در آیینه خویشتن

نگاهی به «اتوپرتره» چند نقاش

• رحمان احمدی ملکی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر دوران گوتیک، هنر توجه به موضوعات مذهبی بود، صرفنظر از معدود هنرمندانی که بیرون از سیطره کلیسا، نقاشی را به عنوان پیشه فرعی ادامه می دادند، اغلب هنرمندان در پناهگاه آرام کلیسا، داستان های عهد عتیق و مقولات دینی را به تصویر می کشیدند و در قبال حمایت ها و دستگیری هایی که می شدند، حقی را به اختیار یا اجبار از دست نهاده وجای آن را با فرامین و توصیه های آباء کلیسا پر کرده بودند؛ این حق، استقلال و اختیار هنرمند و توجه او برترسیم واقعیت موجود در پیرامون، و جریانات اجتماعی و شخصی سپری شده در زمان نقاش بود.

بعد از دگرگونی رنسانس، این نظام و معادله تا حدودی بهم خورد و نقاش فرصت پرداختن به پیرامون و جریانات جامعه و حتی شخص خود رایافت. اتوپرتره یا کشیدن چهره خود، در دهه های بعداز رنسانس متداول شد. از بین هنرمندان سده های هفده و هجده، شاید بیشترین میزان ترسیم اتوپرتره، به هنرمندان پرتوان هلند از جمله «رامبراند» تعلق داشته باشد. او، ده ها پرده از چهره و نیم تنه خویش ساخت که در هر یک حالت ها و ژست های گوناگونی بخود گرفته و لباس اقشار و شاغلان مختلف را بتن کرده است گرچه حالت صورت و کیفیت روانی خوداو در بیشتر این تصاویر، همان حالت یکنواخت وپروقار، خونسرد و همیشگی است. نقاشان دیگری چون «ولاسکز» نیز مواردی به این روش دست یازیدند و از آن به عنوان گونه ای تجربه آموزی وموضوع کار استفاده کردند.

اتوپرتره یا خود چهره نگاری، گرچه در همه دوره های بعد از رنسانس (و در مواردی نیز حتی قبل از آن)، کمابیش ادامه داشته ولی شاید بیشترین قسمت آن مربوط به اواخر قرن نوزده و طول قرن بیستم باشد. رئالیسم کوربه و امپرسیونیسم ربع آخرقرن نوزده، نگاه نقاش را بیشتر متوجه خود و مسایل دور و بر خود کرد و او را به این مسأله مهم و بغرنج واقف ساخت که خود نیز جزئی از واقعیت و هستی موجود است و می تواند موضوع نقاشی خود قرارگیرد.

اتوپرتره های قرن بیستم، نه فقط روشی برای کارو گونه ای از دستاویزهای مختلف نقاشی، که نوعی خودکاوی و روانشناسی خویشتن محسوب می شوند؛ کما اینکه دیگر موضوعات نقاشی نیز، درهیچکدام از دوره ها و قرن های گذشته، به اندازه این قرن با روح و روان ناآرام انسان، عجین و آمیخته نشده بودند. اتوپرتره ها نه موضوع دیگری برای تنوع موضوعات نقاشی و نه روشی مثل روش های دیگر (از جمله طبیعت، طبیعت بیجان و...)، بلکه گونه ای خودکاوی شخصیتی و خودآرامی روانی برای نقاش می باشد. طراحی و نقاشی از انسان، بخصوص چهره خود هنرمند در قرن اخیر، دیگر با کشیدن درخت وخانه و خیابان و کوه و صحرا، تفاوت و فاصله زیادی پیدا کرد. هرچند حتی آن موضوعات و عناصر بی جان نیز از زنده انگاری و القاء تلاطم های درونی نقاش، مصون نماندند.

اتوپرتره های نقاشانی ازتیپ اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم، نشانگر این است که این خودنگاری ها، بیش از هرچیز، انفجار صفیرهای خشم آگین و فریادهای ناگزیرانه یا

● اتوپرتره یا خود چهره نگاری، گرچه در همه دوره های بعد از رنسانس (و در مواردی نیز حتی قبل از آن)، کمابیش ادامه داشته ولی شاید بیشترین قسمت آن مربوط به اواخر قرن نوزده و طول قرن بیستم باشد.

چهره ابهام آلود ووهم اندود انسان عصر حاضر در مسیر گره خورده وهزار خم فلسفه پیچیده و روانشناسی سردرگم معاصر است. طبیعی است که این صفیرها و فریادها،یک آهنگ نداشته باشند و این چهره غبار گرفته از پس همه چشم ها به یک سان نگریسته نشوند. در بعضی پرتره های معاصر نیز از جمله آثار گوستاو کوربه، پل سزان، کامیل پیسارو، هانری ماتیس و... ، آن صلابت نگاه و خویشتن داری زیرکانه رامبراند را می بینیم ،چرا که آن ها در عرصه نقش و رنگ به آن صورت باکیفیت روح زمان و روانکاوی اکسپرسیونیستی سروکار نداشتند بلکه با کشیدن هر اثری، به کاوشگری بصری و درک ارتباط تجسمی نقاشی می پرداختند.

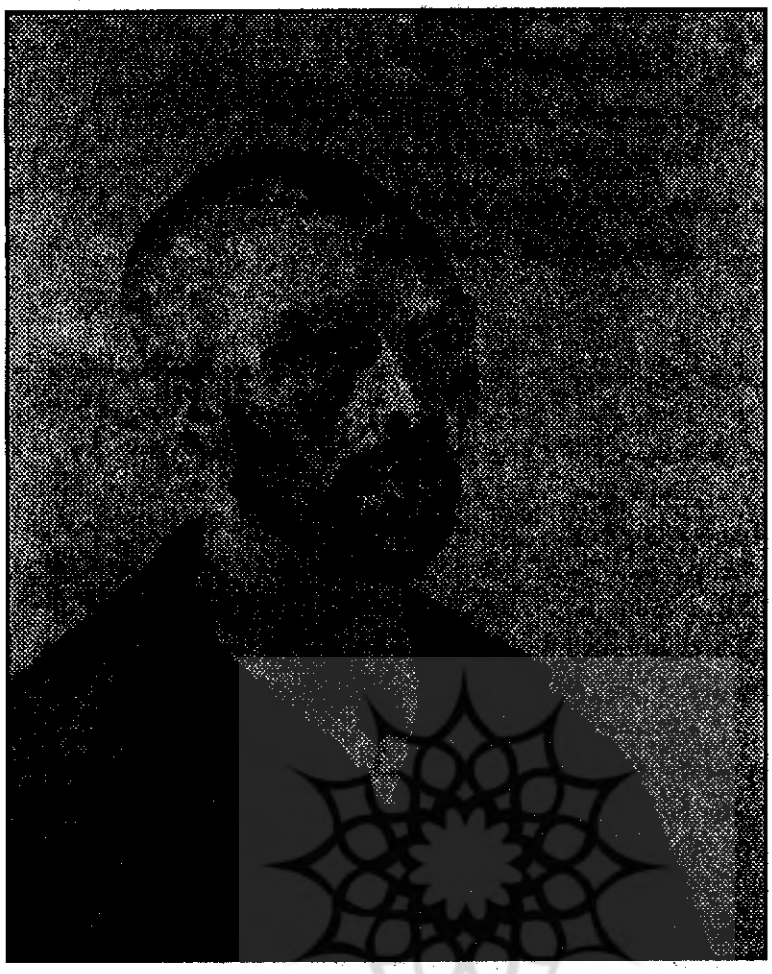
اما این کاوشگری درصد کمی از آثار معاصر راشامل می شود، یا لااقل در بقیه، با مقولات وانگیزه های دیگر آمیخته می شود. بنابراین در بیشتراتوپرتره ها، آن صلابت تعارفی و خویشتن داری «استادمابانه» درهم می شکند و چهره بی نقاب وعریان انسان، ناگاه با همه «معایب و محاسن»، و باهمه دردها و زخم ها و امواج نگاه مجروحش از پس آینه کژنما بیرون می جهد: ونگوگ، ولامینک، نولده ،شیلو، بکمان، میرو، مونک، سوتین و ده ها هنرمنددیگر، در این صف قرار دارند.

ونگوگ در حدود ده سال فعالیت هنری خویش، بویژه در چهار - پنج سال آخر عمرش، علاوه بر ده ها پرتره که از اطرافیان خویش از جمله «بابا تانگی» مغازه دار، دکتر گاشه، خانواده و خود آقای رولن پستچی و غیره کشید، بیش از بیست پرتره از چهره خویش در حالت های مختلف ساخت. او در سال های نخستین فعالیت هنری اش این تجربه ها را به طریق طراحی آزموده بود اما شور و عشق او به جلا وشیدایی رنگ ها، به قراری بود که آثار رنگی برایش اهمیت و گیرایی بیشتری پیدا کردند.

ونگوگ در اتوپرتره های خویش، گرانباری وبیقراری یک انسان پرشور را نشان می دهد که بانگاهی نافذ و معنی دار، خود را در نگاه مخاطب می نگرد. تغییر لباس و دگرگونی حالت نشستن ،بیشتر برای تنوع تصویر است همچنان که این تنوع صوری را در آثار استاد هموطن او، رامبراند، نیزمی توان دید. اما علیرغم این تنوعات پوشش و حالت ،که نقاش سعی در ایجاد آنها داشته، در بیشتر این آثار،کت آبی، پیراهن سفید، ریش قرمز و نگاه مضطرب بچشم می خورد. در بعضی کلاه حصیری زرد، سرهنرمند را می پوشاند و هاله ای از امواج رنگی برپیرامون صورتش چرخ می زند و خطوط قرمز گرمی که روی زمینه مواج آبی اطراف سر دیده می شود،باعث پیدایش تشعشعی نورانی می شود؛ هنرمند با این روش، کیفیت حسی فرم را افزایش داده است و این ،همانند آن هاله ای طلایی است که در قرون وسطی، نقاشان به دور سر قدیسین می کشیدند.

در بعضی دیگر از پرتره ها، ونگوگ این کیفیت رادر رنگ آبی بالاپوش خود بکار برده است: چهره خودنقاش با پالت رنگ، ۱۸۸۸. زمینه روشن و تقریباً صاف است و لکه های کوچک نارنجی در میان خطوطپیچان آبی رنگ بالاپوش، تنش و تحرک فعالی رابوجود آورده اند و به نظر انعکاس رنگ های زرد وقرمز ریش و سر اویند که بر بستر مواج لباس او،افتاده اند.

دو قطعه از حساس ترین و متفاوت ترین پرتره های ونگوگ آنهایی است که در بدترین وتلخ ترین روزهای بیماری اش کشیده است. یکی از این تصاویر متعلق به سال ۱۸۸۹ و زمانی است که ونگوگ طی حادثه شومی، گوش خود را بریده بود. در این تصویر، همرنگی پانسمان



● ونگوگ در اتوپرتره‌های خویش، گرانباری و بیقراری یک انسان پرشور را نشان می‌دهد که با نگاهی نافذ و معنی‌دار، خود را در نگاه مخاطب می‌نگرد.

گوش او و سفیدی پیراهنش، همچنین سبزی موجدار و افسرده چشمانش با رنگ کت او و لکه‌های سبز زمینه، همسانی و هماهنگی تصویری موزونی را برقرارکرده‌اند؛ همانگونه که این ارتباط رنگی، بین آبی کلاه وپنجره نیز بچشم می‌خورد. در میان این رنگ‌های سرد اطراف، صورت هنرمند به گرمی و حرارت، و زردهای متنوع می‌درخشد، گویی در موقع پوشیده شدن زرد -قرمزهای موی سر و صورت، ونگوگ رنگ آن‌ها را به گونه و دماغ و گودی چشم‌ها می‌داده است. سیاهی کرک‌های کلاه بر بلندای پیشانی، بر جلا و روشنایی زردهای صورت، شدت بیشتری می‌بخشد. درپس‌زمینه، تصویری از هنر شرق دور دیده می‌شود که در ربع آخر قرن نوزده، توجه چشمگیری از طرف هنرمندان به آن تصاویر اعمال می‌شد.

تصویر دیگر، آخرین اتوپره او در چند ماه پیش ازخودکشی‌اش در سال ۱۸۹۰ می‌باشد. «این تابلو، اثری عمیقاً تکان دهنده است که قدرت هراس آور نگاه‌های یک دیوانه را ثبت می‌کند، لیکن غیرممکن است که تابلویی کنترل شده و تکمیل شده چون این را یک دیوانه یا هنرمندی کشیده باشد که اختیار عملش را ازدست داده باشد. سر تندیس‌وار و زیبای نقاش، به‌اضافه بالاتنه برجسته نمایی شده و یکپارچه‌اش، برزمینه لرزانی از ریتم‌های خطی با درجات مختلف رنگ‌آبی نمایانده شده‌اند. تمام اجزای این نقاشی به رنگ‌آبی یا سبز - آبی است، به استثنای پیراهن سفید و سرخاکستری نمای شخص نقاش. پیوند رنگها وریتم‌های تمام اجزاء، حرکت احتیاط آمیز تأکیدها، ازسر به شانه‌ها و از آنجا به پس زمینه، همگی حکایت ازاثر هنرمندی دارند که اختیار کامل وسایل تجسمی‌خویش را در دست داشته است. به نظر می‌رسد که ونگوگ در موقع

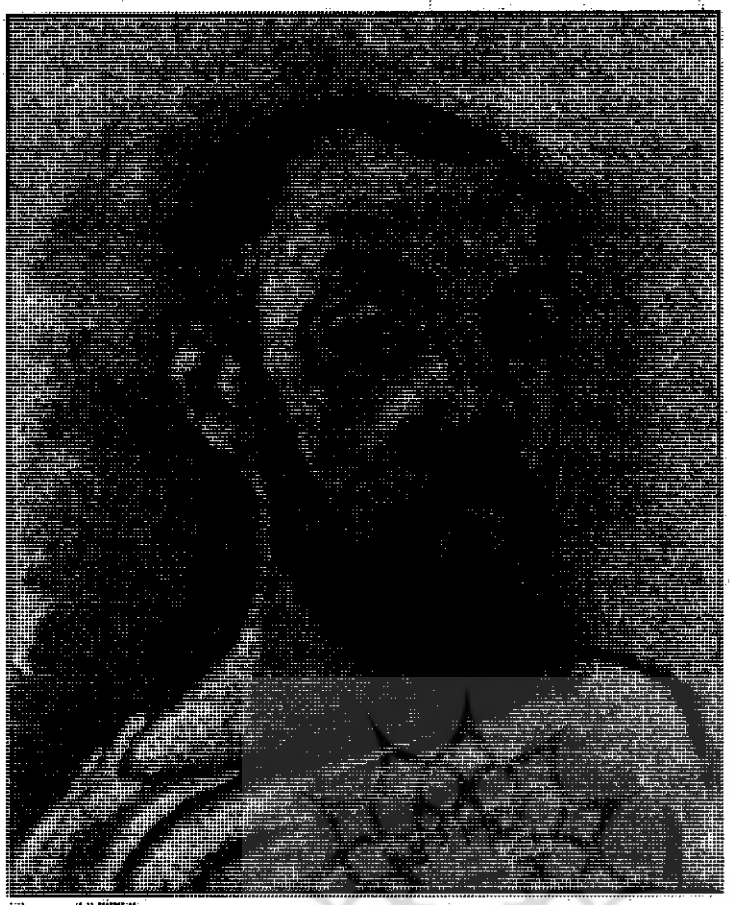
● «ادوارد مونک»
نقاش برجسته نروژی و پیشرو نقاشی اکسپرسیونیستی نوین، ازجمله هنرمندانی بود که حس‌های ناآشنا ورنجش‌های خفته بشر را به عرصه تصویر کشید.

کشیدن تابلو، سلامت خود را کاملا بازیافته بوده و می‌توانسته است چهره تخیلی خود رادر حال دیوانگی به روی پرده بیاورد(۱)».

«پل گوگن» هنرمند همکار ونگوگ، گرچه مثل او، یکی از پیشگامان اکسپرسیونیسم قلمداد می‌شود ولی از نظر خصایص و رفتارها، در بیشتر موارد، در نقطه مقابل ونگوگ قرار داشت. او بر خلاف ونگوگ، هنرمندی مرزشکن با گفتار و رفتاری طعنه‌آمیز، بدبین، بی‌تفاوت، و در عین حال با دیگران بدرفتار وبی‌ترحم بود. او بیقراری و تلاطم روحی ای را که درونگوگ به نوعی خود آزاری منتهی می‌شد، دردگرآزادی و بدخلقی موذیانه با دیگران تخلیه می‌کرد. گوگن شاید بیش از هر هنرمند دیگری در سده نوزدهم، به یک نماد رمانتیک و تجسم هنرمند در مقام شخص طغیان کرده در برابر اجتماع تبدیل شد. «شایداگر بخواهیم تلاش، ماجراجویی، از خودگذشتگی وچشم پوشی از آرامش و راحت زندگی را تنهاملاک‌های یک شخصیت هنری بدانیم، گوگن یکی ازبرجسته‌ترین هنرمندان معاصر غرب است که زندگی خود و خانواده‌اش را در این راه به گروه گذاشت. آرزوهایش کسب شهرت و مطرح شدن در جامعه هنری سال‌های آخر قرن نوزدهم پاریس بود، لیکن علاوه بر این، شعوری ناشناخته و شوری شیطانی او را به جان کندن برای نقاشی تا آخرین لحظات عمر وامی‌داشت و در این راه از هیچ کار طاقت فرسایی روی‌نگرداند. گذشتن از موقعیت معتبر و زندگی راحتی که با شغل دلالی مهام داشت، و انتخاب زندگی فقیرانه توأم با بدبختی، بیماری، رهاکردن خانواده ودربدری، از تبعات این شور شیطانی بود. او سراسرعمر ده ساله هنری خود را علیرغم استهزاء و تمسخردیگران، در جستجوی مناظر و موضوعات تازه ونقاشی از زندگی آدم‌های بدوی و یافتن سرپناهی ارزان قیمت، به دربدری گذراند. او را همچون بسیاری دیگر از هنرمندان هنر معاصر، باید یکی از قربانیان تمدن جدید دانست. او در تمام عمر، اسیر شیطانی درونی بود که به استقبال کردن از رنج و دربدری تشویقش می‌کرد و در مقابل، هر لحظه کرامت انسانی‌اش را لکه دار می‌کرد. سرنوشت سیاهش خواب پریشانی بود که جز اوهام باطل و شوم، ارمغانی برایش نداشت. از این نظر، به سرنوشت رقت‌انگیز او باید با تأسف نگریست(۲)».

بنظر می‌رسد که گوگن همیشه به نوعی غم غربت برای رفتن به نقاط دورافتاده گرفتار بوده است. این احساس، سرانجام در این اعتقاد او تبلور یافت که راه نجات خودش و شاید راه نجات تمام هنرمندان معاصر او، دست کشیدن از تمدن امروزی و تمام قیودآن به صورت فرهنگ کلاسیک مغرب زمین، وبازگشت به نوعی زندگی ساده‌تر، طبیعی‌تر و بدوی‌تراست. اشتیاق به زندگی به شیوه انسان‌های اولیه، درسال ۱۸۸۷ به سفرهای شوم به «پاناما» و «جزایرمارتنیک» انجامید. پیش از آن نیز او کوشیده بود شکل بی‌نهایت ابتدایی‌تری از زندگی را در دهکده «پونت‌آون» از توابع «برتانی» ایجاد کند. گوگن در سال ۱۸۸۸ پس از توقف در جزیره مارتنیک، به پونت آون بازگشت و سپس به «آرل» رفت. در آنجا بود که دیداری کوتاه ولی سرنوشت ساز با ونگوگ دست داد. او پس از دیدار دوباره پونت آون، به «لوپولدو» رفت و در ۱۸۹۱ پس از توقفی دیگر در پاریس، برکشتی نشست و به «تاهیتی» رفت. آخرین سفر او پس از سال‌ها بیماری، به جزیره دومینیک در جزایر «مارکیز» بود. گوگن در همانجا، در غربت و تنهایی چشم از جهان فروبست(۳).

موضوع بیشتر نقاشی‌های گوگن، بدویان



● برای هنرمند نقاش، کشیدن پرتره خود و نگریستن خود در آینه خویش، شاید نزدیکترین و دست یافتنی ترین موضوع برای کنکاش در فلسفه بودن انسان، و فراز و فرود روحی او باشد.

سبزه با پوشش نیم تنه و مناظر وحشی و اعجاب انگیزجزایر دور افتاده بود ولی علاوه بر این موضوع ها، اوتعدادی پرتره از مدل ها، دوستان و از چهره خودساخت. تمامی خصوصیات روحی و رفتاری گوگن رادر اتوپرتره های او به وضوح می شود دید. آن ماجراجویی و بیقراری، شور ناشناخته، طغیان دربرابر همه چیز، آتش زیر خاکستر عصیان و طعنه، درعین حال نوعی اعتماد به خود، از نگاه او می بارد. پس زمینه بیشتر اتوپرتره او، نما یا قسمتی از دیگرآثار خود او، از جمله «مسیح زرد»، «تجلی پس ازموعظه»، یا در مواردی طرحی از شخصیت های وهم آلود و افسانه ای است. در یکی از تابلوها به نام «چهره هاله دار نقاش» که گوگن آن را در سال ۱۸۸۹ بانگاهی غیرجدی و بر مبنای اصول «سنته تیسم» (اصالت ترکیب) ساخت، به طرزی ریشخندآمیز، خودرا همچون قدیسی که هاله ای بر گرد سر دارد نشان داد. صرفنظر از این طنز، این تک چهره، در انتزاع مفرطش به راهی اشاره داشت که نقاشان جوان تحت تأثیر گوگن دنبال کردند.

در تابلوی «چهره خود نقاش با پالت رنگ» که درسال ۱۸۹۳ کشیده شده، گوگن خود را در لباس و کلاه تیره و در زمینه ای قرمز - نارنجی به تصویر کشیده، پالت و قلم مو بر دست در برابر بوم نقاشی قرار دارد، نگاه نافذ خود را بر تصویر نقش بسته در آینه دوخته است. رنگمایه های گرم و براق صورت، و زرد - نارنجی های جلادار، رنگ های آثار ونگوگ را به یادمی آورد هرچند جاگذاری کلاسیک وار سطوح رنگی، تأثیر قلم سزان را به ذهن متبادر می سازد. حالت قلم زنی، رنگ گذاری و پرداخت صورت با بیشترقسمت های تابلو، بویژه با دست نقاش که به شیوه خاص خود، طراحی و رنگ گذاری شده است، تفاوت وتضاد بارزی را نشان می دهد.

در اتوپرتره های دیگر گوگن، لباس، زمینه و شکل قرارگرفتن نقاش، فرق می کند. همچنانکه زمان ومکان به تصویر کشیدن تابلوها متفاوت

بوده است ،هرچند در همه این آثار، گوگن زیرکانه وجستجوگرانه در پی یافتن چیزی نهان در پس ظاهرچهره خویش است و مترصدانه ، تودار و بلندپروازانه ،چشم بر صورت خیالی و آرمانگرای خود دوخته است.

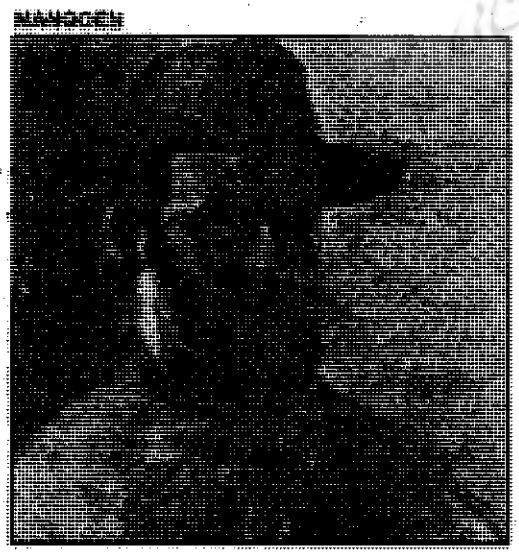
اتوپرتره های «ماتیس» و «پیسارو» - شاید بخاطرنگاه آرام ، ریش بلند و شباهت حالت صورتشان - به طرز عجیبی مانند هم بنظر می آیند، هرچند که از نظرساختار صوری و نحوه کارکرد، بین آن ها تفاوت های زیادی بچشم می خورد. اتوپرتره های پیسارو، رنگ ها و مرزبندی ملایم تری دارند و تلفیق سطوح به همدیگرآرام و آشتی جویانه واقع می شود و تقسیم بندی زمینه ، در تأثیر حالت پرتره ، نقش بیشتری دارند.

پیسارو در سال های بعد از ۱۸۷۰ طراحی ها ونقاشی های محکم و با صلابتی از چهره خود ساخت .ولی او بیشتر از چهره خود، از چهره زن و فرزندان خویش و مناظر اطراف محل سکونت (یا به عبارت بهتر سکونت های) خویش می کشید. در پرتره های او،سایه روشن های امپرسیونیستی و رنگ های لکه ای بامرزی تقریباً نامشخص ، نقش وافری دارند. تقریباً درهمه آن ها، صورت متین و مطمئن پیشرو و پر سبکی را می توان دید که با وجود آوار گرفتاری ها ونداری ها، فداکارانه و امیدوارانه به آینده ای نه خیلی دور می نگرد و در فکر تأثیری آرامش بخش و دلگرم کننده بر دوستان پیرامون و همکاران جوان خویش است.

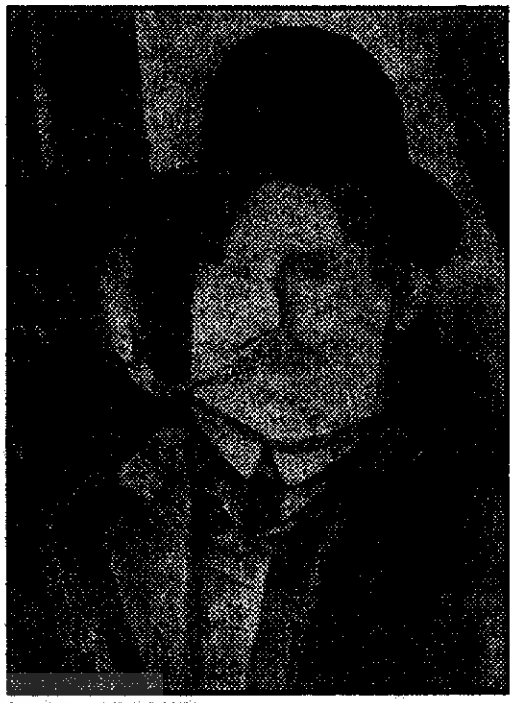
ماتیس ، نیز اینچنین حالت کاوشگرانه و نوعی رهبریت و پیشروی را برای خود در نظر می گرفت بااین تفاوت که حس متواضعانه و از خودگذشتگی پدرمنشانه او را ندارد و برخلاف پرامپرسیونیسم ، نوعی بلندپروازی و فرااندیشی حق بجانب را در سیمای اومی توان دید. هرچند که این فزون انگاری و برتری جویی ، برخلاف گوگن، به نوعی خودبینی دگرآزادانه و تحمیلی تبدیل نمی شود.

ماتیس در این پرده ها نیز مانند سایر آثارش ، به تجربه و آزمایش گونه های مختلف کارکرد تصویری و روش های گوناگون طرح و رنگ می پردازد. «تک چهره ای که او در سال ۱۹۰۶ از خودش نقاشی کرد،گرچه طرح خطی نیرومند و تجسمی نافذ به شمارمی رود، تقریباً حالتی سنتی دارد.» در این تصویرحالت سه رخ نقاش ، زمینه بدون طرح و تیرگی های متغیر آن (بر مبنای کنتراست با روشنی های پرتره) بابرش سطوح کوبیست ابتدایی و رنگ های خالص و تندویژه خود ماتیس ، به هم می آمیزند. همچنانکه این ترکیب سبک ها و تجربه های مختلف و آزمایشگری دررنگ گزینی و ترکیب بندی ، در دیگر آثار ماتیس نیزدیده می شود، و در بیشتر کارهای او، تأثیر هنرمندان دوره های مختلف - از فرم تندیس وار کلاسیسم تا آثاردو بعدی و تخت هنر ایران - بچشم می خورد.

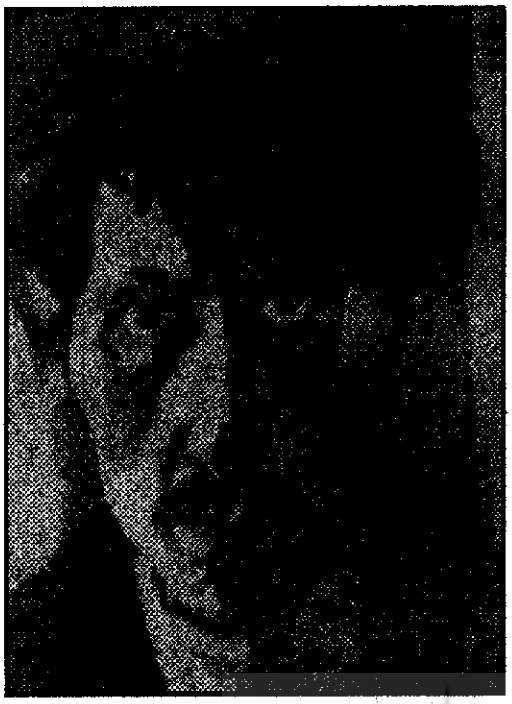
در آثار همکاران ماتیس نیز می توان آن حالت کاوشگرانه و نگاه نافذ و دو پهلو را دید. صرفنظر ازتفاوت های تصویری ، ترکیب بندی



● «درن»
در پرتره هایی که از چهره خود و دوستانش در دهه اول قرن اخیر ساخت ، به تلاشی پویا در مطالعه فرم صورت ها و همسانی رنگ های تندو خالص ، تأثیر روانی تضادهای تیره روشنی وتجربه هم آمیزی و ترکیب شخصیت و زمینه پرداخت.



Moris du VELAMINC



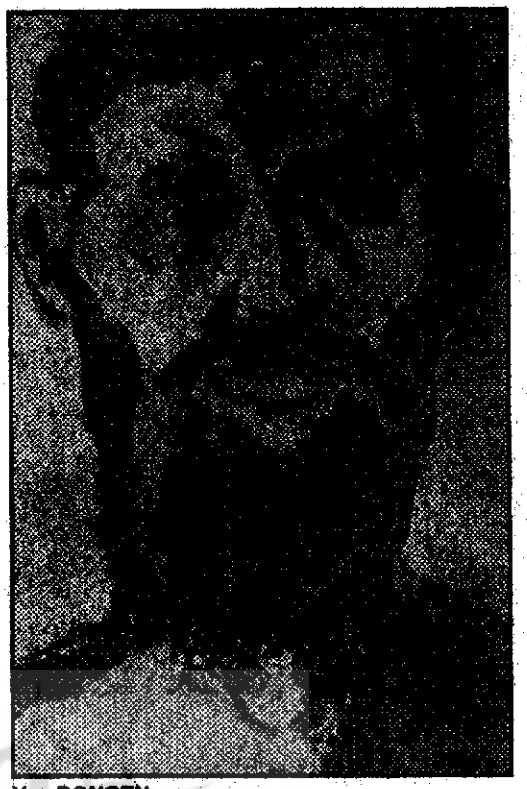
DEREN

و حالت کلی اتوپرتره های فوویست های دیگری چون موریس ولامینک (۱۸۷۶ – ۱۹۵۸)، «اندره درن» (۱۸۸۰ – ۱۹۵۴)، «وان دونگن» (۱۸۷۷ – ۱۹۶۸) و «هانری مانگین» (۱۸۷۴ – ۱۹۴۳)، تا حد زیادی، وحدت و شباهت چشمگیری را نشان می دهند.

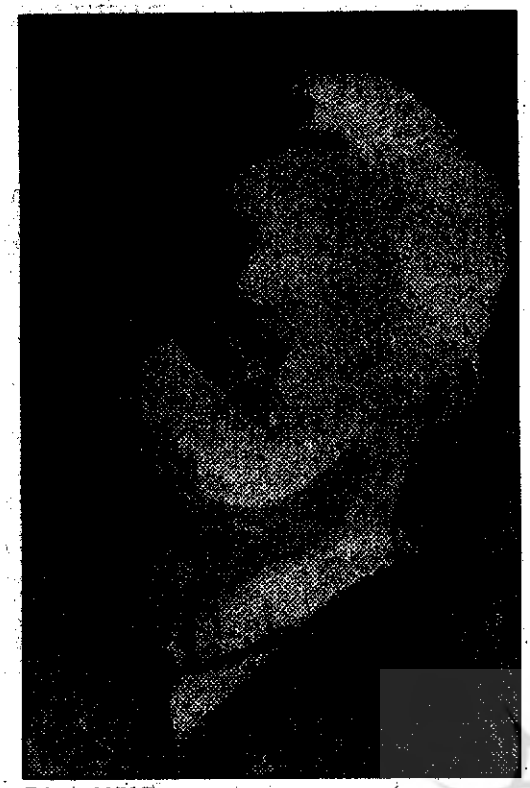
«ولامینک در پرده "چهره خود نقاش با پیپ" که درسال ۱۹۱۰ کشید، تا حدودی به ساده سازی کوبیستی هندسی و عمق محدود شده کوبیستی توجه دارد، هرچند این خصوصیات، ماهیتاً بر کار مزبور انطباق داده شده اند و به هیچ وجه دلیل بر درک عمیق اصول ساختمانی جدیدی نیستند که کسانی چون پیکاسو وبراک و گروه بزرگی از نقاشان دیگر مطرح می کردند. در این پرده، ولامینک اکسپرسیونیست را می بینیم که در زنجیر شکل کلاسیک، دست و پا می زند، و چنان بنظر می رسد که گویی در جریان این دست و پازدن منفجر خواهد شد(۴)». تقسیم بندی سطوح لباس درقسمت پایین تابلو، و شکل شش ضلع گونه صورت وبرش دماغ و چانه ویژگی کوبیستی، و کیفیت دفرمه چهره و حالت چشم ها، گونه ای از تأثیرات اکسپرسیونیستی دارند.

«درن» در پرتره هایی که از چهره خود و دوستانش در دهه اول قرن اخیر ساخت، به تلاشی پویا در مطالعه فرم صورت ها و همسانی رنگ های تندو خالص، تأثیر روانی تضادهای تیره روشنی وتجربه هم آمیزی و ترکیب شخصیت و زمینه پرداخت. اتوپرتره های او از صورت بلند، چشمان درشت وحالت دوره گردوار خویش، نشانه و مصداق هایی از این تلاش جستجوگرانه اند. در تابلوی «چهره خودنقاش با کلاه»، گرچه شکل برش سطوح در چشم ها و دماغ، نشانه هایی از کوبیسم رسوب کرده در فوویسم را نشان می دهند ولی در کل تصویر – چانه، گونه، کلاه، لباس و... – از خطوط منحنی وار و سایه روشن رده بندی و چند گونه امپرسیونیستی بهره گرفته شده است. سطوح تیره نیمی از صورت، بیشتر رنگمایه آبی تیره و متوسط، با کنتراست ملایم در میان خود وکنتراست شدیدی با قرینه روشن خود در جهت دیگر تابلو دارد.

اتوپرتره های وان دونگن، که بیشتر از نمای روبرو، با ریش بلند و با تکه های آزاد رنگی کشیده شده اند، سنگینی و استحکام روحی خاصی را نشان می دهند، این استحکام و ایستایی، مدیون صورت کشیده، چشم های متفکرانه و نیمه باز، و حالت خشک چهره هنرمند است گرچه در پس این چهره به ظاهرآرام، حالت نهان و تودار او موج می زند. تکه های



Van DONGEN



Edward VIAR

سطوح رنگی از نظر فرم و کمیت، متنوع، و مرزبندی آن‌ها برخلاف آثار کوبیست نمای ولامینک و درن، محو و بهم آمیخته است. ساختار رنگ گذاری و بافت اثر به سان پرتره‌ها و چشم‌اندازهای ماتیس، بیشترشیوه و کیفیت کلی آثار فوویسم را نشان می‌دهند واین مسأله، همسانی آثار این دو هنرمند را در برابر شباهت آثار درن و ولامینک، نشان می‌دهد. بیشتر اتوپرتره های هانری مانگین، به ویژه تابلوی «چهره خود نقاش با کلاه لبه دار» که در سال ۱۹۰۵ کشیده است، از نظر فرم کار، شباهت هایی به آثار امپرسیونیست ها، بویژه پرتره های کلودمونه وکامیل پیسارو نشان می‌دهد. بیشترین توجه نقاش، به صورت پرتره معطوف شده و زمینه و لباس با حالت ساده و تضادهای اندک رنگی نشان داده شده‌اند. تیرگی زمینه اثر مانند پرتره یاد شده ماتیس، بر مبنای تیره روشنی های صورت و برای تأکید بر آن، انتخاب شده‌اند. در پس نیمه‌ای از صورت و شانه که در اثرتابش نور ملایم، روشن‌اند، تیرگی غلیظ در زمینه نهاده شده است و جهت دیگر زمینه، بر خلاف شانه وریش تیره - روشن می‌باشد.

پرتره های کاوشگرانه با رنگ های تند و جلادار، علاوه بر فوویست ها، به گروه ها و هنرمندان دیگری نیز تعلق داشت. این نوع کار در آخرین سال های قرن نوزده و اولین سال های قرن بیست، توسط خیلی ازهنرمندان - از جمله سمبلیست ها و نبی ها - آزموده شد.

«ادوار ویار» (۱۸۶۸ - ۱۹۴۰) یکی از این هنرمندان بود. «دنیای او، حالتی صمیمانه و آشنا دارد و ازگوشه کارگاه، اتاق نشیمن، منظره آشنای پشت پنجره، و چهره های انفرادی اعضای خانواده ودوستان نزدیک تشکیل می‌شود. چهره‌ای که ویار ازخودش کشیده است، او را در لحظه‌ای نشان می دهدکه بیش از هر زمانی به گوگن و گروه نبی‌ها نزدیکتربوده است. او و «پیر بونار» (۱۸۶۷ - ۱۹۴۷)، در آثارمتأخرشان، هر یک به راه خاص خویش رفته‌اند، هرچند برای گزینش محیط شخصی نقاشی هایشان ازاسلوب امپرسیونیست ها یا هر منبع سازگار دیگری سود جسته‌اند. این چهره انفرادی، کوششی فوق العاده جسارت آمیز در کار بست الگوهای زنده وحتی تند و انتزاعی رنگ های زرد، قرمز، اخرایی، آبی، و قهوه‌ای تیره است. ولی از این تابلو به وضوح برمی‌آید

که یک چهره انفرادی است و به خود نقاش تعلق دارد. آنچه روی تابلو نقش بسته، فردی خاص و قابل شناسایی است و برخی از چهره‌هایی را که ونگوگ درآخرین سال‌های عمرش از خودش کشید، به یادمی‌آورد (۵)».

اکسپرسیونیست‌ها از پیشگامان درون کاوی حسی انسان معاصر و بیان تصویری این حس بودند. در چهره نگاری‌های آن‌ها، شور جنون‌آمیز و پویایی حسی بیشتری بچشم می‌خورد. تضاد رنگ‌های گرم و تیره‌ای چون قرمز و رنگمایه‌های مایل به مشکی وفرم‌های شکسته و تأثیرگذار، بر شدت این پویایی می‌افزاید.

«ادوارد مونک» (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴) نقاش برجسته نروژی و پیشرو نقاشی اکسپرسیونیستی نوین، ازجمله هنرمندانی بود که حس‌های ناآشنا ورنجش‌های خفته بشر را به عرصه تصویر کشید. درتابلوی «چهره نقاش با بطری» (۱۹۰۶)، سرمستی اندیشناک، خستگی سنگین و بلاتکلیفی آزاردهنده انسان موج می‌زند. رواندازهای سفید میزها، شدت تیرگی لباس‌ها و قرمزی زمینه و صورت را بیشترمی‌نمایاند. افراد پس زمینه، گویی در سیطره سرگردانی دچار شده‌اند و خود هنرمند نماد بارز ونزدیک سرگردانی و بلاتکلیفی آنهاست که در رویای عمیق و سستی بهت زده فرو رفته است.

مونک در بیشتر اتوپرتره‌هایی که در سال‌های بعد از چهره خویش ساخت، لباسی تیره بر تن و حالتی شبح گونه دارد که بر زمینه‌ای از رنگ‌های روشن، وسطوح رنگی قرمز و نارنجی قرار گرفته است. «تک چهره هنرمند در جامه سرمه‌ای» که مونک آن رادر سال ۱۹۰۹ کشید، نمونه این دوره از آثار است. گرچه حالت کلی این تابلو نسبت به اثر یاد شده پیشین، گونه‌ای آرامش و سامان مختصر را نشان می‌دهدولی در آن اثر نیز، هنرمند نشانگر نابسامانی حیطه فکری خویش است و اگر ناآرامی اثر قبلی از نوعی گیجی دردمندانه و سردرگمی خشماگین حکایت می‌کرد، تنش و تلاطم این تابلو، نشان از نوعی عصبیت پرسشگر و انتظار حیرت آلود دارد. این اثر به‌دلیل تکه‌های مکرر و تقریباً هم اندازه قلم مو و جهت حرکت قلم و کشیدگی سطوح رنگی، شباهت زیادی به‌آثار باسمه چوبی هنرمند دارد که مونک در سال‌های بعد

● اتوپرتره‌های «ماتیس» و «پیسارو» - شاید بخاطر نگاه آرام، ریش بلند و شباهت حالت صورتشان - به طرز عجیبی مانند هم بنظر می‌آیند، هرچند که از نظر ساختار صوری و نحوه کارکرد، بین آن‌ها تفاوت‌های زیادی بچشم می‌خورد.

James ANSOUR

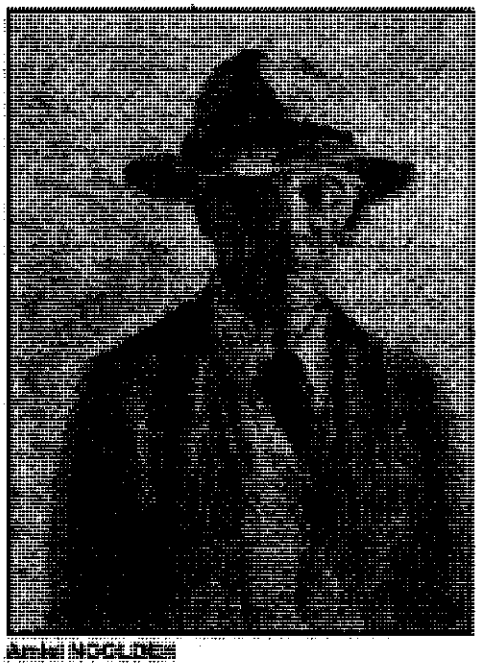
● «جیمز انسور» یکی دیگر از هنرمندان اکسپرسیونیست بود که به خود و جهان معاصرش، نگاهی دیگرگونه و درون کاوانه داشت.

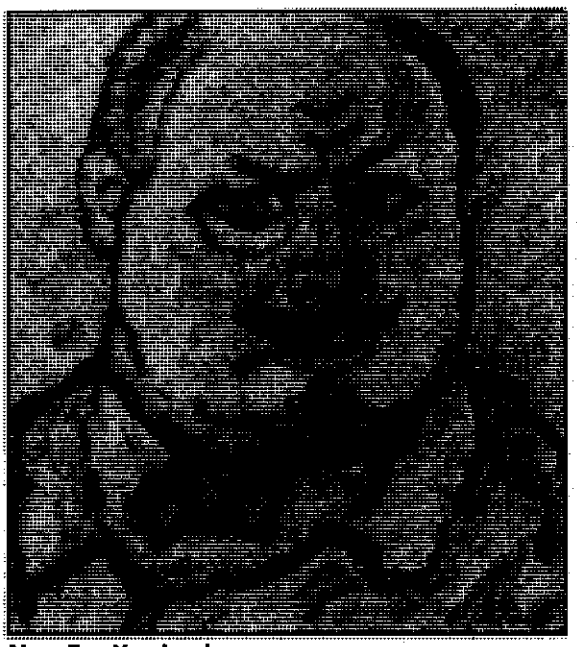
به ساختن آنها همت گماشت و بعضی از تابلوهای خویش از جمله اتوپرتره های خود، تابلوی «فریاد» وتعداد زیادی از دیگر آثار رنگ و روغن خود را درعرصه چاپ نیز آزمود.

«جیمز انسور» (۱۸۶۰ - ۱۹۴۹) یکی دیگر ازهنرمندان اکسپرسیونیست بود که به خود و جهان معاصرش، نگاهی دیگرگونه و درون کاوانه داشت. «او نخست موضوع هایی چون تکچهره، منظره، ومحیط داخل خانه را با رنگ های تیره نقاشی می کرد. بعداً، تحولی در سبک و مضمون نقاشی هایش رخ نمود، و در فاصله بیست سال (۱۸۸۰ - ۱۹۰۰)، آثاری غریب و خیالپردازانه با رنگ های تند و روشن آفرید. اسکلت های در حال نزاع، صف آدم های از ریخت افتاده و صورتکهای کریه، به این دوره از فعالیت اومربوط می شوند(۶)».

مالک های او که با الهام از چهره ها، شخصیت ها، تیپ ها و قشرهای مختلف و اغلب ظاهرساز و متزورجامعه می ساخت، قسمت عمده روانشناسی تصویری او را تشکیل می دهند. «او دست به آفرینش دنیایی از مضامین خیالپردازانه زد که به یاری رنگ های ناسازگار و خطوط پر تپش، توصیف شده بود و «پیام» نهفته در آنان، بیشتر متعلق به زمان مابود تا به گذشته».

«انسور» گهگاه از دنیای رویاهای شخصی اش خارج می شد و به نظاره دنیای واقعی پیرامونش می پرداخت. او طی دهه ۱۸۹۰، استعدادهای پرخاشگرانه اش را بر قهرمانان ستیزنده نقاشی هایش متمرکز ساخت و غالباً





Alexy Fun Yavelensky

به نتایج ویرانگرانه‌ای رسید. محصول این دهه، برخی ازطراحی‌ها و سیاه‌قلم‌های پرتحرک، بیمارگونه، هراسناک و در عین حال وقیح اوست. ماسک‌ها به‌فواصل منظمی پیوسته در آثار او دوباره ظاهرمی‌شدند و گهگاه جنبه شخصی پیدا می‌کردند، مثل «تک چهره نقاش در محاصره ماسک‌ها» ۱۸۹۹ که‌نقاشی‌ای است که در آن هنرمند خود را به مانندروبنس تصویر کرده است، با ریش و سبیل شاداب، کلاه پردار و نگاه پرنفوذی که مستقیماً به بیننده دوخته شده است. بعلاوه این چهره به طرز غریبی یادآور سیمای مسیح در یکی از آثار «هیرونیموس بوش» است که در میان آزاردهندگانش (منتقدان انسور) به محاصره در آمده است: تجسمی از نیکی که‌توسط شر به محاصره افتاده ولی هرگز مغلوب آن‌نشده است (۷).

یکی دیگر از پیشگامان اکسپرسیونیسم آلمان، «امیل نولده» ۱۸۶۸) - (۱۹۵۶ بود که شخصیت هنری وحس نوجویی قوی و پویایی داشت. نخستین نقاشی‌های او، از کوه‌های تغییرشکل یافته به صورت غولان یا دیوان سهمگین، خصوصیاتی ازخیالپردازی‌های اولیه مختص آلمانی‌ها را بروز دادکه توجه نویسندگان و منتقدان را جلب کرد. «در واقع، گویایی و نیروی بیان استعاری رنگ، نولده را به‌نقاشی کشانید. او راهی طولانی را طی کرد تا به دید رنگینی از جهان به عنوان یک نماد بیانی شخصی دست یافت. رشد او به آهستگی و همراه با رنج، و عدم‌اطمینان به هدف و وسایلش انجام پذیرفت؛ و در این رهگذر، بیش از پیش به تنهایی و انزوا گروید(۸)».

آخرین چهره‌ای که نولده از خودش کشید، به‌سال ۱۹۴۷ یعنی هشتاد سالگی‌اش مربوط می‌شود. این پرده با چنان ضربه قلم نیرومندی نقاشی شده‌است که به نظر نمی‌رسد ذره‌ای از قدرتش را در اثرکهولت نقاش از دست داده باشد. خلوص این چهره، که از تمام زوایایش آرامش می‌تراود، شخصیت بغرنج «نولده» را تا حدودی از نظر پنهان می‌دارد، چون او نیز علیرغم گرایش‌های نازیستی‌اش، همراه بابیشتر اکسپرسیونیست‌ها، به عنوان یک «هنرمند منحط» از سوی رژیم نازی محکوم شد(۹).

یکی دیگر از محکومین به «نقاشی منحط» از طرف سردمداران نازیسم، «ارنست کیرشنر» (۱۸۸۰ - ۱۹۳۸) بود که در میان هنرمندان جوان‌آلمانی، از لحاظ سازماندهی، هدایت نیروها وآرزوهای هنرمندان دیگر، تأثیر کارساز و شخصیت متنفذی داشته است. او از سال‌های تحصیل دردبیرستان، به کار هنر دست زد و در سال‌های بعد به‌تحصیل معماری پرداخت و با هنرمندان مختلف آشناشد. او در همه گونه نقاشی - پیکره انسانی، منظره وتک چهره - به رویارویی با طبیعت باور داشت و

فقطبدینگونه بود که می‌توانست به نگارش تصویری مورد نظرش دست یابد. شیوه بیان پرشور، جسورانه و افراطی او، ویژگی خاصی به آثارش داده و آن‌ها را در عرصهٔ رنگ بارزتر از آثار نقاشان فوو نشان می‌دهد. پرده «نقاش و مدل‌اش» (۱۹۰۷)، نمونه‌شاخص کاربست رنگ ناب توسط او است که معنای بصری تکان دهنده‌ای را ایجاد می‌کند. رنگ‌های قرمز- صورتی زمینه و آبی‌های تیره بین آن‌ها، همچنین شیارهای آبی تن پوش نقاش، با سطوح نارنجی یک در میان آن، تحرک رنگی توانمندی به تابلو داده‌اند. تیرگی‌های سایه اشیاء و اشخاص، بر شدت این تحرک می‌افزایند و سطوح و عناصر پرده به طرق مختلف به همدیگر ارتباط داده شده‌اند و حالت اکسپرسیو صورت نقاش که از نظر رنگی بانارنجی‌های لباس او همسانی دارد، حالت ستیزنده و پرتنش اثر را زیادتر می‌سازد.

کیرشنر نیز در سال‌های بعد، آثاری - به ویژه پرتره و اتوپرتره - به طریق باسمه چوبی ساخت که درآن‌ها حالات شدید اکسپرسیونیستی، تقسیم بندی‌ها وخطوط کوبیستی بهم آمیخته می‌شود. خطها وشکل‌های صریح و خشن در این باسمه‌ها، تأثیرهای جسورانه نقاشی‌های رنگ و روغن او را جلوه گرمی سازند.

«کارل اشمیت - اوتلوف» (۱۸۸۴ - ۱۹۷۶)، عضودیگر گروه پل بود که در سال ۱۹۰۵ به همراه وپیشروی کیرشنر تشکیل داده بودند. «روتلف در سال ۱۹۱۰ چهره خودش را با یک پیراهن بافتنی یقه گرد، ریش و عینک یک چشمی، بر زمینه انتزاعی یک روزنه زرد رنگ با پرده‌هایی به رنگ ارغوانی از دو سو، نقاشی کرد که تصویر کاملی از یک هنرمند اکسپرسیونیست متکبر به شمار می‌رفت. با آنکه این قیافه اغراق‌آمیز برای نقاشی مزبور بود، نشانه‌هایی از خصوصیات ویژه‌ای در آن دیده می‌شود که ازویژگی‌های هنرمندان عضو گروه پل و بخصوص شخص اشمیت - روتلف به شمار می‌روند. بجز نولده، او جسورترین هنرمند رنگ شناس در میان اعضای گروه پل بود که پرده رنگ‌های آبی و قرمز، زرد و سبزرا با وجود ناسازگاری شان، در کنار هم قرار می‌داد وبه نتایج درخشان می رسید (۱۰)».

در پرده «چهره خود نقاش» اثر «الکسی فون یاولنسکی» (۱۸۶۴ - ۱۹۴۱)، تأثیرهای حسی پوسترهای گرافیکی ارتباط رنگ فوویستی و تأثراکسپرسیونیستی را می‌توا دید. صورت گرد و پف‌کرده هنرمند، با چشم گرد و نگران او و ریش وسبیل طنزآمیزش، حالت‌های گوناگون و گاه متضادرا به ذهن متبادر می‌سازد. خطهای کلفت کناره نمای تیره رنگ در سر، صورت و لباس، آثار اکسپرسیونیست‌هایی چون «ژرژ رئو» (۱۸۷۱ -۱۹۵۸) را به خاطر می‌آورد و رنگ‌های تند در آثار او، ماتیس پرشورتر را یادآور می‌شود. یاولنسکی ازسال ۱۹۱۰ به بعد، یکسره به چهره‌نگاری روی آوردتا در شکل‌های ساده و غلوآمیز «مدل»ها، احساس‌های درونی خویش را بازتابد. در اینجا، نقاشی یاولنسکی به روح شمایل نگاری روسی نزدیک می شود. «نقاشی‌های او پدیده‌ای شگفت آور و ظاهراً منفرد در نقاشی اکسپرسیونیستی آلمان به شمارمی روند. این نقاشی‌ها به عنوان یک دنیای کوچک، چکیده تحولی خاص در دوران زندگی نقاش هستند، زیرا وی از رنگ گزینی به شیوه هندسی «باوهاوس» و سپس به یک شکل شخصی روی آورد که تقریباً به‌اکسپرسیونیسم انتزاعی تعلق داشت. ولی در این نقاشی‌ها، از آغاز تا پایان، گونه‌ای احساس درون نگری شدید موج می‌زند. این احساس همان نیروی معنوی درونی است که کاندینسکی می‌گفت جوهر نگرش اکسپرسیونیستی است (۱۱)».

«کائیم سوتین» (۱۸۹۴ - ۱۹۴۳)، در بین نقاشان اکسپرسیونیست، شاید از برجسته‌ترین افراد در بیان حالت در ترسیم پرتره و صورت انسان باشد. او درنقاشی‌های تکچهره و پیکره‌دار مربوط به سال ۲۹-۱۹۲۰، غالباً بر یک رنگ خالص - قرمز، آبی، یاسفید - تأکید می‌کرد و تصورش نیز بر محور همین رنگ شکل می‌گرفت. در بیشتر این تابلوها، شخصیت، حالت دردکش و تأثیرگذاری دارد؛ صورت و حدقه چشم‌ها، یا به گونه اجساد مومیایی شده، تکیده و سیاه و گود است، یا چون صورت‌های ملرگزیده، آماسیده و کبود و یا به رنگ سفید - زرد نامتعارف و بیمار. دست‌ها اغلب چنان کج نمایی شده‌اند که گویی شخص مدل، به بیماری ورم مفاصل مبتلاست و چهره‌ها باپوزخند سرد و پیچ و تاب دار یک شخص مبتلا به فلج مغزی نشان داده می شوند. انگشت‌ها و

بازوهای خمیری شکل، که فرم آناتومی‌شان به طرز خاصی بهم خورده است، با حرکات آزاد قلم و غلظت رنگ، به طرزی نمایانده شده‌اند که گویی استخوان در آن‌ها تحلیل رفته و انبوه گوشت‌های بی‌شکل و بدون استخوان، در حال لغزیدن به طرف زمین هستند.

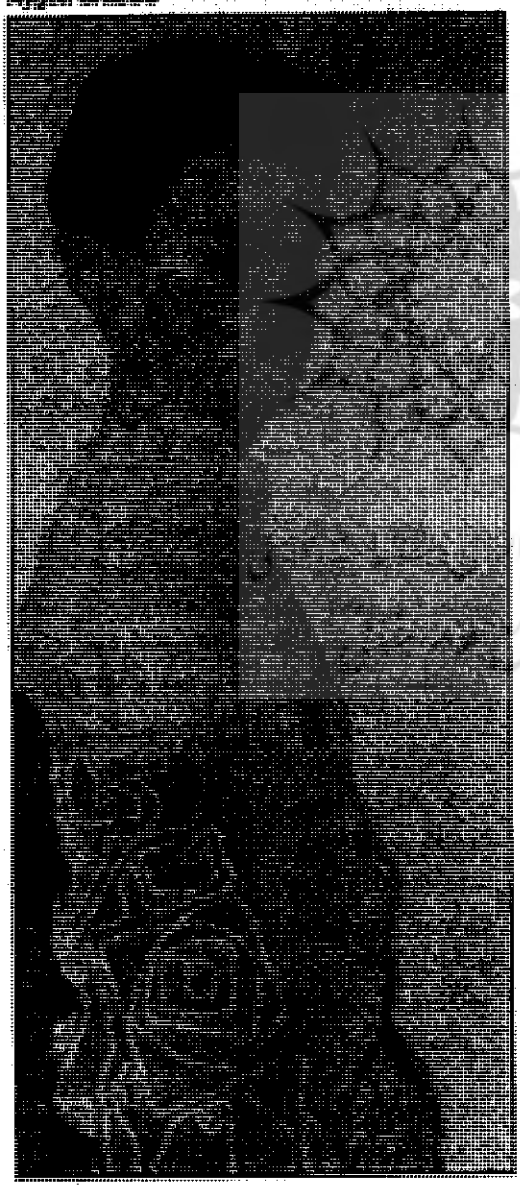
در پرتره‌ای که نقاش در سال ۱۹۱۷ از خودش درپشت سه پایه کشیده، گرچه نسبت به اندام‌ها وتکچهره‌های دیگر، از ایستایی و انسجام مختصری برخوردار است ولی از خصایص تکنیکی وآسیمه‌سری، و تباهی آثار او معاف نیست. لباس‌ها وحالت صورت به نوعی است که گویی شخص همین‌چند لحظه پیش از نزاع و زد و خورد طولانی و خسته‌کننده‌ای فارغ شده است. لب‌های کلفت، به سختی برروی هم نشسته‌اند. چشم‌های خسته و مضطرب، باخشکی و نومیدی متوجه تماشاگرند و در پس‌زمینه حرکت‌های نامفهوم قلم‌مو، بلا تکلیفی ذهن هنرمند را ترسیم می‌کنند.

«ایگون شیله» (۱۸۹۰ – ۱۹۱۸) از جمله هنرمندان ناآرام اکسپرسیونیست بود که عمری کوتاه وغم‌انگیز داشت. او در دهه اول و دوم قرن اخیر، تعداد زیادی تابلو از چهره خود، دوستان و اطرافیانش کشید. مجموعه تابلوهای شماره‌دار «چهره خودنقاش» که در سال‌های بعد از ۱۹۰۸ کشید، کاوش وجستجویی شوم و بی‌نتیجه در حالت‌های روانی هنرمند بر اساس تحلیل‌های روانشناسی «زیگموندفروید» را نشان می‌دهند. توانمندی‌ها و خلاقیت هایی‌چون اهمیت خطهای مرزی پیچیدگی کنترل شده خطوط و سطوح رنگی و رابطه میان شکل‌های اصلی‌نقشمایه با فرم کادر اثر، در این پرده‌ها بچشم می‌خورد؛ که شیله خمیرمایه آن‌ها را از استادانی‌چون «گوستاو کلیمت» (۱۸۶۲ – ۱۹۱۸) گرفته بود.

«شیله در پرده "چهره خود نقاش"، که در سال ۱۹۰۹ کشید، گوشه‌هایی از تأثیرات شیوه هنر نو«کلیمت» را در طرح ردای خود حفظ کرده است ولی‌چهره جدی‌اش، با آن نگاه تیز و پیکر گوشه‌دار واستخوانی‌اش حتی با صریحترین و بی‌پیرایه‌ترین‌چهره‌های کلیمت فرق دارد(۱۲)».

اتو پرتره‌های «اوسکار کوکوشکا» (۱۹۸۰– ۱۸۸۶)، حالتی ویژه دارد. در این پرده‌ها،

● «ایگون شیله» از جمله هنرمندان ناآرام اکسپرسیونیست بود که عمری کوتاه و غم‌انگیز داشت.



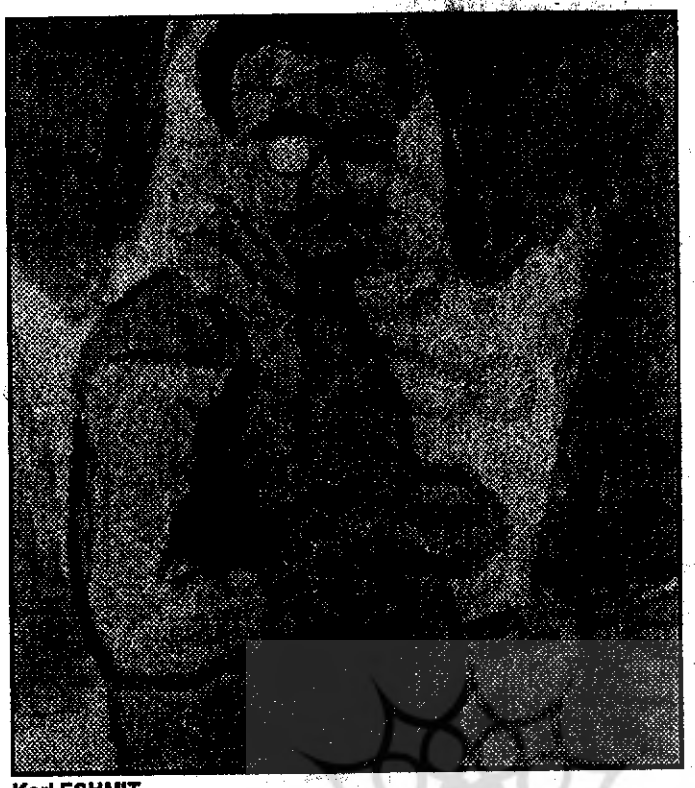
Max BECMAN

Oscar COCOSHCA

پرسوناژ اثر با کیفیتی مرتعش و پخش شونده، با انبوهی از تکه رنگهای خزنده و مالیده شده، سطح کادر را گرفته است و مثل این است که هر لحظه به چهارطرف خویش منتشر می‌شود. کوکوشکا که درجنگ اول جهانی زخمی شدید برداشته بود، تا چندسال اثری نیافرید؛ ولی در این مدت، اندیشه‌ها و سبک کارش دستخوش تحول دایمی بودند. «چهره خودنقاش» که در سال ۱۹۱۷ نقاشی شد، یکی از مجموعه چهره‌هایی است که او در طول عمرش آفرید. این چهره‌ها در حکم تفسیری جاری درباره شکل ظاهر هنرمند و مهمتر از آن درباره تلاش او برای تفسیر هویت خویش هستند. او در این پرده همچنان از رنگ‌آبی تیره و پس زمینه‌ای نامشخص استفاده کرده‌است و پیکره مرکب از کلاف‌های درهم پیچیده رنگی که با فشار از لوله رنگ بیرون آمده یا با کاردک نقاشی روی پرده گذاشته شده است، به صورت یک نقش برجسته از دل آن بیرون می‌آید. چهره لاغر ولی درشت استخوان این دهقانزاده با چشمانی باز ومتفکرانه به تماشاگر خیره شده است و تأثیری خواب آور (هیپنوتیزمی) دارد(۱۳)».

در پرده‌هایی که «ماکس بکمان» (۱۸۸۴ - ۱۹۵۰) از چهره خود کشیده، حالت‌ها و اضطراب‌ها، نه ازاکسپرسیونیست درون انسان، بلکه بیشتر از «عینیت نو» و واقع گرایی جهان پرتلاطم بیرون ریشه گرفته‌است؛ هرچند این هر دو، فرآیند اندکی متفاوت یک مقوله، همان عالم تنش‌مند اجتماعی بود.

پرده «چهره خود نقاش با شال گردن سرخ» که مانند بیشتر آثار همسان خویش، در سال‌های جنگ‌اول جهانی یعنی ۱۹۱۷ کشیده شد، بکمان را با قیافه‌ای وحشتزده و نگران نشان می‌دهد. بکمان در سال‌های بعد نیز به کشیدن پرتره خویش ادامه داد، در تابلوی «چهره نقاش با جامه فراک» (۱۹۳۷)، نگاه سرد او به خیرگی به یک نقطه دوخته شده است، فیگوری تصنعی و انتظاری مات و نامشخص این نگاه را همراهی می‌کنند. شخصیت‌ها و عناصر نامعلوم زمینه دربستر قرمز - نارنجی پرسه می‌زنند و بکمان با صورت گرد، دست‌های دفرمه و افلیج گونه، و لباس تیره درپلان جلو ایستاده است، و انعکاس سایه گون قامت مجسمه وار خویش را در آینه نامرئی می‌نگرد. این انعکاس در آثار هنرمندان دیگری چون «خوان میرو» (۱۹۸۳-۱۸۹۳) به نگاهی وحشتناک، حالتی شوم ودهشت انگیز و صورتی در حال تلاشی و انفجار تبدیل می‌شود؛ گویی دو جنگ جهانی خانمان سوز پی در پی به سان موریانه‌های



Karl ESHMIT

● اتوپرتره های قرن بیستم، نه فقط روشی برای کارو گونه ای از دستاویزهای مختلف نقاشی، که نوعی خودکاوی و روانشناسی خویشتن محسوب می شوند.

حریص و خونخوار، صورت انسان زمان او را می خورند و از شکل و فرم می اندازند. این پرده ها به همراه آثار دیگر میرو، «بازتابی از نفرت هنرمند از حوادثی است که دراسپانیای آن روز رخ می دهند، و او این نفرت را به کمک اشیاء، رنگها، و شکل هایی بیان می کند که مفاهیم پوسیدگی، بیماری و مرگ را به تماشاگر القا می کنند. در سال های بعد چهره خود میرو، بیشتر در پرده هایش ظاهر می شود، آنهم به صورت طرحی خطی که چشم های خیره و لبهای بسته اش، حکایت ازشیفتگی ذهنی نقاش به موضوع مرگ دارند. مهارت چشمگیر «میرو» در طرحپردازی و مقابل نمایی خواب آور چهره اش، نشانه جستجویی پیگیر، و ازنظر ساختار تصویری، بیانگر بازگشت او به تجربه ها ودوره های نخستین اوهستند(۱۴)».

اتوپرتره در نیمه دوم قرن بیستم نیز دستاویزابراز بیان و تجربه آموزی هنرمندان زیادی بود. شایدآن حرف معروف در این دوره نیز صادق باشد که «هنرمند عاقبت به تصویر صورت (و بودن واندیشیدن) خود می رسد.» برای هنرمند نقاش، کشیدن پرتره خود و نگریستن خود در آینه خویش، شایدنزدیکترین و دست یافتنی ترین موضوع برای کنکاش در فلسفه بودن انسان، و فراز و فرود روحی او باشد، و بخاطر همین در طول بیشتر دوره های تاریخ هنر، بویژه در یک و نیم قرن اخیر، همواره مورد آزمایش واستفاده قرار گرفته است، و هرکس نگاه خود به هستی را با نگاه خود بر خویشتن، نجوا نموده است.

پاورقی ها:
۱- آرناسن - ی. ه، تاریخ هنر نوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، انتشارات زرین و نگاه ۱۳۶۷، ص ۴۲.
۲- ن. گ. حسینی راد - عبدالمجید - از باروک تا سوررئالیسم، چاپ اول، انتشارات برگ، ۱۳۷۰، ص ۳۷ و ۴۲.
۳- تاریخ هنر نوین، ص ۳۸.
۴- همان، ص ۱۰۲.
۵- همان، ص ۸۹.
۶- پاکباز - رویین، دایره المعارف هنر، چاپ اول، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۵۲.
۷- آرناسن - ه. ی، تاریخ هنر مدرن، ترجمه مصطفی اسلامیه، چاپ اول، انتشارات آگاه، ۱۳۷۵، ص ۱۳۳.
۸- پاکباز - رویین، در جستجوی زبان نو، ص ۳۲۲.
۹- تاریخ هنر نوین، ص ۱۶۶.
۱۰- همان، ص ۱۷۱.
۱۱- همان، ص ۱۷۹.
۱۲- تاریخ هنر مدرن، ص ۲۲۲.
۱۳- تاریخ هنر نوین، ص ۳۳۶.
۱۴- همان، ص ۳۳۶.