

## مقایسه مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاء پور و گرینبرگ

### چکیده:

یکی از منابع اصلی شناخت بنیادهای نقاشی مدرن، مقاله «نقاشی مدرن» کلمنت گرینبرگ می باشد. او در این مقاله با بیان کارکرد خودنقادی در هنر، با حذف مدیوم های دیگر، سطح را به عنوان یگانه هنجار متمایز و مختص نقاشی جهت حصول خلوص در نقاشی معرفی نموده که در هنر مدرن، بسیار مورد توجه واقع شده است. در ایران جلیل ضیاء پور در ۱۹۴۹، بیانیه ای با عنوان «لغو نظریه های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررئالیسم» در نشریه کویر منتشر کرد که با حذف مدیوم های دیگر در نقاشی نظریه «مکتب کامل» را ارائه داده و ارزش های نقاشی ناب را بیان نمود. شناخت و مقایسه مبانی نقاشی مدرن در هنر معاصر ایران و جهان، امری ضروری به نظر می رسد. از آنجا که هر دو بیانیه، مبانی نقاشی مدرن را بیان می کنند، سؤال این است که این دو بیانیه چه تفاوت ها و شباهت هایی باهم دارند؟ این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی، نشان می دهد که هر دو بیانیه، انگیزه ها و اهداف هنرمندان را امری فردی معرفی می کنند. اما بیانیه ضیاء پور برخلاف گرینبرگ به کارکرد خودنقادی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بستر تاریخی و فرهنگی هنر مدرن، اعتقادی ندارد.

واژه های کلیدی: کلمنت گرینبرگ، نقاشی مدرن، جلیل ضیاء پور، خودنقادی.

### رضا رفیعی راد

دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای  
صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز،  
ایران.

Email: mystic.red.cube@gmail.com

### علیرضا اکرمی حسن کیاده

مربی گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه  
گیلان، رشت، ایران، نویسنده مسئول  
Email: alireza\_akrami12@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۴

DOI: 10.22051/pgf.2019.23159.1015

## مقدمه

مهرتأییدی بر جنبش نوگرایی هنرزد. دوره چهارم (۱۳۵۷) ش تاکنون) نیز به هنر دوران بعد از انقلاب اختصاص دارد (پاکباز، ۱۳۸۷: ۸۸۹).

در این میان، جلیل ضیاء پور بدون شک از مهم ترین هنرمندانی است که در عرصه هنر مدرن ایران مطرح است و تطبیق نظریات او، که با اتمسفر هنر برای هنر و نیز مبنای فرمالیسم هماهنگی دارد، با گرینبرگ ضروری است. شاید این سؤال پیش بیاید که آیا مقایسه بیانیه گرینبرگ، که چارلز جنکس<sup>۲</sup> او را اسقف مدرنیته می داند (جنکس، ۱۳۷۹: ۱۶)، یعنی «نقاشی مدرن» با بیانیه جلیل ضیاء پور با عنوان «لغو نظریه های مکاتب گذشته و معاصر از پرمیتمی و تا سوررئالیسم»، از اساس امری درست است یا نه؟ در پاسخ باید چند نکته مهم را مطرح کرد:

نکته اول این که اساساً متن مکتوب دانشگاهی می تواند مورد بررسی، مقایسه و نقد علمی قرار گیرد. همچنان که نظریات گرینبرگ توسط منتقدانی چون نوئل کارول<sup>۳</sup> و نیز پست مدرنیست ها از اساس مورد نقد قرار گرفته و حتی ابطال شده است و موضوعاتی نظیر سطح گرایی و رنگ به عنوان خصلت اصلی ناب نقاشی (کارول، ۱۳۸۲: ۱۷۷) کیفیت، عینیت و سبک که اساس بیانیه گرینبرگ را تشکیل می دهد آماج حمله های طرد و نفی این ناقدان قرار گرفته است (آزبورن<sup>۴</sup>، ۱۳۹۰: ۱۹)، متن بیانیه ضیاء پور نیز می تواند تحت عنوان متن مکتوب دانشگاهی مورد بررسی و مقایسه قرار گیرد.

نکته دوم این که بیانیه ضیاء پور در سال ۱۹۴۹ یعنی یازده سال پیش تر از بیانیه گرینبرگ (۱۹۶۰) نوشته و منتشر شده است. نکته سوم این که منطبق با آنچه در تقسیم بندی های پاکباز بیان شده است، ضیاء پور در دوره دوم سیر تحول هنر معاصر ایران قرار دارد. او پس از بازگشت به ایران، هم زمان با بیشتر شدن آزادی های اجتماعی، به وسیله نوشتار سعی کرد به تبیین هنر مدرن، که در بیانیه آن راتنها هنر واقعی معرفی نموده، بپردازد. بنابراین، از این جهت که در تعیین مسیر هنر معاصر یک کشور نقش داشته است، سندی مهم و قابل اعتناست. این ادعا که بنیادهای هنر مدرن ایران وابستگی بسیار عمیقی با نظریه های ضیاء پور دارند، چندان دور از انصاف نیست. یکی از دلایل آن این است که او در سال ۱۳۲۲ هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران را تأسیس کرد که

هنرشناسان، روند مدرن شدن در هنرهای بصری را ناشی از یک رشته تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سده نوزدهم اروپا می دانند که تلاشی برای رهایی از بن بست آکادمیک بود. در این راستا رویین پاکباز جنبش فوویسم را آغازگاه مدرنیسم در هنر می داند و بر ایجاد مفاهیم زیباشناختی هنر در دوران مدرن تأکید می ورزد: «آنها [هنرمندان مدرن] پیگیرانه کوشیدند که از راه خود بیانگری به یک آرمان جدید دست یابند. در این رهگذر، دگرگونی بنیادی در معیارها و مفاهیم زیباشناختی و اصول فنی هنر ایجاد شد» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۲۶). در این میان گرینبرگ<sup>۵</sup> یکی از نظریه پردازانی است که به تشریح و تبیین چستی هنر مدرن و بنیان های آن پرداخته است. او هنر مدرن را حافظ کیفیت زیبایی شناختی اثر می داند که در ادوار مختلف مورد تهدید قرار گرفته است (گرینبرگ، ۱۹۸۰: ۶۵). او در مقاله «نقاشی مدرنیست» که در سال ۱۹۶۰ نوشت، اصلی ترین بنیادهای نقاشی مدرن را توضیح داده است. از میان پژوهش هایی که به هنر معاصر ایران می پردازند، آغاز نقاشی معاصر در تقسیم بندی مهمی که پاکباز معرفی کرده است، به سال ۱۹۱۰ (۱۲۸۹ شمسی) برمی گردد؛ یعنی پنجاه سال قبل از آن که مبنای نقاشی مدرن به قلم گرینبرگ نوشته شود. دوره های نقاشی معاصر ایران از منظر پاکباز به این صورت است: دوره اول (۱۲۸۹ ش - ۱۳۲۰) که با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه و تربیت هنرجویان به روش آکادمیک غربی توسط کمال الملک آغاز گردید. همچنین در این دوره هنرستانی در اصفهان برای احیای هنرها و صنایع سنتی دایر شد. هنرمندان فعال اصفهان در راستای سیاست نوسازی فرهنگی رضاشاه قصد داشتند تحولی در سنت مینیاتور ایرانی ایجاد کنند. در دوره دوم (۱۳۲۰ ش - ۱۳۳۷) نیز علاوه بر هنر سنتی، هنر غربی نیز گرایش دیگر رایج در دانشگاه ها بود که توسط مدرسان غربی تدریس می شد. گالری آپادانا و نشریه خروس جنگی نیز در همین دوران شروع به کار کردند. هنرمندان این دوره را می توان به سه دسته نوگرا، سنت گرا و میانه رو تقسیم بندی کرد که ضیاء پور در دسته نوگرا جای دارد. دوره سوم (۱۳۳۷ ش - ۱۳۵۷)، را می توان با زمان برپایی اولین دوسالانه تهران (۱۳۳۷ ش) مقارن دانست. این دوره هنرمندان بزرگی را به عرصه هنر ایران معرفی کرد و

کند و مضمون را از آن بزداید و یازده سال بعد از او گرینبرگ همین کار را انجام داده است. در این پژوهش ابتدا یک بازخوانی از هر دو بیانیه صورت گرفته و چکیده کاملی از هر دو بیانیه ارائه گردیده و نشان داده شده که هر دو بیانیه، موضوع واحد یعنی چگونگی حصول و دستیابی به مشخصه‌های نقاشی ناب را مطرح می‌کنند و در نهایت، بر اساس مقایسه‌ای که میان این دو صورت می‌گیرد. نتیجه این تطبیق، در هفت بند بیان خواهد شد.

### پیشینه پژوهش

دو مقاله «نقاشی مدرن» (۱۹۶۰) گرینبرگ و مقاله «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتو تا سوررئالیسم» جلیل ضیاء پور (۱۹۴۹) منتشر شده در نشریه کویر، دو متن تئوریک در هنر مدرن غرب و ایران هستند که سعی دارند خلوص و ناب بودن در نقاشی را تبیین نمایند. نظریات ضیاء پور در این مقاله چندان مورد توجه قرار نگرفته، اما به طور پراکنده می‌توان در روزنامه تهران امروز<sup>۷</sup> متنی را از احمد واعظی مشاهده کرد که اختصاصاً به این مقاله پرداخته و در واقع خلاصه‌ای از آن را ارائه می‌دهد. اما متنی تخصصی که به نقد و بررسی آن پردازد مشاهده نشده است. برای فهم بیشتر نظرات گرینبرگ، مقاله‌ای از هاروی کرمی (۱۳۸۵) درباره «هنر مدرن و فلسفه مدرن» که در تشریح نظرات گرینبرگ به تئوری بنیادین هنر مدرن پرداخته و نیز در مقاله نوئل کارول «رسانه هنر: اختصاصی بودن رسانه‌ها در هنرها»، چالش سطح‌گرایی و مدیوم اختصاصی در بیانیه گرینبرگ بررسی شد. همچنین مریم جمالی در مقاله «تأثیر نقد قوه بر نظریه فرمالیسم کلمنت گرینبرگ» خصلت‌های مدرنیستی که گرینبرگ به آن اصرار می‌ورزد از جمله اندیشه انتقادی را مورد بررسی قرار داده است. برای بررسی جایگاه ضیاء پور در هنر مدرن ایران به تقسیم‌بندی هنر معاصر ایران توسط روئین پاکباز در دایره‌المعارف هنر، مراجعه گردید.

### روش پژوهش

این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی به تطبیق دو نظریه پرداخته و آن‌ها را از نظر هم‌پوشانی مورد بررسی قرار می‌دهد. در این راستا از منابع کتابخانه‌ای و اینترنت استفاده شده است.

در آن هنرمندانی چون تناولی، زنده رودی، عربشاهی و پیلارام تحت آموزش قرار گرفتند که هریک از ایشان نیز پرچمداران هنر مدرن گردیدند.

نکته چهارم این‌که، تفاوت عمده ضیاء پور با گرینبرگ در این است که ضیاء پور نقاشی است که سعی دارد بنیادهای هنر مدرن را که در غرب آموزش دیده است به ایرانیان انتقال دهد. اما گرینبرگ نقاش نیست، بلکه فارغ‌التحصیل ادبیات از دانشگاه سیراکیوس<sup>۸</sup> است و شهرتش به خاطر تئوری پردازی در نقاشی است، به نحوی که روزنامه گاردین او را با راسکین مقایسه می‌کند<sup>۱</sup> (گاردین، ۲۰۱۱). گرینبرگ علی‌رغم جایگاهش در نقد تجسمی در حوزه عمل فاقد آثار نقاشی است.

نکته پنجم این‌که اساساً در بحث علمی شهرت بیشتر یا مکان جغرافیایی نمی‌تواند تعیین‌کننده رد یا قبول یا حتی تعیین سطح متن مکتوب دانشگاهی باشد. البته شاید این امکان وجود داشته باشد که گرینبرگ چون در متن مدرنیسم زندگی کرده است، مطالبی عمیق‌تر و قابل توجه‌تر نگاشته باشد؛ اما معنای آن طبعاً این نیست که بیانیه علمی ضیاء پور ارزش مقایسه با آن را ندارد.

نکته ششم این‌که آن چه ضیاء پور نوشته است، ممکن است چیزی فراتر از بیان تکراری یافته‌های هنر برای هنر نبوده باشد، اما نباید تأثیر ضیاء پور در آموزش هنر مدرن به هنرمندان ایرانی را از نظر دور داشت. این‌که این مکتب (مکتب کامل) در دایره‌المعارف‌های ایرانی وجود ندارد، شاید کم‌لطفی به تلاش‌های مردی است که سعی داشت خلوص در نقاشی را به کشورش معرفی کند، اما قطعاً نشان‌دهنده بی‌ارزشی این مکتب و این مقاله مهم نیست و البته معرفی این بیانیه به عنوان یک بیانیه نوین و خارق‌العاده جهانی نیز امری ناشایسته و ناصواب است.

یکی از مهم‌ترین نقش‌های ضیاء پور در هنر مدرن ایران، نقش آموزشی اوست که در صدد بود هنر مدرن را به هنرمندان و مردم آموزش دهد. طبیعتاً او زمانی در فرانسه اقامت داشت که آموزه هنر برای هنر، مسیر خود را طی نموده بود. بنابراین آشنایی او با این مکتب اگر قطعی نباشد، محتمل است. اما در حال بخش بزرگی از آنچه که به عنوان بیانیه ارائه داده، منطبق بر آموزه‌های آن است. او در بیانیه مکتوبش سعی داشت که بانفی مدیوم‌های دیگر، خلوص را به نقاشی وارد

### تشریح مبانی نظریه ضیاء پور و گرینبرگ

برای آن که بتوان نسبت میان بنیادهای هنرمدرن در این دو مقاله را با یکدیگر در ترازوی سنجش قرار داد و آنها را تطبیق کرد ابتدا به شرح مختصر و جداگانه هر کدام پرداخته خواهد شد. اما از آن جایی که بیانیه جلیل ضیاء پور نسبت به مقاله گرینبرگ تقدم زمانی دارد، ابتدا به شرح آن پرداخته می شود:

#### الف) مکتب کامل جلیل ضیاء پور

جلیل ضیاء پور<sup>۴</sup> در نشریه کویر در سال ۱۹۴۹، بیانیه هنری خود را تحت عنوان «مکتب کامل» در ایران ارائه نمود. این بیانیه تحت عنوان «لغو نظریه های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیستیو تا سوررالیسم» در پانزده صفحه منتشر شد.

ضیاء پور برای توضیح بیانیه اش سه گزاره کلیدی و یک واژه کلیدی (انگل ها) ابداع می کند. همچنین جهت بسط و گسترش آن تاریخ مختصر هنر را از پریمیستیو تا سوررالیسم مرور می کند و طی استدلال های خاص خود، همه را به دلیل وجود انگل ها در آنها مردود می شمارد. او تمامی فرم های تصویری نقاشی را به سه دسته «صور طبیعی»، «صور غیر طبیعی نزدیک» و «صور غیر طبیعی دور» تقسیم بندی می کند. تصاویر مانوس و عادی را که در واقع بازنمایی محیط هستند و مابه ازای بیرونی دارند در دسته صور طبیعی، و نیز فرم هایی را که به نحوی غیر مستقیم بر اشیاء و محیط بیرون از ذهن دلالت دارند در دسته «صور غیر طبیعی نزدیک» قرار می دهد. این تصاویر اگرچه به نحو تام و تمام اشیاء را بازنمایی نمی کنند اما تشابه زیادی به اشیاء و جهان پیرامون دارند. اما دسته سوم یعنی «صور غیر طبیعی دور» شامل تمامی فرم هایی می شود که به هیچ وجه مابه ازای بیرونی ندارند و تنها از راه تصور و تداعی معانی، دارای تجلی می شوند و به خودی خود در طبیعت وجود نداشته و مشابه چیزی هم نیستند.

ضیاء پور می گوید وجود «انگل ها» در نقاشی از پریمیستیو تا سوررالیسم سبب شده که هیچ یک از مکاتب کلاسیسیسم تا سوررالیسم، حق هنر نقاشی را به نقاشی ندهند. او وجود انگل ها را علت اصلی عدم پیشرفت نقاشی می داند. همچنین برای توضیح انگل ها در نقاشی، به طور مختصر وارد تاریخ هنر شده و معتقد است که پیش از اختراع خط، وظیفه نقاشی بسیار سنگین تر بوده و وظایف اجتماعی زیادی از جمله بار بیان مذهبی را نیز به دوش می کشیده است اما با اختراع خط و نوشتار، بار وظایف عمومی و اجتماعی که نقاشی به دوش

می کشیده، کمتر شد. در این قسمت، ضیاء پور پای فردیت هنرمند را پیش می کشد و توضیح می دهد که با سلب وظیفه اجتماعی از هنر، خواهش ها و سلیق فردی مجال بروز و ظهور پیدا کرد، با این حال به دلیل تأثیر و تأثرات متقابل و ناگزیری که هنرمند از جامعه می پذیرد، این فردیت گرای محدود است و هنرمند به خلق تصاویر اشیاء مانوس و طبیعی دست می زند. استدلال ضیاء پور در نحوه به وجود آمدن مهارت (تکنیک) در نقاشی جالب است. او بیان می دارد که با توجه به آنچه گفته شد، هنرمند ابتدایی به خاطر تأثیرات متقابل اجتماعش، نمی توانست از بازنمایی اشیاء و استفاده از صور طبیعی اجتناب کند. معنای صحت و درستی در نقاشی از صور طبیعی و اشیاء مانوس، تأکید بر تجسم بخشی و عینیت هر چه بیشتر نقاشی است. در نتیجه ممارست بر این عمل سبب ایجاد مهارت فنی و پیدایش تکنیک در نقاشی گردیده است. در ادامه و در توضیح رئالیسم، بیان می کند که مقتضیات زمان و عقاید اجتماعی سبب می شد تا این مهارت فنی به سمت واقعیت گرای یا به سمت بیان درونی شخصی هنرمند و یا ترکیبی از این دو حرکت کند. نکته مهم در این استدلال این است که او وجه مشترک همه این آثار را در تصویری کردن «مضامین» می داند. سپس اظهار می دارد که پرداخت (پرداختن) به این صور طبیعی که مضمون را ایجاد می کنند، به اندازه کافی قادر به بیان مُدرکات حسی نیستند در نتیجه هنرمندان بعدها به دفرماسیون در فرم روی آوردند.

همان طور که گفته شد، ضیاء پور استدلال می کند که نقاشی از طبیعت، منجر به ایجاد مهارت فنی شد و این مهارت فنی به تدریج از رئالیسم به بعد، سبب بالارفتن اهمیت طراحی گردید. علت این امر این بود که در این دوران، علاوه بر مهارت فنی در نقاشی از طبیعت، نحوه بیان آنها به بهترین وجه، از طریق خط و سطح و... نیز اهمیت یافت. استدلال ضیاء پور درباره نحوه به کارگیری رنگ در نقاشی نیز این است که در دوران رئالیسم، استفاده از رنگ ها به آبی و سبز و زرد و قرمز و مشتقات آنها، که البته تحت تعالیم استادان قدیم صورت می گرفت، محدود می شد اما امپرسیونیست ها این قاعده را دگرگون کردند.

بعد از این مقدمه، او عنوان می کند که با فرم های طبیعی و فرم های غیر طبیعی نزدیک کاری ندارد و اساس نظریه اش بر اصالت به کارگیری صور غیر طبیعی دور در نقاشی استوار

او اگرچه تلاش‌های کوبیسم را ارج می‌نهد اما دو اشکال اساسی را بر آن وارد می‌آورد: اول این‌که کوبیسم نیز به هر حال دارای مضمون است و دوم این‌که تغییر شکل‌ها در کوبیسم، به جای این‌که ذهن را به اصل نقاشی یعنی «درک زیبایی طرز بیان مخصوص به خود آن» معطوف کند، با برانگیختن کنجکاوای ذهن در دریافت شکل اصلی که توسط نقاش دفرمه شده، نقاشی را منحرف ساخته است و پیشروترین نقاشان کوبیست هم هنوز در قید و بند تصویرها هستند. ضیاء پور از این نیز پیش‌تر می‌رود و می‌گوید که امپرسیونیسم برای بیان شخصی هنرمند، عوامل فنی مختص نقاشی را پیشرفت داد اما مکاتب بعدی، از امپرسیونیسم استفاده لازم را نکردند و به وسیله اغراق در فرم آن را به انحراف کشاندند و سبب تأخیر دستیابی به اصالت در نقاشی شدند.

ضیاء پور در واقع مسئله اختصاصی شدنِ مدیوم را مدنظر قرار می‌دهد. در ادامه نیز می‌گوید که اگر نقاشی به تصویر کردن صحنه‌های زندگی و مضمون بپردازد در واقع خود را وارد مدیوم نویسنده‌گی (منظور ادبیات است) کرده است. یعنی چون از پیش از ظهور خط و نوشتار، نقاشی وظیفه کتابت را برعهده داشت، لازم نیست اکنون هم آن کار را انجام بدهد.

ضیاء پور در اینجا حاصل بیانیه خود را بیان می‌کند و می‌گوید آنچه از حذف «صور طبیعی» و «صور غیر طبیعی نزدیک» برای نقاشی باقی می‌ماند در واقع رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب بندی است. سپس نتایج حاصله از این بیانات را در تهِ بند بیان می‌کند: اول این‌که فرم و ترکیب بندی تنها باید به «صور طبیعی دور» بپردازند. دوم نسبت غیر طبیعی بودن مضمون در نقاشی با تکامل و ارزش نقاشی نسبت مستقیم دارد. سوم این‌که مضمون نقاشی باید از بیان در مدیوم ادبیات دوری گزیند و هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت در نقاشی، مردود است. چهارم این‌که کمال نقاشی در این نهفته است که صور طبیعی و صور غیر طبیعی نزدیک، جای خود را به طرح، رنگ و سایر عوامل فنی بدهند. پنجم این‌که هنرمند باید نقاشی را که از صور طبیعی و صور غیر طبیعی نزدیک ساخته شده عمداً ویران کند تا عوامل فنی نقاشی بدون انگل بیان شوند. ششم این‌که به وسیله رد مدیوم‌های دیگر در نقاشی و ایجاد زیبایی، تنها با تکیه بر عوامل فنی، از این به بعد هم هنرمندان و هم مردم زیبایی‌شناسی مخصوص نقاشی را درک خواهند کرد. هفتم

است؛ یعنی رنگ‌ها و فرم‌هایی که معنی آنها در درون خود آنها مستتر است و مابه‌ازای بیرونی ندارند و تنها از راه تداعی معانی، می‌توانند معناهایی را بازتاب دهند. برای توضیح بیشتر، او مثال‌هایی می‌آورد و می‌گوید زمستان معمولاً با رنگ‌هایی نظیر آبی و خاکستری‌های سفید و... به تصویر درآورده می‌شود. بهار نیز با رنگ‌های زرد و آبی و ارغوانی و... و از آن جایی‌که انسان از راه اعتیاد متمادی هر فصلی را در ذهن خود به صورت گرمی، سردی، اعتدال و... متصور می‌شود در نتیجه رنگ‌های متناظر آنها نیز همین مشخصات را در ذهن انسان از راه تداعی معانی ایجاد می‌نماید. سپس می‌گوید که هنرمند بر اساس این تداعی معانی رنگ می‌تواند بدون نیاز به صور طبیعی و غیر طبیعی نزدیک، اقتضائات و درخواست‌های شخصی خود را بر روی بوم ثبت کند.

اکسپرسیونیسم در پی این تغییرات رنگ و خط، با تکمیل بیان شخصی توسط «حالت دادن»، راه را وسیع‌تر کرده و در نتیجه، دفرماسیون حاصل گردید. ضیاء پور می‌گوید به این طریق فرم جدیدی حاصل شد که بعدها در لباس کوبیسم و فوویسم ظاهر شد. این فرم نو اگرچه قدم بزرگی بود اما با پدید آوردن ابهام (آبستراکشن)، از اصل و ذات نقاشی دور و منحرف شد.

به اعتقاد او تحولات مداوم هنرها که در غرب اتفاق افتاد، بر اساس نیاز جامعه بود. این تواتر و تلاش مداوم و مرحله به مرحله، که نقاشان را از مکتبی به مکتبی دیگر می‌انداخت، تنها یک هدف را مشخص می‌کرد و آن این بود که رشته تخصصی شان را «آن چنان که باید» باشد مشخص نمایند. او می‌گوید تلاش همه مکاتب نقاشی که با سرعت به پیش می‌تاختند این بود که خود را از چنگ انگل‌ها نجات دهند اما به دلیل این‌که نقاشی خود را از «صور طبیعی» و «صور غیر طبیعی نزدیک» عاری نساخته بود، تاکنون (از ابتدای سورهالیسم) موفق نشدند. چرا که نقاشان همیشه خود را موظف به استفاده از این صورت‌های دانسته‌اند.

سپس به تلاش امپرسیونیست‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید که آنها کاری کردند که رنگ، پیش از مضمون دیده شود که این عمل سبب تقویت عوامل بصری گشته و نیز توجه به عملکرد قوای بینایی در نقاشی نیز اهمیت یافت. اما سورهالیسم پا در راه انحراف گذاشت و ایده‌ها و مضامین ذهنی را به صورت تصویری به نمایش درآورد و از قالب نقاشی فاصله گرفت.

این که این نظریه، مکتبی با نام مکتب کامل به وجود خواهد آورد که مدیوم نقاشی را از همه مدیوم‌های دیگر جدا کرده و حد و مرزهای آن مشخص می‌شود. هشتم این که زیبایی نقاشی، با زیبایی دیگر هنرهای زیبا فرق می‌کند. نهم این که این نظریه، صرفاً امری فردی نیست و محصول درخواست اجتماعی این دوران است.

### ب) گرینبرگ و نقاشی مدرن

کلمنت گرینبرگ درباره رفتار آوانگارد معتقد بود در طول بیست سال آخر قرن [نوزدهم]، همه چیز باهم مخلوط شد، هرچند که این اتفاق تنها در ظاهر افتاد. در اوایل بونارد<sup>۱۰</sup> و ویلارد<sup>۱۱</sup> در حال سنجش خود، زمان را سپری کردند، دوره تحول نپی‌ها<sup>۱۲</sup> در طول سال‌های ۱۸۹۰ ظاهر شد و فوویسم، در حدود ۱۹۰۳ رقابت خود را آغاز کرد. همان طور که به نظر می‌رسد نقاشی بین اواسط دهه ۱۸۸۰ و ۱۹۱۰ بیش از هر زمان دیگری در رابطه با هدف این پژوهش، سریع‌تر تغییر کرده است. کویسیم از فوویسم در دوازده سال آخر به شدت فاصله می‌گرفت. تنها در این دوره یعنی بین دهه ۱۸۰۰ و ۱۸۸۰ بود که سرعت تغییرات نقاشی دوباره به حالت طبیعی بازگشت و کویسیم تا نیمه دهه ۱۹۲۰ در صدر قرار گرفت. بعد از آن سوررئالیسم از راه رسید. در حدود ۱۹۴۰، اکسپرسیونیسم انتزاعی و مشتقاتش، تاشیسم و هنر اینفورمال در صحنه تاریخ هنر حاضر شدند (گرینبرگ، ۱۹۶۸: ۱۸-۴۳). در هنر مدرن، احکام مربوط به زیبایی، در آراء کانت، به احکام ذوقی‌ای تنزل یافت و پایه حکم درباره زیبا بودن چیزی ادراک حسی و لذت حاصل از آن دانسته شد (پازوکی، ۱۳۸۱: ۱۰۴). هنر برای هنر نیز راه خود را از طریق نفی تعهدات بیرونی هنر ادامه داد و «فایده‌اش چیست؟ زیبا بودن! ... به طور کلی هر چیز وقتی مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود، شعر نشر می‌شود و آزاده برده می‌گردد. همه هنر همین است» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۴۶۷). گرینبرگ سوپزکتیویته در هنر را اصل قرار داده و مدرنیسم را نگاهبان کیفیات زیباشناسانه می‌داند. او اصرار داشت «بهترین اثر از نظر هر کسی، همان است که مورد پسند او بوده و طبع و سلیقه او را ارضا نماید» (فتنون، ۱۹۹۴: ۱۰). او بنیادهای هنر مدرن را در مقاله «مدرنیسم در نقاشی» این‌گونه تشریح می‌نماید که مدرنیسم نه تنها در هنر بلکه در فرهنگ اتفاق افتاده است. اگرچه تمدن غرب تنها تمدنی نیست که خودانتقادی را مورد

توجه قرار داده اما به طور یقین بیشترین کارکرد آن در مدرنیسم به وقوع پیوسته است و فعالیت‌هایی که نتوانستند در خودنقادی از درون توجیه پذیر باشند آسیب‌های بنیادینی دیده‌اند. از آنجا که گرینبرگ خودانتقادی را هم‌ارز مدرنیسم می‌گیرد، کانت را اولین مدرنیست می‌داند. او می‌گوید «هنر در صورتی می‌تواند خودش را از تنزل استانداردهای زیبایی‌شناسانه و از هم سطح شدن (جذب شدن در تفریح و سرگرمی، دین) رهایی یابد [بخشد] که تجربه‌ای را به نمایش بگذارد که اولاً این تجربه دارای ارزش باشد و دوماً این تجربه صرفاً منحصر به خودش باشد و هیچ فعالیت دیگری نتواند آن تجربه را بیان کند» (جمالی، ۱۳۹۲: ۲۰). او برای خودنقادی مدرن در هنر وظیفه‌ای قائل می‌شود که خودنقادی باید تأثیرات هر هنری را که امکان داشت از رسانه هنر دیگری وام گرفته باشد یا به آن وام داده باشد حذف کند. در نتیجه از این راه، هنر خلوص می‌یابد. بدین سان گرینبرگ در ادامه «خلوص یافتن» هنر را با «ارائه تعریف» از هنر مساوی گرفت. یعنی خودنقادی در هنر منجر به ارائه تعریف از هنر می‌گردد. گرینبرگ نقاشی را در این ساختار مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌گوید که واقع‌گرایی<sup>۱۳</sup> و وهم‌گرایی<sup>۱۴</sup> از هنر برای اختفای هنر استفاده می‌کردند و رسانه را پنهان می‌نمودند ولی مدرنیسم با تکیه بر خودنقادی، از هنر برای جلب توجه به هنر استفاده کرد. سپس می‌گوید هنرهای مثل کادر در تئاتر و نقاشی، رنگ در مجسمه‌سازی، تئاتر و نقاشی مشترک است و اما سطح بیگانه‌سازی است که تنها منحصر به نقاشی است. گرینبرگ زیرکانه مسئله مهمی را پیش می‌کشد زیرا او می‌داند که حتی گذاردن یک نقطه یا خط بر روی یک سطح، ایجاد عمق می‌کند. حتی بخشی از سیلوئت پیکر انسانی یا یک فنجان، فضای تصویری را سه بعدی جلوه می‌دهد که این، برخلاف استقلال هنر نقاشی است. به همین جهت او در ادامه منظور خود را از سطح توضیح می‌دهد و می‌گوید سطح دوبعدی و تختی که نقاشی مدرن به آن گرایش دارد، ممکن نیست هرگز کاملاً دوبعدی و تخت باشد. حتی علامتی که روی سطح صاف بگذاریم آن را از حالت تخت و دوبعدی بیرون می‌آورد. در نقاشی کلاسیک، پندار فضایی بود که مخاطب خود را در درون نقاشی بیابد. اما پندار فضا در نقاشی مدرن طوری است که مخاطب تنها می‌تواند به درون بنگرد. او توضیح می‌دهد که منظور از پرداخت به سطح تنها در حدودی است که نقاشی

هرآنچه را که با مجسمه‌سازی اشتراک دارد، کنار بگذارد؛ و این مقاومت در برابر مجسمه‌سازی، چیز جدیدی نیست و از قبل وجود داشته است. او تأکید بر رنگ در آثار داوید، انگر، نقاشی قرن شانزده و نوزدهم، هلند، اسپانیا و بلژیک را پیشینه این مقاومت معرفی می‌کند که بعدها نیز در آثار امپرسیونیست‌ها و کوبیست‌ها با نفی سایه‌زدن و شکل دادن پی گرفته شد. ابتکار نقاشان مدرنیست این بود که سطح، یعنی آنچه محدودیت در نقاشی دانسته می‌شد، را به صورت نامحدود گسترش دادند. او به نقاشی پست‌امپرسیونیسم اشاره می‌کند که در آن به علم علاقه زیادی نشان دادند و سعی در علمی کردن نقاشی داشتند و این هم جهت شدن هنر و علم تنها ثابت می‌کند که هنر مدرن تا چه حد متعلق به همان ساختار فرهنگی و تاریخی است که علم به آن تعلق دارد. سپس دو نکته مهم را مطرح می‌کند: نکته اول این که هنرمند مدرن در انجام نقاشی‌های خود هدف داشته است اما این هدف‌ها همگی فردی بوده است نه تحت یک نظام و ساختار که تحت عنوان هنر مدرن به او القاء شده باشد. نکته دوم هم این که موفقیت‌های آنان نیز کیفیت فردی داشته است. توضیح این که مدرنیسم فاقد برهان نظری از پیش تعیین شده در هنر بوده است و هنرمندان مدرن امکانات نظری مختلف را به صورت تجربه و آزمون و خطایی گرفتند و در نتیجه کیفیت اهداف و موفقیت‌های آنان جنبه فردی داشته که البته همه اینها در تداوم سنت‌های پیشین بوده است.

او در بیانیه خود اظهار می‌دارد که امروزه نقد مدرن هم مانند نقد پیشامدرن، از هنر عقب‌تر و مطالبی که درباره هنر مدرن نوشته می‌شود ژورنالیستی است و نقد صحیحی نیست. این نقدهای ژورنالیستی، هر مرحله تازه‌ای از مدرنیسم را به عنوان دوران جدیدی که نماینده عدم تداوم قراردادهای گذشته است معرفی می‌کند که چنین برداشتی از هنر مدرن، از بنیان نادرست است (گرینبرگ، ۱۹۶۱: ۳-۶).

### ضیاء پور، گرینبرگ و هنر مدرن

تلاش ضیاء پور (و نیز بقیه هنرمندانی که در رواج هنر مدرن در تکاپو بودند) برای نهادینه کردن مبانی هنر مدرن، با مشکلات فراوانی همراه بود. این تلاش‌ها، اگرچه در نهایت منجر به پیشستازی در هنر جهانی نشد اما باب ورود ایران به عرصه جهانی هنر مدرن را افتتاح نمود که موفقیت‌های

جدول ۱: نتایج حاصله از تطبیق نگره‌های گرینبرگ و ضیاء پور به نقاشی مدرن

عنوان	گرینبرگ	ضیاء پور
۱ حذف مدیوم‌ها در نقاشی مدرن	کارکرد اندیشه انتقادی	محصول درخواست جامعه
۲ تنها هنجار در نقاشی	سطح	فرم، ترکیب‌بندی، رنگ، خط و طرح
۳ گرایش به سطح در نقاشی	ریشه در سنت	گسست از سنت
۴ هنر مدرن	ظهور مرحله به مرحله	با برنامه مدون شده
۵ هدف و انگیزه هنرمندان مدرن	متکی به فردیت هنرمند	متکی به فردیت هنرمند
۶ روند به وجود آمدن هنر مدرن	تدریجی و مرحله‌ای	ناگهانی و دفعی
۷ رابطه هنر مدرن و علم	همسویی و وحدت ساختار فرهنگی	استقلال هنر مدرن از علم

وجود آمده‌اند اما ضیاء پور معتقد است کوبیسم و سوررئالیسم دستاوردهای امپرسیونیسم را نشناخته و با وجود اغراق در فرم و مضمون، آن را به انحراف کشیدند.

۴) گرینبرگ معتقد به فقدان برنامه نظری در هنر مدرن است، به طوری که از منظر او مدرنیسم برنامه‌ای از پیش تعیین شده نبود بلکه مرحله به مرحله بر اساس نقدهای متوالی هنرمند به وجود آمد. اما ضیاء پور با ارائه نظریه مکتب کامل، می‌کوشد برنامه نظری‌ای را ارائه دهد که از این پس هنرمندان و مردم ارزش‌های نقاشی را بشناسند و به آن رجوع کنند.

۵) هم گرینبرگ و هم ضیاء پور، «هدف‌ها» و «انگیزه‌های» هنری مدرن را بر فردیت هنرمند متکی می‌دانند.

۶) گرینبرگ اصرار دارد که هنر مدرن در ادامه سنت نقاشی و فعالیت استادان بزرگ است و دفاعاً به وجود نیامده است اما ضیاء پور با ارائه بیانیه‌اش، اظهار می‌دارد که به طور ناگهانی و دفعی، از این پس (یعنی از سال ۱۹۴۹) با ارائه نظریه مکتب کامل، هم هنرمندان و هم مردم زیبایی‌شناسی مخصوص نقاشی را درک خواهند کرد.

۷) گرینبرگ معتقد است که هنر مدرن و علم هم‌پای هم پیش رفته‌اند که نشان دهنده تعلق این دو به یک ساختار فرهنگی و تاریخی است. اما ضیاء پور با ارائه نظریه‌اش در کشوری که هنوز علم تجربی چندان پیشرفت نکرده و تولید علمی چندان ندارد، به علم اهمیتی نمی‌دهد و هنر مدرن را مستقل از علم می‌داند.

اهمیت ضیاء پور در حرکت هنر مدرن ایران بر هیچ‌کس پوشیده نیست. به همین جهت است که آسیب‌شناسی هنر مدرن ایران بستگی زیادی به رجوع به مقالات و نظریات

یکی از ضرورت‌های پژوهش حاضر اشاره به این موضوع است که به رغم شباهت ظاهری که در آثار هنر مدرن ایرانی وجود دارد، توافقی بر سر مدرن بودن آنها نیست یا به سختی می‌توان توافقی یافت. بررسی منابعی مانند بیانیه ضیاء پور و دیگران، و مقایسه آن با منابع اصیل غربی، می‌تواند تفاوت‌ها و شباهت‌های بنیادین در هنر مدرن را آشکار نماید.

### نتیجه‌گیری

نتایج حاصله از این پژوهش را که در جدول شماره (۱) خلاصه شده است می‌توان این‌گونه بیان کرد:

۱) در حالی که گرینبرگ حذف مدیوم‌های دیگر را در نقاشی وظیفه و کارکرد اندیشه انتقادی هنرمند و منشأ آن را علم تجربی می‌دانست، جلیل ضیاء پور معتقد بود که حذف مدیوم‌ها ریشه در فردیت هنرمند دارد و جامعه از ابتدا هنرمند را مجبور به اختلاط مدیوم‌های دیگر در نقاشی نموده است.

۲) به اعتقاد گرینبرگ سطح تنها هنجار منحصر به فرد نقاشی است که آن را از تمام مدیوم‌های دیگر مجزا می‌کند. ضیاء پور معتقد است که هنجار منحصر به فرد نقاشی که سبب حذف مدیوم‌های دیگر در نقاشی می‌شود، فرم، ترکیب‌بندی، رنگ، خط و طرح می‌باشد.

۳) گرینبرگ بیان می‌کند که گرایش به سطح در هنر مدرن ریشه در سنت دارد و در تداوم سنت است. اما ضیاء پور معتقد به گسست است و تمامی نظریه‌های هنر از پرمیتو تا سوررئالیسم را لغو می‌نماید. گرینبرگ می‌گوید با هدف دستیابی به خلوص و کیفیت زیبایی‌شناسانه در نقاشی، همه مکاتب، مرحله به مرحله، بر اساس کارکرد اندیشه انتقادی به



نوع شناخت حاصله از هنرمدرن در ایران، که یکی از منابع آن بیانیه و نظریات ضیاءپور می باشد، چگونه بوده است، چه مسیر متفاوتی از هنرمدرن غربی را پیش روی هنرمندان ایران معاصر قرار داده و نوآوری های این راهبرد هنری چه بوده است؟ و سؤالات دیگری که همگی متکی به ضرورت شناخت هرچه بیشتر این تفاوت ها می باشد.

او و فعالیت های شاگردانش دارد. این مقاله با نگاهی به شباهت ها و تفاوت های بنیاد های نظری هنرمدرن و آغازگاه هنرمدرن ایرانی، می تواند راهگشای پژوهشگرانی باشد که در پی آسیب شناسی هنرمدرن هستند. بیان این تفاوت ها در این مقاله می تواند سؤالات دیگری ایجاد کند؛ مثلاً تأثیر این تفاوت ها در حوزه نظر و عمل هنرمدرن ایران چه بوده است؟

## پی نوشت

1. Modernist painting
2. Clement Greenberg
3. Charles Jencks
4. Noel Carroll
5. Peter Osborne
6. Syracuse
7. Newspaper (<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/11/clement-greenberg-art-critic>)
8. مقاله احمد واعظی با عنوان «از پرمیتیف تا سوررئالیسم، لغو تمامی نظریه های گذشته و معاصر»، روزنامه تهران امروز، سه شنبه ۲۶ آبان ۱۳۸۸
9. Syracuse
10. Newspaper (<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/11/clement-greenberg-art-critic>)
11. مقاله احمد واعظی با عنوان «از پرمیتیف تا سوررئالیسم، لغو تمامی نظریه های گذشته و معاصر»، روزنامه تهران امروز، سه شنبه ۲۶ آبان ۱۳۸۸
12. جلیل ضیاءپور (۱۲۹۹-۱۳۷۸) که از او به عنوان «پدر نقاشی مدرن ایران» یاد می شود، در بندرانزلی متولد شد. او پس از ورود به مدرسه صنایع مستظرفه قدیمه و فراگیری تذهیب، نقش قالی، مینیاتور، کاشیکاری و نگارگری در سال ۱۳۲۰ به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران راه یافته و در سال ۱۳۲۴ با دریافت مدال فرهنگی درجه یکم، تحصیلات آکادمیک خود را در مقطع لیسانس به انجام رساند. سپس در همان سال از طریق بورس دولت فرانسه و از سوی دانشگاه تهران به منظور انجام تحصیلات عالی تکمیلی عازم کشور فرانسه شده و در دانشکده ملی و عالی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) به تحصیل پرداخت. در نقاشی نزد اساتیدی چون سووربی و در مجسمه سازی، نیکلوس آموزش دید. او پس از اخذ درجه دکترا در هنر، برای اولین بار در سال ۱۳۲۸ به ایران بازگشته و در اولین قدم انجمن هنری «خروس جنگی» را تأسیس کرد و نشریه ای با همین عنوان به چاپ رساند.
13. کلمنت گرینبرگ (۱۹۰۹-۱۹۹۴) در محله برانکس، نیویورک متولد شد. پدر و مادر او از مهاجران یهودی و از طبقه متوسط بودند. از دوران کودکی تاجوانی به ادبیات گرایش زیادی داشت. او به مدرسه «اراسموس هال» رفته و سپس از دانشگاه سیراکیوس در سال ۱۹۳۰ فارغ التحصیل شد. او از کودکی مسلط به زبان انگلیسی بود و همچنین ایتالیایی، آلمانی، فرانسوی و لاتین را می آموخت. در طول سال های بعد از تحصیلات برای تجارت پدرش مشغول به کار شد اما به دلیل عدم علاقه به شغل مترجمی روی آورد و از سال ۱۹۳۷ به بعد در مجلات کوچک و ادبی مقاله می نوشت. از سال ۱۹۳۹ که مقاله «آوانگارد و کیچ» را در ریک ژورنال معتبر (Partisan Review) به رشته نگارش درآورد و رسماً به عنوان منتقد هنرهای بصری شناخته شد. در سال ۱۹۴۰ در همین ژورنال به عنوان ویراستار و از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۷ او سردبیر همین نشریه گردید. نفوذ گرینبرگ در تفسیر و نقد هنری به حدی رسید که تام ولف در کتابی که در سال ۱۹۷۵ نوشت، نام گرینبرگ را به عنوان یکی از «شاهان قلعه فرهنگ» در کنار هارولد روزنبرگ و لئو اشتاینبرگ معرفی نمود. از مقالات مهم او می توان به نقاشی مدرن (۱۹۶۰) و همچنین مدرن و پست مدرن (۱۹۷۹) اشاره نمود.
14. Pierre Bonnard
15. Jean-Édouard Vuillard
16. Les Nabis
17. Realism
18. Illusionism
19. <http://www.islamicartz.com>

## منابع

- آرزبورن، پیترو (۱۳۹۰)، هنر مفهومی، ترجمه نغمه رحمانی، تهران: نشر مرکب سپید، چاپ اول.
- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۸۵)، «نقاشی مدرنیست»، نشریه هنرهای تجسمی، شماره ۲۴، ۴۳-۲۷.
- اسکندری، ایرج (۱۳۷۹)، «بررسی گرایش های سنتی در نقاشی معاصر ایران»، هنرنامه، شماره ۹، صص ۲۷-۴۳.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۳)، «دانستن درمان است»، چیدمان، سال سوم، شماره ۶، صص ۱۷-۲۲.
- بازوکی، شهرام (۱۳۸۱)، «تأثیر تفکر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری»، فصلنامه فرهنگستان هنر، صص ۱۰۴، ۱۰۳.

- پاکباز، روئین (۱۳۸۷)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر. چاپ نهم.
- جمالی، مریم (۱۳۹۲)، «تأثیر نقد قوه بر نظریه فرمالیسم کلمنت گرینبرگ». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. بهار و تابستان ۱۳۹۲. شماره ۶.
- جنکس، چارلز (۱۳۷۹)، پست مدرنیسم چیست. ترجمه فرهاد مرتضایی. مشهد: انتشارات هنر سرای کلهر.
- خلیلی، مریم (۱۳۸۵)، «جنبش هنر مدرن ایران». مطالعات هنرهای تجسمی. شماره ۲۴: صص ۱۰-۱۳.
- سید حسینی، رضا (۱۳۷۶)، مکتب‌های ادبی جلد اول، تهران: انتشارات نگاه، چاپ دهم.
- ضیاء پور، جلیل (۱۳۲۷)، «لغونظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سوررئالیسم». نشریه کویر. تهران: انتشارات مجله کویر.
- قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۱)، «انسان زدایی‌های بینالی». نشریه گلستانه. شماره ۴۱.
- کارول، نوئل (۱۳۸۲)، «رسانه هنر: اختصاصی بودن رسانه هادر هنرها». مترجم فرهاد ساسانی. بیناب. شماره ۲: صص ۱۷۲-۱۹۱.
- گرابار، آلگ (۱۳۸۷)، «تأملی در هنر قاجاری و اهمیت آن». ترجمه ولی‌الله کاووسی. گلستان هنر. شماره ۱۴: صص ۹۵-۹۸.
- گودرزی، مرتضی (دیباچ) (۱۳۸۹)، «هنر قهرمان شریفی ندارد»، پایگاه اینترنتی نشریه هنر اسلامی: (<http://www.islamicartz.com>)
- گودرزی، مصطفی (۱۳۷۷)، «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران». مجله هنرهای تجسمی. شماره ۲: صص ۵۸-۶۹.
- Abul Ghasemi, M (2006), Modernist Painting, Visual Arts magazine, No. 24: 35-40.
- Afsarian, I (2015), Knowing Is the Cure, Chideman Magazine, Third Year, No. 6: 17-22.
- Carroll, N (1995), The Specificity of Media in the Arts, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 19, No. 4: 191-172.
- Eskandari, I (2001), A Study of Traditional Trends in Contemporary Iranian Painting, Honarnameh magazine, No. 9: 27-43.
- Fenton, T (1994), The Man Who Loved Pictures, Sharecom, sharecom pub.
- Goodarzi, M (1999), Introduction to Contemporary Painting of Iran, Visual Arts Magazine, No. 2: 58-69.
- Grabar, O (2009), Reflections on Qajar Art and Its Significance, Translated by Vali o Allah Kavousi, Golestan e Honar, No. 14: 95-98.
- Greenberg, C (1955), Autobiographical Statement, Twentieth Century Authors (first supplement), New York: The H. W. Wilson Company, Reprinted in Selected Essays, Vol. 3.
- Greenberg, C (1968), Avant-garde Attitudes: New Art in the Sixties, John Power lecture in contemporary art, Australia: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney.
- Greenberg, C (1980), Modern And Postmodern, Arts Magazine, Sydney, Australia, No. 54: 64-66.
- Greenberg, C (1961), Modernist painting, Arts Yearbook, No. 4.
- Jamali, M (2014), The Effect of Fiscal Criticism on the Clemente Greenberg Formalism Theory, Journal of Visual & Applied Arts, spring and summer, No. 6: Pages 24-28.
- Jencks, C (2001), What is Postmodernism?, Translated by Farhad Mortazai, Mashhad: Honar Saraye Kalhor Publishing.
- Khalili, M (2007), Modern Art Movement of Iran, Journal of Visual Arts Studies, No. 24: 10-13.
- Osborne, P (2005), Conceptual Art, Translated by Naghmeh Rahmani, Tehran: Morakab Honar Publisher.
- Pakbaz, R (2008), Encyclopedia of Art, (9end ed), Tehran: Contemporary Culture.
- Pazoki, S (2012), The Effect of Descartes Thinking in the Emergence of New Artistic Ideas, Journal of Farhangestan Honar. Pages: 103- 104.
- Qarabaghi, A (2003), Biennial's dehumanization, Golestaneh Magazine. No. 41: 14-25.
- Seyed Hossein, R (1998), Literary Schools, Tehran: Negah Publication, Vol. 1.
- Ziapour, J (1949), The Abolition of Theories of Past and Contemporary Styles, from Primitivism to Surrealism, Kavir Journal, No.1: 1-30.
- Goodarzi, Morteza (2010), Art does not have a hero, the website of the Islamic Art magazine: <http://www.islamicartz.com> (2018.11.16).
- Jonathan, Jones (2011), Clement Greenberg: the Art Critic Who Refuses to Flat Line, The guardian newspaper. [www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/11](http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/11) (2018.12.23).

## A Comparison of the Views of Ziapour and Greenberg of the Concept of Modern Painting

### Abstract

One of the main sources of knowledge of the foundations of modern painting is an article by Clement Greenberg entitled Modernist Painting. In this article, by expressing the function of self-criticism in art, and eliminating other mediums, he has introduced surface as the single distinguished and specific norm of painting for realization of purity in painting, which has been largely highlighted in modern art. In Iran Jalil Ziapour in 1949 published a statement entitled Elimination of Theories of Past Schools from Primitive to Surrealism in Kavir Journal. By elimination of other mediums in painting Ziapour sought to propose the “Perfect School Theory” and delineate the values of pure painting. Knowledge and comparison of the foundations of modern painting in contemporary art in Iran and World seem to be necessary. Since both statements express the foundations of the modern painting the question is that what differences and similarities do these statements have? The current essay uses a descriptive-analytic method to show that both statements consider the motives and goals of the artists a personal affair. But the difference of the statement of Ziapour lies in the fact that contrary to Greenberg it does not believe in the function of self-criticism in painting, existence of historical continuity in painting, lack of planning of modernity in art and the significance of historical and cultural context of modern art.

**Keywords:** Clement Greenberg, Modern Painting, Jalil Ziapour, Self-Criticism

### Reza Rafie Rad

Phd. Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Email: mystic.red.cube@gmail.com

### Alireza Akrami Hassan Kiyadeh

Instructor of Painting, Art and Architect Faculty, Guilan University, Rasht, Iran. (Corresponding Author)

Email: alireza\_akrami12@yahoo.com

.....  
Date Received: 2018/11/17

Date Received: 2019/02/13

.....  
1-DOI: 10.22051/pgr.2019.23159.1015