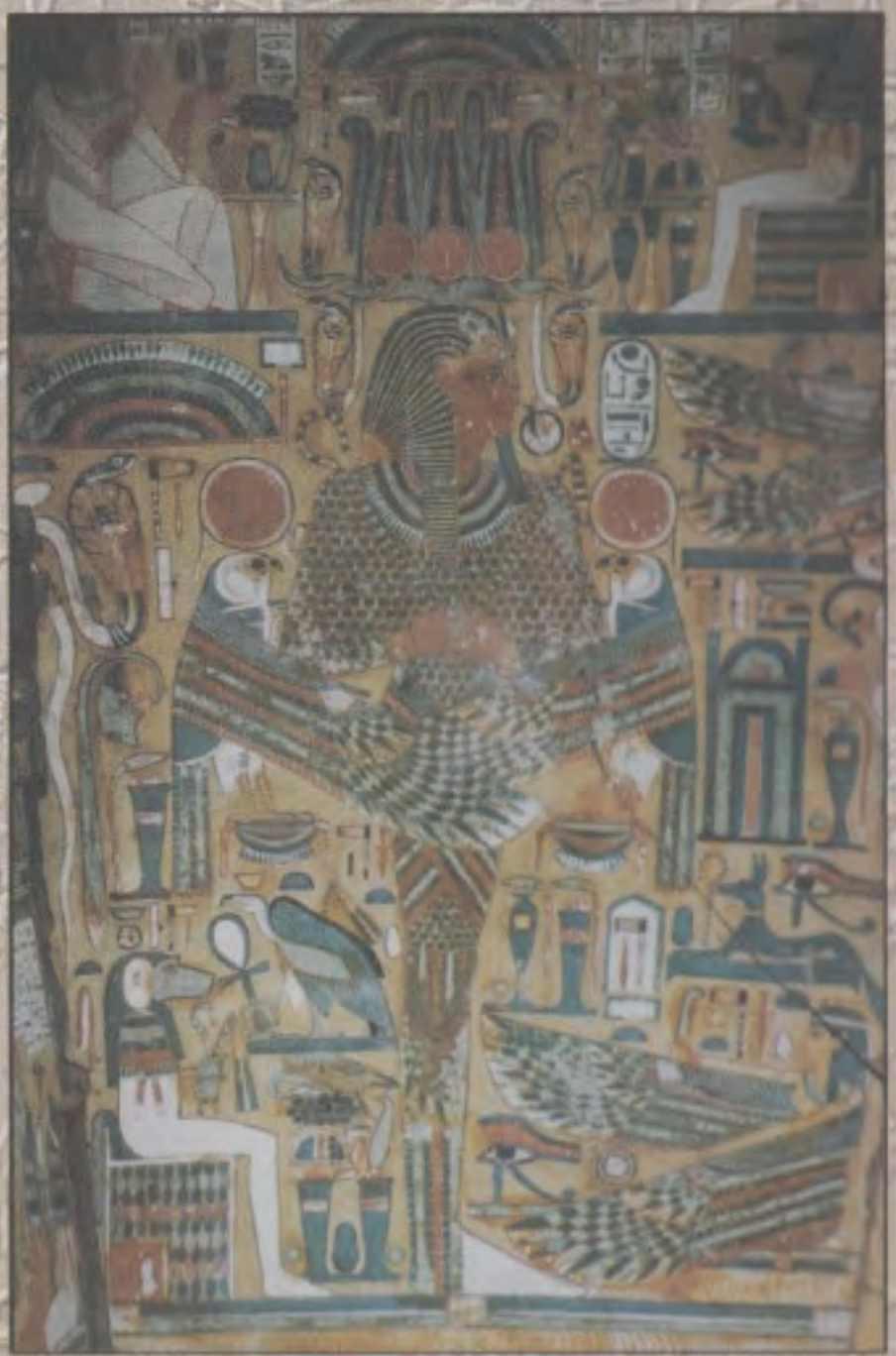
تاریخ تحلیلی هنر جهان

معماری، پیکرتراشی، نقاشی

اورارد میلر آپجان

پل استوور وینگرت / جین گاستون مالر

ترجمه: دکتر محمد هوشمند ویژه



تاریخ تحلیلی هنر جهان

معماری، پیکر تراشی، نقاشی

(درس‌های دانشگاهی تاریخ هنر دانشگاه آکسفورد)

اورارد میلر آپجان

استاد هنرهای زیبای دانشگاه کلمبیا

پل استوور وینگرت

دانشیار هنرهای زیبای دانشگاه کلمبیا

جین گاستون مالر

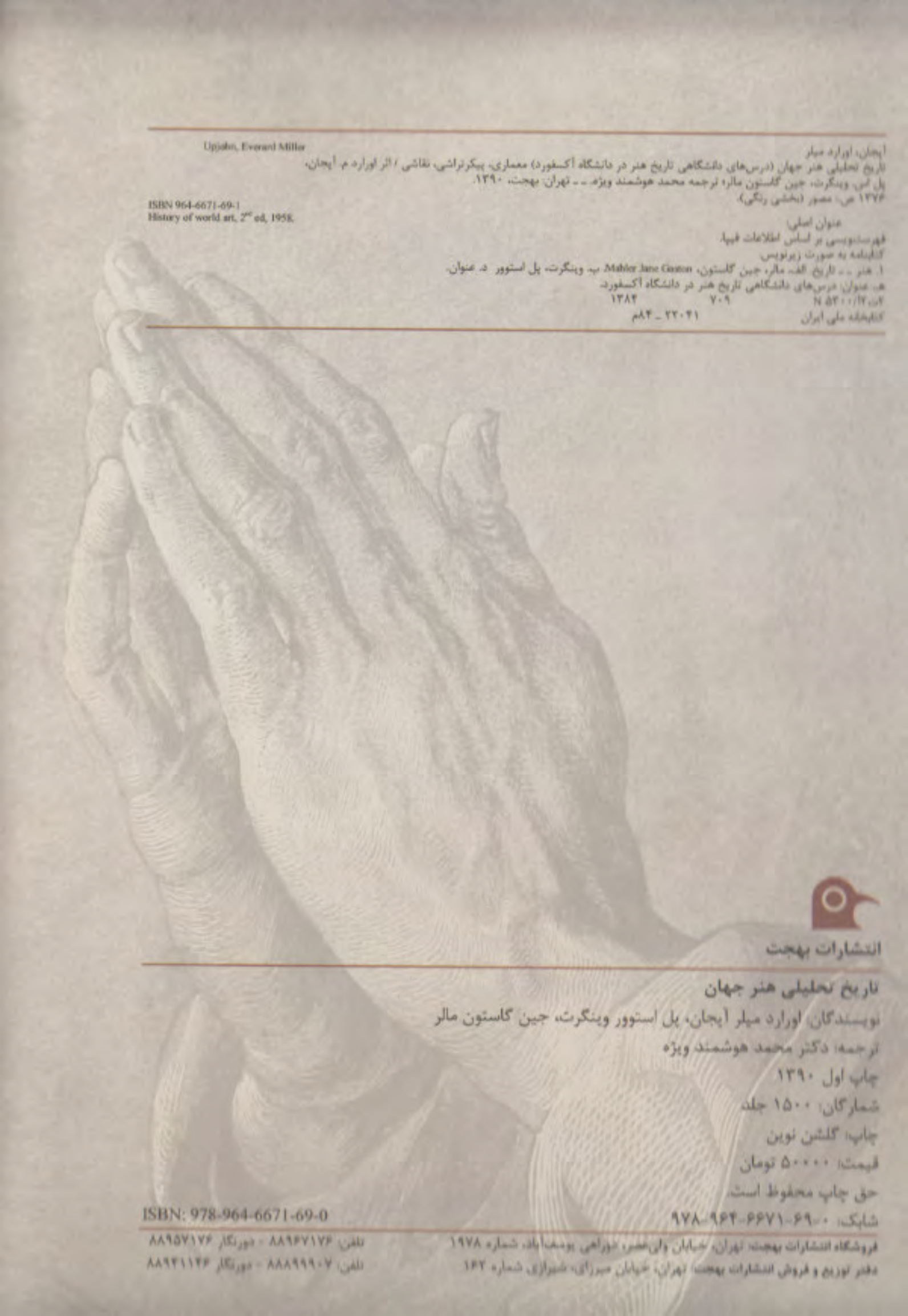
دانشیار هنرهای زیبای دانشگاه کلمبیا

ترجمه: دکتر محمد هوشمند ویژه

Upjohn, Everard Miller
آپجان، اورارد میلر
تاریخ تحلیلی هنر جهان (درس‌های دانشگاهی تاریخ هنر در دانشگاه آکسفورد) معماری، پیکرتراشی، نقاشی / اثر اورارد م. آپجان، پل اس. وینگرت، جین گاستون مالر؛ ترجمه محمد هوشمند ویژه. - - تهران: بهجت، ۱۳۹۰.
۱۴۷۶ ص.: مصور (بخشی رنگی).

ISBN 964-6671-69-1
History of world art, 2nd ed, 1958.

عنوان اصلی:
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. هنر - - تاریخ الف. مالر، جین گاستون، Mahler Jane Gaston ب. وینگرت، پل استوور د. عنوان.
هـ. عنوان: درس‌های دانشگاهی تاریخ هنر در دانشگاه آکسفورد.
N ۵۴۰۰/۱۲ ۷۰۹ ۱۳۸۴
کتابخانه ملی ایران ۲۲۰۴۱ - ۸۴م



انتشارات بهجت

تاریخ تحلیلی هنر جهان
نویسندگان: اورارد میلر آپجان، پل استوور وینگرت، جین گاستون مالر
ترجمه: دکتر محمد هوشمند ویژه
چاپ اول ۱۳۹۰
شمارگان: ۱۵۰۰ جلد
چاپ: گلشن نوین
قیمت: ۵۰۰۰۰ تومان
حق چاپ محفوظ است.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۶۶۷۱-۶۹-۰
ISBN: 978-964-6671-69-0

فروشگاه انتشارات بهجت: تهران، خیابان ولی‌عصر، نبرامی یوسف‌آباد، شماره ۱۹۷۸ تلفن: ۸۸۹۶۷۱۷۶ - دورنگار ۸۸۹۵۷۱۷۶
دفتر توزیع و فروش انتشارات بهجت: تهران، خیابان میرزای شیرازی، شماره ۱۶۲ تلفن: ۸۸۸۹۹۹۰۷ - دورنگار ۸۸۹۴۱۱۴۶

این ترجمه را با فروتنی تمام، به فرزندان ایران زمین تقدیم می‌کنم.

فهرست

پیشگفتار مترجم ۵

مقدمهٔ نویسندگان ۹

کلیاتی دربارهٔ هنر معماری، پیکر تراشی، نقاشی ۱۱

پهلوهای «نمایشی» و «گویشی» و «آرایشی» ◆ ترکیب هنری ◆ توازن ◆ توازن و توافق ◆ «رنگ»، «شدت رنگ» و «ارزش رنگی» ◆ تار و پود ◆ اثر مصالح و مواد اولیه ◆ تاثیر شرایط جغرافیایی ◆ تاثیر شرایط اقتصاد، حکومت، و مذهب

هنر پیش از تاریخ ۳۷

نقاشی غارها ◆ روزگار پارینه سنگی ◆ روزگار نوسنگی ◆ ساختمان‌های سنگی بزرگ

هنرهای پیش از کلاسیک ۵۱

◆ مصر ◆ جنبهٔ مذهب مصری ◆ اهرام ◆ پرستشگاه‌های مصری ◆ پیکر تراشی در مصر ◆ نقش برجسته‌ها و نقاشی‌ها ◆ نقاشی مصری ◆ مصر، توضیحات ◆ معماری بین‌النهرین ◆ پیکرتراشی بین‌النهرین ◆ معماری ناحیهٔ دریای اژه ◆ نقاشی ناحیهٔ دریای اژه

سرآغاز هنر یونان ۱۲۱

سبک دُری ◆ معماری پرستشگاه سبک دُری ◆ سبک ایونی ◆ ملاحظات کلی دربارهٔ پیکرتراشی یونان ◆ پیکرتراشی یونانیان در دوران باستان یا دورهٔ آرکائی

هنر یونان در خلال سده‌های پنجم و چهارم پیش از میلاد مسیح ۱۶۹
پیکرتراشی‌های مربوط به پرستشگاه المپی ◆ پرستشگاه زئوس ◆ میرون ◆ کالامیس ◆ پارتنون ◆ پیکرتراشی پارتنون ◆ معماری دورهٔ پریکلس ◆ پولیکلیتوس ◆ نقاشی روی ظروف ◆ سبک کرانتی ◆ اسکوپاس ◆ پراکسیتلس ◆ لیسیپوس

مشخصات پیکرتراشی اواخر دورهٔ کلاسیک ۲۱۳
دورهٔ هلنیستی ◆ پیکر تراشی دورهٔ «هلنیستی» ◆ پیکرتراشی و نقاشی رُم قدیم

معماری رُم ۲۴۱
ستون رُمی ◆ معماری گنبدی ◆ پانتئون ◆ کولوسئوم ◆ طاق کنستانتین ◆ طراحی و مهندسی رُمیان

هنر اوایل دوران کلیسا ۲۶۵
هنر اوایل مسیحیت ◆ هنر بیزانس ◆ معماری بیزانسی ◆ ایا صوفیه ◆ معماری اواخر بیزانس ◆ موزاییک کاری ◆ تذهیب‌ها و آرایش‌های کتب خطی

هنر رُمانسک ۳۰۱
دورهٔ رمانسک ◆ کلیساهای زیارتی ◆ معماری لمبارد ◆ معماری کلیساهای آلمان ◆ نُرمن‌ها ◆ کلیسای نرمن ◆ معماری نُرمَن ◆ پیکر تراشی رُمانسک ◆ آرایش کتب خطی

پا گرفتن اولیه هنر گتیک فرانسه ۳۴۳
دوران گتیک ◆ سبک گُتیک در معماری ◆ طاق‌های قوسی و جرزها ◆ پشتبندها ◆ پنجره‌ها ◆ طرح گُتیک ◆ پیکرتراشی گُتیک ◆ پیکر نگاری ◆ پیکر تراشی

نشر و سرگذشت بعدی هنر گُتیک ۳۸۱
معماری انگلیسی ◆ معماری گُتیک ◆ معماری خانگی ◆ پیکر تراشی ◆ پیکرتراشی و گنده‌کاری‌های ایتالیایی ◆ نقاشی و موزاییک کاری و تذهیب ◆ دوچودی بوتینسنیا ◆ سیمونه مارتینی ◆ جوتو ◆ شیوهٔ بین‌المللی ◆ وان آیک ◆ وان درویدن و وان درگز ◆ مملینگ

آغاز رنسانس در ایتالیا ۴۳۹
هدف رُنسانس ◆ فیلیپو برونه لسکی ◆ میکه لوتسو ◆ لئون باتیستا. آلبرتی ◆ شمال ایتالیا ◆ جاکو پودلاکوترُبا ◆ لورنتسو گیبرتی ◆ دُنا تِلّو ◆ روسِلّینو ◆ ورکیو ◆ آنتونلو دامسینا ◆ ماساچو ◆ دلا فرانچسکا ◆ مانتینا ◆ آنجلیکو ◆ فیلیپو لیپی ◆ بُتچلّی ◆ گیر لانداپو ◆ جووانی پلینی

سدهٔ شانزدهم در ایتالیا ۴۹۳
برامانته ◆ سان گالو ◆ فارنه زه ◆ لئوناردو داوینچی ◆ میکل آنجلو (میکل آنژ) ◆ رافائل ◆ جورجونه ◆ تیتسیا نو (تیسین) ◆ ایل نینتورتو ◆ ورئزه ◆ سبک گزینی (شیوه پیشگی) ◆ کاراچی ◆ جاکوپو سانسووینو ◆ معماری میکل آنژ ◆ کلیسای سن پیتر رم ◆ پالادیو ◆ وینیولا ◆ جاکومو دلاّ پُرتا

رنسانس در شمال ۵۶۹
معماری فرانسوی ◆ انگلستان ◆ ژرمن پیلون ◆ دورر ◆ گرانوالد، کرناخ ◆ هلباین ◆ هلباین، کلونه ◆ بَش

بارک ایتالیایی ۵۹۳
ویژگی بارک ◆ بُرُمینی ◆ برنینی ◆ کوتر چینو، پتسو ◆ تیه پولو

چند نقاش اسپانیایی ۶۱۳
ال گرکو ◆ ولاسکز ◆ موریلو

نقاشی در فلاندرو هلند ۶۲۷
رُبنس ◆ وان دیک ◆ هلند ◆ هالس ◆ رامبراند ◆ جان ورمیر ◆ رویسدل ◆ کویپ، هویسوم

سدهٔ هفدهم در فرانسه و انگلستان ۶۵۳
دوبروس ◆ نیکولاپوسن ◆ کلودلورن ◆ معماری دوران پادشاهی لویی چهاردهم ◆ پیکر تراشی و نقاشی ◆ اینیگوجونز ◆ کریستوفر ورن

سده هیجدهم - هنر رکُ رکُ و جَرجی ۶۷۹
معماری رکُ‌کُ ◆ معماری دوران لویی شانزدهم ◆ آنتوان واتو ◆ فرانسوا بوشه ◆ هاردن ◆ فراگُنار ◆ فالکُنه، کلودیون ◆ هُدُن ◆ معماری جَرجی در انگلستان ◆ آدام ◆ مبلمان ◆ ویلیام هُگارت ◆ رینُلدر ◆ گینسبور

نئوکلاسیسیزم در اروپا ۷۱۳
معماری ◆ کانُوا ◆ داوید

رمانتیسیسم ۷۲۷
احیای شیوهٔ گُتیک ◆ رود ◆ فرانسیسکو گویا ◆ فرانسیسکو گویا، گرو ◆ ژریکو ◆ دلا کروآ ◆ دلاکروآ، انگر ◆ انگر، کنستابل ◆ ویلیام ترنر ◆ تئودُر روسو ◆ کامیل کُرو ◆ ژان فرانسوا میله

اواخر سدهٔ نوزدهم در اروپا ۷۶۱
بهینه‌گزینی یا «اکلکتیسیزم» (در معماری) ◆ لابروست ◆ کارپ و دالو ◆ رُدن ◆ جداشدگی هنرمند از جامعه ◆ آنره دُمیه ◆ گوستاو کُربه ◆ ادواردمانه ◆ امپرسیونیسم ◆ مانه ◆ کلودمُونه ◆ رنوآر، دگا ◆ ژرژ سُرا ◆ پُل گگن ◆ وَن گوگ ◆ پل سزان ◆ بوگرو

هنر قبایل ابتدایی ۸۰۷
آفریقا ◆ اقیانوسیه ◆ ملانزی ◆ پلی نزی

هنر سرخپوستان قارهٔ آمریکا ۸۳۵
پرو ◆ چاوین ◆ نازکا ◆ اینکا ◆ آمریکای مرکزی ◆ مایا ◆ توتوناک ◆ تولتک ◆ آزتک ◆ پره، کولومبین ◆ پوئبلو ◆ هوهوکام ◆ خاکریز سازان ◆ رودخانه فریسر ◆ ناحیهٔ نیوانگلند ◆ ناحیهٔ کنارهٔ شمال غربی

تولد هنر آمریکا ۸۷۵
معماری سدهٔ هفدهم ◆ معماری جُرجی ◆ اسمی برت، فک ◆ کُپلی، پیل، استوارت ◆ استوارت ◆ ترامبول ◆ معماری فدرال

رشد هنر آمریکا ۸۹۹
احیای شیوه‌های یونانی ◆ احیای هنر گتیک ◆ پیکرتراشی ◆ دوراند، اینس ◆ وینسلو هومر ◆ ایکینز ◆ ریچاردسون ◆ مک کیم ◆ «اکلکتیسیسم» یا بهینه گزینی ◆ سینت، گادنس ◆ ویسلر ◆ ویسلر، سارجنت ◆ آسمانخراش ◆ رایت ◆ پیکرتراشی نوین ◆ نقاشی نوین

هنر قرن بیستم ۹۷۳
فووها ◆ پیکاسو ◆ براک، پیکاسو ◆ فوتوریسم، سوپرماتیسم، نئوپلاستیسیسم ◆ نئوپلاستیسیسم، شاگال، کی ریکو ◆ دادائیسم ◆ سورئالیسم ◆ پیکرتراشی نوین قرن بیستم ◆ معماری نوین

اشاره‌ای به هنر سال‌های ۱۹۶۰ به این سو در مغرب زمین ۱۰۱۷

ایران ۱۰۲۷
هنر کوچ‌نشینان ◆ استپ‌نشینان ◆ هنر دوران هخامنشی ◆ هنر دوران ساسانیان ◆ هنر دورهٔ اسلامی ایران

هند و جنوب شرقی آسیا ۱۰۶۷
مُهنجو، دارُ ◆ بودیسم ◆ هند باستان ◆ هند میانه ◆ هند مغولی و راجپوت ◆ سری لانکا (سیلان) ◆ جاوه ◆ کامبوج ◆ سیام (تایلند) و برمه (میانمار) ◆ تبت

چین ۱۱۴۷

دوران نوسنگی، سلسلهٔ شانگ ◆ دوران سلسلهٔ چو ◆ دوران سلسلهٔ چو، سلسلهٔ هان ◆ دوران سلسله هان ◆ دوران سلسله وئی ◆ دوران سلسله وئی و سوئی ◆ دوران سلسلهٔ تانگ ◆ دوران سلسله سونگ ◆ دورهٔ قوبلای ◆ دوران سلسله مینگ ◆ دوران سلسله چینگ

ژاپن ۱۲۳۱

هنر قدیم ژاپن ◆ هنر قدیم ژاپن (دورهٔ سویی کَ) ◆ هنر قدیم ژاپن (دوران هاکوهَ) ◆ هنر قدیم ژاپن (دوران تمپیو) ◆ هنر ژاپن در قرون وسطا (دوران جگان) ◆ هنر ژاپن در قرون وسطا (دوران فوجی وارا) ◆ هنر ژاپن در قرون وسطا (دوران فوجی آشیکاگا) ◆ هنر بعدی ژاپن (دوران مُمُیاما) ◆ هنر بعدی ژاپن (دوران تکوگاوا)

نمایه ۱۳۰۳

واژه‌نامه مصور ۱۳۷۴

۲۶ـ هنرِ قرن بیستم

TWENTIETH - CENTURY ART

مایه تأسف است که هنوز بیشتر نویسندگان هنری لازم می‌دانند با اصطلاحات دهان پرکن و گیج کننده و گاهی پرآب‌وتاب از هنر قرن بیستم «دفاع» کنند و یا مشخصات آنرا «شرح» دهند، در حالی که این قرن پایان یافته است. این نویسندگان یا منتقدان به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند: یکی سنت‌گرایان متعصب که تلاش می‌کنند هنر معاصر را به بعضی از جنبه‌های هنر یونانی - رنسانسی[1] بچسبانند؛ و دیگر هوادارانی که کوشش دارند تمام مفاهیم روانشناسانه و متافیزیکی مدرن را در این هنر جستجو کنند. هر دو گروه از دریچه‌ای عاطفی به مسأله نگاه می‌کنند و نتیجه‌اش همان سر در گمی‌ها و دوگانه‌سنجی‌هاست. برای درک مسایل تاریخی و همچنین اهمیت هنری قرن بیستم لازم است مستقیماً به خود هنر مراجعه و مشاهده نماییم که چگونه هنرمند مسایل هنری مربوط به خود را حل کرده است. تمام هنرها، بویژه نقاشی، دو دیدگاه و دو قضاوت را در برابر خود دارند، یکی دیدگاه هنرمند که کار هنری

1- Graeco - Renaissance

زیردستش شکل می‌گیرد، و دیگری تماشاچی که به‌آن می‌نگرد. ولی دیدگاه‌ها مجموعهٔ تجربیات روزمرهٔ زندگی هر فرد را تشکیل می‌دهند؛ و در برابر یک پردهٔ نقاشی تمام این تجربیات در ادراک شخصی و ارزیابی آن نقاشی دخالت می‌کنند. شاید بتوان گفت که یک تابلوی نقاشی در نظر هر فرد اهمیتی دارد خاص خود او و کاملاً شخصی و هر کس مطابق سلیقهٔ شخصی خود آن تابلو را ارزیابی می‌کند.

در هر ناحیه، هنر بیانگر فرهنگی است که خودش در شکل گرفتن آن سهمی عمده دارد. قرن بیستم را می‌توان به عنوان یک دوران بسیار متنوع قلمداد کرد که دست آوردهای صنعتی و عملی بر آن حاکم بوده است. در بیشتر نقاط دنیا آهنگ رشد سریع بوده است؛ در حالی که تهاجم و پرخاشگری و رقابت و همچشمی، بشر را دچار دو جنگ مصیبت بار جهانی کرد و زندگی انسان‌ها را به شکلی روزافزون با بی‌قراری، ترس و تردید و هراس و فشار عجین ساخت. روز به روز اختراعات و کشفیاتی مثل اتومبیل، هواپیما، رادیو، تلویزیون، انرژی اتمی، و سرانجام کامپیوتر گام‌های زندگی را سریعتر کرد و سدهای زمان و مکان را در هم شکست. با جمع و جور شدن روزافزون سدها و موانع فضایی و کم شدن فاصله‌ها مسایل و مشکلات جدید و اضطراب‌ها پدیدار شدند. اغلب گفته می‌شود که این دوران، دوران هرج و مرج است، ولی به نظر می‌رسد بهتر این باشد که بگوییم این دوران دورانی است که به‌علت تخصص‌گرایی‌های رقابتی، که حتی در زمینه‌های محدود امور هم اعمال می‌شود، پاره‌پاره شده است.

با وجود این در هیاهوی این عصر ماده‌گرایی، هنر نقاشی موقعیت خود را به عنوان یک عنصر فرهنگی متکامل حفظ کرده است. نقاشان قرن بیستم را، همانند تمام دوران‌های هنر جهان، می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: آنهایی که به شیوه‌های سنتی پذیرفته شدهٔ زمان خود وفادار مانده‌اند؛ و آنهایی که کوشش دارند فرم‌های هنری نوینی را از خلال بافت اصلی زندگی و تفکر معاصر بیافرینند. خواه یکی از این دو گروه را محافظه‌کار و دیگری را پیشرو بنامیم یا هراصطلاح متضاد دیگری رویشان بگذاریم، به‌هرحال باید اهمیت دست‌آوردهای تاریخی و زیبایی‌شناسی هنر معاصر را در بین گروه دوم جستجو کرد.

پیشینهٔ نقاشی خلاقهٔ قرن بیستم را در ارزیابی‌های مجدد طبیعت، امکانات، و نیروهای بالقوهٔ هنری که توسط گروهی از نقاشان در دههٔ آخر سدهٔ نوزدهم بویژه توسط **سزان، گوگن، وان گوگ، انسور**[۱] و **مونش**[۲] ارائه شد می‌دانند. این نقاشان با مراجعه به مسایل پایه فرم، طرح، رنگ و تکنیک، نوعی «رفورماسیون»[۳] را در هنر نقاشی آغاز کردند. نوآوری‌ها و دیدگاه‌هایی که از سوی آنان ارائه شد کمی بعد از آغاز قرن بیستم به شکل گرفتن شیوه‌های نوین به‌دست گروه‌هایی چند از هنرمندان جوان، منجر شد.

در سال ۱۹۰۵ در تالا پائیز[۴] پاریس نقاشان جوانی چون **ولامینک**[۵] (شکل رنگی شمارهٔ ده)، **رائول**[۶]، **درن**[۷]، **دوفی**[۸]، و **هنری ماتیس**[۹] که از آنها قدری مسن‌تر بود، برای نخستین بار با هم نمایشگاهی ترتیب دادند. «لوئی وُسل»[۱۰] که یک منتقد هنری بود به طعنه آنها را «فووها»[۱۱] به معنای چهارپایان وحشی، نامید، چرا که آنها طبیعت را بازنمایی نکرده بودند و به جای توجه به چشم‌انداز[۱۲] وایجاد عمق در تابلو منظره‌هایشان بدون عمق و بیشتر در سطح کار بود، و بویژه با رنگ‌های تند[۱۳] در بیننده شوک عاطفی ایجاد می‌کرد. «وُسل» متوجه این نکته نبود که این شیوهٔ نیرومند تقریباً شوریده حال وحشی در واقع نوعی اغراق افسارگسیخته است، تأکید بیش از حد به‌تعدادی از شیوه‌ها و ایده‌های بیست ساله گذشته است، با کاربرد سنجیدهٔ رنگ‌های روشن خام[۱۴] جهت ایجاد شوک بینایی و روانشناسانه بر بیننده.

عناصر عمدهٔ نقاشی «فوویست» را با وجود همهٔ اغراقی بودنش می‌توان تا حدودی دنبالهٔ کارهای گروه «رفورماسیون» که در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی ظهور کردند دانست. تابلوی بزرگ ماتیس (۱۹۵۴-۱۸۶۹) به‌نام رقص که مربوط به اواخر دورهٔ شیوهٔ «فوویسم»[۱۵] یعنی سال ۱۹۱۰ است عناصر پایه این شیوهٔ را آشکار می‌کند. آدم‌هایی به رنگ سرخ روشن دور زمینی به رنگ سبز روشن

1- Ensor
2- Munch
3- reformation
4- Salon d'Automn
5- Vlaminck
6- Rouault
7- Derain
8- Dufy
9- Henri Matiss
10- Louis Vaucelles
11- Les Fauves
12- perspective
13- Violent color
14- bright, raw color
15 - Fauvism

حلقه زده‌اند و آسمانی به رنگ یکدست «کنتراستی» زنده و اولیه به آنها می‌دهد؛ فرم‌ها به قسمت‌های «آناتومیک» مختلف خود قطعه‌بندی[1] شده‌اند، و با زوایای مفصلی تأکید شده، عنصری پدید آورده‌اند آشنا به ذهن که یادآور پیکرتراشی سیاه‌پوستان آفریقاست، همان که توسط هنرمندان چند سال پیش از آن «کشف» شده بود؛ در حالی که خطوط «ریتمیک» آن به نحوی پویا این قسمت‌های جداشده را دوباره به هم پیوند می‌دهد و کشش مهمی میان آنها برقرار می‌کند. در نقاشی «فوویسم» رنگ‌آمیزی با رنگ‌های خام خالص و یکدست که گوگن هوادار آن بود کاملاً عملی می‌شد؛ از نظر کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی، ترسیم فقط یک قسمت از صحنهٔ بزرگ، با قسمت‌هایی از فیگورها و جزئیات که توسط قاب تابلو بریده شده بودند، یادآور پاره‌ای از شیوه‌های آخر سدهٔ نوزدهم بود که بویژه «امپرسیونیسم» مونه و دگا را به یاد می‌آورد؛ و طبیعت معمایی و مبهم و گنجگاو کنندهٔ «سوژهٔ» نقاشی نیز از سوی دیگر قابل مقایسه با کارهای گوگن و سمبولیست‌ها[2] است. هرچند شیوهٔ «فوویسم» بیش از چند سال دوام نکرد ولی از راه کاربرد خط، رنگ و الگو به عنوان عناصر پویای بیان تصویری، و نه به عنوان وسایل بیان واقعیت، موجب جداشدن بیشتر هنر نقاشی از تقلید صرف طبیعت شد.

نقاشان «اکسپرسیونیست» آلمانی مانند **کیرشنر**[3]، **هکل**[4]، و اشمیت ـ **روتلوف**[5] که کمی بعد **نولد**[6]، **پکشتاین**[7]، و **مولر**[8] نیز به آنها پیوستند همزمان با «فوویست‌ها» در «درسدن»[9] آلمان به سال ۱۹۰۴ میلادی رسماً گروهی به نام گروه «دی بروک»[10] به معنی گروه پُل تشکیل دادند. منابع شیوهٔ آنان نقاشی‌های وَن گوگ و نقاش نروژی ادوارد مونش[11] بود که با رنگ‌های محرک و طرح‌های بسیار درهم رفته عواطف پایه‌ای انسان مانند حسادت، ترس، و تنهایی را ترسیم می‌کرد. نقاشان «گروه پُل» همانند «مونش» بر یگانگی حالت‌های عاطفی بین فرم‌های انسانی و طبیعت پافشاری می‌کردند و از این رو کل پردهٔ نقاشی آنها از

1- segmented
2- symbolists
3- Kirchner
4- Heckel
5- Schmidt - Rottluff
6- Nolde
7- Pechstein
8- Müller
9- Dresden
10- Die Brücke
11- Edvard Munch (1863-1944)

آدم‌هایش گرفته تا اشیاء، حال و هوایی واحد دارند. این حالت عاطفی یگانه را از راه کاربرد رنگ‌های خام خالص[1] شکل‌ها و خطوط اطرافی غیرواقع‌گرایانه آزاد رسا یا «اکسپرسیو»[2] و طراحی «ریتمیک» و پویا[3] می‌رسانند. چشم‌انداز جای خود را به سازمان‌بندی فضایی عناصر داده است، آن هم از راه ارتباطات شکل‌هایی که رنگ درخشان دارند و ارتباط تصویری آنها عمق و بُعد و حالات گروی می‌آفریند. در این شیوه رنگ روشن عاملی است برای رساندن بیان حال شخصی و عاطفی و برانگیختن همان حالت در تماشاچی. نقاشان «گروه پُل» همانند «فوویست‌ها» شهرتی کاملاً معکوس پیدا کردند و عمر هر دو شیوهٔ نسبتاً کوتاه بود، گروه پُل در سال ۱۹۱۳ رسماً منحل شد و نقاشان آن مانند نقاشان «فوویست» راه‌های متفاوتی را پیش گرفتند.

مهم است توجه کنیم که در حدود سال ۵ ـ ۱۹۰۴ «ولامینک» که جزو فوویست‌ها بود و «کرشنر» که جزو گروه پل بود هرکدام جداگانه پیکرتراشی سیاه‌پوستان را «کشف» کردند. در هر دو شیوه تأثیراتی از هنر سیاه‌پوستان را می‌توان دید، هرچند این تأثیرات در شیوه‌های دیگری که در همان زمان در فرانسه و آلمان در حال شکل گرفتن بودند بیشتر و پراهمیت‌تر بود.

روش **پابلو پیکاسو**[4] (۱۹۷۳ ـ ۱۸۸۱)، که یکی از مهمترین هنرمندان مدرن است در خلال سال‌هایی که نقاشی «فوویسم» شکل می‌گرفت آغاز شد. پیکاسو که در سال ۱۸۸۱ در مالاگا[5] در اسپانیا متولد شد اعجوبه‌ای بود که در سن هفده سالگی به عنوان یک نقاش با استعداد تکنیکی شگفت‌آور شناخته شد. او در خلال سال‌های نخستین این قرن یعنی در ۶ ـ ۱۹۰۱ در پاریس به عنوان هنرمندی با قدر و اعتبار قابل توجه قد علم کرد. کار او در این دوران اولیه که با آغاز کارهای «فوویست‌ها» و گروه پُل مقارن بود کاری است کاملاً «رُمانتیک»، عاطفی و احساسی، حتی وضع رقت‌بار زندگی گدایان، حقه‌بازان، و سیرک‌بازان در آنها دیده می‌شود. این سوژه‌ها از لحاظ رقت‌انگیزی و گیرندگی و حسن تأثیر با کارهای دومیه که نیم قرن پیش انجام شده بود قابل قیاس است. در کارهای اولیهٔ

1- Pure raw colors 2- expressive
3- dynamic rhythmic design 4- Pablo Picasso
5- Malaga

پیکاسو دو دوره آشکار است، یکی دوره پرداختن به رنگ آبی[1] یعنی از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۴ که در طول آن او فقط با یک رنگ آبی تنها کار می‌کرد؛ سپس دورهٔ پرداختن به رنگ صورتی[2] که او دوباره فقط با یک رنگ صورتی تنها کار می‌کرد.

هرچند این رنگ صورتی مانند سوژه‌های آن دورهٔ کار او حالتی لطیف‌تر و احساسی‌تر داشت و تفسیر و تعبیرات «تراژیک» آن کمتر بود. فرم‌های نقاشی او در خلال دوره‌های آبی و صورتی حالت بازنمایی واقع‌پردازانه را ندارند ولی او در آنها نمادهای مردمی عواطف انسانی و واقع‌پردازانه بصری شکل‌های طبیعی را کنار نگذاشته است. در سال ۱۹۰۶ پیکاسو دیگر از بیان احساسات و عواطف و کاربرد سوژه‌های شخصی اقناع نمی‌شد، ولی با آزادی مربوط به درک مستقیم طراحی و رنگ که توسط فوویست‌ها و گروه پُل به عنوان عناصر عمدهٔ زیبایی‌شناسی عنوان شده بود مخالف بود.

بین سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۰۸ یک رشته تجربیات، پیکاسو و هنرمند فرانسوی **ژرژ براک**[3] (۱۹۶۳ ـ ۱۸۸۲) را به مفهومی تازه از نقاشی رهنمون شد که ثمرهٔ آن کوبیسم[4]، یعنی یکی از مهمترین و رخنه‌گرترین شیوه‌های هنر مدرن بود. تأثیرات و ایده‌هایی که برانگیزانندهٔ این تجربیات بود از منابع بسیاری آمده بودند. بعضی از آنها به زمان و مکانی خیلی دور مربوط می‌شدند. از سال‌های ۱۸۹۰ عکاسی به شکلی فزاینده هنرمند را به هنر تمام کشورها و نواحی آشنا کرد؛ و تصاویر شیوه‌هایی که ماهیت بازنمایی یونانی ـ رنسانسی را نداشتند بویژه مورد توجه این دو هنرمند جوان قرار گرفت. در سال ۱۹۰۷ نمایشگاه جامع و بزرگی از نقاشی‌های سزان در پاریس تشکیل شد و در همان سال نامه‌ای که از سوی سزان به نقاشی به نام **امیل برنار**[5] نوشته شده بود انتشار یافت. نامه‌ای که حاوی گفتهٔ معروف فعلی او بود «شما باید در طبیعت شکل‌های استوانه، کروی و مخروطی را ببینید.» پیش از آن احتمالاً در ۶ ـ ۱۹۰۵ پیکاسو، گویا

1- Blue Period
2- Rose or Pink Period
3- Georges Braque
4- Cubism = فرم‌های مکعب گونه
5- Emile Bernard

توسط ماتیس، با پیکرتراشی سیاهان آفریقایی آشنایی پیدا کرده بود. در این دوره هنرمند تحت تأثیرات زیاد دیگری مثل پیکرتراشی اوایل قرون وسطایی اسپانیا نیز قرار داشت، ولی مهمترین منابع تأثیر در او، نقاشی‌ها و نامهٔ منتشر شدهٔ سزان، و پیکرتراشی سیاهپوستان آفریقایی بود.

در خلال سال‌های ۸ ـ ۱۹۰۶ پیکاسو به شکلی روزافزون در مسایل مربوط به فرم که آنها را بدون عنایت به و ژرف‌نمایی یا پرسپکتیو در فضای تابلو قرار می‌داد مستغرق شده بود. توجه او به فرم، نخست در تابلوی *پُرترهٔ گرترود اشتاین*[1] در سال ۱۹۰۶ آشکار شد و در زمانی که تابلوی معروف *زنان جوان آوینیون*[2] را در سال ۷ ـ ۱۹۰۶ می‌ساخت به اوج خود رسید، این تابلو هم‌اینک در موزه هنرهای معاصر نیویورک قرار دارد. در این نقاشی مقدار زیادی از رنگ‌آمیزی دورهٔ صورتی هنوز برقرار است؛ ولی آدم‌ها را با شکل‌هایی نیمه‌هندسی که لبه‌هایش روی هم قرار می‌گیرد و حجم‌ها را تأکید و تقویت می‌کند و همه در فضایی انتزاعی جای داده شده‌اند ساخته است. شکل‌ها و سرهای تیز و گوشه دار «ریتمیک» یا تکرار شوندهٔ فیگورهای متعدد یادآور عناصر پیکرتراشی آفریقایی است و معمولاً کژ و ناهنجار به نظر می‌رسند، ولی از آنجا که این شکل‌ها همانند پیکرتراشی سیاهپوستان شکل‌هایی هندسی هستند که به منظور تفسیر و تعبیر فرم انسانی، و نه تقلید آن ساخته شده‌اند، لذا هیچگونه ناهنجاری در خود ندارند. این فرم‌ها در واقع تعبیر و تفسیرات تصویری نوین و شخصی از واقعیت است که کلاً از راه نقاشی توسط رنگ و قلم انجام شده است.

در سال ۱۹۰۸ میلادی تجربیات پیکاسو و براک نوعی نقاشی پدید آورد که «کوبیسم» نامیده شد. این شیوه حدود سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۵ رونق داشت، و نفوذ آن تا چندین سال پس از آن نیز ادامه یافت. «کوبیسم» پیوسته با نشاندن فرم در فضا بر روی سطحی دوبعدی، مشخص می‌شود. نامی که به این شیوه داده‌اند کاملاً منطقی است، زیرا مدتی کوتاه پس از تجربیات اولیه، شکل‌های گروی، استوانه‌ای و مخروطی جای خود را به شکل‌های مکعبی و سطوح پَخ[3]

1- Gertrude Stein 2- Young Ladies of Avignon

3- faceted planes

شکل ۴۱۸ـ فرناند (۱۹۰۹)، اثر پیکاسو (۱۹۷۳ ـ ۱۸۸۱)، موزه هنرهای معاصر نیویورک، اندازه‌ها ۲ فوت در ۱ فوت و ۵ اینچ (حدود ۶۰ سانتیمتر در ۴۲/۵ سانتیمتر)

دادند مانند پُرترهٔ «فرناند»[1] (شکل ۴۱۸) که در سال ۱۹۰۸ ساخته شد. در این نقاشی فرم از راه سطوح یک رنگی[2] که از مکعب‌ها و سطوح کروی مشتق شده‌اند نشان داده شده است، این سطوح کج گرفته شده‌اند و از زمینهٔ کار بیرون زده‌اند تا حجم‌های سه‌بعدی پدید آید. نقاشی هاشوردارد این سطوح با سطوح رنگی سزان همگون است؛ در حالی که تناسبات «ریتمیک» یا تکرار شونده بین آنها و جداسازی چند عنصر «اکسپرسیو» در آن نشانهٔ آگاهی از شیوهٔ پیکرتراشی آفریقایی است. مرحلهٔ نخستین این شیوه را «کوبیسم تحلیلی»[3] نامیده بودند زیرا در آن فرم را شکسته بودند و به شکل‌هایی هندسی مانند مکعب‌ها، کره‌ها و سطوح صاف و مایل و یا پاره‌هایی از آن شکل‌ها درآورده بودند. سوژه‌ها عبارت بود از منظره، انسان، و طبیعت بیجان مرکب از اشیاء مورد استفادهٔ روزانه مانند بطری‌ها، لیوان‌ها، و سازهای موسیقی. آنچه در برابر دیده است در ذهن نقش می‌بندد. در نخستین مرحلهٔ کوبیسم سطوح پَخ[4] رَهیافتی دیداری[5] به‌شیئی یا «اُبژه»[6] به‌دست آمد، اما مدت خیلی کوتاهی پس از آن، مانند آنچه در مورد طبیعت بی‌جان اتفاق می‌افتد، تصویر یا «ایماژ» دیداری[7] به‌ایماژ ذهنی یا تصوّری[8] تبدیل می‌شود و از آن انگاره‌ای ذهنی پدید می‌آید. بعضی از مهمترین دست‌آوردهای هنری کوبیسم نتیجهٔ همین تفکر بوده است.

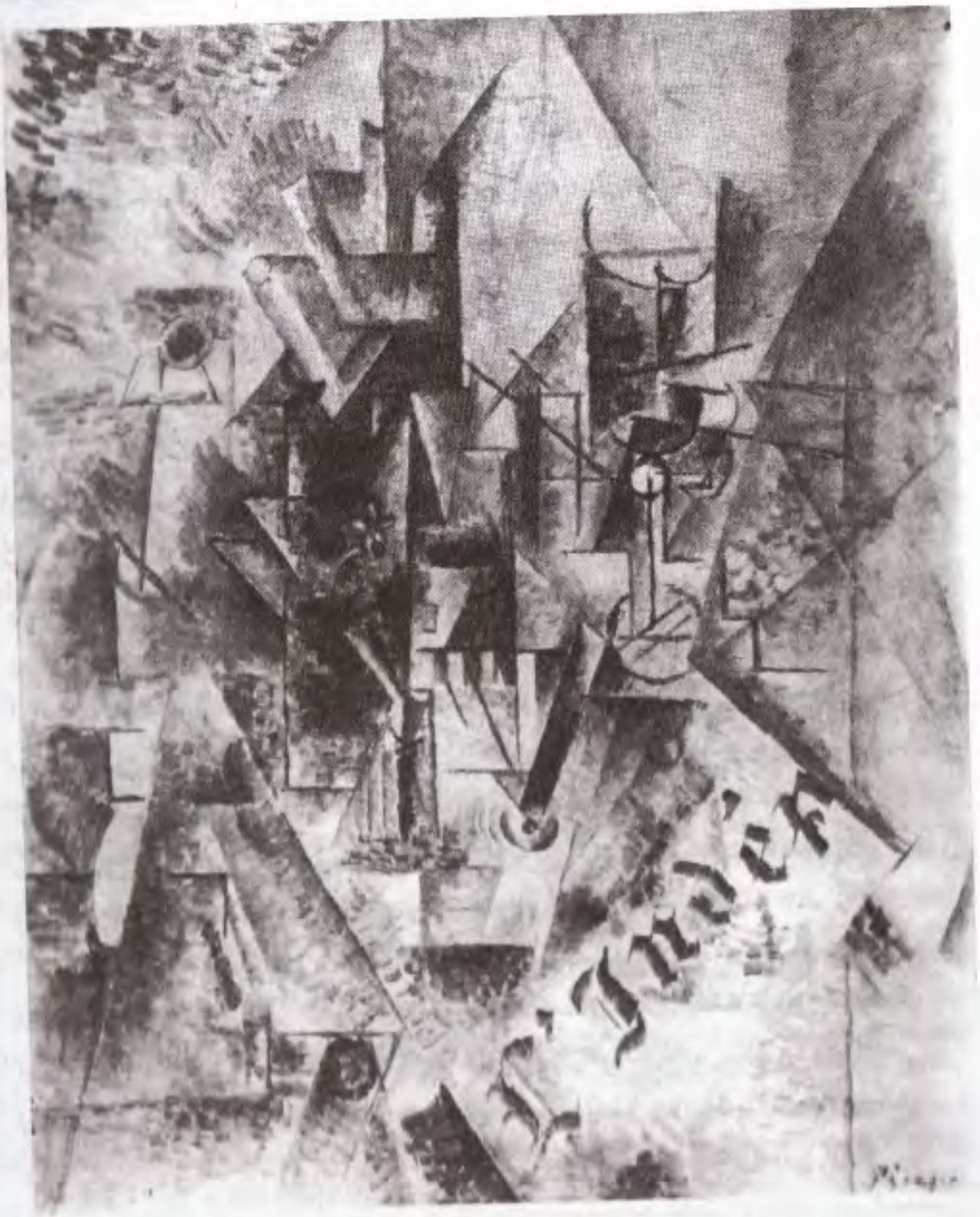
در «کوبیسم تحلیلی» خطوط اطرافی ساده و سطوح باریک، اغلب شفاف، کج شده، کنار هم یا لبه‌لبه بر روی هم، برای نشان دادن یا منتقل کردن جنبه‌های خاطره‌ای اشیاء به کار برده شدند. از آنجا که ذهن این چیزها را به‌صورت «فاکت‌های»[9] جداجدا به نظر نمی‌آورد بلکه مانند لولهٔ «شکل‌نما»[10] آنها را یکجا به‌صورت یک رشته نماهای پشت سرهم از اصول جداگانه‌ای مانند شکل، تفصیلات، فرم‌های بیرونی و درونی که از تمام زوایا دیده می‌شوند مجسم می‌کند، پیکاسو و براک این جنبه‌های گوناگون را در یک زمان به عنوان نوعی سازمانبندی شکل‌های هندسی تجزیه شده روی پردهٔ نقاشی آوردند. این مفهوم

1- Fernande
2- monochrome
3- Analytical Cubism
4 - facet Cubism
5 - visual approach
6 - object
7 - visual image
8 - mental or conceptual image
9- facts
10- Kaleidoscopically

بُعد چهارمی را، که بُعد زمان باشد، وارد عرصهٔ نقاشی کرد. آنها نه تنها حجم‌های سه‌بعدی را تصویر می‌کردند بلکه در ضمن از راه انجام هم‌زمان این نوع تجزیه از فرم، فواصل زمانی لازم برای درک شیئی از نماهای مختلف را نیز خلق می‌کردند. یعنی اگر در حال طبیعی برای درک موقعیت درونی و بیرونی و پشت و روی یک شیئی احتیاج به بازدید زیر و روی آن و صرف زمان داریم این هنرمندان با تجزیهٔ فرم و قرار دادن ابعاد مختلف شیئی بر روی پردهٔ دوبعدی نقاشی، هم بُعد سوم را مجسم می‌کردند و هم بعد چهارم را، و بیننده بدون صرف وقت و بی‌آنکه نیازی به زمان داشته باشد، با یک نگاه هر آنچه را باید دید روی تابلو می‌بیند، تنها به نگریستن «برون و قال» اکتفا نمی‌کند بلکه «درون و حال» را هم می‌نگرد. کامیابی در این هدف تا حد زیادی بستگی دارد به کنار گذاردن فضای عمیق و چشم‌انداز و آفرینش فضایی تصویری، چنانکه سزان این کار را از راه مماس کردن سطوح جلویی و زمینهٔ تابلو که با رویه‌های زاویه‌دار و منحنی شکسته انجام می‌شود، کرده بود، فضایی که در آن اشیاء به صورت شکل‌های هندسی در کپسولی از زمان قرار گرفته‌اند.

در سال ۱۹۱۱ براک و پیکاسو شروع کردند به داخل کردن حروف الفبا و اعداد به پرده‌های نقاشی خود به عنوان رمز اشیاء و اینکه مثلاً در کجاها اغلب با آن برخورد کرده بودند (شکل ۴۱۹). این کار را با چسبانیدن تکه پاره‌های کاغذ رنگی روی پردهٔ نقاشی خود و مدتی کوتاه پس از آن با استفاده از تکه‌های مواد معمولی مثل تکه‌های روزنامه، کارت دعوت، سیگار، برچسب بطری‌ها، و ورق‌بازی انجام می‌دادند. این تکه پاره‌ها را با ترتیبی ترکیب‌بندی شده روی یک زمینه می‌چسباندند. این نوع کارها را «کُلاژ»[1] نامیده‌اند. این کلمه فرانسوی است و از ریشهٔ چسباندن می‌آید، این کارها جزو نمونه‌های اولیهٔ استفاده از مواد جدید، که خود سیمای مهمی از هنر مدرن است، به حساب می‌آیند. موادی که به کار گرفته می‌شوند کیفیت «استتیک» ذاتی ندارند، بلکه از راه ترتیب خاص به آنها جلوهٔ هنری می‌دهند. به‌علاوه هنرمندان احساس کردند که چون این مواد تکه‌هایی از اشیاء معمولی هستند که همیشه در زندگی با آنها سروکار داریم، عناصری

1. collage



شکل ۴۱۹ـ طبیعت بی‌جان (۱۹۱۱)، اثر پابلو پیکاسو (۱۹۷۳ ـ ۱۸۸۱)، کلکسیون هنری کیلفورد، رادنور، اندازه‌ها ۲ فوت در ۱ فوت و ۱۸ اینچ (حدود ۶۰ سانتیمتر در ۵۰ سانتیمتر).

سمبولیک می‌شوند که اشاره به زندگی دارند ـ در واقع تمام کارهای پیکرنگاری که در هنر کوبیست انجام می‌شد بیشتر از این دریچه مورد توجه بود.

پیش از جنگ جهانی اول، کوبیسم تا حدی خارج از تجربیات کُلاژ و چسباندن و در جهت دیگر رشد کرد. این مرحله را عموماً «کوبیسم سنتتیک»[1] می‌خوانند، و از بسیاری جهات با کوبیسم مرحلهٔ پیشین خود تفاوت دارد. شکل‌های هندسی اکنون دیگر از خاطرهٔ اشیاء ریشه نمی‌گرفتند بلکه اختراع یا آفریده می‌شدند تا با آنها طرحی با عناصر قابل شناخت مربوط به دنیای واقعیات ریخته شود، هرچند صددرصد شبیه ظاهر اشیاء طبیعی نبوده باشند.

در شیوهٔ «کوبیسم سنتتیک» به جای شکل‌های حجم‌دار، سطوح پهن می‌بینیم که اغلب به حالت عمودی قرار داده شده‌اند و برجستگی‌هایی کم‌وبیش در فضا ایجاد کرده‌اند؛ رویه‌ها مکرراً به نواحی رنگی روشن تقسیم شده‌اند و سطحی تاروپودی[2] به دست آمده است (شکل رنگی شمارهٔ دوازده)؛ و به جای جنبه‌های چندگانهٔ شیئی یک نقطه نظر واحد را در نظر گرفته‌اند که نقاشی را از حالت چهاربعدی به حالتی سه بعدی بازگردانده است. اکنون دیگر نقاشی‌ها جنبهٔ آرایشی یافته بودند، و اغلب از انواع شکل‌ها و اشیاء پر بودند، و در بعضی موارد مانند تابلوی *سه نوازنده*[3] پیکاسو که در موزهٔ هنر معاصر نیویورک قرار دارد، اکسپرسیون و فعالیت بدن انسان «سوژهٔ» نقاشی می‌شد. هرچند بازگشتی به سوی بازنمایی[4] در بین نبود، ولی این شیوه نشانی از بازگشت به محتوا و معنا و به اهمیت عنصر احساسی[5] در هنر در خود دارد.

پیکاسو در زمان‌های مختلف در طول عمر خود از یک نوع نقاشی تجربی ابداعی به کارهای سنتی‌تری در زمینهٔ مشخصات بدن انسان بازگشت کرده است. در سال‌های ۱۹۲۰ که دوران کلاسیک کار او خوانده می‌شود، در حالی که به ساختمان فرم‌های مربوط به اواخر کوبیسم توجه داشت شماری نقاشی «پیکره‌وار»[6] مانند تابلوی «بهار» و امثال آن ساخت. در نقاشی‌هایی از این دست تأکید بیشتر بر تفسیر ساده و موجز از جثه است و بر نوعی صفات غیرشخصی

1- Synthetic Cubism 2- textured surface 3- Three Musicians
4- representationalism 5- sensuous element 6- sculpturesque

که با کارهای پیکرتراشی کلاسیک قابل مقایسه است تکیه کرده است.

پیش از جنگ جهانی اول، در ایتالیا گروهی از هنرمندان که به «فوتوریست‌ها»[1] شهرت یافته‌اند، چند سالی پیرامون مسأله اکسپرسیون دینامیک‌های حرکت در فضا کار کردند. تحول سینما در تجربیات این هنرمندان کم اثر نبود، که البته مفاهیم مربوط به «کوبیست تحلیلی» نیز تا حد قابل توجهی از تحولات سینما بهره جست. مثلاً نقاشی به نام «بالّا»[2] سگی بر ریسمان را نقاشی کرد که با یک سلسه حالت‌های متعدد از فرم‌های در حال حرکت، حرکات را نشان می‌داد؛ در حالی که نقاشان دیگر مانند «روسولو»[3] نیرو و جهت نیروی حرکت سریع قطار یا یک اتومبیل را از راه بخش‌های انتزاعی‌تری از فرم‌های سرعت‌گیرنده روی تابلو مجسم می‌کردند. گرچه فوتوریست‌ها نیز در تجربیات زمان ـ فضای خود از شیوه‌های همزمانی استفاده می‌کردند، ولی آنها بر خلاف «کوبیست‌های تحلیلی» جنبه‌های گوناگون یک شیئی متحرک را به‌طور همزمان ثابت می‌کردند، نه اینکه نماهای مختلف یک شیئی بی‌حرکت را با تغییر جهت‌های مختلف خود هنرمند و از زوایای مختلف ثبت کرده باشند.

هرچند در شیوه‌های گوناگون نقاشی مدرن به نظر می‌رسد که نقاشان بیش از حد به انتزاع و تجرید نزدیک شده‌اند ولی در هیچ موردی مسألهٔ عینیت را به کلی کناز نگذاشته‌اند، بلکه باید گفت شیئی در اینجا اهمیتی نوین کسب کرده است. در خلال سدهٔ نوزدهم نقاشان با کاهش نگاره‌هایی که موضوع آنها به نقاش دیکته می‌شد، انتخاب «سوژه‌هایی» را که فکر می‌کردند مردم را جلب خواهد کرد، آغاز کردند، یا به‌سوژه‌هایی روی آوردند که دست آنها را در تمرکز به‌مسأله‌ای خاص باز می‌گذاشت. همانگونه که قبلاً اشاره کردیم، در اواخر آن سده تمرکز به روی مسایل خاص را بیشتر ترجیح دادند و در بیشتر نقاشی‌های قرن حاضر نیز این روش دنبال شد. به ناچار و منطقاً تجربیات و مفاهیم پیشرو «پیشرو»[4] هنرمندان جوان به نقاشی آبستره خالص منجر شد و هنری پدید آمد که هیچکدام ازعناصرش برون‌نما و مشتق از یا مبتنی بر دنیای برونی و یا ظاهر طبیعت نبود.

1- Futurists 2- Balla 3- Russolo
4 - avantgarde

بین سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۴ گروه «سوار آبی»[1] در مونیخ اکسپرسیونیسم گروه آلمانی پُل یا (دی بروک) را به سمت تجرید سوق دادند. این گروه شامل **فرانتس مارک**[2]، **پل کله**[3]، و **واسیلی کاندینسکی**[4] بود. کاندینسکی نقاشی روسی بود که در آن زمان در آلمان زندگی می‌کرد. قصد این گروه این بود که نوعی «اکسپرسیونیسم انتزاعی»[5] پدید آورند که در آن جوهر درونی و روانی اکسپرسیون یا بیان حال به‌طور خود به خود و با درک مستقیم در رنگ‌ها و طراحی‌های مهیج عاطفی تجلی یابد. هدف این گروه پیش از اینکه در سال ۱۹۱۴ در اثر جنگ، گروه از هم بپاشد در نقاشی‌های کاندینسکی و بعداً در نقاشی‌های پل کلی به انجام رسید.

کاندینسکی (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۶) مفاهیم اعلامیهٔ «سوار آبی» را تا آن سوی قلمرو طبیعت قابل دید و تا نوعی اکسپرسیونیسم انتزاعی گسترش داد که در آن رنگ، خط و فرم هیچگونه دلالت یا اشارهٔ ضمنی به شکل‌های طبیعی ندارند (شکل رنگی شمارهٔ چهارده). او در نوشته‌های خود نظراتش را دربارهٔ نقاشی روشن کرده است. تلقی او چنین بود که هنر همچون یک «فعالیت روانی» زیست می‌کند که دنیای مادی عینی را فراروندہ می‌کند و به مراحل بالا می‌برد، درست مانند موسیقی؛ و این که هنرمند «در درون خویش به‌دور از عواطفش و درک روانیش و به‌دور از نیروی تخیل درونی اش... فرمی را می‌آفریند که با رنگ، خط و حجم روی پرده نقاشی صورت خارجی پیدا می‌کند.» هرچند این طرز تلقی، بسیار شخصی، درون گرایانه، و عرفانی است ولی بسیاری از نقاشی‌های آبسترهٔ او مستقل از هر گونه «ایماژ» دیداری به‌یاد مانده[6] در بیننده تأثیری زنده، بصری، و عاطفی برجای می‌گذارد.

پل کلی (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۰) که هنرمندی سوئیسی بود. به هنگام اقامت در مونیخ با بسیاری از ایده‌های «کاندینسکی» همراه بود، ولی هنری کاملاً فردی پدید آورد که در آن خط و وهم را با رنگ‌های احساس برانگیز توأم کرده بود تا شیوهٔای بکر و غنایی به دست آید. برای کلی نقاشی زیر قلم‌مو به روشی خود به خودی و

1- Blue Rider 2- Franz Marc 3- Paul Klee
4- Wassily Kandinsky 5- abstract expressionism
6- remembered visual image

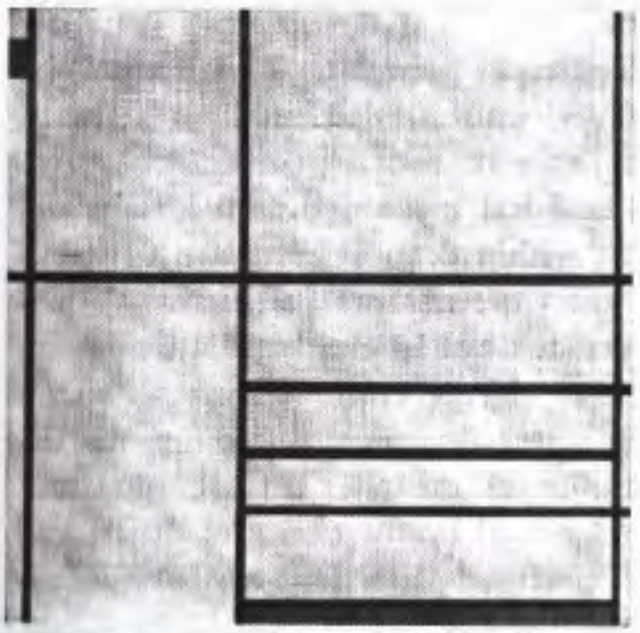
ناخودآگاهانه «رشد» می‌کرد، تا خطها، رنگ‌ها، و شکل‌ها به نوعی هماهنگی حیرت‌انگیز و اغلب ظریف و حساس برسند. نقاشی‌های او بارها و بارها مسایل خیال‌انگیز را با فرم‌های انتزاعی ربط می‌دهد، یا کلاً از عناصر انتزاعی ترکیب یافته است، فرم‌های «سوبژکتیو» یا درون‌نگر اختراعی او اغلب نشان‌دهندهٔ رشدی خودبه‌خودی با نوعی آفرینش هنری است.

در سال ۱۹۱۳ در مسکو **کاسیمیر مالویچ**[1] (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۸) حرکتی کاملاً انتزاعی را پایه‌گذاری کرد و آنرا «سوپرماتیسم»[2] نامید و گفت «نقاشی برتری احساس خالص یا درک مستقیم در هنرهای تصویری است». «سوپرماتیست‌ها» با اکسپرسیون عاطفی و روانی «کاندینسکی» و «کلی» ارتباطی نداشتند، بلکه بیشتر با تناسبات ادراکی صوری شکل‌های هندسی بصری سروکار داشتند. نخست مربع‌های ساده را به کار می‌بردند مانند تابلوی «سیاه و قرمز» مالویچ که در آن یک چهارگوش سیاه و یک چهارگوش کوچکتر و قرمز را در محور عمودی تابلو پهلوی هم قرار داده است. بعداً دایره و خط نیز اضافه شد، آنها کمپوزیسیون‌هایی از این شکل‌های هندسی را با تکرار در طول یک محور مایل قرار می‌دادند.

در سال ۱۹۱۷ حرکتی در هلند پدید آمد که تا حدودی با حرکت «سوپرماتیسم» قابل مقایسه است. این حرکت به «نئوپلاستیسیسم»[3] یا به «دِاِستَیل»[4] معروف شد، زیرا اعلامیه‌ای که برای آن انتشار دادند و در آن ایده‌ها و تئوری خود را شرح دادند تحت این نام منتشر شده بود. عناصر پایه در این نقاشی سطوح راستگوشه از رنگ‌های خالص قرمز، آبی، یا زرد بود که کمی مشکی و سفید نیز به همراه داشت. این رویه‌های رنگی طوری کنار هم قرار داده می‌شدند که نوعی سازمانبدی پلاستیک ایجاد کنند و به معنای «هنر خالص» جلوه نمایند. یکی از نقاشی‌های نمونهٔ شیوهٔ «دِ اِستَیل» اثر «**پیت موندریان**»[5] (۱۹۴۴ ـ ۱۸۷۲) (شکل ۴۲۰) متشکل از راستگوشه‌های سفید رنگ است که با خطهای باریک قرمز و سیاه از هم جدا شده‌اند، به گونه‌ای که تعدادی ارتباطهای صوری

1- Kasimir Malevich 2- Suprematism 3- Neo - Plasticism
4- De Stijl 5- Pite Mondrian

از راه تناسب‌های دقیق و انتشار خطوط و راستگوشه‌ها به دست آمده است. موندریان و هنرمندان دیگر مربوط به این نهضت بعداً به «گروه بوهوس» در آلمان ملحق شدند، که در آن جمعی از نقاشان، معماران، طراحان و صنعتگران با هم همکاری نزدیک داشتند. مفاهیم گروه «دِ اِستَیل» مانند مفاهیم کوبیست‌های اولیه به حد قابل ملاحظه‌ای در فرم‌ها و تفصیلات معماری شرکت داده شده‌اند و در بالاترین استانداردهای طراحی هنرهایی که امروز مورد استفاده‌اند مشارکت دارند.



شکل ۴۲۰ـ کمپوزیسیون سفید، سیاه و قرمز (۱۹۳۶) اثر پیت موندریان (۱۹۴۴ ـ ۱۸۷۲) موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک، اندازه‌ها ۳ فوت و ۴ اینچ در ۳ فوت و ۵ اینچ (حدود یک متر در یک متر و ۲۵ سانتیمتر)

در خلال دورهٔ آغازین کوبیسم در پاریس، دو هنرمند جوان شیوه‌هایی بسیار بکر پدید آوردند که بعداً در تشکیل شیوه‌های بعدی تأثیر داشت. هر دو هنرمند به نام‌های **مارک شاگال**[1] (۱۹۸۵ ـ ۱۸۸۷) از روسیه و **جورجو دکی ریکو**[2] (۱۹۷۴ ـ ۱۸۸۸) متولد یونان و مقیم ایتالیا، عناصر واقعی و غیرواقعی را توأم کردند تا نقاشی‌هایی پدید آورند که از نظر تصویری شگفت‌آور و از نظر عاطفی برانگیزاننده باشد. کی ریکو مناظر شهری عمق داری را که تا بینهایت به عقب کشیده شده بودند با بناهای باستانی طاقنمادار و مجسمه دار، یک یا دو فیگور که به روشی تصویری و بازنمایی ساخته شده بود (ولی مقیاسی نابهنجار داشت) و در میان فضای عمیق بی‌هوا قرار گرفته بود و به‌کمک چشم‌اندازی پرتأکید توصیف می‌شد، ترکیب‌بندی می‌کرد. سایه‌های غیرطبیعی که از اشیاء خطی واقعی به اطراف افکنده شده بود تأثیراتی مغشوش کننده در

1- Marc Chagall 2- Giorgio de Chirico

یک خلاء فضایی ایجاد می‌کرد، و اینها نشانهٔ غیرواقعی بودن رؤیاها بودند. این عناصر توسط طرح واضح و رنگ‌های ملایم تقویت می‌شدند و نقاشی‌هایی گیرا جالب پدید می‌آوردند.

برعکس، *شاگال* خاطره‌های میهنی مربوط به سال‌های کودکی خود را که در دهکدهٔ کوچکی در روسیه می‌زیست نقاشی می‌کرد. این نقاشی‌ها را مانند توالی «کالِئیدُ سکوپیک» خاطره‌های گسسته و غیرمرتبط فارغ از هر گونه قید و بند استدلال، می‌ساخت و به صورت رؤیایی از فرم‌های بدون چگالی، و عاری از صفت پوشانندگی و بدون ثقل و سنگینی اشیاء دنیای فیزیکی نقش می‌کرد. رنگ این نقاشی‌ها شگفت‌انگیز است، هم از لحاظ درخشندگی و هم به لحاظ نمایش «غیر رئالیستیک» فرم‌های زندگی. این نقاشی‌ها در واقع مشخصات رؤیاها توهمی زندگی را دارند که همهٔ ما با آنها آشنا هستیم. و به همین جهت بود که یک نقاد معاصر آن زمان به آنها لقب «فراطبیعی»[1] داد. حالت فانتزی و تخیلی محتوا عنای رنگ تغزلی، و عدم ظرافت و پیچیدگی فرم‌ها نشانگر تأثیر و الهام‌گیری از هنر قومی روسی در کارهای اوست (شکل رنگی شمارهٔ چهارده). در نقاشی‌های بعدی او معادل‌های تصویری تجربه‌های رؤیایی از لحاظ رنگ‌آمیزی غنی‌تر می‌شوند و بیشتر اوقات نمادهایی هستند از عمق قلمرو ضمیر ناخودآگاه که محل تمایلات فرو خورده و ناکامی‌هاست.

در سال ۱۹۱۶ میلادی در شهر زوریخ در سوئیس یک نهضت «هیچ‌گرایی» زیر نام «دادائیسم»[3] پایه‌گذاری شد، این نهضت تأثیرات اجتماعی داشت و بعد روی شیوه‌های هنر مدرن اثر مهمی گذاشت. نهضت «دادائیست» تا حدی زاییده سرخوردگی و تلخی جنگ بود، زیرا جنگ در زمانی رخ داد که مردم تصور می‌کردند بشر تا آن حد پیشرفت کرده است که دیگر به جنگ نپردازد. لذا رخداد جنگ انسان‌ها را از هر چه پیشرفت است سرخورده کرد، آن نهضت تا حدی هم زاییده نوعی نفی هجایی[4] ارزش‌های شناخته شده در هنر و ادبیات بود که «دادائیست‌ها» آنها را محصول فرهنگی پس رونده می‌دانستند. آنها ایده‌ها

1- Surnaturel 2- nihilist 3- Dadaism
4- satirical negation

زیبایی‌شناسی و اکسپرسیون‌های خود را تا حد زیادی از هنر معاصر خود وام گرفته بودند و با شوخی و کنایه و هجو و سخریه به نفی ارزش و اعتبار این هنر می‌پرداختند. دادائیست‌ها عبارت بودند از **تریستان تسارا**[1] اهل رومانی و **هوگوبال**[2] آلمانی که هر دو شاعر و منتقد بودند، و هنرمندانی مثل «**هانس (ژان) آرپ**»[3] که یک هنرمند آلزاسی بود، **ماکس ارنست**[4] که آلمانی بود، و **مان ری**[5] که در آمریکا به دنیا آمده بود. پیشکسوتان مهم و اعضای بعدی گروه عبارت بودند از نقاش فرانسوی **مارسل دوشان**[6] (۱۹۶۸ـ ۱۸۸۳) و **فرانسیس پیکابیا**[7] (۱۹۵۳ـ۱۸۷۸) هنرمند دیگر فرانسوی که در اسپانیا به دنیا آمده بود، هر دو در اصل «کوبیست» بودند.

در اوایل سال ۱۹۱۲ «دوشان» یک سری تصاویر را زیر نام *برهنه از پلکان پایین می‌آید* نقاشی کرده بود. این نقاشی‌ها اصولاً نقاشی‌هایی کوبیستی هستند که به‌اصطلاح زن برهنه‌ای را نشان می‌دهند که در حال حرکت است. حالت‌ها خیلی نزدیک به هم است و به روشی قابل مقایسه با شیوهٔ «فوتوریست» آن زمان نقاشی شده‌اند. در این تصاویر، فرم‌ها ظاهری تقریباً مکانیکی دارند ولی یک تصویر متحرک «ناتورالیستیک» به دست داده‌اند. چند سالی پس از آن در زمانی که به آن دورهٔ کارهای «پیش‌ساختهٔ» دوشان می‌گویند، دوشان نقاشی‌هایی از اشیاء صنعتی پیش‌ساخته درست کرد و نام آنها را شوالیه‌های مجرد گذاشت. در این کارهای هجایی او همچون پیشکسوت «دادائیسم» ظاهر می‌شود. در همین زمان پیکابیا همین خط را پیش گرفته بود؛ در حالی که در ایتالیا کی‌ریکو که در سال ۱۹۱۵ از پاریس مراجعت کرده بود، شیوهٔ خود را تغییر داد و شکل‌های انسانی را به فرم‌های مکانیکی نشان می‌داد. نقاش کوبیست فرانسوی به نام **فرناند لژه**[8] نیز شکل‌های مکانیکی را برای ساختن فرم‌های خود به کار می‌گرفت؛ ولی نه کی ریکو و نه «لژه» نفی‌گرایی هجایی دوشان و پیکابیا را نداشتند، بنابراین پایه گذاری نقاشی «دادائیست» را به این دو نسبت می‌دهند.

1- Tristan Tzara
2- Hugo Ball
3- Hans (Jean) Arp
4- Max Ernst
5- Man Ray
6- Marcel Duchamp
7 - Francis Picabia
8- Fernand Leger

بسیاری از بیانیه‌های «دادائیست» مدعی خودبه‌خود بودن مطلق[1]، آزادی، و مجاز بودن هنرمند در ابداع آزادانه است و از قوانین شانس و اقبال، و جابه‌جایی فرم‌های انسانی و غیرجاندار به عنوان برداشت‌های مهم هنرمند نام می‌برد. آنها با مهارت این فرم‌ها را طوری تنظیم می‌کنند که روشی گزافه‌آمیز و شلوغ به خود بگیرد و انسان از دیدن آن جا بخورد. یک نمونهٔ مشخص از نقاشی دادائیست تابلوی «غدهٔ کوچک اشکی که می‌گوید تیک تاک» اثر «ماکس ارنست» (۱۸۹۱ تا ۱۹۷۶) است که اکنون در موزهٔ هنر معاصر نیویورک قرار دارد. این تابلو با وسایل و مواد پیش‌ساخته درست شده است شامل نوارهای باصمه زدهٔ فلزی که در فضا همچون دیواری محکم نقاشی شده‌اند در حالی که زیر آن نهری از یک تونل باریک در جریان است، نهر و تونل به پردهٔ نقاشی مقیاسی بزرگ می‌دهد نخست بیانیهٔ دادائیست نسبت به پیکاسو و کوبیست‌ها روی خوش داشت ولی بعدها قویاً نسبت به آنها قطب مخالف را در پیش گرفتند؛ و در سال ۱۹۲۰ این نهضت تا حد زیادی از هم پاشید زیرا هنرمندان وابسته به آن جهات مثبت‌تر دیگری را دنبال کردند. در ضمن نمایشگاه‌های «دادا» در نیویورک، بارسلون پاریس، کولونی، و برلین برقرار شده بود. مسألهٔ نام‌گذاری این نهضت به «دادا» جالب و قدری با اهمیت است. این نام را با باز کردن یک واژه‌نامهٔ فرانسه و انگشت گذاشتن اتفاقی روی یک واژه انتخاب کردند ـ واژهٔ «دادا» در فرانسه به معنای «اسب چوبی» است.

در تحلیل نهایی «دادا» را باید به عنوان یک نهضت تبلیغاتی منفی‌گرا تلقی کرد که از راه لودگی و هجو و سخریه در جستجوی تغییرات مؤثر جدی در هنر و زیباشناسی زمان بود. بلافاصله پس از جنگ اول جهانی یک نهضت تبلیغاتی مثبت‌تر در نقاشی آلمان پدید آمد که چندی بعد نام «نئو زاشلیشکایت»[2] یا برون‌نگری نوین را به آن دادند. این نهضت قصد داشت از راه نقاشی‌های قوی و با طنزی تلخ اصلاحی در جامعه و زندگی سیاسی بی‌نظم استحاله یافته و سمتگرانهٔ پس از جنگ آلمان پدید آورد. در این شیوه، هنر از حالت کاریکاتوری شکل اغراق‌آمیز به سمت نوعی واقع‌پردازی یا رئالیسم جدی وسواسی و جستجوگر نوسان دارد؛ ولی، قطع نظر از حالت نمایشی، سوژه‌ها مدارک روشنی

1- absolute spontaneity

2- Neue Sachlichkeit

بودند از دنیای مادی عینی. اعضای مهم این گروه عبارتند از **گئورکه گـرُس**[1] و **اوتودیکس**[2].

باید توجه داشت که تبلیغات[3] در هنر، و اغلب با خصیصه‌ای ملی‌گرایی - تاریخی، تقریباً در سرتاسر تاریخ هنر وجود داشته است. در قرن بیستم تظاهرات مهم دیگر آن پس از انقلابات روسیه در سال ۱۹۱۷، و در مکزیک در سال ۱۹۲۵ به ظهور رسید. نقاشی تبلیغی هرچند اساساً اهمیت سندیت[4] تاریخی را دارد، ولی اغلب دارای شایستگی‌های هنری و صاحب ارزش‌های «استتیک» نیز هست مانند نقاشی آلمانی و مکزیکی این قرن.

در سال ۱۹۲۴ میلادی «سورئالیسم»[5] (فراواقع‌گرایی)با نخستین بیانیهٔ آندره برتُن[6] در پاریس پایه‌گذاری شد. این نهضت به عنوان یک نهضت ادبی شروع شد ولی مدتی کوتاه پس از آن هنرهای بصری را نیز دربرگرفت. برتون که روانپزشکی مجرب بود به بسیاری از هنرمندان یک منبع نوین آفرینندگی را، که همان قلمرو ناخودآگاه باشد، معرفی یا «کریستالیزه» کرد، هرچند کاندینسکی مفهوم زیبایی‌شناسی‌اش را با کلمه‌ای که تقریباً معنی «بی‌زمان» می‌دهد توصیف کرده بود. دو جنبه از «سورئالیسم» رشد تاریخی داشت: نخست یکی از تجربیات خلاقهٔ اتوماتیک؛ و دوم بازگشت به موضوعاتی رؤیایی یا به محتواهای واقعی رؤیاها یا حالات رؤیایی. در فاز نخست تأکید بر نوعی آفرینندگی آزاد بود و در فاز بعدی بر نوعی خط عاطفی رومانتیک تکیه داشت.

تجربیات اولیه در مورد آفرینندگی اتوماتیک کوششی بود در جهت از میان برداشتن کنترل عقلانی یا فکری و رهاکردن امواج خلاقهٔ محبوس در ضمیر ناخودآگاه. هم «فروید»[7] در روانکاوی خود و هم «برگسون»[8] در فلسفهٔ خویش به کم‌اهمیتی نسبی ضمیرِ خودآگاهِ درک‌کننده و فعال در مقایسه با ژرفا و

1- George Grosz (1893-1959) 2- Oto Dix (1891-1969)
3- propaganda 4- documentary 5- Surrealism

۶ـ André Breton (۱۹۶۶ـ۱۸۹۶): شاعر، نظرسنج، و منتقد فرانسوی. (م.)

۷ـ زیگموند فروید (Sigmund Freud) تولد ۱۸۵۶ وفات ۱۸۹۳ میلادی عصب‌شناس اتریشی پایه‌گذار مکتب روانکاوی. (م.)

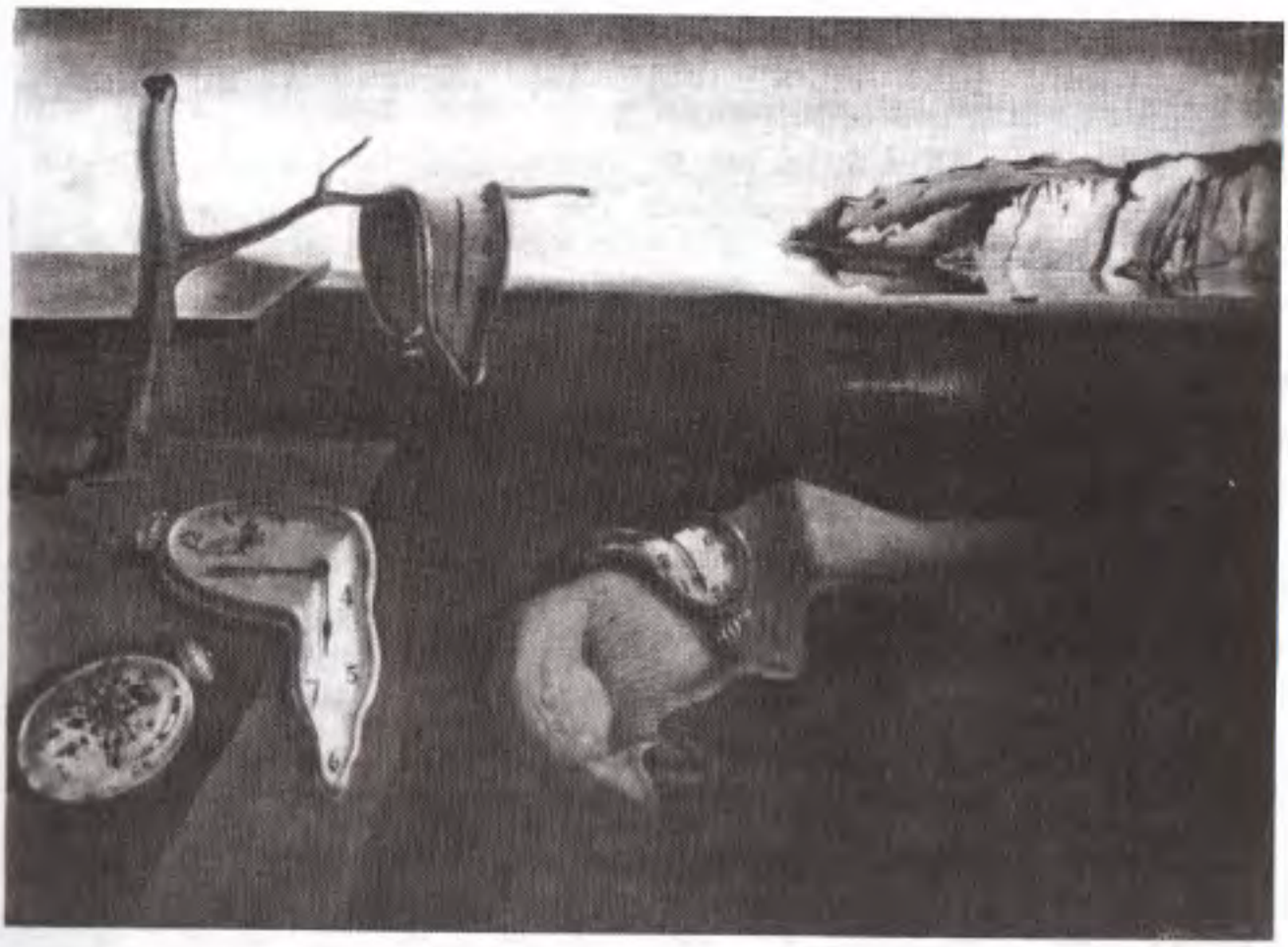
۸ـ هنری برگسون (Henri Bergson) تولد ۱۸۵۹ وفات ۱۹۴۱ فیلسوف و نویسنده فرانسوی برنده جایزه نوبل ۱۹۲۷ در ادبیات.

پرمایگی نهان ضمیر ناخودآگاه پافشاری کرده‌اند. بنابراین نخستین موضوع مورد علاقهٔ «سورئالیست‌ها» آزادسازی ضمیر ناخودآگاه بود. چراکه آنها احساس می‌کردند ضمیر ناخودآگاه محل ذخیرهٔ تجربیات «شگفت‌انگیز» است که تمام تجربیات خارج از قلمرو شعور کنترل شده و آگاه را شامل می‌شود. روش‌های گوناگون از جمله «هیپنوتیزم» را به کار بردند تا ضمیر ناخودآگاه را «آزاد» کنند.

کمی بعد «سورئالیست‌ها» تلاش کردند ضمیر خودآگاه را با ضمیر ناخودآگاه و عالم واقع را با عالم غیرواقع آشتی دهند و به نوعی «فراواقعیت»[1] دست یابند. بهترین شکل این نوع هنر شاید در نقاشی‌های هنرمند اسپانیایی‌الاصل **سالوادور دالی**[2] (۱۹۸۹ـ ۱۹۰۴) دیده می‌شود. در میان دیگران او متوجه این نکته شد که برای قابل درک بودن هنر «سورئالیسم» باید ایماژها یا تصوراتی[3] که به تجربه درآمده‌اند به شکلی صریح و روشن بیان شوند تا جاذبهٔ موضوعی[4] پیدا کنند. بنابراین *دالی* تکنیکی توصیفی و نمایشی پدید آورد که با کارهای استادان معدود هلندی سدهٔ هفدهم که به تمام تاروپودها و هر جزء اشیاء تابلوی نقاشی صورت واقعی کامل می‌دادند قابل قیاس است. سوژهٔ کار، نخست بر تصورات رؤیایی و کابوس مانند و سمبول‌هایی که در مطالعات روان درمانی ثبت شده تکیه داشت و سپس بر پایهٔ ابداع و اختراع تصوراتِ قابل مقایسه، بود. در هر دو صورت تأکید بر نقش کردن یا ساختن موضوع موردنظر به شکلی «رئالیستیک» است.

تابلوی دیرپایی خاطره[5] (شکل ۴۲۱) شیوهٔ کار و سوژهٔ مورد نظر دالی را به خوبی می‌رساند. هستهٔ پیام این نقاشی، نسبیت، تغییرپذیری، و زوال‌پذیری «وقت» یا زمان است می‌گویم وقت طلاست. امّا دالی در این تابلو «وقت» را به را به صورت چیزی انعطاف‌پذیر و نسبی که به‌زودی تمام می‌شود و از بین می‌رود نشان می‌دهد. او در این نقاشی با دقت زیاد چندنوع فرم و تاروپود مختلف را تصویر کرده است؛ در سمت چپ سکویی است که تنهٔ خشک و مردهٔ درختی روی آن قد راست کرده است، در پشت این درخت رویهٔ میز صافی را می‌بینیم،

1- Super - reality
2- Salvador Dali
3- images
4- Subject appeal
5- The Persistence of Memory



شکل ۴۲۱ـ دیرپایی خاطره (۱۹۳۱)، اثر سالوادور دالی (۱۹۸۹ ـ ۱۹۰۴) موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک. اندازه‌ها ۱۰ اینچ در ۱۴ اینچ (حدود ۲۵ سانتیمتر در ۳۵ سانتیمتر)

در مرکز تابلو هیبت کابوس مانند بی‌شکل بزرگی قرار دارد؛ و زمینهٔ عقب تابلو حالتی ابرمانند و مبهم و نامعلوم دارد. سمت راست آن به تخته‌سنگ‌های تحلیل رفته‌ای که ظاهراً شبیه سرزمین‌های معلق و مواج هستند محدود است. انگیزه‌های اصلی یعنی چهار عدد ساعت به صورت زنگ‌زده و فرسوده و به صورت فرم‌های نرم و خم شونده بر روی سکو، شاخهٔ درخت و بر روی آن شکل کابوسی وسط صحنه نشان داده شده‌اند. این فرم‌های ساعتی با ژرفای نامحدودِ فضا و تخته سنگ‌های فرسودهٔ سمت راستِ زمینهٔ عقبی ارتباطی روانشناسانه و پریشان‌کننده دارند. به کل تابلوی نقاشی رنگی توصیفی و درخشان و نوعی ترسیم روشن از تمام اشیاء و تفصیلات داده شده است، ولی

حال انتزاعی فضای نقاشی و حالت جدایی و انفراد و سفت و سختی هر شیئی، این نقاشی را از تقلید سادهٔ «رئالیستیک» واقعیت عینی و مشاهده‌ای متمایز می‌کند. اشیاء واقعی در اینجا اجتماعی عجیب و غریب و مبهم دارند و به صورتی غیرواقعی و رؤیا مانند نشان داده شده‌اند.

یک نمونهٔ بعدی و شاید مشخص‌تر «سورئالیسم» تابلویی است از «دالی» به نام «*منظر خیالی صورت و ظرف میوه در ساحل*»[1] (شکل رنگی شمارهٔ پانزده). دو تصویر دوگانهٔ تقریباً بی‌شکل و رؤیاگونه تا حدی در هم رفته‌اند تا موضوع اصلی را تجسم دهند. آنچه به ظاهر ظرف میوه است سر یک دختر هم هست، با چشمانی عمیق و صدف‌مانند و با فرم‌هایی گلابی شکل یا کدومانند و بی‌شکل مودار و زننده (که میوهٔ داخل ظرف را تشکیل می‌دهند) که بر روی سر دختر قرار دارد. این تصویر خیالی در عمق بدن یک سگ قرار که فرم شکستهٔ آن در تابلو گسترده شده است، سر این سگ به سمت راست کشیده شده و دم آن در سمت چپ است. سر سگ در عین حال به مثابه دماغه‌ها یا پرتگاه‌های یک خلیج نیز هست و قلادهٔ دور گردن آن در عین حال پل دره‌ای این پرتگاه‌ها را تشکیل می‌دهد. پایین سر این سگ شکل‌هایی توهمی، فرسوده و فاسدشده یا فرم‌هایی فروریخته مثل گیاهان پوسیده و یک دیوار آجری شکسته که بر سر آن علف روئیده است نقاشی شده است. در جلوی این دیوار نسخهٔ عین یا رونوشت کوچکی از آن ظرف میوهٔ هیولایی دیده می‌شود. در قسمت وسط به سمت راست پارچه‌ای مچاله شده و طنابی که با دقت ساخته شده است بر روی سطح میزمانندی آویزانند؛ در حالی که در سمت چپ فرم بی‌شکل صدف‌مانندی دیده می‌شود که به نظر می‌رسد در اثر حرکت پاهای عقبی سگ بر روی شن به صورت شیارهایی ایجاد شده است. در پشت این مناظر خیالی فضای بی‌کرانی وجود دراد، که در سمت چپ تپه‌های سنگی شناوری این فضا را قطع کرده‌اند، و بر فراز آسمان ماه یا خورشیدی به حالت غبارگونه ظاهر شده است.

این نقاشی یا هر نقاشی همانند آن را نمی‌توان به عنوان یک «تصویر رؤیایی»

1- Apparition of Face and fruit- dish on a Beach

فـرویدی[1] بـه حسـاب آورد؛ بلکه بـیشتر تـرکیبی است از فـرم‌هـای مشـخص محسوس که دو تصویر ذهنی[2] را به روش کاملاً غیرطبیعی به‌طور همزمان نشان می‌دهد. این ترکیب توسط فضابندی خاصی که طراحی «رئالیستیک» دارد و بـه شکلی مغشوش‌کننده و غیرواقعی نظم داده شده‌اند و توسط ترکیب‌بندی عجیبی از جزئیات کاملاً طراحی شده (که به همان نسبت ذهن را مغشوش می‌کنند) تأکید شده است. رنگ‌آمیزی این پردهٔ نقاشی غنایی توصیفی و وضوح رنگی خـاصی دارد. این‌گونه رنگ‌آمـیزی از اصـول نـقاشی فـرم‌هـا و ریـزه‌کـاری‌ها بـه سـبک واقع‌پردازانه است. این سبک و این نوع نقاشی‌ها در پی نشان دادن چیزهای دیده شدنی و یا آنچه از لحاظ فیزیکی تجربه شده است نیست بلکه بیشتر از تصورات ذهنی روشنی ریشه می‌گیرد که خیالات رؤیایی را با چیزهای دقیقاً عینی درهم می‌آمیزد و تصویری پرمایه و بسیار والا به دست می‌دهد.

از بسیاری جهات شیوهٔ فراواقع‌پردازی یا «سورئالیسم» را می‌توان سنتزی از عناصر نقاشی مـدرن بـه حسـاب آورد. بـویژه تـمام مسـایل عـمدهٔ مـربوط بـه هنرمندان از قسمت آخر سدهٔ نوزدهم به بعد را «سورئالیست‌ها» به طریقی دست برده‌اند. مفهوم «سوژه» و عناصر اصلی شیوه‌های آنان روی هنر اخیر تأثیری قابل ملاحظه داشته است. مثلاً گروه جدیدی تحت نام «نئو ـ رومانتیک»[3]ها تقریباً به‌طور همزمان با سورئالیست‌ها در پاریس پدید آمد، این گروه از سورئالیست‌ها مشتق شده بود. اینها نیز به «سوژه» و اهمیت فرم‌ها در نقاشی‌های خود اصرار می‌ورزیدند، فرم‌های آنان اغلب از ترکیب واقیعت با وهم و خیال و مسـایلی کـه آشکارا غیرواقعی بودند تشکیل شده بود؛ ولی تفاوت بـین ایـن شـیوه بـا شـیوهٔ سورئالیست‌ها در این است که اشـیاء تـصویر شـده تـوسط نـئو ـ رومـانتیک‌ها واقعیت یا پاره‌ای از واقعیت است که بـه عـلت قـرار گـرفتن در فـضایی عـمیق و ارتباطشان با سایر اشیاء صورتی عجیب به خود گرفته است. تـابلوهای *مـناظر دریای نورماندی*[4] اثر **لئونید**[5] نمونه‌های خوبی از این شیوهٔ هسـتند. کـرانـه‌های

1- Freudian "dream picture" 2- image
3- Neo - Romantics 4- The Normandy sea scapes
5- Leonid

گسترده، که با فیگورهای انسانی و تورها نقطه نقطه‌ای شده‌اند، و با سایه‌های غیرطبیعی و خط ساحل و دریا که در پرسپکتیوهای عمیق قرار گرفته‌اند به این نقاشی‌ها ظاهری متحرک و رومانتیک و گاهی معمایی و عجیب داده‌اند.

در سرتاسر قرن بیستم نقاشان گرفتار مسایل گوناگون «مدیوم»[1] کار مانند فرم، طرح، خط، و سوژه بوده‌اند. در هر مودر هنرمند مخترع، خلاق (اغلب از روی بی‌اختیاری) یک مسأله یا مسألهٔ دیگری را به عنوان مسأله خاص خود می‌پذیرفت و راه حلی منحصر به فرد و شخصی برای آن پیدا می‌کرد. از نخستین سال‌های قرن بیستم، نقاش غیرآکادمیک به عناصر مربوط به بازنمایی یا حکایتی علاقه زیادی نداشت؛ در واقع هنرمند جوان اغلب نقاشی‌های خود را بر پایه «تم»[2] شخصی یا معمایی قرار می‌داد. غنا و تعادلی که توسط این هنرمندان به فرهنگ غرب داده شده است در حال حاضر معلوم نیست ولی روشن است که بسیار زیاد بوده است.

پیکرتراش قرن حاضر خط تحولی را پیموده است که با سیر تکاملی نقاشی قابل قیاس است. در سدهٔ نوزدهم پیکرتراشان حتی بیش از نقاشان، گرفتار دستورات. دیکته‌ای فرهنگستانی‌ها همراه با پافشار آنان بر صحت کار و همچنین بر کاربرد فیگورهای کلاسیک جهت تجسم سوژه تمثیلی بی‌حاصل بوده‌اند. اگر هنرمند زیر بار این خواست‌ها نمی‌رفت معمولاً به او میدان فعالیت نمی‌دادند. بنابراین جای شگفتی نیست که با آغاز آن سده پیکرتراشی تا حد زیادی راه خود را گم کرده بود و عناصر بنیانی[3] این هنر فراموش شده بود. تنها استثنا در آن موقع رودن بود که باید او را هم محصول سدهٔ نوزدهم که از پیش با تکنیک قالب‌سازی و با محتوای ادبیات سروکار داشته به حساب آورد، و هم به عنوان کسی که با تجربیات اکسپرسیونیستی خود با این دو جنبه در توسعه و تحول پیکرتراشی قرن بیستم سهم داشته است.

پیکرتراش همانند نقاش، با سازمانبندی فرم‌ها یا شکل‌ها در فضا سروکار دارد ولی با تفاوت‌هایی از این قرار: نقاش باید هم فرم‌های خود و هم فضای خود را بیافریند در حالی که پیکرتارش فرم‌های خود را در فضایی قابل لمس و واقعی

1- medium 2- them 3- fundamental elements

می‌آفرنید. نقاش با مواد فرار و بی‌شکل مثل مواد رنگی کار می‌کند و آنها را روی زمینهٔ ثابتی از قبیل پردهٔ نقاشی، تخته، یا گچ و امثال آن به کار می‌برد، و حال آنکه پیکرتراش با موادی مثل چوب، سنگ، رس، یا فلز که خواصی ذاتی از قبیل سنگینی، جثه، چگالی، حجم، انعطاف‌پذیری، یا ذوب شده دارند کار می‌کند. بنابراین مشکل اساسی پیکرتراش این است که موضوع موردنظر خود را در فضا به صورت فرم‌های معنی‌دار درآورده و طبیعت ذاتی موادی را هم که با آن کار می‌کند معنی‌دار کند. در خلال سدهٔ نوزدهم، پیکرتراشان غیرآکادمیک چون تصمیم داشتند به پایه‌های هنر بازگشت کنند، ذهن خود را به یک یا دو جنبه از سه جنبهٔ وسایل بیانی خود متمرکز کرده بودند: (۱) ارائهٔ ساختمان اصلی یا ساده شدهٔ فرم انسانی به روشی شخصیت‌زدایی شده[1] لذا طوری به کار شکل می‌دادند تا طبیعت موادی که به کار می‌گرفتند متجلی شود؛ (۲) استفاده از فرم‌ها چه فرم‌هایی که از شکل‌های انسانی مشتق شده باشد چه فرم‌های اختراعی جهت تأکید بر ساختمان معماری شکل قالبی، و (۳) تجربه و آزمایش انواع مواد جهت تعیین شکل‌ها و تکنیک‌هایی که مناسب آن مواد هستند. در هر مورد نوعی سروکار مستقیم با موادی که با آن کار می‌کردند در میان بود.

پیکرهٔ زن نشسته اثر **آریستید مائیول**[2] (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۱) نمونه‌ای عالی است از جنبه نخست این سه جنبه از پیکرتراشی نوین قرن بیستم. فرم‌های حجیم ساده شده که با رویه‌های صاف و هموار و خطوط اطرافی ممتد تصریح شده‌اند، برگردانی هستند از حجم‌های اصلی و ساختمان پیکر انسان بر حسب سختی و سنگینی سنگ. به هر قسمت بیانی پلاستیک، مجزا و کامل داده شده و این قسمت‌ها حجمی هندسی به خود گرفته‌اند: سینه‌ها همانند مخروط‌هایی رو به پایین و دست‌ها و پاها به صورت استوانه‌هایی با قُطرهای گوناگون و تغییریابنده هستند؛ تمام این قسمت‌ها با نوعی هماهنگی و توازن ایستا و پایدار نسبت به هم قرار گرفته‌اند تا طبیعت غیرحساس و بی‌حرکت سنگ تأکید شده باشد. در پیکرهٔ ساخت مائیول هیچگونه عنصر احساسی یا عاطفی ظاهر نیست، لذا حالت شخصیت‌زدایی شدهٔ پیکرتراشی یونانی را در خود دارد. در واقع به خاطر

1- impersonalized 2- Aristide Maillol

سازمانبندی اصلی مربوط به پیکرتراشی و ترکیب هایی که سنگ می‌تواند در فضا به خود بگیرد به سوژهٔ اصلی توجهی نشده است.

ویلهم لمبروک[1] (۱۹۱۹ ـ ۱۸۸۱) نقاش آلمانی معاصر مائیول که از او جوانتر بود نیز از شیوهٔ بازنمایی شخصیت داده شده[2] یک مدل دست کشید و به بیان ساختمان اصلی و ساده شدهٔ فرم پرداخت، ولی سرگرمی او به گونه‌ای دیگر بود: لمبروک در پی آن بود که از طریق فرم‌هایش، به روشی گُتیک مانند و احساسی، معنویت بنیادی یا معنی باطنی زندگی یعنی اکسپرسیون فطری روح انسان را بیان دارد. فیگورهای او که از شکل‌های باریک و ظریف ترکیب یافته بودند با حرکت ریتمیک عصبی نیمرخ‌ها به سمت بالا، به حالت‌های عمودی تأکید می‌شدند در حالی که ارتباط حساس بین فرم‌ها، مانند فضای بین دست و ران و فضای دراز و باریک بین دست و تن، در بیان حال یا اکسپرسیون عاطفی شرکت دارند.

کوبیسم در پیکرتراشی جنبهٔ ثانوی پیکرتراشی قرن بیستم را که معماری قالبی فرم باشد به بهترین وجه به ما نشان می‌دهد. شکل‌هایی که توسط پیکرتراشان کوبیست خلق شده است برخلاف کارهای *مائیول* و *لمبروک*، شباهت خیلی کمی به فرم‌های طبیعی دارند، هرچند در بسیاری موارد به روشنی از فرم‌های طبیعی مشتق شده‌اند. هنرمندانی که با نقاشی کوبیست آشنایی داشتند، در پیکرتراشی خود توجه مشابهی به مواد و همچنین هدف‌های مشابهی نشان می‌دهند. در سال ۱۹۱۲ پیکرهٔ *رقص*[3] اثر **آلکساندر آرکی‌پنکو**[4] (۱۹۶۴ـ ۱۸۸۷) هنرمندی که در روسیه زاده شد ولی در پاریس زندگی کرد و اکنون یک شهروند آمریکایی است، مرحلهٔ اول شیوهٔ کار او را نشان می‌دهد که در آن فرم‌ها نتیجهٔ تحلیل دو فیگور برای تعیین شکل‌های هندسی پایه، سطوح تصریح شدهٔ آنها، و توده و حجم ذاتی آنها بودند. آنچه مورد توجه خاص پیکرتراشان مدرن بود مسایل «استاتیک» و «دینامیک» و ارتباط متقابل شکل‌ها در فضا بود. در پیکرهٔ رقص ریتم پلاستیک خطوط منحنی به آزادی در فضا حرکت می‌کنند و دو پیکر را به‌هم ارتباط می‌دهند و با هم با پزهای گوشه‌دار شکسته قسمت‌های مجزا

1- Wilhelm Lehmbruck
2- personalized
3- Dance
4- Alexander Archipenko

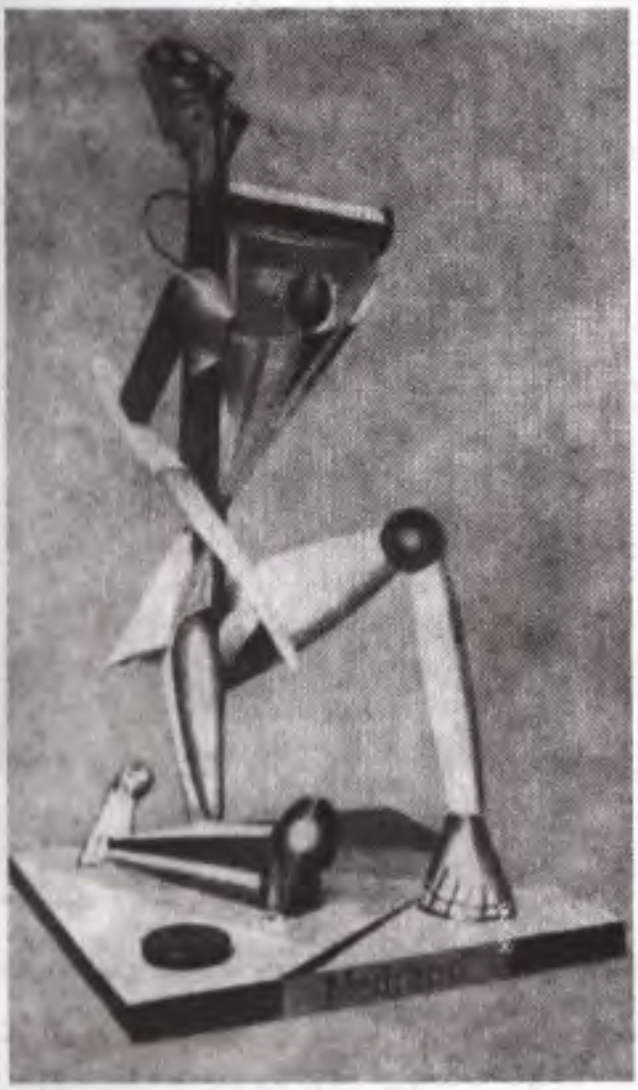
برای تجسم پویایی رقص شرکت می‌کنند. سر هر دو پیکره مانند برآمدگی‌های قبه مانند کم اهمیتی است از فرم مخروطی، و به کلی پیکره‌ها را از هر گونه شخصیت‌پذیری خاصی مبرا می‌کند.

چند سال بعد در کار آرکیپنکو و سایر پیکرتراشان کوبیست تحلیل فرم[1] به صورت کاملتری درآمد و فیگورهای منتج از آن ظاهری تجریدی‌تر به خود گرفت. او مشخصات درونی فرم‌ها را همانند مشخصات بیرونی شان، حتی در یک شکل واحد اغلب به نمایش در می‌آورد. مثلاً در مورد شکل ران یک سوی آن را به صورت سطح مدور محدب و سوی دیگر را به شکل مقعر می‌ساخت که بیانگر حجم‌ها و پُری[2] آن شکل باشد. **ژاک لیپشیتز**[3] پیکرتراش فرانسوی (۱۸۹۱ تا ۱۹۷۳)، که بعداً تبعه آمریکا شد، و **اُسیپ زادکین**[4] هنرمند روسی (۱۹۶۷-۱۸۹۰) که هر دو به روشی قابل مقایسه تحلیل شکل‌های حجیم و جامد را تجربه کرده بودند و عناصر هندسی نیمه‌تجریدی را با شکل‌هایی که حاوی عناصر طبیعی کاملتر بودند درآمیختند. این مراحل، همانگونه که در نقاشی دیدیم به‌زودی جای خود را به «کوبیسم سنتتیک» داد، که در آن شکل‌های پیکره‌ای تجریدی ابداع یا آفریده و برای بیان پیکر انسانی با هم ترکیب شد، مانند پیکرهٔ **شستشوکننده**[5] اثر لیپشیتز. با اینکه این شکل‌ها از فرم‌های طبیعی مشتق نشده‌اند با این حال تجسمی غیرقابل اشتباه از پیکر انسانی برای بیننده ایجاد می‌کنند.

پیکرتراشان کوبیست به حرکت و پویایی یا حالت‌های «دینامیکی» که در کارهای پاره‌ای از هنرمندان مربوط به دورهٔ پیش از جنگ جهانی اول متجلی بود علاقمند بودند. یکی از نمونه‌های خوب در این مورد پیکرهٔ اسب اثر **ریموند دوشان ـ ویون**[6] (۱۹۱۸ ـ ۱۸۷۶) است این هنرمند برادر مارسل دوشان نقاش بود، این کار را یکی از نقد نویسان آن زمان «نیروی اسب» نامید. حرکت و نیروی اسب در این پیکره از راه تجزیهٔ فرم‌های طبیعی اسب و تبدیل آن به عناصر مکانیکی و نیمه‌اُرگانیک تعبیر شده است، این عناصر به گونه‌ای قرار داده شده‌اند

1- analysis of form 2- volums and density 3- Jacques Lipchitz
4- Ossip Zadkine 5- The Bather
6 - Raymond Duchamp - Villon

که نوعی حرکت تناوبی را بر پایهٔ جهات مایل رو به بالا ایجاد می‌کنند. یک سیمای مشخص پیکرتراشی قرن بیستم، که در پیکرهٔ اسب نمایان است، تفسیر فرم‌های بدن زنده توسط شکل‌های همگون با قطعات مکانیکی یا ماشینی‌شکل بود، یعنی فهرست‌نامهٔ جدیدی از فرم‌ها که با عناصر صنعتی مدرن قابل مقایسه هستند.



شکل ۴۲۲ـ مدرانو (۱۹۱۲)، اثرآلکساندر آرکیپنکو (۱۹۶۴ - ۱۸۸۷)، از جنس چوب، شیشه، و فلز، بلندی ۲ فوت و ۸ اینچ (حدود ۸۰ سانتیمتر)

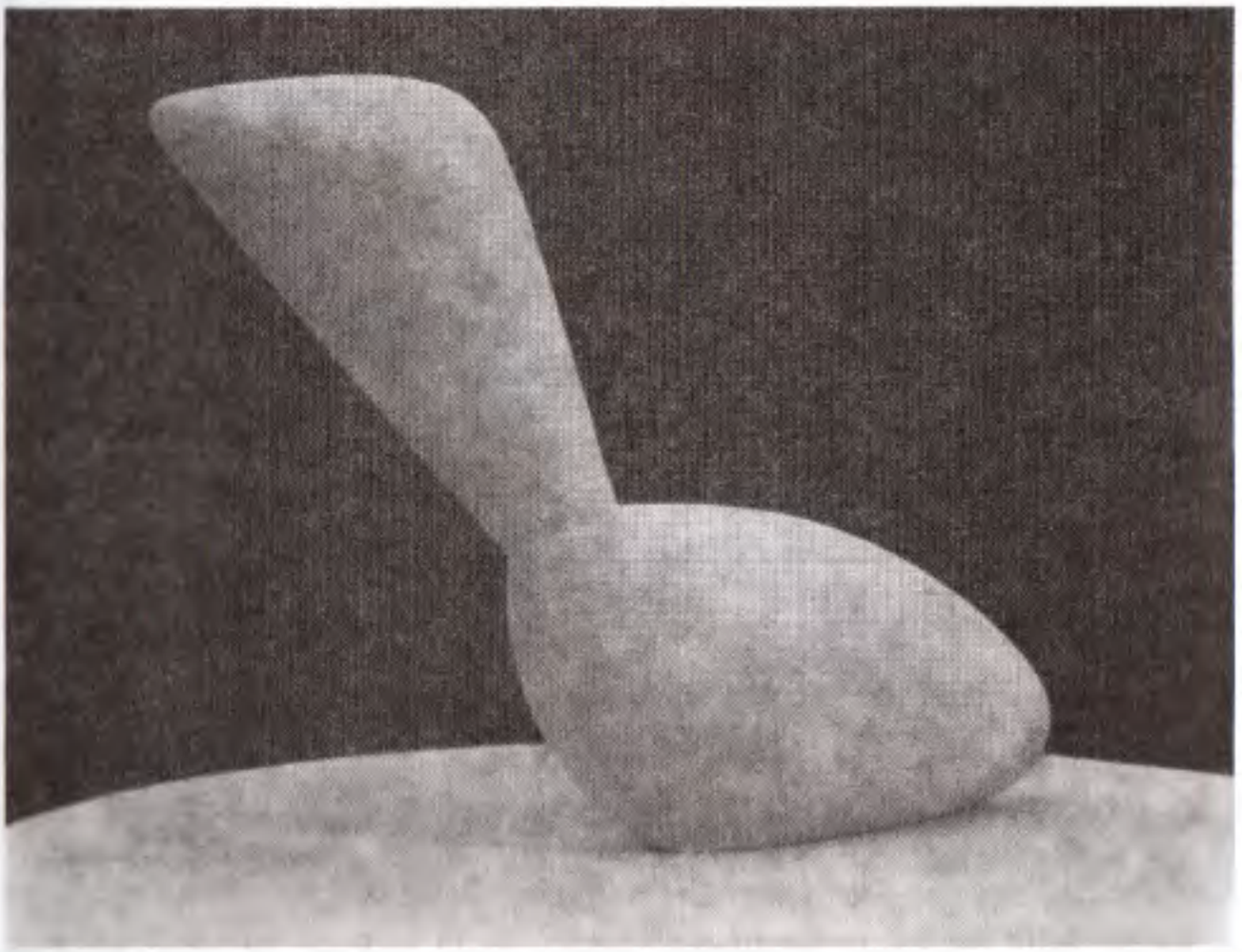
حدود زمانی که نقاشان «کوبیست» با «کولاژ» تجربه می‌کردند، پیکرتراشان به‌ساختن پیکره‌هایی با مواد غیرسنتی، نظیر شیشه، سلولوئید، قلع و سایر فلزات آغاز کردند، یعنی با موادی که طبیعتی صنعتی داشت. از حدود آغاز جنگ اول جهانی تاکنون علاقهٔ پیکرتراشان به امکانات این نوع مواد و تکنولوژی‌های مناسب با آن اهمیت اساسی داشته است، و سومین جنبهٔ پیکرتراشی مدرن را تشکیل داده است. فیگور سیرکی «مدرانو»[1] (شکل ۴۲۲) اثر آرکی‌پنکُو که از چوب، شیشه، و فلز ساخته شده است یک نمونه اولیه است؛ و همچنین کاربرد چندرنگی[2] در پیکره را یعنی عنصری را که اغلب در پیکرتراشی مدرن به کار گرفته شده است نیز نشان می‌دهد.

1- Medrano 2- Polychromy

پیکرتراشی کوبیست همانند نقاشی آن گاهی به «تجرید»[1] خیلی نزدیک می‌شود؛ ولی پیوند خود را با فرم‌های انسانی به کلی نمی‌گسلد. حتی این تجرید، که اغلب به صورت شکل‌های مکانیکی مربوط به مراحل صناعی است ترکیبی پیدا می‌کند تا تجسمی از فیگور انسانی را بیافریند. ولی هنرمندی به نام **کنستانتین برانکوزی**[2] (۱۹۵۷ـ ۱۸۷۶) که در رومانی به دنیا آمده بود در کارهای خود بیشتر به تجرید نزدیک شد. این هنرمند یکی از مشهورترین و با نفوذترین پیکرتراشان معاصر است. برانکوزی تا سال ۱۹۰۴ در پاریس زندگی کرد، در کارگاه رودن به مدتی کوتاه دستیار بود و حدود سال ۱۹۰۸ شیوهٔ خود را ارائه نمود. تقریباً از آغاز کار پیکرتراشی وی در نقطه آغازین خود، طبیعتِ خودِ مواد را درنظر داشته است و فرم‌های مجسمه‌های او از فیگور انسانی مشتق نمی‌شد. او گفته است که «پیکرتراشی بیان اعمال طبیعت توسط انسان است» و قصد از آن باید «ارائهٔ احساس واقعیت باشد، همانگونه که طبیعت به ما ارائه می‌دهد، بدون اینکه تولید دوباره یا تقلیدی در کار باشد.» مثلاً خصیصهٔ حقیقی سنگ را در شکل ریگ‌ها و سنگ‌های گرد همچنانکه در اثر حرکت در آن‌ها، اثر یخ‌ها، یا طبقات زمین بر روی آن شکل گرفته‌اند بهتر می‌توان دریافت. برانکوزی چه با سنگ کار کرده باشد چه با چوب، یا برنج همیشه در پی شکل‌ها[3] و حالات طبیعت مواد بوده است. احساس او این بود که ماده خود باید سوژه و فرم را نشان دهد، و نباید این چیزها را از خارج بر آن به زور تحمیل کرد.

تندیس لدا[4] *یا پرندهٔ در حال استراحت* (شکل ۴۲۳) شیوهٔ پیکرتراشی برانکوزی را به خوبی برای ما مجسم می‌کند. این تندیس از دو شکل هندسی که به دقت توازن یافته‌اند تشکیل شده است، یک شکل بیضی نامنظم به جای پایه و یک شکل منبسط شوندهٔ بیضی ـ مستطیل که به صورت مورب به سمت بالا کشیده شده است. برانکوزی بیضی را شکل اصلی و طبیعی‌ترین شکل برای تجسم سنگ و سایر مواد سخت می‌داند، یعنی این شکل «خصیصهٔ طبیعی و مسلمی» است که او در این مواد غیرآلی یافته بود. در تندیس لدا او کاری را آفریده است که با هدفش

1- abstract
2- Constantin Brancusi
3- shapes
4- Leda



شکل ۴۲۳ـ لدا (۱۹۲۰)، اثر کنستانتین برانکوزی (۱۸۷۶ـ۱۹۵۷)، کلکسیون میس کاترین، اس. دِری‌پِر، نیویورک. از جنس مرمر، بلندی ۲ فوت (۶۰ سانتیمتر)

هماهنگ است، هدفی که می‌خواهد پیکرتراشی را از تمام «آشفتگی‌ها و زوایدی که به همراه دارد» مبرا کند به گونه‌ای که به صورت هنر فرم‌های وفادار به طبیعتِ مادهٔ اصلی باقی بماند. او معتقد است که شکل‌های پیکرتراشی باید رشد «اُرگانیک» را بیان کند و باید فرم‌های انسانی یا سایر فرم‌های طبیعی را از دِلِ خود بروز دهد. در تندیس لدا رویه‌ها با دقت زیاد پرداخت شده‌اند تا صافی و صیقلی بودن سطح سنگ که از مشخصات طبیعی آن است به دست آید، خلوص شکل‌ها با استادی تمام از آب درآمده است. آرمان‌ها و کارهای برانکوزی قریب پنجاه سال نفوذی جهانی و گسترده روی پیکرتراشان داشت.

در خلال دوران اولیهٔ کوبیست هنگامی که برانکوزی مشغول فرموله کردن

آرمان‌ها و شیوهٔ خود بود، یک هنرمند جوان روسی به نام **آنتون پوسنر**[1] (۱۹۶۲-۱۸۸۶) مدتی در پاریس با آرکیپنکو کار کرد. بعداً بین سال‌های ۱۹۱۷ و ۱۹۲۱ پوسنر در مسکو همراه با برادرش گابو[2]، اصول نهضت «کانستراکتیویست»[3] را در پیکرتراشی مشخص کرد، نهضتی با تأثیرات درازمدت که حتی تا به امروز ادامه دارد. ایده‌هایی که پشت سر این نهضت دیده می‌شود به زمانی مربوط است که پوسنر در پاریس به همراه تجربیات کوبیست با مواد جدید کار می‌کرد. او متوجه شده بود که جوهر تمدن کنونی محتوای صنعتی دارد، یعنی رشد علوم فیزیک و ماشین‌ها و تحول مواد صنعتی نوین و تکنولوژی‌های ابداع شده برای کاربرد آن مواد بوده است. این تمدن تمدنی است با محتوای «دینامیک»، تمدنی که در آن عوامل فضا ـ زمان اهمیت زیادی در زندگی روزمره دارند. او اعلام کرد پیکرتراشی باید بخشی از تمدن کنونی باشد، باید بیانی از فرهنگ و تمدن امروزی باشد و دستیابی به این هدف از راه کاربرد مواد صنعتی نوین و تکنیک‌های نوین امکان‌پذیر است؛ و از راه قرار دادن پیکرتراشی بر انگیزه‌های نوین ناشی از این تمدن است که می‌توان به این خواسته رسید. این حرکت، نخست نهضتی نیمه‌انتزاعی بود، بعداً کاملاً انتزاعی شد، و سپس نقاشی «سوپرماتیست» کنونی ماله‌ویچ از آن درآمد.

در پرترهٔ انتزاعی پوسنر از «مارسل دوشان» که مربوط به حدود ۱۹۲۶ است (شکل ۴۲۴) تعدادی از ایده‌های مربوط به پیکرتراشی شیوهٔ «کانستراکتیویست» نمایان است. حجم و توده را به عنوان عناصر «پلاستیک» کنار گذاشته است و عمق و فضا را جانشین آن کرده است. سر را با چند تکهٔ فلز که اندازه‌ها و شکل‌های مختلف دارند از یک زمینه شروع به ساختن کرده است و زوایایی به آنها داده است که فضا را نبندند ولی به حالتی «مکانیستیک»[4] در یک زمان، هم ساختمان بیرونی سر را نشان دهند هم حجم درونی آن را. بنابراین شکل‌ها از راه تأثیر متقابل سطوح در ساختمان سوژه و از راه نمایاندن همزمان جنبه‌های بیرونی و درونی فرم‌ها به نحوی دینامیک در فضا پدید آمده‌اند. این نوع کار تا

1- Anton Pevsner 2- Gabo 3- Constructivist
4- mechanistic

حد زیادی با مفهوم همزمانی کوبیست قابل قیاس است، که در آن حالت محدب و مقعر یک فرم را در یک زمان با هم نشان می‌دهند. ولی در اینجا تفاوت عمدهٔ کنار گذاشتن کامل عناصر پیکرتراشی حجم و توده است، یعنی حجم و توده را که از عناصر عمدهٔ پیکرتراشی هستند در این شیوهٔ به کلی حذف کرده‌اند. در کارهای بعدی پوسنر و «کانستراکتیویست‌ها» و سایر پیکرتراشانی که زیر نفوذ آنها بوده‌اند عناصر ساختمانی به کلی محتوای انتزاعی دارند و آنها مواد مختلف زیادی مثل مواد پلاستیک، فلز جوش خورده، سیم‌های لحیم شده را در ساخت این آثار به کار برده‌اند.

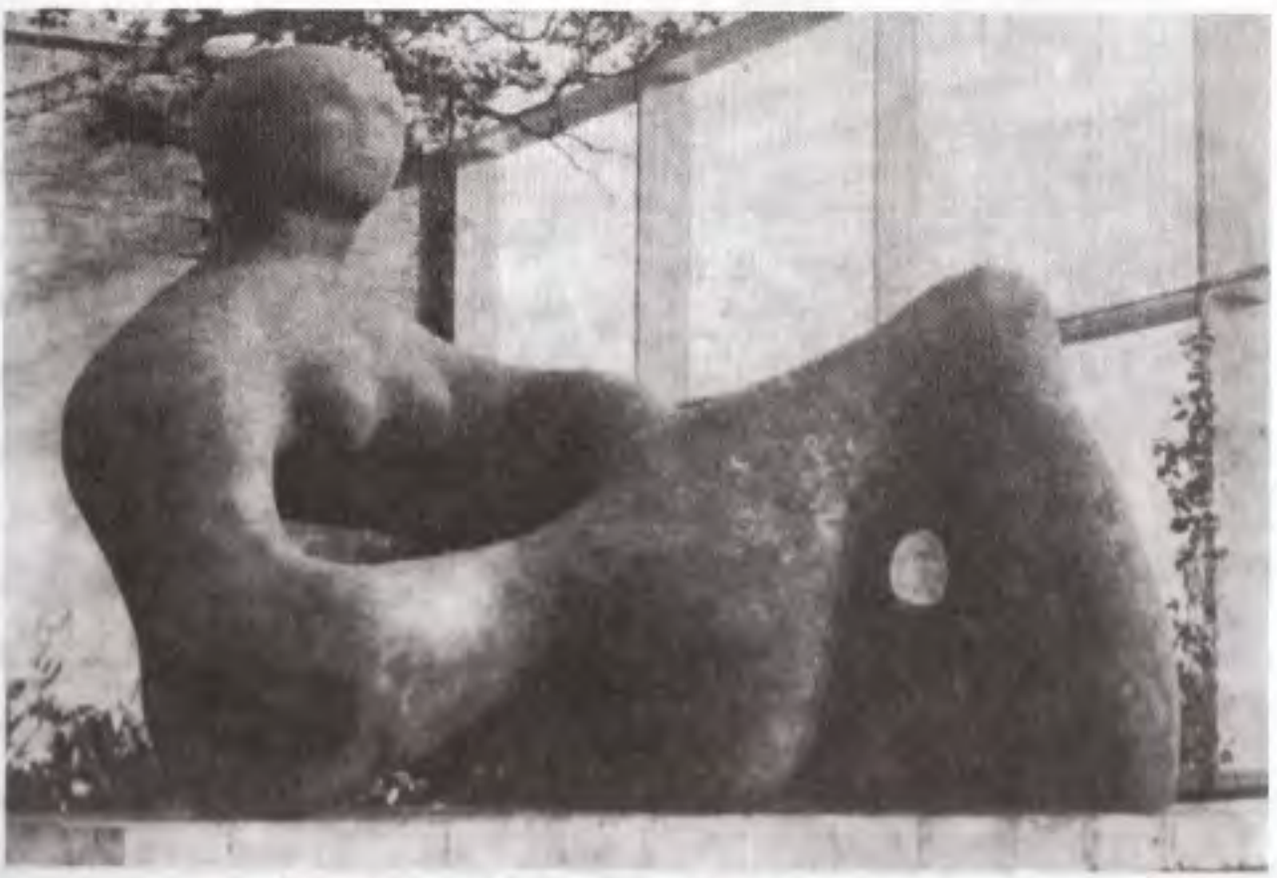
شکل ۴۲۴- پرترهٔ انتزاعی مارسل دوشان (۱۹۲۶)، اثر آنتون پوسنر (۱۹۶۲ - ۱۸۸۶)، کلکسیون سوسایته آنونیم. گالری هنری دانشگاه یل، نیوهاون. از جنس سلولوئید و روی، اندازه‌ها ۳ فوت و $\frac{1}{2}$ ۱ اینچ در ۲ فوت و $\frac{1}{2}$ ۱ اینچ (حدود ۹۳ سانتیمتر در ۶۳ سانتیمتر)

بنابراین «کانستراکتیویست‌ها» به عنوان مسألهٔ خاص پیکرتراشی خود فرم‌خاصی را ارائه ندادند بلکه مسأله‌ای که مطرح کردند بیشتر مربوط به سازمانبندی شکل‌ها و سطوح در فضا بود؛ و به این مسأله تکنیک‌های کار با مواد جدید و اصول ناشی از علوم فیزیک و مکانیک را نیز افزودند. هدف اصلی «پوسنر» و «گابو» آفرینش یک هنر قالبی[1] از «واقعیت خالص»[2] بود که نه به مسایل عینی متکی باشد نه به مسایل موضوعی، هنری از فضا و حرکات

1- a plastic art 2- Pure reality

فضایی، از مهندسی و مکانیک، که هم آفرینش پلاستیکی «خالص» بود و هم سمبولی از تصور و تجسم مکانیکی زندگی امروزی.

در کارهای برانکوزی و پوسنر عنصر انسانی در هنر فاصله‌ای تا محو شدن ندارد به‌گونه‌ای که هرگونه ارتباط با فرم انسانی شامل این مسأله می‌شود. پیکرتراش انگلیسی **هنری مور**[1] (۱۹۸۶ ـ ۱۸۹۸) با برخوردی «برانکوزی‌وار» به فرم که برحسب ماهیت مواد تعیین می‌شود هنری ابداع کرده است که فرم‌ها و حتی عواطف زندگی را از راه کار خلاقهٔ آزاد با مواد بیان می‌کند. مور در پیکرهٔ تکیه‌دهنده[2] (شکل ۴۲۵) پیکری را از سنگ «بیرون» نکشیده است بلکه شکلی از سنگ را آفریده است همانند یک پیکر. شکل‌های لبه‌گرد سنگین ساده در سنگ‌هایی دیده می‌شود که با نیروهای طبیعی شکل گرفته‌اند؛ سنگینی و صلابت



شکل ۴۲۵ـ پیکر تکیه داده (۱۹۳۸)، اثر هنری مور (۱۹۸۶ ـ ۱۸۹۸) واقع در تیت گالری، لندن. از جنس سنگ، درازای تقریبی ۴ فوت و ۶ اینچ (حدود ۱۳۵ سانتیمتر)

1- Henry Moor 2- Recumbent

به روشنی بیان شده است؛ در حالی که فضاهای باز موجود در دل فرم‌ها آشکار کننده چگالی و نیروی کشش سنگ است، بازوان و شانه‌های ستبر آن همگون با «پل‌های» سنگی زنده‌ای است که در زمان‌های گذشته جغرافیایی شکل گرفته‌اند. بنابراین تمام شکل‌های این پیکره شکل‌های طبیعی سنگ هستند. می‌توان گفت که این مسأله سوژه اولیه این کار است؛ ولی این شکل‌ها برای آفرینش پیکر یک زن تکیه‌دهنده به کار گرفته شده‌اند که بی‌زمانی عاری از شخصیت خاص انسان و ماده هر دو را دارد، زیرا در این نوع کار انسان و ماده بی‌زمان و بی‌مکان غیرقابل تفکیکند. مور پیکره‌های قابل مقایسه از چوب، بتُن، و سرب نیز ساخته است، ولی فرم‌های او همیشه از طبیعت خاص مادهٔ سر برآورده‌اند.

شکل ۴۲۶ـ بتون انسانی (۱۹۳۵)، اثر هانس آرپ (۱۹۶۶ ـ ۱۸۸۸)، واقع در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک، بلندی ۱ فوت و ۸ اینچ (حدود ۵۰ سانتیمتر)

شبیه همین‌برخورد با مواد در کارهای پیکرتراشی ایتالیایی **آلبرتو جاکُمتّی**[1] (۱۹۶۶ـ۱۹۰۱) و هنرمند متولد آلمان **هانس (ژان) آرپ**[2] (۱۹۶۶ـ۱۸۸۸) که تبعه آمریکا شد وجود دارد؛ ولی در نمونه‌هایی مانند «بتون انسانی»[3] (شکل ۴۲۶) آرپ صرفاً عنصر انسانی یا اورگانیک را نشان داده است و این اثر به صورت یک کار نیمه‌انتزاعی از شکل‌های «سنگی» مشابه و متعادل باقی می‌ماند.

هنرمندان قرن بیستم در زمینهٔ پیکرتراشی و نقاشی همانند هنرمندان تمام دوران‌ها در پی راه حل جدیدی برای مسایل مربوط به مواد و مصالح کار خود بوده‌اند تا آثاری بکر و قابل درک با جلوهٔ تازه بیافرینند. راه‌یابی تازه و نوین به حل مسأله که هنرمند برای خود انتخاب می‌کند اساساً نوعی انتخاب شخصی

1- Alberto Giacometti 2- Hans (Jean) Arp 3- Human Concretion

نیست بلکه نتیجه‌ای است از آن معجون فرهنگی خاصی که او را پرورانده است. اگر می‌بینیم مسایل خاص بسیار زیادی پیش پای هنرمندان پیشروتر و خلاق‌تر زمان ما وجود دارد تا حد زیادی نتیجهٔ مستقیم فقدان سفارش کار و نبود حمایت‌کننده است. فشاری که برای اختراع یا ظهور «شیوهٔ»ای نو در جهت جلب توجه عامه بر هنرمند وارد می‌شود بسیاری از هنرمندان را به راه‌های عقیم کشانده است؛ ولی هنرمندان مقاوم، در برابر این فشار مقاومت کرده و قرن بیستم را با تلاش خلاقهٔ خویش پربار کرده‌اند.

کنار زدن شیوهٔ «اکلکتیسیسم» در معماری نوین با کنار زدن «رئالیسم» در نقاشی و پیکرتراشی مطابقت می‌کند. هرچند این مسأله راهی را برای چیزهای نو باز کرد ولی به تنهایی کافی نبوده است. هرگز هیچ شیوهٔ بزرگی در معماری در اثر تحقیق استادانه جهت نوآوری، به ظهور نرسیده است. شیوه‌های معماری پی‌آمد یک یا چند عامل از سه عامل زیر است: نخست، فوریت مسایل تازه، که نه تنها ایستگاه‌های راه‌آهن، فرودگاه‌ها، و نیروگاه‌هایی را (که خود با تمام مسایلی که تاکنون معماری با آن روبرو بوده است تفاوت دارند) شامل می‌شود بلکه شامل روحیهٔ تغییریافتهٔ مردمان نیز هست که فرم تازه‌ای از «اکسپرسیون» را طلب می‌کند. دوم مواد و مصالح جدید، که اگر به‌طور اساسی و گسترده در معماری به کار روند می‌توانند شیوهٔ نوینی پدید آورند، زیرا راه‌حل‌های مناسب کار با این مصالح، خود کشفی تازه است. امروز فلز، تیرآهن، و بتن مسلح، ورقه‌های فلزی، تخته‌های چندلا، و پلاستیکی و امثال آن قطع نظر از شیشه‌های بزرگ یا به فرم آجرهای شفاف، راه‌حل‌های بی‌شماری را طلب می‌کنند. سرانجام متدهای نوین ساختمانی نیز نقش خود را بازی می‌کنند و به راه‌حل‌های تازه نیاز دارند. اصل تیرطرّه یا «کانتیله‌ور»[1] را قرن‌ها است که می‌شناسند و به کار می‌برند ولی کاربرد آن با سنگ و چوب محدود است. از سوی دیگر امکانات آن در کار با فلز یا بتُن مسلح حیرت‌آور است. بعلاوه جانشین شدن کارهای ماشینی به جای کارهای دستی در تولید مصالح ساختمانی و قطعات ساختمانی پیش‌ساخته منجر به اتخاذ طرح‌های تکرارشونده قطعات حاضر و آماده شد. در

1- The cantilever principle

اینجا دقت در ساخت قطعات، جایگزین چیره‌دستی صنعتگران شده است. بنابراین میزان کارگر دستی در ساختمان کاهش یافته است و این کاهش با بالا رفتن مداوم دستمزد کارگر ماهر سرعت پیدا کرده است. فوریت این سه عامل از اواخر سدهٔ نوزدهم به این سو موجب ظهور شیوه‌های نوین شد.

رها کردن تدرجی شیوهٔ «اکلکتیسیسم» به‌دست معماران پیشرو در تمام کشورها راه را بازکرد. گام‌هایی که ریچاردسون، سولیوان و رایت در آمریکا برداشتند نظیر گام‌هایی است که معاصران آنها در اروپا برداشته بودند. بعضی از خانه‌ها که به دست **سر ادوین لوتینس**[1] در انگلستان ساخته شده است همان نوع پذیرش مصالح خام و بی‌پرده، همان نوع حالات غیررسمی و غیرتشریفاتی و همان راه‌حل‌های مستقیم را مثلاً در اندازهٔ محل پنجره‌ها، نشان می‌دهد که از مشخصات معماری اواخر گُتیک مانند «کامپتون وینیاتِس»[2] است ولی نشانه‌های خاص معماری آن شیوهٔ را در خود ندارد. در بنایی مانند بنای خانه «دینری گاردنز»[3] در «سانینگ»[4] که مربوط به اوایل قرن بیستم است، فکر «لوتینس»[5] نخست در پی نیازهای خانه بود (بویژه در آنجا که این نیازها مربوط به «اکسپرسیون» می‌شد) ولی نه برحسب شیوه‌های قدیمی. اگر بناهای کوچک با فضاهای پر و خالی خود ربط سنتی دارند این ربط بیشتر از ناحیهٔ کاربرد مصالح سنتی است تا سودمندی آن فضاها. کشورهای شمال اروپا بویژه در دوری گزیدن از شیوهٔ «اکلکتیسیسم» فعال بودند. بنای شهرداری استکهلم که ساختمان آن به‌دست **راگنار اُبستبرگ**[6] در سال ۱۹۱۲ آغاز شد، و بنای کلیسای «گرونت ویگ»[7] در کپنهاک که در سال ۱۹۲۷ به‌دست **جنسن ـ کلینت**[8] ساخته شد از معماری ناحیهٔ بالتیک آزادانه چیزهایی به عاریت گرفته‌اند منتها با تغییراتی تازه. عدم آگاهی گسترده از تاریخچهٔ معماری اسکاندیناوی در آمریکا موجب شد آمریکایی‌ها متوجه نشوند که این بناها و سایر بناهای مشابه آن تا چه اندازه واقعاً رنگ بهینه‌گزینی یا «اِکلکتیک» دارند.

1- Sir Edwin Lutyens (1869-1944)
2- Compton Wynyates
3- Deanery Gardens
4- Sonning
5- Lutyens
6- Ragnar Ostberg
7- Gruntvig
8- Jensen - Klint

شیوهٔ پیشرفته‌تر معماری را می‌توان در بنای بانک پس‌انداز پستی[1] در وین که در سال ۱۹۰۵ به‌دست **اتو واگنر**[2] طراحی و ساخته شده است دید. در این بنا نه تنها شیوهٔ «اکلکتیسیسم» کنار گذاشته شده است بلکه مسأله‌ای که به همین اندازه اهمیت دارد فرم نمای جلویی ساختمان است که دیگر به صورت دیواری عظیم و سنگین به چشم نمی‌خورد. الگوهای گل و بته‌ای آرایشی آن حاکی از یک فضای بسته با مواد سبک است، همچون پوشش ابریشمین بالنی است که گاز درون بالن را در خود نگهمیدارد. به‌علاوه پنجره‌های آن اغلب تراز با سطح دیوار است. دیگر بر بالا و کناره‌های پنجره‌ها باندهای سایه که با مصالح سنگی ایجاد می‌شد و ضخامت و استحکام دیورا را دوچندان به نظر می‌رساند خبری نبود و نبودن آنها موجب می‌شد بیننده احساس کند دیوارها سبک هستند. از سوی دیگر این پنجره‌ها هنوز به شکل راستگوشه‌های عمودی بودند، یعنی بلندی آنها بیشتر از پهنایشان بود، این شکل پنجره از شیوهٔ معماری سنگی[3] به ارث رسیده است. بنابراین نارسایی‌های شیوه‌ها و شرایط نوین هنوز کاملاً آشکار نشده بود.

هیچکدام از این بناها که بیشترشان پیش از ظهور کوبیسم در ۱۹۰۹ طرح‌ریزی شده بودند بجز بناهایی انتقالی[4] چیز دیگری نبودند. درست مانند پیکرتراشی و نقاشی که به آهستگی به روش‌های انتزاعی خالص رسیدند معماری نیز به تدریج به شکل کامل مدرنی خود دست یافت. بنای بُوهُوس[5] در «دسو»[6] (شکل ۴۲۷) که در سال ۱۹۲۵ به‌دست **والتر گروپیوس**[7] طرح ریزی شده، جلوه‌ای است از شیوهٔ جدید با تمامی اصول استدلالی علمی آن. طبقات بالای طبقهٔ همکف در لفافه‌ای از شیشه پیچیده شده‌اند، و تمام رویه بیرونی بنا در این سمت به‌صورت تیر طرّه یا «کانتی له‌ور» است که چند متر از طبقهٔ همکف پیش‌آمدگی دارد. از خلال دیوارهای شیشه‌ای آن می‌توان بعضی از ستون‌های بتونی کف‌ها را دید. به این شکل حداکثر روشنایی وارد ساختمان می‌شود ولی از این مهمتر نمایش اصول جدید ساختمانی و به نمایش درآوردن سَبُک وزنی در

1- Postal Savings Bank
2- Otto Wagner (1841-1918)
3- Stone architecture
4- transitional
5- Bauhaus

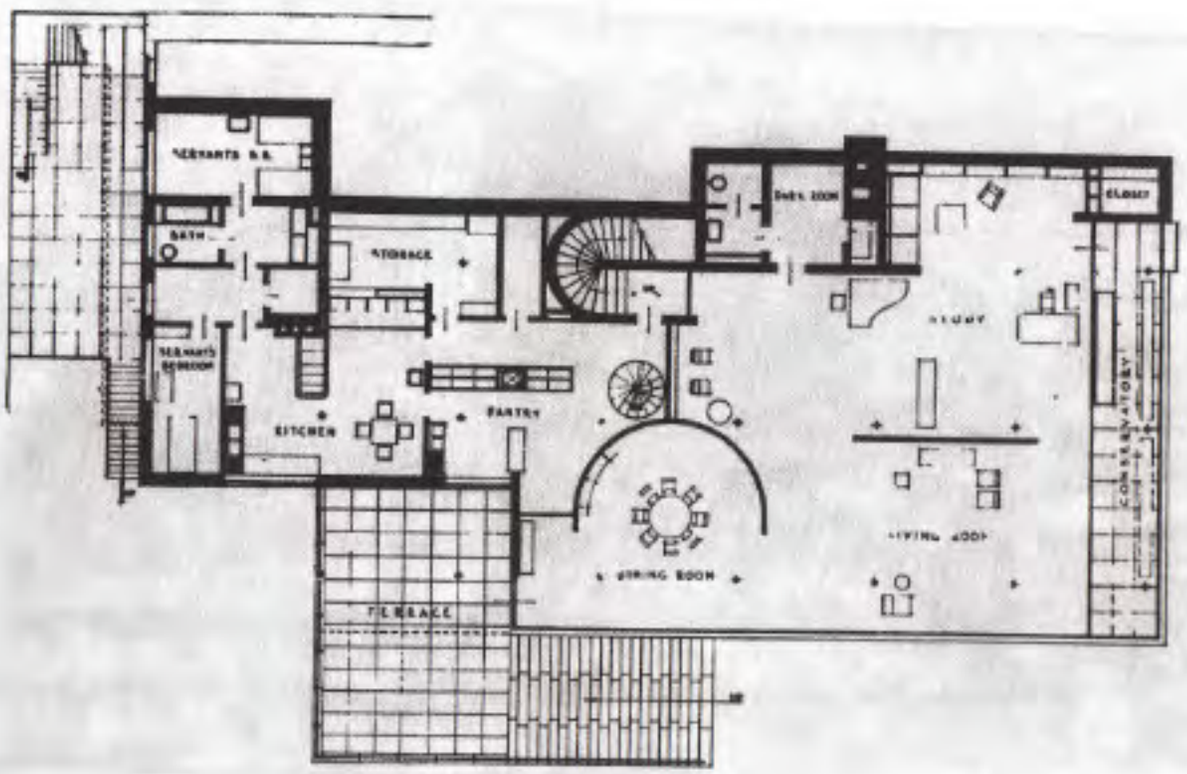
۶ـ دسو Dessau شهری است در آلمان واقع در جنوب غربی برلین. (م.)
۷ـ Walter Gropius معمار آلمانی، تولد ۱۸۸۳ وفات ۱۹۶۹ که از سال ۱۹۳۷ میلادی وارد آمریکا شد. (م.)

شکل ۴۲۷ـ بوهوس، دسو (۲۶ ـ ۱۹۲۵)، اثر والتر گروپیوس (۱۹۶۹ ـ ۱۸۸۳)، اندازه‌های بلوک اصلی ۱۶۷ فوت در ۴۹ فوت (حدود ۵۰ متر در ۱۵ متر)

ساختمان و بنا است. دیوار در اینجا مانند پرده‌ای است که بر روی اسکلتبندی[1] کشیده باشند، هم از نظر شکل ظاهری و هم در واقع تا حدامکان نازک است. مفهوم بنیادی بنا از حالت جثه و توده به مفهوم یک فضای بسته تغییر کرده است. حذف دیوار به عنوان یک عامل نگهدارنده و حمال خودبه‌خود موجب سبک شدن بنا و رخنهٔ روشنایی بیشتر به درون بخش‌های درونی ساختمان شده است. به‌علاوه مستطیل‌هایی که واحدهای این طرح هستند، به صورت شکل‌های افقی از جنس فلز یا بتُن است. سرانجام شکل مکعبی بنا موازی و مرتبط با کمپوزیسیون‌های «نئوپلاستیسیست»[2] موندریان است (شکل ۴۲۰).

1- frame

2- Neo - Plasticist



شکل ۴۲۸ـ توگندهات هاس، برنو(۳۱ ـ ۱۹۳۰)، اندازه‌ها ۵۳ فوت در ۱۱۵ فوت (حدود ۱۶ متر در ۳۴/۵ متر)

طرح بنای «توگندهات»[1] در برنو[2] در چکسلواکی (شکل ۴۲۸) که در سال ۱۹۳۰ به‌دست **میس وان دِر رُهه**[3] طراحی شده است، سبکی بنای آن را می‌رساند. این طرح در مقایسه با بناهای سنگی[4] به نظر می‌رسد اصولاً فاقد پشتبند یا تکیه‌گاه است. یک یا دو ستون فلزی باریک و چند دیوار نازک در اینجا و آنجا کافی است تا بام تخت و سبک بنا را روی خود نگهدارد. هیچگونه تیغه‌ای[5] قسمت‌های مختلف را به صورت اتاق‌اتاق از هم جدا نکرده است، پرده‌هایی که برخی از آنها متحرکند نشانهٔ آن است که مثلاً یک ناحیه در درجهٔ اول برای هدفی در نظر گرفته شده است ولی منحصراً محدود به آن هدف نیست. فضای درونی

1- Tugendhat 2- Brno

۳ـ Ludwig Mies van der Rohe: تولد ۱۸۸۶ وفات ۱۹۶۹ معمار آمریکایی متولد آلمان. (ج)

4- masonry buldings 5- partitions

بنا از بخشی به بخش دیگر جاری است و جداشدگی این فضاها در حداقل است. این ایدهٔ فضاهای باز و راه‌یابنده در اصل از کار «فرانک لوید رایت» که تأثیری فراوان بر معماری اروپا داشته است ریشه می‌گیرد.

این خانه پشت به خیابان دارد. حفاظ پیش‌آمده‌ای بر بالای در ورودی آن به عنوان سایبان، با ورقه‌های پهن شیشهٔ نیمه‌شفاف قرار داده‌اند که روشنایی از آن عبور می‌کند ولی از بیرون داخل آن معلوم نیست و با وجود شفاف بودن حفاظ هم هست. سرویس‌های لازم در آن سوی خانه قرار دارند. برخلاف خانه‌های حومه‌ای آمریکایی که پارکینگ آنها در پشت خانه قرار دارد و باید پس از گذاردن اتومبیل در آن دوباره بیرون آمد و درِ پارکینگ را بست و از بیرون وارد خانه شد در اینجا راحت می‌توان با اتومبیل به داخل خانه رفت. در اینجا افراد ساکن خانه با خیابان و سروصدای آن کمتر تماس دارند، و بیشتر چشم‌انداز با شکوه سمت حیات در برابرشان گسترده شده است. اگر سمت جلو با برو بیای خیابان سر و کار دارد سمت حیات با سکون و آرامش قرین است (شکل ۴۲۹). دیوار

شکل ۴۲۹ـ توگندهات هاس، برنو (۳۱ـ ۱۹۳۰)، اثر میس وان در رُهه (۱۸۸۶ـ۱۹۶۹)

شیشه‌ای بینابین فضای درونی و بیرونی ساختمان قرار دارد و حداکثر استفاده از چشم‌انداز بیرون را امکان‌پذیر می‌کند. این دیوار شیشه‌ای، یا پنجرهٔ سرتاسری، سرتاسر عرض و طول ساختمان را در سمت حیات می‌پیماید و از راه یک ایوان و پلکان جلوی آن می‌توان وارد محوطهٔ چمن شد. برای بام تخت از اصل «کانتی‌له‌ور» بهره‌برداری شده است. بنابراین به نظر می‌رسد این خانه از راستگوشه‌های افقی بلوک مانند ترکیب یافته است، دیدن این مسأله در اینجا آسان‌تر از خانهٔ «بُوهُوس» است. این چیزها را از نقطه‌نظر سودمندی و راحتی درون ساختمان ترتیب داده‌اند.

این ترتیبات از راه کشفیات دقیق غالباً علمی در جهت هدف بنا و قسمت‌های مختلف آن به دست آمده است. معمار برای طراحی یک خانهٔ مدرن نیازهای احتمالی ساکنان آن و سرگرمی‌های روزانهٔ آنها در آن خانه را در نظر می‌گیرد، تا خانه‌ای ساخته شود که تا حدامکان با کارهای روزمرهٔ ساکنان آن تضاد پیدا نکند. ایده و آرمان به اندازهٔ کمتری در اصول حاکم بر طراحی مدرن که هدفش به حداقل رساندن اصطکاک و تداخل امور خانه است دخالت دارد. در پایان این مبحث نظری به نمای درونی این خانه (شکل ۴۳۰) که در واقع یک فضای درونی

شکل ۴۳۰ـ نمای درونی توگندهات هاوس، برنو (۳۱ ـ ۱۹۳۰) اثر میس وان در رُهه

شکل رنگی شماره سیزده

فیگور مدل داده شده روی صدف حلزون، نیو هبرید (قرن نوزدهم)، موزه هنر مردمی، بازل، بلندی ۱ فوت و ۹ اینچ (۵۱/۵ سانتیمتر)

ماسک، کُنگوی مرکزی (قرن نوزدهم)، موزه هنر مردمی، دانشگاه زوریخ، بلندی ۱ فوت و ٤ اینچ (٤٠ سانتیمتر)

شکل رنگی شماره چهارده

منظره با نقاط قرمز، اثر واسیلی
کاندینسکی ۱۸۸۶ تا ۱۹۴۴
گالری سیدنی جینز، نیویورک.

آکاردئون، نوازی اثر مارک شاگال ۱۸۸۷ تا ۱۹۸۵، موزه هنر و شرکا، نیویورک

بسته نیست بلکه یک فضای درونی باز[1] است به تجسم اصول معماری مدرن کمک بزرگی می‌کند. این فضای درونی باز، این گشودگی و آشکاری در ضمن انسان را دعوت به آمیخته شدن با طبیعت می‌کند و ساکن خانه را با طبیعت درمی‌آمیزد. ساکنان خانه در تابستان می‌توانند از هوای آزاد ایوان استفاده کنند و در هوای سرد نیز قادر خواهند بود از درون خانه از زیبایی‌های چشم‌انداز بیرون بهره‌مند باشند. تنظیم روشنایی درون خانه نیز با استفاده از پرده آسان است. مصالح مدرن، روش‌های نوین ساختمانی، و تعیین منطقی بسیاری از عوامل مسأله، تا حدامکان در اینجا خانه‌ای زیبا با انعطاف‌پذیری زیاد در تطبیق با هدف‌های مورد نظر پدید آورده است.

از سال ۱۹۴۶ به این سو نوسازی‌های زیادی به جای ساختمان‌هایی که در اثر جنگ خراب شده بودند انجام شد. ولی بیشتر این بناها چنان با شتاب و صرفه‌جویانه و زیر فشار اقتصادی ساخته شده‌اند که از نظر معماری اهمیت چندانی ندارند. در بسیاری از کشورها (شاید به استثنای انگلستان و آلمان) فقر اقتصادی مردم را ناگزیر کرد به جای فلز از بتُن به عنوان مصالح اولیه ساختمان استفاده کنند. افزون برآن رشد وجدان اجتماعی باعث شد پروژه‌های خانه‌سازی وسیع برای خانواده‌های کم‌درآمد در تمام کشورهای اروپای غربی در نظر گرفته شود. در قلمرو معماری بناهای ماندگار و تاریخی، پنجره‌های باریک و دیوار شیشه‌ای ایستگاه نهایی رم[2] که در سال ۱۹۴۷ به‌دست **مُنتوری**[3] و **کالّینی**[4] و دیگران طرح‌ریزی شد کیفیاتی هستند از شیوهٔ بین‌المللی[5] که به شکلی مؤثر با یک دیوار قدیمی رُمی ترکیب شده‌اند. تالار جشنواره‌ای سلطنتی[6] در لندن که در سال ۱۹۵۱ به‌دست **ماتیو**[7] و **مارتین**[8] تکمیل شده نمونه‌ای است از ارتباط و اتحادِ کارآیی و صورت ظاهر.[9] راهروها، محل‌های استراحت و رستوران‌ها روبه چشم‌انداز رود تایمز دارند و تالار بزرگ سخنرانی را کاملاً دربر گرفته‌اند تا حالت «آکوستیک» قابل تحسین آن را حفظ کنند به‌گونه‌ای که سر و صداهای

1- The open interior
2- Termini Station in Rome
3- Montuori
4- Callini
5- international style
6- Royal Festival Hall
7- Matthew
8- Martin
9- The connection of functionalism and appearance

بیرون به درون تالار رخنه نمی‌کند.

از زمان مصر باستان تاکنون هنرها همیشه گزارشی بوده‌اند صادقانه و محسوس که تمدن‌های بشری را وفادارانه ثبت کرده‌اند. در قرن بیستم هم هنر همین رسالت را به عهده داشت. تطابق مواد و مصالح مدرن بر پیکرتراشی و معماری به خودی خود فرم‌هایی از «اکسپرسیون» خلق کرده‌اند که برای هیچکدام از نسل‌های پیشین آشکار نبوده است. تلاش و آشوب و اضطراب زندگی مدرن، تراکم ماشین و دانش‌ها و تمایل به تجربه در هر زمینه اثر خود را بر روی هنر زمان ما گذاشته است، چنانکه این نیروها بر نحوهٔ زندگی ما نیز اثر گذاشته‌اند. هیچکس نمی‌تواند آیندهٔ هنر را پیش‌بینی کند چنانکه آیندهٔ زمینه‌های دیگر زندگی را نیز نمی‌توان پیش‌بینی کرد. در واقع از آنجا که نوع هنرها به نوع تمدن‌ها ارتباط دارند برای تصور این که هنر در آینده چگونه خواهد بود باید بدانیم در آینده زندگی چه نیازهایی را می‌طلبد. فقط از یک چیز می‌توانیم مطمئن باشیم: از آنجا که بشر برای لذت بردن و بهره‌مند شدن و خرسندی و بیان حال،اگر نگوییم برای زیستن، به هنر نیاز دارد، مادامی که انسان وجود دارد و نحوهٔ زندگی‌اش تغییر می‌کند هنرها نیز به موجودیت و تغییر و تبدیل ادامه خواهند داد. چون انسان نیازهای خود را تغییر می‌دهد و اصلاح می‌کند، چه این تغییرات واقعی باشند چه خیالی، هنرها نیز به همین‌سان تحول خواهند یافت، و در آینده نیز همانند گذشته آینهٔ تمام‌نمای روش و فرهنگی خواهند بود که بشر برای خود شکل می‌دهد.

اشاره‌ای به هنر سال‌های ۱۹۶۰ به این سو در مغرب زمین

به قلم مایکل آرکر[1]

هر کس به‌دقت به‌هنر امروز بنگرد با کثرتی شگفت‌آور و گیج‌کننده از شیوه‌ها، فُرم‌ها، کارکردها و مسایل مطرح شدهٔ گوناگون روبرو می‌شود. از بیرون به‌نظر می‌رسد هر چه بیشتر می‌بینیم دست‌کم از دیدگاه تعریف سنتی[2] کمتر می‌توانیم این کارها را اصولاً «هنر» بنامیم. از یک جهت دیگر به‌نظر نمی‌رسد مواد ویژهٔ[3] کارهای هنری که امتیاز آن را داشت تا در یک آن شناخته شود و آن را با همان نگاه نخست کار هنری به‌شمار آوریم در میان باشد: هنر کنونی نه تنها رنگ، سنگ و فلز را به کار می‌گیرد بلکه هوا، روشنایی، صوت، کلام، آدم‌ها، مواد غذایی و بسیاری چیزهای دیگر را نیز برای ارائهٔ کار هنری به‌کار می‌گیرد. این روزها دیگر از تکنیک و روش‌های ویژهٔ هنری قابل پذیرش در چیزهایی که به‌عنوان کار هنری ارائه می‌شوند خبری نیست. برعکس مکرر می‌بینیم که نمی‌توانیم این گونه کارهای مبتذل و پیش پا افتاده را کار هنری بنامیم. هر چند نقاشی ممکن است برای خیلی‌ها اهمیت داشته باشد، اما در کنار نقاشان سنتی کسانی هستند که عکاسی و ویدئو را به‌عنوان کار هنری ارائه می‌دهند و دیگرانی هم هستند که به‌کارهای گوناگونی نظیر پیاده روی، دست تکان دادن و کاشتن گیاهان می‌پردازند و آن را کار هنری می‌دانند.

در سال ۱۹۶۱ در آغاز دهه‌ای که همهٔ برداشت‌های قبلی دربارهٔ هنر در معرض بازنگری قرار گرفته بود تئودُر آدُرنو[4] فلسفه‌دان، تئوری زیبایی‌شناسی[5] خود را به‌شکل زیر بیان داشت:«امروز روزگار به‌گونه‌ای است که آنچه به‌هنر ربطی ندارد، بی‌آن که حرفی برای گفتن داشته باشد و بدتر از آن بی آن که فکر و اندیشه‌ای پشت آن بوده باشد [به نام هنر] در جریان است.» حتی روشی که هنر را به‌عنوان چالشی در برابر تعادلات رسمی اجتماعی می‌دانست زیر سئوال رفت.

---

1 - Michael Archer
2- Traditional
3- Particular materials
4- Theodor Adorno
5- Aesthetic Theory

و حتی آنچه به‌عنوان چیزی مدرن یا پیشرو و (avant - garde) به‌شمار می‌آمد تغییر کرد. ولی فراوانی و گوناگونی کارهای هنری معاصر نشانهٔ اوضاع آشفتهٔ امور نیست؛ در بررسی هنر چهل سال گذشته بعضی تِم‌های عمده آشکار می‌شود. بویژه هنرمندان برخی اداهایی را که آوان گارد مدرنیست در اوایل سدهٔ گذشته از خود بروز می‌داد بازنگری کرده‌اند و تفسیرهای جدیدی به‌آنها داده‌اند و آن‌ها را پیش کشیده‌اند.

تجدیدنظر دربارهٔ اعتقاد به‌رابطهٔ میان هنر و زندگی روزمره مسلماً به‌تألیفات متفاوت دیگر از جملهٔ تألیفات مربوط به‌پاپ آرت و کمینه‌پردازی (minimalism) نیاز دارد. پی‌گردی تمایلاتی که پشت سر این دو قرار داشته‌اند نیاز به‌شناخت دامنهٔ گستردهٔ کار پُست مینیمال[1] دارد که شامل مکتب «کانسپتوآلیسم»[2]، لندآرت[3]، پرفورمنس و بادی آرت[4] و آغازِ مکتبِ اینستالیشن[5] است. همهٔ این کارهای مربوط به‌دههٔ ۱۹۶۰ میلادی با تعریف مدرنیستی که از تاریخ هنر می‌شود در چالش بوده‌اند که کلمنت گرینبرگ[6] نقدنویس آمریکایی به‌اختصاصی‌ترین وجه به‌آن پرداخته است. پی‌آمد این چالش شناخت این مسأله بود که معنای کار هنری الزاماً در درون خودش نهفته نیست، اما بیشتر مواقع از متنی که در آن می‌زیَد رخ می‌نماید. به‌عبارت دیگر هنر هر زمان زاییدهٔ شرایط حاکم بر آن زمان است. این شرایط بیشتر اجتماعی و سیاسی بوده است تا فُرمال، و پرسش‌های سیاسی و هویتی، چه به‌لحاظ فرهنگی[7] چه به‌لحاظ شخصی[8] هستهٔ مرکزی بیشتر کارهای هنری سال‌های ۱۹۷۰ را تشکیل می‌داده است. سپس در میان این فاکتورها تأثیر تئوری فمینیستی در رأس قرار گرفته است و اهمیت پُردوامی داشته.

در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ تئوری‌های تحلیل روانی، فلسفی و دیگر تئوری‌های فرهنگی در فرمولبندی پُست مدرنیسم انتقادی اهمیت روزافزون یافتند. کارهایی که این تئوری‌ها را تفسیر و تعبیر می‌کرد پرسش ماهیت هنر را که در سال‌های

1- Post - minimal 2- Conceptualism 3- Land art
4- Performance and body art 5- Installation
6- Clement Greenberg 7- cultural 8- Personal

۱۹۶۰ آغاز شده بود ادامه داد. اما به‌موازات این جریان رواج دوبارهٔ نقاشی سنتی فراگیر پیش آمد که در آن زمان به‌عنوان واکنش کاملاً محافظه کارانه‌ای در برابر کارهای سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به‌شمار آمد و در خلال شکوفایی اقتصادی سال‌های ۱۹۸۰ به‌واسطهٔ رونق بازار هنر[1] پشتیبانی شد.

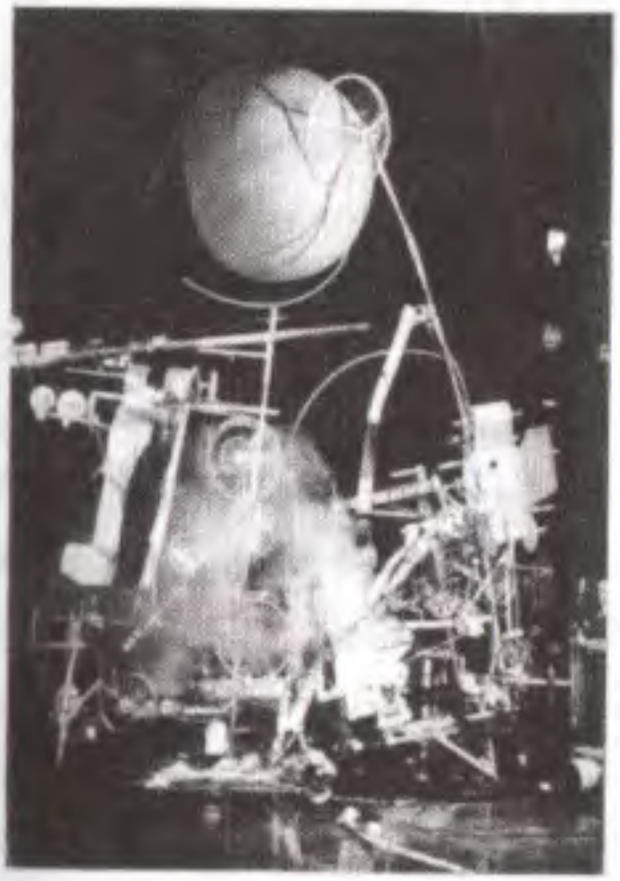
در آغاز دههٔ ۱۹۶۰ میلادی هنوز می‌شد کارهای هنری را، که به‌دو گروه گستردهٔ نقاشی و پیکرتراشی تقسیم می‌شدند، باز شناخت. «کوبیست» و دیگر وابسته‌های آن، ماجرای «فوتوریست» و رویدادهای «دادائیست» قبلاً چالش با این دو قطبی بودن سادهٔ عالم هنرهای تجسمی را آغاز کرده بودند، و عکاسی قویاً ادعا می‌کرد که باید در زمرهٔ کارهای هنری به‌شمار آید. با این همه اعتقاد به‌این که هنر اصولاً محصول تلاش خلاقهٔ آدمی است و این که هنرهای تجسمی باید یا نقاشی باشند یا پیکرتراشی، به‌قوت خود باقی ماند. در سال‌های بعد از ۱۲۹۶۰ در مسلّم بودن این سیستم تقسیم‌بندی تردیدهای پیدا شد. مطمئناً بعضی هنرمندان به‌نقاشی می‌پرداختند و بعضی دیگر بنا بر سنّت معهود، خود را پیکرتراش می‌دانستند، اما اکنون این دو حرفه جای خود را به‌دامنهٔ گسترده‌تری از فعالیت‌ها داده است.

در سال ۱۹۶۲ در ساحل غربی آمریکا نشریه‌ای به‌نام «میدان هنر»[2] منتشر شد. آن نشریه روشی طعنه‌آمیز داشت و با چاپ سخنان لِستِرد. لانگمن[3] رئیس دپارتمان هنر دانشگاه کالیفرنیا (که دربارهٔ گشایش نمایشگاه نظرسنجی زیر عنوان «هنر سر هم کردن»[4] در موزهٔ هنر مدرن نیویورک ایراد کرده بود) در شمارهٔ اول نشریه به‌خود افتخار کرد. پرفسور لانگمن در پنج صفحه به‌بررسی کارهای آن نمایشگاه پرداخته بود و تمام آنچه را که امروز هنر مشهور آن زمان به‌حساب می‌آید رد کرده است. کارهایی که او رد کرده است به‌قرار زیرند:

«نقاشی آکسیون»[5] اثر جکسُن پُلاک[6] (۵۶-۱۹۱۲)؛ نقاشی‌های بزرگ بارنِت نیومن[7] (۷۰-۱۹۰۵)، که یک رنگ (مونوکروم) هستند ولی یک یا دو خط نازک روی

1- art market
2- Artforum.
3-lester D. langman
4- The Art of Assemblage
5- action painting
6 - Jackson Pollock
7 - Barnett Newman

آنـها بـه‌سـمت پـایین لغـزیده است؛ بـوم‌های آبـی رنگ ایـوز کـلاین[1] (۶۲ـ۱۹۲۸) که با یک رُلر انجام شـده یـا پـرفورمنس‌های زنـان عـریان بـه‌عـنوان «نـقاشی‌های قـلمی» او؛ کارهایی به‌نام «تلفیق‌ها» مـانند Bed (۱۹۵۵)، لباس خواب‌های نصب شده بـر دیـوار کـه روی آن رنگ مـالیده بودند، یا مونوگرام (۱۹۵۹)، بُز شکم پُر شده‌ای که لاستیک کهنه‌ای بر آن قرار داده‌اند، اثر رُبـرت راشـنبرگ[2] (متولد ۱۹۲۵)؛ بدنه‌های اتـومبیل‌های تصادفی به‌عنوان پـیکره اثـر سـزار[3] (مـــتولد ۱۹۲۱؛ مـجسمه‌های آت و آشغال مکـانیزه اثـر جـین تـینگولی[4] (۹۱ـ۱۹۲۵) [کـه یکـی از آنـها بـه‌نـام تقدیم به‌نیویورک (۱۹۶۰) در باغ‌های موزهٔ هنر مدرن نـیویورک در سـال ۱۹۶۰ خود به‌خود خـراب شـده بـود.] و رویـدادهـا اثـر آلن کـاپرو[5] (مـتولد ۱۹۲۷)، و دیگران.



تابلوی تقدیم به نیویورک (۱۹۶۰)، اثر جین تینگولی

اعتراض پرفسور لانگمن به‌این نوع هـنر بـه‌خـاطر مـوجودیت آن نـبود، بـلکه بیشتر به‌نظر می‌رسید او به‌رَوَند کلی و جریان فرهنگی زمان اعتراض داشت. حق با او بود؛ چنین فرهنگی جریان داشت. کارِ رُبرت راشنبرگ و جَسپِر هانس (متولد ۱۹۳۰) را از میانهٔ سال‌های ۱۹۵۰ «دادای نوین»[6] می‌نامیدند. چون که آن‌ها بویژه از موضوعات برگرفته از مسایل روز استفاده مـی‌کردند. کـاربرد ایـن اصـطلاح

1- Yves klein
2- Robert Rauschenberg
3- Cesar
4- Jean Tinguely
5- Allen kaprow
6- neo - Dada

تابلوی بوفالو ۲ (Buffalo II) ۱۹۶۴ اثر رُبرت روشنبرگ

بیشتر متوجه کارهای مارسل دوشان فرانسوی ۱۹۶۸-۱۸۸۷ بود و کمتر متوجه فعالیت‌های هوگوبال[1] (۱۹۲۷-۱۸۸۶)، تریستان تسارا[2] (۱۹۶۳-۱۸۹۶) و سایرین در کاباره وُلتر در زوریخ در سال ۱۹۱۶ بود. دوشان اصطلاح «ساخته و آماده» را برای بیان اشیاء جثه‌داری که انتخاب می‌کرد، می‌خرید و بعد به‌عنوان کار هنری مطرح می‌کرد، به‌کار بُرد. نخستین شیئی که به‌نمایش گذاشت «چرخ دوچرخه» بود که در سال ۱۹۱۳ به‌نمایش گذاشت. او یک چرخ دوچرخه را روی چهار پایه‌ای قرار داده بود؛ «چشمه» کاسهٔ توالت مردانه‌ای بود که در سال ۱۹۱۷ با امضای R- mutt به‌نمایش گذاشت: دوشان با به‌نمایش گذاشتن اشیاء ساخته و آماده از بازدیدکننده می‌خواست دربارهٔ آنچه منحصر به‌فرد بودن آن شیئی را به‌عنوان کار هنری نشان می‌دهد فکر کند و ببیند چرا از میان سایر اشیاء او آن را برگزیده است. چه هنری در این شیئی هست که برگزیدهٔ اوست؟! این نوع خواسته‌ها در تمام کارهای هنری دههٔ ۱۹۶۰ به‌بعد بازتاب داشت.

دو ایدهٔ کلیدی در مورد واژهٔ «سر هم بندی»[3] بیان می‌شود. نخست این که هر چند کنار هم چیدن تصاویر و اشیاء بیشتر تولید هنری محسوب می‌شود، اما آن تصویرها و اشیاء هرگز هویت معمولی و روزمرهٔ خود را با این کارها از دست نمی‌دهند. دوم آن که این تماس با چیزهای روزمره، اگر انسان از آن خجالت‌زده نمی‌شود، دست را برای کاربرد ردیف گسترده‌ای از مواد و تکنیک‌ها که تاکنون

1 - Hugo Ball 2 - Tristan Tzara 3- assemblage

جزو مواد و تفکیک‌های هنری به‌شمار نمی‌آمده‌اند باز می‌گذارد. در میانه‌های سال‌های ۱۹۵۰ جاسپر جانس[1] یک پردهٔ نقاشی از پرچم آمریکا تحت نام «پرچم» ساخت. این نقاشی مسلّماً تصویری از یک چیز و نمادِ همگانی و همه جایی است، اما می‌توان آن را به‌عنوان آرایشی صوری از رنگ‌ها، خطوط و شکل‌های هندسی نیز در نظر گرفت، دیگر این که، پرچم واقعی که شامل رنگ‌هایی روی تکه‌ای پارچه است، چیزی بیش از مواد، حالت سه بُعدی و شیئی مانند پردهٔ نقاشی «جاسپر جان» ندارد. همین سخن دربارهٔ هدف‌هایی که او بعداً در نقاشی دنبال کرد نیز صادق است. در آغاز سال‌های ۱۹۶۰ روشنبرگ در پی نقاشی‌های «کُمبینه»[2] خود یک سری پرده حاوی انواع تصویرهای سیلک اسکرین و همچنین مارک‌های طراحی شده و نقاشی شده را تولید کرد. این تصویرها نه تنها از تاریخ هنر گرفته نشده بود، بلکه از مواد هنری سنتی نیز در آن‌ها خبری نبود. فقط تصویرهایی بود که از روزنامه‌ها، مجله‌ها، و در یکی بولتن تلویزیون را یکی پس‌از دیگری نصب کرده بودند و اینها عناصر تابلوهای روشنبرگ را تشکیل می‌داد.

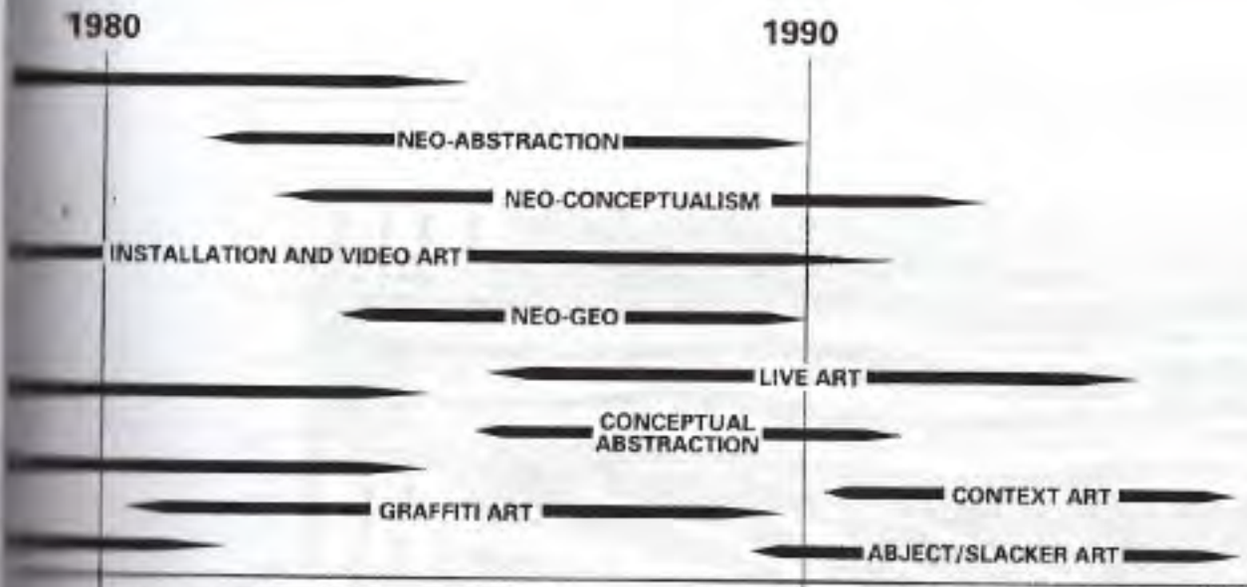
در آغاز دههٔ ۱۹۶۰ شیوهٔ پاپ آرت[3] به‌عنوان یک نوع حرکت هنری در آمریکا معرفی شد. در سال ۱۹۶۲ امکان آن فراهم شد که نوعی احساس مشترک بین شماری از هنرمندان هویت پیدا کند، بویژه هنرمندانی مثل رُی لیختن اشتاین[4] (متولد ۱۹۲۳)، اندی وارُل[5]، کلس اُلدنبرگ،[6] تام وسلمن[7] (متولد ۱۹۳۱)، و جیمز رُزنگیست[8] (متولد ۱۹۳۳) در تمام کارهای خود از موضوعاتی پیش پا افتاده و مبتذل عوام شهری آمریکا انتخاب کرده بودند. کارهای آنان علاوه بر دوری گزیدن از شیوه‌های عاطفی اکسپرسیونیسم انتزاعی به‌نظر می‌رسید به‌تکنیک‌های پُر جثه تصویری بستگی دارد. این گونه به‌نمایش گذاردن‌ها و شیوه‌های گوناگون و عجیب و غریب در هنر همچنان ادامه یافت به‌گونه‌ای که پرداختن به‌هنر مدرن نگارش کتاب جداگانه‌ای را لازم دارد.

1- Jasper Johns
2- combine
3- pop art
4.Roy Lichtestein
5- Andy warhol
6- Claes Oldenburg
7- Tom Wesselman
8- James Rosenguist

تابلوی نقاشی بزرگ کوچک (Little Big Painting) ۱۹۶۵، اثر رُی لیختن اشتاین

نگاه به‌هنر فقط نوعی «وقت تلف کردن» انفعالی نیست، بلکه بخشی از زندگی در جهان است که در آن، کار هنری و تماشاکنندهٔ آن هر دو به‌هم تعلق دارند. نگاه کردن کاری انفعالی یا پاسیو نیست؛ و بدن تأثیرگیری تا تأثیرگذاری نمی‌شود چیزی را ببینیم و بگذریم. نمایشگاه‌های هنری سال‌های اخیر بنابر مواد مورد بحث ناجور و غیر قابل مقایسه و پراکنده و با قصد و نیت متفاوت سازمان داده شده بودند. اما همهٔ آنها نشان‌دهندهٔ گستره‌ای است که در آن خطوط جستجوی زیبایی دنبال می‌شده است، بگذریم از این که در این جستجو به‌جایی که می‌خواستند نرسیدند، و این بُردار اصلی هنر مدرن بوده است.

دو رویداد در سال ۱۹۹۰ این مسأله را به‌خوبی نشان می‌دهد رویداد نخست عبارت بود از L' Informe: mode d'emploi نمایشگاه بازدید تاریخی که



Groups, Movements and Styles

Influential Artists

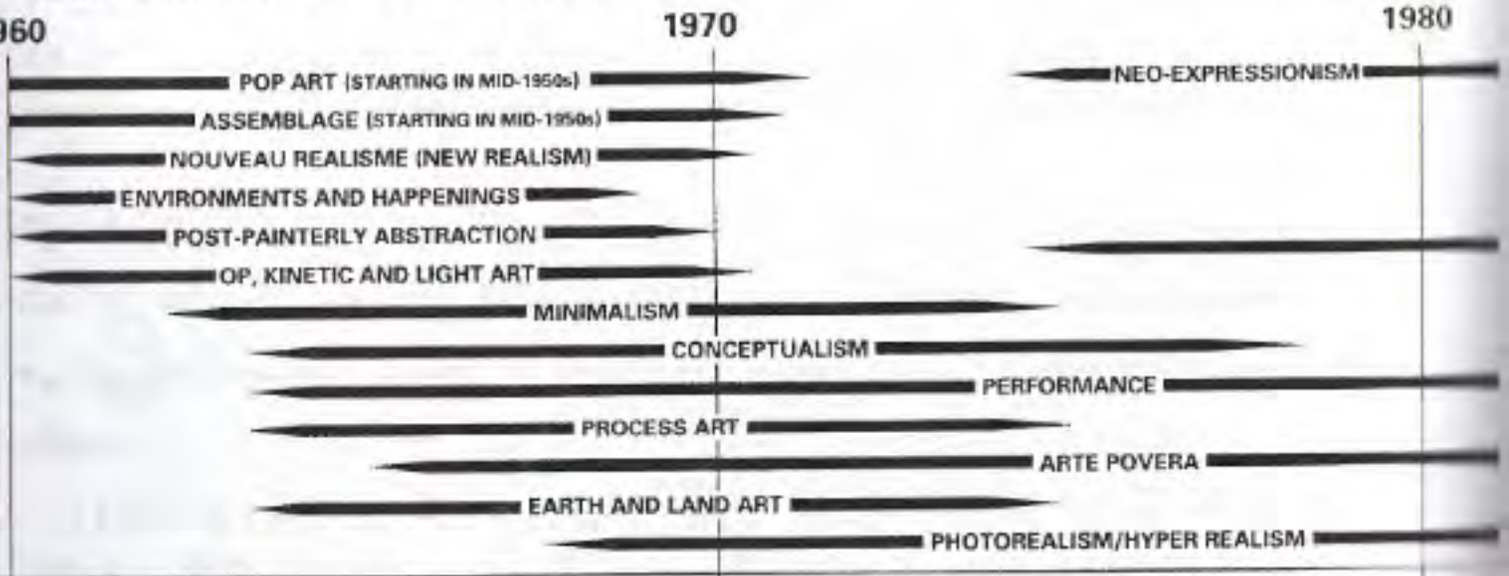
Basquiat, Jean-Michel
Boltanski, Christian
Bourgeois, Louise
Chicago, Judy
Clemente, Francesco
Durham, Jimmy
Gober, Robert
Haring, Keith
Herold, Georg
Holzer, Jenny
Horn, Rebecca
Kabakov, Ilya
Kiefer, Anselm
Kippenberger, Martin
Koons, Jeff
Kruger, Barbara
Levine, Sherrie
Muñoz, Juan
Piper, Adrian
Schnabel, Julian
Sherman, Cindy
Spero, Nancy
Struth, Thomas
Trockel, Rosemarie

Barney, Matthew
Calle, Sophie
Dion, Mark
Fend, Peter
Fraser, Andrea
Gonzalez-Torres, Felix
Green, Renée
Hammons, David
Hatoum, Mona
Hill, Gary
Hirst, Damien
Kelley, Mike
Kilimnik, Karen
Landers, Sean
McCarthy, Paul
Morimura, Yasumasa
Müller, C-P
Noland, Cady
Ray, Charles
Simpson, Lorna
Smith, Kiki
Viola, Bill
Wall, Jeff
Whiteread, Rachel

Important Events

1981 • *A New Spirit in Painting* exhib., Royal Academy of Arts, London
1982 • *Transavanguardia* exhib., Galleria Civica, Modena
• *Zeitgeist* exhib., Martin-Gropius-Bau, Berlin
• Documenta VII (curated by Rudi H. Fuchs), Kassel
• First Carnegie International exhib., Pittsburgh
• Maya Ying Lin, *Vietnam Veterans Memorial*
1983 • Mary Kelly publishes *Post Partum Document*
1984 • *'Primitivism' in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Cultural* exhib., MOMA, NY
• Saatchi Gallery opens, London
1985 • Gorbachev comes to power in the USSR – beginning of *perestroika*
• Discovery of AIDS virus, France/USA
1986 • *Silence=Death*, AIDS activist project
• *Chambres d'Amis* exhib., Ghent, curated by Jan Hoet
• Death of Joseph Beuys
1987 • *Berlinart 1961–1987* exhib., MOMA, NY
• Documenta VIII, Kassel
• ACT UP, the AIDS Coalition to Unleash Power, founded, NY
• Second *Skulptur Projekt* exhib., Münster
• Death of Andy Warhol
1988 • *Refigured Painting: The German Image 1960–88* exhib., Guggenheim Museum, NY
• Venice Biennale, *Aperto 88*
• *Freeze* exhib., London
1989 • The Berlin Wall comes down
• *Magiciens de la Terre* exhib., Paris
• *Forest of Signs* exhib., Los Angeles Museum of Contemporary Art
• *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* exhib., Washington D.C.
1990 • Germany reunited
• *Die Endlichkeit der Freiheit* (*The Finitude of Freedom*) exhib., Berlin
• Collapse of the USSR
• *The Köln Show* exhib., Cologne
• Lucy Lippard publishes *Mixed Blessings: New Art in a Multi-Cultural America*
1991 • *Metropolis* exhib., Martin-Gropius-Bau, Berlin
• Carnegie International exhib., Pittsburgh
• *Dislocations* exhib., MOMA, NY
• *Objects for the Ideal Home: The Legacy of Pop Art* exhib., Serpentine Gallery, London
1992 • *Post Human* exhib. by Jeffrey Deitch, Lausanne, Turin, Athens, Hamburg
• *DoubleTake* exhib., The South Bank Centre, London
• *Helter Skelter: LA Art in the 1990s* exhib., Los Angeles
1993 • Biennial Exhib., Whitney Museum, NY
• Eva Hesse retrospective, Hirshhorn Museum, Washington D.C.
1994 • *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* exhib., Guggenheim Museum, NY
1995 • *Rites of Passage: Art for the End of the Century* exhib., Tate Gallery, London
• *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, exhib., Museum of Contemporary Art, LA
1996 • Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *L'Informe – mode d'emploi* exhib., Centre Georges Pompidou, Paris
• *NowHere* exhib., Louisiana Arts Centre, Denmark

TIMELINE (durations indicated are approximate)



Influential Artists

Andre, Carl
Artschwager, Richard
Caro, Anthony
Flavin, Dan
Fluxus Group
Johns, Jasper
Judd, Donald
Kelly, Ellsworth
Kienholz, Ed
Klein, Yves
Lichtenstein, Roy
Louis, Morris
Manzoni, Piero
Noland, Kenneth
Oldenburg, Claes
Rauschenberg, Robert
Reinhardt, Ad
Riley, Bridget
Rosenquist, James
Ruscha, Edward
Stella, Frank
Tinguely, Jean
Warhol, Andy
Wesselman, Tom

Acconci, Vito
Art & Language
Baselitz, Georg
Beuys, Joseph
Buren, Daniel
Christo & Jeanne-Claude
Gilbert and George
Haacke, Hans
Hesse, Eva
Immendorff, Jörg
Kelly, Mary
Kosuth, Joseph
Kounellis, Jannis
LeWitt, Sol
Long, Richard
Merz, Mario
Nauman, Bruce
Penone, Giuseppe
Polke, Sigmar
Richter, Gerhard
Ryman, Robert
Serra, Richard
Smithson, Robert
Weiner, Lawrence

Important Events

1960 • Claes Oldenburg, *The Street*
• Andy Warhol, *Dick Tracy*, first comic strip painting
• Yves Klein, *anthropométries*
• Pierre Restany, New Realist Manifesto

1961 • *The Art of Assemblage* exhib., MOMA, NY
• Clement Greenberg publishes *Art and Culture*
• Claes Oldenburg, *The Store*
• Fluxus group formed
• John F. Kennedy elected President of US
• Berlin Wall constructed
• Yuri Gagarin first man in space

1962 • Warhol paints Marilyn Monroe and Campbell's Soup cans; first major exhib., LA
• Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*
• Death of Yves Klein

1963 • Assassination of President Kennedy
• Duchamp retrospective, Pasadena
• *Towards a New Abstraction* exhib., LA
• Death of Piero Manzoni

1964 • *Post-painterly Abstraction* exhib., LA
• Venice Biennale – Rauschenberg awarded first prize
• Carolee Schneeman, *Meat Joy*, NY

1965 • Warhol retrospective, Pennsylvania, US
• Beuys, *Twenty-Four Hours*, Wuppertal, Germany
• National Endowment for the Arts (NEA) founded, US

1966 • *Primary Structures* exhib., Jewish Museum, NY

1967 • Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*
• Che Guevara killed in Bolivia

1968 • Death of Marcel Duchamp
• Assassination of Martin Luther King
• *Les événements* – student rioting in Paris

1969 • *Arte Povera*, term coined by Germano Celant
• *Anti-Illusion: Procedures/Materials* exhib., Whitney Museum, NY
• *When Attitudes Become Form* exhib., Berne, Krefeld, and London
• *Nine at Castelli* exhib. org. by Robert Morris, NY
• First issue of *Art-Language*
• Stonewall gay riot, NY

1970 • *Information* exhib., MOMA, NY
• Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah

1971 • *Contemporary Black Artists in America* exhib., Whitney Museum, NY

1972 • Documenta V: *Individual Myths – Parallel Picture Worlds*, Kassel

1973 • Salvador Allende overthrown in Chile

1976 • *Women Artists: 1550–1950* exhib., Los Angeles County Museum of Art

1977 • Walter de Maria, *Lightning Field*, New Mexico
• Documenta VI: *Art and Media*, Kassel
• Opening of the Centre Georges Pompidou, Paris
• First *Skulptur Projekt* exhib., Münster

1978 • *Bad Painting* exhib., New Museum of Contemporary Art, NY

1979 • Joseph Beuys retrospective exhib., Guggenheim Museum, NY
• Judy Chicago, *The Dinner Party*

توسط رُزالیند کراس و ایو ـ آلن بوآ برای مرکز ژُرژ پمید و در پاریس برگزار شد. این نمایشگاه نمودی از تغییر دیدگاه‌ها را دربارهٔ هنر قرن بیستم پیشنهاد می‌کرد که تا حد قابل توجهی با دیدگاه‌های سنتی رشد مدرنیست کنتراست داشت.

رویداد دوم که در مرکز هنری لوئیزیانا در دانمارک به‌نمایش گذاشته شد زیر نظارت و کارگردانی «لارس نیتو»[1] بود. این نمایشگاه که «اکنون ـ اینجا»[2] نام داشت شامل چندین نمایش ناوابسته و مستقل بود که همزمان با هم توسط گروهی بین‌المللی از کسانی که خود را قیم هنر مدرن می‌دانستند تشکیل می‌شد. «نیتو» در کاتالوگ معرفی نمایشگاه مزبور گفته بود «من ترسان بودم، اما در عین حال وسوسه هم می‌شدم. با خود می‌گفتم چگونه نمایشگاهی را که تغییرات این چند دههٔ آخر را، که فقدان ساختار در آن‌ها مشهود بوده است، و روی داستان‌های کوچکی کار می‌کرده و زبانی محلی و متنی موضعی داشته است می‌توان سازمان داد؟ آیا امکان دارد نمایشگاهی چند زمینه‌ای ترتیب داد که در آن تفاوت‌های ـ سیاسی، زیباشناسی، و امثال آن ـ که در مواضع هنرمندان معاصر وجود دارد کنار هم جمع شود؟

تلاش‌های دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ که در آن هنرمندان در جستجوی برقراری پارامترهای سیاسی در کار هنری بودند و می‌خواستند مدرنیست‌های اوان گارد را از حاشیهٔ اجتماع به‌میان مردم بکشانند و صدایی شوند که به‌گوش مردم برسد به‌جایی نرسید. پُرسش سیاسی در کار هنری نمی‌تواند پاسخی ناوابسته و مستقل که شایستگی هنر و هنرمند را داشته باشد پدید آورد. کار هنری باید به‌احساس زیبایی در بیننده منجر شود. هنرمند واقعی حتی نازیبایی‌ها را بسیار زیبا تصویر می‌کند.

هنر مواجههٔ دو سویهٔ همیشگی با جهانی است که در آن کار هُنری (بدون آن که نقطهٔ پایانی داشته باشد) آغازگر و نقطهٔ کانونی پژوهش‌های بعدی برای دستیابی بیشتر به‌معناست.

1- Lars Nittve 2- Now Here

ANALYTICAL HISTORY OF WORLD ART

Architecture, Sculpture, Painting

EVERARD M. UPJOHN
PAUL S. WINGERT
JANE GASTON MAHLER

TRANSLATED
By:
DR. M. HOOSHMAND VEEZHEH (VIJEH)