نگاهی به نقاشی واقع گرا در آمریکا

پری ملک زاده*

چکیده

در نیمهٔ دوم قرن بیستم، گرایش های مختلفی در هنر آمریکا پدید آمد که از مهم ترین آن ها می توان به فتورئالیسم (واقع گرایی عکس گونه/ فراواقع گرایی) اشاره کرد. توجه گروهی از هنرمندان به سنت های رئالیسم و مسائل روزمرهٔ زندگی، موجب تشکیل جنبشی در عرصهٔ هنر شد که خود، احیای دوبارهٔ نقاشی بود. بازگشت به عرصهٔ رنگ، بوم نقاشی، قلم مو و طراحی به شیوه ای بسیار دقیق تر، در فتورئالیسم ظهور کرد. پیدایش این گرایش هنری، تلنگری برای مخاطبانش بود تا به دنیای پیرامون خود بیشتر توجه کنند. در بررسی تحلیلی آثار هنرمندان فتورئالیست به این نتیجه می رسیم که فتورئالیسم به مقابله با نقاشی انتزاعی و سنت های هنر مدرن می پردازد.

واژه های کلیدی: رئالیسم، فتورئالیسم، هایپررئالیسم، عکاسی، مجسمه سازی.

مقدمه

در هنر آمریکا توجه به رئالیسم سابقه ای دیرینه دارد. هنرمند این مکتب همواره سعی داشت تا ایده ها و افکار خود را در قالب معیارهای رئالیسم به مخاطبانش منتقل کند. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، حرکت های روبه رشدی علیه مدرنیسم در سراسر جهان غرب و به ویژه آمریکا ظهور کرد. در سال ۱۹۶۰ م، فتورئالیسم به عنوان یکی از جنبش های مطرح ظهور کرد. این جنبش افکار خود را بر پایهٔ سنت های رئالیسم پایه ریزی کرده بود. فتورئالیسم از زاویه خاصی به نقاشی و مجسمه سازی می نگرد و به موضوعات پیرامون خود و اشیائی که در روزمرگی ما انسان ها به فراموشی سپرده شده اند، نگرش متفاوتی دارد. موضوع و تکنیک های به کار گرفته شده در این جنبش و همچنین توجه به اصالت واقعیت و دیدگاه هنرمندان آن، از ضرورت های انجام این پژوهش است.

مالکم مورلی یکی از هنرمندان پیش گام در جنبش فتورئالیسم است. او از اولین هنرمندانی است که آثار فتورئالیستیِ دقیقی از خود به نمایش گذاشته و به همین سبب دارای جایگاه ویژه ای در بین دیگر هنرمندان فتورئالیسم است. از این رو، محور اساسی بحث این مقاله، بررسی آثار مورلی است.

در این مقاله ابتدا نقاشی واقع گرا در آمریکا و سپس زمینه های ظهور فتورئالیسم و دیدگاه های آن مرور شده است. در ادامه یکی از هنرمندان این مکتب معرفی، و دیدگاه های او نسبت به اتفاقات وتحولات دنیای اطراف در آثارش بررسی شده است. نگاهی به نقاشی واقع گرا در آمریکا (با تأکید بر جنبش فتورئالیسم) در نقاشی قرن های هجدهم و نوزدهم آمریکا، به واقع گرایی شدید و دقیق گرایشی وجود داشت که تا دههٔ سی قرن بیستم نیز ادامه پیدا کرد. آمریکاییان بیشتر به نقاشی های عامیانه که برگرفته از صحنه های روزمرهٔ زندگی بود، توجه نشان می دادند. آن ها در هر دوره ای از تاریخ هنر، به نقاشی از مضامین واقع گرایانه علاقهٔ خاصی داشتند؛ حتی در دوره ای که نقاشی انتزاعی در اوج خود قرار داشت، آن را با عناصر رئالیستی ترکیب می کردند. "این ممکن است حسن تصادف باشد که نخستین واکنش آمریکایی در برابر کوبیسم اروپایی، شکل واقع گرایی دقیق معمارانه به خود گرفت و جنبه ای از سوررئالیسم که در دههٔ ۱۹۳۰ م در ایالات متحده محبوبیتی ویژه یافت، واقع گرایی جادویی بود، و هنر پاپ در دههٔ ۱۹۶۰ م در بسیاری از نمونه هایش منتهی به شکلی از واقع گرایی عکس بردارانه گردید که آن را گاهی فرا- واقع گرایی نیز می خوانند." (آرناسون، ۱۳۷۵: ۳۴۷).

در اوایل سدهٔ بیستم، آمریکا تلاش کرد تا در برخی زمینه های هنری به مقام پیشوایی برسد و هنر مستقل خود را به دست آورد. با آغاز جنگ جهانی دوم، بسیاری از نقاشان بزرگ اروپا به آمریکا سفر کردند و در هنر نقاشی این کشور تحولات هنری عظیمی را به وجود آورند. اما پس از جنگ، هنر آمریکا بر هنر اروپا اثر گذاشت.

"در ۱۹۳۰ موجی علیه نفوذ هنر فرانسوی و گرایش های انتزاعی برخاست که ادوارد هاپر (Edward Hopper) نمایندهٔ آن بود. همچنین تمایل به مستند سازی اجتماعی قوّت گرفت. واقع گرایی اجتماعی نیز از جریان های مهم در دوران بزرگ اقتصادی بود که در نقاشی ها و آثار گرافیک هنرمندی چون بن شان (Ben Shahn) بازتاب قوی یافت. در همین زمان نقاشی غریب و شبه سوررئالیست آلبرایت (Albright) رخ نمود. جریان بازنمایی خیال پردازانه بعدها در سال های ۱۹۵۰ به واقع گرایی جادویی وایث (Wyeth) انجامید. در سال های ۷۰ و اوایل دههٔ ۸۰، گرایش افراطی به بازنمایی عکس گونه،

* کارشناس ارشد نقاشی (mlkzdh@yahoo.com)

عرصهٔ نقاشی ایالات متحده را فراگرفت که آن را می توان واکنشی در برابر انتزاع گرایی گستردهٔ سال های قبل دانست. اما این فقط یکی از جریان هایی بود که در آمریکا- همچون اروپای باختری- آغاز دوران پست مدرنیسم را اعلان می کرد." (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۹۷).

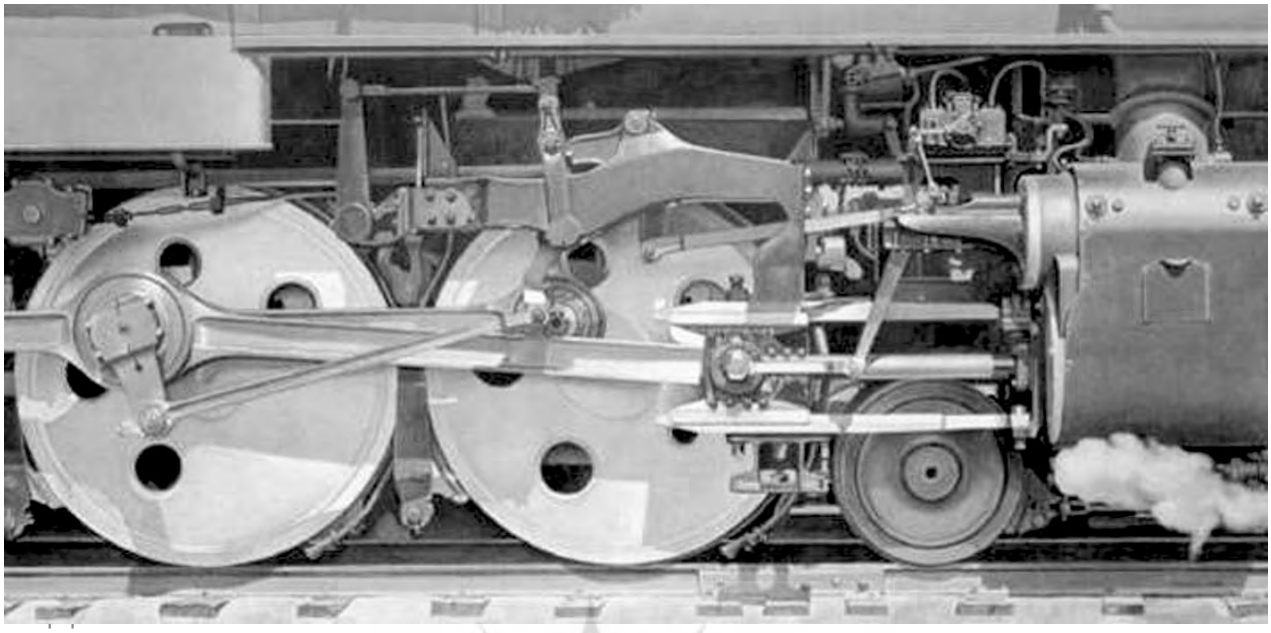
تا سال ۱۹۵۰م، اکسپرسیونیسم انتزاعی در کشورهایی مانند ایالات متحده و فرانسه همچنان حرف اصلی را می زد. با وجود این، جریان هایی در حال شکل گیری بود که بازگشت به پیکرپردازی و طبیعت گرایی نوین یا خیال پردازی طبیعت گرایانه را نوید می داد. با وجود گرایش های مختلفی که در هنر آمریکا ایجاد شده بود، در بیشتر موارد، هنر بر طراحی متکی بود تا رنگ آمیزی. هنرمندان جنبه های آنی و گذرای زندگی آمریکایی را به تصویر می کشیدند و نقاشی به سوی روایتگری تمایل نشان می داد.

تصویر (۱): شان، هندبال، تمپرا بر روی کاغذ، ۱۹۳۹، ۴/۳ × ۴/۱۳۱ اینچ، موزهٔ هنر مدرن، نیویورک

نحوهٔ شکل گیری جنبش فتورئالیسم

بین سال های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م هنرمندان بسیاری به نقاشی آبستره پیوسته بودند. در آغاز دههٔ ۱۹۵۰م، هنرمندانی مانند دکونینگ (De Kooning) و پولاک (Pollock) درصدد ایجاد هیجان و پویایی در زمینهٔ پیکرنگاری برآمدند. هنرمندان دیگری مانند روتکو (Rothko) و نیومن (Newman) ترکیبات آبسترهٔ آرام و ساکنی را خلق کردند. در کنار این هنرمندان، جنبش هایی مانند دقیق نگاری[1] و نظیرآن پایه ریزی شد. این جنبش بازتاب اشتغال ذهنی آمریکاییان به صحنه های صنعتی و ماشینی و مناظر معماری و موضوعاتی مانند این ها بود. از ۱۹۶۰م به بعد، نقاشان مدرنیست دیگری مانند روی لیختنشتاین (R.Lichtenstein) و اندی وارهول (Warhol) نهضت جدیدی را با عنوان پاپ آرت (Pop Art) رواج دادند. این هنرمندان مضامین زندگی شهری و تجاری و صحنه های پیش پاافتاده و حتی کریه زندگی آمریکاییان را در آثار خود منعکس کردند. از سوی دیگر، برخی هنرمندان، رهبری جنبشی به نام آپ آرت (Op Art) را بر عهده داشتند و تلاش می کردند تا چشم و ذهن بیننده را بفریبند یا به تفنن وا دارند. توجهی که از ابتدای هنر نقاشی آمریکایی به نوعی از واقع- گرایی می شد، با وجود فعالیت مصرّانهٔ اکسپرسیونیسم انتزاعی و دیگر گرایش های هنری این دوران، همچنان ادامه یافت و هرگز کنار گذاشته نشد. توجه به زندگی روزمره، یکی از سنت های پایدار هنر آمریکا به شمار می آید. روند این سنت را از آثار واقع گرایانهٔ ایکینز (Thomas Eakins) تا نقاشان کنونی آمریکا می توان پیگیری کرد. این سنت نقاشی آمریکایی در کارهای واقع گرایان اجتماعی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰م. و نقاشان پاپ تا فراواقع گرایان (فتورئالیست ها) دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م همچنان ادامه دارد. هنر پاپ دیدگاه های متفاوتی را دربرمی گرفت و ناگزیر به بخش های مؤلفه خود تقسیم شد. اصطلاح فتورئالیسم از همان ابتدای هنر پاپ، به

تصویر (۲): وایث، دنیای کریستینا، تمپرا، ۱۹۴۹م



تصویر (۳): شیلر، چرخ های پرقدرت، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۳۹، ۷۶/۲× ۳۸/۱ سانتی متر

صورت برچسبی بر آن سایه افکنده بود. بی شک، پیش رو تر از فتورئالیسم، پاپ آرت بود که موضوعات پیش پاافتادهٔ جامعهٔ مصرف کننده را موضوع اصلی خود قرار داده بود. این قبیل موضوعات را دست مایهٔ نقاشی قرار دادن، بین هر دو جنبش مشترک بود. فتورئالیسم را می توان وارث پاپ آرت دانست. پاپ آرت تصویر های خود را از روی کالاهای مصرفی یا گرافیک های تجاری می کشید؛ ولی فتورئالیسم به عکاسی تکیه می کند. در آثار فتورئالیست ها هیچ نشانی از احساس، الهام هنری و حتی طنز دیده نمی شود و همه چیز بر محور مهارت های تکنیکی و بازسازی های شبه مکانیکی تکیه می کند. تفاوت پاپ آرت و فتورئالیسم در ماهیت چالش برانگیز موضوعات فتورئالیستی است؛ برای مثال "بازتاب های چندگانه" را در آن ها می توانیم نام ببریم (انعکاس صحنه های مختلف در شیشهٔ ویترین مغازه ها نظیر گذر عابران، نمایی از مناظر اطراف و در عین حال جلوهٔ اشیاء چیده شده پشت شیشه و ...که بیننده را به کاوش وامی دارد).

این گرایش در نقاشی، در سال ۱۹۷۲ .م، در داکومنتا واقع در کاسل با عنوان "هایپررئالیسم" با اندکی تفاوت در موضوع، به اوج خود رسید. "فتورئالیسم سبکی از نقاشی است که بعد از سال ۱۹۶۰ وجه‌عمومی یافت. به‌ویژه اینکه در آمریکا رخ نمود و در اروپای غربی و مخصوصاً در بریتانیا طرفداران فراوانی یافت. در سال ۱۹۶۵، فتورئالیسم (فراواقع گرایی، سوپررئالیسم و عده‌ای نیز آن را با هایپررئالیسم یکی تلقی کردند که در اصل تفاوت هایی با هم دارند[۲]) به طور چشمگیری ظهور کرد که فرانسویان آن را واقع نمایی گزاف (هایپررئالیسم) نامیدند. مالکم مورلی (Malcolm Morley) از هنرمندان

تصویر (۴): ایکینز، درمانگاه دکتر گروس، ۲۴۰× ۱۹۵ سانتی متر، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۷۵

مسلّم این شیوه برای اولین بار کلمهٔ "سوپررئالیسم" را به کار برد. هنرمندانی چون راموس (Ramos) در هر دو شیوه (پاپ آرت و هایپررئالیسم) فعالیت نمودند. فتورئالیسم همچون پاپ آرت با تجارت جور درآمد، اما کمتر مورد نقد واقع شده است. این نوع گرایش در هنر نقاشی با هنر پاپ مرتبط است." (Chilvers, 1996: 515-516)

"از دیگر خطوط برجسته در چهرهٔ این نهضت، عمومیت یافتن آن است که با پیدایش مکاتبی در کالیفرنیا و همچنین در جنوب شیکاگو، که کاملاً مستقل از نیویورک است، محقّق گردید. به عقیدهٔ باربارا رز، محقق صاحب نام هنر آمریکا، گسترش ارتباط نهضت رئالیسم طی سال های هفتاد، نمادی از یک طغیان عمومی علیه خودکامگی یعنی علیه مدرنیسم نخبه گزینی بود که فرصت رشد را تنها برای عدهٔ معدودی فراهم آورد." (گودرزی، ۱۳۸۵: ۶۴۹).

علی اصغر قره باغی دربارهٔ این جنبش می نویسد: (البته باید اشاره کنم که او اصطلاح فتورئالیسم و هایپررئالیسم را در یک مفهوم استفاده کرده است.)

"هایپررئالیسم یک آیین هنری تازه بود؛ اما به هیچ رو نمی توان آن را پدیده ای بی تبار و بی پیشینه دانست. از روزگاران پیش، نقاشی و پیکره سازی واقع گرایانه این سبک را پایه ریزی کرده و با زبان معصومانهٔ خود راه دریافت بصری آن را باز گشوده بود. در متون کهن، در توصیف مهارت های تکنیکی و رنگ پردازی زوسکیس (Zeuxis)، نقاش یونانی سده پنجم میلادی، آمده است: "خوشه انگور را چنان ماهرانه نقاشی می کرد که پرندگان آن را واقعی می انگاشتند و برای خوردن آن به دیوارنگاره او هجوم می بردند." اما مهارت پارهاسیوس از این هم برگذشته بود و با پرده حریر نازکی که بر روی دیوارنگاره خود نقاشی کرد، حتی زوسکیس را نیز فریفت. زوسکیس که این پرده را واقعی انگاشته بود، از پارهاسیوس خواست که آن را کنار بزند تا دست کار او را بهتر ببیند. این حرکت هر گونه جابه جایی مضمون هنری و اندیشه هنری را نفی می کند و یکی از محافظه کارانه ترین و ساختارگرایانه ترین شکل های نقاشی و مجسمه سازی را ارائه می کند. آنچه از دیدگاه هنرمند سوپررئالیست اهمیت دارد، مهارت های تکنیکی است. هایپررئالیسم با این ویژگی ها چند هدف را درنظر داشت: یکی از این اهداف مقابله با نقاشی انتزاعی بود که واقعیت را یک سره نادیده می انگاشت. هدف دیگر، ضدیت با اکسپرسیونیزم انتزاعی و عرفان گرایی آن بود و هدف سوم را می توان در بی اعتبار نمایاندن اندیشه گرایی های کانسپچوالیسم و ضدیت با تساهل ها و ساده انگاری های ظاهری مینی مالیسم خلاصه کرد. هایپررئالیسم در واقع نوعی انتقاد هنری بود که کارکردهای فرهنگی و و بارآور هنر را باور نداشت. اندیشه ستیز و آرمان گرایانه به نظر می آمد؛ با این همه هنری بود که نه روشنفکرانه بود و نه ضد روشنفکری. نقاش هایپررئالیست خود را متعهد به شکلی از تصویرگری

تصویر (۵): استیز، منظره ای از خیابان پاریس، ۱۹۷۲، رنگ روغن روی بوم، ۴۰ × ۶۰ اینچ

تصویر (۶): گوئینگز، کیک خامه ای، رنگ روغن روی بوم، ۲۶ × ۳۶ اینچ، ۱۹۷۹

می دانست که چیزی برای کاویدن نگذارد. سوپررئالیسم می خواست پایان الهام و هر گونه کشف و شهود هنری را اعلام کند؛ چرا که کشف و شهود همیشه یکی از عناصر لاینفکّ هنر نوین شمرده شده است. به بیان دیگر، می خواست پایان حماسه رمانتیسیسم باشد و سبک را از ساحت هنر بیرون براند. این جنبش دارای مخالفان زیادی بود. اما آنچه آب به آسیاب این جنبش می ریخت و آتش آن را دامن می زد، بازار و اقتصاد هنر بود. خریدار می توانست بی نیاز از دانش خبرگان و مشورت با آنان، خود مهارت های تکنیکی نقاش را بسنجد و داوری کند. به عنوان نمونه، آثاری که مالکلم مورلی و رالف گوئینگز نقاشی می کردند، تفاوت چندانی با عکس های یک بروشور سفرهای دریایی و توریستی نداشت و حاصل کار هم همان بود که از یک عکس رنگی چهاررنگ خوش چاپ انتظار می توان داشت." (قره باغی، ۱۳۸۰: ۶۳-۶۴)

ویژگی های بصری و محتوایی فتورئالیسم

در این جنبش موضوعات با دقتی شبیه عکس و فاقد هر گونه احساس شخصی هنرمند ترسیم می شوند. بعضی از منتقدان ترجیح می دهند اصطلاحاتی چون "رئالیسم عکس گونه"، "فتورئالیسم"، "هایپررئالیسم" و "عکاسی رئالیستی" یا "واقع گرایی نوین" را به کار ببرند. این عناوین اسامی منحصربه فردی در تاریخ هنر هستند. هنرمندان به تقلید از شیء یا صحنه زندگی تا حدّ ایجاد توهّم عکس بردارانه توجه دارند. در این شیوه، هنرمند با دقتی همچون آثار عکاسی (در بعضی مواقع از اسلایدهای رنگی تنظیم شده بر روی بوم ها) کار می کند تا جایی که تشخیص آن از عکس مشکل است. "در هنر پاپ، دوربین برای تهیه انواع تصاویر مورد نیاز، برای نقاشی های چسباندنی متشکّل از قطعات خارج شده از زمینهٔ بصری شان اهمیت دارد. ولی در فتورئالیسم تمام تصویر ها به زمینهٔ اصلی خود بازگشته اند و به کمک سنت طولانی رئالیسم به یکدیگر نزدیک شده اند و به وسیلهٔ دوربین، در کوتاه ترین زمان ممکن و در یک صحنه، با وضوح تمام نمایانده شده اند. کوتاهی بی مانند زمان، سکونی خارق العاده به تابلو می دهد، هر حرکتی را صید می کند و تماشاگر را به دامنهٔ گسترده اطلاعات گنجانده شده در تصویر جلب می کند. هنرمند از دوربین به عنوان وسیله ای در خدمت تصویر استفاده می کند و عکس را هدفی مستقل نمی پندارد. ولی عکسی که هنرمند به تقلید از آن شبیه سازی می کند، طبیعت تازه خود او است که جانشین دو محیط طبیعی و مصنوعی مورد استفاده رئالیسم سنتی یا طبیعی می شود که هنر پاپ بی هیچ تغییری به نمایش درآورده بود." (گاردنر، ۱۳۷۰: ۶۶۹).

در بعضی موارد، مقیاس، آثار بسیار بزرگ است. تمرکز هنرمند در تمام اجزای تصویر به طور یکسان توزیع می شود و فقط در بخش هایی از تصویر که ناشی از بی تمرکزی در عکس هاست، نقاش با وفاداری کامل به عکس، اثرش را خلق می کند. اغلب، موضوعات پیش پا افتاده و با توجهِ زیاد نقاش به جزئیات به تصویر کشیده می شود. کار این هنرمندان ما را به یاد هنرمندان دقت گرایی مانند چارلز شیلر (Charles Sheeler) می اندازد که نقاشی های خود را بر پایهٔ عکس هایی که می گرفت، به تصویر می کشید. این جنبش از همان ابتدای شروع فعالیت خود، منتقدان بسیاری داشت و مورد حمله بسیاری از آن ها قرار گرفت؛ به گونه ای که منتقدان آن را نگرشی واپس گرایانه می نامیدند.

"گرایش به طبیعت بی جان در کالیفرنیای سال ۱۹۷۰م به اوج خود رسید که اساساً زیرمجموعهٔ آثار فتورئالیستی که به سوپررئالیسم شناخته شده بود، قرار داشت. این گرایش اغلب مواقع پست پاپ (Post Pop) نامیده می شد. این گونه به نظر می رسد که از پاپ آرت به بازتولید روزنامه ها و تکثیر عکس ها رشد کرد. بیشتر فتورئالیست ها مانند رابرت بشتل (Robert Bechtle) و همتاهای ساحل شرقی او یعنی مالکم مورلی و ریچارد استیز (Richard Estes)، تنها بر روی طبیعت بی جان تمرکز نداشتند؛ آن ها به موضوعات شهری و حومهٔ شهر توجه نشان می دادند. این هنرمندان بی علاقگی خود را نسبت به موضوعات اجتماعی و فلسفی و همچنین معنا بخشیدن به اثر را ابراز کردند. در اصل آن ها به رنگ، نور، فضا، شکل و کمپوزیسیون توجه دارند." (Landauer, 2003 : 138)

این گرایش در مجسمه سازی نیز نمود پیدا کرد؛ به این ترتیب که هنرمندان از قسمت های مختلف بدن انسان قالب تهیه می کنند، سپس این قالب ها را با فایبرگلاس و رزین پلی استر و مواد سخت کننده پر می کنند. در نهایت که شکلی کاملاً طبیعی از بدن انسان ساخته شد، آن ها را با رنگ نقاشی و به تمام وسایل مجهز می کنند و به بیانِ شخصی خود می رسند. "در مجسمه سازی سوپررئالیستی، حتی آن محدودیت های ترجمان شیء سه بعدی به سطح دوبعدی نیز وجود ندارد و مجسمه ساز می تواند اثرش را همانند واقعیت جلوه دهد. این مجسمه سازان هم در واقع وارثان و پیروان مجسمه سازانی همچون جورج سگال (Segal) هستند." (قره باغی، ۱۳۸۰: ۶۳).

"هدف فتورئالیسم، تحقّق بخشیدن به بازنمایی خنثای یک واقعیت بصری است که از هر گونه برداشت و تعبیر و تفسیر شخصی فارغ باشد. هنرمندان پاپ آمریکایی در دههٔ ۱۹۶۰ از عکس های رسانه های عمومی و تصاویر مجلات و پوسترها در کارهای خود استفاده می کردند. هنرمندان فتورئالیست، متأثر از سنت فوق، با استفاده از عکس های خودگرفته و یا عکس های رسانه های مختلف، تلاش می کنند واقعیت را در حدّ اعلای پیش پا افتادگی و ابتذال آن منعکس کنند. در برخی کارهای فتورئالیستی، شباهت هایی با هنر کمینه و هنر مفهومی به چشم می خورد. به این گرایش، واقع نمایی گزاف هایپررئالیسم (Hyperrealism) و واقع نمایی فوق العاده سوررئالیسم (Superrealism) نیز گفته می شود." (گودرزی، ۱۳۸۵: ۴۹۹). یکی دیگر از اهداف این جنبش، مقابله با نقاشی انتزاعی است. نقاشی انتزاعی واقعیت را نادیده می گیرد و در تضاد با تساهل ها

و ساده انگاری مینی مالیسم و بی اعتبار کردن کانسپچوالیسم قرار دارد.
"نقاشان وابسته به جنبش فتورئالیسم که آثارشان از نظر مضمون و سبک بسیار متفاوت است، به دو اصل پای بند هستند: نخست آنکه تصویر باید بدون جرح و تعدیل بر اساس اسلایدی که روی بوم منعکس می شود با قلم رنگ پاش نقاشی شود؛ و دوم آنکه موضوع اثر باید تا جایی که ممکن است عادی و پیش پا افتاده باشد. در ظاهر، هنرمندان وابسته به این نهضت، این شرط اخیر را از شیوه برخی از نقاشان صحنه های آمریکایی از قبیل هاپر برگرفته بودند. این هنرمندان همچنین از مضامین عادی و روزمرهٔ هنر پاپ و نیز گرایش هنرمندان پاپ به آزمایش با روش های مکانیکی تأثیر پذیرفتند (نقاشانی که به سبک واقع نمایی عکس گونه نقاشی می کردند حتی کانون محو عکس را که در نقاشی بسیار بزرگ می شد، به همان حالت بازنمایی می کردند). واقع گرایی عکس گونه به ظاهر عاری از ویژگی های شخصی است؛ اما هنرمندانی که به این سبک کار می کنند، خود، عکس هایی را که مبنای کارشان قرار می گیرد، برمی دارند و به این ترتیب، برای انتخاب موضوع، حال و هوا، نور و ترکیب بندی و رنگ امکان های درخور توجهی در اختیار دارند و از همین رو نمی توان این سبک را سبکی یک سره و غیرشخصی تلقی کرد." (هارت، ۱۳۸۲: ۱۰۴۰-۱۰۴۱).
این شیوه به دلیل اینکه زحمت زیادی را در حین اجرای اثر می طلبد، نظر بعضی از منتقدان را به خود جلب کرد؛ اما این توجه بسیار کمتر از توجه به سبک های دیگر است.
فتورئالیست ها روش های مختلف مهمی را با آزادی عمل وسعت دادند. یکی از این روش ها، استفاده از عکس است. حتی در فضای بی نهایت آزاداندیش سال های شصت میلادی، این روش مانند مخالفت، ضدیت و غلبه بر قواعد نقاشی بود. اگر قبول کنیم که موضوع نقاشی فتورئالیستی همان عکس است، این تعصب ها از بین خواهد رفت. فتورئالیست ها از دوربین به جای تختهٔ شاسی استفاده می کنند؛ نه به این دلیل که آن ها نمی توانند طراحی کنند، بلکه فقط به این علت که باید مدت زمان بسیار طولانی را برای جمع آوری اطلاعات مورد نیاز خود سپری کنند. در موارد بسیاری، طراحی از تصویر مورد نیاز، به دلیل حرکت هنرمند یا شیء، تغییرات نور و عوامل دیگر غیرممکن می نمود؛ در حالی که ممکن است بعضی از رئالیست ها، صدها طراحی برای نقاشی انجام دهند و فتورئالیست ها ممکن است صدها عکس بگیرند. این هنرمندان فقط از یک عکس که به نظرشان درست است، استفاده می کنند یا ممکن است از ترکیب چند عکس برای نقاشی بهره گیرند. البته دلایلی منطقی برای استفاده کردن از عکس وجود دارد. بسیاری از آن ها ادعا می کنند که می خواهند هنگام شروع نقاشی، همهٔ تصمیم ها گرفته شود. در این شرایط است که آن ها می توانند بر مشکلات تکنیکی نقاشی، بدون سپری کردن زمان روی ترکیب بندی و رنگ و شبیه سازی تمرکز کنند.
در سال ۱۹۶۰م هنرمندان شیوهٔ "لبه سخت (Edge Hard)"، استفاده از چسب، را برای ایجاد لبه های تیز به کار گرفتند؛ درحالی که عده ای معتقد بودند این عمل آنان خلاف اصول نقاشی است؛ زیرا هر نقاش واقعی باید بتواند خط صاف و مستقیم را با دستش ترسیم کند بدون اینکه نیازی به چسب داشته باشد. اما در اینجا حساسیت هایی وجود دارد که فقط نیازمند دقت ویژه ای است؛ این دقت فقط به واسطهٔ ابزارهایی همچون چسب صورت می گیرد. نوار چسب کیفیت جدیدی را ایجاد می کند. در روش مشابهی، عکس و دوربین کیفیتی را که از راه های دیگر ممکن نیست به دست آید، تدارک می بیند؛ دوربین دارای یک زاویهٔ دید است نه دو زاویهٔ دید.
یکی از کمک های اصلی فتورئالیسم بازگشت چیره دستی و مهارت طراحی به هنر معاصر است. بیشتر هنرمندان فتورئالیست می گویند درحالی که آن ها در مسیر رشد و ترقی هنر بودند و به مطالعه می پرداختند، هیچ مکتبی برای آموزش روش ها و تکنیک ها وجود نداشت تا نیاز آن ها را برآورده کند؛ فقط نظریه های آبستره و شیوه های رنگ گذاری روی بوم بود. برای این دسته هنرمندان، دوربین مانند دست یار عمل می کند.

هنرمندان فتورئالیسم

بسیاری از هنرمندان فتورئالیسم کار خود را با آثار انتزاعی آغاز کردند و عده ای هم در گروه هنرمندان پاپ قرار داشتند. مهم ترین هنرمندان فتورئالیسم عبارت انداز: رالف گوئینگز، مالکم مورلی، رابرت بشتل، ریچارد استیز، آدری فلک (Audrey Flack)، جان کاسر (John Kacere)، دان هانسن (Daune Hanson)، ایدل وبر (Idelle Weber)، ریچارد مکلین (Richard Mclean)، چارلز بل (Charles Bell)، رابرت کاتینگهام (Robert Cottingham)، جان سالت (John Salt)، ران کلیمن (Ron Kleemann)، جان بیدر (John Baeder)، تام بلک ول (Tom Blackwell)، چاک کلوز (Chuck Close)، بن اسچونزیت (Ben Schonzeit)، دان ادی (Don Eddy) و ریچارد فیلیپس (Richard Phillips).
به دنبال فضای محرکی که آبستره اکسپرسیونیسم در آمریکا تدارک دیده بود، جنبش ها یکی پس از دیگری شکل می گرفتند. پاپ آرت با همکاری لئو کاستلی (Leo Castelli) و هنرمندانی مانند وارهول، لیختنشتاین (R.Lichtenstein)، جونز (Johns)، رائوشنبرگ (Rauschenberg)، راموس و روزنکویست (Rosenquist) شروع شد. شخصی به نام لارنس آلووی (Lawrence Alloway) این هنرمندان را "پاپ" نام گذاری کرد. پاپ آرت دومین جنبش مهم آمریکایی بود که شکل می گرفت. جونز، ریورز، رائوشنبرگ به همراه وارهول و لیختنشتاین گروهی را تشکیل دادند و در

نمایشگاه ها، مقالات و... با یکدیگر همکاری کردند. در اوایل ۱۹۷۰م، هنرمندان بین شیوه های بازنمایی در نقاشی و عکاسی، ارتباط برقرار کردند. فتورئالیسم واکنشی در برابر مینی مالیسم و کانسپچوال آرت است که تصاویر بازنمایانه ای را مجسم نمی کند. فتورئالیسم برای رسیدن به آنچه درنظر دارد، از انواع تکنیک ها، بزرگ نمایی های عکس و روش شطرنجی یا هر روش دیگری استفاده می کند.

در دهۀ شصت، ترقی ناگهانی هنر شروع شد و جهان هنر به وجد آمد. در این اوضاع و احوال بود که ناگهان، ترقی جنبش های بعدی هم آغاز شد. در این میان گرایش هایی چون آپ آرت، مینی مال (MINIMAL)، کانسپچوال (CONCEPTUAL)،هنرمحیطی (ENVIRONMENTAL)، نهیلیست (NIHILIST)، هنر اتفاقی (HAPPENINGS)، هنراجرا(PERFORMANCE)،هنرخاکی (EARTH ART)، ویدئو، هنر حرکتی (KINETIC) و... پا به عرصه نهادند. بعید به نظر می رسد که وازارلی (Vasarely) در فرانسه، رایلی (Riley) در انگلستان و آنوسکویچ (Anuskiewicz) در نیویورک یکدیگررا می شناختندویا حتی وجه مشترکی داشتند؛ با وجود این از "آپ آرت" به عنوان یک جنبش نام برده شد.

به استثنای گوئینگز، مکلین و بشتل، هیچ یک از هنرمندان فتورئال طی سال هایی که هنر و عقایدشان در حال شکل گیری بود و از دوربین عکاسی در پیشبرد اهدافشان بهره می بردند، کوچک ترین اطلاعی از حضور عده ای دیگر در این جنبش نداشتند و چیزی در این باره نشنیده بودند. همۀ آن ها در مسیری متفاوت، هرچند که کار خود را با شک و تردید شروع کردند، به نتایج خوبی دست یافتند. مقایسه بین بشتل، گوئینگز، کلوز، استیز و فلک که از نمایندگان اصلی این جنبش هستند، بسیار کار مشکلی است و این فرضیه که آن ها بر یکدیگر تأثیرگذار بوده اند، اشتباه است. هر یک از این هنرمندان، هنرمندان دیگری را برای تأثیرپذیری اولیه مدّ نظر داشتند. استیز در شیکاگو بزرگ شد و هنرمندی خودآموز بود. او در هر صورت از همۀ جنبه های هنر معاصرش بی خبر بود.

در سال ۱۹۷۰م، بشتل، کلوز، استیز و فلک در نمایشی از موزۀ ویتنی در میان دیگر هنرمندان ظاهر شدند و بعد از آن در مجامع عمومی مورد نقد و بررسی قرار گرفتند. هیچ بیانیه یا اصول و قواعدی از سوی این هنرمندان ارائه نشد. به احتمال قوی، یکی از دلایل آن، حضور نداشتن نقّادی برجسته در دفاع از این جنبش بود. تا آنجا که بررسی کرده ایم، هیچ تفسیر و نقد اساسی ای دربارۀ این جریان وجود ندارد و اگر هم هست، بسیار ناچیز و کم است. ناگفته نماند که این آثار خود بسیار گویا و قابل فهم هستند و خود صدای هنرمند خود را بازتاب می دهند.

بنیان نقاشی بیشتر از نظریه شکل می گیرد. هنر مینی مال، کانسپچوال آرت، هنر محیطی و هنر اجرایی نیاز به تعبیر و تفسیر داشتند؛ درحالی که فتورئالیسم به تأمل و مفاهیم معنوی نیازی ندارد و این مسئله این جنبش را بدتر یا بهتر جلوه نمی دهد؛ نه از اهمیت آن در برابر هنرهای دیگر می کاهد و نه بر آن چیزی می افزاید. زمانی گفته می شد که فتورئالیست ها نمی توانند طراحی کنند و به همین علت عکس ها را شطرنجی می کنند تا از آن ها کپی کنند. در ۱۹۷۴م، میزل (S.P.Meisel) نمایشگاهی ترتیب داد تا این تصور غلط را از بین ببرد. بسیاری از این هنرمندان آثار نخستین خود را در این نمایشگاه عرضه کردند. این نمایشگاه طراحی ها و آبرنگ هایی داشت که به فتورئالیست ها و همچنین بسیاری از رئالیست های آمریکایی اولیۀ قرن نوزدهم تعلق داشت. آبرنگ ها و طراحی ها بیشتر بر قدرت طراحی این هنرمندان تأکید داشت. این هنرمندان فقط تکنیک هایی را دوباره کشف و اختراع نکردند؛ بلکه بر دانش طراحی نیز افزودند. برای مثال، کلوز روش های تازه ای از طراحی را به فهرست نمایشگاه های خود اضافه کرد.

ده سال طول کشید تا اینکه فتورئالیست ها توانستند آثار خود را در گالری های نیویورک نشان دهند. بعد از این وقفۀ ده ساله، آثار این هنرمندان در موزه های جهان به چشم خورد. کتاب های بسیاری دربارۀ آن ها چاپ شد و کاتالوگ های اختصاصی متعددی منتشر شد که در آن ها بیشترین توجه به این هنرمندان اختصاص یافته بود. نشریات هنری مقالات مهمی را با موضوع فتورئالیسم منتشر کردند. در حال حاضر، آثار یازده هنرمند فتورئال در مجموعه های دائمی چهار موزۀ هنری نیویورک که جزء موزه های اصلی آنجایند، نگهداری می شود: موزۀ متروپلیتن، موزۀ هنر مدرن، موزۀ گوگنهایم و موزۀ ویتنی (Meisel, 1989: 18-24).

در قرن نوزدهم، دوربین اختراع شد و روز به روز توسعه و رواج یافت. با اختراع دوربین، جهان برای ثبت همه چیز روش تازه ای پیدا کرد. در همان زمان، آکادمی ها و مکاتب هنری در تعلیم دادن هنرمندان به شیوۀ رئالیستی، چه در نقاشی و چه در مجسمه سازی، کاملاً ماهر بودند. رئالیست های آمریکا در آن عصر جزء بهترین نقاشان رئالیست در تاریخ هنر بودند. این سنت واقع گرایی تا به امروز، بدون هیچ واهمه ای در نقاشی آمریکا ادامه دارد.

حرکت در چارچوب ها و قواعد غیررئالیستی در اروپا با سزان و امپرسیونیست های فرانسوی شروع شد؛ یعنی به وطور دقیق زمانی که ما آن را مبدأ آغاز هنر مدرن می نامیم. طی صد سال اخیر، جنبش ها و هنرمندان جدیدی تا ۱۹۶۰م، مسیری فراتر از مرزهای رئالیسم را دنبال کردند. با ظهور هنر مینی مال، کانسپچوال (هنر مفهومی) و هنر محیطی، اعلام شد که سه پایۀ نقاشی مرده است. به ظاهر، هنرمندان یکی از قواعد و اصول نقاشی، یعنی نقاشی کردن روی سطح بوم را از طرح خارج کردند. علاوه بر این، آن ها از هر وسیله ای به هر شکلی که می خواستند استفاده کردند.

همۀ فتورئالیست ها از هنرمندان پیشین و پیش گامی نام

تصویر (۷): مورلی، برخورد ماشین، ۱۱۳×۱۸۲ سانتی متر، رنگ روغن، ۲۰۰۳، مجموعه خصوصی

می برند که از آن ها متأثر شده اند یا به آن ها علاقه مندند. این هنرمندان همگی از استادان بزرگ هنر همچون هومر (Homer)، انگر (Ingres)، ورمیر (Vermeer)، دیبنکورن (Diebenkorn)، تیبود (Thiebaud)، آوری (Avery)، هاپر و شیلر هستند. جالب اینجاست که هیچ یک از مالکم کورلی و پرلشتین (Pearlstein) نام نبرده اند. این دو هنرمند از نظر جلب توجه عمومی در بین رئالیست های جدید، سرآمد دیگران بودند. کورلی و پرلشتین از اولین هنرمندانی بودند که آثار فتورئالیستی دقیقی ارائه کردند. در واقع آن ها از پیش کسوتان این جنبش به شمار می آیند. گاهی تشخیص اینکه چگونه رئالیست های اولیه زمینهٔ ظهور فتورئالیست ها را فراهم کردند، مشکل است؛ درحالی که استیز گفته است آثار هومر و ایکینز را تحسین می کند، ولی این تأیید و تحسین در آثارش مشخص نیست. هدف از ذکر این تأثیرات، یادآوری این نکته است که فتورئالیسم در سنت رئالیسم فرهنگستانی پایه ریزی نشده است؛ بلکه برآمده از سنت مدرنیسم و به ویژه آبستره اکسپرسیونیسم و پاپ است.

"در اوایل سال ۱۹۶۰، وقتی که پاپ آرت تازه شروع به فعالیت کرده بود و مورد توجه جهان هنر واقع شده بود، عده ای از هنرمندان با پیش زمینه های متفاوت و با تنوع و پراکندگی جغرافیایی گوناگون، مسیر تازه ای را در هنر آوانگارد (پیشتاز) آمریکایی رقم زدند. این هنرمندان، که از نظر اساس هنری و فلسفی بی نهایت گوناگون بودند، سرانجام مانند رئالیست های نو (New Realists) با یکدیگر گروهی را تشکیل دادند. در همین دوره، هر هنرمندی استفاده از تصویرسازی قابل فهم را فقط رئالیست نو می نامید و دلیلش این بود که آن دوره، دوره پساانتزاعی (Post Abstract) بود؛ دوره ای که این هنرمندان را از جنبش های رئالیستی پیشین متفاوت کرد. بعد از آن، اصطلاحات متعددی برای نشان دادن توصیفی حقیقی شاخه های گوناگون رئالیسم به کار رفت. در بین این اصطلاحات می توان به سوپررئال، واقع گرایی جادویی (Magic Real)، هایپررئال، فوکوس تند و واقع گرایی رومانتیک اشاره کرد. همهٔ این معانی مبهم بودند و ذاتاً قابلیت معاوضه داشتند؛ بعضی بی معنا بودند و در عین حال هیچ یک توصیفی حقیقی از این جنبش نداشتند. اصطلاح واقع گرایی جادویی اولین بار توسط آلفرد بار (Alfred Barr) در سال ۱۹۴۲ برای توصیف سوررئالیسم آمریکایی استفاده شد. لوئیس میزل (Louise. K. Meisel) می گوید: در سال ۱۹۶۸، بعد از دیدن آثار استیز و کلوز، در هر دو نمایش از آثار این هنرمندان و با توجه به روشی که به کار برده بودند، تشخیص دادم که این آثار رئالیسم عکسی (Photographic Realism) هستند. دو سال بعد در ۱۹۷۰ این اصطلاح در چاپ کاتالوگ موزهٔ ویتنی در معرفی اولین نمایشش از این آثار، ظاهر شد که عنوان بیست و دو رئالیست (two Realists-Twenty) را برآن گذاشته بودند. از دوره جدید یعنی ۱۹۷۰ به بعد، سعی اصلی بر نمایش رئالیسم نو در موزهٔ نیویورک بود؛ اگرچه

تصویر (۸): مورلی، پسر و الاغ، روغن روی کتان، ۱۲۹ × ۱۸۲ سانتی متر، مجموعه خصوصی، ۲۰۰۲

یک سوم از هنرمندان نمایش داده شده فتورئالیست ها بودند، اما آن ها دقیقاً معرفی نشدند و این کلمه تعریف نشده باقی ماند. از خود می پرسیدم که معنای فتورئالیست یا فتورئالیسم چیست؟ جواب ساده ای که پیدا کردم این بود که فتورئالیست هنرمندی بود که از دوربین به جای تخته شاسی استفاده می کرد و تصاویر را به کمک روش شبکه ای (شطرنجی) یا با استفاده از پروژکتور ترسیم می کرد و از توانایی تکنیکی بالایی برای ساخت یک نقاشی همچون عکس برخوردار بود. تعریف اخیر تاحدودی مبهم بود و در عین حال می توانست حتی هنرمندان غیر فتورئالیست را دربر گیرد. در سال ۱۹۷۲ میزل پنج تعریف اصلی در توصیف فتورئالیسم ارائه داد:

۱- فتورئالیست از دوربین و عکس برای جمع آوری اطلاعاتش استفاده می کند.

۲- فتورئالیست از وسایل مکانیکی و نیمه مکانیکی برای انتقال اطلاعات بر روی بوم بهره می گیرد.

۳- فتورئالیست باید از توانایی تکنیکی بالایی برای اجرای اثری پایان یافته به صورت یک عکس استفاده کند.

۴- هنرمند اثر خود را به عنوان یک فتورئالیست باید تا سال ۱۹۷۲ به نمایش گذاشته باشد تا بتوان او را یکی ازفتورئالیست-های اصلی به شمار آورد.

۵- هنرمند باید دست کم پنج سال برای توسعه و نمایش اثر فتورئالیستی خود وقت صرف کند." .(Ibid, 13)

بررسی آثار مالکم مورلی

مالکم مورلی یکی از شاخص ترین هنرمندان فتورئالیسم است که در این مقاله به بررسی آثار و هویت کاری او می پردازیم. مورلی در ۱۹۳۱م در لندن به دنیا آمد. طی سال های ۱۹۵۷-۱۹۵۴م در کالج سلطنتی هنر تحصیل کرد. در ۱۹۶۴م. به نیویورک رفت و مقیم آنجا شد. سرانجام در ۱۹۹۱م. یک شهروند آمریکایی شد. در سال های ۱۹۶۵-۱۹۶۴م. با هنرمند سرشناسی همچون برنت نیومن کار کرد. این هنرمند انگلیسی یکی از پیش گامان نقاشی سوپررئالیستی بود. در سال ۱۹۸۴م. نخستین برندهٔ جایزهٔ ترنر شد. او برای اولین بار اصطلاح هایپررئالیسم را برای نام گذاری آثاری به کار برد که از نظر اجرا بسیار نزدیک به فتورئالیسم، ولی از نظر مضمون و محتوا متفاوت با آن بود. مالکم مورلی با اظهار ارادت و احترام به هنر سوپرماتیستی کازمیر مالویچ (K.Malevich) که از پیش گامان این سبک بود، ترجیح داد نقاشی های فتورئالیستی اش را سوپررئالیستی بنامد.

نقاشی های اخیر مورلی برگرفته از حوادثی است که در فضاهای ورزشی برای ورزشکاران اتفاق می افتد. تصویر کردن برخورد ماشین های مسابقه یا تصادف در بزرگراه ها و حضور انبوه سوارکاران در مسابقات اسب سواری یا دیگر مسابقات ورزشی مانند اسکی و هاکی روی یخ در آثار مورلی، حرکت های تندی را نمایش می دهد. اغلب آثار مورلی که با این قبیل موضوعات به تصویر درآمده است، حاکی از یک سری فعالیت هایی است (ورزش های ذکرشده در بالا) که از سر

تصویر (۹): مورلی، سوارکاری، روغن روی کتان، ۸۱ × ۲۴۳ سانتی متر، مجموعه خصوصی، ۲۰۰۵

بیکاری در جامعه ای که بی عدالتی و خشم در آن بیداد می کند، رواج دارد.

مورلی مواد مورد استفاده در چاپ افست را به کار می برد. وی برای مدتی طولانی صحنه هایی از تکان های شدید، منزجرکننده و وحشت زا را در نهایت خشم به تصویر می کشد. او در عین حال رنگ های بسیار شفافی به کار می برد و این امر نوعی زیبایی شکننده ای را در آثارش پدید می آورد. مورلی این درهم فرورفتگی، خرد شدن، شکستن ماشین ها و دود ناشی از آتش گرفتگن آن ها را با رنگ هایی باشکوه و شاداب و با اجرای جزء به جزء تمام صحنه، به ما منتقل می کند. این تصویر، تأثیر مستقیم و بی واسطه ای را در بیننده ایجاد می کند.

در این اثر (شکل ۷)، مورلی متأثر از حادثه ای است که در سال ۲۰۰۱م اتفاق افتاد و صحنهٔ مرگ دال ارنهارد (Dale Earnhardt)، رانندهٔ معروف را به معرض نمایش می گذارد. تصویری که او برای نقاشی کردن از آن الهام گرفت، در خبرگزار "Associated Press" چاپ شده بود که این صحنه را گزارش می کرد.

"مورلی در مصاحبه ای دربارهٔ موضوع این آثار جواب داد: موضوع این نقاشی ها "نقاشی" از آن هاست. من ارتباطی منطقی در نگاه مردم به این موضوعات برقرار کردم. نقاشی ها اجرا می شوند که دیده شوند. این ها بازیکنان هاکی روی یخ، اسکی، شنا و... هستند؛ همگی قهرمانان ورزشی اند. در زندگی نامه ای که از روتکو یافت شد، دربارهٔ اسطوره شناسی و اینکه چگونه در زمان های کهن اسطوره ها هر روز در کنار شما زندگی می کردند، سخن گفته شده. کلید عامل در اسطوره ها، قهرمانان هستند. در واقع من خواستم که نوعی اسطورهٔ قهرمانان همگانی بسازم که این مستلزم شخصیت های ورزشی بود. وقتی ترانه ای برای عموم سروده می شود، باید وسوسه انگیز و گیرا باشد. بنابراین تصویر نیز باید گیرا و جذاب باشد. اما شما هیچ وقت دربارهٔ برداشت های مردم چیزی نمی دانید. اکثر مردم تصور می کردند که نقاشی های فتورئالیستی که در جنوب

تصویر (۱۰): مورلی، درگیری، روغن روی کتان، ۴۹× ۳۶ اینچ، مجموعه خصوصی ۲۰۰۴

آمریکا کار کرده بودم، سیاسی هستند؛ اما من هیچ دل بستگی به مسائل سیاسی ندارم."
(http://speronewestwater.com/2006.by: Elisa Turner)

"آثار اولیهٔ مورلی تنها تکثیر مکانیکی و ایستایی در ذهن ایجاد می کنند. در واقع هر اثری تأثیر روحی و جسمی بر روی مخاطب خود دارد و گویی مورلی در آثار اولیهٔ خود با ایجاد فضاهای رعب و وحشت زا به تأثیر مکانیکی و خشن در ذهن افراد می اندیشد. در اینجا مورلی به این اشاره دارد که چگونه دوربین عکاسی رویدادهای ناگهانی بزرگ را به تسخیر خود درآورده است"..(Ibid)

"مالکم مورلی: هنر نقاشی" (Malcolm Morley:The Art Of Painting) عنوان نمایشگاهی بود که در سال ۱۹۸۴م در آمریکا برگزار شد. این نمایشگاه مروری بر آثار مورلی داشت؛ نمایشگاهی از هنرمندِ متأثر از پاپ که به سختی می توان او را در گروه مشخصی رده بندی کرد. اواخر سال ۱۹۶۰، مورلی با ریزبینی و دقت، نقاشی هایی را بر اساس منابع عکسی اجرا کرد؛ یکی از این نمونه ها، بروشورهای رنگی ای است که برای خطوط گشت زنی صنعت توریسم منتشر می شد. مورلی از منابعی چون فرهنگ عمومی برای خلق آثارش بهره می گیرد؛ همان کاری که اندی وارهول انجام می داد.

آرتسواگر (Artschwager)، لیختنشتاین و مورلی در سال های ۱۹۶۰ برای جامعهٔ هنر شناخته شده بودند. آن ها در مسیری متفاوت، اما مشابه گام برمی داشتند؛ به طوری که همگی نقاشی هایی متفاوت، ولی متأثر از عکاسی اجرا می کردند. نقاشی های اخیر مورلی، از ۱۹۷۰م به بعد، بیشتر رئالیستی است و خود مورلی علاقه مند بود آن ها را سوپررئالیستی توصیف کند. مورلی عکس ها را بر اساس روشی کاملاً قدیمی به تصویر درمی آورد: ابتدا عکس و بوم را علامت گذاری می کند، سپس عکس را به مربع های کوچکی تقسیم می کند و با نوارهای موقتی محل هر مربع را قبل از رنگ گذاری روی بوم مشخص می کند. هر مربع را جدا و بدون وقفه کار می کند و بر روی یک مربع خاص تمرکز می کند. هر مربع به تنهایی اثر انتزاعی کوچکی را تشکیل می دهند که از وجهی دیگر، همچون برشی از موزائیک به نظر می رسند. "اگرچه مورلی همیشه سعی داشت مفاهیم سیاسی را در آثارش به نمایش نگذارد، با این حال او تمایل شدیدی داشت به نشان دادن طبقات فوقانی ای که طی سال های آشفتگی سیاسی آسوده خاطر بودند." .(Ibid)

این تصویر برگرفته از عکسی است که در روزنامهٔ نیویورک تایمز به چاپ رسیده بود. نقاشی، پسر بچه و مردی را سوار بر درشکه ای نشان می دهد که در حال فرار از دست نظامیان آمریکایی در جریان جنگ افغانستان هستند. در این اثر، سرعت بالا، برخوردها، نحوه حمل و نقل درشکه، سیال شدن، برخورد مجازی فرهنگ ها و قوّت موضوع، بیننده را متحول می کند. کنتراست های شدید، موضوعات خشن و تند و مهیج و احساساتی، بخش اصلی آثار اخیر مورلی را دربرمی گیرند. آثار اخیر مورلی موضوعاتی چون شیوه های حمل و نقل و بارکشی، ماشین ها و اسب ها را نشان می دهند. مورلی قبل از این، به کشتی ها و روش های دیگر حمل و نقل در زمان جنگ می پرداخت. او ترکیب بندی های مختلفی از مدل هواپیما را در یک دورهٔ کاری اش نمایش داده است. یکی دیگر از موضوعات مورد توجه مورلی، نقشه هایی است که در اختیار سربازان جنگ جهانی اول و دوم قرار می گرفت. "منزجرکنندهٔ زیبا" تنها اصطلاحی است که برای این سری از آثار او می توان به کار برد.

نتیجه گیری

توجه به زندگی روزمره یکی از سنت های پایدار هنر آمریکایی است. از ابتدا، هنر نقاشی آمریکایی به نوعی از واقع گرایی توجه می کرد که دوش به دوش دیگر جنبش ها به فعالیت خود ادامه می داد؛ این گرایش حتی با فعالیت مصرّانهٔ اکسپرسیونیزم انتزاعی و دیگر گرایش های هنری این دوران، هرگز کنار گذاشته نشد.

از نیمه دوم قرن بیستم، گرایش های مختلفی در آمریکا ظهور کرد. از مهم ترین این گرایش ها، فتورئالیسم است که پس از ۱۹۶۰م وجهه عمومی یافت. فتورئالیسم بیانگر نگرش بسیار مدرنی از محیط شهری و تکنولوژیک است که موجب تداوم و پیوستگی مجدّد با پاپ آرت آمریکایی می شود. فتورئالیسم را می توان وارث پاپ آرت دانست؛ به گونه ای که می توان گفت فتورئالیسم از دل پاپ آرت سربرآورد.

اصطلاح فتورئالیسم از همان ابتدای هنر پاپ به صورت یک برچسب بر آن سایه افکنده بود. پاپ آرت موضوعات پیش پا افتاده جامعه مصرف کننده را موضوع اصلی خود قرار داد. این قبیل موضوعات را دست مایهٔ نقاشی قراردادن، بین پاپ و فتورئالیسم مشترک بود. اغلب، فتورئالیسم "پست پاپ" نامیده می شد. به نظر می رسد فتورئالیسم از تکیه پاپ آرت به بازتولید روزنامه ها و تکثیر عکس ها رشد کرد. هنرمندان پاپ آرت تصویر های خود را از روی کالاهای مصرفی، گرافیک-های تجاری، عکس های رسانه های عمومی، تصاویر مجلات و پوسترها انتخاب می کردند. هنرمندان فتورئالیست نیز متأثر از این سنت و شیوه، با استفاده از عکس های خودگرفته یا عکس های رسانه های مختلف، تلاش می کردند "واقعیت" را در حدّ اعلای پیش پا افتادگی و ابتذال آن منعکس کنند.

فتورئالیسم به عکاسی تکیه دارد و فعالیتش مدیون هنر عکاسی است. دوربین تنها ابزار برای رسیدن به بهترین نتیجه ممکن است. هنر عکاسی جواب گوی همه مشکلات این هنرمندان در حین کار است. این تکنیک نیاز به نشستن های طولانی مدل ندارد و انعکاس هایی را که با تغییرات نور تغییر می کند، برطرف می نماید. این هنرمندان برای انتقال عکس روی بوم از تکنیک هایی مانند پروژکتور، اسلاید، روش شطرنجی کردن و... بهره می گیرند.

در آثار فتورئالیست ها هیچ نشانی از احساس، الهام هنری و حتی طنز دیده نمی شود. آنان سعی می کنند از عرفان گرایی و فلسفه بافی بپرهیزند. در این جنبش، همه چیز بر محور مهارت های تکنیکی و بازسازی های شبه مکانیکی تکیه دارد. تنها چیزی که از دیدگاه هنرمند سوپررئالیست اهمیت دارد، مهارت های تکنیکی است. این هنرمندان از مضامین عادی و روزمرهٔ هنر پاپ و نیز گرایش هنرمندان پاپ به آزمایش با روش های مکانیکی تأثیر پذیرفتند.

فتورئالیسم چند هدف را درنظر دارد:

- مقابله با نقاشی انتزاعی که واقعیت را نادیده می انگاشت؛
- ضدیت با اکسپرسیونیزم انتزاعی و عرفان گرایی آن؛
- بی اعتبار نمایاندن اندیشه گرایی های کانسپچوالیسم و ضدیت با تساهل ها و ساده انگاری های ظاهری مینی مالیسم؛
- تحقق بخشیدن به بازنمایی خنثای یک واقعیت بصری که از هرگونه برداشت، تغییر و تفسیر شخصی فارغ باشد.

طبیعت بی جان، مناظر بسیار ساده شهری یا حومهٔ شهر، سوپرمارکت ها و فروشگاه ها، رستوران ها با مشتریانی که سرگرم نوشیدن یا خوردن چیزی هستند، وسایل موجود در آن ها، انعکاس های روی شیشه ها، بازتاب های لحظه ای نور، عکس های قدیمی موجود در آلبوم ها، نوشته ها و علائم سردر مغازه ها و فروشگاه ها، مردمی که در گذر و رفت و آمد هستند، صحنه هایی از مسابقات ورزشی و ماشین های اوراقی متروک و... همگی موضوعات بسیار پیش پا افتاده ای هستند که مورد توجه فتورئالیست ها واقع شده اند. با نگاهی کلی به این آثار درمی یابیم که واقعیت جامعه قرن بیستم یعنی آداب و رسوم و شیوهٔ زندگی انسان معاصر، در این آثار نمایش داده می شود.

در این جنبش، موضوعات با دقتی شبیه عکس و فاقد هرگونه احساس شخصی هنرمند ترسیم می شود. هنرمندان به تقلید از شیء یا صحنه زندگی، تا حد ایجاد توهم عکس بردارانه، توجه دارند. در بعضی موارد، مقیاس آثار، بسیار بزرگ و عظیم الجثه است. نقاش با وفاداری کامل به عکس، اثر را خلق می کند. موضوع در بیشتر موارد پیش پا افتاده و با توجه زیاد به جزئیات تصویر می شود. این نقاشان به دو اصل پای بندند: نخست آنکه تصویر باید بدون جرح و تعدیل بر اساس اسلایدی که روی بوم منعکس می شود، نقاشی شود؛ دوم آنکه موضوع اثر باید تا جایی که ممکن است عادی و پیش پا افتاده باشد. این قبیل موضوعات در آثار فتورئالیست ها برگرفته از آثار هنرمندانی مانند هاپر و دقت گرایانی مانند چارلز شیلر است. هاپر به نقاشی صحنه های آمریکایی می پرداخت و چارلز شیلر نقاشی های خود را با تکیه به عکس هایی که خود تهیه می کرد، به تصویر می کشید؛ ضمن اینکه مضامین زندگی شهری، ماشینی و صنعتی را در حدّ آثار فتورئالیستی اجرا می کرد.

این جنبش در مجسمه سازی نیز نمود پیدا کرد؛ به این ترتیب که هنرمندان از قسمت های مختلف بدن انسان قالب تهیه می کنند و در نهایت یک مدل کاملاً طبیعی از بدن انسان می سازند. در مجسمه سازی فتورئالیستی، محدودیت های ترجمان شیء سه بعدی به سطح دوبعدی نیز وجود ندارد و مجسمه ساز می تواند اثر خود را مانند واقعیت جلوه دهد.

پی نوشت ها

۱- "Precisionism" دقت گرایی اصطلاحی است که به نوعی از نقاشی واقع گرای آمریکایی در دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اطلاق می شد. دقت گرایان چشم اندازهای شهری و معماری صنعتی را خلاصه وار موضوع کار خود قرار دادند.

۲- تفاوت بین فتورئالیسم و هایپررئالیسم در جنبهٔ روایی و احساسی موضوعات هایپررئالیستی است.

منابع

۱- آرناسن، ه.ه. (۱۳۷۵). تاریخ هنر مدرن نقاشی، پیکره سازی و معماری در قرن بیستم. ترجمهٔ مصطفی اسلامیه. تهران: آگه.

۲- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). دایره المعارف هنر. چ۲. تهران: فرهنگ معاصر.

۳- قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۰). تبارشناسی پست مدرنیسم. تهران: دفتر پژوهش های علمی و فرهنگی.

۴- گاردنر، هلن. (۱۳۷۰). هنر در گذر زمان. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. چ۲. تهران: آگاه.

۵- گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۵). هنر مدرن: بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان. تهران: سوره مهر.

۶- هارت، فردریک. (۱۳۸۲). سی و دو هزار سال تاریخ هنر نقاشی، پیکرتراشی و معماری. ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران. تهران: پیکان.

7- Chilvers, Ian. (1996). Oxford, Art And Artist. New York.
8- Meisel, L. K. (1989). Photorealism. New York.
9- Landauer, S. (2003) The not -So - Still Life. California.
10- http://www.speronewestmater.com/2006.by: Elisa Turner

منابع تصاویر

1- http://www.speronewestwater.com
2- http://en.wikipedi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی