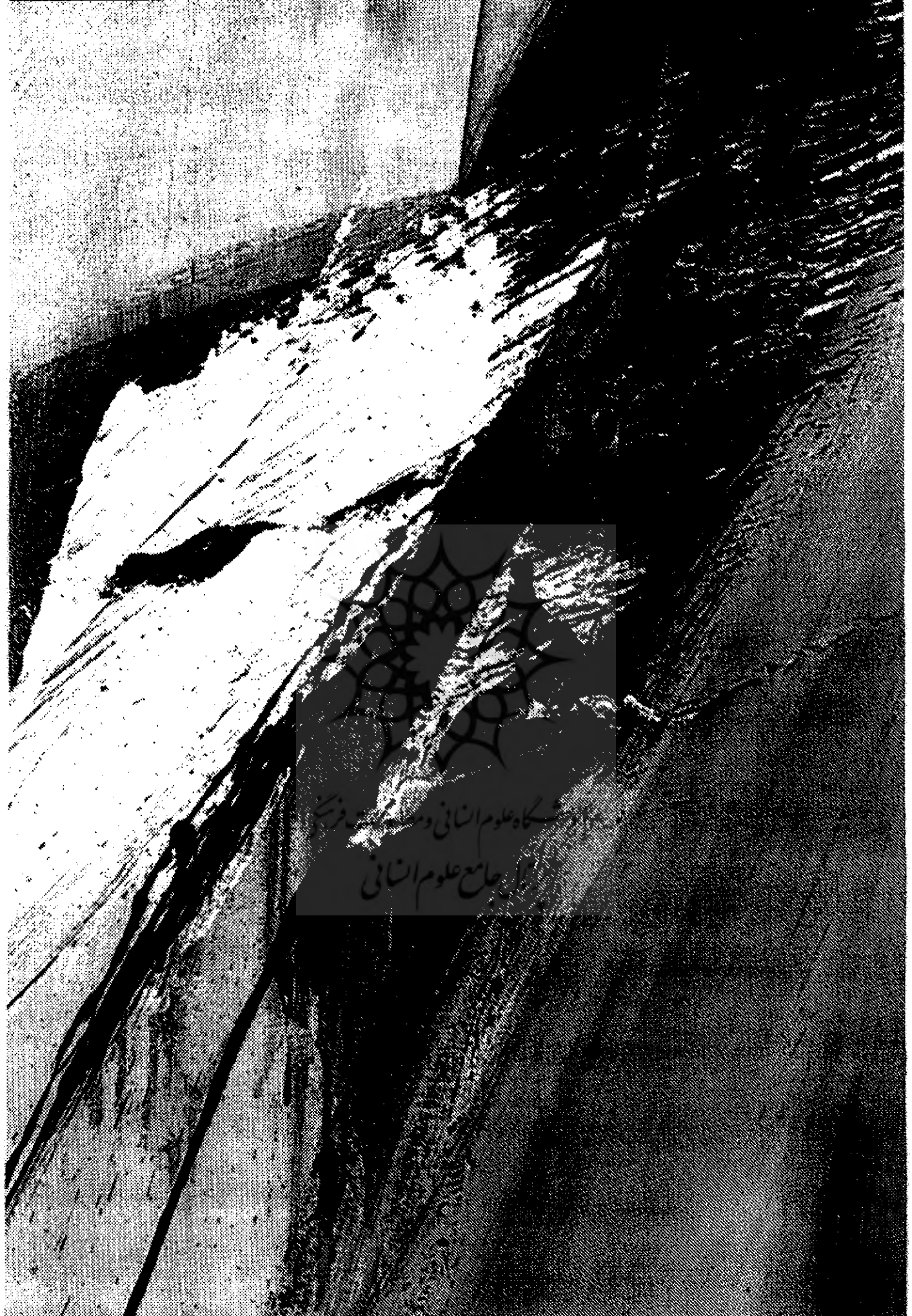

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انفجار پنهان عواطف

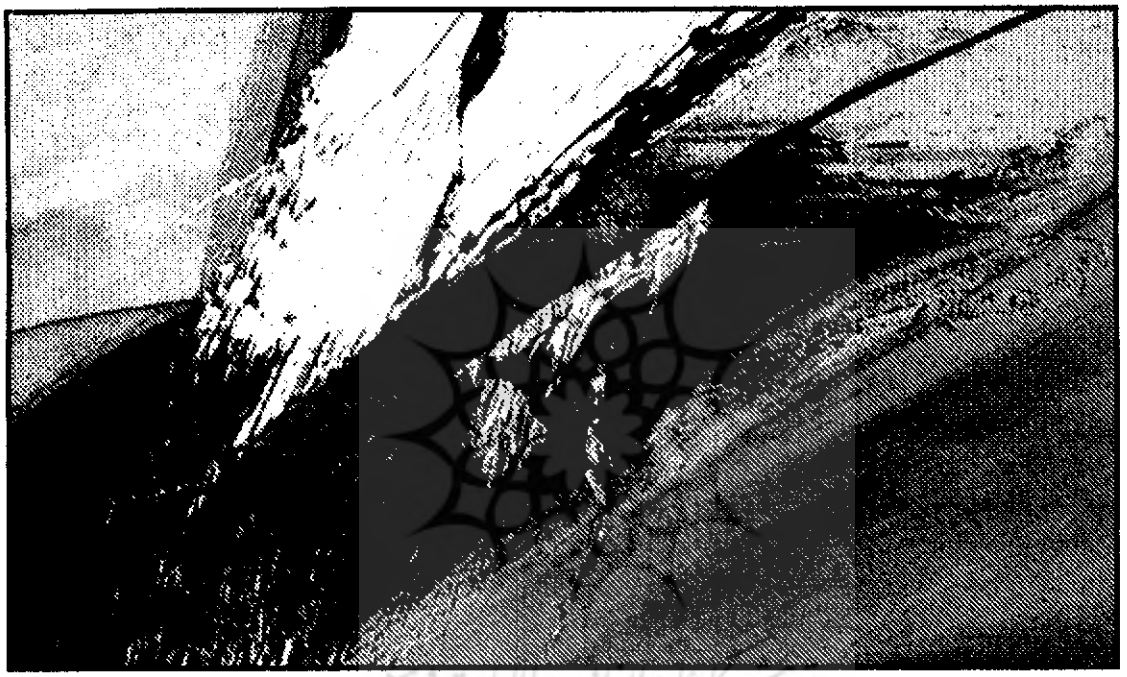
• ظهور نقاشی مدرن

• قسمت دوم

• مرتضی گودرزی

پس از ظهور سه هنرمند بزرگ و تأثیر گذار، یعنی سزان، ون گوگ و گوگن، دو گرایش عمده در هنر تصویری نوین آشکار شد. یکی از این دو گرایش، «تأکید بر بیان حسی» و دیگری «تأکید بر بیان فنی و ساختمانی» داشت. روش اول، روشی عینی و برون گرا با تأکید بر جستجو در یافتن نظم هیئت بصری به شکل ناب و سنجش، محاسبه و تنظیم بود. در عین حال این دقت، بر هماهنگیهای بینائی توسط روابط مفروض هندسی استوار بود. اما روش دوم، در واقع روشی درون گرا و مبتنی بر ذهن بود که در آن علائم صریح و گاه پنهان عاطفه توسط شکلها و خصوصاً رنگها بصورت هیجان انگیزی متجلی می‌شدند. در این میان، ریتمهای شدید رنگی، بدون توجه به طبیعت ناتورالیستی می‌توانست زمینهٔ انفجار عواطف پنهان و متأثر و جنبشهای گوناگون روحی هنرمند را آماده سازد. این دو خط عمده، نه تنها زمینه‌های بروز مکاتب مختلفی را در عرصهٔ نقاشی فراهم ساختند بلکه خود موجب گسترش و کنکاو «شخصی» هر چه بیشتر در حیطه این هنر تصویری شدند. بنابراین تمایل به بریدن از جامعه بصورت عام و پناه بردن

«هنرمند
بر آن است که
دنیایی دیگر را فراسوی جهان واقعی بیافریند.»



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به درون خویش، آرام آرام دلمشغولی عمدهٔ نقاش شد. دیگر نه تنها انعکاس طبیعت و به قول کوربه «جهان مرئی محسوس» در نقاشی ارزش مطلق محسوب نمی‌شد بلکه می‌رفت تا این سخن «فیدلِر» کاملاً به مرحله عمل درآید که «هنرمند بر آن است که دنیایی دیگر را فراسوی جهان واقعی بیافریند. دنیایی که از شرایط زمینی آزاد شده و تحت اختیار خود اوست. این قلمرو هنر با قلمرو طبیعت مقابله می‌کند...» [1]

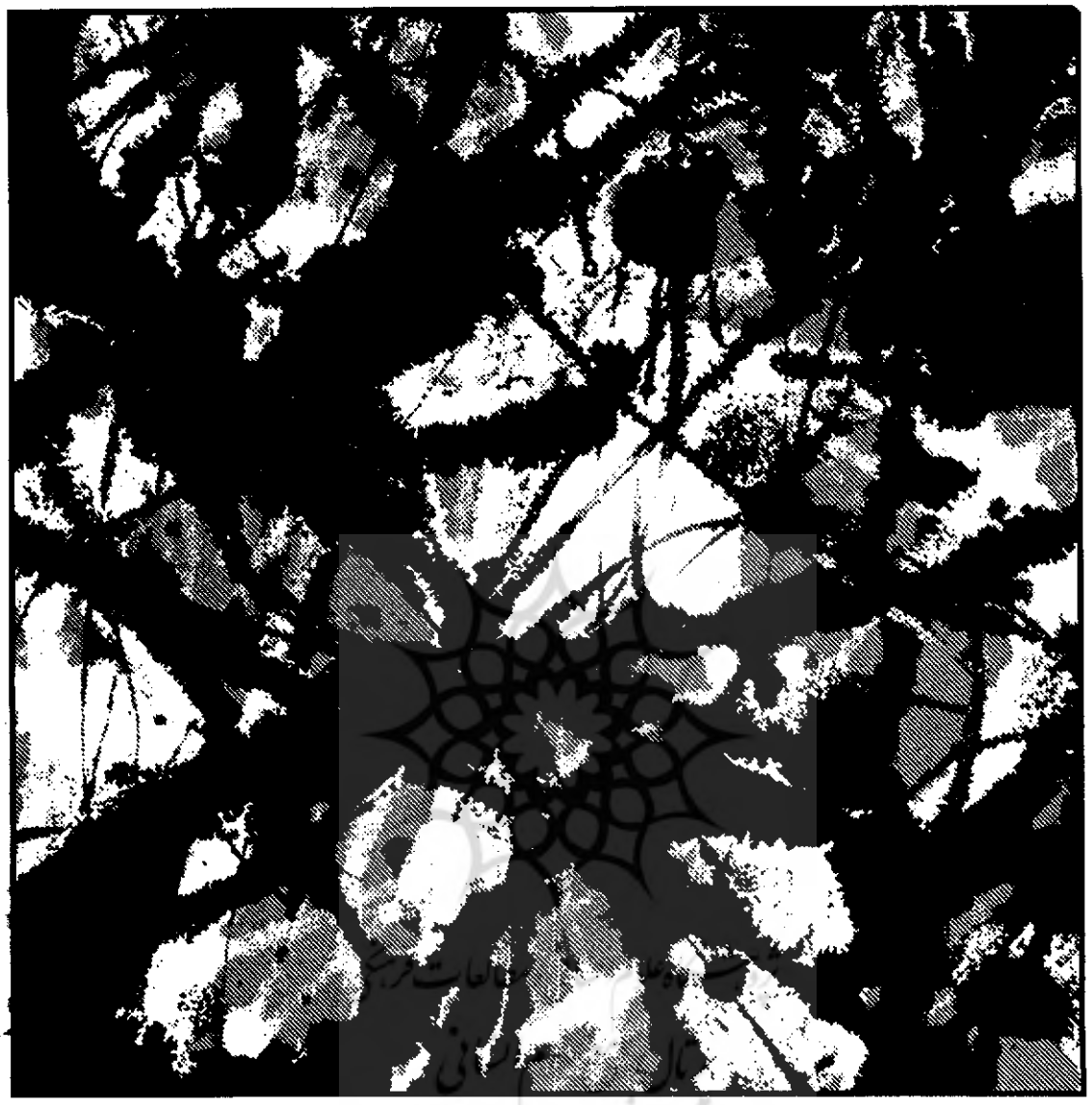
پس از زیر سؤال بردن نگرشهای قبلی هنرمند به طبیعت و اشیاء از سوی نقاشان امپرسیونیست، «گوگن» با طرح مسئله دیگری، فضایی تازه را در برابر هنرمند نوجوی غربی گشود: «هرگاه بتوان درختی را که در لحظه‌ای معین به نظر ما بسیار سرخ می‌آید، با رنگ ارغوانیِ خالص کشید، پس چرا نتوان ادراکهایی که استعاره‌های شاعر را موجّه می‌نماید، به مدد اغراقهای تصویری استنساخ کرد؟ چرا نباید تصرف و تحریف در انحنای شانهٔ زیبای زنی را مورد تأکید قرار دهیم؟ چرا نباید در سپیدی تابناک یک چهره اغراق کنیم؟» [2] این نوع نگرش توسط «موریس دُنی» (۱۸۱۰ ـ ۱۹۴۳) که خود با اندیشه‌های گوگن آشنا شده بود به شکل آشکارتری بیان شد: «پردهٔ نقاشی پیش از آنکه یک

اسب جنگی، یک زن، یا رویدادی باشد، اساساً سطحی مستوی، پوشانده شده از رنگهایی است که تحت نظمی معین ترتیب یافته‌اند». [۳]

اما متن این نوع نظریه‌پردازی برای بسیاری، هنوز هم قانونمند و طبق نظمی معین و منطقی بود، مسئله‌ای که بزودی توسط هنرمندان دیگر کنار گذاشته شد: «چیزی جز تطابق میان هماهنگی فرمها و منطق جزمی وجود دارد... تمامی هنرمندان بزرگ، آثارشان را در مطابقت با اندازه‌ها، اعداد و اوزان آفریده‌اند و در این امر به تقلید از خداوند پرداخته‌اند» [۴] به هر حال در آغاز قرن بیستم، زمینه‌های بروز چنین هنر نوینی به صورت جدی‌تر نیاز به تجمع و ارتباط هر چه بیشتر نقاشان و هنرمندان و صاحبنظران داشت تا بتوانند آراء و اندیشه‌های خود را در تطابق و تقابل با یکدیگر اصلاح کرده و یا سامان دهند و حتی در مواردی از نظریات خود دست بردارند. در این میان، پاریس به عنوان فضایی مناسب برای ایجاد چنین محافلی، بسیار کارآمد بود. تغییرات اجتماعی - اقتصادی و سیاسی سریع و چشمگیر نیز خبر از تحولاتی دیگر می‌داد. جاذبهٔ پاریس به حدی بود که هر هنرمندی را از امریکا و اروپا به این شهر جذب می‌کرد. در همین سالهای آغازین قرن بیستم، هنرمندان جوان از هر طرف به پاریس روی آوردند. حتی هنرمندان فرانسوی نیز مانند «ولامینک»، «درن»، «پیکابیا»، «روئو»، «دلونه» و «اوتریلو» به این شهر کوچ کردند. در سال ۱۸۹۹ «نولده» از آلمان و در سال ۱۹۰۰ «براک»، «فرنان لژه»، «پائولو مدرزون بکو»، «کارا» و در سال ۱۹۰۲ «بوچیونی» و «کاندنیسکی»، در سال ۱۹۰۳ «فرانتز- مارک»، در سال ۱۹۰۴ «آرپ» و «مارسل دوشان» وارد پاریس شدند. تا سال ۱۹۰۸ هنرمندان دیگری نیز چون «جان مارین»، «خوان گری»، «شاگال»، «سه ورینی» و «مودیلیانی»، پاریس را برای گسترش فعالیتهای خود برگزیدند. اما «مونیخ» نیز به عنوان قطب دیگری در اروپا بعد از پاریس، عده‌ای دیگر را به خود جذب کرد و حتی «ویلهلم و ورینگر» با نظر به حرکتهای مدرن در عرصهٔ هنر، رسالهٔ «انتزاع و احساس» را در آنجا به رشتهٔ تحریر در آورد. تا مدتی نیز تحولات مختلف به موازات هم در فرانسه (پاریس) و در آلمان (مونیخ) پیش می‌رفت.

نقاشانی که بعداً «فووها» نام گرفتند در پاریس به سال ۱۹۰۵ و بر علیه نقاشان امپرسیونیست نمایشگاهی برپا کردند. می‌توان گفت ضمن نوگرایی و نوجویی افراطی در آثار این نقاشان، زمینه‌های بروز اکسپرسیونیست نیز در کار آنها دیده می‌شد. در آثار این نقاشان، ضمن نوگرایی و نوجویی افراطی، زمینه‌های بروز اکسپرسیونیست نیز وجود داشت. فوویسم، همانطور که «ماتیس» به عنوان رهبر این گروه اعلام می‌داشت: «به عنوان طغیانی بر علیه نئوامپرسیونیسم» بپا خاست و ماتیس خود اعلام کرد: «فوویسم، یوغ ستمگری مکتب تجزیه کاری را شکست» [۵] و بدنبال آن به بسط اندیشه‌های فوویسمی خود و یارانش پرداخت: «نئوامپرسیونیسم، یا درست‌تر بگوییم آن بخش از این مکتب که به آن تجزیه کاری رنگ اطلاق می‌شود، اولین سازمان بندی شیوهٔ امپرسیونیسم بود، اما این سازمان بندی، مطلقاً فیزیکی و غالباً مکانیکی بود. در هم شکستن رنگ عبارت بود از درهم شکستن صورت و خطوط طرح (کنتور). نتیجهٔ کار: یک سطح پر دست‌انداز. هر چیزی صرفاً به احساس شبکیه [چشم] تبدیل می‌شود، اما تمام آرامش سطح و خطوط طرح را از بین می‌برد. متفاوت کردن اشیاء فقط از راه درخشان کردن رنگ

«پردهٔ نقاشی
پیش از آنکه یک اسب جنگی، یک زن، یا رویدادی باشد،
اساساً سطحی مستوی،
پوشانده شده از رنگهایی است که تحت نظمی معین ترتیب یافته‌اند.»



«نئوامپرسیونیسم،
یا درست‌تر بگوییم آن بخش از این مکتب
که به آن تجزیه کاری رنگ اطلاق می‌شود،
اولین سازمان بندی شیوهٔ امپرسیونیسم بود.»

«سرچشمه‌های آثار مونک عبارتند از نیروهای هراس‌انگیز و موهوم طبیعت و بیان روانشناسانه و تصویرانسان به عنوان نماد.»

آنها حاصل می‌شود. با هر چیزی به همین روال عمل می‌شود. آخر کار هم چیزی حاصل می‌شود مگر تأثیری که از راه لمس کردن می‌توان آن را درک کرد و تأثیری شبیه ارتعاش نوای ویلن یا صورت انسان، تابلوهای «سورا»، که به مرور زمان رنگشان بیشتر به تیرگی می‌گراید، کیفیت مورد نظر آرایش رنگ (Colour arrangement) خود را از دست داده‌اند و فقط ارزشهای خدشه ناپذیرشان را حفظ کرده‌اند، آن ارزشهای انسانی صورتگرانه شان را که امروز بیش از همه عمیق جلوه می‌کنند».[۶] بدینگونه فوویستها با رهبری ماتیس، فورانی در دل جریانهای هنریِ نسبتاً آرام زمانهٔ خود بودند. به شکلی که حرکتهایی را که توسط سزان و گوگن آغاز شده بود تسریع کرده، شدت بخشیدند.

بعنوان نمونه، با وجود اینکه خود ماتیس تابلویی از سزان را که مدت سی و هفت سال نزد خود داشت و حتی در یادداشت خود دربارهٔ آن نوشته بود که: «... اعتقادم را و پایداری ام را از آن گرفته‌ام»،[۷] اما هرگز مقلد و دنباله روی محض سزان نشد. او پیوسته بر این باور بود که: «هنر باید پویا (dynamic) باشد نه ایستا (static)». شاید بتوان گفت که یکی از بنیادی‌ترین اسناد تاریخ هنر مدرن، مقاله‌ای است که او بعنوان ایدئولوگ فوویستها با عنوان «یادداشتهای یک نقاش» در مجله «la Grand Revue»، پاریس، ۲۵ دسامبر ۱۹۰۸، نوشت: «آنچه دنبالش هستم بیش از هر چیز بیان است. من نمی‌توانم بین احساسی که برای زندگی دارم و نحوه‌ای که آن را بیان می‌کنم، تمایزی قایل شوم... از دیدگاه من، بیان عبارت از خشم و هیجانی نیست که از صورت آدم ساطع می‌شود یا حرکتی شدید آن را ظاهر می‌سازد [....] ترکیب بندی، هنر آرایش دادن عناصر مختلفی است که در اختیار نقاش است تا آنها را به شیوه‌ای تزئینی برای «بیان احساسات خود بکار برد».[۸] فووها به رهبری ماتیس همچنین بیان می‌دارند که برای بیان هر چیزی دو راه وجود دارد؛ «یک راه این، این است که آنها را زمخت نشان دهیم، و دیگری اینکه جوهر آنها را هنرمندانه باز نماییم». با اینحال ماتیس و همراهانش، از طرفی، کوشش برای بیانی نوین را سرلوحهٔ کار خود قرار داده بودند. اما از طرف دیگر به نوعی بیان تصویری که قانونمند بوده، اعتراف و مخاطب را نیز در طرف دیگر معادله منظور می‌کردند. گرچه، این مسئله در آثار آنان (به عنوان مثال در مورد خود ماتیس) و در مرحلهٔ عمل کاملاً بروزی متفاوت دارد. همانطور که پیشتر آمد، روند شکل‌گیری نقاشی مدرن که از مدتها پیش آغاز شده بوده می‌رفت تا شرایط جدیدتری را بخود بگیرد و این مسئله که توسط نقاشانی چون سزان و گوگن و نقاشان «ترکیب گرا» با این عنوان که «اثر هنری بیان کننده نیست بلکه بازنمایاننده است و همبسته با احساس است و نه بیان احساس»، توسط فووها و ماتیس بعنوان یکی از پایه‌های شکل‌گیری نقاشی مدرن بسیار مؤثر افتاد.

از حدود سال‌های ۱۵-۱۹۱۳ به بعد، بسیاری از انقلابهای عرصهٔ نقاشی مدرن عصر حاضر به وقوع پیوستند و فوویسم با آن «رنگ اختیاری و بیانگرش و کوبیسم با سازماندهی دوبارهٔ فضای تصویری بر جای ماندهٔ از دورهٔ رنسانس، هر دو به نخستین پیروزیهای چشمگیرشان دست یافته بودند».[۹] نقاشی به سرعت به سوی اکسپرسیونیسم و بدنبال آن، انواع خیالپردازی و انتزاع به شکلهای گوناگون حرکت می‌کرد. دهه‌های نخست قرن بیستم، سالهای آزمودن تجربه‌ها و آزمایشهای گوناگون در عرصه‌های ساختاری با تأکید بر «بیان» بود. بیانی که هر لحظه شخصی‌تر و فردی‌تر می‌شد.

نیاز انسان به جنب و جوش و تحرک که متأثر از زندگی ماشینی پر سرعت و متمدن عصر حاضر است و عدم توان تبدیل شدن این جنب و جوش به معرفت روشن واقعیات و نبودن چشم اندازی روشن و طبیعی، سرانجام به صورتی خیال پردازانه و شخصی اما ظاهراً زیانبار، متجلی می‌شود. واقعیات، که انسان معاصر نمی‌توانست به مدد معرفتی روشن بنیانه به آن حالتی طبیعی ببخشد، مقهور و مغلوب خیال‌پردازی عنان گسیخته شد و به صورت واقعیاتی در آمد که در ظاهر و باطن، و حتی در پاره‌ای از موارد بصورت خوفناک، نشان داده شد. این فضا، زمینه را برای ظهور جنبشها، مکاتب و گرایشات مختلف و گاه متناقضی فراهم ساخت که «اکسپرسیونیسم» یکی از مولودهای آنست. توجه به اکسپرسیونیسم در اینجا از این جهت حائز اهمیت است که این گرایش یکی از تجلیات مدرنیسم در عصر حاضر است که گرچه ریشهٔ واقعی آن در اعصار بسیار گذشته است اما نمود بیرونی و شدید آن در قرن حاضر بشدت روبه فزونی گرفته و حتی در سالهای اخیر، بیش از مکتبها و گرایشات دیگر نقاشی، هنرمندان بیشماری را به خود مشغول ساخته است. این مسئله شاید بخاطر نَفْسِ اکسپرسیون که مشخص‌ترین حالت در میان تمایلات دیگر است باشد. زیرا همچنان که به پایان قرن بیستم نزدیک می‌شویم و دایرهٔ فردیت هنرمند هرچه تنگ‌تر می‌شود، اما همین اصالت دادن به حس در هیچ گرایش دیگری همچون اکسپرسیونیسم، قابلیت متجلی شدن ندارد.

در میان اکسپرسیونیستهای شناخته شده، «ادوارد مونک»، «فردیناند هادلر»، «جیمز انسور» و «ونسان ون گوگ»، بخاطر این انرژی قرارناپذیر با تمایل به پرداختن، تصویر واقعیتی قاب شده در ظاهر و حالت شبح وار شدت یافتهٔ خود را بر پهنهٔ تابلوهای خود به تصویر کشیدند. صرفنظر از پیشگامان اکسپرسیونیسم در دورهٔ مدرن، همچون «الکسی فون جاولنسکی»، «واسیلی کاندینسکی»، «کریستیان رولفس»، «فردیناند هادلر»، «جیمز انسور»، «ادوارد مونک»، «ارنست بارلاک» و «امیل

نولده»، توجه به گروه «بروکه» (Die Brucke) که در سال ۱۹۰۵ در «درزدن» آلمان شکل گرفت ضروری است. هستهٔ مرکزی این گروه و در واقع بانی آن، «ارنست لودویگ کرشنر» (۱۹۳۸ ـ ۱۸۸۰) بود. نخستین کسانی که به وی پیوستند «فریتز بلیل»، «اریش هگل» و «کارل اشمیت روتلوف» بودند. بدنبال آنان «امیل نولده» و «ماکس پکشتاین» در ۱۹۰۶، «وان دونگن» در ۱۹۰۷ و «اتوولر» در ۱۹۱۰ به آنها ملحق شدند. گروه بروکه علیرغم یکدستی ظاهری اش بخاطر عواملی چند از جمله رقابتهای اقتصادی با یکدیگر در سال ۱۹۱۳ عملاً از هم گسست. اما انرژی پر جنب و جوش و قوهٔ مشوش متأثر از بطن تصویر جهانی پر هیاهو بر روح و جان هنرمندان آن و دیگران نیز که حتی عضو این گروه نبودند بر جای ماند، واکنشی در قبال تصویر جهان. گرچه در میان آنان، به ظاهر، نوعی عرفان درون گرایانهٔ تعریف نشدهٔ شخصی، جایگزین صورتهای ذهنی جمعی عرفان مسیحی شده بود. این نوع بیانهای تصویری و بازتاب اکسپرسیونیستی، در گروهها و دسته‌های مختلفی به ظهور رسید که از آن میان می‌توان به «آرنوو» که از بطن «سمبلیسم» زاده شد و در آلمان به نام «یوگنشتیل» معروف شد اشاره کرد. این بیان جدید، سبکی قابل تعریف بود که از بطن آزمایشگری‌های نقاشان، معماران، صنعتگران و طراحان سر بر آورد و در طی یک دورهٔ دهساله، نه فقط به نقاشی، پیکره سازی و معماری، بلکه به طراحی چاپی، مصورسازی کتاب و مجله، میز و صندلی، منسوجات، طراحی شیشه و سرامیک و حتی مدهای ملزومات زنانه نیز سرایت کرد.... هنر جدید، از بطن جنبش انگلیسی هنرها و صنایع دستی که شارح و مدافع اصلی آن، «ویلیام مُریس»، نقاش و شاعر بود، سر بر آورد. «جنبش هنرها و صنایع دستی ،طغیانی بر ضد عصر جدید ماشینی شدن و کوششی توسط مُریس و هنرمندان دیگر [....] برای تحقق فلسفهٔ «جان راسکین» بود که می‌گفت: هر حقیقی باید هم زیبا باشد هم مفید». (۱۰)

اما به رغم این کوششها، هنرمندانی چون مونک و جیمزانسور و حتی نویسندگانی نظیر «کی ارکه گارد»، «ایبسن» و «استرنید برگ»، ظرفیت ذهنی انسان غربی را برای تجربه‌های گوناگون روانی تغییر دادند. شکل پیشرفتهٔ چنین تغییری در تجربه‌های اکسپرسیونیستی و سورئالیسمی به وضوح قابل مشاهده است: فضاهایی ذهنی، غیر واقعی و مبهم که افزایش یافته و متأثر از مصرف مشروبات الکلی و مواد مخدر یا روان پریشی بود. گرچه در چنین دنیایی، انسان و پیرامون او از پشت فیلتری تحلیلی و انگیزه‌های روانی و دستکاری شده همچون واقعیتهای ملموس جلوه گر شدند. به گونه‌ای که عناصر روان پریشی، پر اهمیت‌تر از واقعیتهای زندگی به شمار آمدند.

در این میان، نگاهی به آثار و زندگی مونک به عنوان یکی از نمونه‌های این نوع گرایشات، دانسته‌های ما را کامل‌تر می‌سازد: ادوارد مونک (۱۸۶۳ ـ ۱۹۴۴)، نقاش نروژی را پرچمدار نقاشی اکسپرسیونیستی می‌دانندو زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی و هنری نروژ که مونک در آن رشد کرد، فاقد هرگونه سنت اصیل هنری بود. گرچه نروژ، چند نقاش بزرگ به همراه حامیان خاص خود برای آثارشان داشت اما بهر صورت هر آنچه که در این کشور بود، ریشه در «رئالیسم ـ رمانتیک باربیزون» فرانسوی و «ناتورالیسم تغزلی» آلمان داشت. امپرسیونیسم نیز تدریجاً در آخرین دههٔ قرن نوزدهم به این کشور وارد شد. مونک در اولین فرصتی که بدست آورد یعنی بسال ۱۸۸۵، در نخستین سفر خود ابتدا به بلژیک و پس از آن

«هرچه از سالهای آغازین قرن بیستم فاصله می‌گیریم تمایل بسوی گریز از «موضوع معین» و تعبیر واقعیتهای عینی بیشتر می‌شود.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«دو سال طول کشید تا کاندینسکی به خود اعتماد کند که «با هدف قبلی» به خلق یک تابلو با مشخصه‌هایی که خود می‌گفت دست بزند.»

پاریس وارد شد. در این شهر با آثار اساتید کهن موزه لوور، و آثار «مانه» آشنا شد. وی در طول مدت اقامت خود در فرانسه، بیشتر اوقات خود را همچون یک دانشجوی تشنه، صرف استفاده و تعمق در آثار و تجربیات گذشته و حال کرد. دیدار وی از فرانسه در یکی از هیجان انگیزترین دورانهای تاریخ نقاشی این کشور و دیدار بعدی وی از آلمان در شرایطی که هنری جدید و پویا در آن کشور شکل می‌گرفت، شخصیت هنری او را تا حدود زیادی تثبیت کرده و شکل بخشید. مونک، هنرمندی پرکار بود و در طول عمر هشتاد ساله‌اش با اینکه شبح بیماری و مرگ هرگز از او دست برنداشت، اما مجموعه رنگها و سبکهای طراحی خطی فراوانی را تجربه کرده و آزمود.

سرچشمه‌های آثار مونک که تعبیراتی از نمادهای هستی می‌باشند عبارتند از نیروهای هراس‌انگیز و موهوم طبیعت و بیان روانشناسانه و تصویرانسان به عنوان نماد. نمادی از واقعیتهایی که ریشه‌های روانشناختی دارند. «سرمشقهای گوگن، وان گوگ و تولوز ـ لوترک به او جرأت داد تا کیفیت مستقل وسایل تصویری را آشکار نماید و در پرداخت خط و رنگ به جلوه‌های «موسیقیایی» توجه کند».[11] شاید بتوان گفت که مهمترین نقش و سهمی که مونک، همچون نقاشان شمالی ژرمن در هنر قرن حاضر ادا کرد، واقعیتها و صورتهای اهریمنی و روانشناسانه‌ای است که در پس دنیای مرئی دریافت کرده و بصورت نقاشی متجلی می‌کند.

مونک بر خلاف هنرمندان جنوبی که واقعگرا و در جستجوی ساختارهای بیانی در طبیعت بیرونی و عینی بودند، به اعماق مفهومی فرمها توجه کرد و عنصر روانشناختی را بر دیگر موارد یک فرم ترجیح داد. در واقع، فرم برای او، نماد و معادل مادی جهان معنا بود.

هرچه از سالهای آغازین قرن بیستم فاصله می‌گیریم تمایل بسوی گریز از «موضوع معین» و تعبیر واقعیتهای عینی بیشتر می‌شود: گسترش هنری که «کاندینسکی» از تأثیر گذاران بسیار پر اهمیت آن است و حتی به زعم برخی «آغازگرش».

خود او دربارهٔ این بیانِ غیر عینی گفته بود: «غرق در تفکر داشتم از کار طراحی باز می‌گشتم، و وقتی در آتلیه را باز کردم، ناگهان با تابلویی که زیبایی وصف ناکردنی و تابناکی داشت روبرو شدم. شگفت زده بر جای خود ماندم و به تابلو خیره شدم. تابلو از هر موضوعی تهی بود. هیچ موضوع قابل شناختی نداشت و به تمامی از تکه رنگهای درخشان ترکیب یافته بود. بالاخره به آن نزدیک شدم و در این موقع بود که آن را به صورتی که واقعاً بود شناختم ـ کار خود من بود که از پهلو روی سه پایهٔ نقاشی قرار داشت... یک چیز برایم مسلم شد ـ اینکه لازم نبود «موضوع دار» بودن، یعنی تصویر شیء یا موضوع، در نقاشی‌های من جایی داشته باشد، و در واقع حتی لطمه زننده بود»[12]

اما دو سال طول کشید تا کاندینسکی به خود اعتماد کند که «با هدف قبلی» به خلق یک تابلو با مشخصه‌هایی که خود می‌گفت دست بزند. زیرا خود او همچنان که خواهیم دید به خطرها و فاجعه‌هایی که از بکارگیری این ایده نصیب نقاشی گردید بسرعت پی برد: خطر تبدیل شدن نقاشی به تزئینات محض و سپس مجاز شدن هر کاری در حیطهٔ بوم نقاشی و حتی خارج از آن. واقعیتی که می‌رفت تا اساس بیانگری نقاشی را کاملاً دگرگون کند.

پاورقی‌ها:

۱ـ در جستجوی زبان نو ـ رویین پاکباز صفحه ۳۷۷
۲ـ همان صفحه ۳۹۰
۳ـ همان صفحه ۳۹۰
۴ـ همان صفحه ۳۹۰
۵ـ تاریخ مختصر نقاشی معاصر ـ هربرت رید ـ صفحه ۴۱
۶ـ همان صفحه ۴۲ و ۴۳
۷ـ همان صفحه ۴۵
۸ـ همان صفحه ۴۷
۹ـ در جستجوی زبان نو ـ رویین پاکباز صفحه ۳۹۲
۱۰ـ همان صفحه ۳۹۴
۱۱ـ همان صفحه ۴۰۰
۱۲ـ تاریخ مختصر نقاشی معاصر ـ هربرت رید ـ صفحه ۱۸۶