

مصاحبه با  
گئورگ بازلیتز<sup>۱</sup>  
هنری گلدزاهلر<sup>۲</sup>

ترجمه: ساره ایمانی

Siegel, Jeanne. 1988. ART TALK (The Early 80s). Da Capo Press, Inc.

برگرفته از کتاب:

بازلیتز در سال ۱۹۵۶ به برلین غربی رفت. او اولین نمایشگاهش را در گالری ورنر و کاتز<sup>۳</sup> در سال ۱۹۶۳ برگزار نمود. وی تقریباً از همان ابتدا مایل بود که هم نقاش آبستره باشد و هم نقاش فیگوراتیو (که در این زمینه قابل مقایسه با دکونینگ<sup>۴</sup> است). در سال ۱۹۶۹ او نقاشی از موضوعات عینی به صورت وارونه را آغاز نمود، که از مجموعه کارهای معروفش محسوب می شود. این قبیل آثارش اولین بار توسط نیویورکرز<sup>۵</sup> در سال ۱۹۸۱ در مؤسسه خاوییر فورکید<sup>۶</sup> برای اولین بار دیده شد. او بارها اصرار کرده که دلیل این نحوه کارش، که تا به امروز نیز آن را



ادامه داده، آزاد کردن اثر در راستای تعبیر انتزاعی آن است - هدف وی ممانعت از دخالت تداعی معانی در روند مشاهده نقاشی بود. (ابراز تفاسیر مختلف اجتناب‌ناپذیر است - یک جهان درهم و برهم، انگاره‌ی جهانی که اساساً با خود مغایرت دارد).

در این مصاحبه، بازلیتز نگاه خود را به آبستره محض و نحوه دست‌یابی به «آثار فیگوراتیو ابداعی» اش را شرح می‌دهد. نظر او درباره آبستره - اکپرسیونیسم در تقابل با تاشیسم اروپایی، رک‌گویی تکان‌دهنده‌ای است.<sup>۷</sup>

HG: در طول سال‌ها حس رنگ در کارهای شما بارها تغییر کرده است و نقاشی‌های جدیدتان احتمالاً از لحاظ رنگی اشباع شده‌ترین آثارتان هستند. آیا پالت رنگی‌تان در دوره‌های مختلف از روانشناسی یا عقلانیت خاصی پیروی می‌کند؟

GB: انتخاب رنگ یک تصمیم آگاهانه است که منشاء آن درونی یا برآمده از منابعی رمزآمیز نیست. هیچ قاعده‌ی عمومی برای این که من با سبز و زرد نقاشی کنم یا با سفید و سیاه وجود ندارد. من همواره تغییر کرده‌ام و همیشه حس رنگ را از آنچه نقاشی

<sup>1</sup> Georg Baselitz

<sup>2</sup> Henry Geldzahler

<sup>3</sup> Werner & Katz

<sup>4</sup> De Kooning

<sup>5</sup> New Yorkers

<sup>6</sup> Xavier Fourcade

<sup>۷</sup> این مصاحبه، در ۱۹ و ۲۰ اکتبر ۱۹۸۳ در آلمان، قلعه بازلیتز در Derneburg (خارج از هاننور) انجام شد، و اولین بار در *Interview*

منتشر گردید (آوریل ۱۹۸۴).

می‌کنم مستقل در نظر می‌گیرم. در نتیجه، برای مثال در آثارم رنگ‌های تاریک به حزن و غم، و رنگ‌های روشن به شادی و سرمستی دلالت ندارند. در عوض، این تصمیمی است که من همیشه از قبل می‌گیرم. ممکن است با گذشت یک ماه این تصمیم را تغییر دهم. اگر، با این همه، باید معانی روانشناسانه‌ای در استفاده‌ام از رنگ‌ها یافت، من چیزی از آن نمی‌دانم. بعید نیست. باید از کسی پرسید که بتواند چنین چیزهایی را تعبیر کند. اما من در حین کار کردن چنین فرض نمی‌کنم که در نقاشی‌ام مثلاً رنگ زرد نشانه‌ی غم یا حسادت، یا قرمز تداعی‌کننده‌ی خشونت است. قضیه‌ی مجسمه‌هایم فرق می‌کند. آنجا رنگ به طور قطع برای تشدید حس به کار می‌رود.

HG: پس کنار زدن معانی پذیرفته شده‌ی رنگ‌ها در نقاشی، راه خوبی برای مبارزه با تداعی‌هاست؟



Georg Baselitz-Akt Elke 2 (Nude Elke 2), 1976

GB: من همواره از تداعی معنا در نقاشی‌هایم پرهیز کرده‌ام. زمانی که نقاشی‌های وارونه را شروع کردم، در واقع هرگونه تداعی معنایی را کنار گذاشتم. و چنانچه چیزی در نقاشی‌هایم کسی را به سمت برداشتی هدایت کند- که من از آن ناآگاه باشم- در آن تغییر ایجاد می‌کنم.

HG: من فکر می‌کنم، وقتی نقاشی‌های وارونه‌ی شما را حدود سه سال پیش برای اولین بار دیدم، مثل بقیه کمی شگفت زده شدم. اکنون این کارها طبیعی و عادی به نظر می‌رسند. عادی نه به معنای اینکه هر کس می‌تواند آن را انجام دهد، بلکه بدین معنی که مخاطب آن را به مثابه یک تصویر مشاهده می‌کند، و کاری به وارونه بودن آن ندارد. حتی نمی‌توان گفت که این یک تصویر وارونه است.

GB: این موضوع بسیار مهمی است. زیرا تا سال ۱۹۶۸، من هرآنچه که احساس می‌کردم در زمینه‌ی نقاشی سنتی می‌توانستم انجام دهم، دادم. اما از آنجا که اعتقادی به نقاشی سنتی ندارم، در جریان نقاشی خودم نیز آن را قبول نداشتم، و در سال ۱۹۶۹ شروع به وارونه کشیدن نقش‌مایه‌های عادی و استاندارد کردم.

HG: می‌توانید تعریفی از این «سنت» ارائه دهید؟

GB: تا سال ۱۹۶۸، مشکلاتی در آلمان وجود داشت که هیچ جای دیگری با آن‌ها دست به گریبان نبود. این مشکلات مربوط به سنتی می‌شد که دیگر نمی‌توانست ادامه یابد. در عین حال، وقتی این سنت کنار گذاشته شد رشته‌ی امور از دست خارج گشت. من این سنت را هیچ نمی‌شناختم. تا سال ۱۹۶۸، همواره نظراتی انتقادی و منفی در مورد من وجود داشت که می‌گفت من در بطن این سنت قرار دارم ولی از آن چیزی نمی‌دانم. این پرسش برایم به وجود آمد، و به این نتیجه رسیدم که دلیل، فقط می‌تواند این

باشد که ناظرین همیشه فکر می‌کنند که اگر کسی تصویری بکشد که در آن یک گاو یا یک سگ یا یک انسان وجود داشته باشد، علاوه بر آن چه قرار است در تصویر دیده شود، باید محتوایی هم باشد. من همواره محتوای نقاشی‌هایم را مستقل از معانی و همچنین مستقل از تداعی‌های ناشی از آن‌ها دیده‌ام. نتیجه‌ی منطقی این فکر چنین می‌شود که اگر به یک درخت، یک انسان یا یک گاو در تصویری نیاز داریم، بی‌هیچ معنا یا محتوا، می‌توان به سادگی آن تصویر را وارونه کرد. چرا که این کار در واقع موضوع را از تداعی‌هایش جدا می‌کند؛ که صرفاً باید این را پذیرفت؛ این عمل تفسیر محتوایی اثر را کنار می‌گذارد. اگر کار وارونه شود، انگار وزنه‌هایش باز شده و از سنت‌هایی می‌یابد.

**HG:** وجه زیرکانه‌ای که در مورد روش وارونه کردن وجود دارد، علاوه بر آزاد کردن موضوع، این است که به شما اجازه می‌دهد نقاشی باشید بدون برجسب «اکپرسیونیست». اثر می‌تواند به همان اندازه که می‌خواهید آبستره باشد، تا آنجا که ضربه‌ی قلم‌مو پیش می‌رود، با این حال هرگز به انتزاع مطلق نمی‌رسد. پس شما در آن تله هم نمی‌افتید. بدین ترتیب هم در برابر اکپرسیونیسم مقاومت می‌کنید و هم با آبستره هم مقابله می‌کنید.

**GB:** من آلمانی هستم و نقاشی آلمانی اکپرسیو خوانده می‌شود، نه فقط از زمان اکپرسیونیست‌ها، بلکه زودتر از آن. هنر آلمان همواره خود را اکپرسیو نشان داده است. آغاز این جریان از زمان گوتیک آغازین است و سپس نقاشی‌های رمانتیک و تا زمان حال ادامه یافته است. اما این برداشت مدرن از اکپرسیونیسم واژه‌ای است با مفهومی مشخص برای ۱۹، ۲۰ ساله‌ها. به طور قطع، معرفی آثار من با این عنوان اشتباه است. دغدغه‌ی من موضوعی است که شما قبلاً به آن اشاره کردید: دور کردن تداعی‌هایی که ممکن است در کارهایم ظاهر شوند.

**HG:** از دیدگاه تماشاگر؟

**GB:** بله، از دید تماشاگر. و در راستای استفاده از انواع فرم‌ها در نقاشی.

**HG:** شما در زمینه‌ی چاپ اچینگ، و نیز اخیراً چاپ لینو کارهای زیادی انجام داده‌اید. آیا این کارها را با هدف تلاش برای جذب مخاطب بیشتر، علاوه بر مخاطبین نقاشی و مجسمه انجام داده‌اید؟

**GB:** من هرگز اجازه نداده‌ام ملاحظات تجاری بر کارم تأثیر بگذارد و این کم‌ملاحظه‌ای نیست. تیراژهای محدود چاپ‌هایم این نکته را ثابت می‌کنند. در خصوص چاپ‌های لینو که از حیث کارهای گرافیکی بسیار بزرگ محسوب می‌شوند، می‌خواستم سعی کنم نقشی را که برای ایجاد یک تصویر به کار می‌برم شماتیزه کنم. می‌خواستم مدلی در نهایت سادگی و اغلب سیاه و سفید از نقاشی‌هایم ارائه دهم. نوعی بیان شیوه‌ی کار خود.

**HG:** پس شما آنچه را که از چاپ‌های لینو یاد می‌گیرید به نقاشی‌هایتان منتقل می‌کنید؟

GB: دقیقاً.

HG: وقتی که دانشجو بودید، هیچ وقت از آنچه روبرویتان قرار داشت نقاشی می‌کردید؟

GB: هرگز. نقاشانی هستند که می‌گویند هر چیزی را می‌توانند بکشند. این کار استعداد می‌خواهد، و من هیچ استعدادی ندارم. من نقاشی کردن بلد نیستم. معتقدم که همه می‌توانند ابداع کنند: فرد باید کاری را که انجام می‌دهد ابداع کند، که این به استعداد نیاز ندارد، به مداومت در کار نیاز دارد. آن وقت وقایع مهمی به صورت طبیعی رخ می‌دهند.

HG: استعداد بسیار خطرناک است، آنچه ضروری است کاراگر است.

GB: بله، مردم معمولاً فکر می‌کنند که نقاش شدن، استعداد می‌خواهد. این یک نظر پذیرفته شده است چون همه ی آکادمی‌ها آنرا درست فرض می‌کنند. اما نقاشان زیادی بوده اند که تأثیر بسزایی بر تاریخ هنر داشته اند ولی لزوماً بااستعداد نبوده اند. اگر استعداد داشته باشید، قادرید آنچه را که می‌بینید به سرعت و به طرز قابل تشخیصی بر کاغذ بکشید. من چنین استعدادی ندارم، و علاوه بر آن معتقدم که این استعداد غالباً محدود کننده است. من بیشتر در موقعیت یک مادر بزرگ عامی و غیر وارد هستم که به او گفته شده: «عمو را نقاشی کن»، و او با نقطه ها و خط‌ها یا چیزهایی از این قبیل شروع کرده است. من هم مشکلاتی مشابه در رونویسی و فرموله کردن دارم.

HG: سزان، از نوابغی بود که مشکلاتی از این دست داشت.

GB: او نیز به روشی مشابه عمل می‌کرد، به همین اندازه خام‌دستانه.

HG: وقتی به نقاشی‌های اولیه ی سزان نگاه می‌کنیم، نمی‌توان باور کرد که وی قصد بازنمایی چیزی را داشته.

GB: آه بله، درسی که سزان در اوایل کارش می‌دهد این است که وقتی تصویری را نقاشی می‌کنید، به یک خط مشی مهم، یک دلیل مهم و یک انگیزه اساسی نیاز دارید. محرک و انگیزه برای نقاشی کردن یک تصویر باید بسیار مهم باشد. در آثار ابتدایی سزان، مضامینی مثل تصلیب، قتل یا تجاوز لازم بود تا پرده نقاشی پر شود. نقشمایه یا نحوه بازنمایی نمی‌توانست به اندازه‌ی کافی مهم باشد. تا آن‌جا که سزان در این امر شکست بدی خورد. اگر سزان با استعداد بود، توانایی انجام آن را داشت. اما خوشبختانه، بااستعدادی نبود.

HG: اگر استعداد داشت تا آخر هم نقاشی را چنان پُر مسئله نمی‌یافت.

GB: خوب، من به عنوان یک دانشجوی، یک مرد جوان در جمهوری دموکراتیک آلمان، و با آن مسائل مهم از حیث محتوا شروع کردم. من پرتره ای از استالین، بتهوون و گوته نقاشی کردم: چیزی مهمتر از آن نمی توانست باشد. من موضوع های مذهبی نیز کشیدم، اما صرفاً در دوران بلوغ.

HG: و بعد؟

GB: بعد از آن تأثیر پیکاسو شروع شد، چون پیکاسو یک کمونیست بود.

HG: بین نقاشان آمریکایی، شما از فیلیپ گوستن<sup>۸</sup> یاد کرده اید، به عنوان نقاشی که پالت رنگی و نحوه ی قلم گذاری اش، وقتی برای اولین بار آثارش را در سال ۱۹۵۷ دیدید، شما را جذب کرده.

GB: بله، من اولین بار نقاشی های فیلیپ گوستن - نقاشی های آبستره وی - را در تور نمایشگاه «نقاشی جدید آمریکایی» در اروپا، در سال ۱۹۵۷ در برلین دیدم. و از دیدن آن ها بسیار لذت بردم. آثار جدیدتر گوستن، «کفش ها و جوراب ها»ی او، بسیار سخت هستند. برای من سخت اند.

HG: آن آثار برای فیلیپ هم به همین اندازه سخت بودند. آیا شما مجسمه سازی و نقاشی را همزمان انجام می دهید؟

GB: بله. مجسمه سازی به نیروی بدنی احتیاج دارد و باید برای آن انرژی ذخیره کرد.

HG: یعنی نباید در زمان عصبانیت مجسمه سازی کرد؟

GB: عصبانی بودن بهترین پیش نیاز است.

HG: فکر می کنید که مجسمه سازی راهی برای فارغ شدن از نقاشی است و بر عکس؟

GB: نه. به نظر من این ها دو امر کاملاً متفاوت هستند. من نزدیک به چهار سال است که جز چند اثر کوچک، مجسمه نساخته ام. اگر نگاهی به اطرافمان ببیندازیم متوجه می شویم که سنتی در مجسمه سازی داریم که ما را به سوی افرادی چون کارل آندره<sup>۹</sup> هدایت می کند. که این مجسمه سازان طبق مودی عمل می کنند که با ادراک من از مجسمه سازی بسیار فاصله دارد. من معتقدم فرد باید مجسمه سازی و نقاشی را بدون تحصیلات آکادمیک شروع کند. بدون این زنجیره ی روشنفکری.

HG: این موضوع برای من جالب است که ضربه های قلم مو در نقاشی های ۴، ۵ سال اخیر شما با حسی از کنده شدن که در مجسمه هایتان وجود دارد شباهت دارد - نه دقیقاً مشابه اما دارای حسی مشترک هستند.

---

<sup>8</sup> Philip Guston

<sup>9</sup> Carl Andre

GB: بله، آنچه در آن ها مشترک است نیروی تهاجم است. مشکل من این است که هیچ کاری را این گونه تمام نمی کنم که در نهایت به نظر تر و تمیز و صاف و صیقلی بیاید. ترجیحاً کار را در مرحله ای که هدف مد نظرم را بیان کند، رها می کنم. در نتیجه آثارم معمولاً به شدت زمخت و خشن به نظر می رسند.

HG: تأثیرات اخیر ادوارد مونش<sup>10</sup> بر آثار شما از کجا نشأت می گیرد؟

GB: تأثیراتی از این قبیل خاص و عجیب هستند؛ منشأ آن را نمی دانم. چیزی که من در آثار مونش دوست دارم - البته نه در مورد تصویرسازی هایش - نداشتن محتواست.

HG: در شماره ی اخیر کاتالوگ وایت چپل<sup>11</sup>، دو بیانیه ای که در اوایل دهه ی ۶۰ نوشته بودید دوباره چاپ شده است. فکر می کنید زمان نوشتن بیانیه ی سوم رسیده؟

GB: آن زمان ها دیگر گذشته. یک سال پیش، من، پنک<sup>12</sup>، لورپتز<sup>13</sup> و ایمندورف<sup>14</sup> با هم نشسته بودیم و درباره ی انجام یک کار مشترک بحث می کردیم - فکر می کردیم که باید کاری کرد، یک نمایشگاه یا یک نشریه - اما حتی موفق نشدیم عنوانی برای کل قضیه پیدا کنیم! همه درگیر کارهای خودشانند و دیگر سری برای این کارها درد نمی کند.

HG: در مورد این دو نقاشی توضیح دهید.

GB: خوب، عنوان تابلوی سمت چپ *پسر در حال خواندن* است و نام سمت راستی *عقاب*، که عقاب در آن به سختی قابل تشخیص است زیرا در آن پنهان شده است.

HG: *پسر در حال خواندن* نیز به سختی قابل تشخیص است.

GB: آه نه، پسر در رنگ زمینه به صورت مشخصی دیده می شود؛ اما عقاب با استفاده ی روشمند از رنگ در تابلو کاملاً پنهان شده است و خطوط پیرامونی ندارد در حالی که در آن دیگری، خطوط پیرامونی وجود دارد. این ها دو اصلی هستند که در کارهای بعدی ادغام می شوند و گسترش می یابند.

HG: آیا به نظر شما اندازه ی استودیوی نقاش در هر صورت بر تصویری که می کشد مؤثر است؟

---

<sup>10</sup> Edvard Munch

<sup>11</sup> Whitechapel

<sup>12</sup> A.R. Penck

<sup>13</sup> Markus Lüpertz

<sup>14</sup> Jörg Immendorff

GB: من در برلین برای مدت ۱۰ سال در کوچک ترین استودیویی که در تمام عمر داشته ام کار کردم، و در آن تابلوهای بسیار بزرگی - ۳ در ۳.۵ متر - کشیده ام. اکنون خوشبختانه با توجه به وضع اقتصادی ام اوضاع بهتر است. اما من در شرایطی غیر از این هم می توانستم آثارم را به همین شکل خلق کنم. فکر می کنم اندازه ی استودیوی من بر اندازه ی تابلوهایم تأثیری ندارد.

HG: وقتی در سال ۱۹۵۶ زندگی را در برلین غربی آغاز کردید ۱۸ سال داشتید. ۱۵ سال اول زندگی هر فرد بسیار تعیین کننده است. چه جنبه هایی از دوران کودکی شما هنوز در آثارتان منعکس می شود؟

GB: من برلین شرقی را به میل خودم ترک نکردم. مجبور بودم آکادمی برلین شرقی را ترک کنم، پس به آکادمی برلین غربی رفتم. آن جا روش تدریس بر پایه ی نقاشی آبستره بود که در ابتدا به شدت به آن علاقمند شدم. من هم آبستره نقاشی می کردم. با این فرض پیش می رفتم که آنچه قابل رؤیت است، کاربردی در نقاشی ندارد.

HG: اما سؤال من درباره ی خاطرات دوران کودکی بود.

GB: بله، و در نقاشی آبستره - با توجه به وابستگی ریشه ای آن به سوررئالیسم - انتظار می رود نقاش ناخودآگاهش را در این پروسه دخیل کند و آن را در نقاشی اش به جریان درآورد. نقاشی آبستره از سوررئالیسم نشأت می گیرد: برای نقاشی یک تصویر ضرورتاً باید اتوماتیسمی وجود داشته باشد تا آن چیزهایی که در ذهن مخفی شده اند خود را آشکار کنند. با توجه به این موضوع، من تلاش کردم تا المان هایی از دوران کودکی ام در نقاشی هایم جان بگیرند، هرچند کسی نتواند آن را تشخیص دهد. اما یک نقاشی هستی و موجودیتی از آن خود می خواهد. در غیر این صورت، من هیچ وقت نتوانسته ام تجربیات یا اتفاقات گذشته را در آثارم جای دهم.

HG: آیا تاکنون جذب یا فریفته آبستره شده اید؟

GB: در ابتدا، بله. نقاشی آبستره برایم بسیار جذاب بود. وقتی به برلین غربی آمدم، در نظر من نقاشی کردن تصویری بدون آن که الزامی بر دیده شدن چیزی باشد، مفهوم بسیار جالبی بود.

HG: در آن زمان کاندینسکی<sup>۱۵</sup>، ارنست نی<sup>۱۶</sup>، ویلی باومایستر<sup>۱۷</sup> و... افراد تأثیرگذار بودند.

GB: بله، و بلندپروازی های دیگری هم بود. اولین نمایشگاهی که در برلین غربی دیدم، و مرا به خنده انداخت، آثار امیلیو وِژوا<sup>۱۸</sup> بود. سپس کتابی از نی بود که آن را مطالعه کردم و از راهکارهایش در طراحی ها و آبرنگ هایم استفاده کردم. برای شش ماه به هر کاری که می توانستم دست زدم.

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky

<sup>16</sup> Ernst Nay

<sup>17</sup> Willi Baumeister

HG: فرهنگ بصری که در اطراف شما به عنوان یک هنرمند جوان وجود داشت شامل هنرمندان روسی مثل وروبل<sup>۱۹</sup> و رپین<sup>۲۰</sup>، بود در حالی که یک هنرمند غربی هیچ شناختی از این فرهنگ نداشت.

GB: بله، من متوجه بودم که موقعیت با هنرمندانی که در غرب زندگی می کنند متفاوت است. زیرا آن ها با سنتی در تماس بودند که من را راضی نمی کرد. شروع به جست و جوی منابعی کردم که با شخصیت من بیشتر هماهنگ باشد و ناگزیر با دیگر مخالفانها آشنا شدم. یکی از مخالفان خونهای واقعی در زمان خودش و نیز در دهه ی ۶۰ در برلین، وروبل بود. او در آن زمان تقریباً گم نام بود. نقاشی های او (که البته من نسخه ی اصلی آن ها را ندیدم، فقط بازآفرینی هایشان را دیده ام) من را به طرز شگرفی هیجان زده کرد. نقاشان دیگری نیز بودند که ممکن است به طور مستقیم بر من تأثیر نگذاشته باشند اما موقعیت آن ها علاقه ی من را برانگیخته چرا که فکر می کردم وضعیت آن ها مشابه خودم است. مثلاً، گوستاو مورو<sup>۲۱</sup> در پاریس. یکی از نقاشی های او در موزه ای در برلین غربی نمایش داده می شد. اوایل نقاشی هایش را، به خاطر سوژه هایش نمی پسندیدم - آن ها را نمی فهمیدم. ده سال بعد نظرم کاملاً تغییر کرد. چنین بود که در ابتدا زندگی و موقعیت من در برلین غربی دشوار و بسیار محدود بود و من باید دنبال چیزی می گشتم که بتوانم خود را با آن تعریف کنم و به خود هویت بدهم. در واقع، آنچه در پی اش بودم آن جا نبود.

HG: وقتی در آلمان غربی دانشجوی بودید، برای دیدن کلکسیون های موزه های مختلف به چه شهرهایی سفر کردید؟

GB: اولین سفری که به خارج از برلین رفتم در سال ۵۹ بود، تقریباً ۳ سال بعد از ورودم به برلین. اول برای دیدن موزه ی استدلیک<sup>۲۲</sup> به آمستردام رفتم. آن جا تصویری از شعیم سوتین<sup>۲۳</sup> با عنوان - (شقه ی گاو)<sup>۲۴</sup> وجود داشت که قبلاً ندیده بودم و مرا بسیار به شوق آورد. بعد از آن به پاریس رفتم و از موزه ی مورو دیدن کردم. من آثار فوتریه<sup>۲۵</sup> را برای اولین بار آن جا دیدم، و مهم تر این که، برای اولین بار آثار متأخر فرانسیس پیکابیا<sup>۲۶</sup> و میشو<sup>۲۷</sup> را دیدم. این ها تا آن زمان برای من ناشناخته بودند.

HG: آیا کتابخانه ی هنری مناسبی در دوران جوانی در دسترس شما بود؟

GB: دانشگاه، کتابخانه ی بسیار خوبی داشت. من شخصاً هیچ کتابی به جز کتاب های ادبیات نداشتم.

<sup>18</sup> Emilio Vedova

<sup>19</sup> Mikhail Vrubel

<sup>20</sup> Ilya Repin

<sup>21</sup> Gustave Moreau

<sup>22</sup> Stedelijk

<sup>23</sup> Chaim Soutine

<sup>24</sup> Side of Beef, by Chaim Soutine, c. 1925; in the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

<sup>25</sup> Jean Fautrier

<sup>26</sup> Francis Picabia

<sup>27</sup> Henri Michaux

HG: بیشتر به تور نمایشگاه «نقاشی جدید آمریکایی» که توسط آلفرد بار<sup>28</sup> گزیده شده بود، اشاره کردید که در سال های -1957 58 اروپا را گشت. این نمایشگاه شامل آثار پولاک<sup>29</sup>، گوستن، دکونینگ<sup>30</sup> و به طور کلی ۱۷ نقاش آمریکایی بود. دیدن این نمایشگاه حتماً برای شما یک شوک بوده است.

GB: این نمایشگاه در دانشگاه و در ساختمانی که ما در آن درس می خواندیم برگزار شده بود. شوک بزرگ صندوق های عظیمی بود که آثار پولاک در آن ها حمل می شد. آن ها به حدی بزرگ بودند که در تالار جا نمی شدند. ما هرگز چیزی شبیه به این ندیده بودیم. دیوانه وار بود! پولاک در این نمایشگاه بیشترین تعداد آثار را داشت و یک تالار بزرگ به او اختصاص داده شده بود. چنین چیزی قبلاً هرگز دیده نشده بود. با این وجود پولاک در دانشگاه بخصوص بر دانشجویان جوان تر تأثیر کمی داشت. دکونینگ به خاطر نوع نقاشی هایش که ریشه ی اروپایی داشتند بیشتر پذیرفته بود و نحوه ترسیم آن ها راحت تر قابل فهم بود. مهم ترین جنبه در آثار وی در آن زمان اسپرسیون آن بود، اکسپرسیون ناگوار و سهمگین آن - کاریکاتوری از یک زن کشیده بود که دندان هایش را نشان می داد.

HG: زمانی که برای اولین بار نقاشی های پولاک را دیدید آن ها به نظرتان لجام گسیخته و وحشی آمدند یا تحت کنترل؟

GB: به هیچ وجه. من معتقدم نقاشی اروپایی وقتی که در قطع کوچک نقاشی می شود از لحاظ حسی و تأثیر گذاری بسیار مناسب تر بوده و با چهارچوب نقاشی اروپایی و روحیه ی غیرمادی آن انطباق بیشتری دارد. این موضوع بخصوص در مورد آثاری که در پاریس خلق شده اند، یا آن هایی که به تاشیست های اروپایی تعلق دارند، به عنوان مثال براین<sup>31</sup> فردی که بسیار تأثیرگذار بود - صدق می کند.

HG: شاید کمی ملاحظه کارانه تر؟

GB: نقاشی های اروپایی؟ نه. برعکس. من نقاشی کوچکی از وُلز<sup>32</sup> یا فوتریه را رادیکال تر از آثار پولاک می دانم. و اگر رادیکال بودن را معیار بدانیم، من همچنان بر همان اعتقادم.

HG: سیر پیشرفت نقاشی های شما کاملاً منطقی است. نه پیش از انجام؛ اما زمانی که کاری انجام می دهید و یک مورخ هنر به آن نگاه می کند، روندی منظم در مجموعه کار شما می بیند. اما فقط شما می دانید که مرحله ی بعدی چه خواهد بود.

<sup>28</sup> Alfred Barr

<sup>29</sup> Jackson Pollock

<sup>30</sup> Willem de Kooning

<sup>31</sup> Camille Bryen

<sup>32</sup> Wols: Wols was the pseudonym of Alfred Otto Wolfgang Schulze

GB: این موضوع بسیار جالب است، اما پاسخ ها نزد من هم نیست. این سؤالی تعیین کننده است. می توان از کاری که تمام شده شروع کرد و سپس فرمی به آن افزود و به نتیجه ای رسید. اما این نتیجه، آزادی هنرمند را به کلی سلب می کند و نقاش را شدیداً محدود می سازد. بلند پروازی با نگاه به گذشته به نتیجه نمی رسد. همواره سعی کرده ام از این امر دوری کنم به همین خاطر است که نقاشی من طی ۲۰ سال گذشته، جریانی مداوم نبوده و با گسست های مشخصی قطع شده است. شاید به شکل مشروط خود را از پیش آماده کنم اما هنگام کار خود را ناگزیر از خلق تصویری نو می یابم.

HG: طی بحث هایی که کردیم شما از واژه ی «موقعیت» به گونه ای استفاده کردید که من با معنای آن چندان آشنا نیستم. این واژه به طور روشن از ذهنی منظم، با جهت گیری سیاسی و فلسفی خاص می آید. نقاشی های شما به نوعی بیانگر موقعیتتان هستند، اما برای کسانی از ما که درباره ی آن نمی دانیم، این ها آثار مردی هستند که هر چند سال با دشواری های بسیار خود را به آزادی می رساند.

GB: منظور من از «موقعیت»، نگرش است. این نگرش چیزی نیست که فرد از قبل به آن اندیشیده باشد؛ بلکه به سمت آن رانده می شود. یک سری مطالعات معمولی این نگرش را تعیین نمی کنند زیرا این مقوله خارج از روش های معمولی آموزشی است. این حالت به صورت فرمی تدافعی ظاهر می شود، نوعی دفاع از خود. زمانی که نقاشی فیگوراتیو را در اواخر دهه ی ۵۰ و اوایل دهه ی ۶۰ در آلمان شروع کردم، اوضاع با آن چه در آمریکا و فرانسه می گذشت، کاملاً فرق می کرد به خاطر این که ما سلسله مراتب، نقاشی سازمان یافته و هیچ الگویی نداشتیم. تنها چیزی که وجود داشت مخالفت بود. سلسله مراتبی که به وسیله آن انسان ها حساسیت ایجاد می کردند، می پذیرفتند و می آموختند، وجود نداشت. یک نظریه ی کلی وجود داشت که طبق آن به طور مثال بعد از باهوس، نقاشی انتزاعی و سوررئالیسم و تاشیسم پذیرفته شده، نقاشی فیگوراتیو دیگر جایی نداشت. اما من مشغول کارهای فیگوراتیو جدید ابداع خودم بودم و این مجادله های مداومی را به همراه داشتم. من به عنوان یک نقاش تلاش می کردم به موقعیتی دست یابم که فضایی برای تنفس و آزادی در آن حس کنم.

HG: دفاع در برابر چه چیز و در تقابل با چه کسی؟

GB: خب، اول از همه، محافل آکادمیک. من همراه با دوستی به نام اوژن شوئنبک<sup>۳۳</sup> نمایشگاهی داشتم در رابطه با نخستین بیانیه ی پاندمونیوم<sup>۳۴</sup>. نقاشی های ما آن جا به نمایش گذاشته شده بود، و بازدیدکنندگان کمی آمدند اما حجم زیادی از انتقادها به دنبال آمد. حمله هایی که می خواستند آن چه را من برای انجام دانش تلاش می کردم از من بگیرند، چیزی که وجود مرا به عنوان یک نقاش دارای معنا تعریف می کرد. آن ها می گفتند کاری که من انجام می دهم بی مورد و از نظر زمانی نابهنگام است. آن ها ادعا می کردند تمام درها با توجه به کارهایی که انجام گردیده قبلاً گشوده شده اند و امکان شروع دوباره ی آن وجود ندارد.

<sup>33</sup> Eugen Schonebeck

<sup>34</sup>

HG: واقعیت این است که نقاشی های شما به نظر «کتیف» (Nasty) می آیند. شما این صفت را چه ترجمه می کنید؟ به عنوان یک مورخ هنری می توانم پیش بینی کنم که در آینده این نقاشی ها نسبت به اکنون کلاسیک تر به نظر خواهند رسید.

GB: معتقدم که این «کتیفی» محتملاً نقصی است که من و بسیاری دیگر از نقاشان آلمانی در آن مشترکیم. این چیزی است که من عادت به دوست داشتنش ندارم اما کاری هم برایش نمی توانم بکنم. در همان زمان شروع به دوست داشتنش کردم. و من مطمئناً نقاشان «خوشگلی» مثل نلده<sup>35</sup> را درک نمی کنم.

HG: به آلمانی به «کتیف» چه می گوید؟

GB: خشن (Brutal)، شاید.

HG: خشن. وقتی برخوردی با آن داشته باشی دیگر سخت است که به کمتر از آن رضایت دهی.

---

<sup>35</sup> Emile Nolde