خودنگاره یا نقاشی از چهرهٔ هنرمند توسط خود او

فهیمه امینی

دانشجوی دکتری رشتهٔ زیبایی‌شناسی و تکنولوژی هنر دانشگاه سنت دنی -پاریس ۸

چکیده

نگاه کردن و خوانش یک اثر هنری در پیوند با تاریخ، سنت‌های اجتماعی، جریان‌های سیاسی و ادبی معاصر با هنرمند خالق اثرقراردارد. در این بین روانشناسی شخصیت وزندگی شخصی هنرمند کم اهمیت ترین چیزی است که می توان بدان پرداخت.

تحولات فرهنگی و ایدولوژیک وحتی پیشرفت های فنی نیز شیوهٔ نگاه کردن به اثر هنری را دگرگون می‌کند. این تحولات گاه به‌طور بنیادی نه تنها ساختارهای تاریخ هنر را در هم می‌شکند بلکه موانع را از پیش پای اندیشه وخلاقیت برمی‌دارد.

موضوع خودنگاره، در نمایشی صمیمی و نزدیک تر از شخص هنرمند، تأثیر و تحمیل شرایط پیرامون هنرمند را روایت می‌کند. شرایطی که تفاوت شگفت‌انگیزی بین چهره و مدل را بیان می‌کند. این تفاوت نه با ابزارهای بصری که با ابزارهای فکری قابل مشاهده است. به‌طورمثال؛ نگارهٔ ندیمه ویژهٔ دربار پادشاه اسپانیا و یا چهرهٔ نقاشی شدهٔ امین کلیسا و دربردارندهٔ صلیب ویژهٔ سانتیاگو چگونه می‌تواند خودنگارهٔ نقاش سرشناس قرن ۱۷ تاریخ هنر، دیگو ولاسکز باشد. شاید خودنگاره‌های ونگوگ، بیشتر از آنکه نمایش مردی با فراز و فرودهای روحی و روانی باشد، چهرهٔ پرتلاش هنرمندان دوران اوست که برای دستیابی به استقلال نقاشی، برای فرو ریختن و کاستن ارزش‌های آکادمیک، لحظه‌ای توقف را مجاز نمی‌دانسته‌اند.

عکسی که جک هانری لارتیک، هنرمند قرن بیستم ازخود گرفته است، او را در حال نقاشی کشیدن از خود نشان می‌دهد، بازتاب چهرهٔ او در آینه به‌عنوان مدل نقاشی و حضور او در قاب عکس به‌عنوان نقاشی که مدل عکاسی است، او را در ردیف کدام گروه از هنرمندان قرارمی‌دهد؛ عکاس، نقاش و یا مجری هنرهای جدید؟

مقدمه

تا پیش از قرن نوزده میلادی واژهٔ خودنگاره وجود نداشت و اگر زبان انگلیسی و زبان فرانسه را از پیشتازان زبان مدرن بشناسیم، بدون شک چنین واژه‌ای در فرهنگ لغت هیچ زبانی وجود نداشته است. حال آنکه شاهد خودنگاره‌های فراوانی از قرن پانزده میلادی در تاریخ هنر اروپا هستیم.

واژهٔ سلف‌پرتره[1] اولین بار در ۱۸۲۱ در لغت‌نامهٔ آکسفورد وارد شد و پس از آن اتوپرتره [2]در سال ۱۹۲۸ در لغت‌نامهٔ لپتی روبرت نگاشته شد.

و کمتر از دو دهه است که واژهٔ خودنگاره به‌عنوان برگردان از زبان‌های خارجی در لغت‌نامهٔ زبان فارسی شناخته شده است. پیش از آن برای چنین موردی در آثار هنرهای تجسمی از عبارت «چهرهٔ نقاش کشیده شده توسط خود او» استفاده می‌شد.

1- Self Portrait

2- Autoportrait

تابلویی با عبارت «چهرهٔ نقاش توسط خود نقاش» برداشت مشابهی است از بازنمایی چهرهٔ هر شخص دیگری که توسط نقاش شکل می‌گیرد، به‌جز اینکه در تابلوی چهرهٔ نقاش، نقاش اثر، همان مدل نقاش است که به‌وسیلهٔ دو اصطلاح متفاوت جایگاهش تغییر می‌یابد: هنرمند و خودش.

پدیدار شدن واژهٔ Self Portrait یا Autoportrait در فرهنگ لغت اروپا را نمی‌توان به تنهایی یک رخداد در علوم معنا شناسیک و واژه شناسیک دانست، بلکه بیانگر شیوهٔ کاملاً متفاوت از نمایش چهره به حساب می‌آید. شیوه‌ای که ریشهٔ آن در رخدادهای فکری و فلسفی مدرنیسم جستجو می‌شود.

با وجود آنکه خودنگاره‌های فراوانی از قرن پانزده میلادی و در تاریخ هنر اروپا وجود دارد ولی با آغاز قرن ۱۹ میلادی است که تصویر خود نقاش مرکز توجه قرار می‌گیرد و به‌موضوعی مستقل واصلی در بازنمایی چهره تبدیل می‌شود.

آنچه که شاید بتوان در طول تاریخ هنر تغییرناپذیر دانست، تمایل هنرمند به جبران کاستی‌ها است. تمایل به خنثی کردن غیبت آنچه که حضورش را می‌طلبد و ضروری می‌داند. باتوجه به این نظر، آیا زمانی‌که نقاش چهرهٔ خودش را بازنمایی می‌کند می‌توان چنین پنداشت که او تنها خودش را تصویر کرده است؟

تصویر شمارهٔ ۱ تابلویی از تیه‌پولو[۳] با نام «اپل»[۴] است که نقاش مخصوص اسکندر را در حال نقاشی از چهرهٔ «کمپاسپ» معشوقهٔ اسکندر نشان می‌دهد. نقاش کسی نیست جز خودِ تیه‌پولو. تیه‌پولو با این جایگزینی تلاش کرده است تا تصویری از اولین نقاش رسمی تاریخ هنر را در چهرهٔ خود بازتاب دهد. یعنی تنها نقاشی که اجازه داشت تصویر اسکندر را نقاشی کند. چه واسطه‌ای مطمئن‌تر از نقاشی می‌توانست میل به حضور «تیه‌پولو» را در این جایگاه مهم تجسم بخشد و زمان را به تسخیر او در آورد؟ زمانی که ویران می‌کند و پوسیده می‌شود.

تصویر شمارهٔ ۱: اثر appelle از تیه‌پولو، ۷۴×cm۵۴

در آکادمی هنرهای زیبای والنسیا در اسپانیا، تابلویی است که چهرهٔ مردی را در ردایی سیاه نشان می‌دهد و در پس‌زمینه‌ای که نشان از مکان خاصی ندارد. موهایش را از فرق سر به دو قسمت آراسته است، دست بر کمر به صورت سه رخ به سمت شخصی که به او می‌نگرد، نگاه می‌کند. دست‌کش‌های چرمی و تن‌پوش سیاه به حالتی که به خود گرفته است وقار و استواری خاصی می‌بخشد. با کمی دقت کلید نقره‌ای را خواهیم دید که از کمربندش آویزان است. چنین به نظر می‌آید که این کلید نباید از نظر بیننده پنهان باشد و قرار هم نیست که بر دیگر بخش‌های تابلو تأثیرچندانی داشته باشد. کافی است کمی با پس کشیدن دست، سهمی از تابلو را به آن واگذار کنیم.

این مرد کسی نیست جز دیه‌گو ولاسکز[۵] نقاش مخصوص فیلیپ چهارم[۶]. ولاسکز خودش را نقاشی می‌کند اما از نقاش نمایش دادن خود پرهیز می‌کند. او خودش را در لباس درباریان شاه به تصویر می‌کشد. کلید طلایی نشان از نسل درباریان دارد و کلید نقره‌ای ویژهٔ برگزیدگان نزدیک توسط پادشاه است. چرا ولاسکز ترجیح داده است چهره‌ای درباری از خود بنمایاند تا تصویری از یک نقاش؟ پاسخ ساده است: بنابر قوانین وقت اسپانیا، نقاشی تنها در خدمت پادشاه و درباریان انجام می‌گرفت (تصویرشمارهٔ ۲).

تصویر شمارهٔ ۲: دیه‌گو ولاسکز

ولاسکز بیش از بیست سال صبر کرد تا با دریافت نشان صلیب مخصوص سانتیاگو بتواند در ردیف بالاترین رده‌های دربار قرار بگیرد. (این نشان نظامیان است که از بالاترین سران کشور محسوب می‌شدند و اعطای این نشان تنها در اختیار کلیسا و به فرمان شاه بود).

۳- جووانی باتیستا تیه‌پولو (Giovanni Battista Tiepolo) (۱۶۹۶-۱۷۷۰) نقاش و گراورساز بزرگ ایتالیایی قرن هجدهم میلادی بود. فرسکوهای شاعرانه و درخشان او در تزیین سقف‌ها، با رنگ‌های شاد و روشنشان، در عین حال که نمونه‌هایی از هنر سنتی دوره باروک هستند، بازتاب‌دهنده ظرافت دوره روکوکو نیز می‌باشند.

4- appeles

5- Diego Velázquez(1599-1660)

۶- فیلیپ چهارم (۱۶۰۵- ۱۶۶۵) پادشاه اسپانیا، ناپل و سیسیل از ۱۶۲۱ تا ۱۶۶۵ و پادشاه پرتغال با عنوان فیلیپ سوم از ۱۶۲۱ تا ۱۶۴۰ در دوران افول اسپانیا به‌عنوان یکی از ابرقدرت‌های جهان بود.

نشانی که با افتخار تمام در تابلوی دوشیزگان دربار در نزدیکی تختهٔ رنگ و قلموی نقاشی‌اش به نمایش درمی‌آورد. همنشینی قلمو، تختهٔ رنگ و صلیب مخصوص سانتیاگو در دربار اسپانیا ناخوشایند و ناپذیرفتنی است اما ولاسکز در این تابلو، با نمایش این هم‌نشینی و قرار دادن خود در جهت دید پادشاه و ملکه‌ای که حضورشان در آینهٔ پس‌زمینه بازتاب شده است، می‌فهماند که باید در جایگاه پادشاه قرار داشته باشی که این ناخوشایندی را بنگری و پذیرا باشی. ولاسکز همچنان نقاش مخصوص پادشاه است و جز برای او نقاش دیگری نیست(تصاویرشمارهٔ۳و۴). آیا چهرهٔ ولاسکز در این اثر تنها بازنمایی نقاش مخصوص دربار است؟

تصویرشمارهٔ۳

تصویرشمارهٔ۴

جایی که نقاش نقاشی می‌کشد، کارگاه یا هر مکان دیگری، مدل و لباسی که بر تن دارد، آرایش‌مو و تمامی آنچه که پیرامون او است، قابل توجه و دقت است. نقاش با نمایش تمامی اینها خویشتن را بازنمایی می‌کند.

حضور ساندرو بوتیچلی[۷] نقاش ایتالیایی قرن ۱۵ در تابلوی معروف «ستایش مغان» تنها نمایش چهرهٔ نقاش در کنار خاندان مدیچی نیست، بلکه بوتیچلی به دنبال نمایشی فراتر از چهرهٔ خود بوده است. زمانی‌که خاندان مدیچی سفارش این تابلو را برای کلیسای سن لورنزو به بوتیچلی دادند، او به‌خوبی از محل نصب آن آگاه بود: بین دو در نمای اصلی. جایی که به هنگام ورود خاندان مدیچی به محراب از در سمت چپ، در برابر چشمانشان نمایان می‌شود. بوتیچلی با آگاهی از محل نصب اثرش به استحکام بخشیدن به جایگاه خود به‌عنوان یک نقاش می‌اندیشد.

حضور اعضای زنده و مردهٔ خاندان بزرگ مدیچی در این نقاشی، سبب خلق یکی از ستایش برانگیزترین ترکیب‌بندی‌های تاریخ نقاشی شد. برخی مورخان باور دارند که پرداخت زیبای چهره‌ها و رفتارهای گوناگون و زاویه‌های متنوعی که به اشخاص در این اثر داده شده است، چنان خلاقانه است که قادر به توضیح کمال آن نیستند. رنگ‌آمیزی و طراحی اثر امروزه نیز هنرمندان را مجذوب می‌کند(تصویرشمارهٔ۵).

تصویرشمارهٔ۵

اعضای پیر و جوان مدیچی‌ها در نقش ستایش‌گران حضرت مسیح ترسیم شده‌اند و بزرگان خاندان به ترتیب جایگاه و سن به جای چهارمغ و یا پادشاه مشرق زمین نمایش داده شده‌اند که از سرزمین پارس برای تولد حضرت مسیح به حضور او آمده‌اند.

آخرین شخصی که در انتهای سمت راست تابلو دست بر سینه ایستاده است و ردای مخصوص اشراف‌زادگان رم را بر تن دارد، شخص نقاش یعنی ساندرو بوتیچلی است. تنها نگاهی که متوجه بیرون تابلو شده است نگاه اوست. او به‌خوبی می‌دانسته است هنگام بالا رفتن بزرگان مدیچی از ورودی سمت چپ چگونه چشمانش را در چشم‌هایشان گره بزند و پیش از هر شخص و موضوع دیگری در تابلو، خالق اثر را به رخ بیننده بکشد(تصویرشمارهٔ۶).

این نقاشی برای بوتیچلی ارزش‌های فراوانی را به همراه آورد و او را در فلورانس و جاهای دیگر ایتالیا پر آوازه کرد. شهرتی که سبب شد پاپ سیکست چهارم او را به ریاست کارگاه ساختمانی عبادتگاه قصر خودش برگزینند.

شاید بتوان گفت بوتیچلی با نمایش چهرهٔ خود در این تابلو، خودنگارهٔ تبلیغاتی را خلق کرده است.

۷-ساندرو بوتیچلی (Sandro Botticelli) یا (۱۴۴۵-۱۵۱۰) نقاش مشهور فلورانسی دوران رنسانس ایتالیایی بود.

در سالن ۱۸۵۴ ، تابلوی مرد زخمی اثر گوستاو کوربه[۸] به نمایش در می‌آید. کوربه خودش را در پیراهنی خونی و در حالی‌که نیم جان بر پای درختی افتاده، نقاشی کرده است(تصویرشمارهٔ۷).

تصویر شمارهٔ۶:ساندروبوتیچلی

تصویر شمارهٔ ۷:نام اثر:مرد زخمی، کوربه.

کوربه در یادداشت‌هایش می‌نویسد: «در طول زندگی‌ام با هر تغییری در موقعیت روحی‌ام چهره‌های زیادی از خودم کشیده‌ام: در یک کلام؛ زندگی‌ام را نوشته‌ام.»

«تابلوی مرد زخمی» داستان کدام بخش از زندگی اوست. درخت، عنصری که در بیشتر آثارش دیده می‌شود، چهرهٔ آرام که کم و بیش در بیشتر آثارش با موهای بلند و ریش نقاشی شده، شمشیر و لکه‌های خون که جز اینجا در آثار دیگرش لباسش را آلوده نکرده است، از چه حکایت می‌کنند؟

در طول زندگی او هیچ نشانی از دوئل و یا درگیری که او طرفی از آن باشد، یافت نشد. هیچ نشانی که پرسشی از چرایی یا کجایی زخمی شدنش را در ذهن ایجاد کند، وجود ندارد. این چهرهٔ کیست که چنین شباهتی به نقاش دارد؟

شاید می‌بایست بیش از یک قرن زمان می‌گذشت تا کلید این معما یافت شود. موزهٔ لوور پاریس در سال ۱۹۷۳ تصمیم می‌گیرد نمایشگاهی از چهره‌های گوستاو کوربه بر پا کند. ضمن آماده‌سازی نمایشگاه، تمامی آثار مورد نظر از زیر اشعهٔ x عبور داده می‌شود. با عبوردادن تابلوی مرد زخمی متوجهٔ نقاشی دیگری در لایهٔ زیرین می‌شوند. این نقاشی کوربه و معشوقه‌اش را نشان می‌دهد که در زیر درختی به‌خواب رفته‌اند: «یک خواب کوتاه پسین». در تابلوی مرد زخمی، مرد همچنان بر درخت تکیه زده است، نه در خواب که در انتظار مرگ و از معشوقهٔ او هم خبری نیست. ویرجین بینه معشوقهٔ کوربه ۱۲ سال پس از نقاشی خواب پسین او را ترک می‌کند. بین خواب پسین و مرد زخمی فاصلهٔ زیادی است اما برای دیدن آن باید نگاهی از اشعهٔ x داشت.

نقاشی مرد زخمی، لایه‌ای از زندگی‌اش را آشکار می‌کند که از دید پنهان مانده است، یا میل به نشان دادن واقیعتی است که از نظر معشوقه‌اش غایب ماند.

ون‌گوگ[۹] را بی‌شک از جمله هنرمندانی می‌شناسیم که به کشیدن چهرهٔ خود وسواس و علاقهٔ زیادی داشت.

یکی از مهم‌ترین دلایل توجه او به چهرهٔ خودش صرفه‌جویی در پرداخت هزینه برای مدل است. او در نامه‌ای به برادرش، تئو، می‌نویسد که نمی‌تواند پولی برای مدل بپردازد و بنابراین ترجیح می‌دهد خودش را به‌عنوان مدل نقاشی کند. شاید این دلیل در مقایسه با دیگر چهره‌نگاران دلیل کاملاً متفاوتی باشد، اما همین موضوع بیانگر تحولات مهم نقاشی معاصر با او است. چهره‌های ون‌گوگ بیش از آنکه از دگرگونی‌های روحی و روانی او برخاسته باشد، تأثیر صریح و روشنی از هنرمندان هم دورهٔ اوست. سال‌های تمرکز او بر روی خودنگاره به حدود پنج سال از ۱۸۸۹ تا ۱۸۸۵ محدود می‌شود. این پنج سال با سال‌های گذر از سنت نقاشی اجتماعی قرن ۱۹ به سمت تمایلات امپرسیونیست‌ها همزمان می‌شود. این دوره در جنوب فرانسه شاهد همکاری او با پل گوگن[۱۰] است.

8- Gustave Courbet (1819-1817)

۹- Vincent van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰)، وَنسان وَن گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰) یک نقاش نامدار هلندی بود. هرچند او در زمان حیاتش در گمنامی به‌سر می‌برد و در تمام طول عمر خود تنها یک تابلو، یعنی تاکستان سرخ را فروخت، اما اکنون به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نقاشان پسادریافتگر در جهان شناخته می‌شود.

۱۰- Paul Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، اوژن آنری پل گوگن (۱۸۴۸-۱۹۰۳) نقاش و تندیس‌گر فرانسوی و یکی از مهم‌ترین چهره‌های سبک پسادریافتگری بود.

با مروری به سال‌های هنری نه چندان طولانی ون‌گوگ، که دربرگیرندهٔ ۱۲ سال بی‌قرار و پی‌درپی نقاشی‌کردن اوست، تکنیک‌های متفاوتی مشاهده می‌شود. برای نمونه؛ ابتدای اقامتش در فرانسه، سال ۱۸۸۶ میراث نقاشی اواخر رمانتیسم در آثارش نمودار است؛ نوعی واقع‌گرایی وابسته به جزئیات، عمق نمایی زمینه و برجسته‌نگاری پیکره، حالت چهره و درجات رنگ‌های تیره بهره‌مندی او از سنت نقاشی هلندی را آشکار می‌کند(تصویرشمارهٔ۸).

تصویر شمارهٔ۸

درست یک سال پس از آن در ۱۸۸۷ ، ون‌گوگ با کلاه حصیری، خودنگارهٔ کاملاً متفاوتی را نمایش می‌دهد. ضربه‌های پهن و آشکار قلمو، انتقال پی‌درپی و بی‌امان رنگ از روی تختهٔ رنگ به سطح بوم را نشان می‌دهد(تصویرشمارهٔ۹).

تصویر شمارهٔ۹

دیگر از طراحی و درجات رنگ‌های تیرهٔ مکتب هلند خبری نیست؛ حضور رنگ‌های درخشان آبی و زرد و چهرهٔ که در پس‌زمینه‌ای فعال و زنده فرو می‌رود از گذار پرشتاب و سنت گریز نقاشی زمان او حکایت می‌کند. شاید خودنگاره‌های ونگوگ، بیشتر از آنکه نمایش مردی با فراز و فرودهای روحی و روانی باشد، چهرهٔ پرتلاش هنرمندان دوران اوست که برای دستیابی به استقلال نقاشی برای فرو ریختن و کاستن ارزش‌های آکادمیک لحظه‌ای توقف را مجاز نمی‌دانسته‌اند.

زمانی که مارسل دوشان[۱۱] ، سایهٔ نیمرخ خود را از روی کاغذ سیاهی جدا کرد و این طرح سایه‌وار از چهرهٔ خود را با عنوان مارسل پاره یا پاره مارسل به نمایش گذاشت، اولین اسطورهٔ خودنگاره در تاریخ نقاشی را به ذهن آورد. به روایتی از پلین[۱۲] مورخ باستانی همزمان با میلاد مسیح؛ اولین مخترع نقاشی، جیجس للدین (ygés le lydieng) مصری است: او در کنار آتش نشسته بود که متوجه سایهٔ خود به روی دیوار شد و آن را با زغال ترسیم کرد، به گفتهٔ پلین، این اولین چهرهٔ ترسیم شده توسط خود هنرمند است. لئون باتیستا آلبرتی[۱۳] نقاش و مورخ قرن ۱۵ ایتالیا، بازنمایی دقیق تصویر را بالاترین ارزش برای نقاشی می‌دانست، به همین دلیل نارسیس که از بازشناسی و تشخیص چهرهٔ خویش در آب باز مانده بود را مخترع نقاشی معرفی کرد.

تصویر شمارهٔ ۱۰

آیا بازنمایی خویش برای اختراع نقاشی ضروری است؟ آیا هر هنرمندی در هر دوره‌ای با قرار گرفتن در برابر بازتاب چهرهٔ خویش، به نوبهٔ خود مخترع نقاشی نیست؟ گمان می‌رود، مارسل دوشان به شیوه‌ای بنیادی ارزش‌های هنری همهٔ دوره‌ها را به بحث گذاشت(تصویرشمارهٔ ۱۰).

همهٔ تمایلاتی که هنرمند را به نمایشی از خود ترغیب می‌کند، به سطحی از سایه کاهش می‌یابد. تمایل به بیان و بازتاب خویشتن به هر شیوه‌ای در این خودنگاره به پرسش گذاشته می‌شود. دوشان با غیبت یکبارهٔ خویش در این خودنگاره، قطعیت را به ابهام تبدیل می‌کند و اسطوره و تاریخ را بدون هیچ ستایش و تقبیحی به پرسش‌گری می‌نشاند.

پیش از اگون شیله[۱۴] هیچ هنرمندی به صراحت و روشنی او به بدن خویش نزدیک

11- Marcel Duchamp (1887-1968)

12- Pline

۱۳- Leon Battista Alberti (۱۴۰۴-۱۴۷۲)، نقاش، هنرمند، معمار و نویسنده ایتالیایی‌است. آلبرتی نقاش و هنرمند و معمار بزرگی بود اما شهرت وی بیشتر به‌واسطهٔ آثار ادبی از جمله به خاطر نظریاتش در باره هنر وچهار کتابی که در بارهٔ زندگی در فلورانس نگاشته وآن را (دربارهٔ خانواده) نام نهاده است. آلبرتی معمار معروف دورهٔ رنسانس بود. معمار را به عنوان انسان اندیشمند در مقابل معمار قرون وسطی که به مثال صنعتگر بود تعریف می‌کند او در یکی از کتب مهم خود به نام ده کتاب در باب معماری می‌نویسد: «معمار صنعتگر نیست صنعتگری تنها وسیله‌ای در دستان معمار است معمار کسی است که فکر و انرژی خود را به کار می‌گیرد تا شکل‌هایی را خلق کند که در ساختمان به دست استاد کار ساخته شود».

۱۴- Egon Schiele (۱۸۹۰-۱۹۱۸)، (۱۸۹۰-۱۹۱۸) نقاش اتریشی و یکی از شاگردان گوستاو کلیمت بود، از وی به‌عنوان یکی

نشد. نمایشی از پیکر برهنهٔ هنرمند، خودنگاره، نه در قالب یک اسطوره یا به بهانهٔ یک مفهوم، بدن برهنهٔ نقاش با همهٔ ویژگی‌های یک برهنه، همه چیز آن چیزی است که هست، روشن و صریح و بی‌واسطه(تصویرشمارهٔ ۱۱).

تصویرشمارهٔ ۱۱

هیچ هنرمندی پیش از او جسارت بیان صریح و نزدیکی به این موضوع را نداشت. پس از او بدن هنرمند جایگاه تازه‌ای در هنر قرن بیستم پیدا می‌کند و به‌خودی خود موضوع هنر می‌شود. خودنگاره‌های او نمایش کامل تحولی معاصر است که نقش جدیدی به هنرمند می‌دهد، او دیگر هیچ ممنوعیتی برای خود روا نمی‌دارد، نه در موضوع و نه در تکنیک. هنر معاصر نه تنها عرصهٔ اجرای تکنیک‌های مختلف بلکه محل برخورد و همزمانی شیوه‌های مختلف اجرای اثر می‌شود. مراتب ارزش‌گذاری شیوه و مواد اجرای اثر از بین می‌رود و زمینه برای تحولات بصری فراهم می‌آید.

تصویرشمارهٔ ۱۲

تصویرشمارهٔ ۱۳

ژاک هانری لارتیگ[۱۵] از خود عکسی گرفته است که با نگریستن در آینه، در حال نقاشی کشیدن از خود است. این خودنگاره یکی از نمونه‌های مهم تحول تکنیک در عرصهٔ هنر به‌شمار می‌آید(تصویرشمارهٔ ۱۲).

آیا خودنگارهٔ ژاک هانری لارتیگ، یک عکاسی است؟ یا نقاشی است و یا عکسی است از تابلوی نقاشی؟ در این خودنگاره نه تنها با جابه‌جایی مدام مراتب تکنیک و مواد روبه‌رو می‌شویم، بلکه با پرسشی از آینه به‌عنوان واسطه‌ای برای بازنمایی چهرهٔ هنرمند هم برخورد می‌کنیم. اسطوره و عنصری که در طول قرن‌ها اهمیت ویژه‌ای برای انتقال تصویر و بازنمایی برای هنرمندان داشت و از جایگاه ویژه‌ای در تاریخ هنر برخوردار بود، در این اثر در چه جایگاهی قرار می‌گیرد؟ آیا واسطه‌ای برای بازنمایی تصویر است؟ و اگر در این نقش قرار دارد کدام تصویر و کدام اثر را باز می‌نماید ؟

پرسشی جدی که در اثر دیگری از مارسل دوشان، «خود نگاره» و بازنمایی را نیز با پرسشی از «خود» به مناظره می‌کشاند. در این اثر مارسل دوشان کنار مارسل دوشان نشسته است درحالی‌که در برابر مارسل دوشان قرار دارد، اما پیش از همه، سخن از کدام مارسل دوشان است؟ از کدام خودنگاره؟(تصویرشمارهٔ ۱۳)

نمونه‌هایی که به‌طور مختصر بیان گردید، به‌خودی خود مشروح واقعیتی است که منکر بازنمایی هنرمند در خودنگاره است. نه جستارهای روان‌شناسیک‌ونه‌شناخت از زندگی شخصی هنرمند، قادر به خوانش خودنگاره خواهد بود. خودنگاره، اثبات این واقعیت است که هنرمند هرگز به بازنمایی و شناخت شفاف و دقیقی از خود موفق نشده است، زیرا اگر چنین بود هرگز چهرهٔ خود را بازنمایی نمی‌کرد.■

منابع

1- Calabrese Omar- L'art de l'autoportrait- Citadelle and Mazenod,- Paris- 2006

2- Le Petit Robert, Nouvelle Édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 186.

3-Bonafoux, Pascal - Le soleil en face - Gallimard- Paris- 2009

4- Bonafoux, Pascal- Moi je, par soi-même : L'autoportrait du XXe siècle - de Selliers , Paris 2004-

5- Phay- Vakalis, Sokoanthéa -Le miroir comme emblème de la peinture- Buci-Glucksmann, Christine (Directeur de thèse), Paris 8, 1999.

6- http://imagesrevues.revues.org/574

از نقاشان مهم فیگوراتیو اوایل قرن بیستم یاد می‌کنند. خودنگاره‌ها و بدن‌های پیچان یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های نقاشی او می‌باشند که از وی هنرمندی اکسپرسیونیست می‌سازند.

15- Jacques Henri Lartigue (1894-1986)