هنر تخیّلی

مجید مددی

نگاهی است دیگر به جنبش سوررئالیسم. دیدگاه نویسنده این مقاله بیش‌تر به گشت و بازگشتی نه‌چندان تاریخی و بیش‌تر روایی به این نحلهٔ مهم هنری شباهت یافته است. از هر زبان که می‌شنویم نامکرر است خاصه که هزار زبان هنر از هر رخدادی حتی تازه پرو بال‌گرفته و نسورسته، بدیع و جالب خاطر نقل و نقد می‌کند. سوررئالیسم که بی‌گمان مهم‌ترین تلقی مدرن و معاصر از هنرهاست در نوشتاری که در پی می‌آید، جنبشی مردم‌فهم و درعین‌حال خادم ذهن و زبان انسان متفکر معرفی می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

سوررئالیسم: اسم، مذکر. حرکت ناآگاهانه صرفاً روایی که به‌وسیله آن شخص می‌تواند با زبان و نوشتن و یا شیوه‌های دیگر به بیان کارکرد ذهن خود بپردازد. تقریر به‌وسیله اندیشه در غیاب هرگونه نظارت و کنترلی توسط عقل و ورای هرگونه دل‌مشغولی زیبایی‌شناختی.

دایرةالمعارف فلسفه: سوررئالیسم بر پایه باور به واقعیت برتر اشکال خاصی از هم‌خوانی و پیوند استوار است که تاکنون توجهی به آن نشده و به بوته فراموشی افتاده است. یعنی بر اساس قدرت مطلق رویا و بازی هدایت‌ناشدهٔ اندیشه...

برتون (Breton) می‌گوید: «من معتقد به فیصله‌یافتن حالت و وضع رویا و واقعیت در آینده هستم. به ظاهری چنین متضاد، به نوعی واقعیت مطلق، یا *سوررئالیته*، اگر بتوانم چنینش بنامم.»

مسأله هنر تخیلی: عبارت «نقاشی سوررئالیستی» خود تا حدی یک تناقض لفظی است زیرا، به‌طوری که در نخستین مانیفست [جنبش] سوررئالیستی تعریف شده، فعالیت سوررئالیستی به‌گونه‌ای ایده‌آل «ورای هرگونه مشغلهٔ زیبایی‌شناختی است...» از آن‌جا که تمامی هنرها ــ چه تصویری و چه غیرتصویری ــ ضرورتاً متضمن مقداری ساخت و ترکیب زیبایی‌شناختی است، بنابراین اگر ما صرفاً ارزش ظاهری بیان مانیفست را در نظر بگیریم، چیزی به‌عنوان نقاشی سوررئالیستی نخواهیم داشت. و این دقیقاً همان چیزی است که در ۱۹۲۵ به دست پیر نویل (Piere Neville) انجام گرفت، هنگامی که در نشریه ارگان جنبش به نام انقلاب سوررئالیستی نوشت: «هرکس می‌داند چیزی به‌عنوان نقاشی سوررئالیستی وجود ندارد: نه به‌صورت خطوط مدادی در نتیجهٔ حرکت‌ها و اشاره‌های تصادفی و نه در هیئت تصویر نشانه شکل‌های رویایی و نه تخیلات وهم‌آفرین که بتواند یک‌چنین چیزی را توصیف کند.» آندره برتون و دیگر رهبران جنبش تمایلی به این که مانیفست خود را چنین تحت‌اللفظی در نظر بگیرند، نداشتند؛ ارزش‌های زیبایی‌شناختی به خودی خود چیز مهمی نبودند، با وجود این در هنر حضور داشتند و امکان داشت مفید هم واقع شوند. نقاشی «مصلحتی سوگناک و رفت‌آور» است اما به‌هرحال مصلحتی است. طراحی‌های غیر ارادی (خودکار) آندره ماسون (André Masson) که در اولین شماره‌های نشریه انقلاب سوررئالیستی منتشر شد در الهام سوررئالیستی بودند و محققاً هنری؛ همسان با آثار تخیلی میرو (Miro) و نیز تصویرهای رویایی و مضطرب‌کنندهٔ ارنست (Ernst) در آن دوره. اگرچه در دورهٔ مانیفست، هنر سوررئالیستی بیش‌تر یک امکان بود تا واقعیت، چهار سال بعد برتون توانست در نشریه سوررئالیسم و نقاشی مرحله تحقق آن را اگر نه تعریف که توصیف کند.

به‌رغم «بحران نوین» توافق کلی این بود که صِرف

حضور فرم عامل بازدارنده‌ای نبود برای این که نقاشی‌ها سوررئالیستی باشند. هنر وسیله‌ای است برای بیان احساس و ابزاری برای کشف خود و نه هدفی که به نمایش درآید. هویت سوررئالیستی منوط به *ارتباط تصویرسازی (پیکرنگاری) و روش‌شناسی با اندیشه‌های اصلی جنبش است* ــ یعنی حرکت *ناآگاهانه و غیرارادی و «تصورات رویایی و خواب‌گونه.»* و نیز مربوط است به نگرش شخصی برتون دربارهٔ نقاش مورد بحث. نقاشانی مانند ماسون، ارنست و ماتا (Matta) به‌خاطر دگرگونی واقعی در هنرشان نبود که از جرگه سوررئالیسم بیرون رفتند، بلکه به سادگی این برتون بود که آن‌ها را از این جرگه بیرون کرد.

سوررئالیسم آن‌قدر که خود را به‌طور عمده وقف مسایل ادبی، روان‌شناختی و فلسفی کرده است، به ایجاد «مکتب» نقاشی که اسلوب مشترکی برای نقاشان به‌وجود آورد، نپرداخته است. از این‌رو نمی‌توان تعریفی از نقاشی سوررئالیستی به‌دست داد که بتواند در وضوح قابل مقایسه با مفهوم امپرسیونیسم و کوبیسم باشد (جنبش‌هایی که در هنرهای تجسمی آغاز شدند و ماندگار ماندند). در دهه‌های بیست و سی و اوایل چهل بدنه‌ای از تندیس‌ها و نقاشی‌هایی که تا اندازه‌ای در ارتباط با دلبستگی‌های گروه سوررئالیست‌ها بود و تحت حمایت و بررسی آن‌ها در معرض تماشا گذاشته شد، به‌وجود آمد. اگرچه از لحاظ اسلوب این آثار غیرمتجانس بودند (برای نمونه آثار میرو و ماگریت Magritte)، بقیه آثار متضمن برخی مشترکات در هدف‌ها، صفحات ممتاز و شبیه‌سازی بودند. و تنها بر پایه این بدنه تاریخی اثری چنین متفاوت و متناقض در ویژگی درونی است (البته در نگاهی اجمالی به اثر) که می‌توان ــ به‌طوری که من بعداً به این کار اقدام خواهم کرد ــ تعریفی جامع و مانع و *اصیل* از نقاشی سوررئالیستی به‌دست داد.

اکنون به مسئلهٔ نقاشی آن‌طور که در دورهٔ ابهام‌آمیز époque flou به‌نظر برتون رسید بازمی‌گردیم.

سوررئالیسم هنوز به‌مثابه جنبشی به‌راه نیفتاده بود؛ و هنوز هنر سوررئالیستی به‌وجود نیامده بود، و بنابراین مشکلی نبود برای پیداکردن پیشینه‌ای و جایگاهی برای آن در تاریخ. اما برتون چنین احساس کرده بود که وقت آن رسیده است رد قاطع مکتب دادا (Dada) از سنت نقاشی مدرن مورد سؤال قرار گیرد. همان‌طور که محفل ادبی دربارهٔ قابلیت ماندگاری شعرای مشخص به‌رغم طرد آن‌ها توسط مکتب دادائیسم اصرار دارد، برتون نیز در «مسافت‌ها» (Distances) (تجدید چاپ‌شده در Les Pas perdus) در جست‌وجوی «اعاده حیثیت کردن» از نقاشانی است چون مورو (Moreau)، گوگن (Gauguin)، سورا (Seurat)، و به‌ویژه پیکاسو. البته هیچ‌یک از این‌ها به‌استثنای مورو، نیازی به اعاده حیثیت بیرون از محفل کوچکی از دادائیست‌های پاریسی نداشتند. برتون هم‌چنین بر اهمیت شیریکو (Chirico) تأکید می‌کرد. کسی که توسط ارنست و مکتب دادا (کاملاً نادیده گرفته شده بود). مدت زمان درازی از انتشار نخستین مانیفست نگذشته بود که برتون پانوشتی دربارهٔ نقاشانی که علاقه‌مند به سوررئالیسم بودند اضافه کرد که در آن، به سیاهه‌ای که در بالا به آن اشاره کردیم برمی‌خوریم که اسامی برخی از استادان قدیمی مانند اوسللو (Uccello) و نیز ماتیس (Mattisse) (برای نمونه «در درس موسیقی» [Music Lesson])، آندره دراین (André Derain)، براک (Braque)، دوشان (Duchamp)، پیکابیا (Picabia)، کله (Klee)، مَن ری (Man Rey)، و هنرمند («خیلی نزدیک به ما») ماسون اضافه شده بود.

تردیدی نیست که در زمان انتشار نخستین مانیفست سوررئالیستی، برتون تصور روشنی از رابطه سوررئالیسم با هنرهای تجسمی نداشت. سیاهه اسامی او (که بدون هیچ‌گونه اظهارنظر و دقتی آن را آماده کرده بود) حتی به‌عنوان یک سیاهه معمولی از اسامی نقاشان تخیلی چیزی عجیب و غریب بود. اگر حضور پیکاسو و براک با اختراع نقش تکه‌ای (کلاژ) بتواند به نحوی توجیه‌پذیر باشد اما چنین چیزی مطلقاً در مورد دراین (کسی که اتفاقاً در آن‌موقع با برتون بسیار صمیمی بود) یا ماتیس (کسی که چهار سال بعد به‌عنوان «شیر پیر دل‌سرد و دل‌سردکننده» از نهضت اخراج شد) صادق نیست. اگر بتوانیم حذف پیشگامان قرن نوزدهم مانند چارلز مریون (Charles Meryon)، رادلف برسدین (Rodophe Bresdin)، یا ج.ج. گرانددویل (J.J. Grandville) را به جهالت حمل کنیم، چگونه می‌توانیم نادیده‌گرفتن [هنرمندی] چون هانری روسو که آن‌قدر مورد تجلیل و تکریم آپولینر (Apollinaire) بود (و فقط بعدها در معبد برتون پذیرفته شد!) را توضیح دهیم؟ حتی در پایان دهه بیست، هنگامی که نظرات برتون دربارهٔ نقاشی جرح و تعدیل شده منتشر شد، هنوز هم ممکن نبود نظر جامع و مانعی از آن‌ها دربارهٔ هنر نقاشی و یا تعریفی از هنر سوررئالیستی استخراج کرد. و این، با وجود این که برتون بیش‌تر از هر منتقد دیگری آشنا به تحولات نو نقاشی مدرن اروپایی میان دو جنگ جهانی شناخته شده بود، شگفت می‌نمود.

شاید هیچ منتقد دیگری مانند برتون با وجود حجم کم نوشته‌های انتقادی‌اش، شهرت و اعتبار کسب نکرده باشد، مقالات او درباره نقاشی به تعداد کم، گه‌گاه و معمولاً بیش‌تر روی ادبیات و عرفان متمرکز بود تا خودِ نقاشی‌ها، و وقتی هم مستقیم با مورد اخیر روبه‌رو می‌شد، در نوشته‌هایش همه چیز بود جز انتقاد. برتون تقریباً بدون استثنا دربارهٔ نقاشانی می‌نوشت که آن‌ها را دوست می‌داشت. این عبارت از گفته‌های اوست: «انتقاد تنها می‌تواند به‌عنوان مشکلی از عشق وجود داشته باشد.» و همسانی وی با آن‌ها [نقاشانی که دربارهٔ آن‌ها می‌نوشت] چنان کامل و بی‌نقص بود که مشکل می‌توانست کمبودهای آن‌ها را ببیند (هرگاه اصولاً از این کمبودها آگاهی می‌داشت) نوشته‌های او بیش‌تر دربارهٔ

نقاشان بود تا نقاشی و آن هم بسیار شخصی و بسیار رها از هرگونه قید و شعرگونه که اشارات گه‌گاه او دربارهٔ خود آثار در این نوشته‌ها محو و بی‌اثر می‌شد.

برتون به‌ندرت با جنبه‌های صوری آثار نقاشی برخورد می‌کرد؛ او کاملاً خود را درگیر **مضمون** نقاشی می‌کرد. او پذیرفته بود که قادر نیست آثار نقاشی را چیزی جز «پنجره‌ای» ببیند که به‌قول خودش اهمیت آن برای او این بود که: «چه می‌توان از میان آن دید.» این ساده‌دلی و بی‌آلایشی سبب می‌شد که او بتواند دربارهٔ تمامی تصویرسازان و رویاپردازان تقریباً با اطمینان و البته بدون توجه به کیفیت تصویری نقاشی‌هایشان مطلب بنویسد.

در هرحال، تنها بخش کوچکی از نوشته‌های انتقادی برتون اختصاص به آثار نقاشی و هنر مجسمه‌سازی دارد، که در هیچ‌یک از دو مانیفست سوررئالیسم به آن‌ها اشاره صریحی نشده است. اظهارنظرهای او دربارهٔ نقاشی منتشره در نشریات مختلف در میان متن‌های مفصلی که وی پیرامون ادبیات، روانکاوی و سیاست نوشته دفن شده است. بنابراین برای ممیزی نوشته‌های انتقادی او دربارهٔ هنر باید بیش‌تر روی کتاب کوچک او به‌نام «*سوررئالیسم و نقاشی*» تکیه کرد که در ۱۹۲۸ منتشر شد و حتی نوشتهٔ کوتاه‌تری به‌نام «*تکوین و چشم‌انداز سوررئالیسم*» که نخست به زبان انگلیسی در ۱۹۴۲ به‌عنوان پیشگفتاری بر فهرست آثار پگی گوگِن (Peggy Guggen) به‌نام «*هنر این قرن*» انتشار یافت. بر این می‌توان تعدادی مقدمه و پیشگفتارهای ستایش‌آمیز و اظهارنظرهای تصادفی را در مصاحبه‌ها و در جریان نوشتارهایی دربارهٔ موضوعات دیگر اضافه کرد.

هیچ نظریه کاملاً تعریف‌شده‌ای از هنر و نه هیچ لذت قابل پیش‌بینی واضحی از این مواد و مصالح پدید نیامده است جز درک مستقیم قابل‌توجهی برای کیفیت به‌ویژه هنگامی که موضوع سخن نقاشی تخیلی است.

به‌رغم ستایشی که برتون از بسیاری نقاشان به‌عمل می‌آورد که امروزه به‌حق به‌دست فراموشی سپرده شده‌اند، هنرمند جدیدی نبود که در ماجرای هنری در دوره جنگ سهمی ادا کند و هنرش نتواند او را بلافاصله به حرکت و جنبش درآورد. او از میرو، ماسون، ارنست، تانگی (Tanguy)، آرپ (Arp)، و جاکومتی (Giacometti) بسیار پیش‌تر از آنکه به اشتهار برسند، قهرمان ساخت. بعدها او یکی از نخستین کسانی بود که متوجه تحولات پدیدآمده در میان نقاشان جوان در دورهٔ جنگ داخلی آمریکا شد و مقاله‌هایی که نقش پیشاهنگ داشتند دربارهٔ متا، و گورکی نوشت.

همان‌طور که دیدیم سیاهه اسامی پیشروان سوررئالیست برتون آن چیزی نیست که باید باشد، و مورخ هنر بر آن است که وی بایستی تکامل و تحولات پیش از تاریخ سوررئالیسم را بدون تکیه بر مدارک و اسناد خودِ سوررئالیست‌ها بررسی می‌کرد. یکی از راه‌ها که توسط مارسل ژان (Marcel Jean) در کتابش به‌نام «*تاریخ نقاشی سوررئالیستی*» اتخاذ شده است مباحثی است در شکل تشریح و تفسیر مختصر و موجز از تمامی نقاشی‌های «تخیلی» اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست.

بخش نخست کتاب ژان تحت عنوان «نقاشی سوررئالیستی پیش از سوررئالیسم» در واقع پوششی است تاریخی بر آثار نقاشی مدرن با تأکید ویژه‌ای روی نقاشان ماقبل رافائل (Pre-Raphaelites)، مورو، بوکلین (Böcklin)، ردون (Redon)، هنر عکاسی، «هنر سیاه»، روسو، شیری‌کو، و کوبیسم. مشکل در این‌جا این است در حالی که بحث ژان بینش ارزشمندی نسبت به آثار این هنرمندان فراهم می‌آورد، برخی از این‌ها هیچ تأثیری بر نقاشی سوررئالیستی نگذاشته‌اند و در مورد سایرین، مانند ردون هم، نویسنده در توصیف کلی خود تمایزی در جنبه‌های خاصی که به‌وسیله یکی یا دیگری در نقاشان سوررئالیست جذب و هضم شده

قابل نیست. در عین‌حال، تلاش برای انطباق نقاشان درجه‌اول صوری مانند سزان، به‌عنوان پیشگامان هنر شبیه‌سازی سوررئالیستی منجر به تأکیدی بدشکل و تحریف‌شده می‌گردد. برای مثال، ژان توصیف غیرعاقلانه برتون را از اثر سزان به‌نام خانه مرد حلق‌آویزشده به‌عنوان نمایش و بیان مشخصی از ارتباط میان «سقوط ناگهانی جسم انسان با طنابی به دور گردنش و دقیقاً نقطه‌ای که این سقوط در آن واقع شده است» می‌داند.

مع‌هذا برخورد ژان با هنر تخیلی مدرن در چارچوب نقاشی مدرن به‌طور کلی برخوردی درست و به‌جاست. هرچند او هرگز موضوع را به این شکل مطرح نکرده ولی به‌گونه‌ای تلویحی نشان داده است که هنر رویایی بایستی در چارچوب جهان‌بینی فرهنگی خاص و رسم و قاعدهٔ هنرهای تجسمی دورهٔ خودش مورد تحلیل قرار گیرد. نویسندگان دیگری چون کلود روا (Claude Roy) و مارسل بریون (Marcel Brion) در برخورد با سوررئالیسم به‌عنوان مرحله متأخر سنت تاریخی دنباله‌دار (یعنی «عمودی») در هنر تخیلی موضع متفاوتی برگزیدند. هنری که می‌توان سرچشمه آن را تا دورهٔ قرون وسطی و حتی پیش‌تر به عقب بُرد. اما هنر تخیلی در ظاهرِ انفرادی و تک‌افتاده‌اش، تاریخی از خود نیافریده است. بلکه پیوسته به‌خاطر تعریف اصلی و اساسی‌اش وابسته آن چیزی بوده است که در زمان آفرینشش به‌عنوان چیزی غیرمعمول و باورنکردنی در نظر گرفته می‌شد.

می‌یر شاپیرو (Meyer Schapiro) متوجه شده است آنچه که ما اکنون ــ بر اساس تجربه‌مان ــ آن را هنر مدرن دوران گذشته می‌نامیم جزئی از بقیه هنرها در همان دوران و چیزی غیرمتشابه با هنر مدرن امروزی بوده است. به تصور (ایماژ) درآوردن یک صحنه تخیلی بر متن یا سنتی که مالکیت جمعی فرهنگ مورد بحث بود، استوار بود. بدین‌ترتیب تصور (ایماژ) کیفیتی مستقیم و مشخص داشت و از این جنبه به چشم‌انداز یا صحنه خیابانی شباهت داشت. هنرمند معاصر ــ چه تخیلی و چه انتزاعی ــ آن چیزی را که خود به‌تنهایی احساس می‌کند روی پرده می‌کشد. بی‌آنکه ایماژ خود را از آن چیزی بگیرد که برای اطرافیان او هم آشناست و آن را بی‌درنگ به‌عنوان چیزی قابل رؤیت و ماده‌ای که تاریخ، مذهب و یا اسطوره عرضه کرده است، می‌شناسند. تا آن‌جا که او [هنرمند نقاش] ایماژهایی می‌سازد که شخصی، یگانه و منحصربه‌فرد است، نقاش سوررئالیست به نقاش کوبیست نزدیک‌تر است تا به نقاشان تخیلی دوران گذشته.

اگر دنیای قرون وسطی به واقعیت شیر بالدار سن‌مارک (St. Mark) همان‌قدر که به واقعیت خانه و خیابان‌های شهرش باور داشت معتقد بود، دیگر شیر بالدار نمی‌توانست چیزی تخیلی باشد. و این در مورد خدایان تلفیقی (Syncretistic) مصر، قنطروس‌های یونانی، زوئه (Zoe)های بابلی، هیولاهای جنگجویان رومی و بسیاری تصویرهای دیگر هم صادق است. پذیرش صورت هندی شاپیرو ما را وامی‌دارد پیش‌تر رفته و بپرسیم چه خواهد شد اگر هر هنر قدیمی را در متن دورهٔ خودش حقیقتاً تخیلی بنامیم؟ آلفرد بار (Alfred Barr) هنگامی که وی تشکیلات موزه هنرهای مدرن و هنرهای تخیلی و دادا و سوررئالیسم را در ۱۹۳۶ پایه‌ریزی می‌کرد، به این پرسش پاسخ داده است. تنها حواشی ــ آن ایماژهای گه‌گاه و انحرافی که چیزی خارج از حدود و ثغور باورهای جمعی است ــ ابتکارهای یگانه و منحصربه‌فردی است که توسط هنرمندان با قدرت و قابلیت خارق‌العاده ایجاد می‌شود. این‌ها ممکن است برای مثال تابلوهای خاصی از هنرمندانی چون جووانی دی پائولو (Giovanni di Paolo)، هانس بالدونگ‌گرین (Hans Baldung)، جووانی باتیستا براچلی (Gattista Bracelli)، جوزپه آرکیم بالدو

(Guiseppe Arcimboldo) و نیکلاس دولارمیسین (de Larmessin) را شامل می‌شود. محدوده چنین تعریفی به سهولت قابل ترسیم نیست، البته برای این‌که اگر تصویرگران قرون وسطی را در مفهوم مورد نظرمان نقاشان تخیلی بنامیم، آن‌ها هر ازگاهی جزئیاتی به کارهای هنری‌شان می‌افزودند ــ یا حتی همهٔ مفاهیمی ــ که از تصورات و تخیل‌شان نشئت می‌گرفت که از روی متن یا سنت‌های فولکلوریک برداشت نشده بود. موضوع البته بسته به درجه اهمیت آن است: کسی ممکن است هیرانیموس بوش (Hieronymus Bosch) را نقاش تخیلی بنامد، حتی اگر چنان‌که ویلهلم فرانگر (Wilhelm Franger) تلاش در اثبات آن می‌کرد، ساختار عمومی و بسیاری از جزئیات شبیه‌سازی او در پیوند با برنامه فرقه رافضی آدامایت (آدمیت) (Adamite) باشد؛ آنچه می‌ماند، اکثریت ایده‌های تصویری او (در آثاری نظیر بوستان سرخوش زمینی) حتی بین آدامائی‌ها هم بی‌سابقه است.

در حالی که ممکن است کمابیش از رهایی تداوم‌بخش هنر غرب به‌طور کلی صحبت کرد، دیالکتیک قابل مقایسه‌ای هم برای نقاشی تخیلی وجود ندارد که همپایگی آن‌ها *افقی* باشد (یعنی وابسته به پیوندشان با موقعیت‌شان در تاریخ) که تشکیل شکلی مستمر را نمی‌دهد. تاریخ اسلوب، کاری جمعی و توده‌ای است؛ و در هر لحظه‌ای (حداقل در دوره‌های نسبتاً مدرن) جمع کشفیات گذشته در دسترس هنرمند قرار دارد. ولی چنین تشابهی، چنان که در تصور نقاشان تخیلی وجود دارد ــ آن‌ها که هم از لحاظ تاریخی و هم جغرافیایی از یکدیگر جدا بودند ــ از ثبات و تغییرناپذیری روان‌شناسی انسان و سمبل‌های مشترک رؤیاها و تخیلات شاعرانه نشئت می‌گیرد تا از تماس با مجموعه مشخصی از هنر تخیلی.

نیروی ابتکار و نوآوری هنرمند تخیلی بیش‌تر روی شبیه‌سازی به‌کار گرفته می‌شود تا هنرهای تجسمی. هنرمند تخیلی آفریننده تصورات و ایماژهای تازه است؛ اما چه در دورهٔ نوزایی (رنسانس) یا قرون وسطی، چه در سبک ایتالیایی یا فلاماندی، او همان ساختارهای صوری را که همکاران سنتی او به‌کار می‌گرفتند، مورد استفاده قرار می‌دهد. با ظهور هنر مدرن مشکل بتوان تفاوت میان ساختار هنر تجسمی و شبیه‌سازی را معین نمود. ما قبلاً دیدیم که چگونه شبیه‌سازی‌های کلاژهای‌رنست از مصالح خود کلاژها برگرفته می‌شد. این در مورد نقاشی ماسه‌ای (sand painting) ماسون یا تندیس شئ* (object - sculpture) میرو صادق است. با وجود این، حتی در این موارد نیز، آنجا که شبیه‌سازی شخصی از شیوه تجسمی سر برمی‌زند، هنوز هم شیوه‌ای تجسمی است که برای دوران خود نقاش عادی است. به‌هرتقدیر، برای دالی و ــ به‌میزان کم‌تری ــ برای ماگریت، که در آثارشان ساختار تجسمی تنها به‌صورتی حاشیه‌ای تحت تأثیر نقاشی مدرن قرار گرفته است، ما با وضعیتی روبه‌رو هستیم که در هنر گذشته هرگز وجود نداشته است: بدین معنا که هنرمندان تخیلی خود را کاملاً از لحاظ اسلوب و شیوهٔ هنری از دورهٔ خود گسسته باشند.

پی‌نوشت:

* تندیس‌هایی که از قطعات مختلف اشیا جفت و جور شده و ساخته و پرداخته می‌شود.