون خواند. آن‌ها ظهوری یک‌باره دارند. اکنون سبکی از نقاشی داریم که لبه‌ی نقاشی را همچون مرزی سیاسی به کار می‌برد و جکسون پولاک همچنان نمونه‌ی عالی‌اش است: من تا این‌جا نقاشی کشیدم، باقی‌اش با شما. اثر پولاک را نمی‌توان خواند؛ تنها می‌توان در سطحی مرده به آن وارد شد.

هر اثر هنری چیزی‌ست و با همه‌چیز احاطه می‌شود. ما آنرا در هر جهتی که هدایت‌مان کند می‌خوانیم. پایه در شعر نه وزن بل‌که شرط اولیه‌ی فهم ما از وزن است، یعنی *آهنگ*. سطر موسیقایی مناجات موزون دینی در نت‌نویسی کلیسای قرون‌وسطی یک فضای تنفس بود، اما نه برای ما؛ این سطر نشانگر استنشاق دوره‌ای حفظ‌شده از نغمه‌ای قرون‌وسطایی‌ست. عادت میزان‌کردن نت اول بعد از این سطر احتمالا سه برابر سن پیکاسو قدیمی باشد. دارم سعی می‌کنم وصله، پایه، سطر، و مرز را به‌منزله‌ی انقباض و انبساط قلبی تعریف کنم: ذخیره‌سازی، آزادسازی، و فاصله‌گیری از یک حرکت انرژی.

سعی کردم بگویم ایده‌ام از پلاستیسیته به دستکاری ابعاد ربط دارد. زمان، وزن، و مانند این‌ها را درمقام کنتراست مطرح کردم. از یک جنبه‌ی پلاستیسیته مبهوت شده‌ام: برخلاف نقاشی انگشتی، روشن‌ومشخص است. می‌توان سیمان را به فرمی ریخت و به آن قالب داد. فرم را جدا می‌کنی و می‌بینی که نه دیگر با گل‌ولای بلکه با سنگی سفت و صاف سروکار داری. سپس می‌توان گل‌ولای سیمانی را گرفت و در قالب ریخت، برش داد، سوراخ کرد، و به آن ضربه زد. حین شکل‌گیری، دیگر نه به‌صورت

سنگی سفت و صاف بل‌که همچون لخته‌ای سفت و قلمبه شکل می‌گیرد. پریشان شدم چون نقاشی یا گل‌ولای لخته‌ام همیشه به شیوه‌ای خصوصا سبوعانه و زننده منعقد می‌شود. کار به‌صورت فرم یک ترازکننده‌ی عظیم درمی‌آید. یک مکعب دقیق به خاطر ابعادش دقیق است و نه به خاطر موهبت طراحش. گالنا کوبیست بهتری از من است. پرسش من، دکتر، ازین قرار است: آیا سلسله‌مراتبی از فرم‌ها و لخته‌ها وجود دارد؟

پس فرم چوبی مجسمه‌ساز را محدود می‌کند و نه مصالحش را؟ قطعا یکی از مسائل فنی عمده در هنر پلاستیکی مقیدشدن هنرمند است. اما بگذار برای لحظه‌ای به فرم چوبی‌ات بپردازم. گیج شدی احتمالا چون ساخت فرم چوبی در ابتدا به‌نظرت نادرست آمد. چندان مطمئن نیستی که نباید فرم چوبی را نمایش بدهی و نه آنچه از دلش بیرون می‌آید. شانس اصلی‌ات برای کنترل این فرایند در ساختن قالب است. در مورد سبوعیت و زشتی در کارت هم باید بگویم که اغلبش را بسیار آموزنده یافته‌ام.

درباره‌ی بی‌قوارگی پلاستیکی کارهایم باید تصدیق کنم که به روش‌های ایجاد ظرافت پلاستیکی علاقه‌ای ندارم. دوشنبه‌ی پاک *دکونینک آنتولوژی ژست‌های ناشی از سال‌های نقاشی نشانه‌ای و نقاشی فیگوراتیو است. به باورم تمام ایده‌ها برابرند مگر در اجرا. اجراهایم تست ایده‌هایم هستند و نه تلاشی برای استادی در هنرهای پلاستیکی. درهرصورت، مسأله‌ی نقاشی انگشتی همچنان وجود دارد. فرانک استلا تاکید دارد که اکسپرسیونیسم نقاشی انگشتی سبکی ذاتا پست است. آیرونی موضعش این است که خطوط راه‌راه فرانک استلا با قلم‌موی انگشتی ایجاد شده‌اند. او به دنبال مهارت در آثار پلاستیکی است تا خودش را با ون آیک وفق دهد. من اما رسما سبک نقاشی برجسته یا روشن‌ومشخص یا حالت بلوری را ترجیح می‌دهم، تا وقتی تصادفا متنی درباره‌ی پرورش بلور خواندم که در آن نویسنده‌ای مطلع بر اولویت اخلاقی الگوهای بلوری اصرار داشت. اسیر این فکر شده بودم که بلورهای ضعیف می‌توانند خودشان را تنها با رشد به‌هم‌پیوسته بسط دهند. در یک پوند زاج سفید کرومی حتی یک بلور لعنتی هم نبود. بلورها و خطوط صاف ناگهان به نظرم بی‌مورد رسیدند.*

ساختار بلوری عادت (وضعیت کیفی تثبیت‌شده) ماده‌ای‌ست که در سطح منطق متوقف شده. منطق ابداعی برای برهان‌های برنده است، و ماده برهانش را با انحلال یونی از خلال بلوری‌سازی به پیروزی می‌رساند. یک برهان منطقی نمی‌تواند عوض شود؛ تنها می‌تواند خودش را به مجموعه‌ای از عواقب همان‌گویانه گسترش دهد. اما گمان نمی‌کنم فرانک استلا رشته‌ای منطقی را برای رسیدن به هدفش در نقاشی‌ها دنبال کرده باشد. فکر می‌کنم او تعمدا هر عنصری را که موجودات انسانی ممکن است در *عمل* نقاشی رضایت‌بخش ببینند از نقاشی‌هایش حذف کرده. آزمونگری یعنی حرکت‌دادن داده از زمینه‌ای نظری به قلمروی تجربه‌ای تکین و لامسه‌ای. این با تست‌کردن یا تجسدبخشیدن *ایده‌ها* فرق دارد. به باورم هیچ ایده‌ای مگر در اجرا وجود *ندارد*. یک ایده، با این تعریف، یک شکل در سر من است.

ترجمه هاسمیک
asabsanj.com
تیر ۹۶