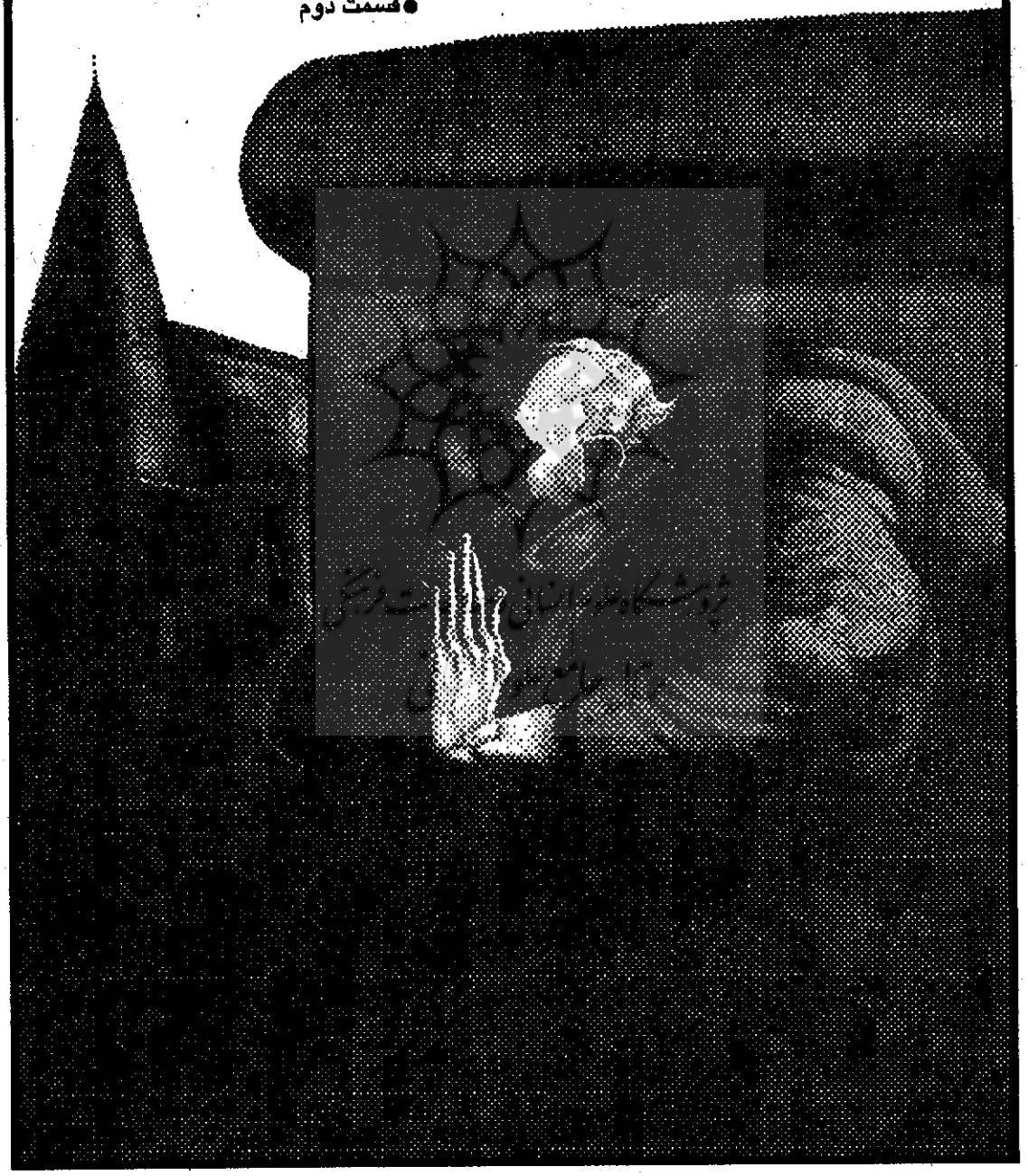
نوشته: CAROLYN COHEN ● ترجمه: اکرم قیطاسی

نقاشی نوین انگلیس

THE NEW BRITISH PAINTING

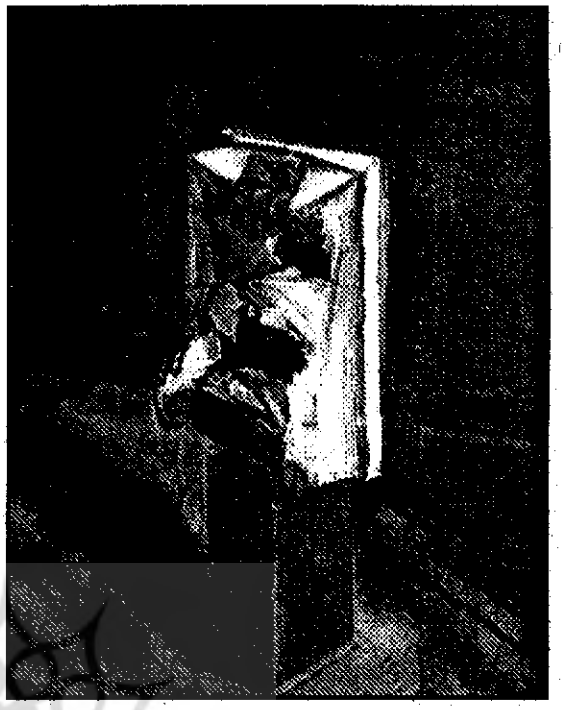
● قسمت دوم



دهۀ ۱۹۸۰ شاهد حیات مجدد و روبه رشدی در هنر انگلیس است. در شرایطی که اعتبار هنرهای تجسمی هرگز به اندازه ادبیات، تئاتر و موسیقی نبوده است، توجه افراد روی نقاشی و مجسمه سازی معطوف شد. اینطور به نظر می‌رسد که هنرهای تجسمی، کم‌کم بینندگانی حق شناس پیدا کرده و در مسیری تدریجی اما مستحکم، جایگاه واقعی خود را به دست می‌آورند. چند عامل، از عوامل مؤثر در این تغییر شمرده می‌شوند. قطعاً فرصتهایی که افراد بتوانند از هنرهای تجسمی دیدن کنند رو به افزایش است. گالریهای تجاری و فضاهایی که به گونۀ دیگری به ویژه در لندن توسعه یافته‌اند، و نمایشگاههای زیادی که ترتیب داده شده و در همۀ جای انگلیس به گردش درآمده‌اند. اسکاتلند به عنوان مرکز فعالیتهای جالب توجه، که در نمایشگاه سال ۱۹۸۷ با عنوان «تخیل قوی» نشان داده شده شامل: هنر مدرن اسکاتلندی، توسط گالری ملی هنر مدرن تنظیم شده، قلمرو هنر انگلیس را وسعت داده و به بازار لندن قوّتی داده است. شواهد بیشتر علاقه و حمایت مردمی که بعد از راهنمایی توسط تعداد معدودی از گردآورندگان مهم آثار هنری، نشان می‌دهد که تمایل به خرید هنر معاصر دارند و نشان می‌دهد که منتقدان هنر، به جانبخشی چاپ و رسانه‌های خبری ادامه داده و نیز به تخفیف جریان سنت مقاومت، در برابر هنرهای تجسمی کمک کرده است.

این احیاء، بیشتر حاصل نوعی نو هیجانگری در دهۀ ۱۹۸۰ بود. جامعۀ هنری انگلیس که برای مدتهای مدیدی، بدترین دشمن خود بود، شروع به تغییر روش دادن در بقایای خود کم بینی کرد.

بی‌گمان هنرمندان معاصر انگلیس، نیروی محرکه‌ای در بازیافت اعتماد و هویت ملی انگلیس می‌باشند. نیویورک دیگر نه این هنرمندان را همانند دهۀ قبل به کار می‌گیرد و نه این هنرمندان، خود را مجبور به حمایت یا تعیین موقعیت در برابر یک مسابقه بین‌المللی حس می‌کنند. هنرمندان این نمایشگاه همگی در توجه به نوعدوستی سهیم‌اند. پس بیشتر این آثار، نقاشی پرتره می‌باشند. این مسئله نیز می‌تواند مورد بحث باشد که منظره پردازان به سبک آبستره گرایش داشته‌اند، با این وجود تصاویرشان اساساً در شکلهای طبیعی خود باقی مانده‌اند. راحت‌ترین منبع برای نقاشی چهره در دهۀ ۱۹۸۰، «مکتب لندن» SCHOOL OF LONDON می‌باشد که شامل آثار این هنرمندان است: فرانسیس بیکن، لوسین فروید، لیون کوزوف، فرانک اورباخ، ر.ب. کیتاج و مایکل آندرز (MICHAEL ANDREWS). اینان گروهی از هنرمندان هستند که هستۀ نمایشگاه سال ۱۹۸۴ گالری تیت به نام



«تصویر دست نیافتنی» را تشکیل می‌دادند. صرفنظر از آبستره دردهۀ ۱۹۵۰، این هنرمندان برای تقویت ادامه سنت نقاشی چهره انگلیس، در محیطی متضاد تلاش می‌کردند. این استادان مدرن، در «تصویر دست نیافتنی» برای ادامۀ چهره‌پردازی به عنوان یکی از مهمترین عوامل نقاشی معاصر، تلاش کرده‌اند.

هویت فرهنگی مشترک نسل جدید، نوعی زیبا شناختی به وجود آورده که مانند هنر تصویری، در مشرق زمین منتشر شده است. این موضوعات که بر اساس دید شخصی بنا شده‌اند، اغلب از عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی یا تاریخی وسیعی، برگرفته شده‌اند.

این هنرمندان، به طور غریبی تمایل به یافتن مدلهای مناسبی از گذشته برای بیان ایده‌های زمان حال دارند. مثلاً ارتباط با نقاشی انگلیس در قرن نوزدهم، در منظره‌های آنان به وضوح دیده می‌شود. اما منابع دیگری نیز غیر از زمان گذشته، در آثار این نقاشان وجود دارند که بیشتر به صورت یک آموزش دانشگاهی و دسترسی به کلکسیونهای مهم عمومی به عنوان مراجع تاریخ هنر ارزشمند بوده و روی آنها حساب می‌شود. هنرمندان خاصی واژگان رسمی حرکتهای اوایل قرن بیستم از قبیل «ددگری» (دادائیسم) فرانسه یا «نو عینیت» (نئورئالیسم) آلمان را در آثارشان اتخاذ کردند. در حالیکه سنت کلاسیک همانگونه که در اواخر قرن نوزده ادامه حیات یافت، بین هنرمدان جوان قابل احترام و باصلابت می‌باشد.

این نمایشگاه به خصوص از نظر مفهوم واکنش آمریکائی‌ها نسبت به نقاشی معاصر انگلیس می‌باشد. در بین نقاشان انگلیسی نسل جدید، علاقه‌ای برانگیخته شده که با عمل خطیر موزه داران، فروشندگان آثار هنری، و

کلکسیونرهای آمریکایی، که در اوایل دهۀ ۱۹۸۰ نقش غیرمترقبه‌ای را به عهده داشتند، صورت گرفته است. در نتیجه نه تنها آثار مخاطره‌آمیز در کلکسیونها و نمایشگاههای مهم آمریکائی به نمایش درآمدند بلکه جامعۀ هنری انگلیس را وادار کرد که به ستاره‌های خود توجه داشته باشند. به طور مثال «استیون کمپبل» که فعالیت و توجه خود را ابتدا روی گلاسکو معطوف کرد، ابتدا در نیویورک شهرت کسب کرد.

شاید این نکته که آمریکائیها، اعتبار نقاشی مدرن انگلیس را در خود این کشور بالا برده‌اند، بهترین نوع نگرش به عنوان نشانۀ قدرت پذیرش بیشتر در میان آمریکائی‌ها برای پیشرفت هنر معاصر باشد. در انگلیس شاید انزوا و فقدان حامی در گذشته برای نقاشی، به علت اصالت و کمال آن درجه بالایی بوده باشد. این تصور به نظر نوعی نوآوری می‌باشد که بیشتر تکاملی است تا اکتشافی.

«نقاشی نوین انگلیس»، بازبینی نقاشی انگلیس در دهۀ ۱۹۸۰ می‌باشد که به هیچ وجه جامع و کامل نبوده و سرآغاز حرکت عظیمتری در جهت پیشرفت می‌باشد. در حال حاضر بیست و شش هنرمندی که در این نمایشگاه شرکت کرده‌اند، در انگلیس، یعنی جائیکه آموزش هنری دیده‌اند، مشغول به کار و زندگی هستند. این افراد بین سنین ۲۴ و ۴۲ سال می‌باشند بنابراین، بیشتر آنها کارشان را در دهۀ اخیر شروع کرده‌اند. این هنرمندان به عنوان یک گروه، یادداشتی الحاقی برای نمایشگاه «هنر در قرن بیستم» که در سال ۱۹۸۷ توسط آکادمی سلطنتی هنر در لندن برپا شد، تنظیم کردند. اینان احتمالاً در مطالعات هنر در قرن بیست و یکم در یادها خواهند ماند.

هنرمندان منتخب این نمایشگاه گروهی

مرتبط نبوده و مسیری واحد را طی نمی‌کنند. گرچه در مراحل انتخاب، شباهتهای خاصی که نشاندهنده جریانات عمده نقاشی معاصر انگلیس می‌باشند در کارهایشان مشهود بود. این هنرمندان از میان مستعدترین و مبتکرترین نقاشان انتخاب شده‌اند چرا که آنها در نظر ما دارای خصوصیاتی هستند که هویت ملی‌شان را نشان می‌دهد. یکی از این خصوصیات تثبیت اهمیت موضوع اصلی کار است که در یک نظر کلی، برای انساندوستی از راههای مختلف توصیف شده است. با این حال، قدرتی که آنهاتوسط آن، ایده‌هایشان را درباره نقاشی، آزادانه به معرض نمایش می‌گذارند به همان اندازه واضح است.

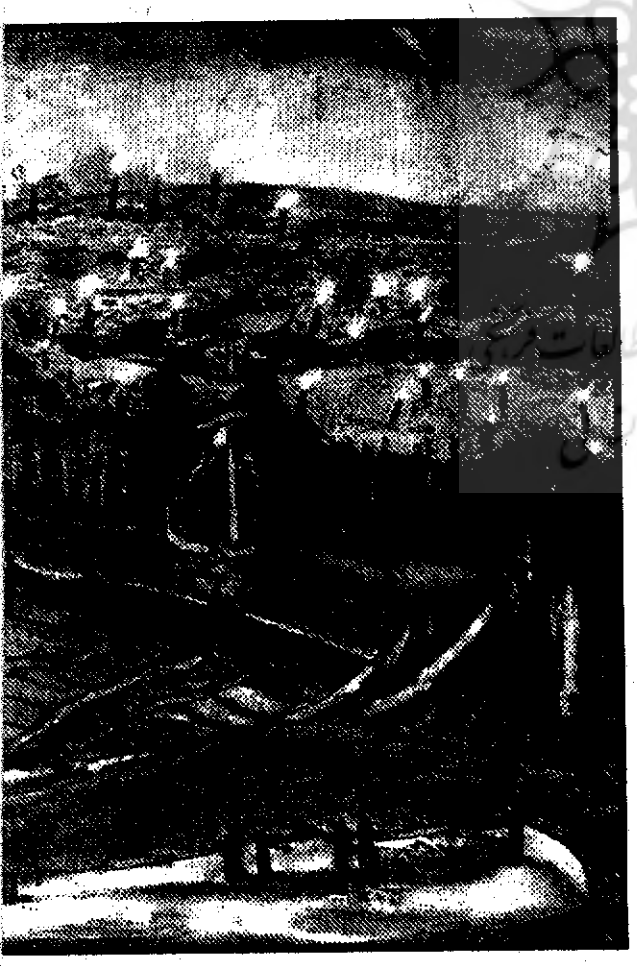
ایدئولوژیها و موضوعات مشترک خاص، چهارچوبی برای دسته بندی این هنرمندان به صورت موضوعی فراهم آورده است. بنابراین، این مسئله این گونه مطرح شد. که آنها در چهار طبقه قرار گرفته‌اند: طبیعت بیجان، منظره، شرح اسطوره شخصی و ارتباط اجتماعی.

«بی‌گمان هنرمندان معاصر انگلیس، نیروی محرکه‌ای در بازیافت اعتماد و هویت ملّی انگلیس می‌باشند.»

■ **«طبیعت بیجان»** STILL LIFE

«جان مانکز» (GOHN MONKS) و «لیسا میلروی» (LISAMILROY) هر دو موضوعات برگرفته از مضامین پیش پا افتاده و آشنا را نقاشی می‌کنند. این موضوعات جدا از مفاهیم اولیه خود و عاری از کاربرد و عملکردشان، دوباره در مجموعه‌هایی قرار گرفته‌اند که ارزشهای سمبلیک آنها را تغییر می‌دهند. این هنرمندان همگی تا حدی آبستره کار می‌کنند؛ گرچه موارد مورد نظر آنها، کاملاً رسمی نبوده‌اند. آنها در سنت طبیعت بیجان که در مورد مانکز و میلروی کاملاً محدود به یک طبقه شده‌اند، تا حد زیادی نوآوری کرده‌اند.

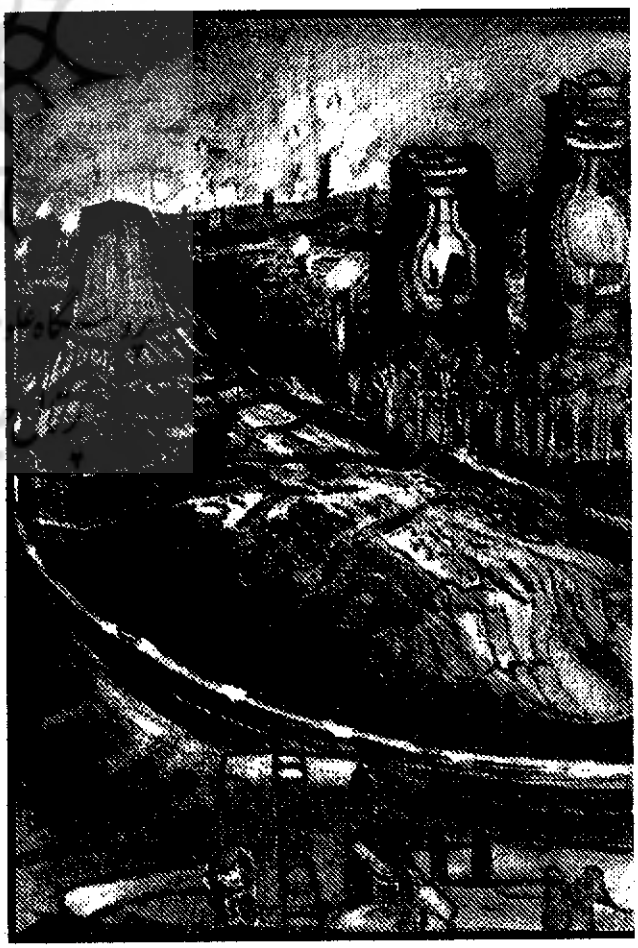
مانکز در میان افراد طبقات پائین لندن، کاوشهای خود را انجام داده یعنی جائی که تکه‌های لباسهای دور انداخته و لوازم یا قطعات اتومبیل را می‌یابد. تمام این چیزها که توسط بشر و برای وی خلق شده‌اند، دارای یک زندگی پیشین بوده‌اند. اینها توسط هنرمند برای «نقاشی یادآور مرگ» Memento Mori که مرگ را به خاطر می‌آورند، متداول شدند. حضور هنرمند در ترتیب طبقاتی موضوعاتش و ایجاد نور مصنوعی و تماشایی که بعضی از اشکال را مبهم نموده و بافتهای غنی دیگری را روشن می‌کند، حس می‌شود. مانکز گرچه موضوعات خود را با دقت پیگیری می‌کند، با مهارت سعی دارد که از تصنع جلوگیری کند. در مقابل میلروی که موضوعاتی ذهنی را نقاشی می‌کند، عمداً از استفادهٔ نشانه‌ها دربارهٔ موضوع اصلی‌شان یا تعیین محل آنها خودداری می‌کند. نقاشیهای او نوعی حس قوی تجزیه را القا می‌کنند. میلروی از هماهنگی در پرسپکتیو خودداری کرده و فضای طبیعی که موضوعات او را در بر می‌گیرد، می‌تواند یک دیوار یا کف زمینی خیالی باشد. یک منبع دقیق نور، رنگمایه‌های هم جنسی را به وجود می‌آورد که حجم اشیاء را به صورت خیالی بیان می‌کند. میلروی، به



اشیاء به عنوان نمایندگان طبقه یا گروه خاصی می‌نگرد که با ظاهرشان تعریف می‌شوند نه با ماهیتشان. در اثر «قطعه‌ها» FRAGMENTS، او قطعات منحصر به فردی از سفال یونانی را به صورت مجزا از یکدیگر رسم کرده است. علاقهٔ این هنرمند به گروه‌بندی در نقاشی «پیراهن‌ها» SHIRTS که موضوعی واحد را به صورت یکسری از اشکال تکرار می‌کند، در خطوط متحدالشکلی به طور پیوسته نشان داده شده است.

■ «منظره» LANDSCAPE

نقاشی، منظره، گرامی داشتی از تاریخ هنر انگلیس می‌باشد. دو تن از نمایندگان اصلی سنت منظره‌پردازی در قرن نوزدهم،



«ج. م. د. ترنر» و «جان کنستابل»، در بین برترین هنرمندان انگلیس قرار دارند. تأثیر این نقاشان در کارهای بعدی که بیشتر در امپرسیونیسم جالب توجه بوده حس شد و میراثی برای هنرمندان منظره پرداز امروزی است. نقاشیهای مشابه (تطبیقی) و جستجو برای مدلهایی در قرن نوزده، وسوسهٔ زیادی ایجاد کرده است و بعضی از نقاشان معاصر به راحتی، این منابع الهام را تصدیق کرده‌اند.

نقاشیهای مناظر در این نمایشگاه، دارای رنگمایه رمانتیک هستند و مجازاً در این تخیلات رمانتیک، رد پاهای اندیشهٔ «والا» SUBLIME در طبیعت قرن نوزدهم از یکسو، و دنیایی طبیعی به صورت شگرف و تماشایی آن از سوی دیگر، که به حالتی پرهیبت و قوی توصیف شده‌اند، به چشم می‌خورد. تشابه مواد در بین نقاشان معاصر، بیشتر به صورتی است که به ذهنشان خطور کرده تا به صورت علاقهٔ مشترک موضوعی. تأکید «کنستابل» بر

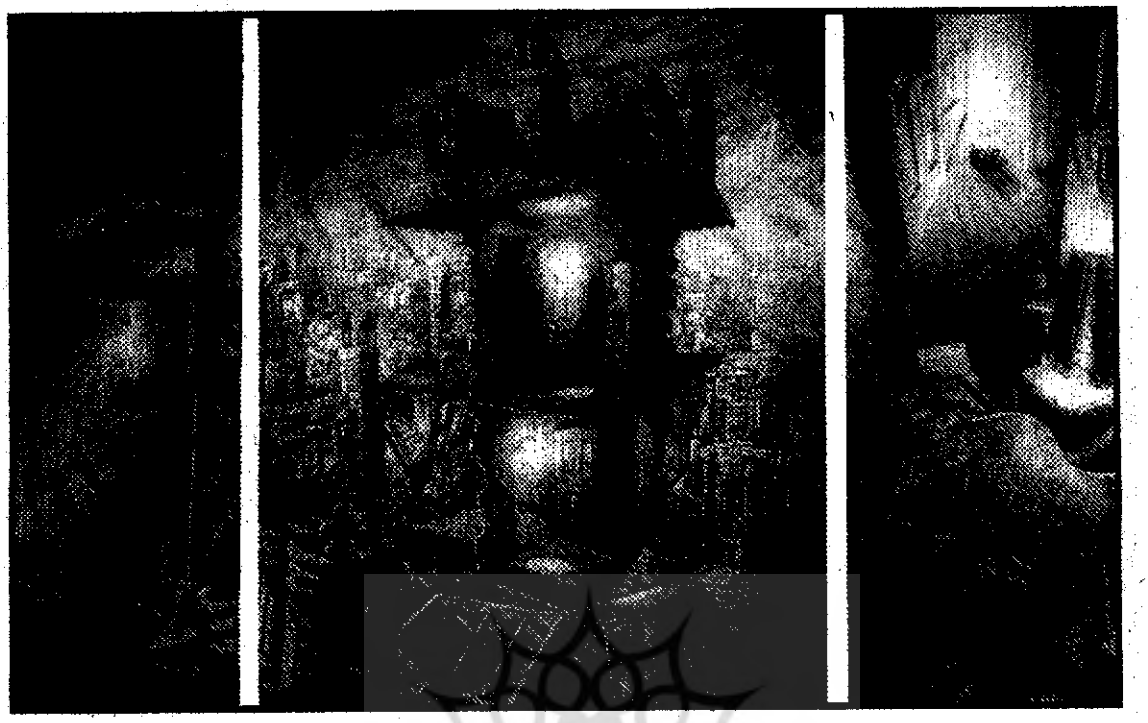
روی عناصر آبسترهٔ طبیعت و توجه «ترنر» برای تنازع بین عواملی که باعث از بین رفتن واقعیت یک ماده می‌شوند، جائیکه موضوع قابل تشخیص نهایی ناپدید می‌شوند، به چشم می‌خورند. در کار «دایان مکیور»، «ترسه اولتون» و «کریستوفر لی‌بران»، این موضوع با درجات متفاوتی دیده می‌شود. تأثیر یک نقاش منظره پرداز دیگر، «ساموئل پالمر» که از پیروان «ویلیام بلیک» بود، کاملاً در مطالعات تصاویر چوپانی «جان ویرچو» مشهود می‌باشد.

«دایان مک کیور» به اماکن دوردست و قدیمی برای یافتن مناظری شگفت‌انگیز و وحشت افزا سفر می‌کند. جزیرهٔ «استفا» STAFFA در «هُبر یدز» که شکوهی بی‌همتا دارد، غارهایی که توسط آتشفشان شکل گرفته‌اند، مقصد سفرهای پرخطری برای نقاشان و شاعران انگلیسی، چون «ترنر» و

«کیتز» KEATS، در قرن نوزدهم، بوده‌اند. بر خلاف ترنر که با غار فینگال FINGAL به عنوان یک چشم‌انداز برخورد کرده و آنرا در یک منظرهٔ وسیع‌تر محو کرده، «مکیور»، ما را مستقیماً به وسط صخره‌های برج مانند آن می‌برد. او همچنانکه فضا را با تناسبات انسانی (خودش و بیننده) تنظیم می‌کند، با تکنیکی که از طریق آن یک حس فعالیت و حضور فیزیکی آنی را القا می‌نماید، این تأثیر را ایجاد می‌کند. ترکیب بندیهای مک کیور با کُلاژی شروع می‌شود که از قطعات پاره شدهٔ عکسهای سیاه و سفید (که برای نشان دادن جزئیات یک منظره، آنها را بزرگ کرده‌اند) استفاده شده. این نقاش، مانند ترنر، مشاهدات خود را با آنچه در حافظه دارد ترکیب می‌کند. در استفاده تجربی از مواد، او به «کنستابل» نزدیکتر است، کسی که به ادعای خود «مکیور» با سرعت زیادی به طرف آبستره کار کردن پیش رفت.

برخلاف مکیور که برای مناظر خود به دنبال جاهای عجیب و غریب است، موضوع اصلی کارهای «جان ویر چو»، دهکدهٔ

«راحت‌ترین منبع برای نقاشی چهره در دهۀ ۱۹۸۰، «مکتب لندن» می‌باشد که شامل آثار هنرمندانی از قبیل فرانسیس بیکن می‌باشد.»



کوچک «گرین هاوُرد» GREEN HAWORTH در سرزمین بایر «لانک شایر» LANCSHIRE، می‌باشد که او برای دو دهۀ اخیر در آن زندگی و کار کرده است. «ویر چو» به ثبت شرایط خاص آب و هوایی ناپایدار یا دیگر پدیده‌های طبیعی علاقمند نیست، در عوض به کشف پرسپکتیو چندگانه‌ای که امکانات نامحدودی برای تجربۀ قسمت کوچکی از یک منظره را در اختیارش بگذارد، تمایل دارد. آثار منحصر به فرد او و با اختلافی جزئی و موضوعاتی چون (یک بیشه، خانه یا مزرعه)، در یک نشریه گرد آمده‌اند. اینها، بیشتر به معنی یک ترکیب واحد هستند تا یک روایت متوالی. گرچه «ویر چو» از ابزار سنتی طراحی استفاده می‌کند، ترکیب بندیهای پیچیده و پرزحمت خود را به عنوان «نقاش‌وار، PAINTERLY» در نشر می‌گیرد. این تأثیر، از بافت متراکم خطوط اریب هاشور بدست می‌آید که او با سیاه قلمی شبیه کارهای «رامبراند»، بدست می‌آورد. با اینکه «ویر چو» از قلم‌زنیهای رامبرند الهام می‌گیرد، منبع دیگر تخیلات او که از نظر محل جغرافیایی به او نزدیکتر می‌باشد، «ساموئل پالمر» است. پالمر نه تنها بر روی مناظر چوپانی کوچک مطالعاتی به عمل آورد، بلکه یک بررسی پیگیر از محلی خاص را دنبال می‌کند.

«ترسه اولتون» مناسبات دنیای طبیعی را مورد توجه قرار می‌دهد، اما از درون. اولتون دنیای طبیعی درون زمین را با عملکرهای مناطق زیرزمینی تاریک و اسرارآمیز آن، بیرون می‌کشد. بین دو جنبۀ فیزیکی (مادی) و معنوی آثار او، اختلافی وجود دارد که در مرز بین تصویرپردازی و آبستره، معلق می‌باشد. اولتون به طور اصولی برای از بین بردن تصویری قابل درک در نقاشیهای اخیرش تلاش می‌کند، با این ادعا که شناخت،باعث بهتر شدن تخیلات می‌شود. آنچه که در مناظر ترنر و کنستابل برای «اولتون» جالب می‌باشد، حضور انتزاعی و تجریدی (ABSTRACTION) آنها و تغییر شکل

تدریجی عوامل است. اولتون در تغییر طبیعت به صورت هنر، همانند کیمیاگران سحر می‌کند. او سنگهای شبه قیمتی و سطوح پوشیده با یک پوسته را از طریق ترکیبی مبتکرانه و لعابکاری، بدست می‌آورد. اولتون همواره طبیعتی مرموز را ترسیم می‌کند. چرا که (این طبیعت) زود گذر و در عین حال جاودانی است.

تصاویری که در آثار «کریستوفر لی‌بران» دیده می‌شوند، نتیجهٔ مراحل ناخودآگاهی هستند که در طول کار نقاشی، شکل گرفته‌اند. از نظر لی‌بران، قطعات رنگ، آبستره و بهم پیوسته می‌باشند. تنها

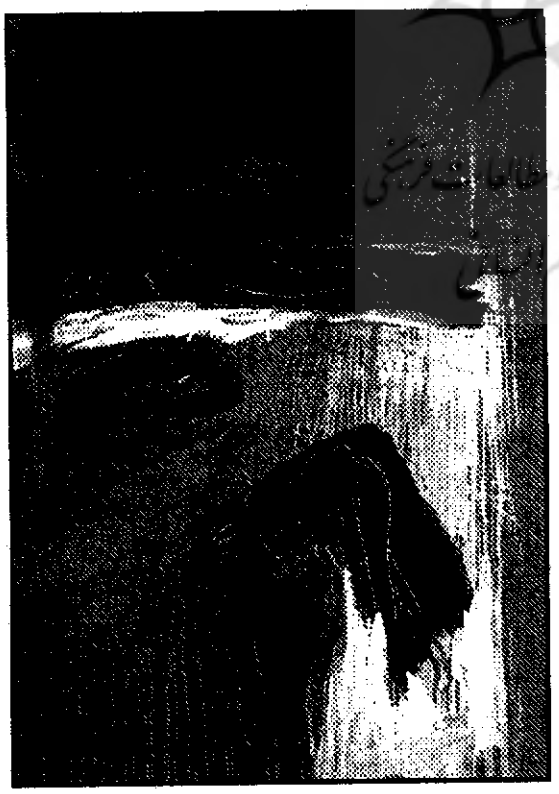
یک علامت، ممکن است اشاره به سر یک اسب یا یک شاخه درخت داشته باشد. زمانیکه این موضوعات اینگونه مفهومی دارند که چندان رسمی نمی‌باشد، هنرمند که عقیده‌اش بر اصل تخیلاتش در تصویر می‌باشد، اینطور بیان می‌کند که: نقاشی نوعی «پوشش» برای موضوعاتی است که در موردشان صحبت نمی‌کنم. لی‌بران همانند دیگر معاصرانش که در پی خلق مناظر هستند بین آبستره و چهره‌پردازی مردد می‌باشد. گرچه عناصر هر دو در آثار وی به طور ثابت تکرار می‌شوند، با اینحال نقطه انحراف در نقاشیهای ناخودآگاه او، قوهٔ تخیل او می‌باشد. لی‌بران خود را اینگونه توصیف می‌کند: «... به طور طبیعی یک نقاش خیالی پس از ترنر و بلیک»؛ و او در مورد این هنرمندان، تضادی بین واقعیت و رؤیا بوجود آورده که نقاشیهای ماندگار او از آن قوت می‌گیرند.

■ «اسطورهٔ شخصی»
PERSONAL MYTHOLOGY

نقاشیهای این نمایشگاه که به نظر نشانگر اسطوره‌های شخصی می‌باشند، چندان مستقیماً بیانگر تجربیات خود هنرمندان نیستند بلکه واکنش حسی و بیشتر شخصی هنرمند نسبت به یک موقعیت هستند. چهره‌ها در این کارها اغلب، هر دو مورد پرتره مشخصی و تغییر

آثار نمایندگان اصلی
سنتِ منظره‌پردازی انگلیس،
یعنی «ترنر» و «کنستابل»،
میراثی برای هنرمندان منظره‌پرداز امروز انگلیس است.

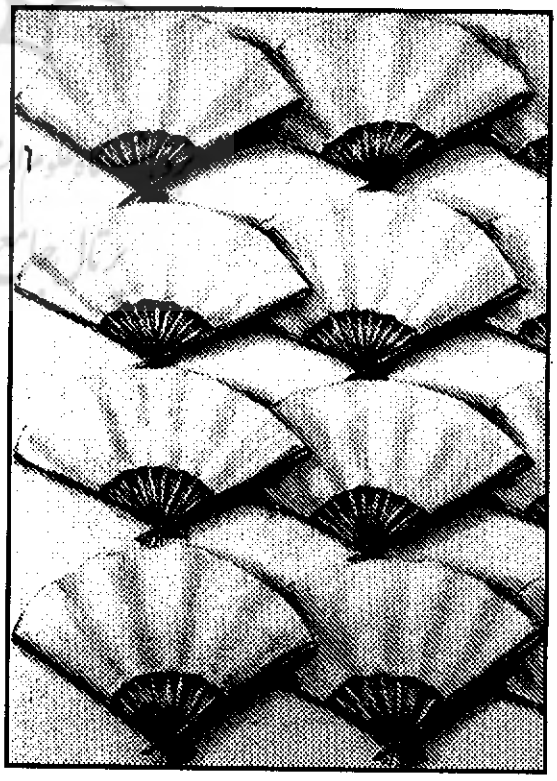
ضمیر را نشان می‌دهند. گاهی اوقات این مسئله یک موقعیت فکری را بازسازی می‌کند یا احساسات را در شکل تمثیل بیان می‌کند. با اینکه این نقاشیها بیشتر دارای انگیزه‌های شخصی هستند اما می‌توانند شامل تصاویری باشند که در سطح جهانی کشف می‌شوند. «آماندا فالکنر» (AMANDA FAULKNER) و «جُون هاردی» (GWEN HARDIE)، هر دو به ثبت شرایط روانشناختی و فیزیکی پیکره‌های انسانی توجه داشته‌اند در صورتیکه «آیلین کوپر» و «ماری مابوت» (MARY MABBUTT) از صحنه‌های زندگی روزمره‌شان الهام گرفته‌اند. «استِفان کانروی» (STEPHEN CONROY) به سنت آکادمیک قرن نوزده بازگشته که ایده‌های شخصی‌اش را دربارهٔ نقاشی نشان می‌دهد، در صورتیکه «استفان بارکلی» STEPHEN BARCLEY به هنرمندان معاصر آلمانی که به طور مشابه در مورد عواقب ناشی از جنگ کار می‌کردند، نظر دارد. «جکفسکی»، «سیمون ادموندسون» (SIMON EDMONDSON) و «آدریان دیسنیفسکی» (ADRIAN WISZNIEWSKI) دیدگاههای درونی خود را که با حافظه نادر و عالی مرتبط با حواسش در ترکیب‌بندی زیرکانه وی تنظیم و نگهداری شده، ترسیم می‌کند. در اثر «شماره ۱۶۷ خیابان رن فرو»، «کانردی» ما



را به یک دیدگاه خاص از طراحی در مکتب هنرگلاسکو GLASGOW SCHOOL OF ART فرا می‌خواند و به جایی که مردان جوان با لباسهای مناسبی برای نشان دادن وقار آن زمان دربردارند، رهنمون می‌گردد. کانردی که با جدیّت طبق سنت کلاسیک کار می‌کرد و میراث طراحیهای زیبایش که با نقاشیهای اسکاتلندی مرتبط هستند را به ارث برده، از این موضوع برای تنظیم بیانیه‌ای دربارهٔ روش آکادمیک، استفاده کرده است. کانردی، «دگاس» (DEGAS) و «سیکرت» (SICKERT) را به خاطر «حس تشخیص ناموزون» شان تحسین می‌کند که با آن می‌توانند حالت عمیق آشفتگی را از ترسیم صحنه‌های زندگی روزمره، بیرون بکشند.

«استفان بار کلی» میراث جنگ و عواقب ناشی از آن را به صورت یک اسطوره شخصی برگردانده است. تجربه جنگ جهانی دوم به صورت تفکیک ناپذیری با تاریخ خانواده بار کلی درآمیخته و کارهای اولیه او از خاطرات ماندگاری که از والدینش که هر دو در نیروهای نظامی خدمت کرده بودند، الهام می‌گرفته‌اند. نقاش، در اثر «چترباز» PARACHV TIST و «واقعه شب» NIGHT TOWER، بقایای یک چهره منزوی یا بقایای معماری اماکن نظامی رها شده را از هم جدا می‌کند که چیزی را طرح ریزی می‌کند که او خود آنرا «سایهٔ همیشگی جنگ» در حوالی اسکاتلند، می‌نامد. بار کلی، تمایل خود را به جنگ با انگیزهٔ اولیه‌اش به عنوان یک نقاش مناظر ویرانه، نشان می‌دهد: او به این ترتیب همبستگی‌اش را با نسل هنرمندان آلمانی آزرده از جنگ به خصوص «آنسلم کیفر» که روی بار کلی تأثیر داشته، نشان می‌دهد.

نقاشیهای جکفسکی نوعی حالت خیالی را نشان می‌دهد که دید درونی او را از موقعیت مبهم بین واقعیت و تخیل متعادل می‌کند. برای جکفسکی طریقهٔ نقاشی به



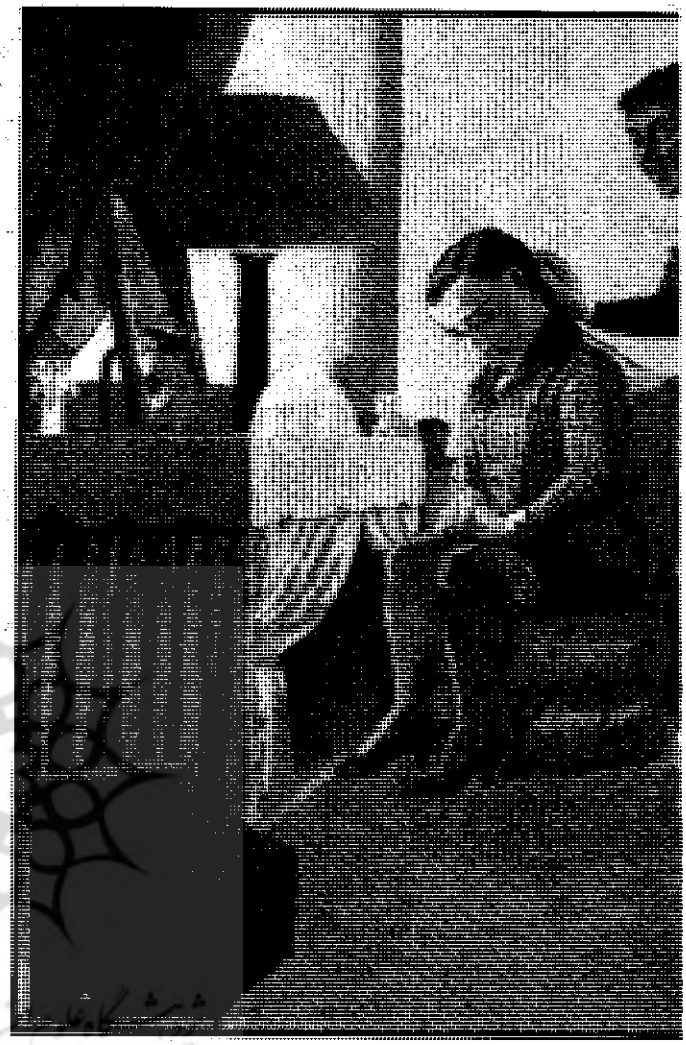
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

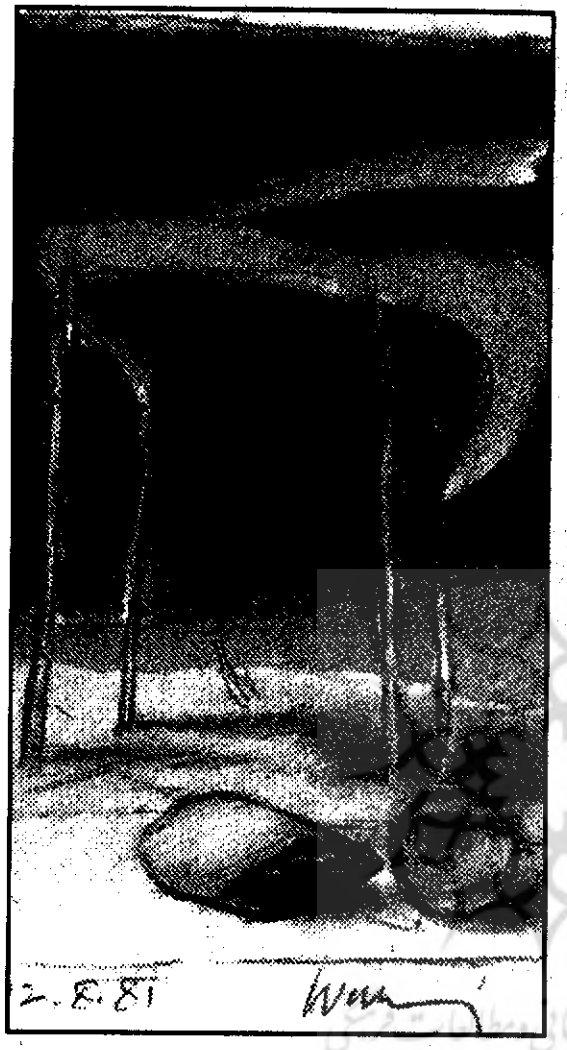
اندازهٔ تخیل به تصویر کشیده شده، محرک می‌باشد. نقاش با الهام از تصاویری با رنگ قرمز قهوه‌ای نقاشی می‌کند و کم‌کم سطوحی از نقاشی را براق کرده و لعاب می‌دهد که از طریق آن از نوعی درخشش روحانی، تأثیر می‌پذیرد. بیشتر موضوعاتی که در آثار جکفسکی به چشم می‌خورند به معنی کنایاتی هستند که به گذشتهٔ یک شخص، بر می‌گردند. در اثر

«پیماینده زمین (رهگذر)» - EARTH STALKER وجود یک سَر بزرگ به صورت یک پرتره شخصی مرکب عمل می‌کند. نیمی از این سر ناظر و نیمی دیگر متفکر می‌باشد و شاهدی بر گذشته هنرمند است که او را به خلق تصاویری بی‌همتا بر اساس تجربیات خود برمی انگیزد. در نقاشی «مسکنی با سه برج» - SETTLEMENT WITH THREE TOWERS او خاطراتش را دربارهٔ زمان زندانی شدنش در کمپ آوارگان در شمال انگلیس، احیاء می‌کند. قایق و برجها که خاطرات او را از اتاقک سربازان به یاد می‌آورند، به عنوان یک بیوگرافی شخصی به کار گرفته شده‌اند که

بی‌شباهت به خوابی که در آن یک شخص تبعیدی، کناره‌گیری می‌کند نیست.

نقاشیهای رمانتیک و عالی «سیمون ادموندسون» از نظر قدرت انتقال بیننده به محلی دیگر، شبیه نقاشیهای جکفسکی می‌باشد. تصاویر ادموند سون، مناظری فکری و ذهنی هستند که در آنها، جنبه مادی و معنوی در کنار هم وجود دارند. این نقاش، اغلب وجود رنگ یا عدم وجود آنرا و خط را، نه تا آن حد که دنیایی را از دنیای دیگر مجزا کند، به کار می‌گیرد، اما می‌خواهد اختلافات و شدت احساسات گوناگون را القا نماید. در نقاشی «یکصد عاشق پر حرارت به خواب ابدی فرو





رفـــتند» A HUNDRED ARDENT LOVERS FELL INTO ETERNAL SLEEP. ایـــــن اخـتلافات مـحو (نـامشخص) مـی‌باشند. شبه‌های برانگیخته از عشـق کـه عشـاق زمینی را تشکیل می‌دهند مربوط به نوعی ناخودآگاهی اجتماعی می‌باشند که در آن، گذشته و حال یکی شده است.

نـقاشیهای «آنـدریان ویسـنیفسکی» مانند آثار جکفسکی و ادموند سون، بیشتر به صورت ایجاد تصاویری خیالی و پـر از سمبلهایی (نشانه هایی) است که مـربوط به آناتومی شـخصی مـی‌شوند. مـوضوع روایتهای مادی و تـمثیلی «ویسـنفسکی»، موقعیت بـدون اسـتراحت دوران جـوانـی می‌باشند و جوانان از خود بی‌خود شده‌ای که در صـحنه‌های مـبهم ظـاهر مـی‌شوند «یاران» هـنرمند هسـتند. ویسـنفسکی در اثـری کـه بـیشتر کـار گـرافـیکی است تـا نقاشی، روبانهایی با رنگ روشن و در حال چرخیدن را برای بیانی استادانـه اسـتفاده می‌کند که نشانگر پریشانی افـراد بـوده و عـــلائق زودگـذر دوران جـوانـی را نشـان می‌دهد. مناظر تحریک کننده‌ای که اطـراف تصاویر ویسنفسکی را احاطه کرده‌اند، پر از گلهای پرطراوت و تخیلات مردانه بوده و استعاراتی برای تمایلات جنسی پـراکـنده می‌باشند. اما این پیچیدگی‌های گیج کننده می‌خواهند این مسئله را خاطر نشان کـنند

که روایتهای ویسنفسکی، مانند خوابهای غیرمعقول، در شرایط منطقی معنایی ندارند. حتی عناوین کارهایش معماگونه هستند. «شکاف هسته‌ای» NUCLEAR FISSION (تصویر ۴۸) احتمالاً مراحل تکثیر یعنی زمانیکه اتم دو نیم می‌شود را نشان می‌دهد. البته این مسئله در این باره است که چگونه یک مغز جوان می‌تواند برداشتهایی که به نظر ما نامعقول و بی‌معنی هستند در یک چهارچوب تجربی قرار دهد.

■ «ارتباطات اجتماعی»
SOCIAL CONCERNS

نقاشی معاصر بر اساس ارتباطات اجتماعی، حیطهٔ آنرا از یک طنز تا یک تبلیغ سیاسی تغییر می‌دهد. اجتماع و فرهنگ، هر دو پس از عصر صنعتی شدن و تأثیرات آن بر روی سیستم ارزشگذاری انگلیس، مورد توجه «استیون کمپبل» و «جاناتان والر» (JONATHAN WALLER) می‌باشد در صورتیکه «مارک والینگر» (MARK WALLINGER) با گذشتهٔ ملی انگلیس،

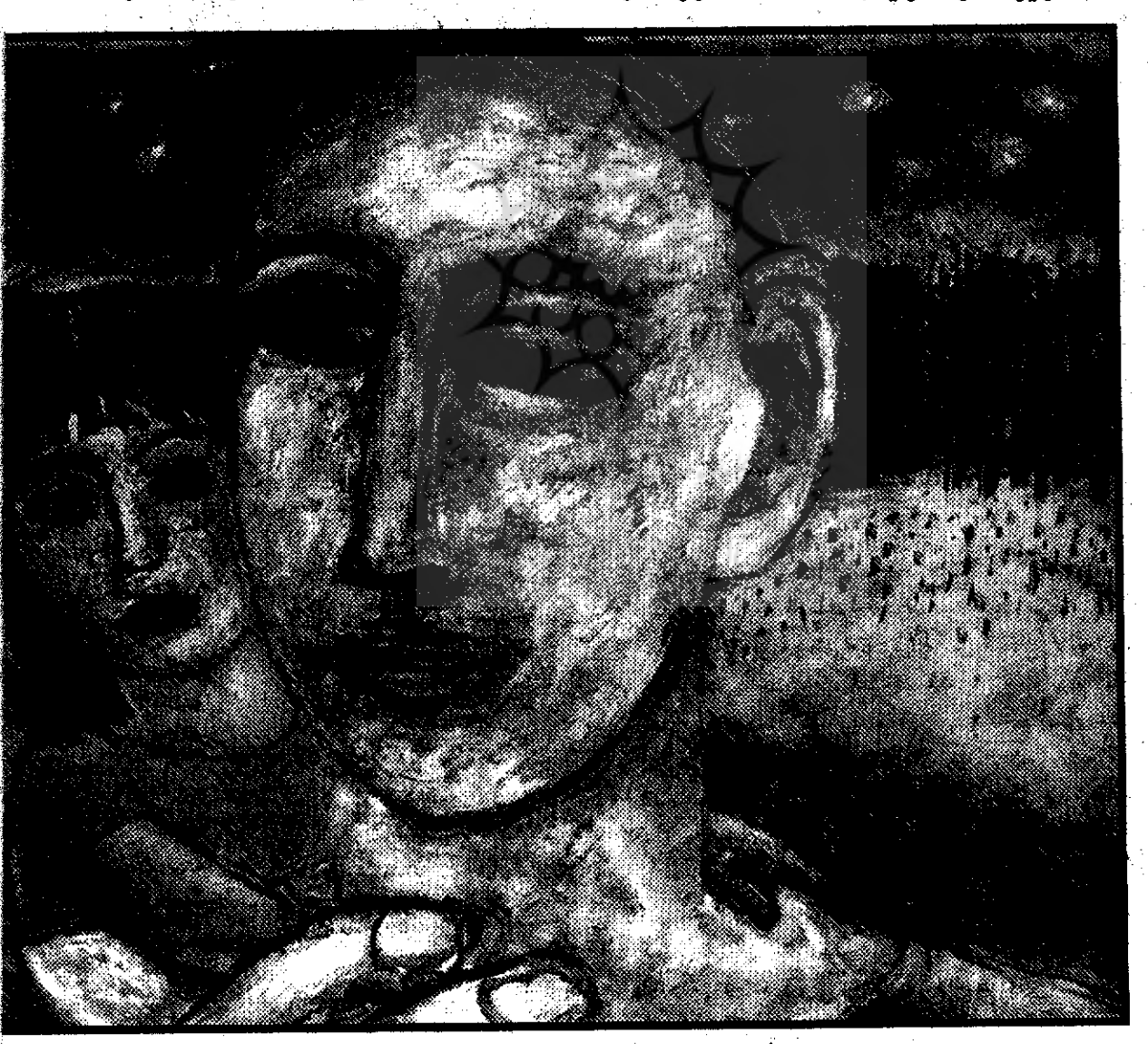
روبروست.

نشان طنز اجتماعی «جان کین»، اشاره به تناقض‌گوئیها و طنزهای زندگی در قرن بیستم می‌کند. هدف اغلب تصاویر فکاهی و گاهی هجوآمیز او، تربیت امروزی کارمندانی است که به صورت تخصصی حقوق می‌گیرند. این طبقه متوسط موفق، به ندرت موضوع نقاشی انگلیسی هستند و این طنزی است که حتی خود هنرمند نیز آنرا تأیید می‌نماید که «کین» مخصوصاً بخشی از افراد جامعه که آثار وی را می‌خرند مسخره می‌کند. در اثر «تو که هستی و چه کار می‌کنی» (WHO YOU ARE AND WHAT YOU DO) او شکست افراد کاملاً مشخص و بدون صورت را در یک بار مشروبات، به عنوان نمونهٔ امروزی سکس، مواد مخدر و پول به تصویر می‌کشد. کین با کمی بذله گویی و لطافت که از طریق ابزار تکنیکی بدست می‌آیند: از قبیل قلم زدنهای پرانرژی، پرسپکتیوهای مایل و کُلاژهای مواد طبیعی که روی بوم به کار گرفته شده‌اند، انتقاد خود را ملایم کرده و به ترکیب بندیهای خود روح می‌بخشد.

تنها چیزی که شیک پوشان بخش غربی «کین» را از شرقیهای با جُرأت «ژاک مک فادین» (JOCK MCFADYEN) جدا می‌کند، یک سواری بیست و پنج پنسی در راههای زیرزمینی لندن نیست، در هیچ جا، این اختلاف واقعی‌تر از تصاویر زندگی خیابانی طبقهٔ کارگر «مک فادین» توصیف نشده‌اند. آثار عرضه شدهٔ او در نمایشگاه، از زنان نانجیب در نقاشی «زنان روزبارانی» RAINY DAY WOMEN گرفته تا دوره گردان، جوانانی و مادرانی که کالسکه بچه هایشان را با خود می‌برند را در بر می‌گیرد. عامل تقسیم بندی عمومی، فقر می‌باشد. هنرمند سعی دارد از عینیت عکاسی که از آن تکنیکهای بصری خاصی را بدست می‌آورد، به طور قابل توجهی در زوایا و تشکیلات حجمی ترکیب بندیهایش، تقلید کند. کاریکاتور و بی‌تناسب کردن تصاویر مانند شفافیت تخته رنگ این هنرمند شرایط خنده داری را در پرتره‌های عبوس غافل از جنبهٔ معنوی او، به وجود می‌آورند. مضامین طبقهٔ محکومین مک فادین در بیشتر موارد، نه برای انتقاد هستند. گرچه در نقاشیهایی که از تجربیات او در ایرلند شمالی کشیده شده، وضعیت متفاوت می‌باشد چرا که او به صراحت، تعصب را در آنها محکوم می‌کند. در اثر «رژه» PARADE ، مک فادین از کاریکاتور برای تمسخر مردان نارنجی‌پوش (اعضاء مذهب پروتستان) که در بلفاست رژه می‌روند استفاده می‌کند، رهبرشان را به صورت یک سگ باشکوه سیرک به تصویر می‌کشد که لباسهای پر زرق و برق پوشیده است. کن کوری و پیتر هاوسان روی مشکلات

گلاسکوی نوین، به عنوان بخشی از حالت انسانی متمرکز شده‌اند. کار ایشان نمایانگر شهری است مملو از نمونه‌های بدبختی (مسکن فقرا و فقر عمومی) که با شرایط سخت کاری ایجاد شده. در اوایل قرن جدید، برخلاف مکتب نقاشان گلاسکو از قبیل «جیمز گوتری» (JAMES GUTHRIE)، «رابرت مک گریگور» (ROBERT MCGREGOR) یا «ی. ا. والتون» (E. A. WALTON) که در آثار رئالیسم خود به خوش منظره کردن و احساساتی کردن تصاویر فقرا گرایش داشتند، «کوری» و «هاوسون» مدل نقاشان آلمانی را پیش گرفتند. این هنرمندان جوان اسکاتلندی، یک رئالیسم انعطاف‌ناپذیر را در نظر داشتند که در آن موقعیتها با جزئیات و صراحت اغراق شده‌ای به کار گرفته شده‌اند.

برای «کوری» یک هنرمند سر سپرده که در ایدئولوژی اجتماعی به دیه‌گوریورا (DIEGO RIVERA) را تمایل داشت، «مبارزه» کاری برتر است. کوری دارای برنامهٔ کاری مشخصی است. او هنر را «دربارهٔ کارگران» و برای کارگران خلق می‌کند... و به قدرت

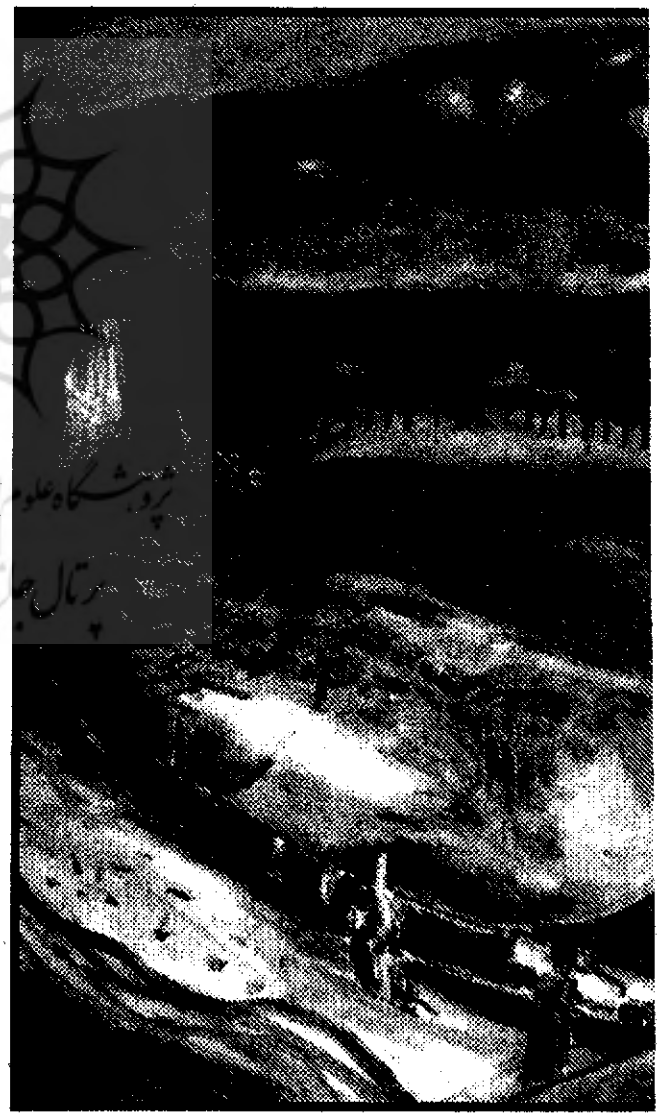


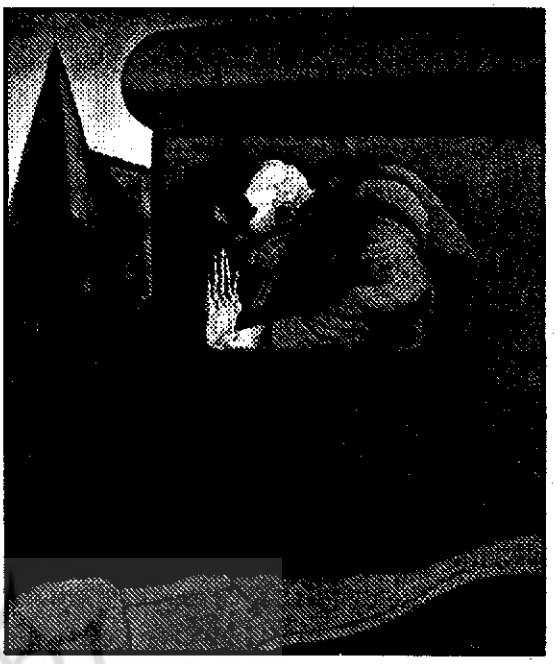
هنر در تهییج مردم برای بهبود سرنوشتشان معتقد است. او صحنه‌های پیچیده و جالب توجه اعضاء طبقات کارگر را، به تصویر می‌کشد که در آن، کارگران در پیگیریهای خودآموخته درگیرند. کوری به عنوان کارگر هنرمند، دلسردتر نمایان می‌شود و طرح عالی خود را در مورد یک دنیای بهتر، در اثر «در بار شهر» IN THE CITYBAR خود پاره می‌کند.

نقاشیهای غیر عاطفی هاوسون مانند نقاشیهای کوری مملو از تأسف و ناامیدی فقر گلاسکو می‌باشد. موضوعات او، مردان جوان با عضلات قوی و درگیر فعالیتهای جنگهای خیابانی، کشتی یا فوتبال می‌باشند. بدین ترتیب حتی اگر هاوسون از خشونت تنفر دارد، ریشه‌های آنرا می‌شناسد. بی‌خانمانهای بی‌سرپرست گلاسکو که مجبور بودند در خانه‌های ارزان قیمت اجاره‌ای سر کنند، قهرمانان اصلی تراژدی زندگی‌های پست هاوسون را تشکیل می‌دهند. آنها همانند پرتره‌ای که در A WING AND A PRAYER آمده، تناسبات قهرمانانه‌ای دارند که گرچه زیر بار سختیهای دائمی خم شده‌اند، اما مغرور و جسور، باقی مانده‌اند.

از نظر «کوین سینات» (KEVIN SINNOTT) بحران عامل تقسیم کننده روابط انسانی است. سینات برای تکمیل کردن تصاویری که در نقاشیهایش وجود دارند، بر نور سرد، فضائی پرجلوه و چهره‌ای اغراق‌آمیز، تکیه می‌کند. اسطوره کلاسیک و حساسیتهای سبک باروک همانگونه که در اثر «مادر و فرزند» MOTHER AND CHILD، براساس افسانه زنان «سابین» شکل گرفته، یک منبع غنی را بوجود آورده‌اند. تصویر سینات تخمین درستی از شمار قربانیان وحشت زده «پلوتارچ» در حملهٔ ناگهانی سربازان رومی می‌باشد. در نقاشی «یخ نازک» (THIN ICE) دو چهرهٔ یخ زده قرار دارند.

نقاشیهای غنی و جالب «سوزان تریستر» از ترکیباتی تشکیل شده که می‌تواند خنده دار و یا ترسناک باشد. تریستر از قلب انسان به عنوان جانشینی برای چهرهٔ واقعی او استفاده می‌کند چرا که برای او، این قسمت، «مرکز فیزیکی و حسی» زندگی می‌باشد. در اثر «صندلیهای الکتریکی» (ELECTRIC CHAIRS) شریانهایی که از قلب ناشی می‌شوند وجود انسان را با اشیاء بیجان «صندلیها» در ترکیب بندیها، مرتبط می‌کنند. اما این





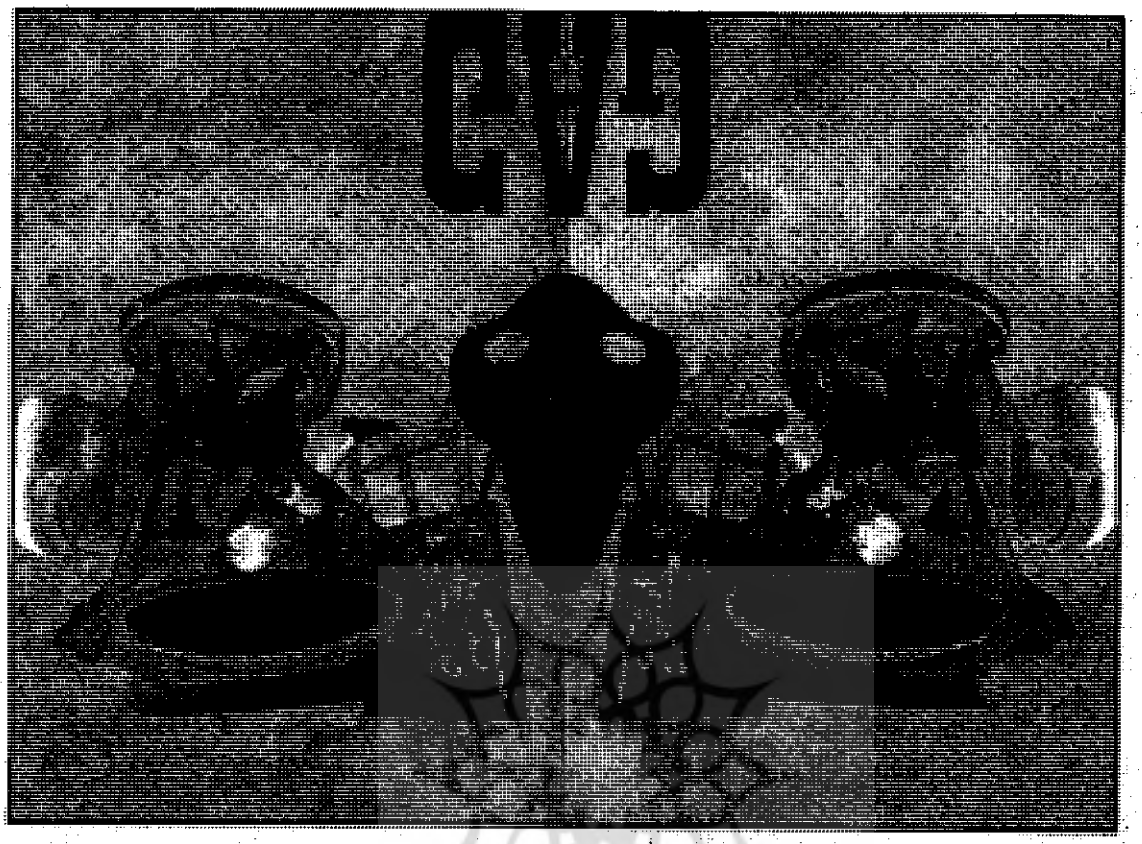
شریانها، علاوه بر اینکه به عنوان مجراهایی برای انتقال نیروی حیات عمل می‌کنند، دارای یک جریان الکتریکی نیز می‌باشند. بنابراین، این هنرمند کنایه‌ای از نیروی درونی (پتانسیل)، جهت انتحار ارائه می‌دهد. این کارهای الکتریکی که منبع قدرت شان قلب می‌باشد سمبلهائی می‌باشند که تریستر به عنوان «اسباب خشونت با نیروی بالقوه» توصیف می‌کند.

نقطه دگرگونی کار «تیم هد» در جهت نشان دادن «زمینه‌ای مصنوعی با بافتهای صوری و شکلهایی که در آن هر چیزی به آرامی می‌تواند به چیز دیگر تبدیل شود» است. بنابراین، او بیننده را با طراحیهای خوبی می‌فریبد که در بررسی نزدیکتر در حد یک لامپ، پیش‌پا افتاده یا همانند امعاء و احشاء دچار بهم‌خوردگی می‌شوند. آنچه که مد نظر «هِد» می‌باشد تنها این نیست که به ما یادآوری کند که اشیاء همیشه آن چیزهایی نیستند که در ظاهر به نظر می‌رسند و اینکه ما را با سؤالاتی درباره جایزالخطا بودن ادراکمان مواجه کند، بلکه او بیشتر می‌خواهد به مسیری اشاره کند که در آن، جامعه، قربانی فرهنگ مصرفی شده است. ما نه تنها در حد تولیدات تنزل پیدا کرده‌ایم، بلکه به معنای دقیق کلمه، ما آن چیزی هستیم که می‌خوریم. سمهای محیطی که فضای درونی فیزیکی و فکری ما را تهدید می‌کنند، وقتیکه در بسته بندیهای زیبا عرضه می‌شوند، بیشتر خائنانه به نظر می‌رسند.

«گراهام کراولی» تعداد کثیری از نشریات اجتماعی معاصر در زمینه نقاشی زندگی بومی را مخاطب قرار می‌دهد. بی‌نظمی و مرض ترس از فضای محدود و ظاهر زننده‌ای که شهرنشینان تحمل می‌کنند، لحن مستند و اخلاقی «چالز دیکنز» (CHARLES DICKENS) و جلوهٔ ناامید کننده «جورج ارول» (GEORGE ORWELL) را به یاد می‌آورند. در تابلوی «نگرش محیطی» (PERIPHERAL VISION)، خانه دیگر به عنوان یک پناهگاه امن نیست؛ دیوارها و درهای آن که قبلاً حصاری برای

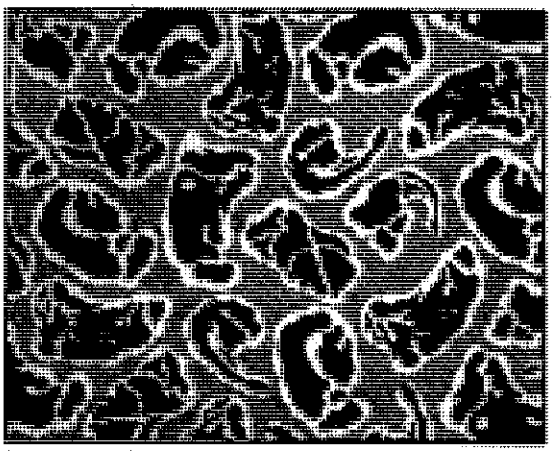
افراد شریر بوده‌اند، حال به صورت یک ویرانه درآمده‌اند. فضاهای متراکم تحریف شده و تأثیرات نور رنگ پریده، موقعیتی عصبی، و یک ناامیدی کابوس مانند، هستند.

نقاشیهای تاریخی و روایتگر «استیون کمپبل»، غنی و پیچیده هستند. کمپبل، منابع مختص ادبی و مصوری را تنظیم می‌کند که تخیل او در نمایشنامه‌های خیالی درهم آمیخته‌اند. او می‌گوید: (من مانند کسی که سعی می‌کند تا حد امکان با نقاشی کنار بیاید، نقاشی می‌کنم). بیشتر کارهای او از جذبه‌ای دوگانه با اسطوره‌های نیرومند و تجربیات علمی یا شبه علمی برگرفته می‌شوند. یک اسطورهٔ معروف که او مکرراً آنرا در نقاشیهای خود استفاده می‌کند، نقاشیهای انگلیسی‌های شهرنشین و روستائی است که مدتها پیش وجود داشته‌اند. دیدگاه کمپبل دربارهٔ یک داستان روستائی و علاقهٔ وافر او برای اتفاقات نامعقول، با دیدگاه «پ. ج. ودهاوس» (P. G. WODEHOUSE) که در رمانهایش موجب الهام این نقاشی در نقاشیهای «وی نوک» (WEE NOOK) او شده، مشترک می‌باشد. اما تخیلات کمپبل ترکیبی از شوخی و وحشت را به



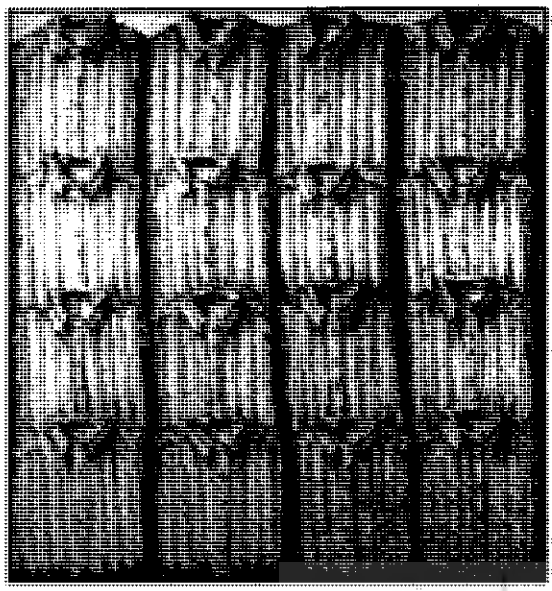
همراه دارد که ودهاوس هرگز چنین کاری نکرده است. دنیای کمپبل، یک دنیای ترسناک و محیطی تهدید کننده است که به نظر می‌رسد که همزمان روی یک صحنه سورئال می‌آیند.

او از ابزار نمایشی و مناظری که به عنوان پرده پشت صحنهٔ تئاتر به کار



می‌روند، بهره گرفته که اینرا از روزهائی که به عنوان یک هنرمند برجسته، مطرح بوده حفظ کرده است. در THE MAN WHO GAVE HIS LEGS TO GOD AND GOD DID NOT WANT THEM، شخصیتهای در حال پیشروی او، به نظر مشکلات را به مبارزه می‌طلبند در حالیکه وضع نامساعدشان، با منطق جور در نمی‌آید. نقاشی قابل دریافت «سرانجام» SEQUEL، اثر «جاناتان والر»، آخرین حرف را برای تعالی عصر صنعتی پیشنهاد می‌کند که در شاهکار سال ۱۸۴۴ ترنر، یعنی «باران، بخار و سرعت» (STEM AND SPEED و RAIN) از آن صحبت می‌کند. لوکوموتیو رها شده در حال پوسیدن، که روزی نشانه پیشرفت بود، حال در حد مثلی برای رویائی شکست خورده تنزل پیدا کرده است. نقاشیهای قدیمی صنعتی والر از نظر عملکرد اجزاء و انتخاب

موضوع اصلی، مدیون رمانتیک گری قرن نوزدهم است. خاصیت رنگ به صورت زنگ زده‌ای تغییر شکل پیدا کرده است در حالیکه، رنگمایه اکر گرم حالتی را به وجود می‌آورد که بیشتر حالت قصیده‌ای دارد تا حالت پریشانی.



نقاش تاریخ معاصر، «مارک والینگر» با تصدیق مخالفان کلیسا در قرون هیجده و نوزده از تاریخ ملی انگلیس هجو می‌سازد. در نقاشی «طنز اینجا نشست» [WILLIAM HOGARTH] SATIRE SAT HERE اثر ویلیام هوگارت که تفکری خنده دار از یک پرترهٔ شخصی است که با توالتهای متضاد جا به جا شده‌اند، نشان می‌دهد. مرجع محلی که طنز می‌نشیند، هوگارت را در هنر انتقادی خود در مفهومی قرار می‌دهد که باید بسیار بد مورد بررسی قرار بگیرد. والینگر در نقاشی «در دستهای غیر حرفه‌ای» IN THE HANDS OF THE DILETTANTI، از پرترهٔ گروهی از افراد جامعهٔ غیر حرفه‌ای اثر «یوشع» JOSHUA بهره گرفته (که بلیک آنرا «آقای اسلو شوآ و گروه مزدورانش» نامید). در زمینهٔ کار، یک لیوان آبجو قرار دارد، در «بیعت غمگین» والینگر، بلیک نقش یک قربانی و یک پیغمبر را بازی می‌کند. والینگر به صورتی طنز گونه عمل می‌کند و برای نظر دادن در مورد زمان حال از گذشته استفاده می‌نماید، موضوعی که او مخاطب قرار می‌دهد، در مجموع، بقای نقاشی انگلیس است.