نقاشی نوین انگلیس

THE NEW BRITISH PAINTING

■ ادوارد لوسی اسمیت
(EDWARD LUCIE _ SMITH)
■ ترجمه : اکرم قیطاسی

■ قسمت اول

ایدهٔ «نقاشی نوین انگلیس» پس از گفتگویی که با کارولین کوهن داشتیم، شکل گرفت. در این گفتگو ما دربارهٔ این مطلب بحث کردیم که فعالیتهایی که در زمینهٔ نقاشی معاصر انگلیس صورت گرفته تا چه حد زیاد بوده امّا اطلاعات مردم خارج از انگلستان در این رابطه بسیار محدود است. جامعهٔ هنری، افرادی چون«ر. ب. کیتاج» (R.B.KITAJ)،«لوسین فروید»(LUCIAN FREUD)، «فرانک اورباخ» (FRANK AUERBACH) و «فرانسیس بیکن» (FRANCIS BACON) را می‌شناسند ولی در حقیقت از نقاشانی که نسل بعدی این غولهای هنر را تشکیل می‌دهند به سختی نام برده می‌شود. پس به این نتیجه رسیدیم که تشکیل نمایشگاهی که دستاوردهای اخیر نقاشی انگلیس را عرضه نماید کاری با ارزش و بجاست.

اینطور به نظر می‌رسید که بهترین راه برای انجام چنین کاری که تا این حد ناشناخته است این است که دو متصدی برای این کار انتخاب گردد: یکنفر انگلیسی که بتواند اطلاعات دقیقی در رابطه با هنرمندانی که در ایالات متحده مورد توجه قرار گرفته بودند تهیه نماید و دیگری یکنفر آمریکائی که بتواند «نگرشی» جدید در مورد یک چشم‌انداز انگلیسی، ارائه دهد. ادوارد لوسی ـ اسمیت، منتقد، نویسنده و ناظر باهوش جامعهٔ هنری انگلیس طبیعتاً برای اینکار انتخاب شد. کارولین کوهن که تجربهٔ قابل توجهی در مورد هنرمندان جوان هر دو سوی (دریای) آتلانتیک دارد، همپایهٔ آمریکائی لوسی ـ اسمیت است. انجام امور این نمایشگاه بیش از یک سال و نیم به طول انجامید. در طی این مدت، آنها در میان هنرمندان انگلیس و اسکاتلند، نقاشی‌های بیش از ۱۲۰ هنرمند که آثارشان مورد توجه خودشان، موزه‌داران، منتقدان و خریداران آثار هنری قرار گرفته بود، بررسی کردند. در انتها، شمار هنرمندان از این تعداد، به بیست و شش هنرمند تقلیل یافت که همگی بین سنین بیست و چهار تا چهل و دو سال بودند و از بهترین و خلاق‌ترین افراد نسل جدید هنرمندان انگلیسی بودند.

این نمایشگاه با هیجان و حمایت قابل توجهی در

بریتانیای کبیر مواجه شد. در میان افراد بسیاری که در ایـنکار درگـیر بـودند تـعدادی از اشـخاص و مؤسسات به خاطر همکاریهایشان قابل ذکر هستند، «هنری میریک هـاگز» (HENRY MEYRIC HUGHES) مدیر ادارهٔ هنرهای زیبای انجمن انگلیس، که کمک و راهنمایی شایانی در این رابطه ارزانی داشت. انجمن، راهـنمائیهای هـنری قـابل تـوجهی کـرد کـه بـابت آن بسیار سپاسگزاریم.

در ایالات متحده، قابلیت پـذیرش نـمایشگاههای مـوزه‌های آمـریکائی بـه طـور شگفت انگیزی کُند می باشد. شاید عرصهٔ نقاشی معاصر انگلیس بـرای بسیاری کاملاً ناشناخته باشد چرا که این امر هنوز با آن شناختی که هنر در سالهای اخیر در آلمان و ایتالیا تجربه کرده مواجه نشده. با این حال چهار مؤسسه از آن حمایت کرده‌اند: مرکز فرهنگی کتابخانهٔ عـمومی شـیکاگو (THE CHICAGO PUBLIC LIBRARY CULT URAL CENTER) (گرگ نایت، (GREG KNIGHT) مدیر هنرهای تـجسمی و مـتصدی ارشد)؛ مـوزهٔ هگـرتی، (HAGGERTY MUSEUM) دانشگـــاه مـــارکوت (MARQUETTE UNIVERSITY) در مـــیلواک (MILWAUKEE)، (بـا مـدیریت کـارتیس ل. کـارتر) (CURTISL.CARTER)؛ مرکز هنرمعاصر جنوب شرقی (THE SOUTHERN CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS) ، ویـنستون - سـالم (WINSTON - SALEM)، کـارولینای شـمالی (بـا مـدیریت تـد پـاتر) (TED POTTER)؛ و مـوزه هـنر گـراند راپـیدز (GRAND RAPIDS ART MUSEUM) مـیشیگان (بـا مدیریت دنیس کوماک) (DENNIS KOMAC). همهٔ این افراد توافق کردند که نمایشگاه نقاشی انگلیس را بخشی از برنامه خود قرار دهند.

کسانی که در بریتانیا یا ایالت متحده به این نمایشگاه آثاری قرض دادند با اشتیاق زیادی به این کار روی آوردند و همگی این افراد به این هنرمندان جوان مباهات نموده و حس می کنند که آنها در دنیای هنر معاصر، در آینده سهم بسزائی خواهند داشت. برای بیشتر این افراد، شرکت دادن این آثار برای مدتی طولانی در نمایشگاه مشکل امّا عملی بود، از روی تعهدی حقیقی در مقابل هنرمندان و آثارشان.

این کاتالوگ که چنین کاری را معیار قرار می‌دهد، از ابتدا بخش مهمی از نمایشگاه را تشکیل داده است. مقالهٔ ادوارد لوسی ـ اسمیت نور تازه‌ای بر سابقهٔ تاریخی نقاشی معاصر بریتانیا می‌تاباند. کارولین کوهن نه تنها عهده دار امور نمایشگاه می‌باشد، بلکه شرح حال کاملی شامل اطلاعاتی دربارهٔ این هنرمندان و آثارشان در نمایشگاه نوشته است و جودی هیگنیز که یک منتقد هنری آمریکائی برای مجله آرت نیوز (ART NEWS) است، مقاله‌ای نوشته که درآن یک دیدگاه آمریکائی را در مورد نقاشی نوین مطرح کرده و در مورد کیفیات آن بحث می‌نماید.

امیدواریم در این نمایشگاه نه تنها استعدادهای مختلف نسل جدید هنرمندان انگلیسی را بنظر دیگران برسانیم بلکه مجمع مناسبی برای بحث و ارزیابی تشکیل دهیم.

دنیس باری DENNIS BARRIE، مدیر مرکز هنرهای معاصر، سینسیناتی

بسیاری از ما حس می‌کنیم که نقاشی جدید انگلیس کمتر از آنچه استحقاق آن را داشته، مورد توجه جهانی واقع شده. این مسئله ممکن است به علت موفقیت چشمگیر هنر مجسمه سازی نوین انگلیس باشد ـ نمایشگاه سیار «یک انقلاب آرام» QUIET REVOLUTION در ایالات متحده شاهد این موفقیت بوده است ـ دلیل دیگر آن می‌تواند به علت تنوع آثار و غنی بودن آنها باشد و مشکلی که برای منتقدان ایجاد می‌کند تا نتوانند آنرا در مفهومی متناسب قرار دهند، مشکلی که هنرمندان آنرا تجربه کرده‌اند.

یکی از دلایل ممکن است این مورد باشد که هنوز با این رویدادها فاصله زمانی نداریم بطوریکه براحتی قادر به تشخیص استعدادهای گوناگون نیستیم و انتظار می‌رود که هنرمندان جوان که احتمالاً در مسیرهای شگفت انگیزشان طی طریق خواهند کرد با این مسئله مواجه شوند، اگرچه داوران این نمایشگاه، «کارولین کوهن» و «ادوارد لوسی ـ اسمیت»، تأکید بر روی کیفیت، نوآوری و اصالت کارها برای یافتن چنین آثاری در گالریها و کارگاههای هنرمندان در داخل کشور داشته‌اند.

داوران، تمایل خود را به نقاشی پرتره یا عقیده‌شان در رابطه با آثار ابتکاری که امروزه در انگلیس صورت می‌گیرد پنهان نمی‌کنند به این دلیل، این کار یک انتخاب کاملاً اطلاعاتی، جامع و متعادل

است که به نظر من تمام جوانب ضروری ذیل را در بر دارد.

۱. عکس‌العمل در مقابل سبکهای جهانی و استعدادهای دهۀ ۱۹۷۰.

۲. بهره‌گیری از یک چهارچوب قابل مراجعه (یکی از دستاوردهای دهۀ ۷۰) با افزایش حساسیت و برخورداری از موضوعات: بیوگرافی، روایتگری، تاریخی و اسطوره‌ای.

۳. مجدداً بها دادن به یک سنت بومی انگلیس که به ماوراء نئورمانتیک و به زمان بلیک، پالمر و رمانتیکهای قرن نوزده برمی گردد، توأم با عوامل موضوعی و منطقه‌ای.

۴. آگاهی از استعدادهای موازی در هنر معاصر اروپا که از هنر پس از پیشروان (TRANS _ AVANTGARDE)، نو وایلدن (NEUE WILDEN)، هنر کانسپچوال (CONCEPTUAL) و پرفورمنس (PERFORMANCE ART) شروع شده و به عقب به زمان رنسانس بر می‌گردد.

این هنرمندان به نقاشی فیگوراتیو بیشتر به عنوان وسیله‌ای برای تأیید قدرت بیانشان و مطرح کردن ارزشهای جامعه‌ای که متعلق به آن هستند، نگاه می‌کنند تا به عنوان مروری بر گذشته.

در اینجا مایلم صمیمانه‌ترین تبریکاتم را نه تنها به داوران برای چنین انتخاب حساسی در مورد هنرمندان، بلکه به دنیس باری، مدیر مرکز هنرهای معاصر سینسیناتی برای شهامت و سر سختی‌اش تقدیم نمایم. این نمایشگاه کاملترین و بهترین نمونه انتخاب آثار نقاشان جوان انگلیسی است. شکی ندارم که این کار نقطۀ تحولی در تحسین جهانی از هنر معاصر انگلیس و شانسی برای بیشتر افراد شرکت کننده است.

هنری میریک هاگز، مدیر اداره هنرهای زیبای انجمن انگلیس، لندن

روایت مدرنیسم انگلستان

■ ادوارد لوسی اسمیت

رابطه بین هنرقرن بیستم انگلیس وحرکت نوین را می توان به دو صورت بیان کرد:در یک تفسیر از این قضیه، نقاشان ومجسمه سازان انگلیسی به نوآوریهایی که در کشورهای خارجی

صورت گرفته واکنش نشان دادند در حالیکه همیشه از پیشتازان کمی عقب مانده بودند و با روی کار آمدن هنر پاپ در اوایل دهۀ ۱۹۶۰ استقلال پیدا کردند. به بیانی دیگر (که از نظر من این نکته دوم با اهمیت‌تر است)، کشمکشی مداوم وغیر قابل بیان، بین شاخصه هایی که می‌توانند به عنوان عوامل کاملاً ملی مطرح شوند و مدرنیستها وجود داشت.

اشتراک بیشتر هنرمندان نیمۀ اول این قرن بامعاصران اروپائی وحتی آمریکائی شان به طور غیر قابل تصوری ناچیز می‌باشد. تفسیر اول، تنها مربوط به یک منتقد تأثیر گذار می‌شود. در نوامبر ۱۹۱۰ در گالریهای گرافتون GRAFTON GALLERIES لندن، اولین نمایشگاه پُست امپرسیونیست گشایش یافت. مسئول آن، «راجر فری» ROJER FRY از محققان و کارشناسان «بلومزبری» BLOOMSBURY بود که نویسنده دیگری از بلومزبری به نام «کلیوبل» (CLIVE BELL) با او همکاری می‌کرد. در اکتبر ۱۹۱۲ نمایشگاه پست امپرسیونیست دیگری در همان محل بر پا شد و

مجدداً، فری عامل ایجاد آن بود. هر دو نمایشگاه از جهت اینکه آغازگر یک تحول تاریخی بودند با نمایشگاه آرموری ARMORYMOHS که در نوامبر - مارس ۱۹۱۳ در نیویورک برپا شد برابرند. اما این نکته قابل ذکر است که آنها در استفاده از رنگها محافظه کار بوده و به طور قابل ملاحظه‌ای کمتر براساس پایه و اصول گذاشته شده بودند. قهرمان مورد نظر «فِری»، «سزان» Cézanne بود که سنگ زیربنای نگرشی نوین به هنر را بر اساس کار این هنرمند بنا نهاد. «فِری» و «بل» هر دو با دستاوردهای قرن نوزدهم و به خصوص آثار دوره ویکتوریا (VICTORIAN EPOCH) در انگلیس تضاد عمیقی داشتند. آنها، انگلیس را در عهد مذکور به طور لاعلاجی متظاهر، پر مدعا و اخلاقی می‌دانستند. معروفترین اثر این برخوردها، کتاب مقالات مربوط به زندگینامه‌های تمسخرآمیز افراد برجستهٔ دورهٔ ویکتوریا می‌باشد که در سال ۱۹۱۸ منتشر شد. خصومت این افراد با ویکتورینها باعث شد که فِری و همکارانش به دستاوردهای هنرمندان انگلیسی در این دوره با بی مهری نگاه کنند.

اگر با تعصب کمتری به قضیه نگاه کنیم، قرن نوزدهم زمانی بود که هنرهای تجسمی در انگلیس در بالاترین حد خلاقیت و باروری خود قرار داشت. در اوایل و همچنین در پایان این قرن، آنها از تأثیر گستردهٔ جهانی برخوردار بودند. زمانی که تابلوهای «تنلری بر توفان» و «گاری علوفه خشک» (VIEW ON THE STROUR AND THE HAYWAIN) اثر کنستابل (CONSTABLE) در سالن پاریس در سال ۱۸۲۴ به نمایش در آمد، او بدین وسیله پیروان مکتب رمانتیک فرانسه را تحت فشاری عمیق قرار داد. آخرین احیاءگران هنر پیش از رافائل (PRE _ RAPHAELITES) «ادوارد بِرن جونز» (EDWARD BURNE _ JONES) و پس از وی «اوبری بردسلی» (AUBREY _ BEARDSLEY) حرکت سُمبولیست اروپا را تأثیر قرار دادند. هر دوی آنها در ایجاد نقاشیهای دوره «آبی» (BLUE PERIOD) پیکاسوی جوان سهیم بودند و به خصوص «بردسلی» همه جا از «بارسلونا» تا «سن پطرز بورگ» مورد تحسین و پیروی قرار گرفته. حتی آندسته از هنرمندان انگلیسی که تأثیری مستقیم روی دیگران نداشتند بعدها به خاطر خاصیت بارز کارهایشان شناخته شدند. «جان راسکین» (JOHN ROSKIN) (۱۹۰۰ ـ ۱۸۱۹)، جَد «فِری» به عنوان منتقد راهنمای آن زمان، ابتدا «ترنر» و سپس احیاءگران هنر پیش از رافائل را برگزید. به عقیدهٔ او آنها و ظیفه اصلی هنر تجسمی را با تحلیل از شگفتی‌های دنیا که خلقت خداوند می‌باشد، انجام داده‌اند. علاوه بر این راسکین یک ناسیونالیست بود که به گفته خودش شرایطی را در هنر انگلیس به عنوان یک نشان ملی پرهیزگاری بصری دنبال می‌کرد.

«سزان» برای «فِری» معیار تمام چیزهایی بود که در هنر انگلیس کمیاب است. هنری که «راسکین» از آن حمایت می‌کرد، هنری بود که به ماورای خود نظر داشت و تنها به نظر می‌رسید که پویاست و می‌خواهد ما را متقاعد کند که بیننده قادر است عقاید و تجربیات کاملاً متفاوتی را برای بیان خویش بیاورد. جی. ام. دبلیو ترنر (J.M.W. TURNER) گاهی روی شدت اسطوره کلاسیک و گاه نیز روی احساسات و هیجانات نا آرام حاصل از انقلاب صنعتی تکیه می‌کرد.

احیاءگران هنر پیش از رافائل از ابتدا نقاشان ادیبی بودند که علاقه به روایت کردن داشتند و بسیاری از آثار کاملاً بارز آنها تصاویری از نمایشنامه‌های شکسپیر مانند «کیتز» (KEATS) و «تنیسان» (TENNYSON) می‌باشند.

فِری همانند «برنارد برنسون» (BERNARD BERENSON) که معاصر وی و همکارش است با زیرکی دریافته بود که ارزشهای سنتی فرهنگی که در زمان او شکل می‌گرفتند در حال فروپاشی هستند بویژه روشی که در آن سیستم مراجعه به کتابها که زمانی برای تمام افراد تحصیلکرده قابل دسترسی بود متلاشی و متناقض شده. دیگر نمی‌توان قبول کرد که هر شخص تحصیلکرده قادر به دریافت اشاراتی است که به افسانه‌های قدیمی، تاریخ باستان و عهد عتیق و عهد جدید می‌شود. برنسون قادر بود به شاهکارهای نقاشی ایتالیا جانی دوباره ببخشد او در این کارها با چنان علاقه‌ای توجه حضار را از مضامین آثار به چیزهائی که خود، ارزشهای بساوائی می‌نامید جلب می‌کرد که بیننده را به تفصیل و تجزیه و تحلیل رابطهٔ بین اشکال، رنگ و بافت یک نقاشی خاص بپردازد. بنابراین هر اثر هنری یک دنیای محصور با حالت خود مرجعی شد که در آن هر چیزی نیاز به درک منظور هنرمند داشت که از خود تصاویر به دست می‌آمد.

فِری، هنر سزان را الگویی برای هنرمند قرن بیستم جهت پیروی از آن می‌داند. او هر چیزی که ما را فرا می‌خواند تا با دید دیگری به نقاشیها نگاه کنیم بی اهمیت می‌دانست. از آنجا که از دید او، چنین نگرشی تمام هنر انگلیس را احاطه می‌نماید، او و «بِل» به این نتیجه رسیدند که مکتب انگلیس به طور غیر قابل انکاری در درجه دوم قرار دارد. «بل» معتقد است در هیچ زمانی بهترین نقاش انگلیسی بهتر از یک نقاش خوب که در ردهٔ دوم قرار دارد نبوده.

ساکنین بلومزبری به داشتن تعصبات قبیله‌ای معروف بودند و نقاشانی که فِری با صراحت هر چه تمامتر مطرح می‌کرد، دوستان نزدیک یکدیگر بودند دو تن از مهمترین آنها «وِنسابِل» (VANESSA BELL) و «دن کن گرنت» (DUNCAN GRANT) بودند.

با وجود این دو نمایشگاه پست امپرسیونیست به عنوان نقطهٔ شروع، این امکان را داریم که تاریخی از مدرنیسم انگلیس ایجاد نمائیم که شامل هنرمندانی باشد که به طور قابل توجهی برجسته‌تر از اینان باشند. با این وجود، تاریخ مذکور، داستان آرزوهای نافرجام نیست. بی تردید مهمترین پیشرو حرکت هنری در انگلیس در

سالهای قبل از جنگ جهانی اول «دورانگری» (VORTICISM) بود. این حرکت که در اکتبر ۱۹۱۳ شناخته شد پیوندهایی با فوتوریستهای ایتالیائی ایجاد کرد و مورد تشویق شخصی ف. ت. مارینتی (F.T. MARINETTI)شاعر و اهل جدل که به عنوان «خالق آینده نگری» خوانده می‌شد قرار گرفت. کلمهٔ «دورانگری» توسط «ازرا پوند» (EZRA POUND) برای اشاره به یک نیروی چرخشی مایل به مرکز که قوای پیشرو را جمع آوری کرده و متمرکز می‌نماید، ابداع گردید اما این حرکت خود مغشوش و التقاطی می‌باشد. ریچارد کورک، مدافع و حامی این حرکت، از آن به عنوان نیمه راه توازن بین پویائی هنر جنبش‌نمایی (KINETIC ART) عظمت هنری ایستای کوبیسم یاد می‌کند که اولویت موضوعات کارگاههای داخلی فرانسه را رد می‌کند. در واقع این حرکت بیشتر منفی بوده و از انرژی که ویندهام لوئیز به عنوان رهبر این حرکت نسبت به فِری و دیگر اعضای هنرهای تجسمی داشت سرچشمه می‌گرفت. دورانگران دو شماره از مجلهٔ مهمی که نام آن «انفجار» BIAST (متناسب با موضوع آن) بود منتشر کردند. نمایشگاه دورانگران در سال ۱۹۱۵ در لندن برپا شد. پس از آن، نمایشگاه مشابهی در ژانویه سال ۱۹۱۷ در نیویورک برپا شد که خود این حرکت در این تاریخ از بین رفته بود.

درست در سالهای پس از جنگ جهانی اول هنر انگلیس وارد مرحله‌ای کاملاً سنتی شد. برای این امر دلایلی وجود داشت از آن جمله: شرایط اقتصادی در انگلستان، مدتها قبل از سقوط دچار بحران شده بود: تا سال ۱۹۱۸ که پایان جنگ بود، قدرت خرید نسبت به چهار سال پیش از آن بسیار کم شده بود. به علاوه جنگ، شوک شدید روانی برای مردم ایجاد کرده بود و مردم و هنرمندان محتاط بوده و در خود فرو رفته بودند. چنین روحیه‌ای در فرانسه نیز وجود داشت اما تا آن زمان مدرنیسم در آنجا با انسجامی بنا شده بود که براحتی باعث تعدیل سبک شد (مانند تجربیات کلاسیسیسم (CLASSICISM) پیکاسو و دریان (DERIAN) اما به طور کلی اصول مدرنیست رها شد. شرایط در «ویمار» (WEIMAR) آلمان از این نیز بیشتر تغییر کرد. در اینجا ساختار اجتماعی کاملاً متلاشی شده و احیای آن به صورت بنیادین ضروری به نظر می‌رسید. نتیجهٔ چنین ساختاری تجربیات هنری افراطی بود که در شرایط بسیار سخت اقتصادی، سیاسی و مشکلات اجتماعی بوجود آمدند و آلمان را به مرکز جدید نوآوری اروپا تبدیل کردند. در سال ۱۹۲۰ هنرمندان و نوابغ انگلیس همچنان اطلاعات کمی از آنچه در جریان

بود، داشتند و نسبت به آن بی توجه بودند.

در اوایل دهۀ ۱۹۳۰ پس از مدتی روح مدرنیست در انگلیس جانی دوباره یافت. بعضی از هنرمندان که با این توسعه مرتبط بودند درگیر تلاشهای بی نتیجه دورانگران برای خلق یک نهضت پیشرو (AVANT _ GARDE)بودند. یکی از آنها که فِری او را در دومین نمایشگاه پست امپرسیونیست قرار داده بود «ادوارد واتس وُرد» (۱۹۴۹ ـ ۱۸۸۹) بود که کمی بعد یکی از بنیانگذاران گروه دورانگران شد. اما اکثریت آنها را تازه واردین تشکیل می‌دادند. در میان آنها دو نفر به نامهای «بن نیکلسون» (BEW NICHOLSON) (۱۹۸۲ ـ ۱۸۹۴) و هنری مور (HENRY MOORE) دیده می‌شوند که امروزه به عنوان آفرینندگان واقعی یک مدرنیست سنتی در انگلیس مورد توجه هستند. نیکلسون بیشتر با گرایشات اروپایی برابری می‌کند. از سال ۱۹۲۴ او عضو انجمنهای هفت نفره و پنج نفره بود که یک گروه نمایش دهنده بودند و برای حفظ فعالیتهای پیشرو که در طول دهۀ ۱۹۲۰ در جریان بوده تلاش می‌کردند. در سال ۱۹۳۲ او همراه با «باربارا هپورد» BARBARA HEPWORTH (۷۵ ـ ۱۹۰۳) که بعدها با وی ازدواج کرد به فرانسه رفت. آنها با رهبران مکتب پاریس همانند پیکاسو، براک، برانکوزی (BRANCUSI) و آرپ (ARP) در ارتباط مستقیم بودند. آنها عضو گروه آفرینش آبستره شدند این گروه انجمنی را تشکیل می‌دادند که تبدیل به کانونی برای فعالیتهای ساختارگرائی پاریس شده بود. نقوش برجستۀ کاملاً سفید آبسترۀ نیکلسون که در ابتدا در سال ۱۹۳۴ به نمایش گذاشته شدند، کمک عمده‌ای برای این حرکت بود که توسط یک هنرمند انگلیسی خلق شد.

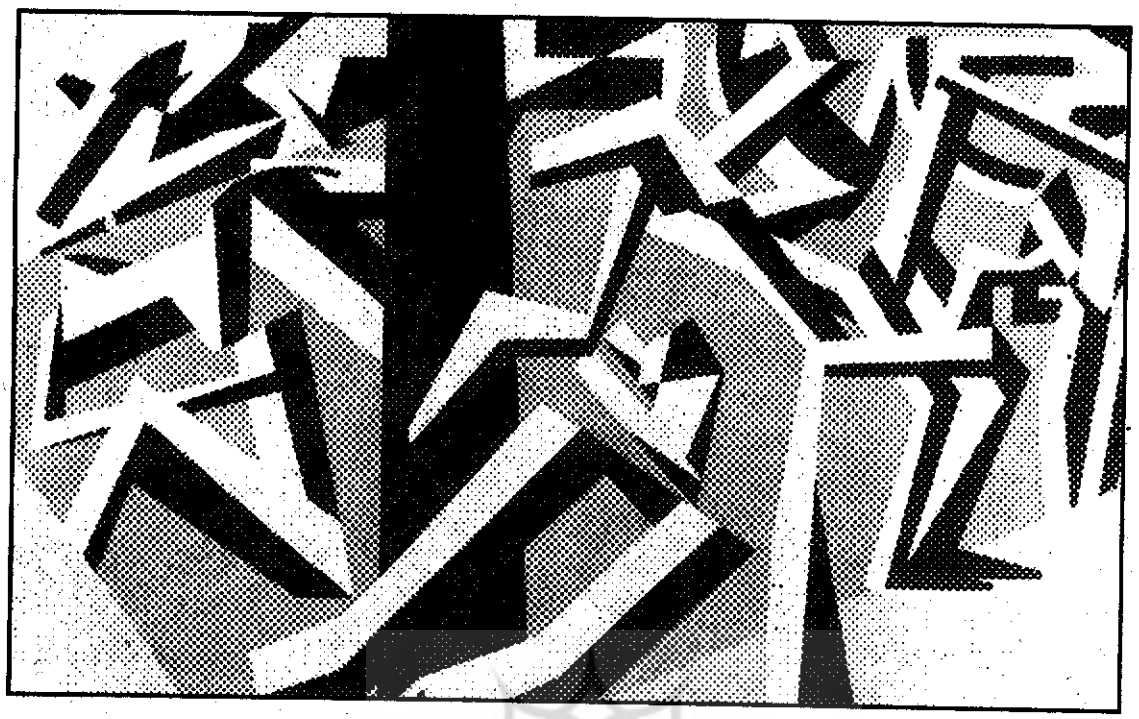
اما نیکلسون به هیچ وجه تنها یک ساختارگرا نبود. او فقط در طی دوران سخت انگلیس یک پیشروی مکتب ساختارگری (CONSTRUCTIVISM) بود. گرچه کار او بدون اغماض اغلب با یک صفت غیر از کار دیگران مشخص شده، اما از نظر سبک، گسترۀ وسیعی را دربر می‌گیرد. او جذب کوبیسم شد و اشیاء بیجان را با شیوه‌ای که بیشتر مرهون گسترش سبک شخصی براک می‌باشد، نقاشی کرد و همچنین مناظری خلق کرد که نشانگر تأثیر نقاش بی تجربه اهل کورن وال، «آلفرد والیز» (AIFRED WALLIS) (۱۹۴۵ ـ ۱۸۵۵) بر آنهاست. آلفرد والیز، ماهیگیر بازنشسته‌ای بود که نیکلسون در دیداری از خیابان ایوز (IVES) کارهایش را مشاهده کرد.

«مور» از این نیز بیشتر با قالب الگوهای

گسترش اروپائی فاصله داشت، گر چه آثارش در طول دهۀ ۱۹۳۰ اغلب با سورئالیسم برابری می‌کرد. اولین مجسمه‌های او برای طغیان در مقابل تمرینات آکادمیک قرن نوزدهم، حاصل حکایتهای مستقیم در سنگ یا چوب می‌باشد. مور در انجام این تکنیک کاملاً پیرو برانکوزی و مجسمه ساز انگلیسی ـ آمریکائی، «یاکوب اپستین» JACOB EPSTEIN (۱۹۵۹ ـ ۱۸۸۰)، بود که یکی از اولین کسانی است که آثار مور را تحسین کرد. مهمترین تأثیرات روی سبک او از هنر معاصر نبود بلکه از کارهایی بود که در زمانهای قدیم و در فرهنگهای مصر قدیم، یونان باستان و بویژه حجاریهای بومی آمریکای شمالی خلق شده بودند. از زمان «ازتک چاکمول» (Aztec Chacmool) نوعی فیگور خمیده RECIINING به عنوان پیشکش مورد استفاده قرار می‌گرفت. او فیگورهای خمیده خود را که استعاره‌ای برای کاربرد وی مناظر شدند، کاملاً گسترش داد. او بعدها این روش را در کارهایش ادامه داد.

تعلق خاطر «مور» به هنر گذشته‌های دور و علاقه‌اش به مناظر، میراثی بود که از حرکت رمانتیک قرن نوزدهم به ارث برده بود. او تنها هنرمندی نبود که به حرکت رمانتیک واکنش نشان داد. یک دورۀ خاص از مناظر شورهام توسط «ساموئل پالمر» SAMUEL PALMER طرح ریزی شدند (۸۱ ـ ۱۸۰۵). او شاگرد ویلیام بلیک (WILLIAM BLAKE) بود. هنرمندی که با قاطعیت به این آثار واکنش نشان داد «پُل ناش» PAUL NASH (۱۹۳۶ ـ ۱۸۸۹) بود که به عنوان یکی از مهمترین هنرمندان انگلیسی دوران جنگ شناخته شده. «ناش» به عنوان یک هنرمند دورۀ پیش از «رافائل» که دیرتر از موعد کارش را آغاز کرده بود، آنرا در حد زیادی به صورت نتیجه تجربیات خود در طی جنگ جهانی اول و مأموریتهایی که به عنوان یک هنرمند رسمی جنگ داشت، توسعه داد. در دهۀ ۱۹۳۰ او نشان داد که دید رمانتیک و تخیلی‌اش در منظره با جنبه‌های خاصی از سورئالیسم هماهنگ هستند. «گراهام ساترلند» GRAHAM SUTHERLAND (۸۰ ـ ۱۹۰۳) یک چهرۀ جدل آمیزتر بنظر می‌رسد. در دهۀ ۱۹۲۰ زمانی که او به چاپنقش (کارهای چاپی) مشغول بود، کور کورانه به پالمر وابسته بود. پس از آنکه کارهای چاپی در اواخر دهه از رونق افتاد، او به نقاشی روی آورده و کارهایی از منظره دگرگون شده «پمبرو کشایر» (PEMROKESHIRE) خلق کرد که مانند کار «ناش» در همان زمان به وضوح یک تکرنگ سورئالیستی داشت. او پس از جنگ جهانی دوم نیز به عنوان شخصی که چهره‌های افرادی نامدار، چون «سامرست موام» (SAMERSET MAUGHAM) و «هلنا روبین استین» (HELENA RUBINSTEIN) را نقاشی کرد شهرت خارق العاده‌ای بدست آورد.

در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ جنبشی در جهت ایجاد گروه سورئالیست اُرتدکس در انگلیس به وجود آمد. یک نمایشگاه سورئالیست بین المللی در سال ۱۹۳۶ در لندن برپا گردید که شامل تعداد قابل توجهی از هنرمندان انگلیس (مور، ناش، ساترلند و...) بود. اما اینها که جزو معروفترین این افراد بودند هرگز از اُرتدکسی بودن سورئالیسم احساس رضایت نکرده و بدین ترتیب سورئالیست در انگلستان تنزل پیدا کرده و کم طرفدار شد و اصرار بازماندگان آن در این رابطه با استعدادهایشان هماهنگی نداشت و این هنرمندان که به شکل اروپائی این حرکت موافق بودند، چندان



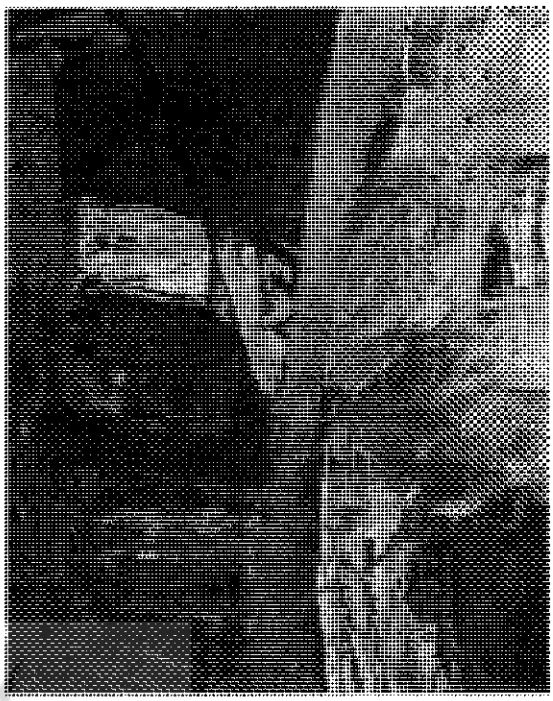
مورد توجه مورخان بعدی انگلیس قرار نگرفتند. به طور کلی هیچیک از اعضای اصلی سورئالیست انگلیس در آکادمی سلطنتی «هنر انگلیس در قرن بیستم» (BRITISH ART IN THE 20th CENTURY) که شامل «حرکت نوین» (MODERN MOVEMENT) بوده و از ژانویه تا آوریل سال ۱۹۸۷ در «برلینگتون» (BURLINGTON HOUSE) برگزار شد و برترین برآورد از این موضوع بود، شرکت نکردند.

دهۀ ۱۹۳۰ در انگلیس یک دهۀ کاملاً سیاسی است، همانطوری که در هر جای دیگر نیز چنین بود. سورئالیستها سعی داشتند به گروه دیگری که بر اساس اصول کاملاً متفاوتی سازماندهی شده بودند بپیوندند: انجمن بین المللی هنرمندان در سال ۱۹۳۳ تشکیل شد، این گروه از اتحاد جماهیر شوروی الهام گرفته و نخستین بیانیۀ اهداف خود را به صورت دوره‌ای در «ادبیات جهانی» (INTERNATIONAL LITERATURE) در سال ۱۹۳۴، با شرح فعالیت‌های انجمن تا آن زمان منتشر کرد. در این بیانیه آمده بود:

«ما هر دو هفته یکبار مباحثاتی در مورد «کمونیسم و هنر» از تمام جوانب ترتیب داده‌ایم، با کتابخانه مارکس و مکتب کارگری به طور نزدیک همکاری می‌کنیم و در اعتصابات و انتخابات و تولید روزنامه‌های استنسیل با استفاده از کارتون و پوستر شرکت کرده‌ایم. این کار تجربۀ مستقیمی را که ما در ارتباط با توده‌های مردم نیاز داریم برایمان فراهم می‌کند.»

انجمن معماران آمریکا (A.I.A) بیشتر هنرمندانی را که در زمینه‌های دیگر مطرح هستند جذب می‌کند. حتی «ونسا بل» (VANESSA BELL) و «دانکن گرنت» در فعالیت‌های آن که برای همدردی با جمهوری خواهان در جنگ داخلی اسپانیا برانگیخته شد، نقشی جانبی داشتند. تعدادی از رئالیستهای اجتماعی انگلیس مانند «کلیف رو» (CLIFF ROWE) برادران «هارتون» RONALD & PERCY HORTON «و کلیو برانسون» دارای مرکزیت بیشتر و سبک بارزتری بودند. آنها حتی بیش از سورئالیستهای آن زمان انگلیس به فراموشی سپرده شده بودند و حال در زمینه بدست آوردن نمونه‌های آثارشان اشکال زیادی وجود دارد.

گروهی از رئالیستهای اجتماعی اواخر دهۀ ۱۹۳۰ بهتر در خاطره‌ها ماندند ـ مکتب خیابان یوستون (EUSTON ROAD SCHOOL) که «ویلیام گلداستریم» WILLIAMM GOLDSTREAM (۸۷ـ۱۹۰۸) رهبر آن بود، در سال ۱۹۳۷ پایه گذاری شد. «گلداستریم» بیشتر به همان دلایلی که بنیانگذاران انجمن معماران آمریکا A.I.A برای کار



خود داشتند به رئالیسم روی آورد. او بعدها می‌گفت: «رکود» THE SLUMP مرا از مشکلات اجتماعی آگاه کرد و متقاعدم کرد که هنر باید سطح وسیعتری از مردم جامعه را مخاطب قرار دهد. در واقع تمام عقایدی که من داشتم با یکدیگر متضاد بودند. هنر عمومی باید معنی رئالیسم بدهد. در

کارهای اولیه مانند ON THE MAP او به این رئالیسم، تصورات ابهام‌آمیزی را افزود که شاید تا حدی مرهون اشعار و نمایشنامه‌های شاعر معاصر «و. ح. آودن» W. H. AVDEN باشد.

«گُلد استریم» عقاید استوار دیگری دربارهٔ راههای خلق آثار نقاشی داشت. شاگرد او «لورانس گوینگ» LAWRENCE GOWING گرایشات مکتب «خیابان یوستون» به تکنیک را در عبارتی فشرده بیان می‌کند. او خاطر نشان می‌کند که اعضاء گروه با زیبائی‌شناسی متضاد با زیبا شناختی مورد تأیید آنها مخالفند. روش دشوار «گلداستریم» در خلق نقاشی، چندین نسل از هنرمندان انگلیس را بهره‌مند ساخت. بسیاری از پیروان او هنوز به طور فعالانه مشغول به کارند و قطعاً راه آنها در نمایشگاهی که در لندن به سال ۱۹۸۳ و با عنوان «تصویر دست نیافتنی» (THE HARD _ WON IMAGE) توسط گالری تیت (TATE GALLERY) برگزار گردید، مشخص شد.

پیشرفتهای بعدی می‌توانند خلاصه شوند در حالی که بهتر شناخته می‌شوند. رئالیسم اجتماعی اواخر دههٔ ۱۹۳۰ توسط نئو رمانتیسم NEO _ ROMANTICISM که در طول جنگ در انگلستان رشد کرد، دنبال شد که نمونهٔ آن، طراحیهای معماری رمانتیک «جان پایپر» JOHN PIPER می‌باشند. این سبک ضرورتاً عکس العمل تنگ نظرانه‌ای حفاظت از خود در مقابل رویدادهای جهان بود و با تلاشی در جهت احیای رئالیسم اجتماعی با ظاهری احساساتی‌تر و کاملاً اکسپرسیونیست پیگیری شد، مکتبی که مکتب «ظرفشوئی آشپزخانه» (KITCHEN SINK SCHOOL) نام گرفت. جک اسمیت، (JACK SMITH) جان برتبی (Jahn BRATBY) و دیگران توسط منتقدان مارکسیست از قبیل «جان برگر» (GOHN BERGER) شدیداً حمایت می‌شدند. حال به نظر می‌رسید که مرکز بین المللی دنیای هنر از پاریس به نیویورک تغییر مکان پیدا کرده و حوزهٔ هنر انگلیس پس از مقاومت اولیه کم‌کم به آن سمت متمایل شد. مکتب پس از جنگ خیابان ایوز توسط پیتر لانیون PETER LANYON (۶۰ـ۱۹۱۸) ابداع گردید که سعی در تطبیق فردیت و حرکت آزاد قلم‌مو به صورت آبستره اکسپرسیونیسم آمریکا با نوعی گرایش

سنتی انگلیس به منظره داشت. «گروه موقعیت» (SITUATION GROUP) مستقر در لندن که در سال ۱۹۶۰ برپا شد، تحت تأثیر رنگ‌آمیزی نقاشان آبستره آمریکائی از قبیل «موریس لوئیز» (MORRIS LOUIS) و «کنت نولند» (KENNETH NOLAND) قرار گرفت.

هنر پاپ انگلیس بیشتر از آبستره انگلیس در همان دوره، هنری مستقل و بدیع به نظر می‌رسید. مردم انگلیس در تنازع با محدودیتها و مشکلات دوران پس از جنگ، به فرهنگ عامه شهرنشینی آمریکا به عنوان چیزی جذاب و مرموز می‌نگریستند. «ریچارد همیلتون» (RICHARD HAMILTON) که کار کُلاژ او با عنوان «چه چیزی خانه‌های امروزهٔ ما را کاملاً متفاوت و خوشایند می‌نماید؟» معمولاً به عنوان اولین نمونهٔ هنر پاپ شناخته شده، افسونهایش را با تصاویر فرهنگ عامه از طریق صافی استعاره تصفیه کرد. کارهای حاصله، تهذیبی آگاهانه با ظرافتی کاملاً بیگانه با هنر پاپ آمریکا می‌باشد که حدود چهار سال بعد بدست آمد.

در طی دههٔ ۱۹۶۰ پاپ انگلیسی همچنان از مدل ایجاد شده آمریکائی انحراف پیدا کرد. نقاشی روایتگر، عنصری مشخص در آثار اولیه «دیوید هاکنی» (DAVID HOCKNEY) است که به پشت سر و به یک سری کار چاپی الهام گرفته از «پیشروی شکاف» (RAKES PROGRESS) نظر داشته. این مسئله برای «پیتر بلیک» نیز مهم بود. کار بلیک محدود به یک دلتنگی رمانتیک می‌شود و بیشتر آنچه او خلق می‌کرد (برای مثال نقاشیهای افسانه‌ای و تصاویر آلیس در سرزمین عجایب ALICE IN WONDERLAND) به مآخذ قرن نوزدهم بر می‌گردد. منبع دیگر غربت فرهنگ عمومی در دوران جوانی خود بلیک می‌باشد، همانگونه که در سری آثار مربوط به کُشتی‌گیران نشان داده شده. در طول دههٔ ۱۹۷۰ که در مجموع بر خلاف مجسمه سازی انگلیس دوره رکورد نقاشی می‌باشد، بلیک در ابتکار جدید و خارق العاده‌ای که بر اساس انجمن روستای برادری FOUNDATION OF THE BROTHERHOOD OF RURALISTS بود شرکت جسته و نقش اساسی در آن ایفا کرد. او وفاداری خود را به ساموئل پالمز و جانشینان احیاءگران هنر پیش از رافائل تصریح کرد.

آنچه در بالا ذکر شد، در رابطه با گسترش هنر انگلیس در شرایط پی‌درپی «حرکتها»، یکی از انجمن‌های کاملاً منسوخ شدهٔ جریان هنر مدرنیست را دنبال می‌کند. در واقع درک پیشرفت نقاشی انگلیس در قرن نوزده بدون توجه به کمک افراد خاصی که شدیداً با طبقه بندی مخالف بودند، غیر ممکن است. چهار نفری که به نظر من اهمیت زیادی در دریافت هنر دههٔ ۱۹۸۰ در انگلیس دارند شامل این افراد می‌باشند: استانلی اسپنسر STANLEY SPENCER (۱۹۵۹ ـ ۱۸۹۱)، دیوید بامبرگ DAVID BOMBERG (۱۹۵۷ ـ ۱۸۹۰). فرانسیس بیکن (۱۹۹۲ ـ ۱۹۰۹) و لوسین فروید (متولد ۱۹۲۲).

اسپنسر و بامبرگ قبل از جنگ جهانی اول، در مدرسه هنر اسلید NEW NEGLISH ART LUSB تحصیل می‌کردند. فری، اسپنسر را جهت دومین نمایشگاه پست امپرسیونیست انتخاب کرد، اما وی بر خلاف عضویت در انجمن هنر نوین انگلیس NEW ENGLISH ART CLUB (۲۷ ـ ۱۹۱۹) و آکادمی سلطنتی ROYAL ACADEMY (که در سال ۱۹۳۲ انتخاب شده، در سال ۱۹۳۵ استعفا داده و دوباره

در سال ۱۹۵۰ به آن پیوست) ثابت کرد که با همهٔ حرکت‌های هنری ناهمگون است. به عبارتی افق‌های فکری او به طور خارق العاده‌ای محدود بودند. او در روستای «کوکهام» (COOKHAM) در مجاورت رودخانه «تِیمز» (THAMES) در «برکشایر» (BERKSHIRE) به دنیا آمد. اسپنسر از دوران کودکی از نظر روحی آزرده بود و این مسئله در خلق آثار وی به چشم می‌خورد. از نظر اخلاقی عمیقاً خصوصیات خاص «مذهبی» داشت. او به کوکهام به عنوان محل طبیعی حوادث خیالی و جریانات مستمر رویدادهای داستان عهد جدید می‌نگریست که در منطقهٔ بومی او بودند. حتی آثاری که ظاهراً مذهبی نیستند، مانند «رفتگران» (THE DUSTMEN) تجلی‌های رمزگونه‌ای از جریانات روزمره هستند. قدرت او در بیان مضامین مذهبی، آثار وی را در مقایسه با آثار ویلیام بلیک نزدیکترین کارهای قرن بیستم به این کارها می‌نماید. در همان حال مهارتهای او در طراحی، نگرشهای متضاد او به وقایع روزمره و نوعی خودخواهی که باعث همه چیز را در یک قطب شخصی ببیند، همهٔ اینها به کارهای «دیوید هاکنی» که یک اسطوره پرداز بود،

شباهت داشتند.

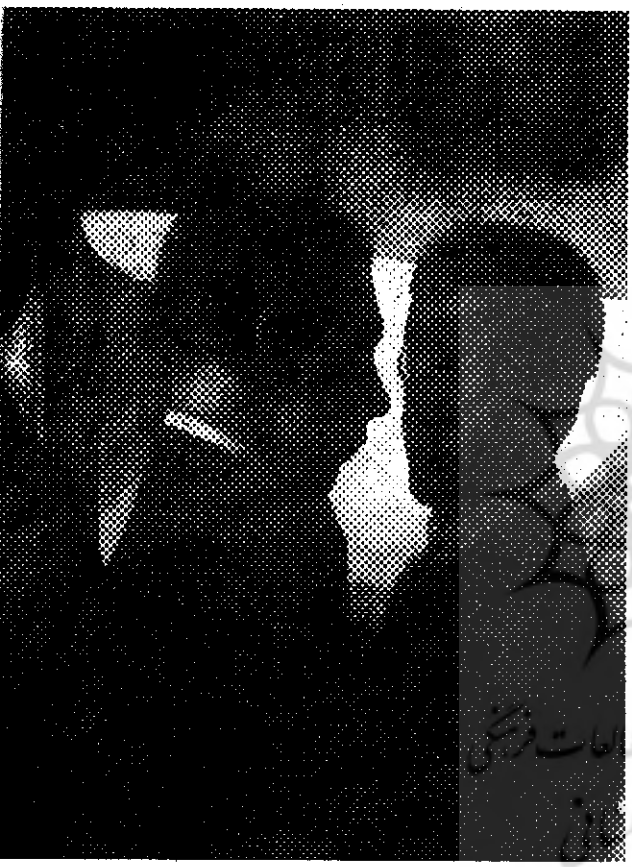
بامبرگ شخصی است از این نیز عجیب‌تر. او مانند اسپنسر در مدرسه اسلید به عنوان یک محصل، موفقیتهای چشمگیری بدست آورد. وی خیلی زود با جریان آوان گارد دوره پیش از جنگ آشنا شد. در سال ۱۹۱۳ به پاریس و به شرکت «یاکوب اپستین» وارد شد (جایی که در آن با پیکاسو، دریان و مودیلیانی MODIGLIANI آشنا شد) و یک نمایشگاه انفرادی در ژوئیهٔ سال ۱۹۱۴ در لندن برپا کرد: نمایشگاهی که «مارینتی» MARINETTIاز آن دیدار کرد. در این دوره، بامبرگ با دورانگران ارتباط داشت اما هرگز خود را کاملاً به آنان نزدیک نکرد. شانس او پس از جنگ تغییر کرد و او مبدل شد به یک بیگانهٔ فراموش شده. این مسئله تا حدی به علت نداشتن حامی در زمان رکود پس از جنگ بود اما بیشتر به خاطر تغییر سبک خود او و غیبتهای طولانی‌اش در خارج از کشور بود. بعضی از آثار او کارهای پرزحمت جغرافیایی (نقشه برداری) بودند اما بیشتر کارهایش با شیوه جدید ضربات درشت قلم‌مو و قشر ضخیم رنگ اجرا شدند که همانند اکسپرسیونیسم قبل از جنگ آلمان بودند ولی بدون آن تندی ناخودآگاه مرتبط با این سبک. از نظر کسانی که مانند فِری و بِل در مکتب پاریس کار می‌کردند، آثار «بامبرگ» به اندازه

دادخواهی گاه و بیگاه او نزد کسانیکه ممکن بود در موقعیتی باشند که او را کمک کنند، سخت و خشن می‌آیند.

در طول جنگ جهانی دوم، «بامبرگ» با وجود مشکلات عدیده‌ای که وجود داشت، موفق شد تعداد محدودی کار به عنوان هنرمند رسمی جنگ انجام دهد. او در انگلیس مانده و شروع به تدریس نیمه وقت کرد. از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۳ او در پلی تکنیک BOROUGH در شرق لندن تدریس کرد. «فرانک تورباخ» (متولد ۱۹۳۱) و «لیون کوزوف» LEON KOSSOFF (متولد ۱۹۲۶) از شاگردان او در آنجا بودند که در حال حاضر هر دو به عنوان هنرمندان راهنما و بهترین نماینده سبک «اکسپرسیونیسم کُند» SLOW EXPRESSIONISM که کاملاً ریشه در آثار بامبرگ دارند، شناخته شده‌اند. بامبرگ هرگز آنچنان که خود می‌دانست که شایستگی‌اش را دارد، مورد تحسین قرار نگرفت. نمایشگاه «ویندهام لوئیز و دورانگردان» WYNDHAM LEWIS AND THE VORTICISTS که قبلاً راجع به آنها صحبت کردیم و در سال ۱۹۵۶ در گالری تِیت برگزار شد، نقش بامبرگ را کوچک شمرده و این حرکت را الزاماً آفریده لوئیز عنوان کرد. این بی عدالتی او را به شدت آزرده خاطر کرد و

باعث مرگ او در سال ۱۹۵۷ شد. نمایشگاه جامع بامبرگ در گالری تِیت در سال ۱۹۸۸، غرامتی بسیار خارج از موعد بود.

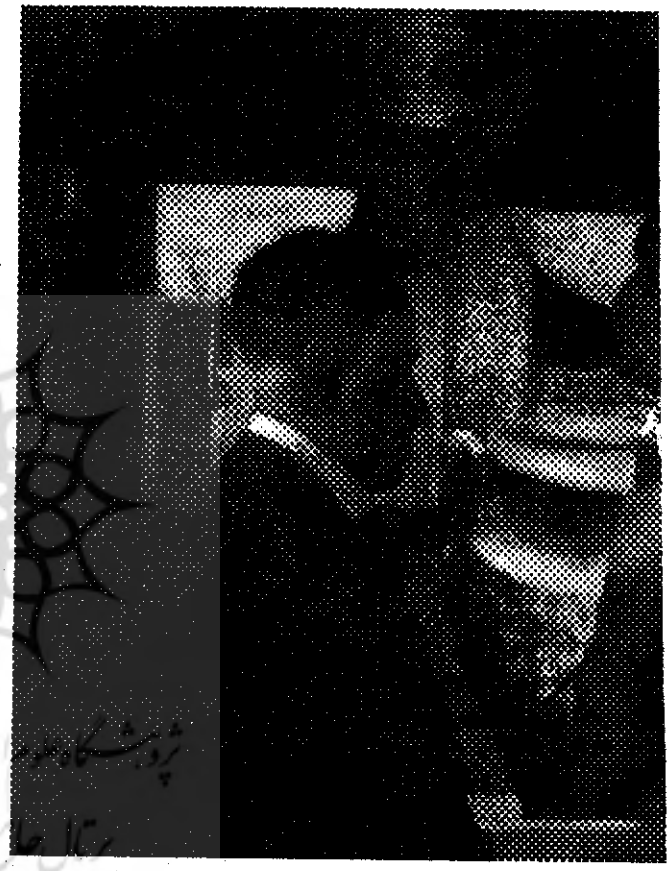
احتمالاً «بیکن» وقتی بیش از حد مورد تحسین بود بیشتر از زمانی که کمتر از حد لازم تحسین می‌شد، رنج می‌برد. از زمان اولین ظهور رعدآسای او بر چهرهٔ هنر لندن، درست پس از جنگ جهانی دوم، او تعداد کثیری از کپی کاران را جذب کرد اما



هیچ نسل بلافصلی و هیچ شاگردی نداشته است. منتقدان اغلب سعی در درک این داشته‌اند که او چگونه نقاشی است. یک تئوری عمومی بر این نظر است که او نوعی توسعه اگزیستانسیالیزم از سوررئالیسم را بیان می‌کند. به نظر من، «بیکن» در واقع مثالی روشن از بقای رمانتیسم در هنر انگلیس می‌باشد. «رابرت راسنبلام» ROBERT ROSENBLUM منتقد آمریکائی، در مقاله‌ای برای آکادمی سلطنتی با عنوان «هنر انگلیس در قرن بیستم»، با آگاهی او را با «فوزلی» FÜSELI مقایسه کرد. در این کار، او با دقت زیادی ترکیب والا، مفرط، بیدادگرانه و کمی تمسخرآمیز بیکن را

مد نظر داشته است.

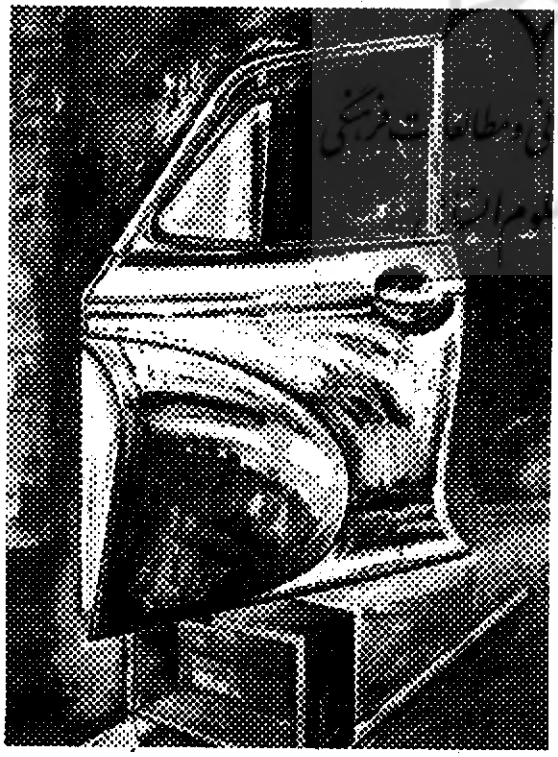
«لوسین فروید» نوهٔ زیگموند فروید (SIGMUND FREUD) در برلین متولد شد و در سال ۱۹۳۲ برای دوری از خطر نازیسم به عنوان پناهنده به انگلیس آورده شد. فروید به سبکی کار می‌کرد که به نظر، ادامهٔ سبک نئورئالیسم جمهوری «ویمار» بود (کار او با آثار «جرج گروس» GEORG GROSZ، «اوتو دیکس» OTTO DIX و همچنین



آثار رئالیست جادوئی آلمان از قبیل «کریستین شاد» CHRISTIAN SCHAD قابل مقایسه‌اند). نقاشیهای فروید، مانند این نقاشان آلمانی، عوامل اکسپرسیونیست و رئالیست را درهم آمیخته است) این تصور بر مبنای ایجاد معیارهای رئالیست دنبال می‌شود اما این وسیله بیانِ شدت احساسات شخصی است که یک اکسپرسیونیست واقعی را نشان می‌دهد.

هیچکس نمی‌تواند منکر آن شود که چهار نقاش، اشغال سرزمین کاملاً ناشناخته‌ای را در تاریخ نقاشی انگلیس در طول این قرن بیان کرده‌اند. اینگونه به نظر می‌رسد که همهٔ این افراد چقدر از مدل ایده‌آل برای نقاشی مدرنیست که برای اولین بار توسط راجر فِری پیشنهاد شده بود، منحرف شده‌اند. تمام آنها بر اهمیت موضوع هنری تأکید داشته و هیچیک ترکیب بندیهایی را که در آثار سزان وجود دارد خلق نکردند، گرچه شاید «بامبرگ» خیلی به آن نزدیک شده باشد.

اخیراً در جهت تنظیم تاریخ مدرنیسم انگلیس تلاشی بوجود آمده در حالیکه همزمان آن را به صورت یک گویش تنظیم شده‌ای از پاسخ یک حرکت هنری به دیگری، برگردانده‌اند. با این نظریه که حال، از یک مکتب لندن نظیر مکتب فرانسه در دوران پیش از جنگ جهانی اول و پس از آن صحبت می‌کنیم. به تعدادی از اعضای اصلی آن در اینجا اشاره شده: بیکن، فروید، اورباخ، کوزوف؛ و از دیگر اعضاء آن، می‌توان از «هاوارد هاگکین» (متولد ۱۹۳۲) و «ر.ب. کیتاج» (متولد ۱۹۳۲) که یک آمریکائی مقیم انگلیس می‌باشد، نام برد. با اینکه این هنرمندان کاملاً با یکدیگر متفاوت بوده و در بعضی موارد از نظر تشکیل یک گروه از نظر زمانی، کاملاً مجزا می‌باشند، این مسئله را نمی‌توان انکار کرد که آنها اجداد واقعی هنرمندانی هستند که آثارشان در گالریهای انگلستان به نمایش در می‌آید. این هنرمندان جوانتر نیز، مدرنیسم فِری



را به شدت رد می‌کنند.

اگر شخصی به آثار اغلب این هنرمندان نگاه کند، متوجه می‌شود که علیرغم اختلافات زیادی که بین سبکهای هنرمندان وجود دارد، تأکید زیادی بر مفاد و دیگر پیوندهای نزدیک آنها با هنر انگلیس قرن نوزدهم دارد. این آثار را در سه دستهٔ نزدیک به هم می‌توان قرار داد: نقاشی رُمانتیک منظره معمولاً با رجوع به آثار «ترنر»، مانند: («ایان مکیور»، (IAN MCKEEVER) «ترسه اولتون» (THERESE OULTON) یا «کریستوفر لی بران» (CHRISTOPHER LE BRUN)، یا «ساموئل پالمر» [جان ویرچو] (GOHN VIRTUE)؛ جزئیات یک

اسطوره شخصی که تقریباً از نظر رنگمایه برابر رمانتیک است و احتمالاً می‌توان آنها را در حالیکه از بلیک و هنرمندان پیش از رافائل مانند دانته گابریل روزتی، ویلیام هلمن هانت (WILLIAM HOLMAN HUNT) آیلین کوپر، (EILEEN COOPER)، استیون کمپبل (STEVEN CAMPBELL)، آندرز جکفسکی (ANDRZEJ JACKOWSKI) و تفسیر اجتماعی گراهام کولی، (GRAHAM COWLEY) ، کن کوری، (KEN CURRIE) و پیتر هاوسون (PETER HOWSON)) تنزل پیدا می‌کند، دید. مخصوصاً موضوع سوم، ارزش لحظه‌ای تأمل را دارد. این مورد به گذشته یعنی به دورهٔ ویکتورین‌ها یا به دههٔ ۱۹۳۰ و بویژه به مؤسسات رو به فراموشی «انجمن بین‌المللی هنرمندان» (ARTISTS INTERNATIONAL ASSOCATION) بر می‌گردد. این مسئله می‌تواند به هنرمندان خاص اواخر دورهٔ ویکتوریا که افراد برجستهٔ آن، لوک فیلدز» LUKE FILDES (۱۹۲۷ - ۱۸۴۴) و «فرانک هول» FRANK HOLL (۸۸ - ۱۸۴۵)، در مطالعات تاریخ هنر مورد بحث هستند، مربوط باشد.

این نمایشگاه هم در مقایسه با آکادمی سلطنتی، «هنر انگلیس در قرن بیستم»، و هم گالری تِیت، «تصویر دست نیافتنی»، دارای جنبه‌های وسیعی می‌باشد. یکی از این جوانب تعداد زیاد زنان هنرمند است - در اینجا تعداد زنان هفت نفر از بیست و شش نفر می‌باشد در حالیکه در آکادمی سلطنتی شش نفر از هفتاد و دو نفر و در گالری تِیت سه تن از چهل و پنج نفر هنرمند زن بوده‌اند. نکته دیگر این است که هنر اسکاتلندی کاملاً منطبق با آنچه در جنوب کشور اتفاق می‌افتد،

پیش می‌رود. این تفاوتها موجب شناخت تغییراتی می‌شود که در طی دههٔ اخیر در هنر انگلیس رخ داده است. مطالعه هنر نوین اسکاتلند در گالری ملی هنر مدرن اسکاتلند در ادیونبورگ به نام «تخیل قوی» (THE VIGOROUS IMAGINATION) در سال ۱۹۸۷ این مسئله را بیان کرد که نقاشی در اسکاتلند از یک طغیان انرژی که از اوایل این قرن ناشناخته باقی مانده بود، بهره‌مند شده.

با این حال، بالاتر از همه، این نمایشگاه از این جهت که راهی نو برای مطالعه کل پیشرفت نقاشی انگلیس در قرن نوزده ارائه می‌دهد یعنی زمانی که نمایشگاههای پست امپرسیونیست دایر بودند، کاری نو می‌باشد، این موضوع تنها از این جنبه اهمیت ندارد که این نوع تفسیر راهی است برای پاسخ دادن به معیار بین‌المللی مدرنیسم، بلکه این مسئله را بیان می‌کند که می‌توان بخش مهمی از هنر معاصر جهانی را در شرایط ملی یک کشور نگریست. در اینجا صفت «انگلیسی» تقریباً با تأکیدی به اندازهٔ اسم «نقاشی» PAINTING مورد استفاده قرار گرفته.