فرمها و معانی در هنر مدرن

صدسال هنرمدرن در دنیا

مدرن‌ها و دیگران

LES MODERNES ET LES AUTRES

● نوشته: GILDAS BOURDAIS

■ ترجمه: مهری میرزالو

● قسمت سوم

«ژان کلر» در کتاب «نگاهی بر وضعیت هنرهای زیبا» از قول «فرانسیس بیکن» (F.BACON) نقاش اکسپرسیونیست انگلیسی، می‌گوید: اگر در زمان ما هنر به شکل تفریحی بی حاصل درآمده است باید علت آن را در فقدان اسطوره هایی جستجو کرد که بتوانند به توجیه و تغذیه آن بپردازند. «سوزی گابلیک» در کتاب «آیا مدرنیسم شکست خورده‌است» صحبتهایی از دو نقاش امریکایی سالهای ۶۰ نقل می‌کند که کاملاً در تناقض با یکدیگر بوده و در روشن شدن بعضی قضایا بسیار کمک می‌کنند. بدیهی است که صحبت کردن از این دو هنرمند به معنای گفتگو در خصوص موج آبستره «پست پیکتورال» (Post.painterly abstraction) می‌باشند. «ژول اولیتسکی» (J.GLITSKY) می‌گوید: «آنچه در نقاشی مهم است، «رنگ» است» (what is important in painting is paint) و «کنت نولانو» معتقد است که «همه چیز در رنگ و ظاهر است همین» (it's all color and surface,that's all

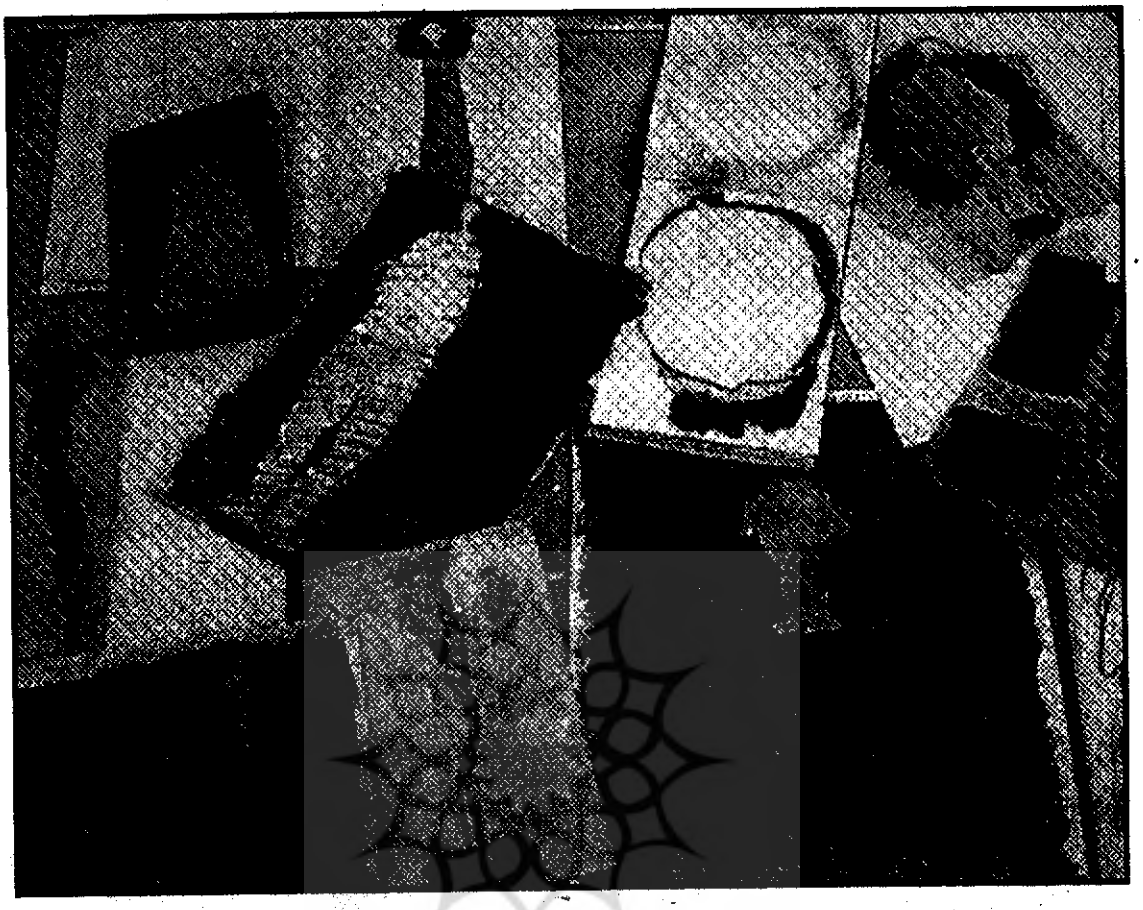
به عبارت دیگر باید گفت که برای نقاشان این نسل از «کالر فایلد» (color field) و «هارداج» (hardedge) و همچنین برای «کلمان گرین برگ»، که پایه گذار اولیه آنها می‌باشد، هنر به شکل اصول زیبایی شناختی خاصی در آمده بود که از محتوا جز کیفیت تأثیر تجسمی چیز دیگری ندارد. واقعیت این است که این شیوه نگرش به هنر چندان هم جدید نمی‌باشد و حتی می‌توان گفت که این دیدگاه هنری نوعی طرز تفکر است که به میزان زیادی در هنر مدرن به ویژه در هنر آبستره گسترش یافته است و منشاء آن نیز به امپرسیونیسم باز می‌گردد.

باری، یقیناً برای هنرمندان قرون گذشته بی‌تفاوتی نسبت به هرگونه مفهوم حاصل در آثار هنری و حتی تحقیر آشکار آن نمی‌توانسته است قابل درک و حتی قابل تصور باشد.

«آندره مالرو» در کتاب «صداهای سکوت» (۱۹۵۱) در این باره می‌گوید: یک تابلوی مذهبی، قبل از آن که یک چیز پاک و مقدس باشد، می‌تواند یک سطح صاف و کاملاً پوشیده از رنگهایی باشد که بادقت تمام در کنار هم قرار گرفته‌اند. بدون شک مطرح ساختن این بحث از سوی هر کس و با هر عنوانی در برابر پیکره تراشان سن دنیس به ریشخند کردن او می‌انجامد. این قطع رابطه میان فرم و مفهوم برای منتقدین و مورخین هنر مدرن، مشکلاتی را به دنبال خواهد آورد. طرح روی جلد کتابی که «ژان راسل» با عنوان «معانی هنر مدرن» (۱۹۸۱) می‌نویسد، گواهی بر این مدعاست، بر روی جلد این کتاب یکی از تابلوهای از «کنت نولاند» (K.NOLAND) توسط ... نقاشی شده است.

● ظهور رئالیسم در قرن نوزدهم

هرچند که ظهور ایده هنر ناب، هنر برای هنر، و پیدایش هنر مدرن، در یک برهه زمانی واحد، در قرن نوزدهم روی می‌دهد، ولی واقعیت این است که هنر ناب واکنشی است از سوی دنیای هنر در برابر اصول قراردادی آکادمیسم که به واقع تهی و فاقد هرگونه محتوای درونی می‌باشد: نقاشی تاریخ، صحنه‌های مذهبی عاری از احساس مذهبی و اساطیر کهن یونانی ـ رومی که همگی در این دوره، به نوعی تصویرسازی



تجسمی و عاری از معنا تبدیل شده بودند. از اینروست که سوژه‌های پیشنهادی سالهای ۱۸۵۰ تنها به منظور دریافت جایزه رم (PRIX DE ROME) عرضه می‌گردند، سوژه‌هایی از قبیل یافتن زنوبی بر سواحل «آراکس»، «پریکلس بر بستر مرگ فرزند»، «حیات دوباره دختر ژائر»، «سه فرشته در حال شستن پاهای ابراهیم»، «سزار در زمان طوفان»، «بازگشت توبی جوان».

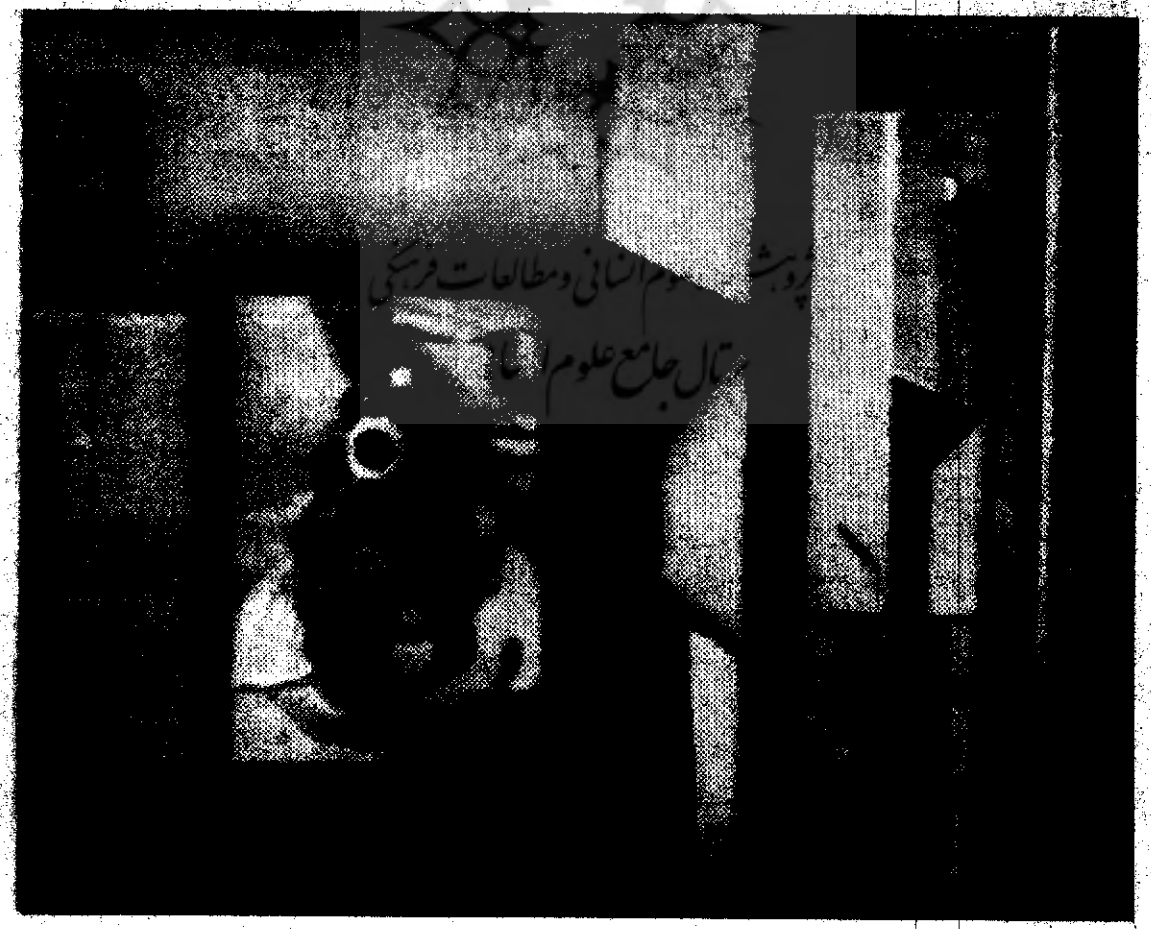
«گلیر» (GLEYRE)، استاد مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس (ECOLE DES BEAUX – ARTS DE PARIS) (از سال ۱۸۷۰ ـ ۱۸۴۳)، به شاگردش، «کلودمونه» (C.MONET) توصیه می‌کرد: «ای جوان، به یاد داشته باش که برای ترسیم یک فیگور باید همیشه به عهد عتیق فکر کرد. دوست من، طبیعت بعنوان عنصری برای مطالعه و آموزش بسیار خوب است، اما نفعی بتو نمی‌رساند.» بدیهی است که «مونه» این درس را کاملاً فراموش کرد.

سنت آکادمیک که پیش از پیش از زمان خود فاصله گرفته بود، از پایان قرن هیجدهم به بعد، به تدریج و طی چندین مرحله مورد حمله‌های شدیدی قرار می‌گیرد.

بدین ترتیب، مورخینی چون «ارنست گومبریچ» به واسطه هنرمندانی چون «گویا» (GOYA) و مکتبی چون رمانتیسم، برای اولین بار مفهوم آزادی موضوعی در هنر را، که دقیقاً نقطه مقابل «نئوکلاسیسم» انگر (INGRES) و داوید (DAVID) می‌باشد، درک می‌کنند. سپس در جریان قرن نوزدهم با ظهور رئالیسم «کوربه» (COURBET) و «میله» (MILLET) از یک سو و پیش رافائلی های انگلیسی که پیشگامان مکتب سمبولیسم می‌باشند، از سوی دیگر

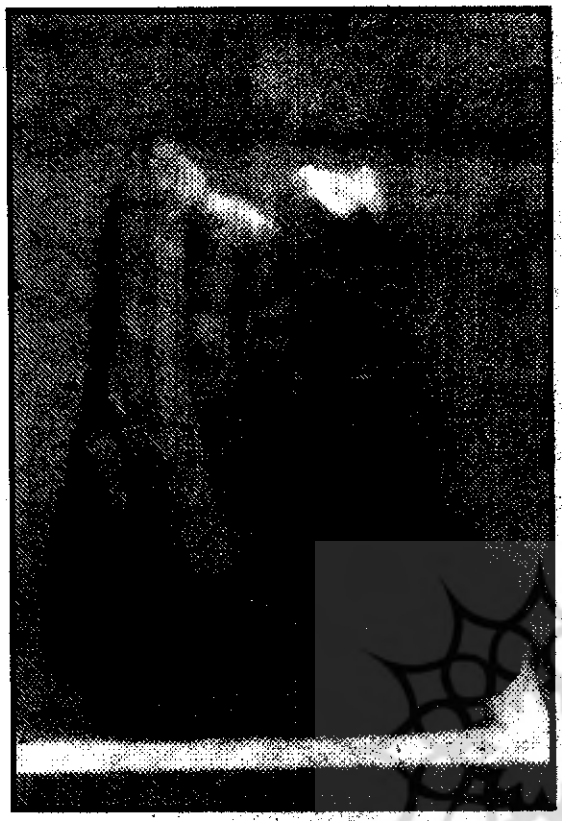
دومین گام در دنیای هنر برداشته می‌شود. بنابراین می‌بینیم که دو مسیر متفاوت و مهم ـ یکی در زمینه موضوع و دیگری در زمینه سبک ـ بر روی هنر مدرن گشوده می‌شود. رئالیسم راه را برای مکتب فرمالیسم (پیکوراتیو ـ آبستره) می‌گشاید و اکسپرسیونیسم با دادن الویت به بیان احساسات، اصولاً برخلاف تمام فرمالیسم‌ها عمل می‌کند. سومین موج، که نمایندهٔ آن مانه و دوستانش هستند، می‌خواهد تمام چیزهایی را که در هنر به صورت قرارداد درآمده، از میان بردارد. امروزه، بار دیگر رسوایی تابلوی «المپیا» اثر «مانه»، و دلایل آن مورد بررسی قرار می‌گیرند. چنین به نظر می‌رسد که این تابلو از یک کلاسیسم آزموده و مجموعه عناصر برجسته‌ای از آکادمیسم برخوردار است، هرچند که «مانه» در خلق این اثر از «ضربات قلم‌مو» استفاده کرده است (البته با دقت بسیار). باید توجه داشت که این شیوه نقاشی از زمان «فرانس هالس» (F.HALS) و «گویا» (GOYA) به این سو، اصلاً کار جدیدی نبوده است. هرچقدر که فرم به سوژه نزدیکتر می‌شود، یا بهتر بگوئیم شیوه پرداختن به سوژه به سبک رئالیستی غیرقابل تحمل در می‌آید. معاصرین «مانه» بیشتر رنجیده خاطر می‌شوند. «پیردکس» در کتاب (L'ORDRE ET L'AVENTURE) دربارهٔ «مانه» چنین می‌گوید مانه، نه فقط فاصله تاریخی را، بلکه تمام فاصله‌ها را حذف کرده است و این موضوع زمانی به اوج خود می‌رسد که وی ما را به اتاقی راهنمایی می‌کند که در آن المپیا، برهنه بر روی تخت نامرتبش در انتظار ماست.

پیردکس دقیقاً توضیح می‌دهد که «کوربه و مانه» چگونه نقاشی یادآوران «فرهنگی» آکادمیها را مورد تحلیل و بررسی قرار دادند: وقتی «ویکتور هوگو» در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سال ۱۸۵۴ به خود می‌بالید که من بیت‌های عالی شعر را همانند بیت‌های مزخرف می‌پنداشتم، «کوربه» و «مانه» نیز به نوبه خود نقاشی عالی را همانند نقاشی‌های مزخرف انسانی غیرقابل تعجمل می‌پنداشتند. روند شکل‌گیری مدرنیته در فرانسه به گونه‌ای بوده است که هم کلاسیسم، هم آکادمیسم و هم رمانتیسم را رد کرده است و برای غوطه ور ساختن نقاشی در درکی از واقعیت به نوآوری‌های واقعی و احساسی جدید آن را از حد ایده آلی خارج می‌سازد. «کوربه» خود به شیوه‌ای بسیار واضح موضوع رئالیسم انتگرال را اینچنین توضیح می‌دهد: «من معتقدم که نقاشی هنری است اساساً محسوس و واقعی، و نمی‌تواند مورد توجه قرار گیرد مگر در نمایش اشیای واقعی. از همین زمان، «بودلر» که کلاسیک‌ها را تحسین می‌کرد و همچنین یکی از پایه‌گزاران و مؤسس مدرنیسم بود، شدیداً با این اندیشه رئالیستی مخالفت می‌ورزد. او از روح



حماسی و با عظمت هنر دفاع کرده و هنری را که تنها به کار بی‌ثمری چون تقلید از طبیعت محدود می‌شود، رد می‌کند: اگر این سنت عظیم هنری ایده آل سازی متداول و متعارف زندگی قدیمی نباشد، اگر زندگی بسیار نیرومند، استوار و جنگجویانه‌ای که همانا حالت تدافعی هرکسی است و به او خلق و خوی انجام کارهای خوبی، رفتارهای خشن و یا شکوهمند می‌دهد، نباشد پس این سنت عظیم هنری چه چیزی می‌تواند باشد؟ علاوه بر این، بایستی به بازتاب عمومی در زندگی خصوصی نیز توجه داشت. زندگی گذشته شواهدی بسیاری را در این زمینه ارائه می‌دهد. به ویژه اینکه زندگی آنزمان، بر لذائذ عینی بنا نهاده شده بود و در تبلیغات روزانه، همواره بطور عجیبی از هنرها استفاده می‌کرده است. قبل از تحقیق در خصوص این مسئله که جنبه‌های حماسی زندگی مدرن چه می‌تواند باشد و ارائه چندین مثال برای اثبات این امر که از نظر داشتن انگیزه‌های عالی، دوره ما چیزی از دوره‌های بارور و پربار گذشته کم ندارد، می‌توان تصدیق کرد از آنجائیکه در تمام قرون به مردم زیبایی‌های حاصل زمان خود را داشته‌اند ما هم به نوبه خود زیبایی‌ها و علایق حاصل خودمان را داریم. این موضوع در اثر (قهرمانی در زندگی جدید»

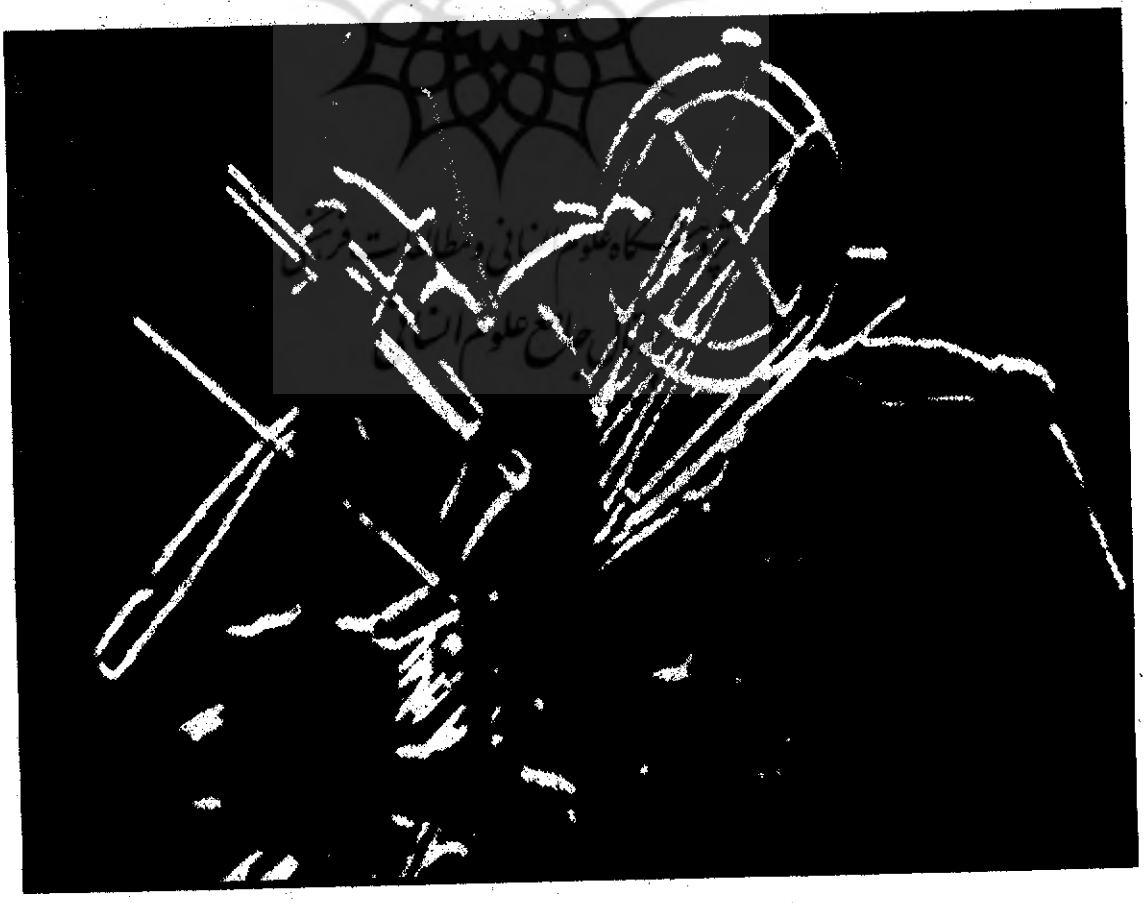
در سالن سال ۱۸۴۸ و «آثار کامل» جلد دوم کتابخانهٔ پلیاد) بیان شده است. از این زمان به بعد، به راحتی می‌فهمیم که چگونه «بودلر» توانسته است به دوست خود «مانه» بنویسد: «شما اولین کسی هستید که در دوره کهولت هنر خود به سر می‌برید». اگر امروزه بر روی موضوع رئالیسم مشاجره‌ای صورت می‌گیرد، تنها به این دلیل است که رئالیسم راه فرمالیسم باز کرده است و علاوه بر آن، بر خلاف آنچه انتظار می‌رفت، تا فرمالیسم آبستره نیز پیش رفته است. به همین منظور «مارسلین پلینت» در اثر «یادداشتهایی مختصر در مورد «سوژه» در نقاشی» این مسئله را مورد بحث قرار می‌دهد (آرت استودیو «Art studio»، شماره ۱، تابستان ۱۹۸۶). صحبت در خصوص متن این نوشتار که منحصراً به هنر آبستره پرداخته است را به فرصتی دیگر موکول می‌کنیم. در اینجا تنها به نقل قولی از «جورج بتای» که مقصود ما را به روشنی بیان می‌کند، بسنده می‌کنیم: این «مانه» است که تمام معیارهای غریب نقاشی را به کنار می‌گذارد و نسبت به مفهوم سوژه در نقاشی بی تفاوت است. کاملاً

روشن است که پیدایش این هنر نقاشی که مفهومی جز هنر نقاشی کردن ندارد و چیزی جز نقاشی مدرن می‌باشد، را مرهون «مانه» هستیم.

این مسئله در کشورهای دیگر نیز دیده می‌شود، به عنوان مثال می‌توان به پرتره‌ای که ویسلر WHISTLER، هنرمند آمریکایی، از مادرش می‌کشد، اشاره کرد. او این تابلو را «ترکیب خاکستری و سیاه» (۱۸۷۱) نامگذاری می‌کند. بدون شک انجام چنین کاری به معنای گستاخی و وقاحت هنرمند نسبت به مادرش نبوده، بلکه او تنها می‌خواسته است بدین وسیله اهمیتی را که برای کمپوزسیون نقاشی قائل می‌شود، نشان دهد. بدین ترتیب جای تعجب نیست که «ویسلر» با این طرز تفکر به سبکی بسیار آبستره و تاشیست، همانند سبکی که در تابلوی «شب زنده داری در بلک و گلد: سقوط راکت (۱۸۷۴)» دیده می‌شود روی بیاورد. «ارنست گوبیرچ» می‌گوید نگاه تحقیرآمیز «ویسلر» به قراردادهای آکادمیک باعث می‌شود که توجه او به سوی «راسکین» (RUSKIN)، ستایشگر «ترنر» و پیش رافائلیست‌ها، جلب شود: تصور نمی‌کردم روزی بشنوم انسان جوری برای پرت کردن قوطی رنگ خود بصورت مردم، تقاضای دویست گینه پول بکند. «راسکین» همچنان به راهی که در پیش گرفته بود، ادامه می‌داد، بطوریکه کوشش پیگیر و مدام و پی در پی او با آثار بعدی که در آینده خلق می‌شوند، انطباق بیشتری پیدا می‌کنند. به علاوه، «ویسلر» به شکل فضاحت باری راه او را ادامه می‌دهد. وگامبریچ در توصیف منازعه‌ای که میان آنها در می‌گیرد، به طور خلاصه می‌گوید: هر دو بر زشتی غم انگیزی که عمیقاً رواج یافته بود، تأسف می‌خوردند. در حالیکه «راسکین» امیدوار بود با خطاب قرار دادن احساس اخلاقی هموطنانش بتواند آنها را به سوی معنای عظیم‌تری از زیبایی رهنمون شود، «ویسلر» یکی از پیشگامان در اشاعه ایده‌ای می‌شود که «هنر برای هنر» خوانده می‌شود؛ خوشبختانه امپرسیونیسم از این که خودش را به یک بازی سادهٔ فرمالیست تبدیل نماید، بسیار دور است.

در هنر مدرن مجدداً به این موضوع خواهیم پرداخت. اما در اینجا دنبال کردن مسیر پیشرفت و توسعه‌ای که ادراکات رئالیستی پشت سر گذاشتند، بیشتر از هر چیز دیگری، مورد توجه ما می‌باشد. به علاوه نگاه ستایشگر قرن بیستم به رئالیسم که یکی از ویژگیهای اساسی آن نیز می‌باشد همراهست با روند تکاملی که رئالیسم به سوی هنر ناب، هنر فرمالیست دارد. میل به وفاداری به واقعیت در اعماق هنر این زمان ریشه می‌دواند.

یکی از نظریه‌های بسیار رایج این عصر می‌گوید: کل تاریخ هنر غرب، تاریخ پیشرفتهای پی در پی است که هدف اصلی آنها دست یابی به این ایده آل است، به ایده آلی ضمنی که حتی نزد بهترین تاریخ نویسان نیز یافت می‌شود. به عنوان مثال «ارنست گامبریچ» در کتاب «فرم و مفهوم» اثر «ژان ـ لوئیز فریه» (J.L. FERRIER) دربارهٔ «جوتو» (GIOTTO) می‌گوید: «جوتو» بارد تمام نوشته‌های قراردادی، اکنون قادر است توهم و خیال ایجاد نماید. درست مانند اینکه واقعه مقدسی به واقع در برابر چشمان ما روی می‌دهد. «فریه» در مقام استدلال آن می‌گوید: رئالیسم همچون یک امر اکتسابی مشخص مورد قبول واقع شده است. از این زمان به بعد هر قرن و هر نقاش، سنگ شخصی و هنر خاص خود را ارائه خواهند داد: پرسپکتیو خطی، رنگ روغنها، ظرافت تحلیل روانشناختی...، که از جمله بزرگترین افتخارات دنیای غرب به شمار می‌روند. با وجود این افتخارات، بزودی خطر بزرگی دنیای هنر را تهدید می‌کند: دامنه وسعت این خطر تا آنجا گسترش پیدا می‌کند که علاوه بر فراهم آوردن موجبات زوال تأسف برانگیز هنر مدرن، اهداف آنها را تا سطح بهبود تکنیک‌های تقلید از



دنیای مرئی کاهش می‌دهد.

در اینجا لحظه‌ای تأمل لازم است تا مفهوم کلمهٔ رئالیسم را مشخص کنیم و یا حتی دقیقتر، به اشتباه احتمالی که ممکن است در درک دو مفهوم جداگانه از این کلمه روی دهد بپردازیم: از یک سو ممکن است رئالیسم به عنوان ارائهٔ وفادارانه واقعیت و از سوی دیگر به عنوان بیانی کم و بیش خام و نامطبوع از واقعیت تلقی می‌شود. عدم صراحت بیان این واژه باعث می‌شود عملاً در تشخیص آثار بسیار متفاوتی که از سبک مشابهی برخوردار می‌باشند، دچار مشکل شـــویم، چـرا کـه گسـتره تـنوع آنـها از خشک و بیروحترین آثار آکادمیسم شروع شده تا مرزهای اکسپرسیونیسم ادامه پیدا مـی‌کند. اشیاء مـذکور در مورد موضوع آثار هنری نیز می‌توان روی دهد. چرا که از مکتبهایی که دارای تعهدات اجتماعی و سیاسی هستند تا اشکال مختلف تفسیر آزاد کـه بـه وفـور در قرن بیستم یافت مـی‌شود هـمگی رئـالیست خـوانـده می‌شوند. در ارتباط با مکتبهای سیاسی یـا اجـتماعی متعهد باید خاطر نشان ساخت که مهم نیست این مکتب عـــلیه جـــامعه فـعالیت کـند، مـانند «NOUVELLE OBJECTIVITE» آلمان، و یا در خدمت یک رژیم بـاشد مـانند رئـالیسم سـوسیالیستی. بـدین تـرتیب، در معادله‌ای که اغلب میان رئالیسم و کپی دقیق واقعیت برقرار می‌گردد از دیدگاه هنری تمامی مـحاسبات، نابهنگام و بی فـایده انـجام شـده‌اند. حـتی در مسیر رئالیسم و یا «فوتورئالیسم» نیز با نگاهی دقیقتر در می‌یابیم که همواره میان واقعیت موجود و آنـچه کـه چشـمان مـا از واقـعیتی کـه چشمان مـا در طـبیعت می‌بینند وجود دارد. باید توجه داشت که جنبه اعجاب آور و سیاه و تیره این سبک در همین امر نهفته است.

«هـانریش وولفـین» (H.WOLFFIN) نـظریه پـرداز برجسته آلمانی، در قرن نوزدهم در کتابی کـه تحت عنوان «اصول اساسی تاریخ هنر» مـی‌نویسد، همین مسئله را مورد بررسی قرار می‌دهد. وی در این کتاب بـه تـجربه «لودویگ ریشتر» و سـه نـفر دیگر از دوستانش که تصمیم گرفته بودند بدون هیچ کـم و کاستی از یک موضوع مشترک چهار تابلو نقاشی کنند اشاره می‌کند. به محض آنکه چـهار تـابلو این چـهار هنرمند به پایان می‌رسد، با یک نگاه می‌توان تفاوتهای موجود میان آنها را دید. چهار تابلو بـه هـمان میزان متفاوت بودند که چهار شخصیت نقاش آنها، آیا ایـن مسئله را نمی‌توان حتی در مـورد هـنر فـوتوگرافیک، تعمیم داد؟

اگر کمی بیشتر وارد نـظریه رئـالیسم «اپـژکتیو» شویم، سریعاً بـا مسـئله مـرز مـیان فـیگوراسـیون و آبستره مواجه می‌شویم که در آن مقوله‌های ذهنی به شکلی کاملاً قطعی تفکیک می‌شوند. علوم جدید ما را با تمامی انواع تصاویر طبیعت که کم وبیش بـه نـظر مـا کاملاً آبستره می‌رسند، آشنا مـی‌کند. بـا وجـود ایـن طبیعت جدید با ماشین‌ها و دکورهای غـیرمعمولش، تصاویری را ایجاد می‌کند که می‌توان آنها را بصورت آبستره توصیف کرد. از همین روست که اختلاف بین آبستره و فیگوراسیون مسئله‌ای نیست کـه در اینـجا چندان مورد توجه ما قرار بگیرد. بحث واقعی بر سـر عنصری کاملاً فرمل (Formel) و هنری کـاملاً مـعنادار است. بدین ترتیب تنها موردی کـه از مکـتب رئـالیسم برای نقد و بـررسی بـاقی مـی‌ماند، نـظریه مـحدودی است که تنها رسـالت هـنر را تـقلیدی نـاب و سـاده از واقعیت و زیبا جلوه دادن آن می‌داند. این همان ادراکی است که «اودیلون ردون» (O.REDON) هنگامیکه راجع به مکتب امپرسیونیسم صحبت می‌کند، و یا زمـانیکه کاندینسکی ایده «هنر برای هنر» را در کتاب «معنویت هنر» مورد انتقاد قرار می‌دهد این مـفهوم از رئـالیسم مورد سرزنش قرار می‌گیرد. در بخشهای جدی کتاب در این مورد صحبت خواهیم کرد.

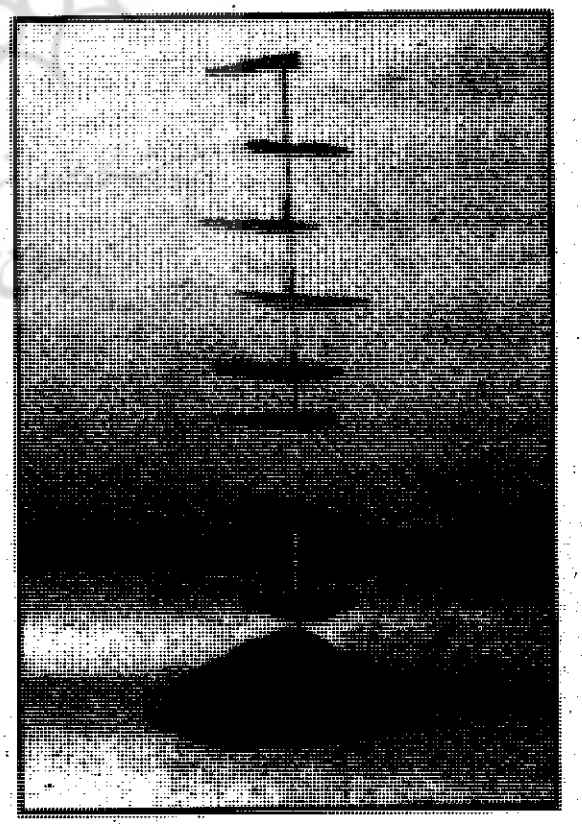
بـدون شک «گـوگن» هـنرمندی است کـه روشـن بینانه‌ترین انتقاد را از رئالیسم کـرده است. در اینـجا برای نمونه به صفحه‌ای از کتاب «اویری، نوشته‌های یک نامتمدن» می‌پردازیم که بسیار شگفت‌انگیز بوده و مسائل زیادی را روشن می‌کند: موضوع مورد بـحث این بخش از کتاب، خطرات کلریسم امپرسیونیست می‌باشد: آنها نه در مرکز اسرارآمیز افکار بلکه در پیرامون چشم مـا جسـتجو مـی‌کردند و از آنـجا در گودال دلایل علمی سقوط مـی‌کنند. در اینـجا بـحثِ فیزیک و متافیزیک است. در هر صورت نمی‌توان گفت که کار آنها کاملاً بی فـایده است، بلکه در مـیان آنـها هنرمندانی چون «کلودمونه» نیز یـافت مـی‌شوند کـه شاهکارهایی واقعی و خوش آهنگ خلق کنند. آنها حق داشتند که کار خود را با مطالعه طبیعت رنگارنگ آغاز کنند. (همانند دایه‌ای که به بچه شیر می‌دهد و به تدریج

کودک را برای غذایی سفت‌تر آماده می‌کند) چرا که تحول و تکامل هنر این دوره امری ضروری است که باید از نقطه‌ای آغاز شده، پیشرفت کرده تا در نهایت به توسعه نهایی خود دست یابد. اما آنها این کار را انجام ندادند. من تقریباً می‌توانم ثابت کنم که آنها در موجودیت امکان پیشرفت هیچ تردیدی به دل راه ندادند. بلکه با به دست آوردن اولین پیروزی، کبر و غرور بر آنها مستولی گشته و تصور کردند به همه چیز دست یافته‌اند. این‌ها هنرمندان رسمی دنیای فردای هنر و بسیار خطرناک‌تر از هنرمندان رسمی دنیای هنر دیروز هستند.

● راه فرمالیسم، از رئالیسم تا آبستره

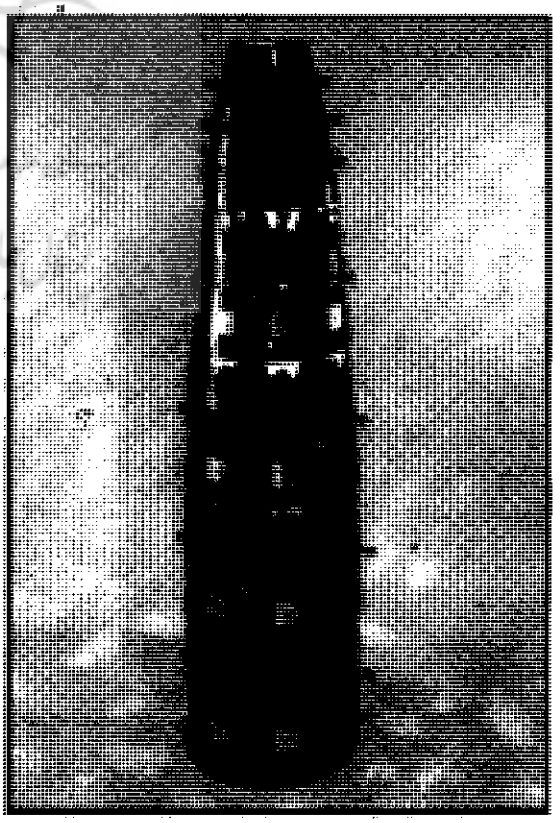
از نظر فنی می‌توان «امپرسیونیسم» را ماحصل تمام تحقیقاتی دانست که در زمینه خلق عین واقعیت، با استفاده از تأثیرات رنگ، سایه و نور، انجام شده است. با وجود این، همانطور که «رنه هیگ» (R.HUYGHE) در کتاب «مفهوم و سرنوشت هنر» (۱۹۶۷) توضیح می‌دهد، امپرسیونیسم با حذف کردن فرم، و ضخامت مواد در نقاشی ـ دقیقاً به همان شکلی که «کوربه» برای ایجاد تأثیرات نوری، انجام می‌داد ـ راه را برای انجام اولین تجربیات هنری در زمینه دِکمپوزسیون (تجزیه ساختاری) واقعیت، باز می‌کند: بررسی دقیق و علمی مسائل مربوط به نقاشی و تعریفِ دقیق آن به عنوان یک داده بصری، و بررسی دقیق آن به عنوان یک دادهٔ رئالیستی، باید اساساً به نسلی از هنرمندان تعلق می‌داشت که بعد از «کوربه» پا به عرصه هنر می‌گذارند. به طوریکه دقیقاً از روزی که امپرسیونیسم، به عنوان تجسمی عالی از رئالیسم قرن نوزدهم متولد می‌شود، روند سقوطی و رو به زوال آن نیز شدت بیشتری می‌یابد.

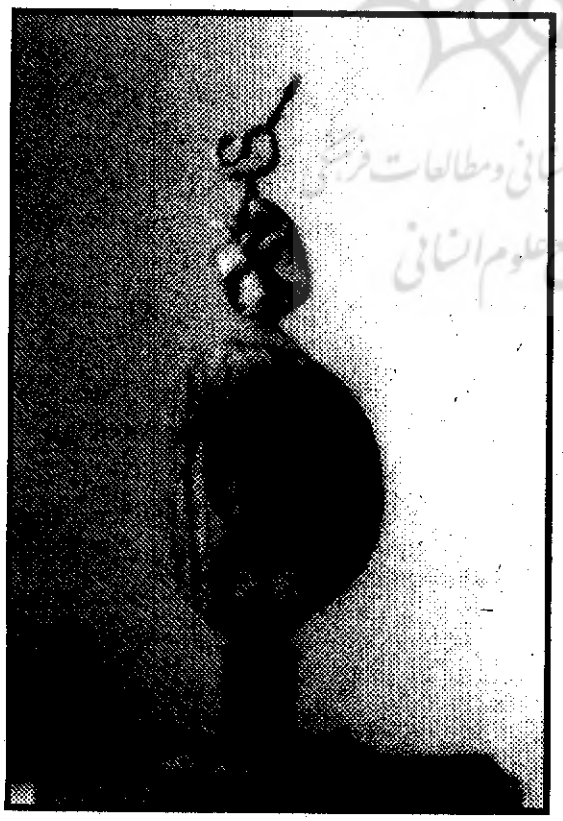
بین «نیلوفرهای آبی» «مانه» و نقاشی «مناظر



آبستره» بعد از پایان جنگ، تنها جهش کوچکی صورت گرفته است. «کاندینسکی» شدیداً تحت تأثیر تابلوهای «آسیابها» (سنگهای آسیاب) «مانه» قرار می‌گیرد، تابلویی که در نظر او کاملاً از قید و بند سوژه رها شده و تجربه‌ای است که شدیداً در روند حرکت تکاملی او به سوی آبستره شدن مؤثر بوده است. به علاوه، رشد تکاملی «سزان» در تجزیه و هندسی سازی واقعیت است که باعث پیدایش کوبیسم و آبستره هندسی می‌شود. در هر صورت این راه بسیار کوتاه بود، چرا که کوبیسم یک سال پس از مرگ «سزان»، در سال ۱۹۰۶، متولد می‌گردد و «کاندینسکی» با حرکت در مسیر اکسپرسیونیسم، اولین نقاشی آب رنگ هندسی خود را چهار سال بعد خلق می‌کند.

اکنون این سؤال مطرح می‌شود که آیا می‌توان هنر آبستره را در مجموع به عنوان هنری اساساً فرمالیست تلقی کرد؟ در نگاه اول بیشتر میل داریم پاسخ این سؤال را مثبت دهیم. ولی واقعیت این است که این سئوال بسیار پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌رسد. اولین هنرمندان آبستره، «کاندینسکی»، «موندریان» و «مالویچ» شدیداً از این مسئله دفاع می‌کنند. از نظر آنها، آبستره حقیقی، دارای بار معنایی معنوی و حتی مذهبی است. مفاهیم مورد نظر این هنرمندان و همچنین «پل کلی» (P.KLEE) تأثیر قابل توجهی بر تمام ایدئولوژی‌های مربوط به آبستره و تمام تحقیقاتی که بر روی مفهوم هنر آبستره انجام می‌شود، می‌گذارد. به طوریکه هیچ گاه نمی‌توان دلایل و براهین آنها را درباره این شکل از هنر نقاشی فراموش کرد، همانطوریکه نقاشان «Color Filed» پنجاه سال بعد، اقدام به انجام چنین کاری می‌کنند. برای درک و فهم هنر قرن نوزدهم لازم است در اینجا، هرچند به طور مختصر، به نظریات این هنرمندان





بپردازیم.

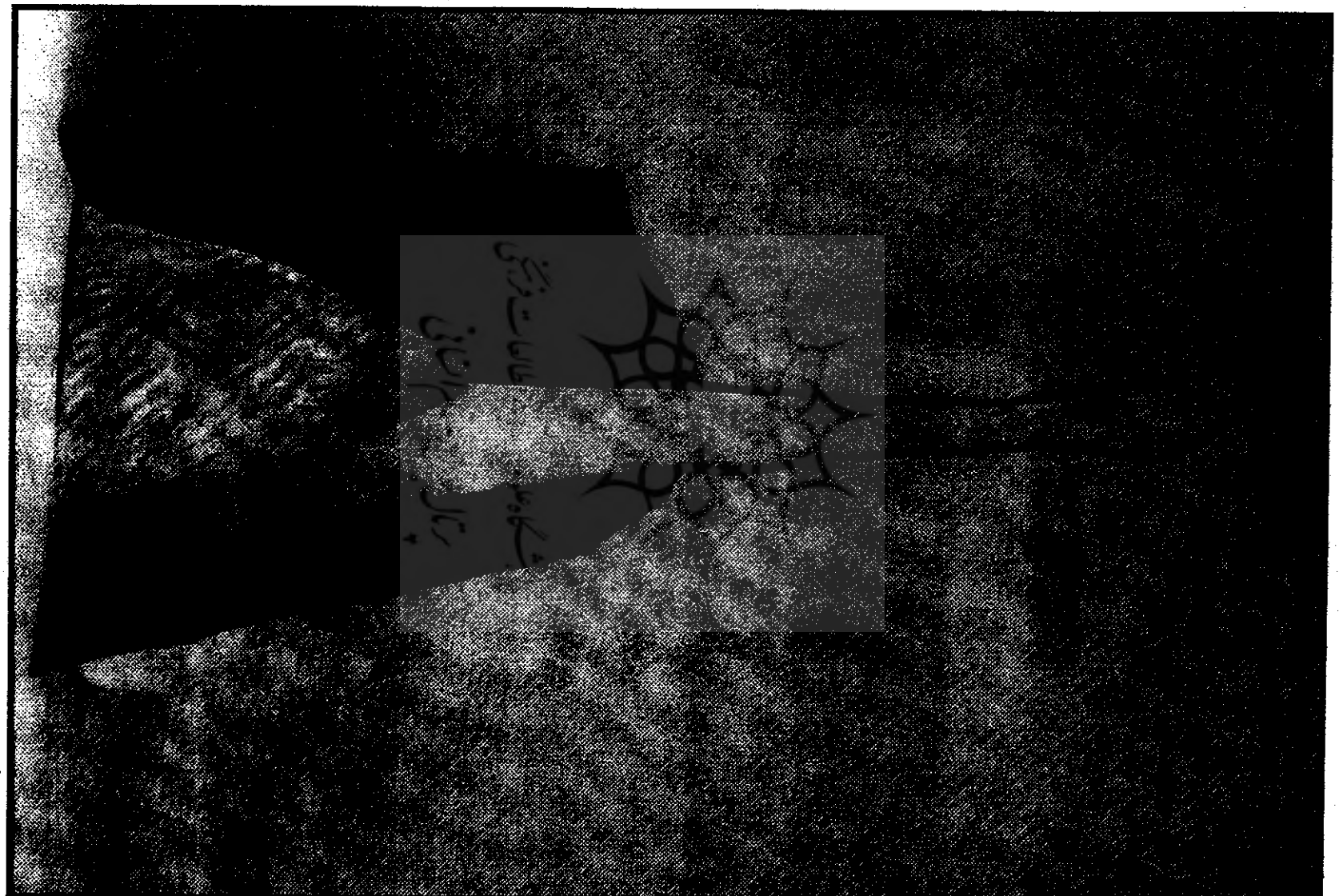
برای شروع باید اشاره‌ای به نظریه «ویلهلم وریـنگر (W.WORRINGER)، نـظریه پـرداز آلمـانی، داشـته بـاشیم کـه در سـال ۱۹۰۷ مـقاله‌ای در این خـــصوص و بـــا عـــنوان «ABSTRACTION & EINFUHLUNG» منتشر ساخته و موفقیت چشمگیری بـه دست مـی‌آورد. واژه «Einfuhlung» را نـمی‌توان بـه هـیچ وجـه تـرجمه کـرد. «دورا والیـر» D.VALLIER مـترجـم هـمین مـقاله، عـبارت «ارتـباطات شـهودی مستقیم با دنیا» را به عنوان مفهوم این واژه، پیشنهاد مـی‌کند. واقـعیت ایـن است کـه عـلیرغم وجـود واژه «آبستره» در عنوان این کتاب، هیچ ارتباط مستقیمی میان موضوع کتاب و ظهور هنر آبستره وجود ندارد. بعلاوه نویسنده کتاب، «وریـنگر»، بنابر ادعـای «دورا والیه»، هیچ علاقه‌ای به موضوع هنر آبستره نداشـته است. موفقیت چشمگیری که این کتاب در زمان خود به دست می‌آورد، تنها به این دلیل است که یک مبنای تئوریک و تاریخی برای مکتب اکسپرسیونیستی کـه همزمان در آلمان و اروپای شمالی در حال گسـترش می‌باشد، ارائه می‌دهد. اگر بخواهیم این نظریه نسـبتاً مبهم و مشکل را در این کتاب بـه طـور خـلاصه بـیان کنیم، باید بگوئیم: «وریـنگر» دو گرایش اساسی را کـه ـ بـه زعـم او در مـقام دوره‌هـا وجـود داشـته است ـ مشـخص مـی‌کند: از یک سـو انسـان بـه Einfuhlung گرایش دارد. از آنرو که در برخورد با زیبایی موجود زنده احساس رضایت به او دست می‌دهد، به این معنا که انسان به سوی موجود زنده و یا در معنای رفیع‌تر کلمه، به سوی ناتورالیسم گرایش دارد. و از سـوی دیگر، انسان به سوی آبستره گرایش دارد، چرا که از جانب دیگر زیبایی را در مـوجودات غـیرزنده، نـفی موجود زنده، در اجسام بلورین و یا به طور کلی در هر مشـروعیت و در هـر ضـرورت وجـودی آبسـتره می‌یابد. بـه عـلاوه، از نـظر «وریـنگر» هـمین گـرایش انسان به سوی آبستره بر هنرهای ابتدایی و هنرهای مـوجود در شـمال اروپـا کـه الهـام بـخش نـهضت اکسپرسیونیسم بوده‌اند، حـاکمیت دارد. بـنابرایـن، مسئله اصلی برای «وریـنگر» این است که یک تـئوری مشخص برای اساس پیدایش اکسپرسیونیسم شمال اروپا که دقیقاً نـقطه مـقابل نـاتورالیسـم مـدیترانـه‌ای مـی‌باشد، ارائـه دهـد، نـه اینکه تـنها بـه تـوجیه هـنر آبستره‌ای که در حال تکوین می‌باشد، بپردازد.

با این وجود، «وریـنگر» بـدون آنکـه قـصد قـبلی داشته باشد، تئوری را ارائه می‌دهد کـه دوست داران هنر آبستره که همواره نگران مشروعیت بخشیدن به آن بوده‌اند، همیشه بدان استناد کرده و بالیده‌اند. این دقـیقاً کـاری است کـه «دورا والیـه» در کـتاب «هـنر آبستره» (۱۹۶۷) خـود و هـمچنین «مـارسل بـریون» (M.BRION) در کـتابی کـه بـا عـنوان «هـنر آبسـتره» (۱۹۵۶) می‌نویسد، انجام می‌دهند.

به اصل موضوع، یعنی مـفاهیم هـنر آبسـتره در نظر اولین هنرمندان آبستره، باز گردیم. ایـن کـار را ابـــتدا بـــا مشـــهورترین ایـــن هـــنرمندان، یـــعنی «کـــاندینسکی»، آغـــاز مـی‌کنیم کـه بـا انـتشار کـتاب «معنویت در هنر، به ویـژه در نـقاشی» (سـال ۱۹۱۲) تمامی اندیشه‌های خود را دربـاره هـنر آبسـتره بـه رشته تحریر در می‌آورد. (ایـن کـتاب در سـال ۱۹۶۹ توسط «دونوئل» به زبان فـرانسـه تـرجـمه مـی‌شود) برای «کاندینسکی» انتخاب شیوه آبستره در نقاشی، پاسخگوی یک نیاز معنوی، جستجوی یک امر مطلق. ژرفای کیهانی و محتوایی درونی است که البته هـیچ ارتباطی با «فرا آبستره‌ای» که امروز ما مـی‌شناسیم، ندارد. «کاندینسکی» به مخالفت با ایده «هنر برای هنر» که برای او با نقاشی فیگوراتیو سنتی، ادبی و اشرافی یکسان می‌باشد، بر می‌خیزد:

با کمی مهارت می‌توان بیشتر یـا کـمتر مـی‌توان اشیایی را بر روی تابلو نقاشی کرد که بین آنها روابط با ارزش، ابتدایی و پیچیده‌ای وجود داشته بـاشد. بـا ایجاد هماهنگی در کل مجموعه تابلو است که یک اثـر هنری آفریده می‌شود. ولی واقعیت این است که به این اثر هنری با نگاهی سرد و روحی بی تفاوت نگریسته می‌شود، و تنها کسانی کـه ایـن آثـار را مـی‌شناسند، ساختار آنها را مورد ستایش قـرار مـی‌دهند و دقـیقاً مثل کسی که از چشیدن غذایی خاص لذت مـی‌برد، از نگاه کردن به این آثار نقاشی احساس خوشایندی پیدا می‌کنند.

جمعیت کثیر مردم، سالن به سالن مـی‌توانسـتند تـابلوهای «زیـبا» و عـالی بـرای دیـدن پـیدا کـنند، بـه طوریکه اگر کسی می‌توانست چیزی بگوید، هیچ چیز نمی‌گوید و اگر کسی می‌توانست چیزی بشنود، هیچ

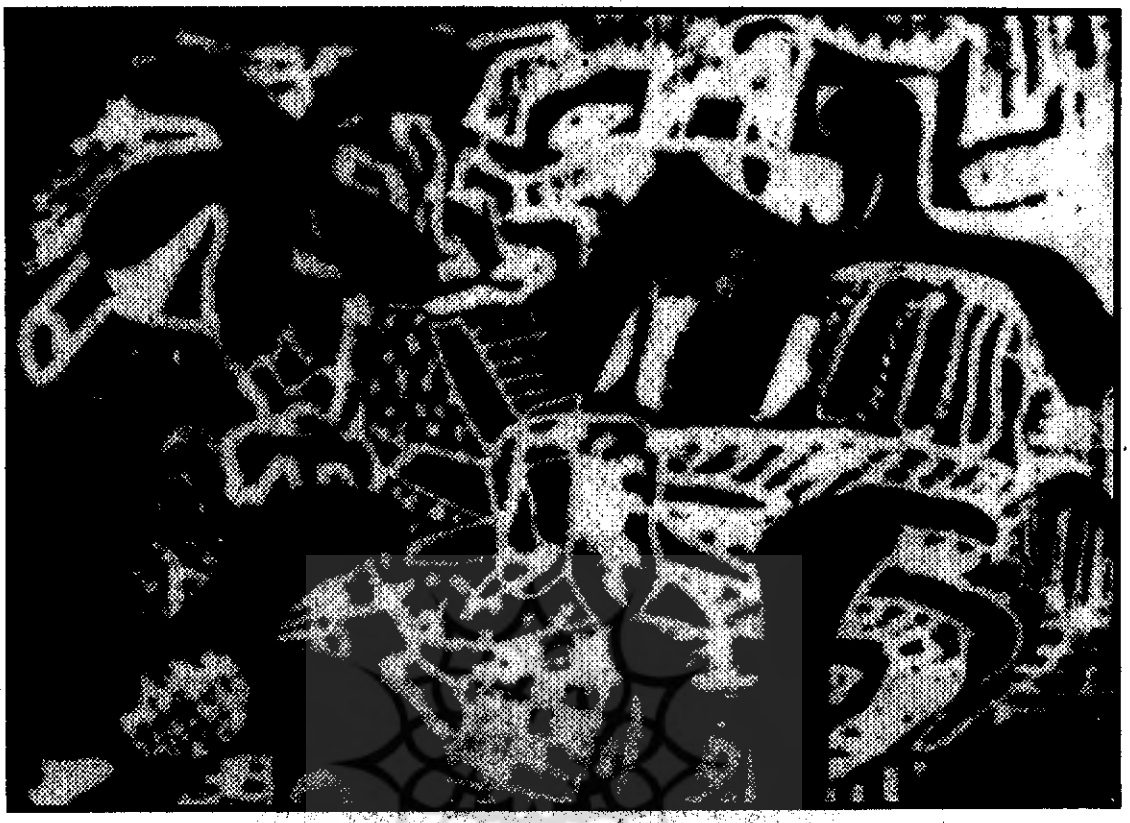


چیز نمی‌شنود. (خلاصه آنکه همه بازدیدکنندگان با قرار گرفتن در برابر این تابلوها مبهوت شده، قدرت تکلم و شنیدن خود را از دست می‌دهند).

این دقیقاً چیزی است که «هنر برای هنر» نامیده می‌شود.

همین پژوهش معنوی را می‌توان در آثار «پل کله» نیز انجام داد. «کله» نیز در کتابی که با عنوان «تئوری هنر مدرن» می‌نویسد، بیشترین اهمیت را برای مفهوم قائل می‌شود. از دیدگاه کاملاً سابژکتیو من یکی از عواملی که می‌تواند واقعاً باعث شود یک هنرمند برای اظهار نظرات شخصی خود از کلمات استفاده کند، جابجایی مرکز ثقل موضوع و یا به عبارت دیگر، تغییر زاویه نگرش به آن می‌باشد. و عامل دیگر می‌تواند سبک کردن بار موضوع به وسیله مطرح ساختن سئوالاتی در خصوص فرم باشد، به طوریکه تعمداً بیشترین بار تأکیدی سئوالها بر روی محتوا متمرکز شود. در این راه، از اینکه بتوانم مجدداً توازنی را برقرار ساخته و از این راه زمان کاملی را بیابم بسیار خوشحال خواهم شد.

«کلی» نیز همانند «کاندینسکی» و «موندریان»، با اندیشه‌ای مذهبی است که هنر آبستره را به چشم وسیله‌ای برای نیل به کیهانی تجسمی نگاه می‌کند که در ضمن شباهتهای بسیاری با «خلقت عظیم»ی دارد که در واقع فاصله چندانی با به فعلیت رسیدن شیرازه مذهب ندارد. به علاوه «کلی» حساب خود را با فرمالیسم آبستره نیز تصفیه کرده و می‌گوید: فرمالیسم فرم بدون عملکرد است. امروزه همه نوع فرم مشخصی را می‌توان در پیرامون خود دید، چرا که خواهی نخواهی چشم‌ها مربع‌ها، مثلث‌ها، دایره‌ها و تمامی انواع فرمهای ساخته شده را می‌بیند، اشکالی چون رشته‌های فلزی و مثلثی شکل بر روی اهرمها، تیرها و نیز از دایره‌ها بر روی اهرم‌ها، سیلندرها، گوی‌ها، گنبدها و مکعب‌ها استفاده می‌شود. تمامی این اشکال کم و بیش قابل تفکیک از یکدیگر بوده و دارای



تأثیرات متقابل و پیچیده‌ای بر روی هم هستند. در برخورد با این مناظر، چشم کاملاً مجذوب شده و چنین به نظر می‌رسد که انسان خوش ذوق می‌تواند ازنگاه به آنها لذت ببرد. در برخورد با دنیای پیرامون، چشم همه چیز را با ولع نگاه کرده، سپس مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و جذب می‌نماید. در این میان کسانی که بیشتر از همه می‌بینند و کسانی که همه چیز را می‌بینند، ظاهراً می‌توانند از داشتن این همه شجاعت بر خود ببالند! این افراد فرمالیست‌ها را تحسین می‌کنند. «موندریان» و «وان دزبورگ»، ابداع کنندگان «نئوپلاستیسیسم»، و «مالویچ» که از مبدعین نهضت کنستر کتیویسم «Constructivisme» می‌باشد، همگی به سوی نوعی عرفان زیبایی شناختی گرایش پیدا می‌کنند. بدین ترتیب، «مالویچ» اعلام می‌کند که صورت خداوند را در «مربع سیاه» دیده است و «وان دز بورگ» اعلام می‌دارد که مربع برای ما به مثابه صلیب برای مسیحیان نخستین بوده است.

«موندریان» با «وان دزبورگ» قطع رابطه می‌کنند، تنها به این دلیل که وی به خود جرأت داده بوده است که قطرها را بر زاویه ۴۵ درجه منطبق سازد.

بعدها همین زبان مذهبی در آثار برخی از هنرمندان موج آبستره بعد از جنگ مشاهده می‌شود. بدین ترتیب، «سوزی گابلیک» با یادآوری بیانیه «روتکو» می‌گوید: این واقعیت که مردم در برابر تابلوهای من اشک از چشم جاری می‌سازند، نشان از این مطلب دارد که من و آنها در هنگام ترسیم و دیدن این تابلوها، از تجربه یکسانی در امور مذهبی برخوردار بوده‌ایم. و «ماتیو» نیز در بیان «اکتشاف» خود از هنر آبستره، در کتاب «ماورای تاشیسم» می‌گوید: در سال ۱۹۴۴، هنگامی که در شمال فرانسه گوشه عزلت اختیار کرده بودم، بلافاصله بعد از مطالعه اثر «ادوارد کرانشاو» دریافتم که نقاشی برای وجود داشتن نیازی به ارائه شدن ندارد. و بلافاصله بعد از تأمل و اندیشه بر روی اصول زیبایی شناختی

بود که تصمیم گرفتم با نقاشی خودم گام در وادی تجربه هنر بگذارم. البته تنها از طریق معنوی و نه از راه‌های صوری.

زمانیکه هنرمندان «نئوپلاستیسیسم» در حال مشاهده بر سر خطوط افقی و عمودی در نقاشی می‌باشند، «مالویچ» با شجاعت تمام آبستره هندسی را ارائه می‌کند. بالاخره سال ۱۹۲۶ که سال افتتاح اولین بنای مواضیات جدیده می‌باشد، فرا می‌رسد. سالنی که توسط گابو (Gabo - Naum) و دنباله روان «نئوپلاستیسیسم» یعنی سردترین و پرچوترین شکل آبستره هندسی، را گرد هم می‌آورد. واقعیت این است که تفاوت بسیاری میان «کاندینسکی» و «مالویچ» از یک سو ـ که ضمن به حرکت واداشتن المنت تشکل دنیایی بسیار غنی از فرم‌های مختلف را خلق می‌کنند ـ و «موندریان» و «پیالوریچ» از سوی دیگر ـ که علیرغم وجود اختلافات یکسان در معنویات، نقاشی را به سوی آبستره‌ی ناب هندسی و ذهنی سوق می‌دهند ـ وجود دارد. دقیقاً از همین نقطه است که [illegible] نوعی اصول نقاشی برای آبستره ناب، نقاشی و مجسمه آغاز می‌شود.

در اینجا باید خاطرنشان ساخت که تئوریسم تولز تأملات عمیقی در این خصوص داشته و با ارائه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئوریهای مشابهی، سعی داشته است، آبستره هندسی را «توضیح دهد»: آبستره هندسی ترجمان حجمها، سطوح مسطح، بازسازی «کل واقعیت» و تغییر شکل‌هایی است که ضرورتاً برای بهتر نشان دادن واقعیت انجام می‌شود، به عبارتی آبستره هندسی وسیله‌ای است برای فاصله گرفتن از شیء (Objet) به منظور درک بهتر عمق طبیعت. این شکل از آبستره راهی است برای عینیت بخشیدن به واقعیت از طریق فعالیت ساختارسازی ضمیر خودآگاه آدمی، مقایسه‌ای است با بعد چهارم و رابطه‌ای میان فضا و زمان فیزیکدانان می‌باشد و تجربه‌ای معنوی و... علت تنوع فراوان در تفسیرهایی که کوبیسم در این باره ارائه می‌دهد، علاوه بر ویژگی حقیقی آبستره هندسی در این واقعیت نیز وجود دارد که آبستره هندسی هیچ گاه کاملاً آبستره نبوده است. طرفداران نظریه آبستره ناب بیشتر مایل بوده‌اند که دقایق آبستره هندسی را کاملاً مشخص کنند تا بدینوسیله بهتر بتوانند از آن فاصله بگیرند. «مارسل بریون» (M.BRION) از جمله طرفداران آبستره ناب می‌باشد که ایده‌های خود را کاملاً در کتاب «هنر آبستره» شرح می‌دهد. گام بعدی که باید در مسیر فرمالیسم برداشته شود، مشخصاً تدوین اصول بنیادین، آبستره ناب و استوار است.

● اصول بنیادین هنر آبستره

«مارسلین پلینت» (M.PLEYNET) در کتابی که با عنوان «نکته هایی کوتاه درباره سوژه در نقاشی» می‌نویسد، به مقاله «نقاشی کامل و مطلق» نوشته «الکساندر کوژو» (A.KOJEVE) (۱۹۳۶) اشاره کرده و می‌گوید: بدین ترتیب... «کوژو» به واژه‌های نقاشی فیگوراتیو / نقاشی آبستره پرداخته و نتیجه می‌گیرد که عبارات مناسبی برای نامیدن این نوع نقاشی‌ها انتخاب نشده است و باید آنها را تغییر داد. او نقاشی بازنما را به جای نقاشی آبستره و سابژکتیو و نقاشی نابازنما را به جای نقاشی غیرفیگوراتیو، انتزاعی و ابژکتیو پیشنهاد می‌کند. در بخشهای بعدی این کتاب به تجزیه و تحلیل هایی که «پلینت» در اثبات ادعای خود ارائه می‌دهد، خواهیم پرداخت. موضوع اصلی که ما در اینجا قصد داریم به آن بپردازیم این است که در بطن خود نقاشی آبستره، هنر آبستره‌ای وجود دارد که کاملاً فرمالیست است.

در آینده این دکترین هنر آبستره ناب دقیقاً دکترین «پست ـ آبستره»

(Post – painterly obstraction) آمریکایی سالهای شصت خواهد بود. آبستره‌ای که به هیچ وجه خود را درگیر مسائل دست و پاگیر نقاشی بازنمایی، حکایتی و تفصیلی نمی‌کند. در حالیکه سبک اکسپرسیونیسم آبسقره و نقاشی منظره‌سازی آبستره سالهای پنجاه، همچنان درگیر این مسائل هستند، «سوژه» در نقاشی به خود نقاشی تبدیل می‌شود. در فرانسه، همین مفهوم از سوژه در نقاشی در دکترین گروه Supports/Surfaces نیز دیده می‌شود. در این گروه بیشترین تلاش هنرمندان صرف حذف هرگونه «کمپوزسیون» و تمامی فرمهایی می‌شود که بر یک پایه (fond) استوار می‌باشند، به عبارت دیگر سعی می‌شود هیچ «اثری» از حکایت و تفصیل (ناراسیون) ناپالوده در اثر هنری باقی نماند. «مارسل دوشامپ» در مصاحبه با «پیر کابان» ابراز می‌دارد:... از زمان «کوربه» به این سو، چنین تصور می‌شود که تنها مخاطب نقاشی، شبکیه چشم می‌باشد و این اشتباهی است که تمام مردم درباره نقاشی مرتکب می‌شوند. ارزشی برای شبکیه چشم!

وقتی به آثار آبستره‌ای که از سال چهل به این خلق شده‌اند، نگاه می‌کنیم می‌بینیم که اینها بدترین شکل از آثار آبستره‌ای هستند که از آغاز تاکنون خلق شده‌اند، آثاری اپتیک (بصری) که تنها در فاصله میان شبکیه و گردن بیننده قرار می‌گیرند!

آبستره ناب جای خود را به تأملاتی به شدت اصولی داده است که در قالب یک سری تئوری بیان می‌شوند.

«دورا والیه» در کتابی که با عنوان «هنر آبستره» می‌نویسد، نظر خود را درباره تأملات تئوریک بر روی هنر آبستره بیان کرده و می‌گوید: تأملات تئوریک بر روی هنر آبستره با پیدایش اصول زیبایی شناختی که شدیداً به مطالعه فرمها وابسته می‌باشد، امکان‌پذیر می‌باشد. البته باید توجه داشت که مطالعه بر روی فرمها بدون توجه به محتوای آنها انجام می‌شود، به عبارت دیگر باید فرمها را در قالبی کاملاً

مستقل مورد مطالعه قرار داد: اصول زیبایی شناختی به سختی قادر به انجام چنین کاری بوده است، چرا که وقتی فرم از قید و بند محتوا رهایی پیدا می‌کند، خود به محتوای خود تبدیل می‌شود، بدین ترتیب این آزادی او را به سوی آبستره شدن پیش می‌برد و این مسئله‌ای است که در آغاز قرن به طور جدی مطرح بوده است.

«دورا والیه» در این باره به ایده‌های «کانت» درباره زیبایی آزاد و زیبایی وابسته استناد می‌کند. مفهوم «زیبایی آزاد» به موفقیت دست خواهد یافت، حتی موفق‌تر از آنچه که گسترش هنر مدرن در آینده نشان خواهد داد. وی سپس به تئوری «بصری صرف» که از سوی «فیدلر» (FIEDLER) و «هیلد براند» (HILDE BRAND) مطرح شده است، اشاره می‌کند. براساس تئوری مذکور، سوژه نقاشی چیزی جز همان ظاهر اثر نمی‌باشد و هرگونه روند تکاملی هنر مدرن تنها در این جهت می‌تواند شکل بگیرد: فراخوانی به سوی نظم چیزی است که جانشین انحرافات سابژکتیوی در امپرسیونیسم و همچنین رئالیسم و... می‌شود. این بار منظور از نظم، بدون هیچ گونه تکلفی در کلام، نظم در خود فرم است. روی سخن «سورا» یا «سزان»، یا «گوگن» نیز به همین مسئله است... در این لحظه هنر آبستره بالقوه تولد یافته است. در اینجا باید به سوء تفاهمی که در مورد «گوگن» پیش آمده است، حداقل اشاره کرد و گفت: اشتباه محض است که «گوگن» را در خط سیر هنر به سوی اکسپرسیونیسم فراموش کنیم. آیا شما «ون گوگ» را می‌شناسید؟ اندیشه آبستره اصولی در کتاب «پایان عصر نقاشی» اثر «جوزف ـ امیل مولر» (J.E.MULLER) به روشنی دیده می‌شود. هنر آبستره برای «مولر» «هنری انقلابی» و گرایشات فیگوراتیو «هنرهای مرتجع» هستند. بخش اول این کتاب با عنوان گرایشات «ارتجاعی» (فیگوراتیو) اینچنین آغاز می‌شود: هرچه بیشتر به وضعیت فعلی هنرهای تجسمی توجه می‌کنیم، خود را بیشتر به بیان مطالبی که بدون شک مورد خوشایند همگان قرار نمی‌گیرند، ملزم می‌بینیم: گرایشات متعددی که پیشرفت گرا خطاب داده می‌شوند، در حقیقت گرایشات مرتجعی هستند که طرفداران آنها درست دارند خود را آوانگارد معرفی کنند. این هنرهای ارتجاعی که اساساً از بطن نیت خاصی مبنی بر واکنش علیه هنر آبستره، سر بر آورده‌اند، در عمل علیه کل هنر مدرن عکس العمل نشان می‌دهند و ادعاهای بلند پروازانه آن را رد می‌کنند.

سپس «مولر» گرایشات مختلف فیگوراتیو، که در جریان قرن بیستم ظهور یافته‌اند و از نظر او ارتجاعی هستند، را مورد سرزنش قرار می‌دهد: هنرهای فیگوراتیوی که در فاصله سالهای میان دو جنگ در فرانسه و در آلمان (ابژکتیو نوین) NOUVELLE OBJECTIVITE، ظهور یافتند فرمهای مختلفی از هنر «متعهد» بودند که پس از پایان جنگ در قالب پاپ آرت و هیپررئالیسم و بسیاری دیگر تجلی پیدا می‌کنند. و بالاخره این کتاب با دفاع از «نقاشی ناب» که در واقع «پایان عمر» نقاشی است، پایان می‌پذیرد و در ضمن تأکید می‌کند که این نقاشی کاملاً آبستره نمی‌باشد. و برای اثبات این ادعا به «بونار» (BONNARD)، «بوره» (BORES)، «مونتانیه» (MONTANIER)، «استئو» (ESTEVE) و... استناد می‌کند.

به این ترتیب، چه چیزی در هنر ناپالوده است؟ ناپالودگی در هنر واردکردن موضوعات، ایده‌ها و سوژه در نقاشی است: در واقع در نقاشی صد سال اخیر، دو جریان اصلی وجود دارد: یکی از این جریانات بیشترین اهمیت را به جنبه تصویری نقاشی می‌دهد و در نتیجه یک جریان انقلابی است و جریان بعدی که همچنان ارزش فراوانی برای موضوعات و نظریات قایل می‌شود، یک جریان سنتی است. علیرغم احترام فراوانی که در دنیای هنر به برخی از «هنرمندان فیگوراتیو» گذاشته می‌شود، عالی‌ترین شکل هنر ناب همچنان آبستره است.

در این جا لازم است بر روی مسئله اصول گرایی در هنر آبستره، که از زمان جنگ جهانی دوم به این سو خسارات فراوانی را به دنیای هنر وارد ساخته است، تأکید کنیم: اصول گرایی در هنر آبستره تاریخ نگاران را بر آن داشته است که تاریخ هنر مدرن را در جهت اصول گرایی پاکسازی کنند. در همین راستا «هربرت رید» (H.READ) شرح می‌دهد که چگونه «خط سیر رئالیستی» هنر را در کتابی که با عنوان «تاریخ نقاشی مدرن» می‌نویسد، پالایش داده است (این کتاب در سال ۱۹۶۰ به زبان فرانسه ترجمه شده است):

... من نقاشی رئالیست را رد کرده‌ام و بدین وسیله می‌خواهم بگویم که رئالیسم سبکی از نقاشی است که سنت‌های آکادمیک قرن بیستم را بدون اعمال تغییرات چندانی جاودانگی می‌بخشد. واقعیت این است که من قصد ندارم نتایج و ارزش‌های پایدار نقاشی هنرمندانی چون «ادوارد هوپر» (E.HOPPER)، «بالتوس» (BALTHUS)، «کریستین برارد» (CH.BERARD) و «استنلی اسپنسر» (S.SPENCER) را نفی کنم. مسلماً این هنرمندان بخشی از تاریخ هنر زمان ما را می‌سازند، هرچند که جز تاریخ سبکی از نقاشی که اختصاصاً «مدرن» خوانده می‌شود، نمی‌باشند.

پس «رید» در قالب جملاتی پیچیده و متأثر از جنگ جهانی اول درباره این مسیر «رئالیستی» چنین می‌گوید: هنگامی که هنرمندی این مسیر را دنبال می‌کند و تمایل دارد نوع بشر را انگیزه و هدف اصلی خویش قرار دهد، هنری که از دستان او بیرون می‌تراود به نام «Neue sachlichkeit» (ابژکتیویته نوین) خوانده می‌شود، این نهضت از برخی جهات ـ به عنوان مثال در آثار هنرمندانی چون «دیگو ریورا» (D.RIVERA)، «ادوارد پینتون» (E.PIENTON)، «خوزه کلمانت اوروزکو» (J.C.OROZCO) و «روناتو گوتوزو» (R.GUTTUSO) ـ به سیاست ایده آلی که تحت عنوان رئالیسم سوسیالیست شناخته شده است، بسیار

نزدیک است.

● ظهور ایده‌های نوین در عرصه هنر مدرن

در پایان فصل قبلی که اختصاصاً به آوانگاردیسم پرداخته بود، با عقلانی‌ترین مفهوم هنر که نقطه پایانی ایدئولوژی آوانگارد آبستره نیز می‌باشد، آشنا شدید. با این وجود نهضتهای «ظهور سالهای اخیر ـ «پست مدرنیسم» نئواکسپرسیونیسم، فیگوراسیون در تمامی سبکها ـ مورخین و منتقدین هنر را که تنها هم و غم خود را بر عامل پیدایش هنر مدرن آبستره گذاشته‌اند، تشویق می‌کند تا دانسته‌های خود را در مورد طبیعت مدرنیسم افزایش دهند. جالب‌ترین نمونه‌ای که می‌توان در مورد این خط مشی جدید ارائه داد، برگزاری نمایشگاهی با عنوان «پیکره تراشی مدرن چیست؟» می‌باشد که در سال ۱۹۸۶ در مرکز «پمپیدو» توسط «مارگیت راول» (M.ROWELL) امریکائی ترتیب داده شد.

«راول» در این نمایشگاه با تقسیم کردن هنر مدرن به دو گرایش عمده، دست به ابتکار جدیدی می‌زند: «زیبایی شناختی طبیعت هنر» و «زیبایی شناختی فرهنگ هنر». وی در مصاحبه با گزارشگر «Art Press» (شماره ۱۰۴، ژوئن ۱۹۸۶) در توضیح این شیوه تقسیم بندی می‌گوید:

کوبیسم، فوتوریسم، کنستروکتیویسم، فوتوریسم، دادا، اولین مجسمه سازی‌های توده‌ای و سهس کاری که بازیافت اشیاء (رئالیست‌های جدید و پاپ آرت) نامیده می‌شود. و بالاخره پیکره تراشی که از نقاشی و آرت مینیمال... الهام می‌گیرد، همگی بر روی محور «زیبایی شناختی فرهنگ» قرار می‌گیرند. اگر قرار باشد من یک خط صوری عمودی را تعریف کنم، می‌گویم این خط، خط آبستره‌ای است که آثار ساخته شده از پلان‌ها و مواد جدید بر روی آن قرار می‌گیرند... و محور بعدی («زیبایی شناختی طبیعت») از بدوی گرایی[1] و کهنه گرایی[2] [برانکوزی (BRANCUSI)، اکسپرسیونیسم آلمان] و سهس در سالهای سی، فیگوراسیون قدیمی («پیکاسو»، «مور» (MOORE)) و بالاخره موضوعات سوررئالیستی ...

تشکیل یافته است. بعد از پایان جنگ، شکل جدیدی از مجسمه‌سازی ظهور می‌کند که از نوعی میتولوژی (اساطیر) حیاتی، حرکتی (به عنوان مثال: «شیلیدا» (CHILIDA)) الهام می‌گیرد و به دنبال آن آثاری بخلق می‌شود که اساس آنها بر بازیافت مواد و چیزهای بی‌مصرف و زنگ زده استوار می‌باشد. چیزهای فرسوده‌ای که در اینجا مفهوم و نشان از غم و اندوه حاصل از گذشت زمان بی‌بازگشت دارد.

«مارگیت راول» در کتاب «آبستره و پست‌مدرنیسم» که قبلاً به آن اشاره کردیم، به نظرات «وربنگر» ایستاد می‌کند: «وربنگ» خط سیر بدوی و اکسپرسیونیستی هنر را «آبستره» می‌نامد، در حالیکه «Abstraction & Einfühlung» را سیر هنر کلاسیک یونانیها و رنسانس ایتالیا می‌داند. «راول»، به عکس، اعتقاد دارد که سیر کلاسیک هنر در پایان به شکل آبستره آن می‌انجامد. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که ورود احساس هنرمند نسبت به طبیعت هنر، احساس اکسپرسیونیستی، میتولوژیک (اساطیری) و پریمیتیف (بدوی) به حوزه هنر مدرنیسم چیز جالب از

مطالعات فرهنگی

کار درآید. اما توجه داشته باشید که این مسئله هیچ ارتباطی به بازگرداندن ارزش و اهمیت هنر فیگوراسیون ندارد هرچند که اشاره پاپ آرت و رئالیسم جدید به این مسئله ممکن است یک لحظه چنین چیزی را مشتبه سازد. (به علاوه جای تعجب است که پاپ آرت و رئالیسم جدید بر روی خط فرهنگی - آبستره قرار می‌گیرند). «مارگیت راول» ضمن صحبت از «کهنه گرایی فیگوراتیو»، آنترو پومورفیسم[۳]، معلق گویی، اکسپرسیونیسم «مهیج» - دقیقاً نقطه مقابل اکسپرسیونیسم خشونت‌آمیز آلمانیها و «موضوعات صلح‌آمیز» که از ابداعات می‌باشد یعنی با اشاره به تمام فرمهایی که فاقد جنبه عاطفی تأثری می‌باشند، به خطریی که از سوی لغزش نابهنگام جنبه عاطفی هنر، عالم هنر را تهدید می‌کند، تأکید می‌کند.

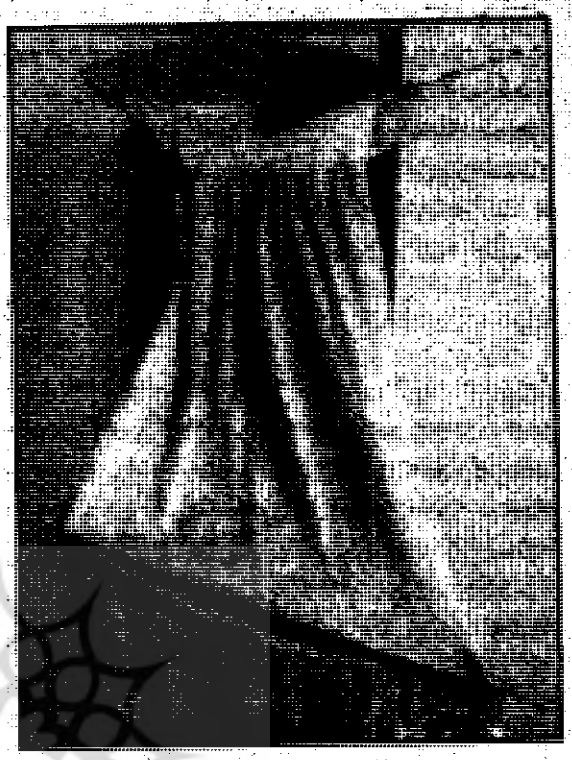
شکی نیست که مسیر اصلی حرکت هنر مدرن، در نظر «ماگریت» مسیر «زیبایی شناختی فرهنگی»،

کوبیسم و هنر مینیمال می‌باشد: هنر مدرن، هنر آبستره است، هنر مدرن از یک سو مفهومی ساختن و از سوی دیگر تحقیق برای یافتن فرمهای گوناگون می‌باشد. از اینروست که در این نمایشگاه تمامی فرمهای مجسمه‌سازی که اساس آن بر انسان محوری جهان نهاده شده است و تمامی فرمهای پیکره تراشی با گرایشات آبستره‌ای، که طی سالهای پنجاه هنوز هم دیده می‌شوند، کاملاً حذف شده‌اند:... مجسمه‌سازی کاملاً برجسته‌ای که آب برنز خورده و بر روی پایه‌ای قرار گرفته‌اند و... خلاصه آن که مجسمه هایی که به نظر من اصلاً نشان دهنده هنر قرن بیستم نمی‌باشند. بااین وجود «راول» می‌پذیرد، در آنچه که زیبایی شناختی فرهنگ نامیده می‌شود پژوهشی در باب «نگرش» نیز وجود دارد. این قضیه در مورد اولین مجسمه سازان مکتب کوبیسم - «پیکاسو»، «لورنس»، «لیپشیتز» (LIPCHITZ) - کاملاً صادق است. هر سه این هنرمندان بزرگ از هنر آفریقا الهام گرفته و برای برقراری ارتباط مجدد با معنویت هنر که در قرن نوزدهم به دست فراموشی سپرده شده بود، علاقه فراوانی از خود نشان می‌دهند... بدیهی است که این کار تنها از راه پرداختن به یک فرم مذهبی صوری امکان‌پذیر می‌باشد.

بدین ترتیب می‌بینیم که فرمالیسم و هنر آبستره همواره در اولویت قرار دارند. مثلاً در نمایشگاه «راول» به جز چند اثر اکسپرسیونیست که کاملاً در ابتدای نمایشگاه قرار داده شده بودند و چند اثر پاپ - دادائیست («سگال» (SEGAL)، «الدنبرگ» (OLDENBERG)، «آرمان» (ARMAN)) بقیه نمایشگاه کاملاً در انحصار آثار آبستره قرار دارد، به ویژه در سالنی که اختصاصاً به هنر سالهای اخیر تعلق داشت، به شکل بسیار مبهمی، تنها آثار آوانگاردیسم به نمایش گذاشته شده بود.

این نمایشگاه زیبا چه پایان غم انگیزی داشت! محدود شدن هنر و کاهش سطح آن در بطن فرمالیسم آبستره، خطری است که امروزه منتقدین هنر، به ویژه آنها که زمانی از پرشورترین مبلغین آبستره بوده‌اند، به آن پی برده‌اند؛ البته بعد از آنکه متوجه توسعه اخیر هنر فیگوراتیو شدند.

همانطور که قبلاً اشاره کردیم، «مارسلین پلینت»



(M.PLEYNET) مقاله‌ای دربارهٔ «سوژه» در نقاشی نوشته است. «پلینت» در این مقاله تلاش می‌کند فاصله میان آبستره و فیگوراسیون را کاهش دهد. وی سپس به مقالهٔ «نقاشی کامل و نقاشی مطلق» نوشتهٔ «کوژو» (KOJEVE) پرداخته و این شکل از تجزیه نقاشی را رد می‌کند:... هر فرم قابل ارائه‌ای که با شیوه کم و بیش مقبولی از نقاشی پیوند داشته باشد، هر فرمی که به زبان نقاد قابل بیان باشد، هر فیگور نقاشی شده‌ای، نهایتاً فیگور آبستره است. بدین ترتیب، «پلینت»، با مهارت تمام، نقاشی آبستره و فیگوراتیو را به یکدیگر نزدیک می‌گرداند. «واستون» عزیز اگرچه این مسئله بسیار اساسی است، اما می‌بایست بیشتر در مورد آن فکر می‌کردید. شما فکر می‌کردید که نقاش فیگوراتیو هستید، اما واقعیت این است که اگر به عمق قضیه برویم می‌بینیم وقتی که شما یک صندلی و یا یک دسته گل نقاشی می‌کنید درست به همان اندازه که «موندریان» (MONDRIAN) مربع‌های چهارگوش می‌کشد، آبستره نقاشی می‌کنید.

در مجموع، می‌توان گفت «پلینت» با ارائه تئوری تعمیم آبستره، ساختار قدیمی و پیر آبستره را در هم می‌ریزد: دوره عمر افسانه نابسامان و ارتجاعی هنر فیگوراتیو دقیقاً همانند افسانه هنر آبستره که آشکارا پیشرفت گرا و انقلابی می‌باشد، به سر رسیده است.

با این وجود باید توجه داشت که برداشتن حد فاصل میان آبستره و فیگوراسیون در عین حال مسئله ارائه یک تعریف مناسب برای آنها را نیز منتفی می‌کند. واقعیت این است که هنر آبستره اساساً از مفهومی روانشناختی برخوردار است: تصویری که با قرار گرفتن در برابر چشمان بیننده، می‌تواند هیچ مفهومی برای او نداشته باشد، آبستره است. با این وجود آرزو می‌کنیم ارائه این تحلیل متفاوت، مشخصاً به حل بن بست عاطفی موجود میان هنر آبستره محض و فیگوراتیو محض کمک کند و ارزش دوباره‌ای به سبکهای تخیلی موجود میان این دو بخشد.

باید باور داشته باشیم که هنوز مدرنیته آینده زیبا و روشنی در برابر خود دارد. «پیکاسو» کاملاً به خطر کاهش ویژگیهای هنری در آبستره محض پی برده بود. روزی «ماتیو» از «پیکاسو» می‌پرسد: نظرت درباره هنر آبستره چیست؟ «پیکاسو» پاسخ داد می‌گویم: هنر آبستره موسیقی اتاق خواب[۳] است!

با حل شدن مشکل آبستره / فیگوراسیون دیگر چندان اطمینانی به اینکاب از قالب آیده‌ها، ضعف سبک، تنزل مقام الهام، تغییر مسیر هنر به سوی مقاصد سیاسی و یا تصاویری که به وفور در زمینه هنر فیگوراتیو یافت می‌شود، نمی‌توان داشت. فقط احمق از مطرح ساختن تمامی این مسائل دین است که عیق زیان و ضرری که از سوی این منبع هنر مدرن، فرمالیسم آبستره ـ متوجه دنیای هنر می‌باشد را به روشنترین شکل ممکن نشان دهیم.

به طور خلاصه می‌توان گفت که کیفیت هنر بر دو اصل اساسی استوار است: کیفیت تجسمی و همچنین کیفیت الهامی که محتوای احساسی و شاعرانه اثر را می‌سازد. با این وجود، این چند ویژگی اخیر که آثار بزرگی را می‌سازند تنها از طریق کیفیت منحصر به فرد زیبایی شناختی قابل بیان می‌باشد. اثری که تنها از ویژگی زیبایی شناختی، و نه چیز دیگری، برخوردار است همیشه برتر از اثر هنری می‌باشد. که

فاقد آن است هرچند که اثر مذکور از احساسات عمیقی الهام گرفته باشد: هنر منحصراً از احساسات خوب بوجود نمی‌آید.

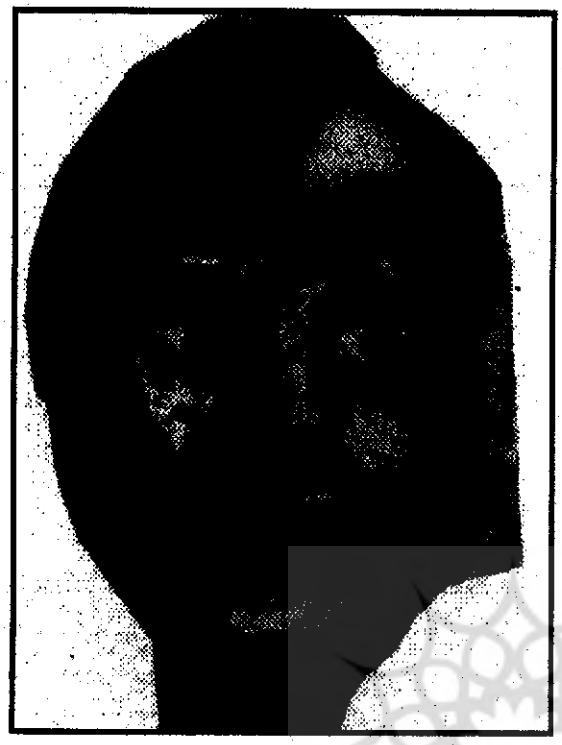
بدین ترتیب می‌بینید که موضوع بحث رد کیفیت هنر آبستره، حتی آبستره فرمالیست، نمی‌باشد: یک تابلو از «سولاژ» (SOULAGES)، «هارتانگ» (HARTUNG)، اثری از «دولونای» (DELAUNAY) و حتی از «موندریان» همیشه به نقاشیهای تجاری «کارزو» (CARZOU)، «برایر» (BRAYER) و «شاپلن - میدی» (CHAPELAIN – MIDY) ترجیح داده شده‌اند.

● موضوعات و تعاریفی در هنر مدرن

بار دیگر باید به ریشه‌های پیدایش هنر مدرن رجوع کنیم. آکادمیسم به واسطه فرسودگی موضوعی و سبکی سبک ارزش و اعتبار خود را در قرن نوزدهم از دست می‌دهد. به عکس، علیرغم آنکه در این زمان اهمیت فراوانی به موفقیتهای صوری هنر مدرن داده می‌شود گرایشات جدیدی که با امپرسیونیسم در عرصه هنر ظهور می‌یابند نیز، مانند آکادمیسم، به واسطه ضعف محتوا و سبک به سرنوشت یکسانی دچار می‌شوند.

هنرمندان امپرسیونیست، هنرمندان «زمان خود» هستند. هنرمندانی که از دنیای اطراف خود الهام می‌گیرند. «رنه هویک» (R.HUYGHE) در کتاب «مفهوم و سرنوشت هنر» (۱۹۸۵) تغییر و تحولات این دوره را اینچنین شرح می‌دهد:

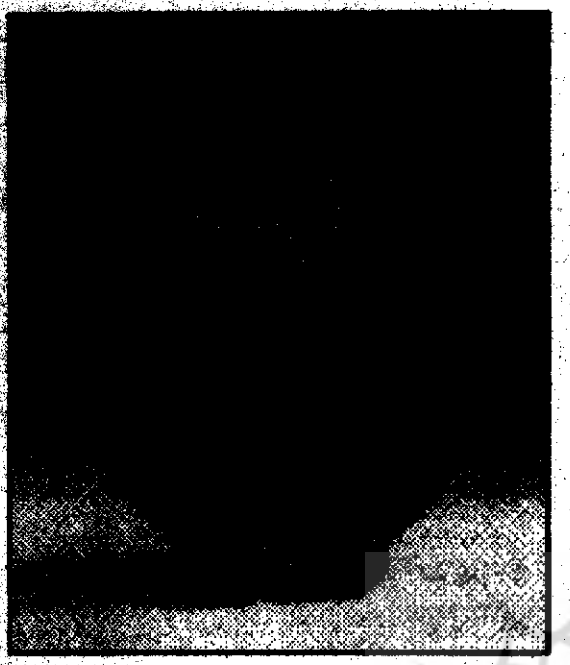
در طول تاریخ هنر هنرمندان کلاسیک به گذشته، به عنوان یک مدل، و هنرمندان رمانتیک به «جایی دیگر»، به عنوان «مفری تخیلی»، روی آوردند. هرچند که هنرمندان رئالیست در این زمان پا به عرصه مبارزه می‌گذارند ولی نمی‌خواهند در زمان خود چیزی جز واقعیت را ببینند. واقعیتی که معنویت جدیدی به نام پیشرفت آن را به عنوان ضمانتی برای آینده وعده داده بود. رئالیست‌ها رابطه خود را کاملاً با دنیای قدیمی که هنرمندان کلاسیک سعی در جاودانه ساختن آن دارند، قطع می‌کنند. رئالیست‌ها برخلاف هنرمندان رمانتیک تنها به طفره رفتن از دنیای قدیم هنر - از طریق تأمل و تعمق و عزلت اکتفا نمی‌کنند بلکه اساساً خواستار دنیای جدیدی هستند



که بر انتزاع (کنگره) بنا نهاده شده است. به علاوه سعی می‌کنند به ساختار آن بیش از پیش نزدیک شوند.

در کتاب «شامگاه تصاویر» از «ژرمن بازن» (G.BAZIN) (۱۹۴۶) نیز وضعیت مشابهی دیده می‌شود. «بازن» در این کتاب توضیح می‌دهد چرا امپرسیونیسم، با مشکلاتی که در آغاز پیدایش داشته است، در آغاز قرن بیستم می‌تواند خود را کاملاً در دنیای هنر بقبولاند و با خوش بینی خاص طبقه سرمایه دار، (بورژوازی) این عصر، حداقل در فرانسه و چند کشور دیگر، وفق دهد: این قرن که به لطف پیشرفت علم زاده شده است، قدم بزرگی به سوی نیکبختی مسلم بشری بر می‌دارد. در رابطه با هنر این عصر باید گفت که قرن بیستم صحنه پیوندهای عاشقانه میان انسان و طبیعت است. انسان این قرن در مرکز لذت‌طلبی‌های امپرسیونیستی قرار دارد. جامعه بورژوازی (سرمایه داری) بعد از آنکه از هنرمندان مروج شادی و شادمانی روی بر می‌گرداند به گرمی آغوش خود را برای هنرمندان

امپرسیونیست می‌گشاید. با این وجود، در همین زمان گرایش کاملاً متفاوتی در عرصه هنر ظهور پیدا می‌کند: اکسپرسیونیسم، هنری که اساساً غیر رئالیست می‌باشد به سوی رویاپردازی، موضوعات اضطراب آور و نگران کننده گرایش پیدا می‌کند. بدیهی است که این موضوعات بیشتر با خلق و خوی مردمان سرزمین‌های شمالی، اسلاو و آلمانی، سازگار بوده و برای اندیشه فرانسوی چندان قابل درک نمی‌باشد. تابلوی مشهور «جیغ» (۱۸۹۳)، اثر «ادوارد مونش» (EMUNCH) سمبول این طرز تفکر متلاطم و ناآرام است.



مردمان سرزمینهای شمال در انطباق خود با طبیعت خشن و بایر با مشکل روبرو بودند. چرا که همیشه خود را جدای از این محیط احساس می‌کنند و در برخورد با چیزهایی که به دنیای خارج تعلق دارند، از نگرانی، اضطراب و بدبینی لبریز می‌شدند: آسمان صاف و آبی دیگر بر بالای سر ایشان دیده نمی‌شود؛ هوایی صاف و روشن، دشتهای بسیار سرسبز دیگر وجود ندارد؛ خلاصه، هیچ یک از عواملی که آنها را به سوی پذیرش آئین وحدت وجود و احساس زهد و پرهیزگاری نسبت به جهان هستی سوق می‌دادند، دیگر وجود ندارند. این طبیعت خشن، با برخورد خصمانه‌ای که با مردمان سرزمین‌های شمالی دارد، به هیچ وجه نمی‌تواند در انسانی که برای رها کردن خود در طبیعت نیاز به احساس امنیت غریزی دارد، نقش داشته باشد.

مسلم است، این گرایشات و طرز تفکرهای بنیادین را می‌توان از یک سو در مکتب ناتورالیسم کلاسیک و امپرسیونیست و از سوی دیگر در مکتب اکسپرسیونیسم یافت. البته این گرایشات در طول قرن بیستم با شدت و ضعف متفاوتی ظاهر شده‌اند. بدین ترتیب، با این نوع نگرش در می‌یابیم علیرغم آنکه فوویسم فرانسوی هم عصر با سبک اکسپرسیونیسم می‌باشد، ولی به امپرسیونیسم بیشتر نزدیک است چرا که هنرمندان فوو هیچ نگرانی، اضطراب و اعتراضی نسبت به دنیا ندارند، بلکه برعکس لبریز از هیجان زندگی و زیبایی طبیعت هستند.

به عکس، کوبیسم در مرحله اول پیدایش، زمانیکه به عنوان یک سبک نوظهور از سوی «پیکاسو» و «براک» ارائه گردید، بر سر تقاطع حاصل از دو گرایش قرار داشت: از یک سو کوبیسم «سزان»ی که همچنان به «موضوع» و طبیعت پایبند باقی می‌ماند. و از سوی دیگر اکسپرسیونیسم و رجوع به هنرهای بدوی اقوام با نوعی خشونت که در «دوشیزگان آوینیون» کاملاً مشهود است.

بزرگترین نابغه هنری قرن ما، پیکاسو، چنان آثار عظیمی خلق کرده است که تمامی گرایشات قرن، از جمله اکسپرسیونیسم، را تحت تأثیر قرار می‌دهد و خود از شیوه هنرمندان اسپانیایی تأثیر می‌گیرد.

به علاوه، همانطور که قبلاً نیز گفته شد، کوبیسم ترجمان مفهوم جدیدی از جهان و طبیعت است و بدون شک با انقلابی که علم در دنیا به پا کرده است، ارتباط دارد؛ انقلابی که منجر به تغییر نگرش به جهان هستی و آنچه در آن وجود دارد، می‌شود. در نهضت «فوتوریسم» نیز همین نگرش جدید به جهان علمی، فنی و صنعتی است که باعث شکوفایی قوه تخیل هنرمندان ایتالیایی می‌شود. تردیدی نیست که در پیدایش نهضت «فوتوریسم» در ایتالیا هدف ایجاد نوعی انگیزش حرکت و از بین بردن سستی و خمودی

حاکم بر هنرمندان ایتالیایی که تا به حال از نهضت مدرنیسم دور مانده‌اند، می‌باشد. فوتوریسم با قواعدی که ارائه می‌دهد پیش از هر چیز شعری است که برای دنیای جدید علم و تکنولوژی سروده می‌شود: یک اتومبیل مسابقه، زیباتر از «فتح ساموتراس» (Victoire Samothrace) [5] می‌باشد. فوتوریسم با لحنی پرتکبر، از زندگی دوّار فولادی، افتخار آفرین، غرورآمیز، و سرعت، تجلیل به عمل آورده و ستایش می‌کند.

در کشور فرانسه «دلونه» و «فرناند لژه» نیز توجه مشابهی نسبت به دنیای مدرن از خود نشان می‌دهند. «دولونه» با اشاره به طبیعت‌های بی جان «براک» و موضوعات سنتی هنر اعلام می‌دارد: برج ایفل ظرف میوه خوری من است. ولی «لژه» (LEGER) در نقاشی دنیای صنعتی و همچنین دنیای کارگران موفق‌تر بوده و ثبات بیشتری از خود نشان می‌دهد. «ژان ـ لویی فریه (J.L.FERRIER) در کتاب خود، «فرم و مفهوم» به وضوح، دربارهٔ «لژه» چنین می‌گوید:

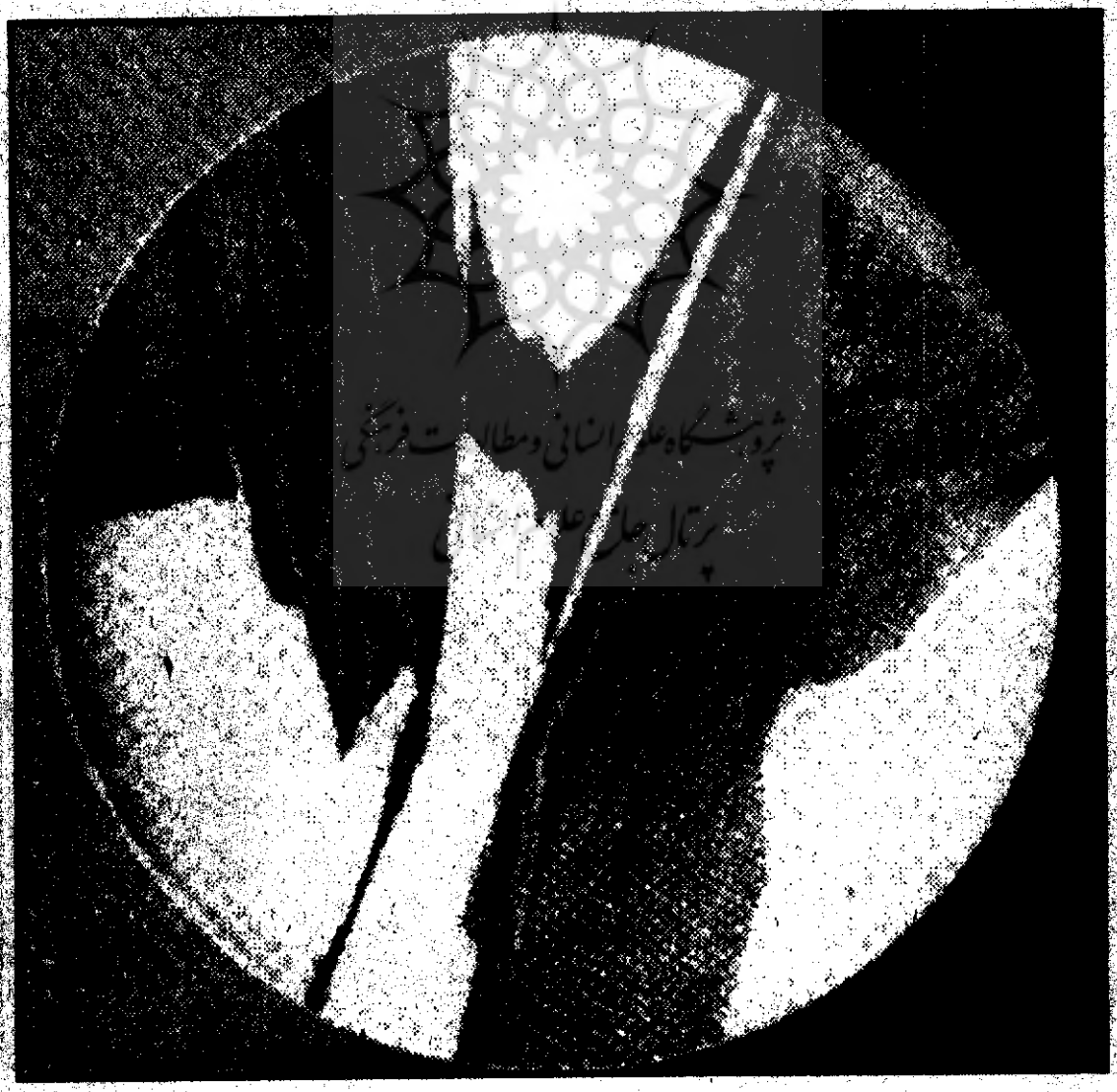
او سوژه‌های بزرگ نقاشیهای خود را از دنیای کار می‌گیرد. کارخانه‌ها، ساختمانهای تجاری، جرثقیل‌ها، یدک کش‌ها و سازه‌های فلزی همانقدر او را به هیجان می‌آورند که دیگران با دیدن مرغزارها و نهرهای آب به نوعی تفکر همه چیز خداپنداری دست می‌یابند. وی سپس توضیح می‌دهد که چگونه سبک خاص لژه از موضوعات مورد علاقه‌اش ناشی می‌شود: آثار «لژه» گستره صنعت و فن آوری بوده و تمامی جنبه‌های آثار او از آن بهره گرفته‌اند. این هنرمند صنعت دوست در مقایسه با تمامی نقاشانی که پیش از او وجود داشته‌اند، بیشتر به ابژه و موضوع اهمیت داده است. و در ترسیم تابلوهای خود، چندان پایبند فرم نبوده است. سپس «ژان ـ لویی فریه» حکایت کوتاهی را از «لژه» نقل می‌کند که چکیده‌ای از کتاب «عملکرد گوناگون نقاشی» (۱۹۶۵) می‌باشد. در این کتاب مفهوم جدید مدرنیته به خوبی شرح داده شده است؛ که البته تعریف کامل حکایت مذکور خارج از حوصله این کتاب می‌باشد: کسی که دست به کارهای زیبا می‌زند، شناختی از آنها ندارد. در این ارتباط یادم می‌آید سالی که در سالن پائیز شرکت کرده بودم، دقیقاً با سالن هوانوردی همجوار بودم که البته هنوز باز نشده بود. از پشت دیوار صدای چکش‌ها و آواز مردان ماشین و صنعت را می‌شنیدم. وقتی به سالن مجاور رفتم، به شکل غیر منتظره‌ای شدیداً تحت تأثیر قرار گرفتم. هیچ گاه چنین صحنه خشک و خشنی چشمان مرا تحت تأثیر قرار نداده بود.

در این سالن، من صحنه‌های گرفته، تیره و تار را که در چارچوب خود بسیار پر مدعا نیز می‌باشند، کنار گذاشته و به چیزهای زیبای فلزی و سختی روی می‌آوردم که شکل مشخصی داشته و سودمند نیز می‌باشند. رنگهای خاص، و صاف و یکدست، اشکال بسیار متنوع فولادی در کنار رنگهای قرمز تند و آبی و از همه بیشتر، قدرت فرمهای هندسی چیزهایی بودند که مرا مفتون خود ساخته بودند.

و اما حکایت در همین جا پایان نمی‌گیرد، بلکه ادامه این داستان برای روشن شدن رابطه میان ذوق و علاقه و نیروی سنت‌ها در خلق آثار هنری، بسیار آموزنده است. مکانیسین‌ها نیز می‌خواستند نقاشی‌های سالن‌های نقاشی را ببینند و از آنها لذت

می‌پرند: پسر شانزده ساله مو قرمزی که یک کت آبی رنگ نو از جنس کتان و یک شلوار نارنجی رنگ به تن داشت و روی دستانش لکه هایی به رنگ آبی نیلی دیده می‌شود با آرامش تمام، تصویر زنان را که در درون قابهای طلایی قرار داشتند با لذت تماشا می‌کرد.

شعر و علم و پیشرفت در هنر آبستره‌ای که در حال تکوین می‌باشد، به ویژه در جوش و خروش انقلابی هنرمندان نهضت کنستر کتیویسم Constructivisme روسی، نیز حضور دارد. یکی از معروفترین نمونه‌های این خوش بینی دنیای هنر نسبت به دنیای مدرن صنعتی هیچ گاه جامه عمل نپوشید: این اثر هنری سومین بنای بین‌المللی، اثر «تاتلین» (TATLINE) می‌باشد که می‌بایست برج عظیم مارپیچی باشد که از آهن و شیشه و به ارتفاع ۴۰۰ متر ساخته شود (بلندتر از (Empire state building). به علاوه اندیشه دواستیل (DE STIJL) در هلند و مکتب «باهاوس» (BAUHAUS) در آلمان کاملاً با این نوع نگرش به پیشرفت، که معماری مدرن به آن بسیار مدیون است، تلفیق می‌یابد. بدون شک میان تابلوهای کاندینسکی در زمان «باهاوس» و نگرش مدرن



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«فرناند لژه» به عنوان مثال، و «دولونه» و حتی «رائول دوفی» (R.DUFY) رابطه نزدیکی وجود دارد. نگرش مدرن این هنرمندان در نقاشی‌های دیواری بزرگی که در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۷ به منظور نشان دادن شکوه و عظمت الکتریسیته، آهن و صنعت هوانوردی برگزار می‌گردد، کاملاً مشهود است. اندیشه فوتوریستی در ایتالیا نیز در فاصله زمانی میان دو جنگ، با پیدایش نهضت جالب «نقاشی فضایی» ادامه می‌یابد. این نهضت که سالها به دست فراموشی سپرده شده بود، امروز مجدداً احیا شده است.

آمریکا نیز از جمله کشورهایی است که در این زمان تمام توجهشان به سوی آینده جلب شده است. علاقه هنرمندان پرسیزیونیست (Precisionniste) این سرزمین به ماشین‌ها و چشم اندازهای صنعتی در سبک فیگوراتیو بسیار دقیق بیان می‌گردد. نگرش خوش بینانه هنر به دنیای صنعت و پیشرفت، و گرامی داشتن علم و آینده در آثار هنرمندان مورالیست (نقاشی دیواری) مکزیکی نیز دیده می‌شود: «سیکوئیروس» (SIQUEIROS)، «ریورا» (RIVERA) و «تامایو» (TAMAYO) هنرمندانی هستند که به شیوه‌ای ابتکاری و با لحنی انقلابی به این نوع نقاشی روی می‌آوردند. «ریورا» در سال ۱۹۳۳، در مرکز «ROCKEFELLER»، در نیویورک نقاشی دیواری بزرگی را ترسیم می‌نماید که موضوع آن عبارت است از: انسان امروز به علت قرار گرفتن بر سر چند راهی، با امید و آرزو به نیروی تخیل به سوی آینده‌ای جدید و بهتر رو می‌کند.

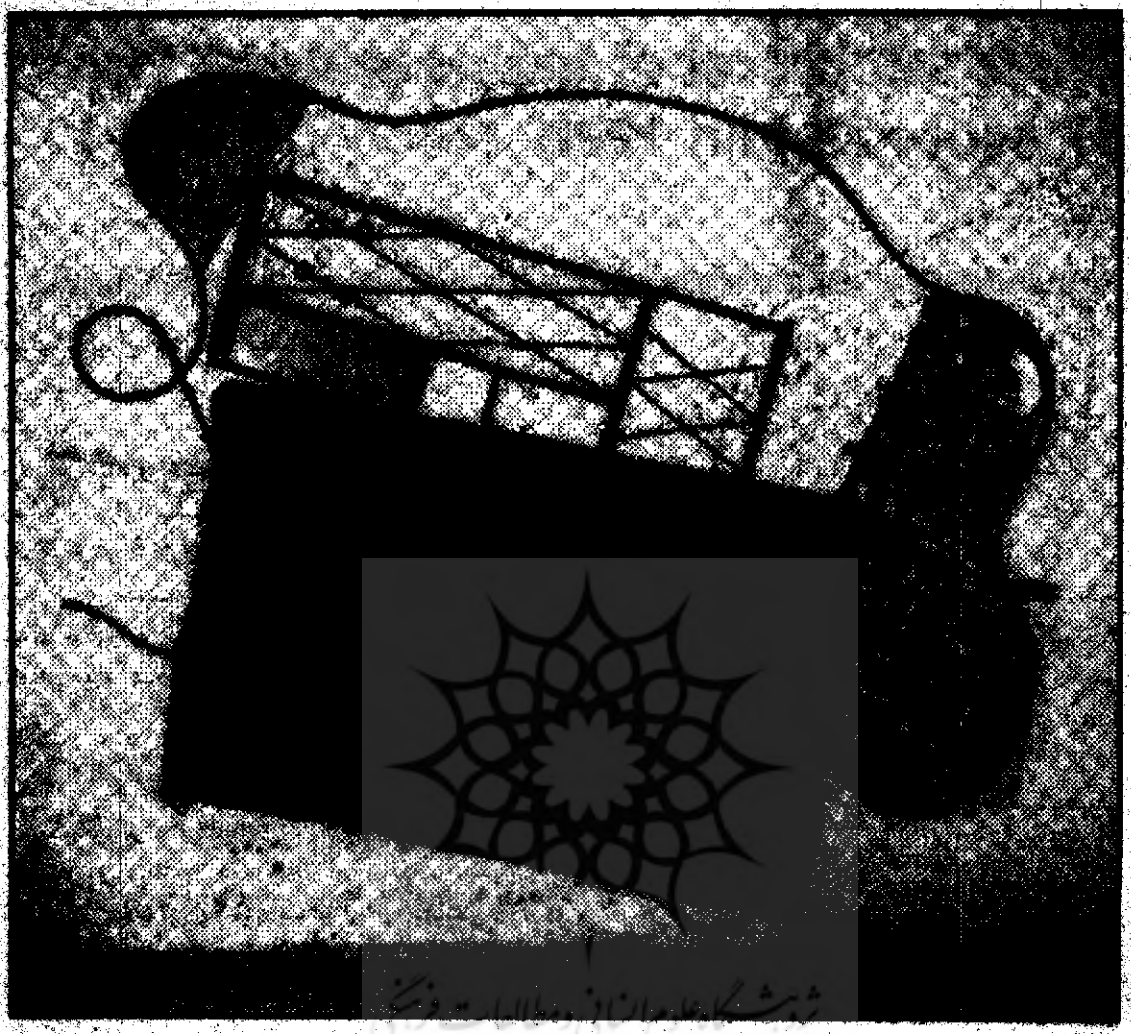
در این نقاشی دیواری حیرت آور، نقاش عجولانه به ترسیم کشفیات علمی می‌پردازد: نمایشی نمادین از شکافتن اتم. این اثر هنری دارای سرنوشت داستانی غم انگیزی است که توسط یکی از دستیاران «ریورا» به نام «لوسین بلوخ» (L.BLOCH) در کتاب «هنر در آمریکا» (۱۹۸۶) تعریف می‌شود. در مدت زمان اجرای این پرده نقاشی یک گروه فشار مخالف با «ریورا» تشکیل می‌شود: «ریورا» که از طرفداران «تروتسکی» (TROTSKY) می‌باشد، پرتره کاملاً واضحی از «لنین» می‌کشد که برای آمریکای کاپیتالیست زمان کاملاً غیرقابل تحمل می‌باشد! با امتناع «ریورا» از پاک کردن این نقاشی دیواری، کل اثر نابود می‌شود. این اثر هنری بعدها، در سال ۱۹۷۴ در انستیتوی ملی هنرهای زیبای مکزیک تحت عنوان جدید «انسان، عامل کنترل جهان» مجدداً کشیده می‌شود.

اگر نهضت رئالیسم سوسیالیست روسیه سابق را که همواره با لحنی تبلیغاتی، ارزش فراوانی برای صنعتی سازی (علیرغم وجود هنرمندان بزرگی چون «پیمونوو» (PIMENOV) و «دنیکا» (DEINKA) تحمل آن برای ما بسیار دشوار است) قائل بوده است، مستثنی کنیم، باید بگوئیم که برای ظهور مجدد نگرش علمی و فوتوریستی هنر، در قالب هنر «تکنولوژیک» سالهای شصت باید مدتها در انتظار بمانیم. بدیهی است که این مسئله رابطه مستقیمی با موج جدید و شگفتی آفرین موفقیت‌های علمی دارد: فتح فضا، کشف اتم، الکترونیک ... و اما حقیقت این است که ما برای شناخت و ادامه موضوع پیشرفت، عجولانه عمل کرده‌ایم؛ درست همانند هنر قرن بیستم و تاریخ آن که آینده کاملاً درخشانی در برابر خود ندارد.

با آغاز جنگ جهانی اول و پیدایش دکترین هایی چون نهیلیسم و نهضتهایی چون دادا که به شورش علیه نظم (یا بی نظمی؟) حاکم بر می‌خیزند، هیجان، امید و اعتماد نسبت به دنیای آینده سریعاً فروکش می‌کند. با این وجود نمی‌توان ادعا کرد که موضوع جنگ و مصائب آن در هنر قرن بیستم مفصلاً شرح داده می‌شود.

چنین به نظر می‌رسد که هنرمندان آلمانی بیشتر از همه هنرمندان تحت تأثیر جنگ بوده‌اند؛ از سالهای ۱۹۱۳ ـ ۱۹۱۲ به بعد «مدنر» (MEIDNER) تصاویر شهرها و مزرعه هایی را که در اثر جنگ ویران شده‌اند، نقاشی می‌کند. «ابژکتیویته نوین» مهمترین نهضتی است که با شدیدترین لحن ممکن، اندیشه جنگ طلبانه عصر خود را در کاریکاتورهای «گروس» (GROSZ)، «دکس» (DIX)، «بکمن» (BECKMAN)، «هوبوخ» (HUBUCH) بلافاصله بعد از جنگ جهانی اول به نمایش می‌گذارد. و اما تعداد تابلوهایی که خود جنگ را بر روی زمین نشان دهند بسیار کم است: تابلوی سه پرده‌ای «جنگ» (۱۹۳۲ ـ ۱۹۲۹) اثر «دکس»، در شهر درسد Dresde در آلمان.

در کتاب «شامگاه تصاویر»، «ژرمن بازن» در



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعریف این دوره از هنر فرانسه، آن را «دوره رهایی موقت از بند اضطراب» می‌خوانند. این دوره، دوره بازگشت به نظم مکتب پاریس است که موضوعات سنتی امپرسیونیسم، فوویسم و کوبیسم در آن روشن، واضح و با نگاهی خوش بینانه دنبال می‌شوند. در دهه ۱۹۳۰ـ۱۹۲۰ دنیای هنر شاهد برقراری پیوندی شگفت آور میان هنر آبستره و خواهر است. در نمایشگاه هنرهای دکوراتیو، که آخرین مضمح سبک سال ۱۹۰۰ می‌باشد، منحصراً به این نشاط و شادمانی موقت در دنیای هنر پرداخته شده است. تمامی هنرمندان این نسل از تاریخ هنر زمینه لازم برای انجام مصالحه میان هنر و واقعیت شایان توجه را فراهم می‌آورند، واقعیتی که نهایتاً به بورژوازی بی احساس و نافرمان این امکان را می‌دهد که خود را مدرن بخواند. حقیقت این است که در این زمان پرداختن به سنتی‌ترین موضوعات هنری مجدداً رونق پیدا می‌کنند، موضوعاتی از قبیل: طبیعت‌های بیجان، پرتره هایی از طبقهٔ اشراف، مسابقات اسب سواری، گنجشک‌ها و دلقک‌ها. از سوی دیگر، نهضت سوررئالیسم که در این زمان متولد می‌گردد، جنبش دادائیسم را تحلیل داده و در قالبی ادبی که بیشتر مورد قبول طبقه اشرافی می‌باشد می‌گنجاند.

و اما همانطور که «ژرمن بازن» می‌گوید، این دوره آرامش و آسایش خیال بسیار کوتاه است، چرا

که از آغاز سالهای سی شدت اضطراب و نگرانی افکار موجب پیدایش هیجانی فزاینده و همچنین پیدایش موج جدیدی در خلق آثار هنری می‌گردد. هنر «پیکاسو» و «ماتیس» بار دیگر با شدت متجلی می‌شوند. در سال ۱۹۳۳ مجله جدیدی با عنوان (Le Minotaure) منتشر می‌گردد که گرایشات سوررئالیستی دارد. طراحی جلد این مجله را «پیکاسو» انجام می‌دهد. در سال ۱۹۳۷ تابلوی «گرنیکا» برای پاویون اسپانیا در نمایشگاه جهانی نقاشی می‌شود. در آلمان نیز ناآرامی افکار همچنان ادامه یافته و در تابلوهای نقاشی تجلی پیدا می‌کند؛ نقاشیهایی که بر مبنای بحرانهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و همانطور که پیشتر گفتیم نگرانیهای حاصل از احتمال وقوع جنگ جهانی دوم کشیده می‌شوند؛ از جمله این آثار می‌توان به «اعتصاب» (۱۹۳۱)، اثر «فرانس رادزیویل» (F.RADZIWILL) و «لوت و دخترانش» (۱۹۳۹)، اثر «اوتو دکس» (O.DIX) اشاره کرد. اما به خوبی می‌دانیم که رژیم نازی هرگونه ابراز نظر غیر وابسته‌ای را که در جهت منافع هنر تبلیغاتی انجام شده و شدیداً به هنر رئالیسم سوسیالیست شباهت داشته باشد، در نطفه خفه می‌کند (بعد از پایان جنگ «استالین» از «آرنو بریکر» (A.BREKER)، پیکره تراش آلمانی، برای کار کردن در شوروی دعوت به عمل می‌آورد. ولی «بریکر» این دعوت را رد می‌کند.)

اضطراب و نگرانی در دیگر کشورهای اروپایی نیز کاملاً محسوس است، به ویژه بلژیک و هلند که سبک ابژکتیویته نوین با وجود هنرمندانی چون «کارل ویلینک» (C.WILLINK)، «رائول هینکز» (R.HYNCKES)، «پایک کوخ» (P.KOCH) هنوز در آنها یافت می‌شود. مکتب سوررئالیسم دل نگرانیهای این دوره را همچنان در قالب سبکی بسیار آبستره‌تر در آثار «ارنست»، «میرو»، «تانگی» و یا سبکی بسیار فیگوراتیو در آثار «دلوو» (DELVAUX) «اولز» (OELZE)، «دالی» و اثر مشهور او «احساس قلبی و جنگ داخلی» (۱۹۳۶) نشان می‌دهد.

ابژکتیویته نوین در آلمان بحرانهای اجتماعی و اقتصادی و همچنین فقر عمومی وحشتناک این دوره را با پرتره‌های تأثرآور «SCHLICHTER»، «ناگل» (NAGELE) «مانس» (MENSE) نشان می‌دهد به علاوه در این تابلوها کبر و غرور طبقه حاکم جامعه نیز نشان داده می‌شود. در کتاب «هنر و سالهای هشتاد ـ عصر اضطراب» (۱۹۸۵)، نویسنده، «ادوارد لوسی اسمیت» (E.L.SMITH)، این دوره تاریک را یکی از دشوارترین، پریشان ترین و مصیبت بارترین دوره‌های تاریخ هنر مدرن می‌خوانند. بحران بزرگ اقتصادی و رکود بازار شدیداً نقاشی آمریکایی سالهای سی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در صحنه‌هایی که «ادوارد هاپر» (E.HOPPER) از تنهایی‌های زندگی شهری ترسیم می‌نماید ـ مانند تابلوی با شکوه «Night Hawks» (۱۹۴۲ ـ ۱۹۴۱) ـ و تابلوهای نادری که از مشتریان آخر شب بارهای شبانه می‌کشد، نماد روشنی از اوضاع این دوره بوده و به بحران اقتصادی زمان را به وضوح نشان می‌دهند. صحنه‌های کاریکاتوری و ساده دلانه «پیتر بلوم» (P.BLUME)، «لوین» (LEVINE)، «مارش» (MARSH)، «بن شان» (B.SHAHN)، «اور گود» (EVERGOOD) نیز از این ویژگی برخوردار هستند.

بعد از پایان جنگ جهانی دوم، موضوعات اصلی هنر چه چیزهایی هستند؟ این بار نیز، دقیقاً مانند جنگ جهانی اول، تعداد هنرمندانی که مستقیماً از جنگ الهام گرفته باشند، بسیار کم است (جنگ اصلاً زیبا نیست)، به جز صحنه هایی که «هانری مور» (H.MOORE) از مترو لندن، با عنوان «بلیت»، نقاشی می‌کند و یا نقاشی «رادزیویل» در آلمان. به عکس، نقاشی دوران پس از جنگ به شکلی غیرمستقیم اغتشاش موجود در جهان را در قالب اکسپرسیونیسم آبستره بیان می‌دارد.

بدیهی است که تفسیر موضوعی آثار هنری آبستره، کاری بسیار دشوار است ولی اکسپرسیونیسم آبستره همچنان در نقاشی‌های دریپینگ drippings[۶] «پولاک» و ترک‌های شدید «کلاین» (KLINE) و «دوکونینگ»، در ابعاد بسیار وسیعی تداوم می‌یابد. چهره‌های زجر کشیدهٔ «فرانسیس بیکن» (F.BACON) (که بیانگر شدت تأثیر جنگ بر روی او می‌باشد)، نقاشی آبستره پریشان «اوولز»، تابلوی «گروگان‌ها» اثر «فوتریه» (FAUTRIER)، انواع نقاشیهایی هستند که از بطن خشن‌ترین شکل هنر اروپا که فرا اکسپرسیونیسم نهضت کبری نامیده می‌شود بر می‌خیزند.

بحران ناشی از دوران جنگ در فیگوراسیون نیز تجلی پیدا می‌کند: «میزرابیلیسم» MISERABILISME[۷] «برنارد بوفه» (B.BUFFET)، نقد اجتماعی «پینیون» (PIGNON) و «گوتوزو» (GUTUSO)، فیگورهای نحیف «جاکومتی» و کاریکاتورهای «دوبوفه» نمونه هایی از تأثیر جنگ بر نقاشی فیگوراتیو هستند.

با این وجود خوش بینی و میل به زندگی همچنان در آثار «هنرمندان قدیمی» دیده می‌شود. هنرمندانی چون «پیکاسو» «ماتیس»، «براک»، «لژر»، «دوفی» و... که همچنان بر عرصه هنر حضور درخشانی دارند. موضوعات مذهبی که مدتها از صفحه هنر مدرن غربی محو شده بودند مجدداً پس از پایان جنگ ظهور پیدا می‌کند، البته باید موارد نادری چون «روئو» (ROUALT) و «شاگال» (CHAGALL) را از این امر مستثنی کنیم: محراب «وانس» که توسط «ماتیس» تزئین می‌شود. «مانسیه» (MANESSIER)، «بازن»، «لوموئال» (LEMOAL) که هنر آبستره را با الهامات مذهبی در هم می‌آمیزند. همانگونه که «برنارد سیسون» (B.CEYSSON) در کتاب «بیست و پنج سال هنر فرانسه» متذکر می‌شود فضای کار این هنرمندان با «دلتنگی نسبت به قرون وسطی» توأم می‌باشد. اما این طرز تفکر مدت زیادی دوام نمی‌یابد و به نظر می‌رسد امروز فاصله زیادی با ما دارد.

از دهه شصت به این سو، موضوعات جدیدی در قالبهای هنری پاپ آرت و رئالیسم نوین ظهور پیدا می‌کنند که تحسین زندگی مدرن، آسایش زندگی مدرن و تزئینات رنگارنگ آن را با رویگردانی تمسخرآمیز انسان امروز از «جامعه مصرفی» درهم می‌آمیزد.

در همین دوره است که در آمریکا نهضتهایی در اعتراض علیه جنگ ویتنام به دفاع از اقلیت‌ها و «عامل پیدایش» فمینیسم شکل می‌گیرد که طی سالهای هفتاد، شدت بیشتری نیز می‌یابند: «لوسی لیپارد» (L.LIPPARD) در کتاب «Get the message? A decacle of art for social change» به شرح این نهضت می‌پردازد. در فرانسه، «فیگوراسیون ناراتیو[۸]» حزب حاکم «راست» را مورد حمله قرار داده، «امپریالیسم» را سرزنش کرده و به دفاع از «جهان سوم» می‌پردازد.

به علاوه در این نوع نقاشی نوعی «دلزدگی» نسبت به هنر آبستره و دادائیسم نیز دیده می‌شود؛ مجموعه‌ای متشکل از هشت تابلو که توسط «آیپود» (AILLAUD)، «آرویو» (ARROYO) و «ریکالکاتی» (RECALCATI) ترسیم می‌گردد، گواهی بر این مدعا است: «زندگی و دادن فرصت به مرگ یا مرگ تراژیک مارسل دوشامپ» (۱۹۶۵).

نقاشی دیواری مشهور «F ۱۱۱» نیز که در سال ۱۹۶۵ توسط هنرمند بزرگ آمریکایی، «روزنکیست» (ROSENQUIST) خلق می‌شود، ترکیب شگفت‌انگیز و بسیار دقیقی از تمامی این موضوعات را به نمایش می‌گذارد. در این نقاشی دیواری ابتدا از تکنولوژی (هواپیما، لامپ الکتریکی، زیردریایی) و جامعه مصرفی (اسپاگتی، سشوار) تجلیل به عمل می‌آید که البته تا اندازه‌ای نگاه تمسخرآمیز نیز در آن دیده می‌شود. (نوک هواپیما با اسپاگتی برخورد می‌کند) علاوه بر تمامی این‌ها، F ۱۱۱ نمادی از احساس نگرانی نسبت به جنگ اتمی است (بمب افکن F ۱۱۱ یک قارچ اتمی است). بدون شک پرداختن به اعماق جنگ ویتنام در آمریکا، در سال ۱۹۶۵، یک پیشامد نبوده است. با این وجود تأثیر کلی این نقاشی دیواری مثبت و نگاه آن نگاهی خوش بینانه‌ای است: قارچ اتمی به یک چتر (آنتی ـ اتمیک؟) تبدیل می‌شود که بخش مرکزی آن را چهره دختری را نشان می‌دهد که در حال لبخند زدن است.

مرحله بعدی مسیر اعتراضی که هنر در پیش می‌گیرد، در سالهای دهه هفتاد با نهضت اکولوژیک پیوند پیدا می‌کند: «هنر فقر»، هنر کنسپتوال، تمسخر دادائیستی، و نقد در تمامی زمینه‌ها؛ البته به برکت وجود هنرمندانی چون «بویز» (BEUYS)، «روسنبرگ» (RAUSCHENBERG)، «وتسل» (VOSTELL)، «کینهولز» (KIENHOLZ)، «هاک» (HAACKE)، «مانزونی» (MANZONI) و... شاید چندان عجیب نباشد که این دنیای غرب بسیار ثروتمند که تحت آماج شدید تصاویر تلویزیونی، سینما و تبلیغات قرار دارد، هنر فقر، «ضد هنر»، را خلق کرده و ندای «مرگ هنر» را سر می‌دهد. دنیای غرب، دنیایی بسیار پرتحمل است

که شدیداً از نگرانی‌ها و گرفتاریهای جهان سوم که ما در اینجا قصد دفاع از آن را داریم، بیگانه است. در همین دوره علاقه فراوانی به تحلیلات فلسفی پیچیده روانکاوی، استروکتورئالیسم (ساختارگرایی) Structuralisme و نشانه‌شناسی دیده می‌شود، نمون بارز این گرایشات، همانطور که قبلاً گفته شد.

Supports/surfaces می‌باشد.

در دهه هشتاد، شیوه جدیدی از «نئواکسپرسیونیسم» در عرصه هنر دیده می‌شود که در راستای طرز تفکر رایج این دوره، که مبتنی بر اعتراض و تمسخر می‌باشد قرار می‌گیرد، البته با این تفاوت که به واسطه به کار بردن مجدد تابلو و فیگور شیوه «مثبت»تری را در پیش می‌گیرد. باید توجه داشت که نباید سریعاً این شکل از نئواکسپرسیونیسم را در زمره اکسپرسیونیسم اصلی آغاز قرن قرار داد، چرا که تفاوت میان اضطراب و نگرانی، و تمسخر و ریشخند از زمین تا آسمان است. به علاوه برخی از هنرمندان آلمانی چون «کیفر» (KIEFER)، «بازلتیز» (BASELITZ)، «ایمندورف» (IMMENDORFF) و همچنین هنرمندانی از ایتالیا، «شیا» (CHIA) و «پالادینو» (PALADINO) نیز دارای گرایشات رسمی و معتبری می‌باشند. هنرمندان «گرافیست» آمریکایی نیز، مانند «باسکیات» (BASQUIAT)، «اسکارف» (SCHARF) «هارینگ» (HARING) و بسیاری دیگر نیز همزمان با دیگر هنرمندان ایتالیایی و آمریکایی دارای اعتبار و رسمیت خاص خود می‌باشند.

از سوی دیگر نباید فراموش کنیم که همراستا با این تغییر و تحولات نهضت نسبتاً گسترده دیگری نیز در این دوره شکل می‌گیرد. اساس این نهضت بر بازگشت به سوی فیگوراسیون رئالیستی، که احتمالاً تا اندازه‌ای رنگ و حالت سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم را نیز به خود دارد، بنا شده است. شاید بتوان پیدایش این نهضت را واقعی‌ترین نوآوری سالهای اخیر به شمار آورد هرچند این خطر وجود دارد که بازگشتی نیز به سوی آکادمیسم، «بازگشتی دوباره به سوی نظم»، صورت بگیرد. با این حال آرزو می‌کنیم که اندیشه مدرنیته با قرار گرفتن در میان دو آکادمیسم ـ یکی در قالب سنتی و دیگری در قالب آوانگارد و یا به واسطه تباه شدن در یک منریسم پست مدرن در آینده از بین نرود.

در اواخر سالهای هشتاد، به دنبال پیدایش موج نئواکسپرسیونیسم نوعی حساسیت هنری جدید به وجود می‌آید که دارای حشو و زواید بسیاری می‌باشد. «گی اسکارتپا» (G.SCARPETTA) در کتابی که در سال ۱۹۸۹ با عنوان «تصنع» می‌نویسد، این حساسیت هنری جدید را به «بازگشت به باروک» تغییر کرده و وجه‌های اصلی آن را بر می‌شمارد: مفهومی از تئاتر، وهم، ایجاد جذابیت به وسیله تزئینات، متمایل به سوی علم بیان، عدم تجانس، «غیرعادی بودن» و ...

در پایان کتاب حاضر (بخش ششم، فصل بیست و ششم) به این حساسیت هنری باروک و منریه (پرتکلف) خواهیم پرداخت. شاید هم بتوان شیوه هنری بسیار پیچیده design – Kitsh «سیمولاسیونیسم» (Simulationnisme) و «دکنستروکسیونیسم» (déconstructionnsime) را با آن مرتبط دانست. هرچند که این گرایشات هنری از فلاسفه و جامعه شناسان مشهوری چون «ژان بودریارد» (J.BAUDRILLARD)، «ژان ـ فرانسوا لیوتارد» (J.F.LYOTARD) و «ژک دریدا» (J.DERRIDA) الهام می‌گیرند، ولی می‌توان عمق واقعی آنها را زیر سئوال برده و متعاقباً مورد بررسی قرار داد.

پاورقی‌ها:

۱ـ بدوی‌گرایی: Primitivisme

۲ـ کهنه گرایی: Archaisme

۳ـ Anthropomorphisme. سلک معتقدین به تصویر و تجسم خداوند.

۴ـ موسیقی اتاق خواب، ترجمهٔ لفظ به لفظی از اصطلاح «Musique de chamtre» می‌باشد. این اصطلاح در قدیم به موسیقی اطلاق می‌شده است که در اتاق خواب پرنس‌ها اجرا می‌شده است. در معنای کنونی به موسیقی گفته می‌شود که تنها به تعداد کمی از موزیسین‌ها تعلق دارد.

۵ـ SAMOTHRACE نام جزیره‌ای یونانی در دریای اژه است.

۶ـ دراپینگ (Dripping): نقاشی قطره چکانی

۷ـ میزرابیلیسم (Misérabilisme): گرایشی هنری که سعی در به نمایش گذاشتن فقیرانه‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی دارد.

۸ـ ناراتیو: (Narratif): داستانی، روایتی، حکایتی