انتزاع پسانقاشانه

● ادوارد لوسی اسمیت
○ هلیا دارابی

«انتزاع پسانقاشانه[1]»، سبکی است که از دل اکسپرسیونیسم انتزاعی بیرون آمد و گروهی از تاریخ‌نگاران هنر، این سبک را «اکسپرسیونیسم انتزاعی متأخر» نام داده‌اند. اوج شکوفایی این سبک، سال‌های دهۀ شصت بود، و نقاشی ناب و مبتنی بر ارزش‌های محض تصویری در این شیوه به نوعی نتیجه‌گیری نهایی رسید.

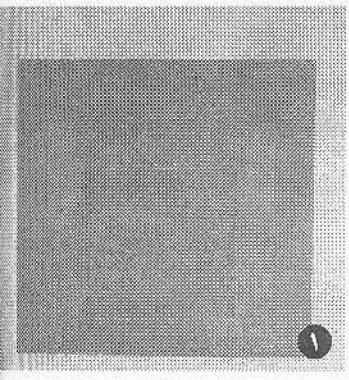
انتزاع پسانقاشانه شاید تنها سبکی بود که توانست در احیای مجدد اکسپرسیونیسم انتزاعی، موقعیت خود را حفظ کند، و این حرکت، گرچه تا حدود زیادی وامدار اکسپرسیونیسم انتزاعی بود، اما ریشه‌های عمیقی در هنر اروپای دهه ۲۰ و ۳۰ داشت. انتزاع «لبه سخت»[2] (یا لبه صاف) هنوز به طور کامل نمرده بود، حتی در اوج موفقیت‌های پالاک[3] و کلاین[4]. منظور از انتزاع خشک و لبه سخت، نوعی از نقاشی انتزاعی است که در آن فرم‌ها، مرزهای واضح و دقیقی دارند؛ در مقابلِ مرزهای محو شده و نامشخص آثار هنرمندانی مثل مارک روتکو[5]. به طور شاخص، در انتزاع پسانقاشانه، رنگ‌ها تخت و متمایز نشده‌اند، بنابراین شاید بهتر باشد به جای «فرم» از مناطق رنگی سخن بگوییم.

یکی از پیشروان این نوع نقاشی در آمریکا، جوزف آلبرس[6] بود، که پیشاپیش شهرت و موفقیتی به عنوان یک استاد و معلم کسب کرده بود. آلبرس طی سال‌های دهۀ ۲۰ با باوهاوس[7] ارتباط نزدیک داشت؛ در واقع او به طور پیوسته از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۳ که زمان تعطیلی باوهاوس است، در آنجا به عنوان دانشجو و سپس معلم کار کرده بود و به این ترتیب طولانی‌ترین مدت فعالیت در باوهاوس را به خود اختصاص داده بود.

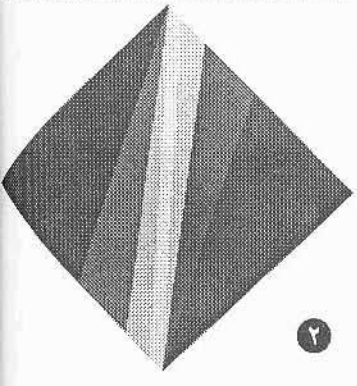
در طی سال‌های دهۀ ۳۰، آلبرس که در آمریکا اقامت گزیده بود، در نمایشگاه‌های سالانه‌ای که توسط گروه «خلق انتزاع»[8] در پاریس برگزار می‌شد، شرکت می‌جست. او به راستی هنرمندی جهانی بود. قالب ذهنی آلبرس نمونۀ شاخصی از فضای فکری باوهاسی‌هاست؛ سیستماتیک و منظم، اما در عین حال تجربی. به عنوان مثال، او بسیار علاقمند به روان‌شناسی گشتالت[9] بود و این علاقه، توجه او را به سمت کشف تأثیرات توهم بصری جلب کرد. کمی بعد او به شدت غرق در مطالعاتی در باب تأثیرگذاری رنگ‌ها بر یکدیگر شد.

تصاویر و چاپ‌های سری «تعظیم به مربع» به عنوان مثال «تعظیم به مربع کنجکاو» که مشهورترین آثار آلبرس هستند، در واقع تجربه‌هایی برنامه‌ریزی شده با رنگ می‌باشند (تصویر شمارۀ ۱).

آلبرس نه تنها به خودیِ خود هنرمندی جالب توجه است، بلکه به نظر می‌رسد در جایی ایستاده است که چندین طرز تفکر و تلقی از نقاشی، در آن نقطه به هم می‌رسند. عنصر سیستماتیک در آثار وی، او را با دو تن از نقاشان سوئیسی به نام‌های ماکس بیل[10] و ریچارد لوهس[11] نزدیک و مرتبط می‌سازد.


۱

ماکس بیل خود یکی از دانش‌آموختگان باوهاوس بود که بعدها به نابغه‌ای جهانی تبدیل شد، که در آنِ واحد هنرمند تجسمی، معمار و مجسمه‌سازی توانا بود. گسترش جزء به جزء و پی در پی رنگ‌ها، یکی از موارد توجه او بود. «تمرکز بر روشنایی» یکی از نمونه‌های شاخص ترکیب‌بندی‌های ریاضت‌گونه، سخت‌گیر، ریاضی‌وار و رسمی است که او از داده‌های بینایی پدیده آورده است (تصویر شماره ۲). از ماکس بیل و شلوهس، اغلب به


۲

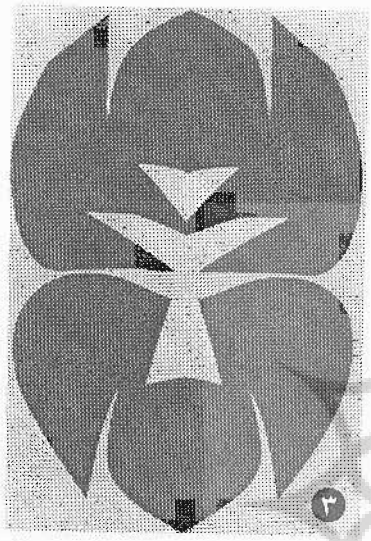
عنوان نمایندگان «هنر سخت[12]» یاد می‌شود؛ و آلبرس را هم به ناچار جزء این اتحادِ سه‌گانه طبقه‌بندی کرده‌اند. از سوی دیگر، توجه و گرایش آلبرس به ایجاد توهم بصری، او را با هنرمندان «اُپ آرت[13]» مربوط می‌سازد؛ اما برخورد ویژهٔ او با فرم، او را در جرگهٔ هنرمندانی در می‌آورد که منتقدان نام انتزاع‌گرایانِ پسانقاشانه را به آنها داده‌اند.

اگر بخواهیم بین جوزف آلبرس و دو همکار سوئیسیِ او تفاوتی قائل شویم، به نظر می‌رسد که این تفاوت در نحوهٔ برخورد با فرم نهفته باشد. مربع‌های آلبرس آزاد، منفعل، بدون اتصال و شناورند؛ و همین انفعال است که نمونهٔ شاخص مجموعهٔ عظیمی از نقاشی‌های پس از اکسپرسیونیسم انتزاعی[14] در آمریکا بوده است. در واقع تفاوت بین نقاشی «لبه صاف» و انتزاع پسانقاشانه، در صافی و دقت مرزها نیست، بلکه «کیفیت رنگ» است که اهمیت دارد. مهم نیست که یک رنگ در رنگ مجاورش محو شود یا با لبه‌های تیز و مشخص از آن متمایز شود؛ مهم این است که این برخورد همواره انفعالی است. مربع‌های آلبرس به حدِ کافی تر و تازه‌اند و مرزهای بین آنها دقیق و واضح است، اما از این مرزبندیِ دقیق، انرژی‌ای ساطع نمی‌شود.

نقاش دیگری که کارهای او گاهی چنین کیفیتی را از خود نشان می‌دهد، بدون این که او را بتوان به مفهوم دقیق کلمه، از انتزاع‌گرایان پسانقاشانه دانست، «آد راینهارت[15]» است. او به عنوان مخالف دنیای هنر نیویورک در دههٔ پنجاه، شهرتی کسب کرده بود و این شهرت را تا زمان مرگ خود در سال ۱۹۶۷ حفظ کرد. راینهارت که تأثیر پذیرفته از هنر تزئینی و انتزاعیِ ایران و خاور میانه بود، در دههٔ ۴۰ وارد مرحله‌ای از فعالیت‌های خود شد که آثارش شباهت زیادی به خطاطی‌های مارک توبی[16] پیدا کرد. اما در اینجا علاماتِ نوشته شده، به هم پیوسته و در هم فرو رفتند و به چهارگوش‌هایی تبدیل شدند که تمام سطح تصویر را می‌پوشاندند، مانند «نقاشی قرمز». راینهارت از تنظیم ارکستری رنگ‌های تند، به سمت سیاه روی آورد. از مشخصات نقاشی‌های آخرین دورهٔ فعالیت او، رنگ‌های بسیار تیره با ارزش‌های بسیار نزدیک به هم است، کل تصویر به نظر سیاه یا تقریباً سیاه می‌آید؛ تا زمانی که از فاصلهٔ بسیار نزدیک بررسی شود و آنگاه چهارگوش‌های تشکیل‌دهندهٔ آن به آهستگی در سطح تصویر پدیدار می‌شوند.

هنگامی که آلبرس و راینهارت را با هنرمندان «لبه صاف» مقایسه می‌کنیم، به نتایج جالبی دست می‌یابیم. نقاشان لبه صاف در این مقایسه برخوردی قراردادی‌تر، اما همچنان بسیار آمریکایی با ترکیب‌بندی داشته‌اند. در میان ایشان می‌توان از ال هلد[17] نام برد، که به عنوان مثال اثر «پژواک» در اندازهٔ بزرگ، نمونهٔ خوبی از سبک ساده شده، طرح‌گونه و هندسی اوست.

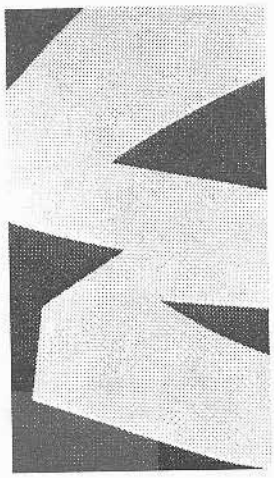
جک یانگرمن[18] نیز نمونهٔ دیگری از نقاشان لبه صاف است، که اثر «توتم سیاه» او ـ که آن هم در اندازه عظیم است ـ مانند تصویری است که از کاغذ رنگی درآورده شده و بسیار بزرگ شده باشد (تصویر شماره ۳).



الزورث کلی[19] شاید مشهورترین آنها باشد. نقاشی‌های او شامل فضاهای تخت رنگی است که سختگیرانه و به دقت از یکدیگر جدا شده‌اند؛ گاهی اوقات یک فضای رنگی، کاملاً دیگری را دربرمی‌گیرد، تا جایی که به نظر می‌رسد تصویر از یک نقش (شکل) تشکیل شده که بر روی زمینه‌ای قرار گرفته است. اینها از جمله ضعیف‌ترین آثار کلی هستند؛ ویژه هنگامی که شکلِ بکار رفته، خود را فرمی طبیعی مثل برگ مشتق شده باشد. در جای دیگر چنین به نظر می‌رسد که بوم (گرچه بسیار بزرگ است)، به اندازهٔ کافی بزرگ نبوده که با فرم همراهی کند، و نتیجه این شده که فرم به نحوی خودسرانه توسط لبه‌های بوم بریده شده و خود را در چشم ذهن تماشاگر امتداد می‌دهد. به عنوان مثال کار «سفید ـ آبی تیره»، اگر از دیدگاه انرژی و جذابیت تصویر بررسی شود، کاری بسیار موفق است، اما جنبه‌ای خودنمایانه و فریبکارانه در آن وجود دارد. همچنین باید به یاد داشته باشیم که انرژی و جذابیت ـ چنان که گفتیم ـ مفاهیمی بصری هستند که آلبرس، راینهارت و نقاشان انتزاع‌گرای پسانقاشانه، همگی در مردود شمردن آن اتفاق نظر دارند (تصویر شماره ۴).

آنچه آلبرس و راینهارت را با نقاشان انتزاع پسانقاشانه مرتبط می‌سازد، گونه‌ای نه جذبه و شیفتگی با ابزارها و لوازم تصویری، بلکه نوعی «اصول» و تعالیم زیبایی‌شناسانه است. ماهیت اصول‌گرایانهٔ انتزاع پسانقاشانه، تکان‌دهنده است.

همچنان که پوزیتیویست‌های منطقی[20]، خود را بر جنبه‌های صرفاً



۴

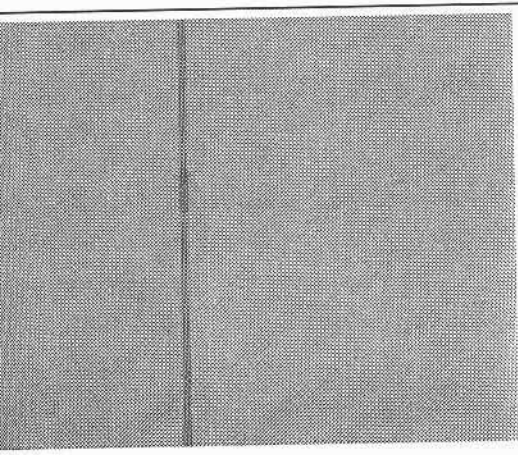
زبانی و ناب فلسفه متمرکز ساخته‌اند، به همین ترتیب نقاشانی که با انتزاع پسانقاشانه پیوستگی دارند نیز کوشیده‌اند خود را از هرگونه قید و بندی، به جز برخی ملاحظات سفت و سخت و اصولی تصویری رها سازند.

باربارا روز[۲۱] ـ منتقد آمریکایی ـ می‌نویسد:

«هر فرم هنری، در فرآیند شکل‌گیری و بیان خویشتن، تمایل به حذف تمام عناصری را دارد که با طبیعت وجودیِ آن همداستان نیستند. بر همین اساس، هنر تجسمی از تمام معانی غیربصری بری خواهد شد، هر آن چه واژگانی یا سمبلیک است، و نقاشی، هر آن چه را بصری نباشد، پس خواهد زد. از دل آن چه ژاک بارزون ۲۲ زمانی «ماهیت براندازانهٔ اکسپرسیونیسم انتزاعی» نامید (به علت عزم جزم آن در رد هنرهای گذشته)، این سبک جدید بیرون آمد که حتی قوی‌تر از آلبرس و راینهارت، به رد حیله‌ها و تدبیرهای گذشته پرداخت.

موریس لویس[۲۳] و بارنت نیومن[۲۴]، اکسپرسیونیست انتزاع‌گرای کهنه‌کار، دو نقاشی هستند که از آنان می‌توان به عنوان پدیدآورندگان واقعیِ سبک انتزاع پسانقاشانه یاد کرد.

با فرا رسیدن سال ۱۹۵۰، در حالی که اکسپرسیونیسم انتزاعی در اوج موفقیت بود، اهداف نیومن پیشاپیش مشخص بود. برخورد او با بوم به مثابهٔ سطحی بود که او می‌خواست آن را مانند یک زمینه ـ و نه به مثابهٔ یک ترکیب‌بندی ـ مفصل‌بندی کند. این خواست و آرزویی بود که آشکارا ماورای جکسون پولاک می‌رفت. شیوهٔ نیومن برای دستیابی به جلوهٔ مورد نظرش، این بود که اجازه دهد چهارگوش بوم ساختار تصویری را تعیین کند. بوم به طور عمودی یا افقی، با یک یا چند باند تقسیم می‌شد. خط تقسیم که خود دارای رنگ تندی بود، برای فعال کردن زمینه بکار می‌رفت، که آن هم رنگ تندی داشت، و نام آن از یک منطقه به منطقهٔ دیگر، اندک تغییری می‌کرد (تصویر شماره ۵). ماکس کوزلوف[۲۵] ـ منتقد آمریکایی ـ دربارهٔ کارِ نیومن چنین می‌گوید:



۵

«در کارِ نیومن، رنگ برای مستغرق کردن حواس به کار نمی‌رود [در مقایسه با آثار نقاشان اکسپرسیونیست انتزاع‌گرا] بلکه با همان خفگی و گنگی‌اش، برای ضربه زدن و شوکه کردن ذهن به کار می‌رود. آثار نیومن اغلب احساسی از غیر قابل کنترل بودن را القاء می‌کنند، بدون این که او در این راه حتی ذره‌ای از هیجانات احساسی استفاده کرده باشد».

خواه با این قضاوت موافق باشیم و خواه نه، در هر حال خاموشی و گنگی و فقدان هیجان و احساس، و به زبان عامیانه «سردی» بی‌شک از مشخصات مرحلهٔ جدید هنر آمریکایی به شمار می‌آیند.

آثار بارنت نیومن، هنوز تأثیر سطح صافی که رنگ به آن «اضافه» شده باشد را پدید می‌آورد، اما در مورد آثار موریس لویس چنین نیست؛ او را شاید بیشتر بتوان یک رنگرز دانست تا یک نقاش[۲۶]. در آثار او، رنگ جزء لاینفک ماده‌ای است که نقاش به کار می‌برد و رنگ در تار و پود آن زندگی می‌کند.

لویس پیش از آن که یک هنرمند اکسپرسیونیست انتزاع‌گرای پیشرو باشد، در واقع هنرمندی است که به شیوهٔ پالایش‌یافته و متکاملِ خود، به جهشی ناگهانی و غیر منتظره دست یافت. این ناگهانی بودن یکی از مسایلی است که در هنگام بررسیِ آثار او باید به آن توجه داشت. لویس یک نیویورکی نبود. او در واشنگتون زندگی می‌کرد و نیویورک برای او جایی بدنام بود که او برای دیدن آن بسیار بی میل بود. در آوریل ۱۹۵۳، کِنت نولند[۲۷] ـ دوست و همکار نقاش ـ او را به سفر به نیویورک تشویق کرد، هم برای این که از نزدیک نحوهٔ فعالیت هنرمندان نیویورک را ببیند و هم برای آن که با کلمنت گرینبرگ[۲۸] منتقد آشنایی به هم بزند.

در آن موقع لویس چهل و یک ساله بود و تا آن زمان به جز کارهای کم اهمیت و معمولی چیزی از زیر دستش بیرون نیامده بود. این سفر برای او موفقیت به ارمغان آورد؛ لویس به طور خاص تحت تأثیر یک نقاشی از هلن فرانکتالر[۲۹] که در کارگاه هنرمند دید، قرار گرفت: «کوه و دریا». با دیدن این

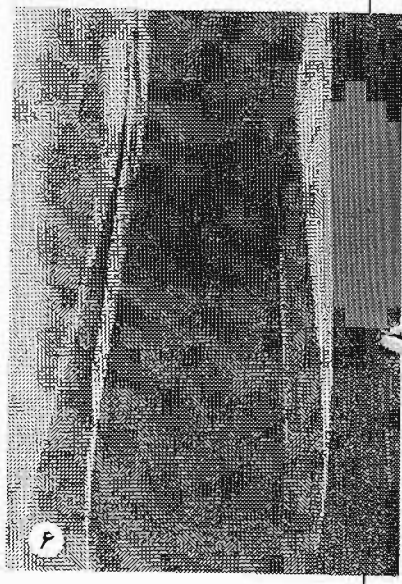
اثر، لویس هر چه بیشتر به تأثیرپذیری از پالاک و فرانکتالر نزدیک شد. چند ماه کار لازم بود تا سرانجام در زمستان ۱۹۵۴ او به شیوهٔ نوینی از نقاشی دست یافت. یکی از جنبه‌های این نوآوری، تکنیک آن بود که گرینبرگ بعدها آن را چنین توصیف کرد:

«لویس رنگ خود را روی بوم اندازه‌نشده و آستر نشده می‌ریزد، و اجازه می‌دهد که پیگمان‌ها تقریباً به هر کجا بروند و لایهٔ نازکی را تشکیل بدهند. مهم نیست که چند پردهٔ رنگ هم روی هم بیایند، بلکه مهم این است که این کار به نحوی صورت گیرد که چشم، بافت تنیده و بافته شدهٔ زیرین را تشخیص دهد. هر چند که شاید کلمهٔ «زیرین» هم کلمهٔ درستی نباشد، زیرا پارچه ـ که به جای آن که بارنگ پوشانده شود در رنگ غوطه خورده ـ خود تبدیل به فام می‌شود، مانند لباس رنگ شده؛ و بافتگی و در هم‌تنیدگی و تار و پود آن، همه در رنگ نهفته‌اند.»

در واقع، لویس اصالت و بدعت آثار خود را تا حدودی مدیون بکارگیری یک متریال جدید ـ یعنی رنگ آکریلیک بود ـ که به نقاشی‌های او ویژگی و ترکیب فیزیکی کاملاً متفاوتی با آنِ اکسپرسیونیست‌های انتزاع‌گرا می‌بخشید. این روش رنگ‌آمیزی به منزلهٔ نوعی انزجار و دوری کردن از «تکل» بود و اعلام جنگی علیه «سایه روشن»، به طرفداری از رنگ.

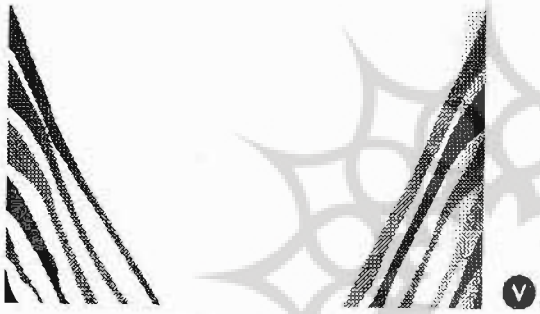
گرینبرگ در این باره می‌گوید:

«بیزاریِ او از کوبیسم، بیزاری او از مجسمه‌وار بودن [۳۰] است، حتی آن فضای کم‌عمقی که پالاک از کوبیست‌ها به ارث برده بود نیز، در این جا حذف شده است».


۶

یکی از مزایای تکنیک رنگ‌آمیزی در ارتباط با کار لویس، این بود که او می‌توانست رنگی را به درون رنگی ببرد. نخستین نقاشی‌های او بعد از جهش مانند «بدون عنوان»، پرده‌های جایه‌جا شوندهٔ فام و تون هستند. هیچ حسی از این موضوع که این شکل‌گیری‌های رنگیِ متنوع، توسط قلم کشیده شده باشند وجود ندارد. در واقع، لویس حتی به شیوهٔ پالاک هم نقاشی نمی‌کند، بلکه رنگ را بر روی بوم می‌ریزد، می‌گستراند و بوم را در آن غرقه می‌کند (تصویر شماره ۶).

این گریز و گسست از عمل نقاشی کردن، به نوعی از روی بی‌میلی و ناچاری بوده است. در تجربیات بعدی، لویس برخی از مزیت‌ها و امکانات نقاشی سنتی را همراه با روش رنگریزی به کار برد. این مسأله را می‌توان به طور خاص در مجموعه بوم‌هایی که در بهار و تابستان سال ۱۹۶۱ با نام «برافراشته‌ها» انجام داد، مشاهده کرد. در این جا جویبارهای نامنظم و موازی‌رنگ، به طریقه‌ای بال مانند و قطری در گوشه‌های بوم ظاهر می‌شوند و بقیهٔ بوم، رنگ‌نشده باقی می‌ماند؛ مانند اثر «اومیکرون» (تصویر شماره ۷).


۷

مایکل فراید [۳۱] دربارهٔ این مجموعه می‌نویسد:

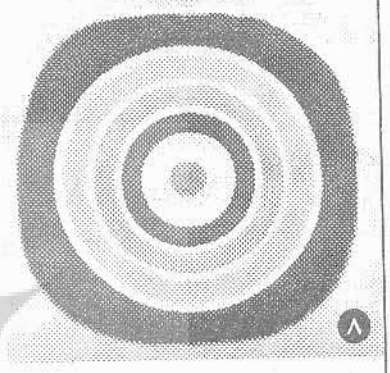
«جویبارهای به گوشه رانده‌شده، میانهٔ تصویر را هر چه اصولی‌تر از گذشته می‌گشایند، چنان که گویی برای نخستین بار است که با تهی مواجه می‌شویم. سطح خالی ـ سفیدیِ خیره‌کنندهٔ بومِ دست‌نخورده، همزمان چشم را می‌راند و به خود می‌کشد و در خود غوطه‌ور می‌کند؛ به مانند مغاکی بی‌پایان، بی‌پایانی که از پسِ هر علامتی که بر سطح فراخ می‌گذاریم، دهان می‌گشاید. و اگر قراردادهای بی‌شمار هنر و زندگی روزمره، همهٔ حرکات و تکاپوی ما را در چارچوب‌ها و مرزهای از پیش تعیین‌شده محدود نکرده بود، آن بی‌پایان را گشوده می‌دیدیم.»

آخرین مرحلهٔ فعالیت لویس (او در سال ۱۹۶۲ در اثر سرطان ریه درگذشت)، یک مجموعه نقاشی‌های نوار مانند است. نوارهای رنگی که اغلب ضخامت‌هایی اندک متفاوت دارند، در گوشه‌ای از بوم دسته می‌شوند. فراید بر این عقیده است که این مجموعه در مقایسه با «برافراشته‌ها» که متقدم بر آن بودند، از شور و انگیزهٔ منسجم‌تری برای نقاشی حکایت

می‌کنند.

این خطوط رنگی، در موازی‌بودنِ بی‌تردید و آشکارِ خود، به نظر ساکن و فاقد نیروی جنبش می‌رسند. در سه نقاشی از این مجموعه، نوارها به صورت قطری در بوم جای گرفته‌اند.

بی‌حرکتی و سکون، موازی بودنِ کامل و آشکار و حس ساختگرایانه [۳۲]، همگی ویژگی‌هایی هستند که بین لویس و سایر نقاشان انتزاع پسانقاشانه مشترک‌اند.



۸

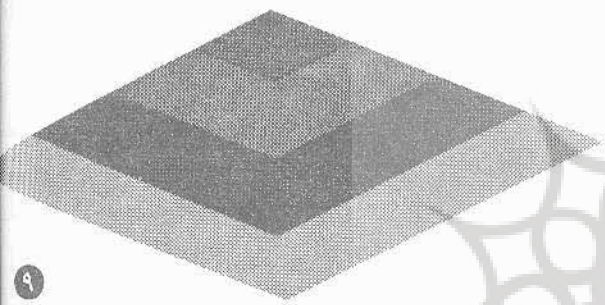
کنت نولند ـ دوست و همکار لویس ـ جهش و پیشرفت خود را با سرعتی بسیار کمتر انجام داد، بنابراین به مرحله متأخرتری از این نوع جدید انتزاع تعلق می‌گیرد. نولند مانند لویس، نوعی روش برای رنگ آمیزیِ بوم به جای رنگ گذاشتن بر آن پیدا کرد. او نیز به مانند لویس، تمایل داشت تا به صورت مجموعه‌ای کار کند؛ یک موتیف خاص را انتخاب می‌کرد و آن قدر از آن نقاشی می‌کرد تا احساس می‌کرد که امکانات آن به کلی ته کشیده است.

مهم‌ترین موتیفِ بکار رفته در آثار نولند، یک موتیف سیبل (هدف) مانند، متشکل از دایره‌های هم‌مرکز است ـ به عنوان مثال، «کانتابیل» ـ. (تصویر شماره ۸) نقاشی‌هایی که به این شیوه پدید آمدند، به سال‌های آخر دهۀ پنجاه و اوایل دهۀ شصت تعلق دارند. در اینجا الگوی دوایر هم‌مرکز که تشکیل سیبل می‌دهند، مانند جسپر جانز [۳۳] برای اشاره به پیش‌یاافتادگی و معمول بودن بکار نرفته است، بلکه الگوی دوایر هم‌مرکز در اینجا، نقش متمرکز کردن تأثیر رنگ را بر عهده دارد. اغلب به نظر می رسد که صفحۀ هدف، بر پس‌زمینۀ بوم که دقیقاً هم‌اندازۀ آن نیست، می‌چرخد؛ این تأثیر به واسطۀ نامنظم بودنِ لبۀ نوارهای رنگی ایجاد شده است.

فراید متذکر می‌شود:

«دست‌نخوردگیِ بوم در نقاشی‌های دایره‌های هم‌مرکزِ نولند، دقیقاً همان نقشی را ایفاء می‌کند که زمینه‌های وسیع رنگی در نقاشی‌های بزرگ نیومن در دهۀ پنجاه، به نظر می‌رسد که نولند در این مجموعه نقاشی‌ها، موفق شده است تا تمامیِ سطح بوم را با ادراکی شدید سرشار سازد؛ کاری که در آن زمان تنها نقاشانی موفق به انجام آن شده بودند که نقاشی‌شان، تمام یا بیشتر سطح بوم را دربر می‌گرفت؛ نقاشانی چون پولاک، استیل [۳۴]، نیومن و لویس.»

پس از تجربه اندوزی با فرم‌ها و نوارهای حلقوی که در مرکز بوم مربع شکل واقع بودند، نولند در سال ۱۹۶۲ مجموعه‌ای را آغاز کرد که فرم نوارهای شکسته را داشتند. «نور شدید» نمونه‌ای از این مجموعه است. در اینجا برخورد با بوم به عنوان شیء ساده و مستقل [یا مفهوم بوم شکل‌یافته] شکل می‌گرفت (تصویر شماره ۹).



۹

لبۀ چارچوب اکنون اهمیتی می‌یافت که از زمان پالاک کسی به آن اندازه به آن توجه نکرده بود. در ابتدا، نولند اجازه می‌داد که بوم، دست‌نخورده در تابلو نقش خود را ایفاء کند. اما این بار، فرم لوزی شکل برای او پشتیبانی بود، نوعی از تصویر که تمامش رنگ باشد، بدون هیچ‌گونه فضای خنثی، به نوعی که نوارهای رنگی با کناره‌های قاب مهار شده باشند. این بوم‌ها، مانند آخرین آثار لویس ـ که شمال نوارهای موازی در قطر بوم بودند ـ ، شباهت آشکاری با نقاشی‌های قطری موندریان [۳۵] پیدا می‌کنند ـ آن دسته از نقاشی‌هایش که در آن‌ها بوم به گونه‌ای طراحی شده که باید به طور طولی آویزان شود ـ. در اینجا اکسپرسیونیسم انتزاعی و سنت کانستراکتیویستی با هم می‌آمیزند.

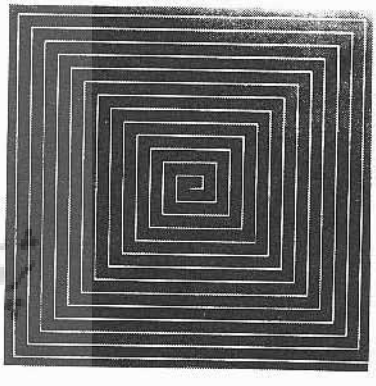
به مرور، لوزی‌های نولند باریک‌تر و درازتر شدند و سرانجام الگوی پاندهای شکسته ناپدید شد و نوارهایی شکل گرفت که به طور افقی بر بوم‌های عظیم جای گرفته بودند. برخی از این بوم‌ها بیش از سی فوت درازا داشتند. در اینجاست که رنگ در حدِ ساده‌ترین روابط ساده می‌شود و هرگونه ادعایی برای ترکیب‌بندی ترک گفته می‌شود. این نقاشی‌های اخیر، حساسیت رنگی بی‌نهایت پالایش‌یافتۀ نولند را به نمایش می‌گذارند. در مقایسه با آثار اولیۀ او، در اینجا رنگ‌ها کمرنگ‌تر و روشن‌تر شده‌اند. تون‌ها نزدیک به یکدیگرند، [در حالی که فام ها به شدت تضاد دارند] و این تأثیر بصری سوسو زدن را ایجاد می‌کند، و وسعت مطلق زمینه در

بعضی نقاط این توهم را شدت می‌بخشد. این ترکیبی است که چشم را در خود می‌پیچد و غرق می‌کند. هیچ کیفیت نقاشانه‌ای در روش رنگ‌گذاشتن وجود ندارد و حتی عدم یکنواختیِ (ناصافی) رنگ آمیزی‌های لویس نیز مشاهده نمی‌شود. برخورد این باندهای رنگی بسیار خشک‌تر و قاطعانه‌تر از نوارهای لویس است، یا می‌توان گفت آنها در مرز برخورد با یکدیگرند. مشاهدهٔ دقیق مشخص می‌کند که بین این باندها، فضای بی‌اندازه باریکی دست نخورده وجود دارد؛ تأثیری که نولند احتمالاً از نخستین نقاشی‌های فرانک استلا[۳۶] برداشت کرده است.

استلا؛ گرچه اغلب آثارش با آثار لویس و نولند طبقه‌بندی شده است، اما بیشتر یک ساختارگرا[۳۷] است تا یک نقاش انتزاع‌گرای پسانقاشانه.

تعلق خاطر او به برخورد با «رنگ به عنوان رنگ» نیست، بلکه با «نقاشی به عنوان شیء» است؛ چیزی که به خودیِ خود وجود دارد و کاملاً معطوف به خود است. این برخورد، پیوستگیِ مستقیمی با برخورد بارنت نیومن دارد.

نقاشی‌هایی که استلا را به اوج شهرت رساندند، در نمایشگاه «شانزده آمریکایی در ۱۹۶۰» در موزهٔ هنر مدرن عرضه شدند. تمام این نقاشی‌ها شامل بوم‌های سیاه‌رنگی بودند که الگوی نوارهای موازی به پهنای حدود ۲/۵ اینچ در آنها بکار رفته بود (تصویر شماره ۱۰)، و این اندازهٔ انتخاب شده تقریباً اندازهٔ باریکه‌های چوبی است که برای چارچوب تصویر به کار می‌رود. استلا مجموعه‌های بیشتری از نقاشی‌های نواری اجرا کرد، با استفاده از آلومینیوم، مس و رنگ ماژنتا. سپس با بوم با چارچوب‌های شکل یافته آغاز به کار کرد.


۱۰

از سال ۱۹۶۷ او به نقاشی های بسیار درخشان رنگی روی آورد که شامل اشکالی بودند که از ترکیب نیم‌دایره با چهارگوش یا لوزی پدید می‌آمدند. به عنوان مثال، اثر بدون عنوان که در اینجا آورده‌ایم. به این ترتیب، اینها تنها اشیایی نبودند که به دیوار آویخته شوند، بلکه وجودی بودند که کل دیوار را فعال می‌کردند. سپس دوره‌ای از فعالیت او فرا رسید که در آن نوارهای موزای به رنگ‌های مختلف دیده می‌شدند، و آخرین نوار به موازات چارچوب بوم شکل گرفته بود و از ترکیب آنها ترکیب‌های سریال پدید می‌آمد.

پس از اینها نوبت به بوم‌های نامتقارن می‌رسد که به رنگ های زنده رنگ آمیزی می‌شدند، و چارچوب‌های آنها یک شکل کلی را تقسیم‌بندی می‌کرد. برخی از آنها اکنون حالت منحنی پیدا کرده بودند. این کارها بعدها به نوعی نقش برجسته‌های فلزیِ رنگ شده تبدیل شدند که حرکت منحنی‌وار آزادانه‌ای داشتند و به یک زمینه وصل شده بودند. هم این فرم‌های متصل‌شده و هم پس‌زمینه، به نحوی آزادانه و نقاشانه و تا حدودی سرسری رنگ‌آمیزی می‌شدند که با نقاشی‌های مستحکم و رنگ‌آمیزی‌های صاف و مرزبندی‌های دقیقِ کارهای قبلیِ استلا تفاوت اساسی داشت و تأکید بر ساختار، به عنوان موضوع اصلیِ نقاشی، دیگر در آنها به چشم نمی‌خورد.

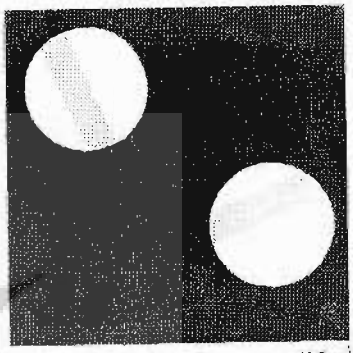
اگر استلا ترجیح می‌داد بین مدرنیستم اولیه و پاپ آرت[۳۸] از این شاخه به آن شاخه بپرد، نقاش دیگری ـ جولز اولیستکی[۳۹] ـ خود را مشغول تجربهٔ چیزی کرد که اساساً نقدی بر اکسپرسیونیسم انتزاعی بود. اولیتسکی مناطق وسیعی از بوم را با لایهٔ نازکی از رنگ می‌پوشاند ـ مثل اثر «جشن» ـ . و این مناطق رنگ‌آمیزی شده در لبه‌ها با حرکتی برخورد می‌کنند که شامل رنگ‌گذاری ضخیم و آزادانه با قلم است، که ما را بیشتر به یاد نقاشانی چون گروه هنری داستیل[۴۰] می‌اندازد تا پالاک. این نقاشی‌ها، خود اغلب پهناورند. شگفتی و راز کار اولیتسکی، در عظمت اندازه در مقایسه با محدودیت محتوا نهفته است. نقاشی‌ها به یک موقعیتِ زیبایی‌شناسانه اشاره می‌کنند، با این هدف که آن را نفی کنند. زیبایی و شیرینی، مضحک و مسخره تلقی می‌شود، اما در عین حال به کامل‌ترین وجهی حس و درک می‌شود. چنین نقاشی‌هایی حتی بیش از آثار نولند و استلا، مخاطبان خود را در میان افراد فرهیخته و آگاه می‌جویند.

در مورد آثار لَری پونز[۴۱] نیز همین مطلب مصداق دارد. گرچه او را اغلب یک هنرمند اُپ آرتیست می‌دانند، اما آثار شاخص او معلوم می‌کنند که علاقهٔ واقعیِ او در کجا قرار دارد. اساساً نقاشی‌های او از یک زمینهٔ رنگی تشکیل شده‌اند که لکه‌های رنگیِ متضاد به طور اتفاقی بر آن پراکنده‌اند. چشم با نقاط تمرکزِ بی‌شماری مواجه است، در میان آنها حرکت می‌کند و از یکی به دیگری می‌پرد، بدون آن که به ساحل آرامشی دست یابد.

در آثار متقدم‌تر پونز، تأثیر بعدی به وسیلهٔ انتخاب تون و فام افزایش می‌یافت؛ تون‌ها نزدیک به یکدیگرند، در حالی که فام‌ها در تضاد شدیدند، که در چشم نوعی پس‌تصویر[۴۲] تولید می‌کنند. بعدها پونز علائم را بزرگ‌تر

کرد تا این اثر را حذف کند، مانند اثر «سفر شبانه» که در این اثر نقاش حالت‌های رسمی و نقاشانه پیدا کرده است.

آمریکایی دیگری که او نیز از نسل دوم نقاشان انتزاع پسانقاشانه بود، ادوارد اُودپسین[۴۳] است. کار او برای نمونه اثری که در این جا به عنوان نمونه آورده شده است، پیوستگی نزدیکی با آثار اوایل دههٔ ۶۰ پونز دارد، و نوع عملکرد آنها مشابه است (تصویر شمارهٔ ۱۱).

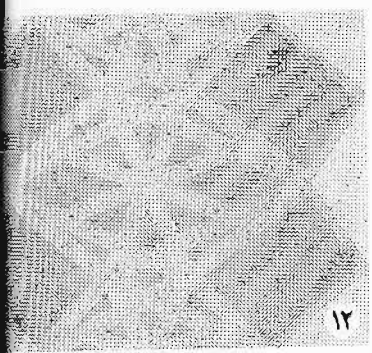

۱۱

در این جا ذکر این نکته جالب به نظر می‌رسد که در حالی که اکسپرسیونیسم انتزاعی و پارت آرت، هر دو موفقیت چشمگیری در اروپا کسب کردند، انتزاع پسانقاشانه چندان در تأثیرگذاری بر عرصهٔ هنر اروپا موفق نبود. مثلاً هنگامی که پاریسی‌ها به طعنه از هنرمندان آمریکایی که «نقاشان ما» را مردود می‌شمارند، سخن می‌گفتند، مقصود آنها همین غلبه و حکم‌فرمایی آشکار انتزاع پسانقاشانه در نیویورک بود. تنها کشوری خارج از ایالات متحده که این نوع افکار پایگاهی پیدا کردند، انگلستان بود که این خود نشانی از تأثیر آمریکا بر هنر انگلستان است.

جان هوی‌لند[۴۴]، یکی از معدود نقاشان انگلیسی است که در مقیاس آمریکایی کار می‌کرد. او اساساً به راه لویس و نولند می‌رود. استفادهٔ او از رنگ آکریلیک، شاهد دیگری بر این مدعاست. به نظر می‌رسد که او تا حدی مدیون ماتیس[۴۵] و میرو[۴۶] ست. نقاشی‌های او آشکار می‌کنند که او تمام افکار و عقاید سنتی دربارهٔ ترکیب‌بندی را کنار نگذاشته است.

نقاشی‌های رابین دِنی[۴۷] نقطهٔ آغاز خود را در کارهای زوزف آلبرس می‌یابند، به ویژه نقاشی‌هایی که در دههٔ ۴۰ پدید آورد. الگوی کلی دارای تقارن دوطرفی است، در حالی که رنگ‌های بکار رفته از لحاظ فام، کنتراست شدید دارند، اما از نظر تون به دقت هماهنگ هستند. در ابعاد بزرگ، این کیفیت یک حالت توهم بصری ایجاد می‌کند و چنین به نظر می‌رسد که مستطیل‌های رنگی در برابر زمینهٔ اصلیِ تصویر به جلو و عقب حرکت می‌کنند.

به نظر می‌رسد که یکی از مسائلی که نقاشان انگلیسی را از همتاهای آمریکایی‌شان متمایز می‌کند، این واقعیت است که انگلیسی‌ها همچنان شیفته و مجذوب ایهامات تصویری هستند و به آزمایشگری و تردستی با اثرات عمق و پرسپکتیو ادامه می‌دهند، در حالی که این موضوع‌ها برای هنر آمریکا به نوعی کاملاً بیگانه‌اند. آثار نقاشانی چون جرمی مون[۴۸]، جان واکر[۴۹]، پل هاکسلی[۵۰] و تس جاری[۵۱]، همگی چنین درگیری‌ای را در خود دارند. آثار خانم جاری این نکته را به طور ویژه آشکار می‌سازند، زیرا یکی از منابع تصویریِ او طراحی‌های پرسپکتیویِ معمارانه است.


۱۲

برای دست‌کم یک دهه، انتزاع پسانقاشانه نوعی حرکت تندرو و متعصبانهٔ مدرنیستی را ارائه کرد و مکانی را اشغال نمود که از نظر موقعیت و پرستیژ روشنفکری، مشابه نقاشی تاریخی[۵۲] (تصویر شمارهٔ ۱۲) در قرن هجدهم بود. شواهد قوی و آشکار موفقیت این سبک، همچنان در آثار برخی هنرمندان مینی‌مالیست دههٔ هفتاد، مانند برایس ماردن[۵۳] در آمریکا و باب لاو[۵۴] و آلن چارلتون[۵۵] در انگلستان مشهود است. از آنجا که به نظر می‌رسد امکانات نهفته در نقاشی ناب، در انتزاع پسانقاشانه به نوعی نتیجه‌گیریِ نهایی می‌رسند، هنرمندانی که در تلاش بودند تا راه پیشرفت خود را از این مسیر بگشایند، برای مدتی به این نتیجه رسیدند که دیگر بوم رنگ‌شده را به عنوان ابزاری برای بیان آن چه می‌خواستند بگویند یا انجام دهند، کنار بگذارند. حاصل این نگرش رویکرد قابل توجهی به سوی مجسمه‌سازی [و آثار حجمی] بود، و همچنین به تعداد فزاینده‌ای تجربیات با ترکیب مواد[۵۶] انجامید.■

یادداشت‌ها:

1. Post - Painterly Abstraction

۲. Hard edge Abstraction: انتزاع کناره بارز، منظور نوعی نقاشی است که مرز فرم‌ها واضح و صاف باشد.

3. Jackson Pollock
4. Yves Klein
5. Marc Rothko
6. Joseph Albers
7. Bauhaus

8. Abstraction Creation

۹. Gestalt؛ یکی از شش مکتب اصلی روان‌شناسی که بنیان‌گذاران آن عبارتند از: ماکس ورتهایمر، کورت کوفکا و ولفگانگ کولر. استدلال اصلیِ آنان این بود که ماهیت اجزاء از طریق کل آن مشخص می‌شود و نسبت به آن ارزش ثانوی دارد. آنان این استدلال را در هر زمینه‌ای از روان‌شناسی و در واقع در تمام زمینه‌های فلسفه و علم و هنر صادق می‌دانستند و تأکید می‌کردند که کار تحقیق از بالا شروع و به پایین ختم می‌شود و نه برعکس؛ یعنی باید کل را بررسی کرد تا دریافت که اجزای طبیعیِ آن کدام‌اند. این سه بنیان‌گذار در دهۀ ۳۰ به ایالات متحده مهاجرت کرده و روش خود را برای درک واقعیِ طیف وسیعی از نمودها به کار بردند. این واژه در زبان آلمانی به معنای هیأت کلی، الگو یا کل متشکل است. (فرهنگ اندیشۀ نو / نوشتۀ استلی برس، الیور و بولک، آلن / مترجمان احمد بیرشک و دیگران / ویراستار ع. پاشایی / انتشارات مازیار / چاپ دوم / تهران / ۱۳۷۸)

10. Max Bill (1908)

11. Richard Lohse (1902)

۱۲. Concrete art ؛ (هنر بتونی ـ هنر آهنین)

13. Op art

14. Post Abstract Expressionist

15. Ed Reinhardt (1913-97)

16. Marc Tobey

17. Al Held (1928)

18. Jack Youngerman (1926)

19. Ellsworth Kelly (1923)

۲۰. پوزیتیویسم منطقی (تحقق‌گرایی منطقی) logical positivism؛ پیکره‌ای از نظریۀ فلسفی که از اواخر دهه ۱۹۲۰ در انجمن وین به رهبری شلیک و کارناپ پدید آمد. بر اساس این تعلیم مابعدالطبیعه بی‌معناست، زیرا که مرکب از گزاره‌هایی است که نه از راه مشاهدۀ تجربی تصدیق‌پذیر است و و نه به‌صورت تحلیلی قابل اثبات؛ و فلسفه را متشکل از تحلیلِ صرف می‌پنداشت که منطق صوری یاری‌اش می‌کند تا گفتار ریاضی و علمی را به صورت منطقی بازسازی کند. (فرهنگ اندیشۀ نو / نوشتۀ استلی برس، الیور و بولک، آلن / مترجمان احمد بیرشک و دیگران / ویراستار ع. پاشایی / انتشارات مازیار / چاپ دوم / تهران / ۱۳۷۸)

21. Barbara Rose

22. Jacquee Barzun

23. Morris Louis (1912 - 62)

24. Barnet Newman

25. Max Kozloff

۲۶. با مطالعه سطرهای بعدی روشن می‌شود که این کلمه در اینجا به مفهوم منفی بکار نرفته است.

27. Kenneth Noland

28. Clement Greenbreg

29. Helen Frankthaler

۳۰. Sculptural منظور هر گونه القای حالت فضای سه بعدی در تابلو

31. Michael Fried

32. Constructive

33. Jasper Johns

34. Clyfford Still

35. Piet Mondrian

36. Frank Stella (1936)

37. structuralist

38. Pop art

39. Jules Olitski (1922)

40. de staël

41. Larry Poons (1937)

۴۲. after image؛ تصویری که با تمرکز بر یک تصویر و سپس نگاه کردن به سطح سفید حاصل می‌شود و معمولاً به رنگ مکمل رنگ اولیه است.

43. Edward Avedisian

44. John Hoyland (1934)

45. Henri Matisse

46. Joan Miró

47. Robyn Denny (1930)

48. Jeremy Moon (1934-73)

49. John Walker (1939)

50. Paul Huxley (1938)

51. Tess Jaray (1939)

52. History Painting

53. Brice Marden (1938)

54. Bob Law

55. Alen Charlton

56. mixed media

منبع:

Lucie - smith, Edward / Movements in art since 1945 / Issues and concepts / Thames and Hudson / London / 1995.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی