کارکرد اجتماعی هنر مدرن

مهدی رحیمیان

از یک منظر کلان، همه آثار هنری به خاطر این که برای نوعی مخاطب خلق می‌شوند از کارکردی اجتماعی برخوردارند. البته برخی اوقات هنرمندان مدعی خلق اثر فقط برای خود هستند، که در واقع آنها با این ادعا، استانداردهای اثر را مشخص می‌کنند. در حالی که، هر هنرمندی همواره یک آرزوی هر چند پنهان دارد و آن تحسین و پذیرش آثارش به وسیله مخاطبین است. از این‌رو، هر چند که، آثار هنری در پاسخ به درونی‌ترین و شخصی‌ترین نیازهای هنرمند پدید می‌آیند، اما همیشه در پی واکنش اجتماعی و پذیرش عمومی‌اند.

از طرف دیگر، کارکرد اجتماعی هنر دارای مفاهیم عمیق‌تر از این حقیقت است که اثر هنری برای جلب نظر نهایی مخاطب خلق می‌شود. این مفاهیم قبل از هر چیز به کیفیت واکنشی بستگی دارند، که آثار هنری در مخاطبان خود ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، هنر آنگاه از کارکردی اجتماعی برخوردار می‌شود که اولاً، به دنبال اثرگذاری بر رفتار جمعی مخاطبان خود باشد؛ ثانیا برای حضور یا استفاده در مکان‌های عام خلق شده باشد و بالاخره بیانگر و توصیف کننده وجوه جمعی هستی در تقابل با انواع فردی و شخصی تجربه‌های هنری باشد. در هر سه موردی که ذکر شد، مخاطب با آگاهی از این که عضوی از یک گروه اجتماعی است، نسبت به اثر هنری واکنش نشان می‌دهد. به‌طور مثال می‌توان بناهای یادبود را ذکر کرد. بناهای یادبود، فرد (مخاطب) را به عنوان یک شهروند و مهم‌تر از آن به عنوان میراث‌دار هویتی که مردم یک سرزمینی در آن مشترکند، مخاطب قرار می‌دهند. بنابر این، یک بنای یادبود یا یک یادمان در کنار هرگونه واکنش فردی، نیازمند یک بازخورد وسیع اجتماعی است. چنین اثری با مردم به عنوان یک جامعه و یک ملت ارتباط برقرار می‌کند. یادمان‌ها و هنر عام از یک وجه مشترک یعنی

مردم بهره می‌گیرند، مردمی که این آثار برای حفظ و جاودانه کردن خاطرات آنها به وجود می‌آید.

اگر چه هنر عام و عمومی نقش اجتماعی شفافی دارد، سایر گونه‌های هنری به سادگی نیت و اثر اجتماعی خود را آشکار نمی‌کنند. اما عمده آثار هنری با هدف تأثیرگذاری بر رفتارهای اجتماعی پدید می‌آیند. تلاش هنرمند در جهت خلق یک اثر، وجوه مختلف دارد: او ممکن است تلاش کند با عرضه یک پدیده، ما را شاد کند یا متأثر سازد، یا این که ما را تحریک کند تا به نوعی کنش سیاسی یا اجتماعی وادارد، و بالاخره ممکن است ما را در وضعیتی قرار دهد که قبلاً نسبت به آن آگاه نبوده‌ایم. هنرهای تجسمی نیز مثل سایر هنرها از کارکردهای مشخصی در زمینه خشم و اعتراض، هزل و طنز، شادی و شعف و حزن و اندوه برخوردارند. آنها نیز می‌توانند شیوه‌های تفکر یا احساس مخاطب را دگرگون کرده و حتی نحوه عمل وی را متأثر کنند.

البته برخی هنرمندان معتقدند هنری که بر رفتار اجتماعی مؤثر باشد، ناخالص است و جنبه تبلیغات صرف دارد: یعنی آنچه در جامعه‌شناسی کاربردی به آن هنر پست می‌گویند. از جایگاه برخی فرضیات سنتی پیرامون کارکردهای «اختصاصی» هنر، چنین برداشتی درست است. با این وجود نمی‌توان این حقیقت را نادیده انگاشت که هنرمند همواره در پی اثرگذاری بر رفتار جمعی است. به همین جهت نمی‌توان نقش کامل هنر را در فرهنگ معاصر بدون ملاحظه کارکرد اجتماعی آن برشمرد.

بیان آرمان‌گرا در هنر مدرن

آرمان‌گرایی در هنر همواره با مفهوم آزادی مترادف بوده است. اما این آزادی رویکردهای متفاوتی در آثار هنرمندان دارد. برخی هنرمندان برای رفع مشکلات تکنیکی سبک مورد علاقه‌شان به آزادی علاقه‌مندند. برخی دیگر در پی نوعی آزادی هستند که از سبک و تکنیک برای بیان دیدگاه‌های اجتماعی یا سیاسی‌شان بهره گیرند. این دسته از هنرمندان، پاره‌ای اوقات از مقوله‌ای به نام «تعهد هنری» یاد می‌کنند. در نظر آنها، هنری که در خدمت سرگرمی و ارضاء احساسات مخاطب است وجود ندارد، بلکه هنر باید عامل تهذیب باشد. به عبارت دیگر، هنر باید بتواند نقش اساسی در بهبود شیوه‌های زندگی جمعی داشته باشد. و تا آن هنگام که گرایشی برای رفع انحرافات سیاسی یا تغییر شرایط ناعادلانه اجتماعی وجود دارد، هنر باید از طریق آموزش و پرورش سواد بصری، در توسعه نگرش‌های مخاطب نقش داشته و بالاخره اینکه بتواند جامعه را به سوی تعالی سوق دهد. انواع مختلف بیان هنری در عصر حاضر که تقریباً از آزادی کامل در زمینه خلاقیت برخوردارند، به‌طور قطع و یقین بیشتر مبتنی بر تفاوت‌های شخصیتی هنرمندان خالق آنها هستند تا دیدگاه‌های متنوع فلسفی پیرامون نقش مناسب هنر در جامعه.

اگر پل سزان، توانسته است حس زیباشناختی را از طریق نقاشی‌های سیب پدید آورد، برخی هنرمندان به مضامینی مرتبط با مسایل انسانی و اجتماعی پرداخته و قابلیت‌های خلاقه‌شان را در این زمینه‌ها آزموده‌اند. اوژن دلاکروا، و همه رمانتیک‌ها به صحنه‌های چشمگیر تاریخی و سیاسی علاقه داشتند.[1] شاید بتوان پرده «آزادی مردم را هدایت می‌کند» را جزو اولین یادبودهای هنر انقلابی نامید. در عهد باستان نیز یونانیان به ساختمان‌های عمومی یا مجسمه‌هایی که تصویرگر پیروزی‌های نظامی مرتبط یا دولت ـ شهرهای اسطوره‌ای آنها بود، علاقه‌مند بودند. به هر حال، کارکردهای اجتماعی و زیباشناختی هنر همواره به شکل‌های مختلف وجود داشته است، اما هرگز تا زمانه مدرن ما، این‌چنین در تمامیت خلاقیت‌های هنری آثار حضوری برجسته نیافته است.

انقلابی‌گری و هنر مدرن

کشور مکزیک در قرن بیستم شاهد حضور سه نقاش برجسته بوده است که آثارشان را می‌توان از نظر سیاسی، واقعاً انقلابی قلمداد کرد: دیه‌گو ریورا[۲]، خوزه کلمنته اروزکو[۳]، دیوید آلفاروسی کوئه روز[۴]. آثار این هنرمندان مکزیکی، که عموماً به صورت پرده‌های بزرگ است، به مضامینی مثل شرایط فقر زده جامعه مکزیک، تصرف مکزیک توسط اسپانیایی‌های مهاجم، استثمار مردم به دست زمین‌خواران بزرگ، می‌پردازند. محتوای این آثار دامنه وسیعی از دیدگاه‌های سیاسی و ایدئولوژیک تا انگیزه‌های انسانی را دربرمی‌گیرد. پرده «پرژواک یک فریاد» اثر سی‌کوئه روز با تصاویر وهم‌انگیزش از فقر و محرومیت، برای بیننده آن بسیار تکان‌دهنده است. عنوان پژواک در نام پرده و تکرار تصویر کودکی که در کنار زباله‌دانی صنعتی در یک محیط ناشناخته ضجه می‌زند، به مضمون پرده ابعادی جهانی می‌بخشد و آن را به تمام انسانیت تعمیم می‌دهد. به نظر می‌رسد که شرایط و وضعیت ظاهری پرده و حکایتی که از درد و محرومیت و گرسنگی دارد قصه نمادین همه کودکان بی‌سرپناه است. استراتژی احساسی چنین اثری، برانگیختن وجدان مخاطب در عین همدردی و افسردگی است. مخاطب بالاجبار با واقعیتی اجتماعی و تلخ مواجه می‌شود. اگر چه در ظاهر، مضمون پرده از محتوای خاص سیاسی تهی است، اما تخیل مخاطب را هدایت کرده و احساساتش را در قبال نیاز به نوعی کنش لازم برای بهبود شرایط درد و رنج کودکان برمی‌انگیزد.

تفسیر اجتماعی نیشدار دیگری در یک نقاشی دیواری به نام «خدایان جهان مدرن» اثر اروزکو در کالج دارتموث به چشم می‌خورد. در این اثر، یک جسد کاملاً تجزیه شده روی انبوهی کتاب دراز کشیده است و عده‌ای در لباس آکادمیسین با صورتک‌هایی که یادآور مرگ هستند، گرداگرد آن را گرفته‌اند. ظاهراً جسد در حال به دنیا آوردن نوزادی است که آن هم اسکلتی در لباس آکادمی است. اسکلت‌های فرو رفته در لباس رسمی آموزشی که در پس زمینه اثر حضور دارند شاهد این مراسم آیین تولد هستند. لباس این افراد، مخاطب را به یاد لباس سنتی اهل علم در قرون وسطی می‌اندازد. طنز تلخ چنین اثری با یادآوری مکان آن یعنی کتابخانه یک نهاد آموزشی بیشتر خودنمایی می‌کند. نقش نهادهای آموزشی به عنوان نگاهبانان سنت و علم باستانی، در این اثر به صورت یک مراسم آیینی احضار ارواح ارایه می‌شود، و این حقیقت رابازگو می‌کند که غالب محیط‌های علمی دنیای مدرن به صورت دایه‌هایی هستند که فقط به تولد چیزی که فیلسوف معروف وایت‌هد «دانش بی‌روح» می‌نامد، کمک کرده‌اند. به هر حال، این نقاشی دیواری اروزکو، از یک طرف، نمایشگر ظرفیت بی‌همانند هنرمند در استهزاء یک نهاد معتبر اجتماعی مثل آموزش در خانه خودش است و از طرف دیگر، بیانگر بی‌صبری و کم‌طاقتی انقلابی هنر مدرن در قبال قراردادهای تثبیت شده اجتماعی است. چنین ترکیبی را می‌توان شاخصه هنرمند مدرن دانست. هنر دیه‌گو ریورا از تعهد آرمان‌خواهی مشابه با اروزکو برخوردار است، اما ساختار رسمی آن از خشونت کمتری بهره‌مند است. شاید بتوان ریورا را بهترین طراح و از نظر هنری پیچیده‌ترین هنرمند مکزیک دانست. وی پیام سیاسی آثارش را با نیرویی ساده اما ناپایدار به سرانجام می‌رساند. در پرده «شب اغنیا و شب فقرا» دیه‌گو ریورا، مخاطب به تماشای یک نمایشنامه اخلاقی می‌نشیند. در این اثر، افراط ظاهری و فساد ثروتمندانی که مجذوب سوداگری و لذات دنیوی هستند به نحو متضاد در برابر خواب آشفته اما معصومانه فقرا قرار می‌گیرد. برخی از این فقرا برای فرار از بی‌سوادی در تلاش برای آموختن هستند، در حالی که در پس زمینه اثر تعدادی که ظاهراً از طبقه متوسطانند چندان موافق به نظر

نمی‌رسند.

فکر اصلی اثر اروزکو، یعنی لزوم آموزش به فقرا و بی‌سوادان در عین محرومیت‌های اجتماعی بسیار ساده است. اما از طرف دیگر همین سادگی و شفافیت مضمون، باعث غلیان احساسات و نکته‌پردازی‌های ایدئولوژیک توسط مخاطب می‌شود. اوزکو هدفی کاملاً روشن را دنبال می‌کند و آن اولاً، بیداری و آگاهانیدن توده‌های محروم و بی‌تفاوت نسبت به شرایطی است که طبقه زورمدار از آنها دور نگهداشته و ثانیاً، برانگیختن حس انزجار مخاطب نسب به این زورمداری است. همان‌طور که هنرمندان صدر مسیحیت و رمانتیک با ساده‌ترین شیوه‌ها به مسایل بنیادی مثل خیر و شر، گناه و رستگاری می‌پرداختند، هنرمندان انقلابی مکزیک نیز در تلاش‌اند تا به همین صورت به مضامینی چون، استکبار و استضعاف، قهرمان و خائن و اختناق و آزادی بپردازند. جای تعجب نیست اگر این گروه از هنرمندان آمریکای مرکزی، که به‌طور سنتی متأثر از فرهنگی هستند که در آن مذهب نقش عمیقی دارد، هنر را در وضعیتی مشابه کلیسا به کار می‌گیرند.

هنر مدرن، بیان انسان‌گرا

جهان صنعتی ومدرن با مشکلات و مسایل اجتماعی و سیاسی به‌گونه‌ای متفاوت از جوامع فئودال و سنتی برخورد می‌کند. اصولاً برای مردمی که در شرایط بندگی و استثمار به سر می‌برند، مسایل و مشکلات مبتلا به ساختارهای مدرن اجتماعی، اداره دموکراتیک سیاست و قاعده‌مندی اقتصاد پیچیده امروزی بسیار غیر واقعی و غیرقابل لمس است. جورج توکر، نقاش آمریکایی در پرده «اداره دولتی» مضمون فقدان شخصیت حکومت آمریکا را به نحو جالبی بیان می‌کند.[5] توکر در این اثر خود، به کمک تصاویر تحلیل یافته در آینه‌های موازی، از یک ساختمان اداره دولتی کیفیتی فراواقع‌گرا عرضه می‌کند؛ کیفیتی سرگیجه‌آور از یک کابوس نظام‌مند، و کاملاً اعتباری. آیا چهره یک اداره فدرال که علی‌رغم انتقادات فراوان به اصل تمرکز افراطی قدرت، امروزه به‌طور تصاعدی تکثیر می‌شود، چیزی به جز این است؟ می‌دانیم که توماس جفرسون نسبت به تمرکز قدرت در مراکزی دور از جوامع محلی که به‌طور طبیعی مشکلات خود را برطرف می‌کردند، به شدت بدبین بود. اما از طرف دیگر، آیا جوامع مدرن و کاملاً شهری در تضاد با جوامع روستایی عصر جفرسون به جز با چنین شیوه‌ای قابل اداره هستند؟ و یا اینکه، آیا شکل‌های معماری حاصل از تفکر مدرن، که کاملاً با نوع رابطه دولت و مردم در یک دموکراسی ظاهری سازگاری دارد، می‌تواند چیزی جز این را نشان دهد؟ به نظر می‌رسد ساختمان‌های مدرن بانک‌ها و شرکت‌های امروزی در جهان غرب، توفیق بیشتری نسبت به ادارات دولتی، در حذف کیفیات اقتدارگرا و غیر انسانی فضاهای داخلی‌شان داشته‌اند. آن چه جورج توکر، در اجرایش در پرده «اداره دولتی» آن‌جا موفق ظاهر می‌شود، که تنهایی و از خودبیگانگی مردم عادی را به نمایش می‌گذارد. مردمی که از زندگی ارگانیک و طبیعت سازگارشان جدا شده و بر حسب ضرورت زندگی مدرن، در فضای استرلیزه و کابوس گونه یک ساختمان کاملاً رسمی دولتی قرار گرفته‌اند. همین وضعیت را در اثر دیگر جورج توکر یعنی «ایستگاه زیرزمینی قطار» شاهد هستیم، فضایی که به نحوی کنایی به دست خود انسان و برای راحتی و تسهیل زندگی شهری وی ساخته شده است.

آیساک سایر، در پرده «آژانس کاریابی» یکی از وجوه عملکرد اقتصاد در عرصه انسانی را ارایه می‌کند. سایر در این اثر، اتاق انتظار یک آژانس کاریابی را به مثابه صحنه نمایش برای اجرای یک درام روانشناختی و محل بروز اضطراب‌های مردمی که بیکار هستند نشان

می‌دهد. بیکاری وجهی دردناک است که به صورت احساس وازدگی از جهان پیرامون نمود پیدا می‌کند و یکی از آشناترین تجربه‌های تلخ و عمیق عصر مدرن است. سایر، به عنوان یک هنرمند، برخلاف اقتصاددانان به دنبال ارایه راه‌حل این مشکلات نیست بلکه صرفاً به کیفیت‌های عینی تجربه حضور در اینگونه وضعیت‌ها بسنده می‌کند. تجربه‌های این چنین را می‌توان در آثار هنرمندان آگاه به مسایل اجتماعی و نگران از وضعیت بشری در عصر مدرن جست و جو کرد. از جمله این هنرمندان در دهه‌های اول قرن بیستم که در اعتراض به هنر سفارشی نمایشگاه‌های اروپا، به تصویر کردن مضامین مرتبط با طبقه کارگر پرداخته است، رابرت هنری است.[6] برای رابرت هنری، انتخاب مضمون طبقه کارگر، به نوعی نشانگر اعتراض وی نسبت به هنر رسمی زمانه‌اش بود، اما از طرف دیگر، آثارش بیشتر بازگوکننده احساسات عمیق انسانی‌اند تا بیانگر فریاد اعتراض‌آلود یک دکترین سیاسی.

یکی از ارزنده‌ترین و تأثیرگذارترین آثار هنری با مضمون انسان‌گرا، که در ضمن به عنوان یک سند تاریخی مهم نیز معروف شده است، عکسی است که تحت عنوان «زیر عرشه» توسط آلفرد استیگلیتز[7]، گرفته شده است. تصویر مذکور در سال ۱۹۰۷ و در خلال اوج‌گیری موج مهاجرت مردمی از همه نقاط اروپا به آمریکا ثبت شده است. زیر عرشه یکی از غیرقابل تحمل‌ترین فضاهای یک کشتی است و از این جهت برای فقیران درمانده‌ای که در جست و جوی آینده‌ای روشن و داشتن زندگی بهتر به آمریکا روی آورده بودند، ارزان‌ترین نوع سفر به شمار می‌رفت. با همین مضمون، فیلم «آمریکا، آمریکا» نوشته و ساخته الیاکازان، نیز ماجرای سفر یک مهاجر یونانی را به تصویر می‌کشد که زندگی در آمریکا، رویایی جذاب و آرمانی غیر قابل جایگزین شده است، به نحوی که سخت‌ترین شرایط را بر خود هموار می‌کند تا همراه یکی از همین کشتی‌ها به کاخ آرزوهایش دست یابد.[8] در نگاهی عمیق به عکس استیگلیتز، مخاطب نقاشی‌های قرون وسطی را به یاد می‌آورد که در آن مردم رنجدیده و بلازده در بالاپوش‌های پوسیده، از دخمه‌های تیره بیرون می‌آیند.

یکی دیگر از به یاد ماندنی‌ترین و معروف‌ترین آثار هنری با بیان اجتماعی و سیاسی در عصر حاضر، پرده «گوئرنیکا» اثر پابلو پیکاسو است. پیکاسو این اثر را در سال ۱۹۳۷ و در یادبود شهر گوئرنیکا در ایالت باسک اسپانیا که توسط نیروهای فرانکیست در خلال جنگ‌های داخلی اسپانیا به شدت تخریب شد، خلق کرده است. اشکال و تصاویری که پیکاسو در این پرده به وجود آورده است، یک نسل از هنرمندان نقاش را در زمینه مضامینی مثل خشونت، رنج، جنگ و هرج و مرج متأثر ساخته است. پیکاسو در گوئرنیکا، با استفاده از رنگ‌های سیاه، سفید و خاکستری به‌طور هم‌زمان چندین دیدگاه از یک واقعه را عرضه می‌کند؛ تکه روزنامه‌هایی که به شرح ماجرا می‌پردازند، وحشت و ترس قربانیان، تجربه درد و رنج و مفاهیم نمادین جنگ. وقتی که از منظر تاریخ به این مضامین نگاه شود، تعاملی به چشم می‌خورد که در بین آنها وجود دارد. گوئرنیکا در یک کلام، سند مظلومیت انسان و نابودی ارزش‌های انسانی است. از دیدگاه انسان‌گرایی، «گوئرنیکا» را می‌توان واکنش یک هنرمند در مقابل یک واقعه دردناک و بیان احساسات وی از زجری دانست که انسانیت متحمل می‌شود. اگر چه بمباران کور یک شهر اسپانیایی در سال‌های دهه ۳۰، پیش‌بینی اتفاقات و حوادث ناگوار آینده بود و از این جهت می‌توان آن را پیامی برای آینده به شمار آورد، اما کانون توجه اثر پیکاسو بیشتر بر رنج انفرادی ناشی از جنگ محدود می‌شود. اگر چه گوئرنیکا، در مضمون کلی خود، با مصائب انسانی در عصر حاضر مترادف است، اما مخاطب را از گستره و چارچوب بیانی «فجایع جنگ»

گویا، که در قرن ۱۹ پدید آمده است، فراتر نمی‌برد. گوئرنیکا نمی‌تواند وحشت و مصائب جنگ‌های مدرن را که به نابودی میلیونی توده‌های بشری خواهد انجامید، پاسخ‌گو باشد. مقیاس تفکر انسان مدرن پیرامون جنگ‌های امروزین تا جایی وسعت یافته است که هنرمند مجبور است از زبان ـ شکل‌های تجریدی برای تصویر وضعیت‌های مدرن نابودی استفاده کند.

هنر مدرن در نقش توصیف‌کننده اجتماعی

یکی دیگر از کارکردهای اجتماعی هنر در آثاری متجلی می‌شود که بدون اشاره صریح به مسایل سیاسی و فقط از دیدگاه توصیفی به جلوه‌هایی از زندگی روزمره می‌پردازند. آن چه توجه مخاطب را به کیفیت زندگی روزانه در این آثار جلب می‌کند، عنصر انتخاب این جلوه‌هاست. زیرا چنین صحنه‌هایی به‌طور عادی و هر روز در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد، اما به دلیل تکرار رویت، توجه وی را به خود معطوف نمی‌کند. بیننده زمانی کیفیت متمایز و یا مفهوم ویژه آنها را درک می‌کند که گزینش شده یا در قالبی محصور باشند، کشف این ارزش‌ها و تجربه حسی این جلوه‌های روزمره زندگی، نتایج متعددی در بر دارد؛ اولاً، بینش مخاطب را نسبت به زندگی جاری و محیط پیرامونی وی وسعت می‌بخشد. ثانیاً، به او کمک می‌کند کیفیت و ویژگی‌های زندگی اجتماعی معاصر را با شرایط و زمان‌های دیگر مقایسه کند. ثالثاً، باعث می‌شود مخاطب در مورد تغییر یا اصلاح محیط پیرامونی‌اش تصمیم‌گیری کند. و بالاخره مخاطب را در موقعیتی ویژه قرار می‌دهد تا نسبت به واقعیت اجتماعی معاصر از نظرگاه‌های جدیدی برخوردار شود.

برخی آثار توصیفی هنر مدرن از این منظر، سعی دارند بر نگرش بیننده و مخاطب خود تسلط پیدا کنند، در حالی که برخی دیگر از عقاید سنتی و شکل گرفته مخاطب متأثر می‌شوند. پرده «تالار بیلیارد» اثر جاکوب لارنس را می‌توان نمونه‌ای هنری دانست که در فاصله جدی و مضحک بودن معلق است. تصویری از یک مکان بازی بیلیارد که علی‌رغم آمیختگی حرکت‌های خوفناک فیگورها و الگوهای مسطح از شکل‌ها، شدیداً بر بازی متمرکز شده است.[۹] لارنس در این اثر، با پیش ذهن‌های رایج پیرامون حضور دایمی سیاه‌پوستان در این مکان‌ها، به وسیله تصاویر شبح‌گونه و ضد نور و از زاویه‌ای غیر انسانی به صحنه‌ای معمولی نگاه می‌کند. در حالی که در فیلم «بیلیارد باز» ساخته رابرت راسن، «هنرمندان» بیلیارد باز به رقابت می‌پردازند و ما شاهد یک رشته مسابقه فشرده هستیم که در آنها شخصیت پر تنش بازی بیلیارد به عنوان یک بازی ـ هنر تصویر می‌شود. در فیلم چیزی که بیشتر خودنمایی می‌کند احساس تعلیق و تنشی است که از شرط‌بندی‌های سنگین و فشار روحی ناشی از سیر پایان‌ناپذیر مسابقات بر بازیکنان دارد. در هر دو رسانه فیلم و پرده نقاشی، مخاطب با کیفیتی از الگوهای بیهودگی ناشی از گذران بی‌هدف زمان مواجه است که بدون تأکید بر آرمان‌های سیاسی اجتماعی، شکلی زیباشناختی یافته است.

نمونه‌های دیگر از نگاه هنرمندانه به ساختار زندگی مدرن و شهرنشینی را می‌توان در آثار هنرمندانی چون دونگ کینگ مان و فرانتس کلاین جست و جو کرد.[۱۰] پرده آبرنگ کینگ مان، به نام «ایستگاه ال و برف» سرشار از تنوع سطوح و عناصر شهری است. به نظر می‌رسد که کینگ مان، به شدت تحت تأثیر پیچیدگی ساختار و هزار لای فضایی و سایه روشن محیط خود است. انتخاب آگاهانه و تعمدی وی، ما را با مکانی محصور با علایم خیابانی و راهنما، ستون‌ها، سیم‌های برق و ویترین مغازه‌ها روبه‌رو می‌کند و در این موقعیت کاملاً تصنعی، طبیعت به شکل برف خودنمایی می‌کند. گرایش کینگ‌مان به تشریح موقعیت اجتماعی ـ زیستی انسان مدرن، از طریق نمایش شکننده لایه‌ها و سطوح

پیچیده، جهت‌ها و راهنماها و محیط بسته و خفقان‌آوری مشخص می‌شودکه مسکن و محیط زندگی انسان شهری است. از طرف دیگر، فرانتس کلاین در پرده «خیابان سوم» رویکردی گزینشی‌تر به موضوع زندگی شهری دارد و بیشتر از ذهنیتی که بر چنین فضاهایی حاکم است، به عینیت‌های پیرامون خود می‌پردازد. عناصر ساختاری فضای شهری به کلاین این فرصت را می‌دهد تا اشکال بزرگ، سیاه و قدرتمندی را که بر انسان حاضر در محیط تحمیل می‌شوند و تقریباً در صدد اشغال همه فضاهای پرده هستند، نقاشی کند. تأثیر چنین شرایطی بر بیننده این است که شکل‌ها در مرحله تسخیر همه میدان دید وی هستند و به زودی مقابل هر آنچه که نور را به ما می‌رسانند، خواهند گرفت.

تصویرپردازی دراماتیک کلاین، اساساً حاکی از جدال بین اشکال سیاه، به نمایندگی از عناصر ساختاری و اشکال سفید، نمایندگی از عنصر نور و روشنایی ست. در این میان، مخاطب نیز در این جدال در پرده «خیابان سوم» با مضامین شهرگرایی و تشریح اوضاع اجتماعی همخوانی دارد، زیرا به نظر می‌رسد شهرهای امروزی میدان نبردی را تشکیل می‌دهند که در آنها تقاضاهای روزافزون برای فضا و نور، مناقشه‌ای همیشگی است. مضمون جدال در زندگی شهری به طرز آشکار و شفافی در پرده «نبرد نور، جزیره کانی» اثر جوزف استلا مورد بررسی قرار گرفته است.[11] در این اثر، جذبه حرکت، که استلا آن را از مکتب آینده‌نگری ایتالیا به ارمغان آورده است، به کمک نقاط عطف منظم و شکل‌های به شدت توجه‌انگیز از مشهورترین پارک تفریحی آمریکا، میدان عمل وسیعی یافته است. نئون چشمک زن، صدای بوق‌های گوش‌خراش، الگوهای خیره کننده چراغ‌های رنگی و اتمسفر پر زرق و برق برای استلا، یادآور هارمونی چشمگیر نیروهای دخیل در زندگی دینامیک و در عین حال آخرالزمانی جامعه آمریکایی است.

در سال ۱۹۳۶، مارک توبی همین مضمون را در تابلو «برادوی» به کار می‌گیرد.[12] توبی نیز به عنوان یک هنرمند متأثر از شرایط اجتماعی زندگی شهری، مجذوب الگوهای نوری، علایم راهنما و حرکت در مردم و وسائط نقلیه است. می‌توان گفت که نقاشی توبی نوعی نگارش با نور است. به طوری که، هر چه به مرکز پرده نزدیک می‌شویم، ابهامی نورانی‌تر غلبه می‌کند به نظر می‌رسد، علایم نورانی و آدم‌ها به یکدیگر نزدیک شده و حرکت آنها منظره‌ای پرحرارت و پرتحرک از میدان جنگ را به ذهن متبادر می‌کند. کمی بعد در سال ۱۹۴۲، پیت موندریان، هنرمند تجرید گرای هلندی، تلألو برادوی را در پرده‌ای به نام «برادوی بوگی ووگی» به نمایش می‌گذارد.[13] اگر مارک توبی در اثر خود، احساسی از درگیری و خلسه شهری را عرضه می‌کرد، موندریان، به عنوان یک هنرمند، در نهایت انتزاع، این خیابان همیشه بیدار و نورانی را در ترکیبی موسیقیایی نشان می‌دهد. اثر موندریان، به خاطر محدودیت‌های تحمیل شده از حالت چهارگوش ترکیب‌بندی، فاقد آزادی توصیفی اثر توبی است. این اثر، حتی فاقد احساس گسترش و نمایش‌بردارهای متقاطعی است که جوزف استلا با ترکیب‌بندی حلقوی و دایره‌گون عرضه می‌کند. با این وجود، موندریان در «برادوی بوگی و وگی» به کمک تعدادی مربع و تغییرات ناگهانی در رنگ، کیفیتی رقص‌گونه از نور و حرکت را به نحوی متمایز عرضه می‌کند. اینکه موندریان از چگونگی حرکات نامتوازن و مقطع در رقص مشهور بوگی وگی آگاه بوده یا خیر چندان اهمیتی ندارد، آنچه مهم است ثبت احساس او از انفجارهای کوتاه و پر انرژی، توقف و حرکت و در مجموع توازن در عین نامتوازنی یک ملودی بی‌انتها به نام خیابان برادوی است.

هنر مدرن و اطلاع‌رسانی

انسان در عصر کنونی عادت کرده است که به هنر به عنوان اشیایی که قابل تحسین و تقدیرند، فکر کند. اما از سوی دیگر هنر یک زبان است که در انواع مقاصد اجتماعی کاربرد دارد و می‌تواند مفید و مؤثر باشد. شکل‌ها و تصاویر را می‌توان چنان سازماندهی کرد که در حداکثر توان تأثیرگذاری، با مخاطب خود ارتباط برقرار کند. برای افزایش صراحت و دست‌یابی به دقت بیشتر در ارایه مفاهیم، حتی می‌توان همین تصاویر و اشکال را به همراه زبان مکتوب عرضه کرد. از آنجا که تمدن صنعتی با گسترش جوامع انسانی و توسعه اقتصادی همراه است، زبان هنر نیز در حیطه‌های مختلفی از جمله بازاریابی به کار گرفته شده است. یکی از شاخه‌های هنرهای تجسمی که به واسطه نوع کاربرد و گستره فعالیت با جوامع مدرن امروزی همخوانی چشمگیری دارد، ارتباطات تصویری یا هنر گرافیک است. گرافیک مدرن ابزاری غیر قابل جایگزین و ارزشمند در خدمت صنعت تبلیغات در عصر انفجار اطلاعات است. طراحی تبلیغات با هنر تجاری مدرن رابطه‌ای تنگاتنگ دارد و علی‌رغم منفی‌بافی برخی هنرمندان از کارکرد تجاری این هنر، نقش ویژه‌ای در ارایه اطلاعات به گروه‌های خاص اجتماعی دارد و از آنجا که پلی حیاتی بین صنعت و تجارت برقرار می‌کند مورد توجه تولیدکنندگان کالا قرار گرفته است. بدین‌ترتیب، طراحی اطلاعات و تبلیغات به عنوان «وسیله ارتباطی» نمونه‌ای منحصر به فرد از کارکرد اجتماعی هنرهای مدرن به‌شمار می‌آید. اما با توجه به طیف وسیع سازمان هنری طراحی تبلیغات و اطلاعات، مشکلاتی نیز برای هنرمندان این زمینه‌ها فراهم می‌شود. مشکلات و مسایل شاخص در طراحی اطلاعات چیست که هنرمند برای دست‌یابی به عملکرد مفید اجتماعی این شکل هنری باید در نظر داشته باشد؟ بی‌شک مهم‌ترین عامل، چگونگی جذب و جلب توجه مخاطبین خاص است. البته این مشکل همه انواع وسایل ارتباطی است. دوم، استراتژی کلان روانشناختی و جامعه‌شناختی مخاطبین است، یعنی شناخت انگیزه‌ها و سلائق مخاطبین. سوم، موضوع شناسایی کاربرد مفاهیم در محصول، فکر یا خدماتی است که باید موضوع ارتباط باشند. چگونه می‌توان یک مفهوم پیچیده را در کمترین زمان به مخاطب عرضه کرد و بقای تأثیر آن را در ذهن وی تضمین نمود. و بالاخره مسئله محتوای پیام است. همه این مسایل و مشکلاتی که بر سر راه طراحی اطلاعات قرار می‌گیرند، به شدت با مسایل فنی و تنوع شیوه‌ها مربوط هستند.

به نظر من، دو اصل سادگی و منطق، شاخص‌های اصلی در موفقیت طراحی اطلاعات هستند. منظور از منطق در طراحی اطلاعات همان احساس مرتبط بودن عناصر یک طرح کلی، محصول یا فکر و یا مواد تصویری است. برای تبیین این اصول در ادامه مقاله به نمونه‌هایی خواهیم پرداخت که از بین آثار طراحان موفق جهان انتخاب شده‌اند. آنچه در این آثار مورد تأکید است وابستگی و ارتباط اجتناب‌ناپذیری است که بین طراحی تبلیغات و هنرهای زیبا در عصر حاضر وجود دارد. به عبارت دیگر، همان‌طور که تجرید، به بسط و گسترش درونی خود در نقاشی ادامه می‌دهد، به‌طور مستقیم، در تأثیرگذار بودن طراحی مدرن در صنعت اطلاعات و تبلیغات نقش مؤثری دارد.

پوستر کارناوال مکزیکی که توسط سگوند و فریر طراحی شده است، به‌طور آشکار، نشانگر تأثیر نقاشی‌های پیکاسو از دلقک‌ها و نوازندگان موسیقی است. البته فریر به عنوان طراح این پوستر، فقط به الگوهای مسطح مکتب کوبیسم وفادار مانده است و تا جایی نمی‌رود که فیگورها تجزیه شوند، زیرا برای درک مخاطب مجبور خواهد بود که عناصر تصویر را مجدداً ترکیب نماید و این عمل مستلزم تمرکز و تلاش فکر بیش از حد مخاطب برای درک اثر است که با

اصول ارتباطی در صنعت تبلیغات مغایرت دارد. از طرف دیگر، تا حدود زیادی عنصر بسیط‌سازی و تعمیم فیگور، به درک مخاطب از پیام و هویت‌یابی وی کمک می‌کند. اصولاً تجریدگرایی مکتب کوبیسم، منبع فیاضی از ایده‌ها و مفاهیم را برای طراحانی که در صنعت تبلیغات و اطلاعات فعالیت می‌کنند به ارمغان آورده است.

در اثری از تد هانکه به نام «اهل نفت این را درخت کریسمس می‌نامند»، شاهد استفاده ماهرانه و زیرکانه یک کشف زیباشناختی در تبلیغات صنعتی هستیم. در تاریخ نقاشی مدرن با تجریدگراهایی چون فرنان لژه، مارسل دوشان و یا پیکرتراشان معاصر مواجهیم که با تکه‌های فلز و قطعات ابزار، آثار ماندگاری را به جای گذاشته‌اند. نقاشی هانکه، که ظاهراً بر اساس یک عکس واقعی خلق شده است، مجموعه‌ای از شیرآلات، لوله و زانو را در ترکیبی جذاب به صورت نمادی از یک فن‌آوری استادانه به نمایش می‌گذارد. زاویه دید تصویر از پایین است و از آنجا که هیچ سرنخی برای درک مقیاس ساختاری عناصر تصویر وجود ندارد، مخاطب آن را در هیبت یک بنای یادبود می‌بیند. و همین نکته پیام تصویر را دربردارد. علاوه بر این، تضادمندی قوی روشنایی و تاریکی، اشکال مکانیکی و خشن را به شدت ساده و نمایشی می‌سازد. طراحی اثر به‌گونه‌ای است که به دستاوردهای روزمره صنعت، کیفیتی قهرمان‌گونه و یابودی می‌بخشد. شباهت بسیار زیادی بین این نماد صنعتی و آثار سلاطین و سرداران قدیمی وجود دارد. سردارانی که برای ابدی کردن پیروزی‌هایشان و جلب توجه مردم به قدرت بی‌پایان و دستاوردهایشان، از خود مجسمه می‌ساختند و طاق پیروزی بنا می‌کردند.

ریشه‌یابی و شجره‌شناسی شکل‌ها در پوستر سال باس که برای شرکت رنگ‌سازی پابکو تهیه شده است، بیننده را به سهولت به نمونه آثار هنرمندانی چون پل کله، ژان آرپ و خوان میرو رهنمون می‌سازد.[۱۴] نکته جالب در این پوستر، اقتباس سال باس به عنوان طراح، از تصاویر فرا واقع‌گرا برای تبلیغ یک رنگ ساختمانی است. با این وجود، بارقه‌هایی از استراتژی خلاقانه باس را می‌توان به وضوح مشاهده کرد. هدف پوستر در نگاه اول مشخص می‌شود: علاقه‌مند ساختن زنان خانه‌دار به استفاده از محصول. اما مشکل اصلی در نحوه متقاعد ساختن آنها است که نقاشی ساختمان کار چندان سخت و کثیفی نیست، یعنی حداقل با این محصول دچار مشکل نمی‌شوید. پل کله در زمینه تصویرسازی کودکانه، تحقیقات وسیعی انجام داد و خوان میرو دامنه این تحقیقات را توسعه داد. هر دو این هنرمندان، مفاهیم را از چشم کودکان تصویر می‌کردند. هر دو آنها نیز در تصرف دنیای بی‌دغدغه و سیال کودکان موفق بودند، دنیایی که تصورات بزرگ‌ترها از مسؤولیت، احتیاط و ترس از خطا در ان راه نیافته بود. شکل‌هایی که سال باس استفاده می‌کند نیز به نوعی بیانگر همین آزادی و رهایی نفس، پرهیز از محافظه‌کاری و تشویق به بروز احساسات واقعی است. شرایطی که کدبانوهای مخاطب خود را مجاب می‌کند مثل یک کودک، بدون دغدغه خاطر و نگرانی از عواقب کار، قدم در راهی بگذارد که سراسر آن حادثه، ماجرا و کشف است. بنابر این، گرچه طرح پوستر پابکو بسیار ساده و بی‌پیرایه است و به همین دلیل به سرعت و سهولت درک می‌شود، اما از طرف دیگر، به‌طرز بسیار سنجیده‌ای متأثر و ملهم از تاریخ هنر مدرن و روانشناسی مدرن برای پیشبرد اهداف تبلیغاتی خود است.

مثال‌هایی که عنوان شد، بر وابستگی طراحی اطلاعات و تبلیغات در روزگار نوین به هنر مدرن تأکید دارد. با این وجود، نمی‌توان ادعا کرد و مطمئن بود که خلاقیت‌ها و نوآوری‌های ارتباطات تصویری جدید از افق‌های هنر مدرن فراتر نرفته است. اگر هنرمندان نقاش و پیکرتراش مدرن در عرضه آثارشان از آزادی

عمل فراوانی برخوردارند، اما طراح گرافیست معمولاً تحت فشار عواملی مثل زمان برای تحویل اثر و توقعات پایان‌ناپذیر کارفرماهای خود قرار دارد. جامعه فراصنعتی امروز، برای بهبود شیوه‌های تولید و ارتقاء کیفیت محصولات خود در جلب نظر مشتریان بیشتر، هزینه‌های سنگینی صرف تحقیقات می‌کند. اما همین جامعه تولید کننده به‌ندرت این نیاز را درک می‌کند که از نقاشان و پیکرتراشان برای خلق اثری که موجب افزایش منافع مادی آنها شود دعوت کند. در ظاهر، رابطه بین هنرمند مدرن، گرافیست و حامیان هنری جامعه امروزی بسیار پیچیده است. بسیاری از نقاشان مدرن به دلایل اقتصادی دست‌اندرکار فعالیت‌های طراحی تبلیغات شده‌اند. اما به‌ندرت کسی از بین آنها توانسته است در هر دو زمینه خلاقیت‌های خود را بروز دهد. گروه جدید هنرمندان مدرن که در صنعت تبلیغات فعالیت می‌کنند، کمتر امکان و آزادی عمل سایر هنرمندان را دارند. و دست‌یابی به زمانی که در آن شرایط، مثل دوران رنسانس، مرزی بین هنرمند و طراح وجود نداشته باشد از آرمان‌های هنر مدرن محسوب می‌شود. آرمانی که در حقیقت، خواست نامعقولی نیست، زیرا هر دو آنها یک کار را انجام می‌دهند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ اوژن دلاکروا (۱۸۶۳ ـ ۱۷۹۸) نقاش برجسته نهضت رمانتیک فرانسه بود. نزد گریکول آموزش دید. احتمالاً علاقه دلاکروا به هنر انگلیسی و نقاشی حیوانات ناشی از نفوذ گریکول است. ضمناً، طغیان او علیه موضوعات کلاسیک که در نقاشی فرانسه اوایل قرن نوزدهم هنوز حالتی نهفته داشت، ناشی از این تأثیر است. نخستین نمایشگاه‌اش در سال ۱۸۲۲ با استقبال مواجه شد. اما تابلوهای بعدی وی، به دلیل کاربرد رنگ درخشان، موضوعات معاصر و غیر عادی و همچنین آزادی در به کارگیری قلم، با حمله شدید روبه‌رو شد. در این آثار نفی کلاسیسم سنتی فرانسوی به خوبی مشاهده می‌شود.

۲ ـ دیه‌گو ریورا (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۶) نقاش مکزیکی که در دوران حضورش در پاریس، کوبیسم متولد شد و او اکثر هنرمندان به نام این نهضت را می‌شناخت. در سال ۱۹۲۱ به مکزیک بازگشت و مانند اروزکو به شدت تحت تأثیر سیاست قرار گرفت. هنر مکزیکی وی به ترکیبی از گوگن و پیکره‌سازی اقوام آزتک و مایا شدیداً وابسته بود. دیواره نگاره‌های وی در مرکز راکفلر شهر نیویورک، به دلیل وجود چهره‌هایی مخالف نظر کارفرما، جای خود را به اثری از یک هنرمند دیگر داد.

۳ ـ خوزه کلمنته اروزکو (۱۹۴۹ ـ ۱۸۸۳) نقاش مکزیکی که از سبک اکسپرسیونیسم برای تزئینات ساختمانی و دیواره نگاره‌ها استفاده می‌کرد. اروزکو مانند ریورا علاقه فراوانی به مسایل سیاسی داشت و برای حکومت‌های انقلابی مکزیک مأموریت‌های بسیاری انجام داد.

۴ ـ دیوید آلفا رویسی کوئه روز (۱۹۷۴ ـ ۱۸۹۶) نقاش مکزیکی که در خلال زندگی پرجنب و جوش خود به عنوان یک انقلابی سیاسی در مکزیک و اسپانیا بارها زندانی و تبعید شد. هنرش متأثر از ریورا و اروزکو است و همراه اروزکو یک پروژه بزرگ نقاشی دیواری دارد که بیانگر عقاید سیاسی و به سبک رئالیسم است. وی همچنین تحت تأثیر جنبه‌های تاریک‌تر سورئالیسم، هنرهای محلی مکزیکی و ه ـ نومی داشت.

۵ ـ در آثار توکر، نمادهای مشخصی از جدایی بین انسان‌ها در محیط‌های مدرن مشاهده می‌شود. گویی انسان‌های آثار توکر، میهمانان ناخوانده‌ای هستند که به شدت مورد سوءظن و تحت نظر هستند. در تابلو اداره دولتی، انسان‌های تنها، در مقابل چهره‌های کاملاً مسلطی که از یک روزنه به آنها خیره شده‌اند قرار می‌گیرند و امکان هرگونه تحرکی که لازمه هیأت اجتماعی است از آنها سلب می‌شود.

۶ ـ رابرت هنری (۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۹)، آرتور دیویس (۱۹۲۸ ـ ۱۸۶۲)، جورج لوکس (۱۹۳۳ ـ ۱۸۶۸)، ویلیام گلاکنس (۱۹۳۸ ـ ۱۸۷۰)، جان اسلون (۱۹۵۵ ـ ۱۸۷۱)، ارنست لاوسن (۱۹۳۹ ـ ۱۸۷۳) و اورت‌شین (۱۹۵۲ ـ ۱۸۷۶) شکل گرفت و به عنوان واسطه بین سنت بزرگ نقاشی اروپایی که برخاسته از ولاسکوئز و مانه بود، معرفی شده است. این گروه که خود را در سال ۱۹۰۸ به عنوان گروه «هشت» نامیده بودند بر بازسازی واقعی، نورپردازی نمایشی، حرکات قلم‌مو بی‌اختیار و عرضه حرکات ناپایدار تأکید داشتند.

۷ ـ آلفرد استیگلیتز (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۴) ـ عکاس آمریکایی، مجله دوربین را که ویژه عکاسی بود منتشر کرد. از طریق نمایشگاه‌هایی

که در نگارخانه ۲۹۱ نیویورک برگزار کرد، عکاسی را به عنوان یک هنر به عموم معرفی نمود. تصویر عرشه کشتی او در سال ۱۹۰۷ عکاسی شده است. در سال ۱۹۲۴ با جورجیا اوکیف که نقاش بود ازدواج کرد و در بسیاری از تصاویر استودیواش، جورجیا حضور دارد.

۸ ـ الیاکازان (ـ ۱۹۰۹) کارگردان تئاتر و سینمای آمریکا، بنیانگذار مدرسه اکتورز استودیو در سال ۱۹۴۷ بود. وی یکی از پیشگامان رئالیسم در سینمای آمریکا بود و علی‌رغم موضوعات اجتماعی فیلم‌هایش، به شدت منفور اهل سینما در آمریکا شد. او با دایره تحقیقات در زندگی سینماگران با کمیته مک کارتی همکاری کرد و بسیاری از نویسندگان و سینماگرانی را که دیدگاه‌های افراطی داشتند به کمیته مک‌کارتی معرفی کرد.

۹ ـ لارنس از تلقی رایج جامعه نسبت به سیاه‌پوستان آمریکا و گتوهای معروف نیویورک استفاده کرده است و چیزی را که به بیننده القا می‌کند در راستای ذهنیت وی پیرامون خطرناک بودن این مکان‌های عمومی است. حرکت‌های طنزآلود فیگورها در سایه این تصورات ذهنی بیشتر به جدی بودن و اخلاقی بودن مضمون اثر گرایش پیدا می‌کند تا دست‌مایه‌های کمدی مورد نظر نقاش.

۱۰ ـ فرانسس جوزف کلاین (۱۹۶۲ ـ ۱۹۱۰) نقاش آبستره اکسپرسیونیست آمریکایی که ترکیب‌های بزرگ گرافیکی سیاه و سفید متأثر از هنر شرقی او معروف است. او تا سال‌های ۱۹۵۰ در آثارش از رنگ استفاده نکرد.

۱۱ ـ جوزف استلا (۱۹۴۶ ـ ۱۸۷۷) نقاش ایتالیایی‌الاصل آمریکایی، یکی از پیشگامان نهضت فوتوریسم در آمریکا بود. آثارش عمدتاً صحنه‌هایی از زندگی شهری و ماشینی است.

۱۲ ـ مارک توبی (۱۹۷۶ ـ ۱۸۹۰)، توبی در میانه‌های زندگیش به چین سفر کرد و بسیار تحت تأثیر خوشنویسی چینی قرار گرفت. یکی از اولین روشنفکران آمریکایی بود که به فرقه بودایی ذن علاقه‌مند شد. از سال ۱۹۳۵ به نقاشی‌های آبستره پرداخت که آن را نگارش سفید می‌خواند. یکی از علاقه‌مندان وی می‌گوید که آثارش «مر لایه‌هایی از فضای گویا خمیده و... شمایل‌هایی را در چنبره‌ای متحرک گرفته‌اند.»

۱۳ ـ پیت موندریان (۱۹۴۴ ـ ۱۸۷۲) نقاش هلندی که در سال ۱۹۱۱ به پاریس رفت و سبک رئالیست خود را کنار گذاشت و به کوبیسم گرایش پیدا کرد. سال‌های آخر عمرش را در پاریس، لندن و نیویورک گذراند و بر پیشرفت مکتب نیویورک تأثیر عمیقی نهاد. فرم انتزاعی کار وی که به «مکتب تجسمی جدید» معروف بود، بسیار محکم است و اساساً شامل شکل‌های محدود کننده یا اشکال هندسی محض است که نسبت به محورهای افقی و عمودی زاویه قائم دارند. از خانواده‌ای عمیقاً مذهبی برخاسته بود و به موسیقی جاز علاقه‌مند بود.

۱۴ ـ سال باس، گرافیستی که به عنوان‌بندی فیلم، ویژگی‌های یک اثر هنری را بخشید. با فیلم‌های مردی با بازوهای طلایی و مسابقه بزرگ، شناخته شده است. در پوستر پابکو، شاخصه‌های حرکتی یک عنوان‌بندی فیلم را می‌توان از ترکیب‌بندی و پراکندگی موضوعات آن، به خوبی دریافت.

فهرست منابع

۱ ـ تاریخ هنر، ه. و. جنسن. ترجمه: پرویز مرزبان. انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۵۹.

۲ ـ در جست و جوی زبان نو، روئین پاکباز. انتشارات نگاه، ۱۳۷۴.

۳ ـ تاریخ هنر نوین، ی. ه. آرناسن. ترجمه: محمدتقی فرامرزی. انتشارات زرین، ۱۳۷۴.

۴ ـ خاستگاه اجتماعی هنرها، مجموعه مقالات. انتشارات فرهنگسرای نیاوران. ۱۳۵۷

۵ ـ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ارنست فیشر. ترجمه: فیروز شیروانلو. ۱۳۵۴

6- Art and the social order, D. W. Gotshalk. University of Chicago 1947.

7- Ideas and Images in world art, Rene Huyghe, Abrams, 1959.

8- Art, Artisits and Society, Geraldine Pelles, Prentice - Hall, 1963.

9- Revolution and Tradition in Modern American Art. Harvard Univ. Press, 1951.

10- Modern American painting and Sculpture, Sam Hunter, Dell, 1959.

11- Art and visual perception, Rudolph Arnheim, Univ. California press, 1954.

12- The Art spirit, Robert Henry, Lippen cot. 1923.