نقاشی‌های تاریخ نگار «آن کاوارا» [۱]

نویسنده: آن روریمر

مترجم: جهانبخش امیربیگی [۱] ، لنا یکتا امیربیگی [۲]

امروز در سن ۸۱ سالگی، آگاهی از خودم را دقیقاً همان‌گونه تجربه می‌کنم که در سن ۵ یا ۶ سالگی از خودم آگاه بودم. تنها به خاطر فقدان حرکت است که ما قادر هستیم حرکتِ آن چیزی را که زمان می‌نامیم، مشاهده کنیم. اگر زمان در گزار است، پس لازم است چیزی وجود داشته باشد که ثابت باقی بماند و خودآگاهی آن چیزی است که ثابت می‌ماند (تولستوی، ۱۹۱۰).

زندگی، روزهای بسیار است. یک روز پس از روزی دیگر، ما از خود عبور می‌کنیم و با دزدها، ارواح، غول‌ها، پیرمردها، مردهای جوان، همسران، بیوه‌ها و برادران عاشق ملاقات می‌کنیم؛ اما همیشه با خودمان دیدار می‌کنیم (جویس، ۱۹۲۲).

وقتی آن کاوارا اولین نقاشیِ تاریخ نگار خود را در تاریخ ۴ ژانویه ۱۹۶۶ نقاشی کرد، درواقع مجموعه‌ی ادامه‌داری را با پایان باز آغاز کرد که اکنون بیش از ۱۹۰۰ تابلو را شامل می‌شود. بسیاری از این نقاشی‌ها با اندازه‌های مختلف تولید و تنهایی یا گروهی وارد مجموعه‌های دولتی یا خصوصی شده‌اند. در مقایسه با سایر آثار هنری آن کاوارا، نقاشی‌های تاریخ نگار او شکل سنتی به خود گرفتند. مجموعه‌ی تاریخ نگار ۱۹۷۸، ۳۱، اکتبر (تصویر ۱) که در سال ۱۹۸۰ توسط موسسه‌ی هنری خریداری شد، ضمن حفظ تولید قواعد دوبعدی، تک‌خطی بودن و سطح رنگ‌آمیزی شده، نمونه‌ای از رویکرد سنتی آن کاوارا برای

۱. کارشناسی مجسمه سازی، هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. پست الکترونیک: Jahan.amirbeygi@ut.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

بازنمایی تصاویر است[۲]؛ علاوه بر آن، مسئله‌ی جایگاهش در میان تحولات معاصر نقاشی و همین‌طور در میان طیف وسیع‌تری از عمل زیبایی شناسانه‌ی هنرمند مطرح می‌شود. هرکدام از نقاشی‌های آن کاوارا به یک روز اختصاص دارند، دقیقاً همان تاریخی که نقاشی در آن واقعاً ساخته‌شده است، این در نظر آن کاوارا یک جز از کل در مجموعه‌ی تاریخ نگار محسوب می‌شود. حروف، اعداد و علائم نگارشی با توجه به سایز بوم در مرکز آن قرار می‌گیرد. اگرچه این تصور ایجاد می‌شود که آن‌ها با شابلون نوشته‌شده‌اند، اما حروف کوچک و بزرگ ماه، همراه با شماره‌های روز و سال، توسط دست با رنگ سفید بر روی پس‌زمینه‌ی تیره ترسیم شده‌اند. طرح حروف که به‌صورت ذهنی توسط هنرمند انتخاب می‌شود، به‌طور ظریفی میان نقاشی‌ها متفاوت است، اما به‌راحتی قابل‌تشخیص نیستند. رنگِ زمینه‌ی اولین آثار در این مجموعه آبی نیلگون است، درحالی‌که مابقی به رنگ قرمز نقاشی شده‌اند. با این‌حال در اغلب موارد سعی شده‌است، رنگ پس‌زمینه‌ی نقاشی‌ها قهوه‌ای، خاکستریِ تیره، سبزِ خاکستری، یا طیف آبی روشن باشد، اما هرگز از رنگ سیاه استفاده نشده‌است. کاوارا برای پس‌زمینه، چهار یا پنج لایه‌ی رنگ در هر تابلو اضافه می‌کند و برای نقاشی کردن تاریخ، ۶ یا ۷ لایه رنگ به آن‌ها می‌افزاید. او یک سطح مات غنی به دست می‌آورد، اما تمام آثار رد قلم‌مو را از بین می‌برد.

تصویر ۱: آن کاوارا (ژاپن، متولد ۱۹۳۳). از مجموعه تاریخ نگار (سه‌شنبه) ۳۱ اکتبر ۱۹۷۸. لیکوتکس روی بوم ۲۲۷٫۳ x ۱۵۵٫۸ سانتی‌متر) انستیتوی هنر شیکاگو. طی بیست‌وپنج سال گذشته، هنرمند مفهومی ژاپنی آن کاوارا مجموعه‌ای را خلق کرده که در آن تابلوها تاریخ همان روزی که در آن ایجادشده‌اند را نقاشی کرده است. این کار را تقریباً هرروز انجام می‌داد و اگر یک نقاشی تا پایان همان روز تکمیل نمی‌شد آن را از بین می‌برد).

فرمت نقاشی‌های این مجموعه، افقی است و در ۸ اندازه تعیین شده‌است (کوچک‌ترین آن‌ها ۲۰.۳×۲۵.۴ سانتی‌متر و بزرگ‌ترین آن‌ها ۲۲۷/۳×۱۵۵/۸ سانتی‌متر). باوجوداینکه هر نقاشی باید دقیقاً در همان روزی که به آن تعلق داشت شروع می‌شد و در همان روز نیز باید پایان می‌یافت، نقاش از هیچ دستگاهی برای تولید آن‌ها استفاده نکرده است. با اینکه این امکان وجود داشت که از نقاشی‌های سایز کوچک در هرروز ۳ تابلو از تاریخ‌های دیگر هم نقاشی شود، اما هرگز این اتفاق روی نداده است. اگر کار تا پایان روز تکمیل نمی‌شد،

نقاشیِ نیمه‌تمام از بین می‌رفت. *کاوارا* کسی بود که آثارش به‌طور گسترده در آمریکا، اروپا و وطن خودش ژاپن نمایش داده می‌شد. از اواسط ۶۰ سالگی در نیویورک زندگی می‌کرد و به‌طور گسترده‌ای مسافرت می‌کرد؛ بنابراین اغلب وقتی آثار وی نمایش داده می‌شد خودِ هنرمند حضور نداشت. اهمیت نقاشی‌ها در این نهفته است که آن‌ها فقط تاریخ یک روز را نشان نمی‌دهند، بلکه تاریخ خودشان را نشان می‌دهند. اگر در طول تاریخ، نقاشی‌ها با ثبت تاریخ بر پشت یا روی بوم به یک روز خاص تعلق پیدا می‌کردند، برای *آن کاوارا* خود تاریخ به موضوعی برای نقاشی بدل شد و این موضوع تنها تجسمی از تصویرِ تلویحی اثر است. علاوه بر این، هر نقاشی تاریخ نگار، فقط به خاطر تاریخ خاص خودش منحصر به فرد است. علی‌رغم این واقعیت که نقاشی‌های تاریخ نگار شبیه یکدیگر هستند، اما ترکیب اعداد و فرم حروف آن‌ها هرگز نمی‌تواند با یک تابلوی دیگر یکی باشد. حروف و اعدادی که ممکن است مستقل در نظر آیند، به یک تاریخ غیرمادی، فرمی مادی می‌بخشند؛ بنابراین نقاشی‌های تاریخ‌نگار توانسته‌اند یک مفهوم انتزاعی را به واقعیتی عینی تبدیل کنند. به دلیل درگیری موضوعی مجموعه تاریخ نگار با زمان، شاید بتوان آن‌ها را با نقاشی‌های *کلود* مونه در قرن ۱۹ مقایسه کرد، برای مثال در مجموعه ۱۵تایی«کومه‌ی علف خشک» (تصویر ۲) مونه تلاش کرد با کار در یک مجموعه، ویژگی‌های زودگذرِ ناشی از تغییرات لحظه‌ای نور را با گذر زمان در قالب بوم‌های متعدد ثبت کند. *کاوارا*، به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت، مانند مونه به اثرات خاص تغییر زمان توجه نمی‌کند، وی قصد دارد مفهوم خود زمان را به تصویر بکشد.

تصویر ۲: هشت اثر از یک مجموعه‌ی پانزده‌تایی «کومه‌ی علف خشک» که کلود مونه در سال‌های ۹۱-۱۸۹۰ نقاشی کرده است، در نمایشگاه «یک روز در کشور: امپرسیونیست‌ها و منظره نگارهای فرانسوی» در موسسه هنر شیکاگو در سال‌های ۱۹۸۴ تا ۸۵ نمایش داده‌شده است. مونه علاوه بر «کومه‌ی علف خشک»، از موضوعات مختلفی برای مجموعه نقاشی‌های خود، ازجمله صنوبرها، صخره‌ها، نیلوفرهای آبی و کلیسای جامع روئن استفاده کرد.

همچنیـن می‌تـوان نقاشـی‌های *کاوارا* را بـا نقاشـی‌های اعـداد و حـروف الفبـای جسـپر جونـز از اواسـط تـا اواخـر ۱۹۵۰ مقایسـه کـرد (تصویـر ۳). جونـز هماننـد *کاوارا*، عدد یـا حـرفِ یـک فرم انتزاعـی و مسـطح را به‌عنـوان موضوعی بـرای ترسـیم، ارائـه می‌دهـد. در کار هـر دو هنرمنـد، ایـن نمادهـا بـه یـک خودکفایـی بصـری می‌رسـند. در آثـار جونـز برخـلاف آثـار *کاوارا* رنـگ و قلم‌مـو بـر حـروف و اعـداد غالـب هسـتند. جونـز اعـداد و واژگان را به‌منظـور معناشناسـی و کمّـی بـه کار نمی‌بـرد و رنگ‌آمیـزی در آثـار او بـر آن‌هـا غلبـه داشـت. در بوم‌هـای *کاوارا*، حـروف و اعـداد هـدفِ محتوایـی خـود را حفـظ می‌کننـد. اگـر برای جونـز، حـروف و اعـداد نقـش تصویـر صـوری و ابتدایـی در نقاشـی را ایفـا می‌کننـد، بـرای *کاوارا* آن‌هـا به خـودی خود عملکـرد نمادیـن خود را در سـاختار یـک تاریخ و همچنین در سـاختار سـطح نقاشـی حفـظ می‌کننـد. مجموعـه‌ی تاریـخ نـگار نشـان‌دهنده‌ی درک *کاوارا* از مسـائل انتقـادی مرتبـط بـا نقاشـی اسـت کـه در اواخـر دهـه ۵۰ و اوایـل دهـه ۶۰ بـا آن روبـرو شـد. نقاشـی‌های تاریـخ نـگار بـه مـوازات هنرمندانـی ماننـد، *فرانـک اسـتلا* و *روبـرت ریمـن* در آمریـکا یـا *پیـرو مانزونـی* در اروپـا کـه در حـال معرفـی دریافت‌هـای نـاب و بی‌ماننـد خـود بودنـد، در حـال شـکل‌گیری بـود. در اواخـر دهـه ۱۹۵۰ و همزمـان بـا ظهـور نقاشـی اکسپرسیونیسـم انتزاعـی و مکتـب پاریس، تعـدادی از هنرمنـدان تـلاش کردنـد تـا نقاشـی را احیـا کننـد؛ زیـرا دریافتـه بودنـد کـه شـاخصه رنـگ ایـن دهـه، قـدرت و معنـای اصلـی خـود را از دسـت داده‌اسـت. به بیان سـاده‌تر می‌تـوان گفـت، در هـر دو سـوی اقیانـوس اطلـس هنرمنـدان در ایـن دوره تـلاش می‌کردنـد تـا یـک سـطح تصویـری را به‌عنـوان چیـزی کامـلاً جـدا از واقعیت‌هـای خـارج از آن تعریـف کننـد. بـه همیـن دلیـل، هـدف ایـن هنرمنـدان نفـی برگه‌هـای بیانگـر احساسـات و مضامیـن متعالـی بود.

تصویـر ۳: جاسـپر جانـز (آمریکایـی، متولـد ۱۹۳۰). ۰ تـا ۹ (۱۹۵۹)، کلاژ روی بـوم ۵۲ ۸۹ سـانتی‌متر. آخـن، نئـو گالـری، سـاملونگ لودویـگ. جانـز در نقاشـی‌های اعـداد و الفبـای خـود در دهـه ۱۹۵۰ از نقاشـی بـرای نمایـش نمادهـای انتزاعـی اسـتفاده کـرد. چیـزی کـه در تابلـوی ۰ تـا ۹ بیشـتر جلب‌توجـه می‌کنـد، اسـتفاده جسـورانه‌ی جونـز از قلم‌مـو اسـت. در مقابـل، نقاشـی‌های روزنـگار کاوارا سـعی شـده رد دسـت هنرمنـد را پنهـان شـود، به‌این‌ترتیـب بـر جنبـه اطلاعاتـی موضـوع تأکیـد می‌کننـد.

این مسئله که چگونه می‌توان یک نقاشی را خلق کرد که تنها برای خودش وجود داشته باشد، به‌عنوان یک حقیقت غیر ارجاعی می‌توان از اساسی‌ترین چالش‌های سال‌های قبل از اولین نقاشی تاریخ نگار *کاوارا* در نظر گرفت. یکی از جملاتی که اغلب از *فرانک استلا* نقل می‌شود، این است که در نقاشی‌های او «تنها چیزی که دیده می‌شود وجود دارد و به‌جز نقاشی روی بوم چیزی آنجا نیست[۳]». این بیانیه به‌طور خلاصه اهداف آن دسته از هنرمندان را که مایل به حذف ارجاعات شخصی و توهمی از نقاشی هستند، مطرح می‌کند (تصویر ۴). برای مثال نقاشی‌های سیاه *استلا* (۱۹۵۸-۶۰) نه یک نمایش فیگوراتیو(بدنی) هستند و نه یک ساختار سلسله مراتبی را نشان می‌دهند.

تصویر ۴: فرانک استلا (آمریکایی، متولد ۱۹۳۶). کلینتون پلازا، ۱۹۵۹. لعاب سیاه روی بوم؛ ۲۵۱×۱۸۹ سانتی‌متر شیکاگو، از مجموعه شخصی نقاشی‌های روزنگار کاوارا بی‌شباهت به نقاشی‌های سیاه استلا در اواخر دهه ۱۹۵۰ و نقاشی‌های رابرت ریمن پس از سال ۱۹۵۷ نیستند (تصویر ۵). کلینتون پلازا هیچ ارجاعی به واقعیت خارج از خود ندارد و بیننده را به تعجب از نقش خیال در هنر شگفت‌زده می‌کند.

آن‌ها با از بین بردن ضربه‌ی قلم‌مو می‌کوشیدند، نشانه‌های دخالت هنرمند در روندِ آفرینش اثر را پنهان کنند. در چنین آثاری که سعی در از بین بردن هرگونه تلاش مبتنی بر ساخت تصویر را دارند، پیش‌زمینه و پس‌زمینه در هم ادغام می‌شوند.

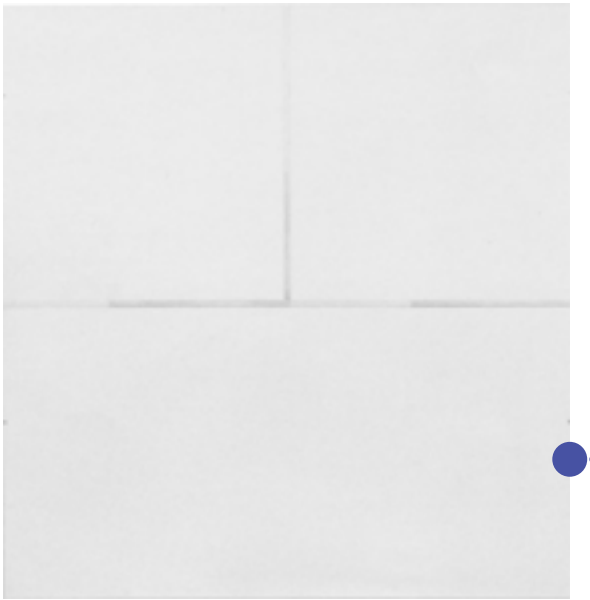
به همین ترتیب، رابرت ریمن با استفاده از مفاهیم اولیه‌ی نقاشی، همین موضوع را لحاظ کرد و اظهار داشت: «نقاشی دقیقاً همان چیزی است که مردم می‌بینند[۴]». از سال ۱۹۵۷ او خود را وقت نقاشی‌هایی کرد که تصویر آن‌ها همان سطح رنگ است که بر روی زمینه اضافه‌شده است (تصویر ۵). طبق گفته‌های ریمن: « مسئله این نیست که چه چیزی بکشم، بلکه تنها مسئله این است که چگونه نقاشی کنم[۵]». چگونه کشیدن همیشه تصویر نهایی محصول است. نقاشی‌های ریمن به همان اندازه که فعالیت پشت نقاشی خود را نشان می‌دهند، صرفاً خود ارجاع هستند. بوم‌هایی که با اکرولیک سفید پوشانده شده‌اند، تغییر بی‌پایان بافت سطح را که با استفاده از رنگ به وجود آمده نشان می‌دهد. در آثار ریمن این کارکرد به‌عنوان هدف بصری مشاهده می‌شود.

پیرو *مانزونی* پیش از مرگش در سن ۳۰ سالگی (۱۹۶۳) همان‌طور که از نقاشی‌های *آ کروم* (به معنای بدون رنگ) مشخص است به نتایج گسترده‌ای رسیده بود. با ظهور اولین نقاشی *آ کروم* که در سال (۱۹۵۷) *مانزونی* شروع به درک اصول نقاشی خود کرد. بعداً در سال (۱۹۶۰) در

بیانیه خود با عنوان« ابعاد آزاد» بیان کرد:

«موضوع شکل دادن چیزها و یا بیان پیام‌ها نیست. آیا خیال‌پردازی انتزاع و خود بیانگری افسانه‌های تهی نیستند؟ چیزی برای گفتن وجود ندارد تنها باید بود وزندگی کرد[۶]».

آ کروم‌ها بی‌آنکه نقاشی شوند«موجود» شدند. اولین آ کروم‌ها از بوم‌های مربعی ساخته شده است و در خمیر سفیدی به نام کائولن که جاذب آب است خیسانده شده است و از کنار به یکدیگر چسبانده شده است و بعد از خشک شدن بوم‌های آغشته به کائولن حضوری زمینی پیدا کرده‌اند. مانزونی برای خواسته‌ی خود یک سطح سفید که فقط یک سطح سفید است و نه چیز دیگر طیف وسیعی از مواد مختلف، از پارچه تا خز گرفته تا رول‌های نان پوشیده شده از کائولن، استفاده کرده است.[۷]



تصویر ۵: رابرت ریمن (آمریکایی، متولد ۱۹۳۰). اتاق الیوت: منشور ۵؛ ۱۹۸۷. آکریلیک روی فایبرگلاس با آلومینیوم؛ ۲۴۳ X ۲۴۳ سانتی‌متر، انستیتوی هنر شیکاگو. از اوایل دهه ۱۹۶۰، رابرت ریمن منحصراً بارنگ سفید نقاشی و با دقت ظرافت رنگی آن را بررسی کرد و آثاری را خلق کرد که طبیعت و بافت سطح اثر تأمل‌برانگیز باشد.

اگرچه ابزار آن‌ها به‌اندازه نتایج‌شان متفاوت است، اما هنرمندانی مانند استلا، ریمن و مانزونی در این‌که به نقاشی، فارغ از هرگونه ارجاعات تصویری و ترکیبی یا روانشناسی، واقعیت خاص خودش را ببخشند، مشترک بودند. فارغ از ارجاعات خیالی آثار کاوارا در مجموعه تاریخ نگار او از یک لحاظ با نقاشی‌های این سه هنرمند رویکردی موازی دارد. حروف و اعداد تاریخ روز، جایگزین تصاویر و ترکیب‌بندی سنتی می‌شوند. در عوض، جانمایی و در نتیجه‌ی پیکربندی نمادهای انتزاعی به‌طور طبیعی به شکل منتهی می‌شود، درحالی‌که قراردادهای ترکیب‌بندی به تمایل ساخت تاریخ منجر می‌شود. نقاشی‌های کاوارا، مانند نقاشی‌های استلا، ریمن یا مانزونی، بیانی خودکفا دارند و منعکس‌کننده‌ی خود هستند. عناصر هر تاریخ به‌صورت خطوط منحنی و خطی به صورت یک کل بصری منسجم عمل می‌کنند. ازآن‌جهت که انسان نمی‌تواند «تاریخ» را ببیند، نقاشی‌ها هیچ اطلاعاتی در مورد رابطه‌شان با واقعیت خارجی ندارند، اما در محدوده پرده نقاشی شده، «تاریخ» در غیر این صورت صرفاً یک مفهوم انتزاعی است که شکلی واقعی به خود می‌گیرد؛ بنابراین، در محتوای اصلی این اثر، مجموعه‌ی تاریخ نگار نشان می‌دهد که چگونه یک نقاشی می‌تواند حضور متکی‌به‌خود، مستقل (البته نه بی‌توجه) از ارجاعات بیرونی داشته باشد. با توجه به موجود بودن به‌عنوان یک تاریخ، نقاشی‌های کاوارا ادعا می‌کند که در «حال حاضر» موجود

تصویر ۶: نمایی از نمایش یکی از نقاشی‌های مجموعه‌ی تاریخ نگار. موزه هنر سینسیناتی، مجموعه شرکت RSM. عکس: جان وینچی. اگرچه نقاشی‌های روزنگار کاوارا مانند آثار استلا و رایمن به نوعی خود ارجاعی دارند اما بااین‌وجود به‌واسطه‌ی درج تاریخ، به یک واقعیت خارج از خود اشاره می‌کنند. رابطه‌ی نقاشی‌های روزنگار با اندازه‌گیری و نمایش زمان به خوبی در این عکس از نمای نصب آن در یک دفتر بازرگانی دیده می‌شود، جایی که اثر ۲۱ مارس ۱۹۷۵ کاوارا توسط یک تقویم، یک صفحه پیام و سایر وسایلی که هیچ شکی به تاریخ‌گذاری خود ندارند، احاطه‌شده است.

است، اگرچه به‌طور متناقضی تاریخ آن، ناگزیر، به زمانی اشاره دارد که در حال حاضر گذشته است (تصویر ۶).

رنگ یکدست پس‌زمینه‌ی هر نقاشی کمی متفاوت است و ممکن است از خاکستری تا آبی و گاهی به رنگ قرمز تغییر کند به‌طوری‌که این پرسش مطرح می‌شود که رنگ در این آثار چه نقشی را ایفا می‌کند. نقاشی‌های سیاه *استلا*، نقاشی‌های سفید ریمن و آثار «بی‌رنگ» *مانزونی* به‌طور مشابه برای جلوگیری از تداعی‌های نمایشی، نمادین یا عاطفی که رنگ می‌تواند ایجاد کند، عمل می‌کنند. در اواخر دهه ۱۹۵۰، موضوع رنگ به صراحت توسط *آد راینهارت* در آمریکا و *ایو کلاین* در اروپا مورد بررسی قرار گرفت. استفاده‌ی مشابه آن‌ها از یک رنگ با رنگ زمینه نقاشی‌های تاریخ نگار *کاوارا* قابل‌مقایسه است ، هرچند در هر مورد، اهداف نهایی آن‌ها متفاوت است. درحالی‌که پس از سال (۱۹۵۳) *راینهارت* شروع به رنگ‌آمیزی تنها بارنگ سیاه کرد تا مانند *مانزونی* یک «بی‌رنگ» مورداستفاده قرار دهد، *کلاین* پس از (۱۹۵۷) به استفاده انحصاری از رنگ های عمیق و آبی لاجوردی که اکنون به نام «آبی بین‌المللی کلاین» معروف است روی آورد. با آرزوی ریشه‌کن کردن همه عناصر بصری اضافی و بر هم زننده حواس از نقاشی، *راینهارت* با رساندن آن به مرزهای ادراک به دنبال کاهش رنگ به بی‌رنگی بود (تصویر ۷).

تصویر ۷: آد رینهارت (آمریکایی، ۱۹۱۳-۱۹۶۷). نقاشی انتزاعی، ۱۹۶۱-۶۶. رنگ‌روغن روی بوم؛ ۱۵۲٫۴× ۱۵۲٫۴ سانتی‌متر انستیتوی هنر شیکاگو، هدیه‌ی بک دکتر و خانم ایروینگ فورمن (۱۹۸۵/۱۰۶۷). آد رینهارت در سیزده سال آخر زندگی خود، هنر انتزاعی خود را به محدودیت‌های جدیدی در نقاشی‌های سیاه سوق داد تا به این وسیله ماهیت نقاشی را در یک زمینه تک‌رنگ بررسی کند. رویکرد رینهارت به رنگ، بسیار شبیه به رویکردی است که کاوارا در رنگ‌آمیزی آثارش دارد، کاوارا نیز از در نقاشی‌های خود از یکرنگ یکنواخت استفاده می‌کند، با این‌حال رنگ را در هر اثر تغییر می‌دهد.

کلاین روحیه‌ای کاملاً متفاوت داشت و سعی داشت رنگ را به نسبت‌های اساطیری ارتقا دهد و ادعا می‌کرد، «از طریق رنگ، من یک تطابق کامل با فضا تجربه می‌کنم، من واقعاً آزادم[۸]». *رینهارت* نوشت در مورد رنگ مسئله‌ای غلط، غیرمسئولانه و جنون‌آمیز وجود دارد، چیزی که کنترل آن غیرممکن است[۹]. بااین‌حال، *کلین* اظهار داشت که پیش از رسیدن به سطح رنگی، انسان خود را مستقیماً در مقابل مسئله‌ی روح می‌یابد[۱۰]. از منظری دیگر، هر دو هنرمند نقاشی را به‌عنوان یک هویت مستقل تعریف می‌کنند. *رینهارت* که میل دارد نقاشی را به ذات خود خلاصه کند [۱۱] و *کلاین* که اعتقاددارد، «نقاشی‌ها حضوری مستقل وزنده هستند[۱۲]». درحالی‌که *رینهارت*، رنگ را مداخله‌ای در بیان خلوص می‌دانست، *کلاین* آن را وسیله‌ای برای تصور یک واقعیت بیکران و غیرمادی در خارج از «دنیای روان‌شناختی بصری ارثی ما» می‌دانست [۱۳].

نگرش *کاوارا* نسبت به رنگ در بین دو دیدگاه زیبایی‌شناسی متفاوت *رینهارت* و *کلین* قرار می‌گیرد. برخلاف آن دو، *کاوارا* ادعایی در مورد رنگ به‌صورت مثبت یا منفی ندارد. او نه تلاش می‌کند آن را سرکوب کند و نه به قدرت فراتر رفتن از واقعیت دنیوی آن اعتقاد دارد. رنگ، برای *کاوارا*، نشانگر کاهش نور است. حروف سفید و پس‌زمینه رنگی تابلوهای تاریخ، در اصل، به تقابل بین نور روز و تاریکی شب اشاره دارد[۱۴]. درحالی‌که رنگ به اشیا، تعریف می‌بخشد و ممکن است پیوند عاطفی یا نمادین با آن‌ها داشته باشد؛ اما در کار *کاوارا*، رنگ چنین ارتباطی را حمل نمی‌کند و درنهایت تنها از لحاظ اشباع، ارزش یا رنگ مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. در بافت نقاشی شده‌ی آن، رنگ هر اثر به‌اندازه‌ی تاریخ آن صریح است و هیچ کدام از دو نقاشی دقیقاً شبیه هم نیستند.

نمی‌توان به‌طور قطعی به این سؤال که چگونه ممکن است رنگ هر تابلو با وقایع آن روز یا وضعیت روحی *کاوارا* ارتباط برقرار کند یا این سؤال که چرا هنرمند، رنگ خاصی را برای هر تاریخ انتخاب کرده است، پاسخ داد. اینکه یک نقاشی روزنگار قرمز روشن باشد، یا آبی تیره یا یکی از بسیار رنگ‌های خاکستری تیره، تفاوت

موضوعی به جز بیان خود «تفاوت» ایجاد نمی‌کند. تغییرات جزئی از یک خاکستری به خاکستری دیگر و تغییرات بزرگ‌تر از خاکستری تا آبی یا قرمز، این آثار را از هرگونه تعصبی دور می‌کند. در عوض، رنگِ پس‌زمینه‌ی نقاشی‌های روزنگار، به این علت که با توجه به اتفاقات خاص ایجاد نشده‌اند، بی‌نهایت متنوع هستند. رنگ قرمز یا آبی به همان اندازه که رنگ‌های متنوع خاکستری در اکثر نقاشی‌های تاریخ نگار یافت می‌شود، معنی دارد.

کاوارا با اعمال محدودیتی در انتخاب رنگ خود که درعین‌حال انحصارطلبانه نیست، یک پتانسیل بی‌انتها برای ایجاد تفاوت فراهم می‌کند. ذهنیت و عینیت انتخاب، یکدیگر را خنثی می‌کنند، چراکه تمایز ظریف در رنگ که منجر به ظاهر یکنواختی می‌شود، همچنین این یکنواختی را نقض می‌کند. از آنجا که رنگ یکی از عناصر ادراک است، به‌طوری‌که «هر آنچه را که به نظر غیرقابل توضیح، اما چندوجهی را رنگ می‌کنند»، رنگ هر نقاشی تاریخ نگار مانند تاریخ آن ممکن است افکار خاصی را برانگیزد؛ اما بدون ارجاع به ایده‌ها یا احساسات خاص برای خود، یک کیفیت باقی می‌ماند. در یک درجه‌بندی نامعین، عوامل فیزیولوژیکی و روان‌شناختی نقش اساسی در دیدگاه انسان ایفا می‌کنند، بنابراین احساسی دوگانه از حقیقتی بی‌واسطه و راز غیرقابل نفوذی که با این آثار آشکار می‌شود را افزایش می‌دهد.

نقاشی‌های تاریخ نگار *کاوارا* بر اساس واقعیتی تجربه‌شده از مقاطع، گذرا هستند و تغییرات مداوم از شب به‌روز و بالعکس را ثبت می‌کنند. هر اثر دارای یک جعبه‌ی مقوایی دستی ساز است که، شامل یک روزنامه از آن روز در شهری است که کار در آن نقاشی شده است(تصویر ۸).

تصویر ۸: آن کاوارا. جعبه مقوایی و روزنامه‌ها، از مجموعه‌ی تاریخ نگار (سه‌شنبه، (شکل ۱ را ببینید)). عکس: آن روریمر. در این تصویر و تصویر بعدی، می‌توانیم بیان خاص هرروزی را که کاوارا در آن نقاشی می‌کرده، مشاهده کنیم. هر یک از نقاشی‌های روزنگار با یک روزنامه (مانند مورد تصویر ۹، بخشی از روزنامه) از زمان و مکانی که کاوارا آن را نقاشی کرده، همراه است.

تصویر ۹: آن کاوارا. مجموعه‌ی تاریخ نگار («دوشنبه») (به همراه جعبه مقوایی و روزنامه). لیکوتکس روی بوم؛ ۴۶٫۲ × ۶۱.۷ سانتی متر.
نیویورک، موزه هنرهای مدرن. همان‌طور که این تصویر می‌بینیم، یک نقاشی تاریخ نگار ممکن است همراه با روزنامه و جعبه‌ی همراه آن نمایش داده شود.

یا بخشی از صفحه روزنامه که به داخل در جعبه چسبانده شده است (تصویر ۹). متن زیرنویس‌ها نقل‌قول‌های طولانی تا عبارات کوتاه، از یادداشتی شخصی گرفته تا یک رویداد بین‌المللی را شامل می‌شوند.

در سال‌های متأخر، فقط روز هفته نوشته‌شده است. این جعبه نقاشی را در نوع خود به‌عنوان یک شئ تعریف می‌کند، درحالی‌که زیرنویس‌ها و روزنامه‌ها اثر هنری را به واقعیت موجود و روزمره پیوند می‌دهند. قرار دادن یک روزنامه یا بخشی از آن در جعبه‌ی نقاشی، درحالی‌که بر دوگانگی بین هنر و واقعیت هرروزه تأکید می‌کند، همزمان آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. این واقعیت که روزنامه‌ی در جعبه ممکن است با نقاشی خود به نمایش گذاشته شود یا نشود، بر استقلال و وابستگی این دو تأکید دارد. از اوایل قرن ۱۹، هنگامی‌که *ژرژ براک* و *پابلو پیکاسو* کاغذ روزنامه را در کلاژهای خود وارد کردند (مخروط پاپیر)، روزنامه‌ی روزانه به‌عنوان نماینده‌ای از دنیای غیر هنری، مادی، متفاوت از دنیای داستانی بوم یا نقاشی عمل کرده است. در بطری *مارک وی*، شیشه‌ای، روزنامه ۱۹۱۳ (تصویر ۱۰)، پیکاسو، به طرز جالبی، کلمه «ژورنال» (روزنامه) را به «ژور» (روز) محدود کرد، شاید به عنوان یک شوخی در کار استفاده شده است، از آنجا که بطری با برند «vieux» (قدیمی) است؛ درحالی‌که کاغذ روزنامه، مربوط به آن روز است. *کاوارا* در تضاد با هنرمندان کوبیست که قطعات

تصویر ۱۰: پابلو پیکاسو (اسپانیایی، ۱۸۸۱-۱۹۷۳). بطری Vieux Marc، شیشه، روزنامه، ۱۹۱۳. زغال و کاغذهای چسبیده. ۶۲٫۶ x ۴۶٫۹ سانتی‌متر پاریس، موزه‌ی هنر مدرن.
استفاده‌ی کاوارا از روزنامه‌ها پیشینه‌ی برجسته‌ای دارد: پیکاسو در اوایل قرن از آن‌ها الهام گرفت و اندی وارهول (تصویر ۱۱) در دهه ۱۹۶۰ برای بیانی طعنه‌آمیز درباره فراگیر بودن تصاویر تولید انبوه از آن‌ها استفاده کرد.

تصویر ۱۱: تصویر ۱۱. اندی وارهول (آمریکایی، ۱۹۲۸-۱۹۸۷). پسری برای مگ، ۱۹۶۲. پلیمر مصنوعی روی بوم؛ ۱۸۲٫۹ × ۱۳۲ سانتی‌متر واشنگتن دی سی، گالری ملی هنر (۱۹۷۱،۸۷،۱۱).

روزنامه را در یک بافت کلی تصویری ادغام می‌کردند، عمداً کاغذ روزنامه را جدا از نقاشی نگه می‌دارد. به‌صورت استعاری، یک مرز مشخص بین واقعیت هنر و غیر هنر ترسیم می‌کند. با این‌وجود *کاوارا* به‌طور نامحسوس به ارتباط «واقعی» آن‌ها اشاره می‌کند. ازاین‌رو، نقاشی و روزنامه بدون پیوند به یکدیگر، مورد ارجاع متقابل قرار می‌گیرند.

روزنامه، نقاشی‌های تاریخ نگار را در دنیای تغییر مدام و رویدادهای ادامه‌دار (برخلاف ماهیت «بی‌زمان» هنر)، همراهی می‌کند. در این رابطه، نقاشی‌های *اندی وارهول*، از اوایل دهه ۱۹۶۰ را به یاد می‌آوریم که تیتر صفحه اول روزنامه‌ها را به تصویر می‌کشد (تصویر ۱۱). *وارهول*، روزنامه تصاویری از تولید انبوه، نامرتبط با هنر و با تأکید بر شوکه کننده بودن، ارائه داد.

ازنظر *کاوارا*، برخلاف *وارهول*، موضوعِ روزنامه ارتباط مستقیمی به نقاشی ندارد و درواقع تنها یک معیار سنجش از گذرا بودن زندگی روزانه است. روزنامه، به طور کلی بخشی از یک نقاشی روزنگار است، اما همزمان در حوزه‌ی غیر هنری خود باقی می‌ماند، بدین ترتیب پیوندی با پدیده‌هایی که روز به روز در دسترس همگان است، برقرار می‌کند. علاوه بر این، ترکیب روزنامه با نقاشیِ تاریخ نگار جانشینی برای امضای دستی هنرمند و نشانی معتبر برای اعتبار سنجی بر پایه‌ی واقعیت بود.

آثار انتقالی کاوارا در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ علایق هنری را نشان می‌دهد، که در نقاشی تاریخ نگار

به اوج خود می‌رسد. به عنوان مثال اثری با عنوان «هیچ‌چیز، چیزی، همه‌چیز» (تصویر ۱۲). یکی از صدها نقاشیِ این دوره، به طرق مختلف مجموعه‌ی تاریخ نگار را پیش‌بینی می‌کند. حروف بزرگ سیاه، لتر است (حروف‌برگردان)، کلمه‌ی «چیزی» را تشکیل می‌دهند. یک خط مدادی حروف را در یک کادر مستطیل شکل که از کاغذ تبعیت می‌کند، محصور کرده است. کلمه‌ی «برخی چیزها» جدا، منزوی، بزرگ‌شده است. به‌عنوان موضوع بازنمایی تصویری، به‌تنهایی می‌ایستد و خواهان توجه است: به‌عنوان یک کمیت یا یک شئ؟ برای چه مقدار یا چه چیزی؟ به معنای واقعی کلمه خارج قرارگرفته و هیچ اطلاعات کلامی در خود ندارد، بنابراین کلمات «هیچ‌چیز»، «چیزی» و «همه‌چیز» شکلی بصری به خود می‌گیرند. ازآنجاکه در چارچوب قالب مستطیل سنتی قرار می‌گیرند، آن‌ها به‌صورت «اشکال» خوانش می‌شوند؛ بنابراین کلمه، به‌عنوان یک شئ دوبعدی و به‌عنوان یک دال انتزاعی به موضوع تصویر تبدیل می‌شود.

یک طراحی با عنوان «Egg» (۱۹۶۴) که حروف بزرگ آن، با مداد مشخص‌شده است، تقریباً یک مرز مستطیل شکل مدادی را پر می‌کند و طراحی دیگری به نام Rulers (۱۹۶۴) که دو خط‌کش معلق را به تصویر کشیده است، به همین ترتیب، زمینه را برای انجام کار اصلی *کاوارا* فراهم می‌کنند. سه حرفِ کلمه‌ی «Egg» درحالی‌که استقلال خود را به‌عنوان عناصر بصری اعلام می‌کنند هنوز در ایجاد معنای کلامی

تصویر ۱۲: آن کاوارا. هیچ‌چیز، چیزی، همه‌چیز، ۱۹۶۳. لتراست (حروف برگردان) و مداد روی کاغذ؛ ۲۰.۵×۳۰.۵ سانتی‌متر.
کاوارا در ابتدای کار خود، شروع به استفاده از زبان به‌عنوان موضوع در نقاشی‌ها و سایر آثار خود کرد. کلمه «چیزی» در اینجا خارج از یک زمینه کلامی وجود دارد و به‌نوعی اهمیت بصری پیدا می‌کند.

مشـارکت دارنـد. خط‌کش‌هـا بـه طـرز ماهرانـه‌ای بـا مسـئله‌ی پرسـپکتیو و توهـم مواجـه می‌شـوند. خط‌کش‌هـا بـا مـداد کشـیده شـده‌اند و بـه نظـر می‌رسـد در فواصـل مختلفـی از ناظـر، در فضـای یـک اتـاق ضمنـی آویـزان شـده‌اند، زیـرا خط‌کـشِ سـمت چـپ کـه نزدیک‌تـر بـه نظـر می‌رسـد، طولانی‌تـر از سـمت راسـتی اسـت. *کاوارا* بـا طراحـی از ابزارهایـی کـه در زندگـی عملی اطلاعـات دقیقـی از واقعیـت بـه مـا می‌دهنـد، بـه طبیعـت متناقـض تصاویـر دوبعـدی اشـاره می‌کننـد. در ایـن طراحـی خط‌کش‌هـا صرفـاً عناصـر تصویـری هسـتند و نـه ابـزار مفیـدی کـه بـرای ثبـت دقیـق فاصلـه بـه کار می‌رونـد. به‌این‌ترتیـب نقشـی آشـکارکننده پیـدا می‌کننـد و بـه اصطـلاح، تفسـیر غلـط فضـای سـه‌بعدی را آشـکار کـردن ماهیـت سـاختگی آن نشـان می‌دهنـد. در ایـن آثـار اولیـه، شـمایل و زبـان به‌صـورت «egg» یـا «some-thing» در صفحـه‌ی تصویـری ادغـام می‌شـوند و همان‌طـور کـه خط‌کش‌هـا بـه مـا یـادآوری می‌کننـد، علی‌رغـم توانایـی بالقـوه خـود بـرای فریـب دادن، مسـطح باقـی می‌ماننـد. ایـن نقاشـی‌ها بـا رد کـردنِ کاربـرد ایـن وسـایل، کیفیـت دقیـق و واقعـی نقاشـی‌های تاریـخ نـگار را از پیـش نویـد می‌دهنـد. آثـار دیگـر قبـل از نقاشـی‌های تاریخ‌نـگار، ماننـد سـؤال‌ها: جملـه بسـازید... (تصویـر ۱۳) و کـد (۱۹۶۵)، بینـش بیشـتری در مـورد روش هنـری *کاوارا* بـه مـا می‌دهنـد.

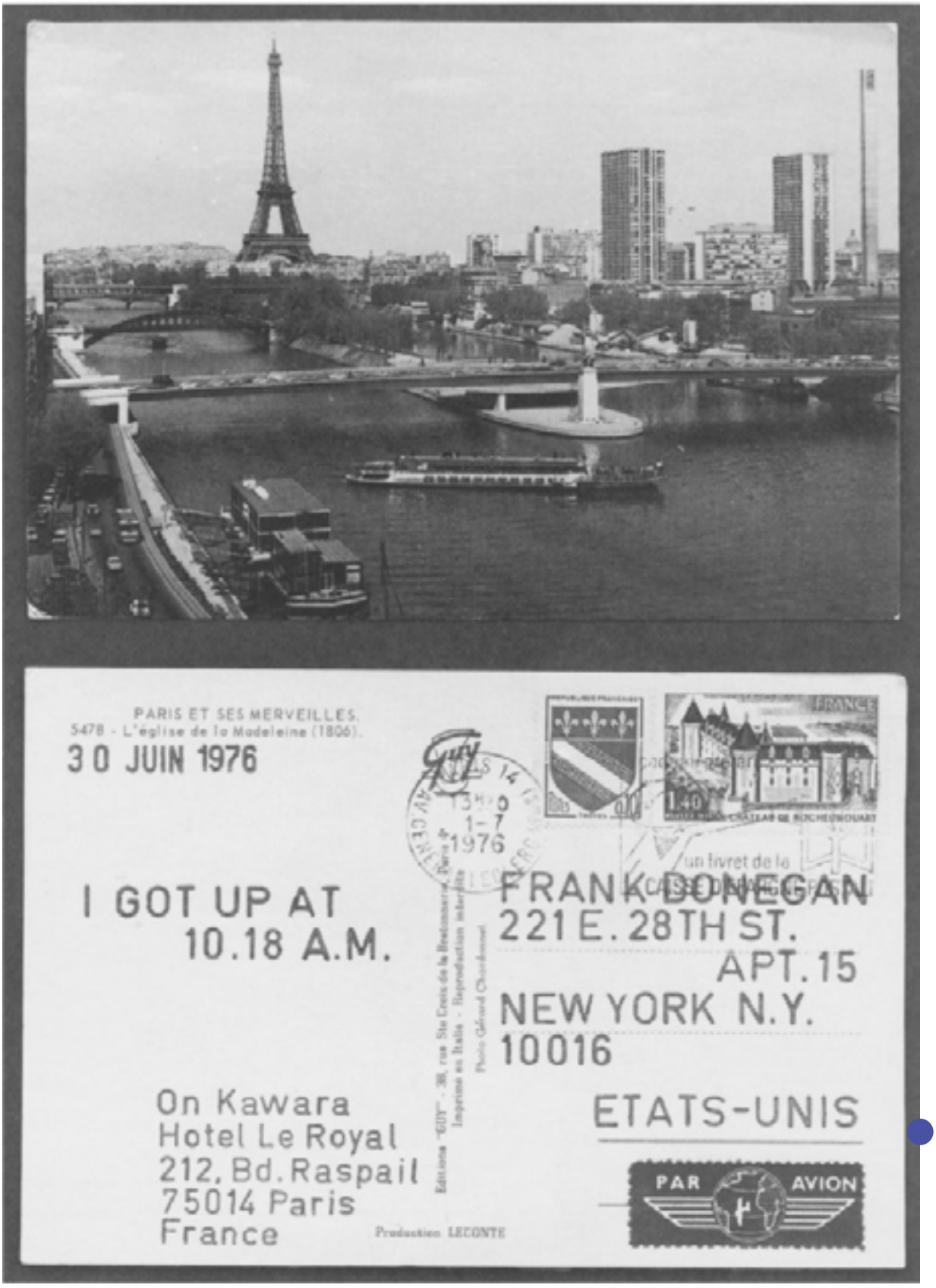
تصویـر ۱۳: آن کاوارا. سـؤال‌ها: «جمـلات بسـازید ...»، ۱۹۶۴. مـداد روی کاغـذ؛ ۳۵٫۵ × ۴۳سـانتی‌متر. درک کاوارا از الگـوی بصـری واژه‌هـا در ایـن کار اولیـه‌ی او مشـهود اسـت، به‌طوری‌کـه بـرای جمله‌سـازی بـا فعـل «گرفتـن» بی‌نهایـت امـکان در نظـر می‌گیـرد.

در کار قبلـی دو سـتون از اصطلاحـات مختلـف وجـود دارد کـه به‌صـورت دسـتی در یـک کادر مربـع نوشته‌شـده‌اند و از فعـل «to take» (گرفتـن) به‌عنـوان نقطـه عزیمـت بـرای عباراتـی ماننـد «to take off»(بلنـد کـردن)، «to take out»(بیـرون آوردن) » شـرکت در آن و غیـره «to take part in استفاده می‌کننـد. در بـالای دو سـتون دسـتورالعملی نوشته‌شـده اسـت، «بـا مـوارد زیـر جملـه بسـازید». نقاشـی‌های *کاوارا*، بابیـان صریـح و چشـمگیر تاریخـی کـه در آن خلق‌شـده‌اند، بـه لحظـه‌ی پیدایـش خـود اشـاره می‌کننـد؛ بنابرایـن جایـگاه خـود را در دامنـه‌ی تاریـخ معیـن می‌کننـد. اگـر در یـک سـطح ایـن نقاشـی‌ها تنهـا تصاویـری خامـوش و بی‌صـدا هسـتند، در سـطحی دیگـر نشـان‌دهنده‌ی رویدادهـای بی‌شـماری از شـخصی‌ترین تـا جهانی‌تریـن اتفـاق هسـتند کـه در آن تاریـخ به‌خصـوص روی‌داده اسـت؛ ماننـد نشـانه‌های زمانـی، نقاشـی‌های تاریخ‌نـگار بـر محیـط خـود تأکیـد می‌کننـد، چـه در میـان دیگـر آثـار هنـری قـرار گیرنـد و یـا بـر روی دیـواری خـود را

منزوی کرده باشند. *کاوارا* با استفاده از هنر خود، زمان را که ممکن است، به‌عنوان اصلی‌ترین نیروی سازنده تجربه و آگاهی انسان در نظر گرفته شود به‌صورت ملموسی بازنمایی می‌کند. علاوه بر مجموعه‌ی «امروز»، فعالیت‌های کاوارا به‌عنوان یک هنرمند آثار مهم و ادامه‌دار دیگری را نیز شامل می‌شود که به‌صورت مشابهی به دنبال موقعیت خود هستند و با افزایش مخاطب و با اشاره به عمر به‌غایت محدود خود، به‌طور نامحسوسی، در تضاد با پس‌زمینه‌ی نامحدود فضایی و زمانی قرار می‌گیرد. از سال ۱۹۶۶ همراه با معرفی نقاشی‌های تاریخ‌نگار، *کاوارا* یک مجموعه دفترهای کلاسوری را نگه‌داری می‌کرد که شامل اثری بود به‌عنوان «من می‌خوانم». صفحات متوالی که مرتبط با روزهایی از سال هستند که *کاوارا* در آن روزها نقاشی می‌کرد، حاوی بریده‌هایی از مطبوعات روزانه است که *کاوارا* آن‌ها را روی یک ورق استاندارد یا کاغذ گرافیکی می‌چسباند و مهر روز، ماه و سال را بر آن می‌زد. تکه چسبانی‌های اولیه برای «من می‌خوانم» جزئیاتی در مورد نقاشی آن روز خاص به *کاوارا* ارائه می‌کرد، به این ترتیب، مقدمه‌ای بر ایده‌ی این اثر شد. علاوه بر این، این بریده‌ها از روزنامه‌هایی بریده می‌شد که در محل خلق نقاشی تاریخ نگار چاپ شده بود.

علاوه بر این از سال ۱۹۶۸، *کاوارا* دو مجموعه‌ی دفتر مشابه، با عناوین "I met" و "I went" دارد. مجموعه‌های ابتدایی این دفترها حاوی گزارش‌هایی از برنامه‌ی سفرهای این هنرمند است که با جوهر قرمز بر روی نقشه زیراکس شده از شهری که در آن بوده، نشان داده‌شده است. *کاوارا* مسیر روزانه‌ی خود در خیابان‌های شهر و حرکتش از مقصدی به مقصد دیگر (مقاصد ضروری یا کاری، گشت‌وگذار یا نیازهای عادی زندگی) را با کشیدن پلانی خطی مستندسازی می‌کرد. مجموعه‌ی دفترهای اخیر، شامل صفحات جداگانه‌ای است که تاریخ بر روی آن مهرشده و *کاوارا* اسامی هرکسی را که می‌شناخت و در طول بیست‌وچهار ساعت با آن روبرو شده بود، تایپ می‌کرد. در این اثر، زبان جای خط را می‌گیرد و نقاط اتصال بین فردی را که در طول زمان شکل‌گرفته، آشکار می‌کند تا برای وجود فردی یک چهارچوب اجتماعی بسازد. این سه اثر (من می‌خوانم، رفتم و ملاقات کردم) که توسط هنرمند گردآوری‌شده است، با استفاده از رسانه‌های نمایشی در دسترس (رسانه‌های خبری، نقشه‌ها و...)، زمان انتزاعی را در برابر واقعیت به هم پیوسته‌ی مردم، مکان‌ها یا رویدادها به نمایش می‌گذارد تا رسماً محتوا را منتقل کند.

کاوارا همچنین از شیوه‌های ارتباطی موجود برای انتقال پیام زیبایی‌شناختی خود بهره می‌برد. از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۹، او هرروز یک پیام را توسط کارت‌پستال برای دو نفر منتخب پست می‌کرد. در هر مورد، کارت‌ها با کادری افقی یک صحنه‌ی خاص از شهری که *کاوارا* در آن ساکن بود یا شهری که در آن زمان از آن بازدید می‌کرد، نشان می‌داد (تصویر ۱۴).



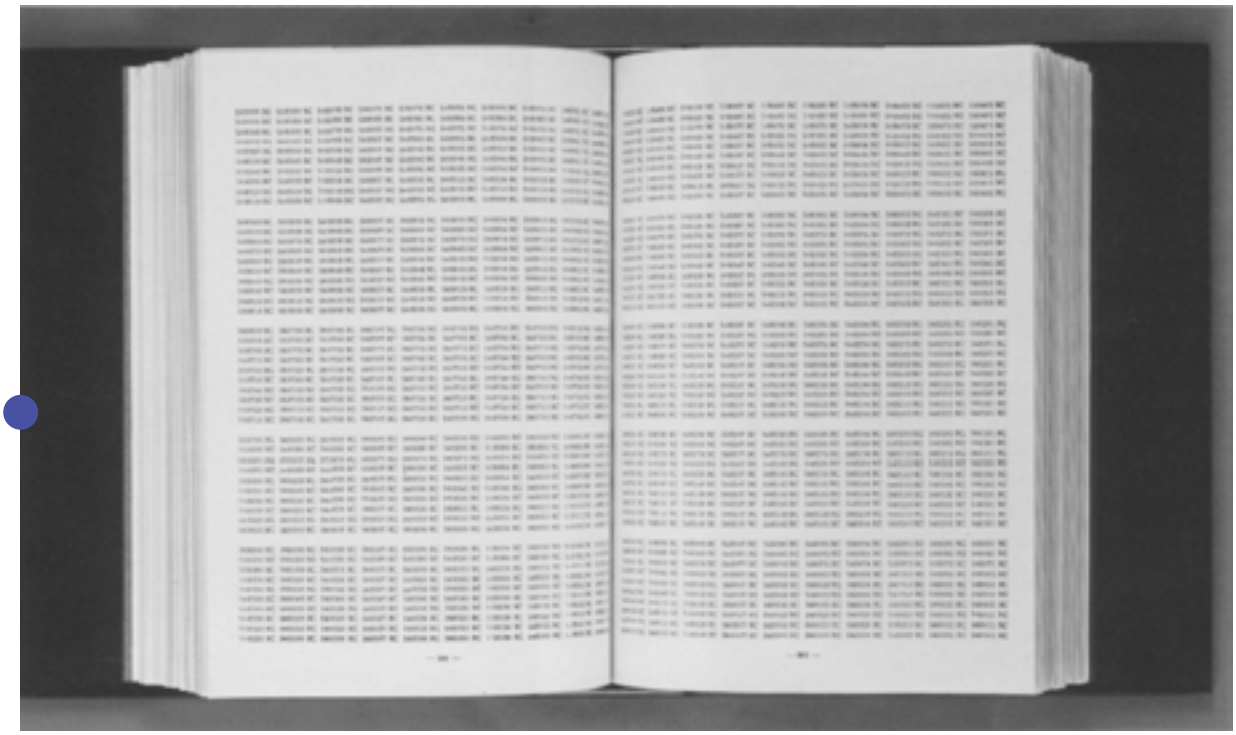
تصویر ۱۴: آ ن کاوارا. من در ساعت ۱۰:۱۸ صبح بیدار شدم، ۱۹۷۶. مهر روی کارت‌پستال. به مدت یازده سال، کاوارا یک مجموعه کارت‌پستال را هرروز برای افراد منتخب ارسال می‌کرد تا زمان بیدار شدن خود را اعلام می‌کند. کاوارا در هر یک از کارت‌پستال‌ها و تلگراف‌های خود (تصویر ۱۵) تاریخ و مکان پیدایش آن‌ها را به‌وضوح مشخص کرده و درواقع به‌عنوان بخشی از یک مجموعه در حال اجرا عمل می‌کردند.

به‌این‌ترتیب گیرنده، با توجه به تصویر خاص روی کارت، از محل جغرافیایی هنرمند مطلع می‌شد. در طرف دیگر کارت، *کاوارا* زمان دقیق بیدار شدن خود را مهر می‌کرد، با گفتن «من در ساعت ... از خواب بلند شدم». در اصل، سنت ارسال کارت‌پستال، روشی را برای زیر سؤال بردن «بی‌زمانی» هنر در اختیار او قرارداد و به او اجازه داد در عوض بر توانایی خود به‌عنوان وسیله‌ای برای برقراری ارتباط و بازنمایی ارزش آن بیش از یک شیء دائمی و گران‌بها تأکید کند[۱۵]. تلگراف (و اخیراً نامه‌های الکترونیکی) که *کاوارا* از سال ۱۹۷۰ به‌طور متناوب برای گیرندگان منتخب ارسال کرده است، به همین ترتیب به روش‌های مدرن ارتباط نیز تکیه می‌کنند (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: آن کاوارا. من هنوز زنده هستم، ۱۹۸۷. تلگراف.

پیام فوری از طرف هنرمند چنین خوانده می‌شود: «من هنوز زنده‌ام»، به گیرنده، کوتاهی و ایجاز حضور فردی را یادآوری می‌کند. *کاوارا* به‌خوبی این واقعیت را نشان داد که لازم نیست اثر هنری در برگه‌های سنتی محصور بماند، یا به‌عنوان یک شئ منحصربه‌فرد و خاص وجود داشته باشد و یا از طریق شبکه‌های تجاری خریدوفروش حاصل شود.

دو اثر، یک‌میلیون سال پیش (شکل ۱۶) و



تصویر ۱۶: صفحه‌ای از یک‌میلیون سال قبل. ۱۹۶۹. این اثر و اثر مشابه آن، یک‌میلیون سال آینده (تصویر ۱۷)، گستره‌ی وسیعی از زمان را در یک ماهیت عددی به نمایش می‌گذارند و در اینجا در این حجم عظیم محاط شده است.

یک‌میلیون سال آینده (تصویر ۱۷)، بازه زمانی وسیع و درعین‌حال قابل‌اندازه‌گیری را از ۹۹۸۳۱۰ قبل از میلاد تا سال ۱۹۶۹ بعد از میلاد و از سال ۱۹۸۱ تا سال ۱۰۰۱۹۸۰ نشان می‌دهد[۱۶].۹ ردیف ستون پی‌درپی که در هرسال به تفکیک دهه، در کاغذهای سفید ۲/۸۱ ×۱۱ اینچی در ۲ مجموعه دفتر یادداشت به تعداد ۱۰ جلد تایپ شده است. *کاوارا* با نشان دادن یک‌میلیون سال گذشته و میلیون سال آینده در فضای واقعی یک کتاب، یا به بیان دقیق‌تر در یک «حجم»، به معنای واقعی کلمه، مفهوم غیرمادی بودن زمان را با مادی بودن ملموس می‌آمیزد. همانند تمام آثار او، اعداد و حروف غایت نمادین و نمایشی خود را با عملکرد خود به‌عنوان اشکال بصری درهم می‌آمیزند. به‌این‌ترتیب، *کاوارا* فرم و محتوا را در تفهیم آثاری ادغام می‌کند که ظرفیت انسان را در درک زمان و مکان، به‌صورت انتزاعی و قابل‌مشاهده نشان می‌دهند.

تصویر ۱۷: آن کاوارا. یک‌میلیون سال بعد.۱۹۸۱.

۱. این مقاله براساس مقاله ای که قبلا در کنسرسیوم دیژون (آن کاوارا) منتشر شده، نگارش شده است، کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۸۵.

۲. این نقاشی در ۷۳ ومین نمایشگاه آمریکایی موزه ، ۹ ژوئن تا ۵ اوت ۱۹۷۹ ، به همت ای.جیمز اسپریر و آن روریمر به همراه سایر آثار کاوارا به نمایش گذاشته شد. این تابلو در کنار نقاشی دیگری با همان اندازه ، ۱۶ جولای ۱۹۶۹ ،از مجموعه‌ی تاریخ نگار ("نیل آرمسترانگ ، ادوین ای. آلدرین ، جونیور ، مایکل کالینز") نصب شده بود که در روز پرتاب آپولو ۱۱ به ماه ، همانطور که زیرنویس آن (نام فضانوردان آن سفر آورده شده) مشخص است، نقاشی شده است.

۳. به نقل از گریگوری باتکوک، هنر مینیمال: منتخب انتقادات (نیویورک ، ۱۹۶۸) ، ص. ۱۵۷

۴. به نقل از فیلیس توچمن ، "مصاحبه ای با رابرت ریمن: آرتفیمون (مه ۱۹۷۱) ، ص ۵۳.

۵. به نقل از کریستل سائر ، "رابرت ریمن: معرفی" ، در زوریخ ،سالن هنرهای بین المللی جدید ، رابرت ریمن ، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰) ، ص. ۱۵

۶. نقل شده در لندن ، گالری تیت ، پینی مانزونی: نقاشی ها ، نقش برجسته ها و اشیا ، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۷۴) ، ص. ۴۷

۷. همان.

۸. به نقل از ایو کلین ، "ماجراجویی تک رنگ ؛ در هوستون ، انستیتوی هنر ، دانشگاه رایس ، ایو کلاین ، بین المللی ، نگاه به گذشته، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۲-۸۳) ، ص ۲۲۰.

۹. به نقل از مارگیت روول ، "آد رینهارت:سبک به عنوان بازگشت"،نیویورک،سالامون آر، موزه گوگنهایم، آد رینهارت و رنگ، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰) ص.۲۳.

۱۰. ایو کلاین ، "جنگ: کمی اسطوره شناسی شخصی تک رنگ" ، در هوستون ، انستیتوی هنر ، دانشگاه رایس (یادداشت ۷) ، ص. ۲۱۸

۱۱. نیویورک ، موزه سالامون آر. گوگنهایم (یادداشت ۸) ، ص. ۲۶

۱۲. به نقل از کلاین، هوستون ، انستیتوی هنر ، دانشگاه رایس (یادداشت ۷) ، ص. ۲۲۱

۱۳. همان ، ص. ۲۲۴

۱۴. پیشنهاد شده توسط هنرمند در گفتگو با نویسنده ، ژانویه ۱۹۸۵.

۱۵. این مجموعه در سال ۱۹۷۹ متوقف شد، زمانی که مهر لاستیکی کاوارا که روی کارت پستال ها استفاده می کرد از کیف او در استکهلم به سرقت رفت. این کار ممکن است روزی از سر گرفته شود. استکهلم ، موزیم مدما ، آن کاوارا: تداوم! ناپیوستگی ۱۹۶۳-۱۹۷۹ ، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰-۸۱) ، ص. ۱۰۵

۱۶. تاریخ شروع / خاتمه با توجه به سالی که کاوارا مجلدات را شروع کرده متفاوت است. یک میلیون سال - گذشته در دوازده نسخه وجود دارد ، در حالی که نسخه های یک میلیون سال - آینده هنوز به اتمام نرسیده است ، هشت یا نه نسخه تا به پایان رسیدن آن باقی مانده است.

- انتشار در موسسه‌ی هنر شیکاگو.
- مطالعات موزه، موسسه هنر شیکاگو.

RORIMER, "The Date Paintings of On Kawara," pp. 137-120.

This article is based on an earlier essay published in Le Consortium Dijon, On Kawara, exh. cat. 1985.

1. This painting was exhibited in the museum's 7)rd American Exhibition, June -9August s, 1979, organized by A. James Speyer and Anne Rorimer, along with other works by Kawara. It was installed next to another painting of the same size, July 14 tgep, Today Series ("Neil Armstrong, Edwin E. Aldrin, Jr., Michael Collins")• which was painted on the day of the launching of the Apollo 1 t to the moon, as its subtitle (which names the astronauts of that voyage) suggests.

2. Quoted in Gregory Bancock, ed., Minimal Art: A Critical Anthology (New York, 1968), p. 157.

3. Quoted in Phyllis Tuchman, "An Interview with Robert Ryman: ArtÞmon (May 1971), P. 53.

4. Quoted in Christel Sauer, "Robert Ryman: Introduction," in Zurich, InK. Halle Þir intemationale neue Kunst, Robert Ryman, alt. cat. (198o), p. ti.

5. Quoted in London, Tate Gallery, Piny Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects, exh. cat. (1974), p. 47.

6. Ibid.

7. Quoted in Yves Klein, "The Monochrome Adventure; in Houston, Institute for the Arts, Rice University, Yves Klein, int- oh, A Retrospective, exh. cat. (83-1982), p. 220.

8. Quoted in Margit Rowell, "Ad Reinhardt: Style as Recurrence: in New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Ad Reinhardt and Color, exh. cat. (1980), P 23.

9. Yves Klein, "The War: A Little Personal Mythology of the Monochrome," in Houston, Institute for the Arts, Rice University (note 7), p. 218.

10. See New York, Solomon R. Guggenheim Museum (note 8), p. 26.

11. Klein quoted in Houston, Institute for the Arts, Rice University (note 7), p. 221.

12. Ibid., p. 224.

13. Suggested by the artist in conversation with the author, January 1985.

14. The series stopped in 1979, when the rubber stamp Kawara used on the postcards was stolen from his briefcase in Stockholm. This work may be resumed someday. See Stockholm, Modema Museet, On Kawara: continuity! discontinuity 2979-1963, exh. cat. 80-0980, p. los.

15. The beginningkoncluding dates vary according to the year in which Kawara started the volumes. One Million Years—Past exists in twelve edi-tions, while editions of One Million }ears—Future are still in progress, eight or nine having been completed.