پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منطق بازنمایی فضا در نئوکلاسیسم و کوبیسم

با نگاه به فلسفهٔ ایمانوئل کانت

محمدرضا ابوالقاسمی/
دانشجوی دکترای زیبایی‌شناسی، دانشگاه مارسی ـ فرانسه

به هرگونه که بنگریم، منظور و مقصود نقاشی آفرینش فضاست، اما نه فضایی از آن گونه که جلوه‌گاه و تزئینات تصویرگری باشد؛ بلکه فضایی که موضوعات نقاشی بتوانند درون آن جان بگیرند و زندگی کنند. «فرانک استلا»

چکیده:
در این مقاله، سعی بر آن است تا نسبت میان تفکر فلسفی راجع به فضا و بازنمایی تصویری فضا بررسی شود. برای این منظور، بازنمایی فضا در سبک «نئوکلاسیسم» را با دیدگاه «کانت» دربارهٔ فضا مقایسه خواهد شد. فرضیهٔ نگارنده در این مقاله چنین است که میان بازنمایی فضا در نقاشی، با تفکر فلسفی دربارهٔ فضا، مناسبت‌های عمیقی وجود دارد. به گونه‌ای که حتی در برخی موارد، می‌توان این بازنمایی‌ها را تجسم ایده‌های ناب فلسفی در نظر گرفت. «نئوکلاسیسم»، سبکی است که ـ از نظر نگارنده ـ این رابطه را به شکل ویژه‌ای بازتاب می‌دهد. از سوی دیگر، «کانت» از جمله فیلسوفانی است که به تفصیل دربارهٔ فضا و زمان سخن گفته است. مهم‌تر آن‌که دورهٔ زندگی او باظهور «نئوکلاسیسم» همزمان می‌باشد. امید است در پایان مقاله به این نتیجه برسیم که فضای نقاشانه را نمی‌توان از ایده‌آل‌های تاریخی، فرهنگی، فلسفی جدا کرد.

فضا

نخست و پیش از هر چیز لازم است در معنا و مفهوم فضا (space) دقت نظر کنیم، زیرا همان‌گونه که «فرانک استلا» گفته است: «نقاشی به یک اعتبار آفرینش فضاست، خواه این فضا واقع‌نما باشد یا انتزاعی، خواه فیگوراتیو باشد یا تجریدی.» امروز هر یک از شاخه‌های علم تعریف ویژه‌ای از فضا دارند و فلسفه‌های مختلف هم مفهوم‌سازی‌های گوناگونی از فضا ارائه می‌دهند. اما می‌توان دو تعریف عام از فضا ارائه داد که مطابق آن‌ها:

۱. فضا (در کنار زمان و اعداد) مفهومی انتزاعی است که با آن فواصل، ابعاد، اندازه و سرعت اشیا را اندازه‌گیری می‌کنیم.

۲. فضا بخشی از ساختار بنیادی عالم است که چیزها، مجزای از یکدیگر، درون آن جای گرفته‌اند و می‌توانند درون آن حرکت کنند.

این دو تعریف در طول تاریخ فلسفه، طرفداران و مخالفانی داشته است. ـ از فلسفهٔ یونان باستان که بگذریم، ـ مهم‌ترین فیلسوفی که دربارهٔ فضا نظریه‌پردازی کرده «لایب‌نیتس» است. از دید او فضا چیزی نیست، مگر نسبت میان اشیا. به بیان دیگر «لایب‌نیتس» فضا و زمان را مفاهیمی نسبی می‌داند، به گونه‌ای که اگر شیئی وجود نداشته باشد فضا هم وجود ندارد و اگر رویدادها نباشند، از زمان هم خبری نیست. به نظر او فضا و زمان ظرف‌هایی نیستند که اشیا و رویدادها مظروف آن‌ها باشند؛ آن‌چنان که اگر شیئی در کار نباشد؛ فضا خالی بماند و اگر رویدادی رخ ندهد، زمان بی‌محتوا شود. خلاصه آن‌که «لایب‌نیتس» استدلال کرده بود، فضا صرفاً نسبت‌های میان اشیا است و نه واقعیتی به ذات. این نگرش را می‌توان بازتاب دهندهٔ اولین تعریفی دانست که پیش‌تر از فضا ارائه کردیم. در این دیدگاه، اصالت با فضای نسبی است، بدین معنا که فضا در نسبت با اشیا تعریف می‌شود و مطلقیت عام ندارد.

«ایزاک نیوتن» از جملهٔ کسانی است که در تبیین مفهوم فضا کوشیده است. او «مکانیک کلاسیک» را با این فرضیه آغاز کرد که فضا چیزی است مجزای از بدن، و زمان چیزی است که بی‌توجه به رویدادهای جهان به روند خود ادامه می‌دهد. در فیزیک نیوتن، فضا و زمان مفاهیمی مطلق‌اند؛ به گونه‌ای که فاصلهٔ نقاط مختلف آن در طی زمان ثابت است و این نقاط بعد یکسانی نسبت به یکدیگر دارند. امروزه رویکرد «نیوتن» به فضا و زمان را «سوبستانتیوالیسم» (substantivalism) می‌نامند. با این حال باید بدانیم که نیوتن فضا و زمان را «ماده» (substance) در نظر نمی‌گرفت بلکه آن‌ها را موجوداتی می‌دانست که نحوه وجودشان با نحوهٔ وجود سایر چیزها تفاوت دارد.

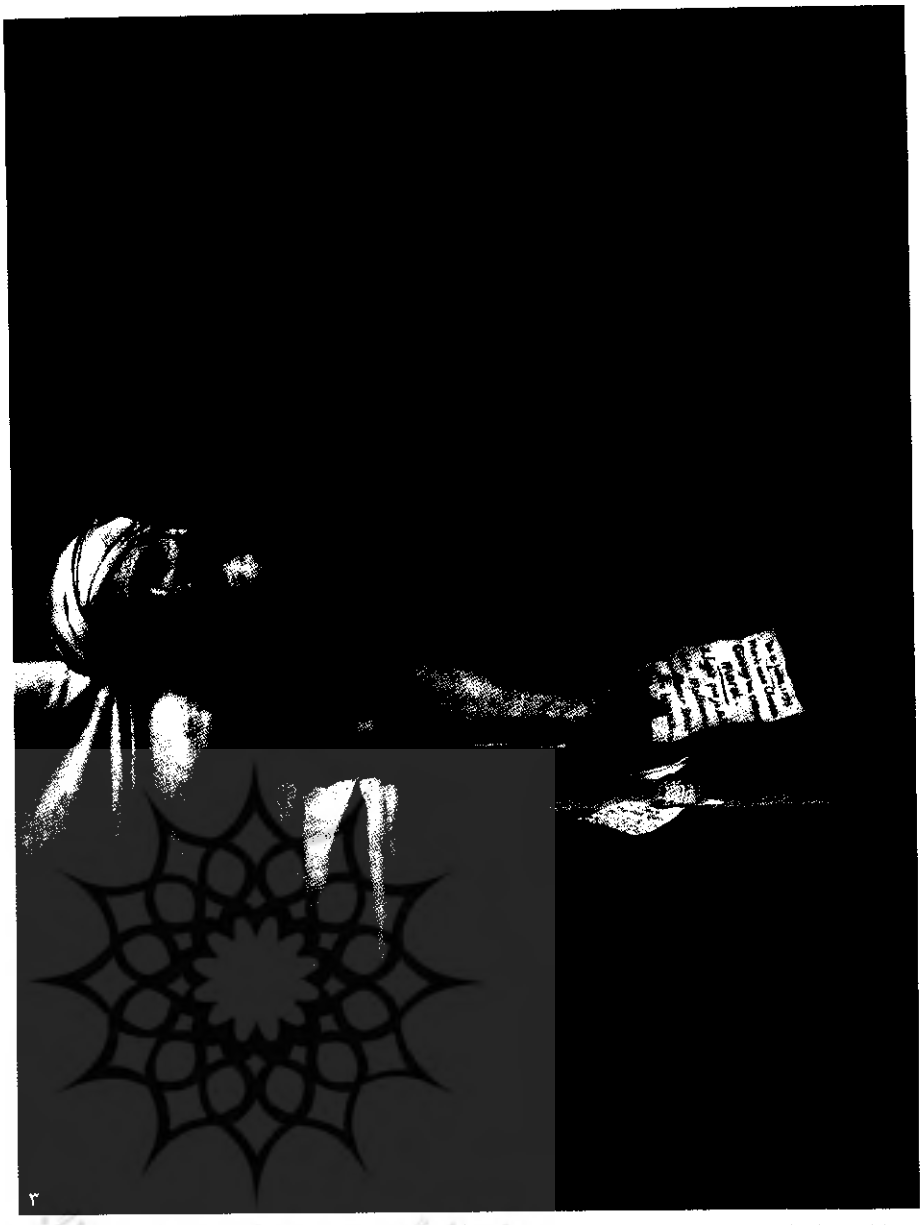
«ایمانوئل «کانت»» (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) فضا را «ماتقدم» (apriori) در نظر می‌گیرد، بدین معنا که فضا مقدم بر سایر مقولات ذهن است. از دید او فضا و زمان شهودهای ما تقدمی هستند که فهم داده‌های حسی را برای ما ممکن می‌کنند. با این حال به باور ««کانت»»، فضا و زمان ماده و جسم (substance) نیستند؛ بلکه چهارچوب‌هایی هستند که با آن‌ها تجربهٔ خود از جهان را سامان می‌دهیم. او در نقد «عقل محض» این پرسش را مطرح می‌کند که «فضا و زمان چیستند؟ آیا موجوداتی واقعی و عین‌اند؟ یا صرفاً تعینات یا روابط میان چیزها هستند و حتی اگر شهود نشده باشند، بازهم به چیزها مربوطند؟» و در پاسخ می‌گوید «فضا مفهومی تجربی (آمپریک) نیست که از تجربه‌های ما از جهان خارج نشأت گرفته باشد؛ بلکه [...] پیش‌شرط ذهنی حساسیت ما [از جهان بیرون] است و صرف وجود آن است که شهود جهان بیرون برای ما ممکن می‌شود.» ««کانت»» یکی از فصول نقد عقل محض را با نام «حسیات استعلایی» به «تحلیل متافیزیکی فضا» اختصاص داده است. او نظریهٔ خود دربارهٔ فضا را در چهار بخش مدون کرده است. نخست، به رد نظر فیلسوفانی می‌پردازد که معتقد بودند شناخت ما از فضا، شناختی تجربی است. شناخت تجربی فضا، یعنی اینکه مثلاً همان‌طور که ما یک درخت را ادراک می‌کنیم، به همان ترتیب فضا را نیز ادراک می‌نماییم؛ دوم، حجت می‌آورد که فضا، یک تصور مقدم بر هرگونه تجربه است. به بیان دیگر، نخست باید تصوری از فضا وجود داشته باشد تا تجربه‌ای بر مبنای آن حاصل شود. سوم، شرح می‌دهد که فضا مفهومی استدلالی و استنتاجی نیست؛ بدین معنا که از کنار هم گذاشتن اجزای مختلف فراهم بیاید. بلکه فضا یک شهود محض است که با تجربهٔ مقدم بر خود حاصل نمی‌شود. چهارم، نشان می‌دهد که فضا یک مفهوم نیست بلکه یک شهود است.

«کانت» تأکید داشت که فضا (و زمان) اُبژکتیو (عینی) و واقعیاتی قائم به ذات نیستند، بلکه مقتضیات سوبژکتیو

۲

(ذهنی)، شناخت حسی ما از جهان بیرون هستند و همه چیز به شرط وجود آن‌ها برای ما شناخت‌پذیر می‌شود. در واقع فضا و زمان ابزارهایی ضروری‌اند و آن‌چه را که ما به وسیلهٔ حواس خود از جهان بیرون دریافت می‌کنیم، نظام می‌دهند و قوام می‌بخشند. برای روشن‌تر شدن موضوع می‌توان مثالی آورد. اگر کار نقشه‌بردار را در نظر بگیریم، درخواهیم یافت که نقشه‌بردار ابتدا باید طرحی از زمین مورد نظرش رسم کند و آنگاه ابعاد و اندازه‌ها را بدان بیفزاید و پیداست که عکس این روند امکان‌پذیر نخواهد بود. در این‌جا نقشه‌ای که بنیان تمامی اندازه‌گیری‌هاست؛ نقش فضایی را دارد که تمامی شناخت ما از جهان بیرون، متکی به وجودِ ما تقدّم او است. به بیان ساده‌تر، یک چیز ابتدا باید در جایی باشد تا آنگاه حواس ما متوجه آن شده و داده‌هایی را به ذهن‌مان منتقل کند. ««کانت»» برای تحکیم این نظریهٔ خود از هندسه یاری می‌گیرد. هرچند معتقد است، بی‌جود فضا اساسا علم هندسه معنایی ندارد؛ زیرا «قطعیت مسلم تمامی گزاره‌های هندسی و ساختار ماتقدم آن‌ها، مبتنی است بر ضرورت ما تقدم فضا». بنابراین «کانت» نتیجه می‌گیرد که فضا یک مفهوم نیست، بلکه، شهودی است مقدم بر تجربه و استدلال می‌کند که هندسه تنها در صورتی قابل تصور است که درک ما از فضا، شهودی و مقدم بر هر نوع تجربه باشد:

«مکان یک پیش‌فرض ضروری برای مشاهده است. من می‌توانم همواره چیزی را در مکان خاصی مشاهده کنم، یا به تعبیر صحیح‌تر، هر چیزی باید در یک مکان یا در مکان‌های متفاوت یافت شود. ... مکان نه جایی هست و نه جایی نیست،


۳

بلکه شـرط لازم برای این حقیقت کلی و ضروری است که اشیاء بایستی در جایی باشند.» (هارتناک، ۱۳۷۶، ص: ۲۸).

«کانت» زمان را نیز «ماتقدم» می‌داند. به باور او: «نمی‌توان جهانی را تصور کرد که در زمان نباشد، یعنی جهانی که در آن هیچ چیز، نه قبل از چیز دیگر، نه هم‌زمان با آن و نه بعد از آن روی دهد» (پیشین، ۳۴). «کانت» می‌گوید: «نمی‌توان تصور کرد که زمان اصلا وجود نداشته باشد. زمان نیز در فلسفهٔ او شهودی و مقدم بر هر گونه تجربه است.»

نکتهٔ درخور توجه اینکه؛ همچون نور که همه چیز را مرئی می‌کند و بی‌وجود آن ما عملاً قادر به دیدن نیستیم، فضا نیز مجالی فراهم می‌آورد بـرای ادارک تمامی آن‌چه که ادراک می‌کنیم و این در حالی است که خود فضا چیزی قابل ادراک نیست. «کانت» از «ایده‌آلیتهٔ استعلایی» (transcendental ideality) و واقعیت تجربی (empirica reality) فضا و زمان سخن می‌گوید. «ایده‌آلیتهٔ استعلایی» بدین معناست که فضا و زمان جزئی از اشـیا نیستند؛ بلکه شهودی حسی در درون ما هسـتند و معنای «واقعیت تجربی» نیز این است که هیچ شـیئی بدون آنکه در فضا و زمان باشد، برای ما قابل درک نخواهد بود. «کانت» سرانجام نتیجه می‌گیرد که ما هرگز نمی‌توانیم غیاب فضا را تصور کنیم؛ ولی به‌خوبی می‌توانیم به فضایی خالی از اشیا بیندیشیم. او در ادامه، استدلال می‌کند که شهود حسی ـ فضایی زمان ما از جهان بیرون، نیازمند واسطهٔ عالی‌تری است تا تمامی داده‌های حسی ما را به شناختی معنادار مبدّل کند. این واسـطه را «کانت» «مقولات» می‌نامد و آن‌ها را در چهار دستهٔ کلی «کمیّت»، «کیفیّت»، «نسبت» و «جهت» تقسیم‌بندی می‌کند. از دید او، هیچ شناختی بیرون از این چهار مقوله برای انسان ممکن نخواهد بود. به طور خلاصه شناخت در فلسفهٔ «کانت» مستلزم وجود دو چیز است: «از یک سو، شهود (که در مکان و زمان عرضه می‌شود) و از سوی دیگر اِعمال مقولات به اموری که در شهود عرضه می‌شوند. نه شهود و نه مقولات به تنهایی نمی‌توانند موجب شناسایی شوند. مقولات بدون شهود تهی هستند و شهود بدون مقولات نابینا اسـت.» (هارتناک، ۷۶ـ۷۵). پس از مرور اجمالی نظریه‌های «کانت» دربارهٔ فضا و مکان، اکنون وقت به بررسـی روابط متقابل میان این نظریه‌ها و سـبک «نئوکلاسیسم» پرداخته می‌شود.

«نئوکلاسیسم» و بازنمایی فضا

نیمهٔ دوم سـدهٔ هجدهم، همزمان اسـت با گسـترش فلسـفه و سبک «نئوکلاسیسم». تاریخ‌نگاران هنر ظهور «نئوکلاسیسم» در نقاشی را سال ۱۷۶۵ می‌دانند؛ در این سال برخی نقاشان با ردّ سبک‌های «باروک» و «روکوکو» شیوهٔ «نئوکلاسیسـم» را برگزیدند. کاوش‌های باستان‌شناسان در هنر روم باسـتان (کاوش‌های «هرکولانئوم» در ۱۷۳۷ و «پمپئی» در ۱۷۴۸) و ظهور ارزش‌های نوین هنری بر مبنای نظریه‌های «یوآخیم وینکلمـان» (۱۷۶۸ـ۱۷۱۷)، بنیانگذار تاریخ هنر، بسـتری برای ظهور نقاشانی فراهم آورد که خود را «نئوکلاسیسـت» خواندند. آن‌چه باید بدان توجه داشـت این اسـت که «نئوکلاسیسم» راه خود را از «رئالیسم» و «رمانتیسم»، «باروک» و «روکوکو» جدا کرده بود و به دنبال به تصویر کشـیدن ایده‌آل‌های بصری بود ـ به همین دلیل شاید بتوان «نئوکلاسیسم» را گونه‌ای از «افلاطون‌گرایی» در حوزه‌های هنرهای تجسمی نامید. برای مثال فیگورهای نقاشانی مثل «آنتون رافائل منگس» (۱۷۷۹ـ۱۷۲۸) «ژاک‌لویی داوید» (۱۸۲۵ـ۱۷۴۸)، «ژان دومنیک انگر» (۱۸۶۷ـ۱۷۸۰) بازتابندهٔ اصول هنر یونان و روم باسـتان بودند؛ نه فیگورهای آدم‌های معمولی. از سوی دیگر «نئوکلاسیسم» تحت تأثیر آموزه‌های روشـنگری قرار داشـت و برای همین شفافیت و صداقت و آموزش اخلاق را سرلوحه قرار داده بود.

برای مقایسـهٔ بحث فضا در فلسفهٔ «کانت» و سبک «نئوکلاسیسم»، نخست باید بدانیم که به‌طور کلی فضا برای نقـاش چه مفهومی دارد؟ به نظر می‌رسـد که نقاش دست‌کم با سه نوع فضا سروکار دارد:

۱) فضای فیزیکی پیش روی نقاش. (فضای فیزیکی)
۲) حسی که او از این فضا کسب می‌کند. (فضای حسی)
۳) تبدیل این فضای محسوسِ فیزیکی به فضای نقاشی. (فضای بصری).

این سه نوع فضا را می‌توان چنین نشان داد:

فضای فیزیکی، همان مکانی اسـت که ما در آن زندگی می‌کنیم و ممکن اسـت برای بسـیاری از ما فضای واحدی باشد، مثل فضای یک کارگاه که برای تمامی کارگران مشترک اسـت. (فضای فیزیکی). اما هر فرد احساس خاصی از فضا دارد. (فضای حسی) و اگر این فرد هنرمند باشد فضای آثارش، بازتاب‌دهندهٔ نگاه ویژهٔ او به درون خود و جهان اطراف خواهد بود. هم‌چنان که فضای آثار «رافائل» با فضای آثار «روبنس» متفاوت اسـت. (فضای بصری). در ادامه به چگونگی تبدیل فضای فیزیکی به فضای حسی و بصری پرداخته می‌شود.

همان‌گونه که دیدیم، به نظر «کانت»، درک ما از فضای اطرافمان، درکی شهودی است و ما فضا را به صورت «ماتقدم» شـهود می‌کنیم. از سوی دیگر در آثار «نئوکلاسیک»، فضا همواره و بدون هیچ مانعی، پیش‌روی هنرمند گسترده است. به بیان دیگر، نقاش «نئوکلاسیست» ترکیب‌بندی اثر خود را با این فرض آغاز می‌کند که فضا از پیش آن‌جاست و مستقیماً به شـهود درمی‌آید و آن‌چه هنرمند، باید انجام دهد، بازنمایی درسـت این فضای از پیش موجود است. شاید بتوان نتیجه گرفت که وابسـتگی تام و تمام آثار «نئوکلاسیک» به زمان و مکان واحد، نشـان‌گر دیدگاهی است که در سدهٔ هجدهم نسـبت به این دو مقوله وجود داشته است. می‌توان گفت آثار «نئوکلاسیک» فیگورو سایرعناصر بصری را به کار می‌گیرند تا زمان و مکان «کانت»ی ـ نیوتنی را جلوه‌گر سازند. به هنگام مشاهدهٔ یک اثر نئوکلاسیک می‌توان مشخص کرد که یک فیگور از کجا آغاز و به کجا ختم می‌شود. هر بخش اثر شکل و معنـای خاص خود را داراسـت و خط‌های افقی و عمودی کاملاً از یکدیگر قابل تمییز هسـتند. عناصر بصری این آثار باید کامل و واضح باشند زیرا عملاً چیزی برای مکدر کردن آن‌ها وجود ندارد. نقاش، جهان اطراف‌اش را شهود می‌کند و این ادراک بی‌واسـطه و مستقیم جهان سبب می‌شود، حسی شفاف و روشن در درون هنرمند شکل بگیرد. در روند تبدیل

این فضای حسی به فضای بصری، نقاش فضای بصری‌ایی می‌آفریند که همچون شهود اولیه‌اش روشن و واضح است؛ اشیا در آن به طور کامل دیده می‌شوند و هندسهٔ فضای بصری، مبنایی استوار برای ترکیب‌بندی فراهم می‌آورد.

نظام منطقی فضای بصری در «نئوکلاسیسم» محصول پرسپکتیو دقیقی است که از استادان «رنسانس» به میراث مانده بود. در این‌جا لازم است میان دو گونه پرسپکتیو تفاوت بگذاریم؛ زیرا علاوه بر پرسپکتیوی که در درون خود تابلو به چشم می آید؛ مخاطب اثر هم با پرسپکتیو ویژهٔ نگاه خود، در برابر آن می‌ایستد. بنابراین نگرندهٔ تابلو، پرسپکتیو نگاه خود را در امتداد پرسپکتیو فضای بصری‌ای قرار می‌دهد که بر روی بوم بازنمایی شده است. اما نکته در آن است که پرسپکتیو فضای بصری اثر متکی است به نقطهٔ محوری که می‌تواند نقطهٔ دید نقاش باشد ـ و یا نباشد. بنابراین در هر پرسکتیو، ما با دو عامل روبه‌روییم، نخست، نظام هندسی عناصر صفحهٔ تصویر و دوم، نقطهٔ دیدی که عناصر این صفحه از طریق آن نمایش داده می‌شوند. از این مقدمه نتیجه می‌شود که بی‌وجود چنین نقطهٔ دیدی، اساسا نمی‌توان از چیزی به نام پرسکتیو، و به تبع آن، فضای بصری سخن گفت.

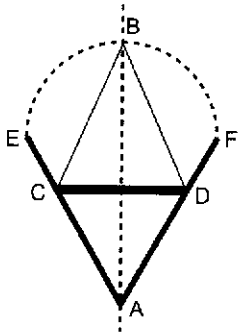
این نقطهٔ دید، از وجود یک نگاه دقیق یا ناظری دقیق و چشمی همیشه باز خبر می‌دهد که «ریچارد ولهایم» آن را «بینندهٔ درونی» اثر نام می‌نهد. (Wollheim, ۲۰۰۱: ۲۱۸) پرسپکتیو، عناصر درونی تصویر را نظام می‌دهد، اما این نقطهٔ دید، هیچ ارتباطی با عناصر درونی تصویر ندارد و کاملا بیرون از فضای بصری اثر جای می‌گیرد؛ درحالی‌که وجودش برای شکل‌گیری یک کل بصری ضروری است. نگارنده، این نقطهٔ دید را با آنچه «کانت» «فضای شهودی» می‌نامند، قابل قیاس می‌داند، فضایی که خودش دیده نمی‌شود، اما شرایط دیده‌شدن سایر اشیا را برای ما فراهم می‌آورد. اگرچه این نقطهٔ دید، نامرئی است و جزء ذاتی اثر محسوب نمی‌شود، اما وجودش برای هرگونه ارتباط با نقاشی ضروری است.

شهود «ما تقدم» فضا و مکان در نزد«کانت»، شرط لازم و ضروری هرگونه ادراک است و فهم بر بستر این شهود عمل می‌کند. این شهود به نقطهٔ دید ما به عبارت بهتر، به محل استقرار ما در فضا بستگی تام دارد و درست به همین دلیل است که شهود ما از فضای اطرافمان همیشه با شهود اشیای درون آن فضا آمیخته است. از یک سو مبنا و محور سازمان‌بندی عناصر بصری درون قاب، نقطه دید بیرون از تابلوست؛ نقطه‌ای که پرسکتیو درون اثر، حول آن شکل می‌گیرد. از سوی دیگر مبنا و محور شناخت ما از جهان اطراف‌مان، شهود فضایی است که خود را درون آن می‌یابیم. نقطهٔ دیدی که پرسپکتیو اثر را سازمان می‌دهد، عملا بیرون از ساختار تابلوست و شهود ما از فضا نیز، به یک تعبیر، بیرون از فضایی است که به شهود درمی‌آید. اگرچه ما درون همان فضایی هستیم که همزمان شهودش می‌کنیم، ولی برای شهود کردن همان فضا، به طور منطقی باید بیرون از آن قرار گرفته باشیم و این تناقض (پارادوکس) فضایی حتی در فلسفهٔ «کانت» نادیده گرفته شده بود تا آن‌که «لودویگ ویتگنشتاین»، پرده از آن برداشت؛ آن‌جا که در «تراکتاتوس» نوشت: «راه‌حل معمای زندگی درون فضا ودرون زمان، جایی بیرون از فضا و زمان یافت خواهد شد.» (Wittgenstein, ۶,۴۳۱۲)

پیش‌تر، از «ایده‌آلیتهٔ استعلایی» فضا و زمان در فلسفهٔ «کانت» سخن گفتیم و اشاره کردیم که منظور «کانت» این است که فضا و زمان، جزء ذاتی اشیا نیستند؛ بلکه شهودهای محضی هستند که بر هر گونه تجربه مقدم‌اند. بر این قیاس، شاید بتوان از «ایده‌آلیتهٔ استعلایی» نقطهٔ دید یک اثر بصری سخن گفت. گفتیم که نقطهٔ دید هر اثر بیرون از خود، تابلوست و از اجزای آن به شمار نمی‌رود؛ این نقطهٔ دید واجد «ایده‌آلیتهٔ استعلایی» است زیرا اولا جزء فضای بصری اثر محسوب نمی‌شود، و ثانیاً بدون وجود آن تجربه‌ای از اثر ممکن نخواهد بود؛ زیرا قرار گرفتن در این نقطه، نخستین شرط مشاهدهٔ فضای بصری اثر محسوب می‌شود.

اشاره کردیم وقتی در برابر یک اثر «نئوکلاسیک» قرار می‌گیریم، به طور معمول، خود را در نقطه‌ای می‌گذاریم که نقاش نیز از همان نقطه اثرش را نگریسته است. این نقطهٔ فرضی بیرون از صفحهٔ تصویر است و ارتباط یک به یکی با پرسپکتیو درونی اثر ندارد. با این حال به منظور مشاهده و ارتباط برقرار کردن با تابلو، ناچار باید در آن نقطه جای گرفت.

دراین‌جا با دو نوع ارتباط مواجهیم: «ارتباط فضایی» و «ارتباط بصری». «ارتباط فضایی» ناظر است به رابطهٔ «دیالکتیکی» میان پرسپکتیو درونی اثر و پرسپکتیو نگاه بیننده که در فضای بیرونی تابلو مستقر است. از این منظر، مشاهده و فهم اثر ثمرهٔ مشارکتی است میان پرسپکتیو درونی اثر و پرسپکتیو چشم ناظر. اما برای درک یک اثر باید علاوه بر عمق پرسپکتیو درونی، نگاه ما در سطح هم جریان بیابد و از نحوهٔ چینش عناصر بصری، رنگ‌بندی، نورپردازی، ریتم، حرکت و غیره گزارش دهد. در واقع، ما با دقت‌نظر در سازمان‌دهی تصویری اثر، وارد گسترهٔ ارتباط بصری می‌شویم. درک ما از یک تابلو، محصول آمیزش ارتباط فضایی و ارتباط بصری است. به کمک طرح زیر می‌توان شناخت بهتری از این آمیزش به‌دست آورد.



مثلث خاکستری، نشان دهندهٔ فضای بصری تابلوست که از چشم بینندهٔ مستقر در نقطهٔ دید «A» دیده می‌شود و به کمک پرسپکتیو، چشم او را به عمق مجازی ترکیب‌بندی هدایت می‌کند. پاره‌خط «AB» نیز نشان‌گر محوری‌ست که فضای بصری اثر را سازمان می‌دهد و همزمان آن را با فضای ارتباطی بیرون از تابلو پیوند می‌زند. خط «CD» نشان‌دهندهٔ سطح تخت تابلو است و کمان «EF» محدودهٔ طبیعی دید ناظر را تعیین می‌کند. تا آن‌جا که به نظر نگارنده می‌رسد، دست‌کم دیدن ـ فهمیدن یک اثر فیگوراتیو طبیعت‌گرا، براساس چنین طرحی تحقق می‌پذیرد.

زمینه‌های معرفت شناختی فضا

با مطالعهٔ تاریخ هنر درمی‌یابیم که هنرهای رایج در هر دوره، حال و هوای فکری آن دورهٔ خاص را بازتاب می‌دهند.

برای نمونه، در زمان‌هایی که وحدت، تطابق، نظام و مرجعیت، عناصر مسلط تفکر بوده‌اند، مشاهده می‌کنیم که هنر نیز در پی وحدت است و وقتی نظم و نظام رایج به‌هم می‌ریزد، هنر نیز بر کثرت، تأکید می‌کند، و آزادی، آفرینش، اختیار و تغییر را رواج می‌دهد. بر این مبنا، شاید این پرسش به ذهن بسیاری از علاقمندان هنر، خطور کرده باشد که چرا مثلاً «نئوکلاسیسم» در قرن هجدهم ظهور پیدا کرده است و «کوبیسم» در قرن بیستم. برای این پرسش پاسخ‌های زیادی می‌توان یافت و راه‌حل را در زمینه‌های علمی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و حتی سیاسی و غیره جست‌وجو کرد. اما آنچه در این‌جا مورد نظر ما است، زمینهٔ معرفت‌شناختی (اپیستمولوژیک) این روند تاریخی است.

زمینهٔ معرفت‌شناختی قرن هجدهم، «عقل‌گرایی» (راسیونالیسم) بوده است که می‌توان سرچشمه‌های آن را در نزد «دکارت» جست‌وجو کرد. به‌طور خلاصه، در فلسفهٔ «دکارت» آنچه محوریت دارد، «من اندیشنده» است. ـ آنچه که «دکارت» با نام «کوژیتور» از آن یاد می‌کند. در این فلسفه، عقل سلطهٔ تام دارد و همچون قادر مطلق می‌تواند ما را به شناخت درست رهنمون شود. «دکارت» در «تأملات در فلسفهٔ اولی»، روش شکاکیت را در پیش می‌گیرد و سر انجام استدلال می‌کند که در هرچه بتوان شک کرد؛ در این که «من می‌اندیشم»، نمی‌توان شک روا داشت. مفهومی که «دکارت» از «من اندیشنده» ارائه کرده است، چنین می‌باشد:

«شاخصهٔ جامعهٔ اروپا و امریکا و نقاشان این جوامع تا نیمهٔ قرن نوزدهم است. نقاشان اروپایی و امریکایی از زمان رنسانس تا نیمهٔ نخست قرن نوزدهم نگاه مبتنی بر فلسفهٔ «دکارت» را سرلوحه قرار داده‌اند. سیستم پرسپکتیو این نقاشی‌ها ساختار یکپارچه و منسجمی می‌آفریند که قرار است از چشم ناظر واحدی که در مکانی مشخص ایستاده، دیده شود» (Dunning, ۱۹۹۳:۱۳۳).

«عقل‌گرایی دکارتی» مبنای فلسفهٔ مدرن دانسته می‌شود و به این اعتبار فلسفهٔ «کانت» نیز وامدار اندیشه‌های «دکارت» است. اکنون بازمی‌گردیم به پرسشی که چندی پیش طرح کردیم. چرا «نئوکلاسیسم» در نیمهٔ قرن هجدهم و «کوبیسم» در قرن بیستم ظهور یافتند؟ پاسخ این پرسش را با نگاه به شکل فضای بصری پاسخ داده خواهد شد و کوشش می‌شود با نگاهی معرفت‌شناختی به پیشبرد طرح مقاله پرداخته شود.

پیش‌تر اشاره کردیم که ویژگی شهودی فضا در فلسفهٔ «دکارت» با حضور بدیهی و مسلط فضا در آثار نئوکلاسیک قابل مقایسه هستند. اگر چنین قیاسی را بپذیریم، درخواهیم یافت که نقاش «نئوکلاسیست»، اساسا فضای شهودی خودش را بر روی بوم، بازنمایی می‌کرده است. این فضا بنابر تعریف، «ساختاریک‌پارچه و منسجمی» دارد که عناصر بصری را کنار هم گرد می‌آورد. بازنمایی فضا در حکم کل، و عناصر بصری در حکم جزء، در آثار «نئوکلاسیک»، «طبیعت‌گرایانه» است؛ بدین معنا که ابعاد و اندازه‌ها، حجم‌ها و بافت‌ها، فرم‌ها و رنگ‌ها با الگوبرداری از طبیعت بر روی بوم بازنمایی می‌شوند. مبنای بازنمایی طبیعت‌گرایانه، تجربهٔ هنرمند از جهانی است که در آن زندگی می‌کند و ـ همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم ـ براساس فلسفهٔ «کانت»، مبنای اولیهٔ این تجربه، شهود فضا و زمان است. پس تصویری که او بر روی بوم می‌آفریند، بر تصورش از جهان پیرامون مبتنی است و اجزای این تصور هم در طبیعت، مابه‌ازای واقعی دارند. بر مبنای این روند، نقاش «نئوکلاسیست» به لحاظ معرفت‌شناختی، اساسا به مرحله‌ای نرسیده است که بخواهد یا بتواند فضای بصری اثرش را زیرورو کند و ـ همانند آن‌چه در «کوبیسم» می‌بینیم ـ فضایی کاملا خلاقانه و انتزاعی بیافریند. به بیان دیگر، او هنوز عالی‌ترین شکل نظم و انسجام را در طبیعت می‌بیند و وظیفهٔ خود را شناخت و بازنمایی این نظم و انسجام می‌داند.

شناختی که نقاش «نئوکلاسیک» از جهان اطراف خود دارد، مبتنی است بر الگوی معرفت‌شناختی «دکارتی ـ کانتی»؛ در این الگو، عقل (و در مورد «کانت»، عقل همراه با حواس) قادر است شناختی شفاف و بی‌شبهه از جهان برای ما فراهم کند. وقتی این شناخت شکل عینی به خود می‌گیرد به پرسپکتیو دقیق، فیگورهای استوار، رنگ‌های طبیعی، ریتم موزون و در مجموع فضای بصری منسجم و یکپارچه منتهی می‌شود؛ همان فضایی که در آثار «آنتون رافائل منگس»، «ژاک لویی داوید» و «ژان آگوست دومنیک انگر» به خوبی دیده می‌شود.

فضا در نقاشی کوبیسم

به نظر نگارنده، ظهور «کوبیسم» در قرن بیستم نیز دلایل معرفت‌شناختی داشته است. قصد نگارنده در این‌جا تحلیل «کوبیسم» و رجوع به سرچشمه‌های پیدایش آن نیست. اما، شاید ذکر چند نکتهٔ اساسی دربارهٔ پیدایش فضای بصری «کوبیک»، بتواند بر آنچه تاکنون دربارهٔ رابطهٔ «کانت» و «نئوکلاسیسم» گفتیم، نور تازه‌ای بیفکند و پرسش آغازین این بحث دربارهٔ ظهور «کوبیسم» در قرن بیستم را به پاسخ نزدیک‌تر کند.

بی‌اعتنا و بی‌اعتبار شدن یا کم توجه شدن فیزیک «نیوتونی» و پیدایش فیزیکی کوانتومی، دستاوردهای شگفت‌انگیز روان‌شناسی «فروید»، ظهور نسل نوینی از فیلسوفان اروپایی همچون «ادموند هوسرل» (۱۸۵۹ـ۱۹۳۸) و «هانری برگسون» (۱۸۵۹ـ۱۹۴۱)، می‌توانند از دلایل پیدایش «کوبیسم» باشند. نکته جالب توجه آن که مهم‌ترین دستاورد کوبیست‌ها آفرینش یک فضای کاملا جدید بصری است، تا آن‌جا که «ژرژ براک» (۱۸۸۲ـ۱۹۶۳) می‌گوید «بزرگ‌ترین دل‌مشغولی‌ام در سراسر زندگی نقاشی کردن فضا بوده است». در واقع آنچه که «کوبیسم» را از سایر جریان‌های هنری متمایز می‌کند؛ تأکید بر پژوهش در فضای نقاشانه و کشف افق‌های جدید بصری است. هدف «کوبیست‌ها» این بود که ادراکات کثیری را که با حواس بدن خود حاصل می‌کنیم درون تصویری واحد نشان دهند. از این رو بدون شک «کوبیسم» مهم‌ترین جنبش هنری تاریخ هنر مدرن است؛ زیرا توانست مفهوم بازنمایی در هنر را به طور ریشه‌ای دگرگون کند. تلاش‌های «پل سزان» برای آفرینش فضای بصری‌ای که از جهان بیرون تقلید نکند، مبنای ظهور جنبش «کوبیسم» بود. «کوبیسم» زبان بصری کاملا نوینی است که راه تازه‌ای پیشروی نقاشی مدرن گشود.» (۱۹۶۵:۲۵,Golding)

با این همه، نباید فراموش کرد که «واسیلی کاندینسکی» (۱۸۶۶ـ۱۹۴۴) نقش بسیار بزرگی در شکل‌گیری فضای جدید بصری هنر غربی داشته است؛ زیرا نخستین بار او بود که نقاشی مدرن را از زیر سایهٔ چند صد سالهٔ ترکیب‌بندی هرمی، رها کرد، ترکیب‌بندی‌ای که با اثر «خانوادهٔ مقدس» «رافائل» بر نقاشی غرب سایه انداخته بود. پس از این حرکت انقلابی «کاندینسکی»، فضای ترکیب‌بندی، تحریف، معوج، تکه‌تکه، محدود، بخش‌بخش، بافت‌دار، مرتعش، پخش و پراکنده گردید. ریشه‌کن کردن ترکیب‌بندی هرمی، میراث «کاندینسکی» برای هنر قرن بیستم است.

می‌دانیم که «کوبیسم» مراحل متعددی را پشت سر گذاشته است. مهم ترین مسئلهٔ مرحلهٔ اول این جنبش ـ که «کوبیسم سزانی» نامیده می‌شود، ـ بازنمایی حجم برروی سطح تخت بوم بود که از ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۰ تداوم داشته است. این جنبش در مرحلهٔ دوم خود بر مسئلهٔ فضا متمرکز شد و این دل‌مشغولی تا ۱۹۱۲ تداوم داشت. این مرحله را «کوبیسم تحلیلی» می‌نامند. پس از آنکه هنرمندان این جنبش، تجربهٔ نقاشی انتزاعی را پشت سر گذاشتند، دوباره عناصر بصری قابل تشخیص را به ترکیب‌بندی‌های خود بازگرداندند که حاصل آن کولاژ بود. مهم‌ترین دل‌مشغولی نقاشان در این مرحله، آزمون روش‌های گوناگون ارجاع به واقعیت بود و «کوبیسم ترکیبی» نام گرفت.

با این مقدمهٔ کوتاه، این موضوع را که میان پیدایش «کوبیسم» و تغییر نگاه هنرمندان به فضا، چه نسبتی، بررسی می‌کنیم. فضای «نیوتونی»، مطلق بود؛ بدین معنا که فاصلهٔ دو نقطهٔ ثابت درون آن همیشه یک مقدار معین در نظر گرفته می‌شد. از سوی دیگر هندسهٔ «اقلیدسی» تا قرن نوزدهم، هنوز سیطرهٔ خود را حفظ کرده بود تا آن‌جا که هرگاه «کانت» از هندسه سخن می‌گفت، منظورش به طور مشخص «هندسهٔ اقلیدسی» بود. اما این وضعیت در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم کاملا دگوگون شد. «انیشتن» در مقاله‌های خود مفهوم فضا را از اساس دگرگون کرد. فضای مطلق «نیوتنی» تهی بود؛ در حالی که فضای «کوانتومی» سرشاراست از ذرات بسیار کوچک مرتعشی که پیوسته در حال به وجود آمدن و از میان رفتن هستند. هندسهٔ «نااقلیدسی» بسیاری از اصول موضوعهٔ «اقلیدس» را زیر سؤال برد و روان شناسی «فروید» ثابت کرد که آن‌چه تاکنون به عنوان «من»، مبنای مباحثات فلسفی بوده و آفرینش خلاقانه را بدان نسبت می‌دادند تا چه میزان نااستوار، پیچیده و ناشناخته است.

در چنین شرایطی است که «کوبیسم» خود را به جهان هنر عرضه می‌کند. هنرمند «کوبیست» دیگر فضا را با شهود

محض برابر نمی‌داند، زیرا با نظریه‌های «انیشتن» دریافته که تفکیک فضا و زمان به شیوهٔ «کانت» نادرست است و آن‌چه ما را در برگرفته، ساختار یک پارچهٔ فضا ـ زمان است. از سوی دیگر نقدهای تنـدی که علیه «دکارت» و «کانت» صورت گرفت، به فلسفه‌های جدیدی انجامید که دیگر فضا و زمان را اموری پایدار و مطلق در نظر نمی‌گرفتند. برای نمونه «هانری برگسون» مفهوم جدیدی از مکان و زمان ارائه داد که به طور کلی با آنچه «کانت» از آن‌ها می‌فهمید، تفاوت داشت.

جذابترین بخش فلسفهٔ «برگسـون» به تحلیل‌های او از مـکان وزمان اختصـاص دارد. او می‌گوید اولا روابط مکانی میان چیزها از خود چیزها مجزایند، و ثانیا معکوس شـدنی هسـتند. برای مثال وقتی یک گلدان و یک لیوان روی میز قـرار دارند، اولا رابطهٔ میان آن‌ها هیچ تأثیری بر ویژگی‌های ذاتی‌شان نمی‌گذارد، ثانیا اگر گلدان از لیوان هشت سانتی‌متر فاصله دارد، عکس این حالت نیز ممکن است و لیوان هم از گلدان عیناً هشت سانتی‌متر فاصله خواهد داشت. از سوی دیگر «برگسون» میان دوگونه زمان تمایز می‌گذارد: «زمان مکانی» و «زمان درونی».

«زمـان مکانی»، همان زمـان قابل‌اندازه‌گیری در جهان بیرون اسـت؛ زمانی که مکان عقربه‌های ساعت آن را تعیین می‌کند. این زمان بر ویژگی‌های خودِ ابژه‌ها، تأثیر نمی‌گذارد و مانند قبل، قابل معکوس شدن است. یعنی «الف» به لحاظ زمانی همان‌قدر از «ب» دور اسـت که «ب» از «الف». اما زمان درونی قابل اندازه‌گیری نیسـت، زیرا ما آن را صرفاً به شـکل یک استمرار (dureé) شهود می‌کنیم. در این حالت دیگر گذشته از حال و آینده قابل تفکیک نیست. برای همین وقتی افسرده می‌شویم، احساس می‌کنیم زمان کند می‌گذرد و در حالت شـادکامی تند. بنابرایـن وجود ما تودهٔ ناهمگون و درهم پیچیده‌ای از خاطره‌ها (رخدادهای گذشـته)، حالات (رخدادهای حال) و امیدها (رخدادهای آینده) است که در آن واحد نمی‌توان میان آن‌ها مرز مشخصی ترسیم کرد. پس از این شرح مختصر، اکنون می‌توان گفتمان فلسفی «برگسون» را با گفتمان هنری «کوبیسم» قیاس کرد.

«کوبیسـت‌ها» جهان ایده‌آل‌ها را کنار گذاشتند و به جهان عینی بازگشتند. در آثار آنان واقعیت غایی همان چیزی است که در جهان ظواهر به ادراک درمی‌آید. شاید بزرگترین نوآوری کوبیسـت‌ها ، فروشکستن زمان و مکان ایستا بوده باشد. آثار آن‌ها بهترین جلوهٔ آمیزش زمان مکانی و زمان درونی است. می‌دانیم که «کوبیسـت‌ها» برای به تصویر کشیدن ابژها خود، را به رعایت زمان و مکان «کانتی ـ نیوتنی»، ملزم نمی‌دانستند. بـه بیان دیگر، آن‌ها یک ابژهٔ واحد را از مکان‌های مختلف و زمان‌های متعدد، همزمان بر روی بوم مجسـم می‌کردند. در واقع می‌توان گفت «کوبیسم» زمان درونی و زمان مکانی را با یکدیگر تلفیق می‌کند. برای همین:

«کوبیسـت‌ها» ـ برخلاف هنرمندان پیشین ـ چهان مرئی را به طریقی بازنمایی نمی‌کردند که منظری از اشیاء در زمان ومکان خاص تجسم یابد. آنان به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوستهٔ ظاهر را شکافت و به درون نگریست. نمایش واقعیت چند وجهی یک شیء، مستلزم آن بود که از زاویای دید، متعدد به طور همزمان به تصویر درآید؛ یعنی کل نمودهای ممکن شـیء مجسـم شود.» (پاکباز، ۱۳۷۹، ص: ۴۲۷، تأکیدها از ما است).

برای همین است که در آثار «پیکاسو» (۱۸۸۱ـ۱۹۷۳) دو روند همزمان، به‌وقوع می‌پیوندند؛ از یک‌سـو «ثبت عواطف برانگیخته شده از واقعیت بیرونی؛ و از سوی دیگر آشکارسازی محتویات درونی‌ترین لایه‌های روان آدمی.» (پیشین، ۱۴۶).

«درونی‌تریـن لایه‌هـای روان آدمـی» به‌خوبی نظریهٔ «برگسـون» دربـارهٔ خاطره را بـه یاد مـی‌آورد. پیش از «برگسـون» گمان بر این بود که آدمی رویدادهای گذشـتهٔ زندگی‌اش را به مرور فراموش می‌کند. اما برگسون به شیوه‌ای جالـب توجه ثابت می‌کند که هیچ چیز در حافظهٔ انسـان از میان نمی‌رود؛ بلکه صرفاً به اعماق حافظه رانده می‌شـود تا مگر زمانی ـ در خواب یا بیداری ـ دوباره خودش را به سطح برساند: «بله، در واقع، من معتقدم کلیت زندگی گذشتهٔ ما با ریزترین جزئیات‌اش در حافظهٔ ما محفوظ اسـت؛ بدان گونه کـه ما هرگز چیزی را فرامـوش نمی‌کنیم و تمامی آنچه را که از نخسـتین لحظهٔ آغاز به کار آگاهی خود حس و ادارک کرده‌ایم، اندیشـیده‌ایم و خواسته‌ایم بی‌هیچ زوال و نسیان در یاد ما باقی‌اند.» (Bergson, ۲۰۰۵:۱۰۲). به طور خلاصه، می‌توان گفت زمان و مکان «کانتی ـ نیوتنی» «نئوکلاسیسم» در قرن هیجدهم، جای خود را به زمان ومکان «برگسونی ـ کوانتومی» «کوبیسم» در قرن بیستم می‌بخشد.

کلام پایانی نقل قولی از «ژرژ براک» دربارهٔ فضا اسـت. ایـن گفته به‌خوبی محوّریت آفرینش فضای بصری جدید در «کوبیسم» را به ما نشان می‌دهد. «براک» می‌گوید:

«آن‌چـه مرا بیـش از هر چیز دیگر جذب کـرده ـ و در واقع مهمترین جهت‌گیری «کوبیسم» نیز بوده است ـ مادیت بخشـی به فضای نوینی بود که من حسـش می‌کردم ... نخستین نقاشـی‌های «کوبیست»، پژوهش‌هایی دربارهٔ فضا بودند. دل‌مشغولی ما نور بود نه رنگ. نور و فضا دو موضوعی بودند که ما بدان‌ها می‌پرداختیم. ... روش بخش‌بخش کردن سطح تصویر، کمکم کرد تا فضا و جنبش فضا را شالوده‌ریزی و بازنمایی کنم. من باید نخست فضا را خلق می‌کردم تا آنگاه بتوانم یک شیء را بر روی یک بوم نشان دهم. ... «فوویسم»، نور بود و «کوبیسم»، فضا.» (Vallier, ۱۹۸۲:۷۹)

پی نوشت

۱. در این جا نباید معنای مورد نظر کانت از شهود را با معنایی که در اندیشه‌ی شرقی از این واژه برداشت می‌شود یکی دانست. شاید بتوان شهود را در این‌جا تماس عریان و مستقیم با جهان تعبیر کرد، تماسی که هنوز از صافی نظری و فلسفی نگذاشته است، همان تماسی که ما در زندگی روزمره از طریق آن و برمبنای آن رفتار خود را سامان می‌دهیم. بنابراین شهود به معنای ادراک مستقیم و بی‌واسطه است و به همین خاطر یونانیان باستان درک شهودی را نسبت به تأثیرات حسی برتر می‌دانستند.

Vorstellung/Representation .۲

۳. در برخی از نقاشی‌های منظره، نقاش اساساً نمی‌توانسته است از چنان نقطه‌ی مرتفع یا پستی به منظره بنگرد که اثر آن را نمایش می‌دهد، بنابراین، نقطه‌ی دید محوری اثر لزوماً با نقطه‌ی دید هنرمند منطبق نیست.

Internal spectator .۴

کتابشناسی

- پاکباز، رویین دایرهٔ المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، (۱۳۷۹).
- ماتیوز، اریک فلسـفهٔ فرانسه در قرن بیستم، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران، انتشارات ققنوس، (۱۳۷۸).
- هارتناک، یوستوس نظریهٔ شناخت «کانت»، ترجمهٔ علی حقی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، (۱۳۷۶).

Bergson, Henri (2005) Lenergie spirituelle, Presses Universitaires de France – PUF

- Dunning, Willian (1993) Post – modern and the construct of the divisble self, In: British Journal of Aesthetics, Vol. 33, No. 2, April 1993.
- Golding, Jogn (1965) Le Cubisme. Paris, Rene Julliard.
- Kant, Emmanuel (2004) Critigue de la raison pure. Presses Universitaires de France – PUF.
- Stella, Frand (1986). Working Space, Harvard Universitaires Press: Cambridge, MA.
- Vallier, Dora (1982) Braque: Loeuvre: catalogue raisonne, Flammarion.
- Wittgenstein, Ludwig (2001) Tractatus, Gallimard.

Wollheim, Ludwig (2001) Tractatus, Gallimard.

- Wollgelm, Richard (2001) "The Spctator in the Picture" In:R. Van Gerwen (ed.), Richard Wollheim On the Art of Painting. Art as Representation and Expression, Cambridge University Press.

شرح تصاویر :

۱ ـ پناپارت در حال عبور از گردنه سنت برنارد، ژاک لویی داوید، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۰۱

۲ ـ مادام لاتیر و دخترش، ژانگ دومینگ انگر، حدود ۱۸۱۵، ۲۲ x ۳۰ سانتی متر

۳ ـ مرگ مارا، ژاک لویی داوید، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۹۳

۴ ـ مرگ سقراط، ژاک لویی داوید، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۶ x ۱۳۹ سانتی متر

۵ ـ طبیعت بیجان در مقابل پنجره باز، خوان‌گری، رنگ روغن روی بوم ، ۸۹ x ۱۱۶ سانتی متر، موزه هنر فیلادلفیا

۶ ـ پندرگاه در نورماندی، ژرژر براک، رنگ روغن روی بوم، ۸۱ x ۸۱ سانتی متر، انستیتو هنر شیکاگو