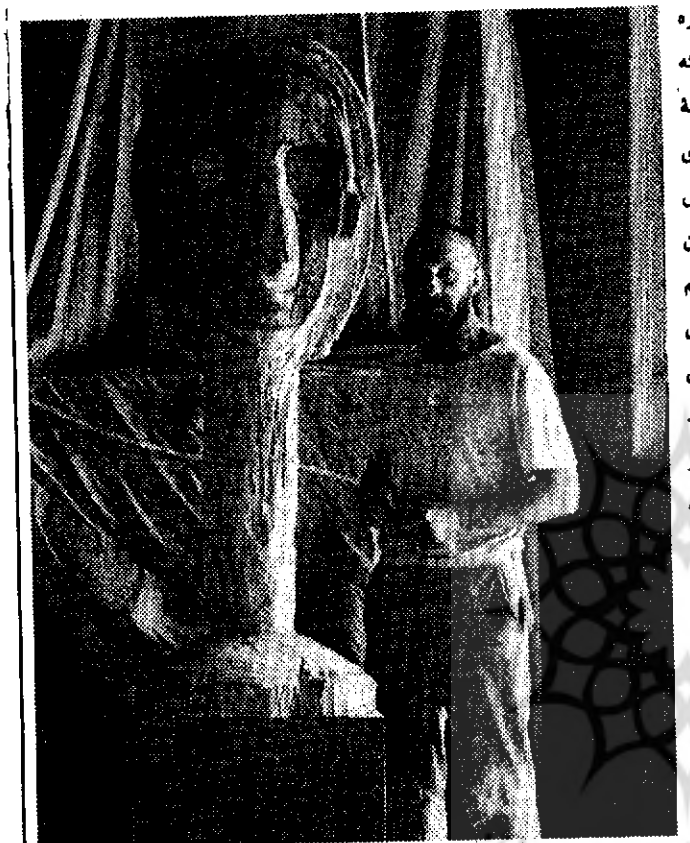
گئورگ بازلیتس
نقاشی نو ـ فیگوراتیو

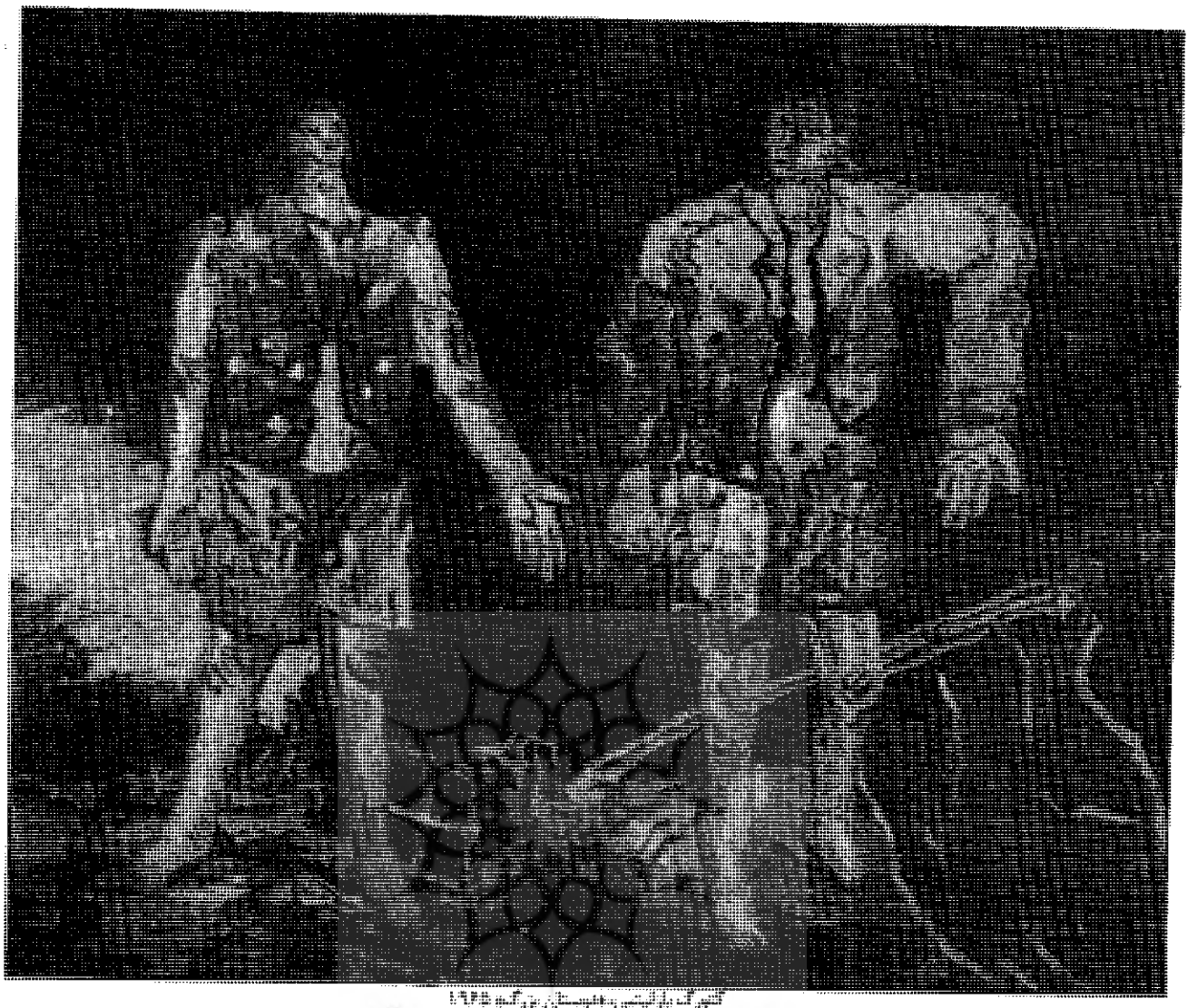
علی‌اصغر قره‌باغی



از این شماره سر آن داریم که به هنر و اندیشهٔ چهره‌های نوآور و سرشناس هنرهای تجسمی جهان بپردازیم و هر بار با یکی از این هنرمندان آشنایی پیدا کنیم. بخشی از آن‌چه در این معرفی‌ها خواهد آمد، استوار بر گفت‌وگوهایی است که با این هنرمندان انجام شده است. امیدواریم که این تلاش در آگاهی یافتن از چند و چون آن‌چه امروز در جهان هنرهای تجسمی می‌گذرد یاری‌رسان باشد.

گئورگ بازلیتس در سال ۱۹۳۷ در برلن شرقی به دنیا آمد و پس از آموختن مراحل ابتدایی هنر، در ۱۹۵۶ به برلن غربی کوچ کرد. در برلن شرقی میان دو سنت نقاشی و دو فرهنگ تجسمی گیر افتاده بود. از یک طرف رپین و رئالیست‌های روسی و هنر مردم‌پسند و به اصطلاح هنر اجتماعی خود را به رخ او می‌کشیدند و از طرف دیگر، نقاشان مدرن غرب با تکیه بر فرم و رنگ و «شعار هنر برای هنر»، نگاه نوجوی او را به سوی خود می‌خواندند. بازلیتس، به اقتضای جوانی، با وسواسی حیرت‌انگیز به محتوای آثار خود فکر می‌کرد. مدام می‌خواست پرده‌های وزین و پر اهمیت نقاشی کند و به اعتبار آن به هویتی مشخص و ممتاز دست یابد. یک چند در این گمان افتاد که اگر چهرهٔ بزرگان را نقاشی کند اثری بزرگ پدید آورده است. پرترهٔ استالین را کشید و پشت سرش پرترهٔ بتهوون و گوته و برخی مضامین مذهبی و دهان پر کن دیگر را و بعد شمایل‌نگاری را یک سره کنار گذاشت و به پیروی از پیکاسو پرداخت. خودش می‌گوید: «به نقاشی پیکاسو علاقه‌یی نداشتم و فقط به این خاطر که پیکاسو کمونیست بود می‌خواستم مثل او نقاشی کنم.[1]» چندی بعد نقاشی‌های انتزاعی فیلیپ گاستون، نقاش امریکایی او را به سوی خود کشاند. آن روزها نقاشی انتزاعی تمامی قلمرو هنرهای تجسمی را زیر سیطرهٔ خود گرفته بود و همه جا بذر این باور را پراکنده بود که آن‌چه پیرامون نقاش می‌گذرد و ملموس و مرئی است نمی‌تواند مضمون نقاشی باشد. اما آن‌چه برای بازلیتس جاذبه داشت آن بود که نقاشی انتزاعی با برخی از جنبه‌های ذهنی و خاطرات دوران کودکی او آسان‌تر جفت‌وجور می‌شد و می‌توانست از طریق شکل‌های انتزاعی، برخی از عناصر تخیل خود را به پردهٔ نقاشی راه دهد و چیزهایی را تصویر کند که کسی قادر به دیدن آن نبوده است.

مدرنیسم در قلمرو هنرهای تجسمی، پایه و اساس هویت خود را بر انکار محتوا و تأکید ورزیدن بر فرم‌های ناب استوار کرده بود. نظریه پردازان مدرنیسم و نویسندگانی همچون کلایو بل و راجر فرای و کلمنت گرین‌برگ با بهره‌جویی از نظریه‌های زیبایی‌شناختی امانوئل کانت و «سنجش خرد ناب» او، این حرف را سر زبان‌ها انداخته بودند که از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تنها وجه فعال یک اثر هنری، فرم آن است و مقولهٔ محتوا نه تنها ربطی به اثر هنری ندارد بلکه در پاره‌یی موارد نقشی ویرانگر و تباه‌کننده هم دارد. در اوج مدرنیسم متأخر و دورانی که هنرهای تجسمی زیر سیطرهٔ اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار داشت، این نظریه شکل یک دگم و باور مطلق را به خود گرفته بود و در آن به چشم قاعده‌یی تخطی‌ناپذیر و همسنگ قانون طبیعت نگاه می‌کردند. اما از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد رفته‌رفته این اندیشه پا گرفت که بیان انتزاعی و اکسپرسیونیستی هم تافتهٔ جدا بافته‌یی نیست و هرگز نمی‌تواند مستقل از نیروهای اجتماعی که شخصیت و هویت هنرمند را می‌سازد هستی پیدا کند. سرانجام در امتداد همین اندیشه‌ها بود که در دو دههٔ ۸۰ و ۹۰ بساط چندین سالهٔ



فرمالیسم برچیده شد، در آن به عنوان روشی کهنه و منسوخ نگریستند و پرداختن به آن، نشانهٔ جمود ذهن و اندیشه شمرده می‌شد.

بازلیتس در پایان دههٔ ۱۹۵۰ و آغاز دههٔ ۶۰، هم خودش را جدی‌تر گرفته بود و هم هنرش را. در جایی که او زندگی می‌کرد، شرایط با اوضاع حاکم بر نقاشی و هنر غرب، به ویژه فرانسه و آمریکا، زمین تا آسمان تفاوت داشت. از سلسله مراتب هنری خبری نبود. نه نقاشی سازمان یافته‌یی وجود داشت و نه ستاره‌یی که افسانه و حماسه‌یی بیافریند، راهنمایی باشد و دیگران را به دنبال خود بکشاند. آن‌چه وجود داشت و به وفور هم دیده می‌شد، یک سلسله مخالفت‌های پراکنده بود. بسیاری از مخالفت‌ها که کورکورانه و طوطی‌وار تکرار می‌شد در پی رواج دادن این فکر بود که پس از باهاوس و نقاشی انتزاعی و سوررئالیسم، دیگر نقاشی فیگوراتیو نه تنها معنایی نخواهد داشت بلکه امکان‌پذیر هم نخواهد بود. نقاشان نوگرا در نقاشی فیگوراتیو به چشم نوعی واپس‌گرایی و سرسپرده‌گی به سنت‌های بازدارنده نگاه می‌کردند و درست در میانهٔ این ضدیت‌ها و بلبشو بود که بازلیتس به نقاشی فیگوراتیو پرداخت. از هر طرف به او حمله می‌شد، می‌گفتند آنچه نقاشی می‌کند ناهمزمان و نابه‌هنگام است، تمام راه و روش‌های ممکن آزموده شده است و واپس‌گرایی‌های آگاهانه نمی‌تواند توجیه شدنی باشد. در فرایند مبارزه با همین مخالفت‌ها بود که فضای نقاشی‌های بازلیتس بازتر شد. دریافته بود که هنر نقاشی آلمان نباید تماماً وقف نقاشی انتزاعی و اکسپرسیونیستی شود بلکه باید به نمایش روایت‌ها و نمادها نیز بپردازد و از این رهگذر اثری برانگیزنده و افسون کننده پدید آورد.

نقاشی‌های بازلیتس نخستین بار در ۱۹۶۳ در شهر برلن به نمایش گذاشته شد[۲] و پیدا بود که به قول یهودیان لهستان می‌خواهد همزمان در دو عروسی برقصد، هم می‌خواهد یک نقاش فیگوراتیو باشد و هم آثار انتزاعی نقاشی کند (پدیده‌یی مانند دکونینگ).

بازلیتس ده سالی را به سرگردانی در میان نقاشی انتزاعی بدون فیگور و نقاشی فیگوراتیو گذراند. می‌خواست هنرش هم مدرن و انتزاعی جلوه کند و هم حریم و حرمت سنت نقاشی فیگوراتیو و اکسپرسیونیستی آلمان را نگه داشته باشد. تصویری که در سال ۱۹۶۵ به نام «دوستان بزرگ» کشید امروز نماد نسلی است که بازلیتس در میان آنان می‌زیست و نقاشی می‌کرد؛ دو دوست دستان داغ‌خوردهٔ خود را در دست هم می‌گذارند. دو دوست که از یک نسل‌اند، از نسل «تروریسم فرقه‌یی» نسل «سیاست‌های زیست‌محیطی» و نسل «انقلاب‌ها و مبارزات دانشجویی». آنچه آن روزها نقاشی می‌کرد استعارهٔ شرایط حاکم بر سرزمینی بود که در آن می‌زیست، آلمانی دوپاره و هر پاره بر ضد پارهٔ دیگر. یکی از ویژه‌گی‌های آثار این دورهٔ بازلیتس همین احساس تعلیق و نااطمینانی است. در فضای برخی از آثار ۱۹۶۷ او جابه‌جا شدن عناصر با نوعی احساس آئینی همراه می‌شود و انگیزه‌های انسانی چنان با

گئورگ بازلیتس B Fur Larry، در نگارخانهٔ پیس

گئورگ بازلیتس «پرتقال‌خور»، مجموعهٔ خصوصی

طبیعت در می‌آمیزد که گویی یکی جای دیگری را می‌گیرد و هر دو، همزمان یک فضای واحد را اشغال می‌کنند. برخی از نقاشی‌های این دوران بازلیتس بر اساس قواعد و فرمول‌های منریستی ساخته شده‌اند. سرهای کوچک و بدن‌های بلند و کشیده رها از هر گونه تناسب متعارف و اعوجاج‌ها و تحریف‌های موجه و ناموجه از قواعد بازی مدرنیستی آن روز بود.

بازلیتس سرانجام در سال ۱۹۶۹ سبک اختصاصی خود را یافت و به نقاشی پرده‌هایی پرداخت که مضامین آن را وارونه نقاشی می‌کرد. بازلیتس آثار تازهٔ خود را نخست در بی‌ینال ۱۹۸۰ ونیز و بعد، در سال ۱۹۸۱ در «داکومنتا ۷» کاسل به نمایش گذاشت. در همان سال در دو نمایشگاه دیگر، یعنی «روح تازه در نقاشی» در آکادمی سلطنتی انگلستان و نمایشگاه نیویورک نیز شرکت کرد و از همان زمان به عنوان یک نقاش پست‌مدرن شهرت جهانی یافت. بازلیتس با اشاره به وارونه‌گی فیگورهایش می‌گوید: «منظور من از این کار آن است که به پردهٔ نقاشی امکان قرائت انتزاعی هم داده شود و فیگور سد راه این قرائت نباشد.» اما این را هم نمی‌توان انکار کرد که آثار بازلیتس ایماژ نمادین جهانی است که امروز بسیاری از عناصر آن یا وارونه شده است و یا وارونه نمایانده می‌شود. بازلیتس پرده‌های عریض و طویل خود را با رنگ‌های تند و تابناک نقاشی می‌کند و در گفت‌وگویی با هنری گلدز اهلر (۱۹۸۴) می‌گوید: «گزینش رنگ امری ناخودآگاه است و چیزی نیست که از ژرفای احساس هنرمند یا منبعی اسرارآمیز سر برآورده باشد. من مدام رنگ‌های خود را تغییر می‌دهم و احساس رنگ را مستقل از مضمونی که نقاشی می‌کنم نگاه می‌دارم. به همین سبب هم هست که در کارهایم نه رنگ‌های عبوس و دلگیر، فضا و زمانی ملالت‌آور را تداعی می‌کند و نه رنگ‌های تند وشاداب اوقات تفریح و شادمانی را. حالا اگر جز این‌ها، چیزی روان‌شناسانه در رنگ‌های من دیده شود لابد مقوله‌یی است که من از آن خبر ندارم. هرکس می‌تواند تعبیر و تفسیر خودش را داشته باشد. من این یاوه‌بافی‌ها را که رنگ زرد رنگ اندوه و حسد و قرمز، رنگ خشم و ستیزه‌جویی است باور ندارم. همین وارونه نقاشی کردن فیگورها هم برای این بود که یک تغییری در یک‌نواختی نقاشی‌هایم بدهم. می‌خواهم کارم مستقل از معنا و محتوایی که در آن است ارزیابی شود. حالا اگر کسی می‌خواهد در پرده‌یی که نقاشی کرده‌ام پی یک انسان یا یک درخت یا یک گاو بگردد، پرده را بردارد و وارونه کند و دلش را به این خوش کند که آن را یافته است. این دیگر ربطی به من ندارد.»

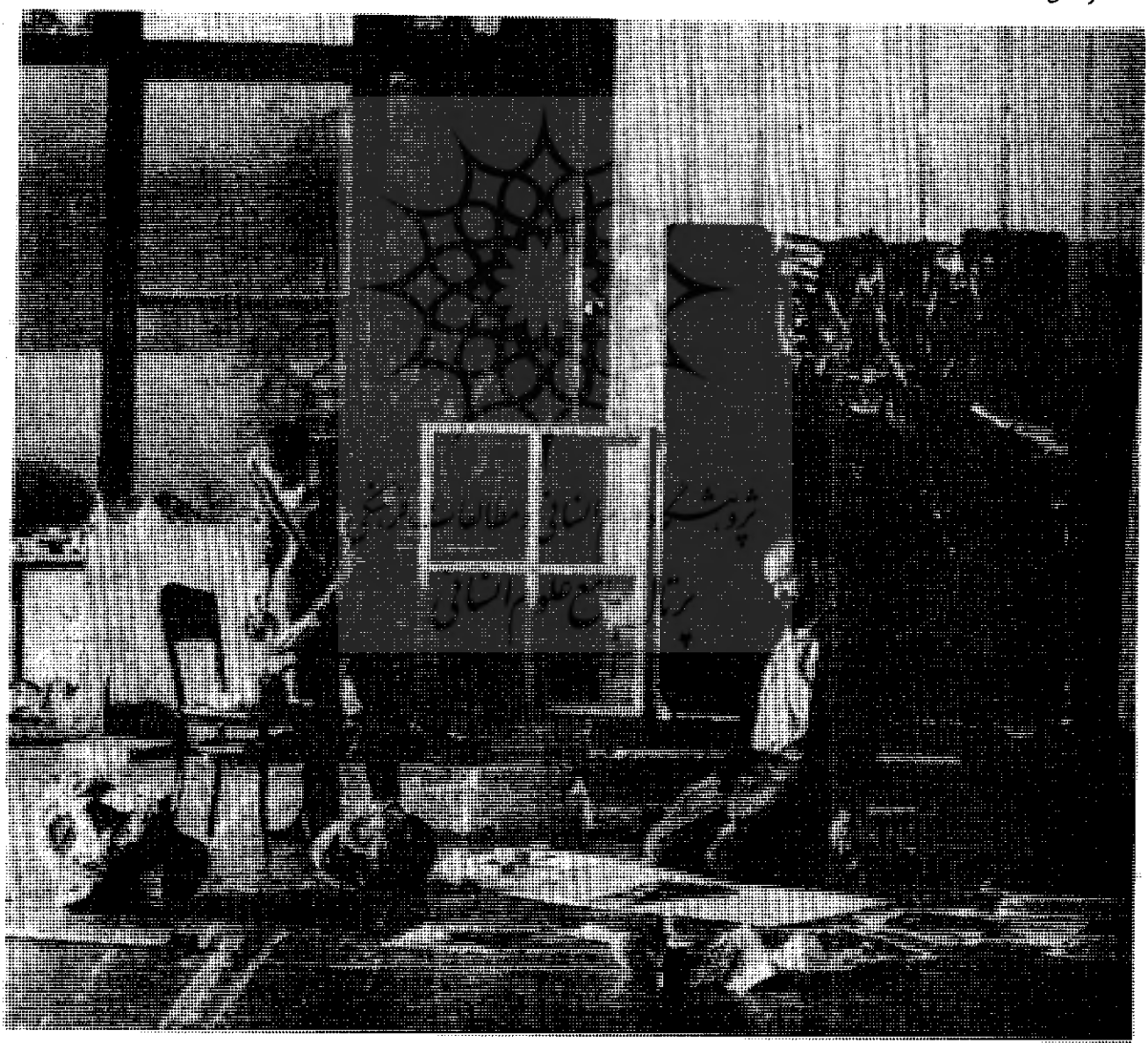
نقاشی‌های بازلیتس که زمانی به سبب وارونه‌گی فیگورها اعجاب‌انگیز بود، اکنون شکلی بسیار عادی پیدا کرده و همه در آن به چشم یک پردهٔ نقاشی نگاه می‌کنند نه فیگوری که سروته نقاشی شده است. بازلیتس با همین شگرد وارونه نقاشی کردن فیگورها، هنر خود را از پذیرش هر گونه انگ و ایسم مشخص رها می‌کند و آثاری می‌آفریند که شاید به تعبیری انتزاعی باشد و به تعبیری دیگر اکسپرسیونیستی اما به هر حال در سیطرهٔ هیچ یک از این دو هم نیست. یکی از انگیزه‌هایی که بازلیتس را به گزینش این شکل از نقاشی واداشت آن بود که او آلمانی است و همیشه از نقاشی آلمان انتظار می‌رفته است که اکسپرسیونیستی باشد. می‌خواست کارش بی‌آن‌که پای در بند این گونه هویت‌یابی‌های استوار بر سنت داشته باشد، به ضدیت و انکار آشکار سنت‌های هنری سرزمینش هم تعبیر نشود.

در نقاشی‌های بازلیتس نوعی خام‌دستی و ناهنجاری دیده می‌شود که نه عمدی است و نه می‌توان آن را به حساب ادا و اطوارهای مدرنیستی گذاشت. خودش در پاسخ گلدز اهلر که می‌پرسد چرا نقاشی‌هایت اندکی کثیف و کژ و کوژ است با صداقت می‌گوید: «این بی‌تردید به علت ناتوانی‌های من است و بیشتر نقاشان آلمان این طورند. البته این خام‌دستی چیزی هم نیست که آن را از آغاز دوست داشته و یا به آن افتخار کرده باشم. کاری هم از دستم ساخته نیست. فقط می‌توانم

بگویم که به مرور زمان با آن کنار آمده‌ام و چنان به آن عادت کرده‌ام که دیگر لذت بردن از آثار نقاشانی که خوب و قشنگ نقاشی می‌کنند برایم دشوار شده است. برخی از نقاشان ادعا می‌کنند که می‌توانند هر چیزی را طراحی و نقاشی کنند. این کار استعداد می‌خواهد و من چنین استعدادی ندارم. اما این را باور دارم که انسان می‌تواند ابداع کند و این کار نیازی به استعداد ندارد. برخی از مردم خیال می‌کنند که برای نقاش شدن و نقاشی کردن به استعداد نیاز دارند. این باور را پذیرفته‌اند چرا که آکادمی‌ها و سنت‌های نقاشی این حرف‌ها را در گوششان فرو خوانده است اما می‌بینیم که بسیاری از نقاشان امروز، مخصوصاً آن‌ها که بر روند نقاشی تأثیر گذاشته‌اند از چنین استعدادی بی‌بهره بوده‌اند. اگر نقاش استعداد داشته باشد، بی‌درنگ آن‌چه را که می‌بیند بر کاغذ یا بوم نقاشی می‌آورد آن هم به گونه‌یی که برای دیگران قابل فهم و درک باشد. من چنین استعدادی ندارم و اصلاً چنین استعدادی را سد راه و مانع پیشرفت هنر می‌دانم. من بیشتر مثل یک نقاش ناشی و ناوارد کار می‌کنم درست مثل مامان بزرگی که به او گفته‌اند عکس عمو را بکش و او با کشیدن چند خط و نقطه، شکلی بر کاغذ می‌آورد.»

آن‌چه بازلیتس به آن اشاره دارد در جهان هنر بی‌سابقه نیست، سزان هم از هنرمندانی بود که استعداد طراحی درست و سنجیده و نقاشی چربدستانه را نداشت و همیشه در افسوس این کاستی هنری بود. همیشه به هنجارهای مشترک می‌اندیشید و آرزو داشت که اثری همسنگ هنر موزه‌یی آن دوران پدید آورد اما نمی‌توانست. در آثار اولیهٔ او حتی نمی‌توان تصور کرد که قصد بازنمایی چیزی را داشته است و نقاشی‌های بعدی او نمونه‌های خوبی است در اثبات این ادعا که نقاش، برای آفرینش اثر هنری به دلیل و انگیزهٔ مهم و اساسی نیاز دارد نه استعداد. در آثار سزان، انگیزه مهم‌ترین عامل آفرینش هنری است و پردهٔ نقاشی را پر می‌کند حالا چه سیب و گلابی باشد و چه تصلیب حضرت مسیح. سزان نمی‌توانست هیچ یک از این انگیزه‌ها را به شیوهٔ بازنمایی سنتی نقاشی کند و خوشبختانه استعداد لازم برای این کار را هم نداشت.

نقاشی‌های بازلیتس مانند یک سلسله پیشرفت‌های تاکتیکی و یافتن راهکاری برای اعتبار بخشیدن دوباره به محتوا جلوه می‌کند. راه‌های گوناگونی که بازلیتس برای پاره‌پاره کردن ایماژها پیمود نوعی کشف دوباره در قلمرو تکنیک‌های گرافیکی و



گئورگ بازلیتس و یکی از دستیارانش در کارگاه نقاشی

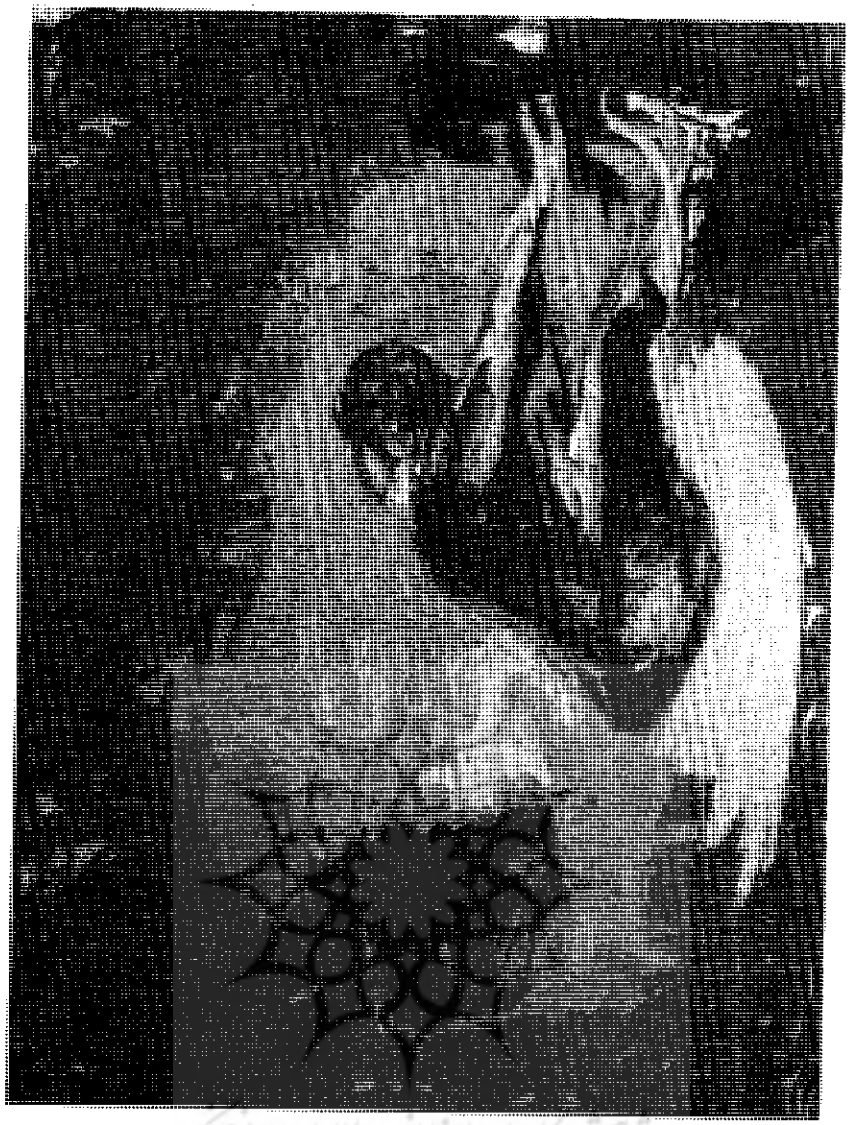
گئورگ بازلیتس «نقاب ورونیکا» ۱۹۸۳

گئورگ بازلیتس تصلیب، ۱۹۸۳

شمایل نگاری به شمار می‌آید و در واقع تلاشی برای بی‌اعتبار نمایاندن میثاق‌های زیبایی‌شناسی فرم بود که سرانجام به وارونه کردن فیگورها انجامید. در آن روزها برخی از منتقدان که هنوز در تلاش بازلیتس به تردید می‌نگریستند این کار او را نیز گامی در جهت محتوا زدایی قلمداد می‌کردند. مثلاً اریک دا راگون نوشت: «تصمیم بازلیتس در مورد واژگون نمایاندن فیگورها نوعی بیان استعاری و نمادین وارونه کردن و بیرون ریختن محتوا است.» و آندره آس فرازکه، از سر تعصب، این کار را به حساب «افراط در فرمالیسم» گذاشت. برخی از منتقدان پا را از این هم فراتر گذاشته و نقاشی بازلیتس را «انحطاطی دوباره در نقاشی آلمان و بازگشت به میثاق‌های تقلیدی بازنمایی» نامیدند [3] این نویسندگان هرگز به روی مبارک هم نیاوردند که اگر بازلیتس می‌خواست اثرش به ظاهر تهی از محتوا باشد چرا به نقاشی انتزاعی غیرفیگوراتیو نپرداخت؟

از میان نقاشی‌های بازلیتس آن‌چه بیشتر مورد نقد و تفسیر قرار گرفته همین فیگورهای وارونهٔ اوست که حتی به عنوان نقاشی ادبی و روائی هم شناخته شده است. این نقد و نظرها گستره‌یی وسیع از دیدگاه‌های گوناگون را در برمی گیرد. در یک قطب این طیف گسترده، نقاشی بازلیتس را نوعی حقه‌بازی هنری و راهی تازه برای جلب مشتری می‌دانند و در قطب دیگر، آن را اصیل‌ترین بیان تجسمی معاصر برای نمایش وارونه‌گی جهان امروز توصیف کرده‌اند. در میان این دو قطب، به تعبیرهایی همچون «آفرینش اثری که گامی فراسوی شمایل‌نگاری گذاشته» و نوعی شمایل‌نگاری مدرن که رها از قید و بندهای کلاسیک و اهداف خودآگاه هنرمند است» نیز برمی‌خوریم. اما خود بازلیتس بی‌اعتنا به این حرف‌ها زیرکانه می‌گوید: «من امروز آگاهی دقیقی از حالت چیزها ندارم و شاید وارونه نقاشی کردن فیگورها درست‌ترین شکل بازنمایی آن‌ها باشد... وارونه کردن فیگورها آن‌ها را از بسیاری از پیوندهای متعارف رهایی می‌دهد.» بسیاری از هنرشناسان برای نام‌گذاری هنر بازلیتس از واژهٔ اکسپرسیونیسم و مفهوم تازه‌تر آن یعنی نو-اکسپرسیونیسم استفاده کرده‌اند اما واقعیت آن است که این واژگان بیش از حد دم‌دستی و کلیشه‌یی است و آن‌چه هنر بازلیتس را از این ایسم‌ها جدا می‌کند گذر زمان است که نباید نادیده انگاشته شود. از همین رهگذر هم هست که هر یک از منتقدان انگی تازه بر کارهای او زده‌اند که از جمله می‌توان از عنوان‌هایی هم چون «پست-درسدن»، «پست-آشویتس»، «پست-دیوار برلین» [4] نام برد اما اگر قرار باشد که نقاشی بازلیتس در طبقه‌بندی خاصی جای داده شود بی‌تردید «نو-فیگوراتیو» واژه‌یی متناسب‌تر به نظر می‌رسد. این نام‌گذاری‌ها بیشتر به سبب محتوایی است که بازلیتس بر آن تأکید می‌ورزد. می‌گوید: «کارکردن با مضمونی که روح را به حرکت در آورد از اهمیت بسیار برخوردار است و برای آن‌که روح به حرکت در آید باید محتوایی وجود داشته باشد. نقاش باید محتوا را بیافریند... محتوایی که در آثار من دیده می‌شود باید در گیومه قرار بگیرد و بعد از آن یک علامت سئوال گذاشته شود.»

اما جدا از این نام‌گذاری‌ها که هدفی به جز اشاره و ارجاع ندارد، واقعیت آن است که نقاشی بازلیتس که امروز یکی از واحدهای اندازه‌گیری نقاشی آلمان شمرده می‌شود، از سنت نقاشی منریستی ایتالیا و مجسمه‌سازی افریقا هم به همان میزان اکسپرسیونیسم آلمان بهره گرفته است. همین شگردهای منریستی است که سرانجام فیگورهایش را وارونه می‌کند و حضور خود را به شکل نوعی منریسم افراطی به رخ می‌کشد. از این رهگذر، نقاشی بازلیتس از یک سو یادآور گفتهٔ آرنولد هاوزر است که منریسم را



آغازگر مدرنیسم می‌داند و از سویی دیگر تأکیدی است بر جدایی‌ناپذیر بودن هنر پریمیتیو و مدرنیسم. منبع نمادهایی که بازلیتس به کار می‌گیرد تنها سنت فرهنگی آلمان نیست بلکه از تمامی گسترهٔ هنر مدرن سود می‌جوید و بدین سان تعریفی تازه از سنت نقاشی به دست می‌دهد. افزون بر این، در آثار بازلیتس نوعی شیفتگی و نفرت توأمان نسبت به نقاشی اکسپرسیونیستی آلمان پیش از جنگ جهانی اول نیز دیده می‌شود. بازلیتس برای اصرار ورزیدن بر وارونه‌گی فیگورهای خود به رنگ اجازه می‌دهد که به سمت پایین نشت کند تا مبادا تماشاگر احساس کند که تابلو اشتباها وارونه به دیوار آویخته شده است. وارونگی فیگور، نماد و نهایت تضاد با مفاهیم هنجارگذار و تأکیدی است بر سلسله مراتب و رابطهٔ میان فیگور و فضا و نوعی ارجاع روایی که در آن فیگور در عین حال که به مثابهٔ ابزاری برای طبیعی نمایی به کار گرفته می‌شود، ابزار تأکید ورزیدن بر تصنعی بودن نقاشی هم هست. بازلیتس می‌گوید که با وارونه کردن فیگورها آن‌ها را از بسیاری از پیوندهای متعارف می‌رهاند اما همین کار، افقی تازه و حتی گسترده‌تر از پیوندهای پیشین باز می‌گشاید و تصویری از جهان وارونه و چندپارهٔ امروز را به نمایش می‌گذارد.

□

پانوشت‌ها و منابع:

۱. نقل قول‌ها از گفت‌وگوی بازلیتس با Henry Geldzahler در اکتبر ۱۹۸۳ است.

۲. Galerie Werner and Katz

۳. "Art After Modernism", ed. Brian Wallis , 1996

۴. "The New Modernism, Deconstruction Tendencies" Art and Design, 1988

فهرست منابع:

- "Postmodern Thought", ed. Stuart Sim. Icon Books, London, 1999
- "Art After Modernism", ed. Brian Wallis, R.Godine Publisher Inc. New York, 1996
- "Art Talk", Siegel, Jeanne. ed. Da Capo Press, Michigan, 1988
- "McEvilley, Thomas, "Toward a Redefinition of Painting for the Postmoder nera", Cambridge University Press, 1993
- Masheck, Joseph. "Modernities, Art-Matters in the Present", The Pennsylvania State University Press, 1993
- Taylor, Brandon. "The Art of Today", The Everyman Art Library , London 1995
- Wheeler , Daniel. "Art Since Mid-Century", Thames and Hudson , London, 1991