پیکره
دوفصل‌نامه، دانشکده هنر شوشتر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
گرایش به باروک در نقاشی فیگوراتیو معاصر
شماره پنجم- بهار وتابستان ۹۳
۳۳

حجت اله سعادت فر*

تاریخ دریافت: ۹۲/۹/۴
تاریخ پذیرش:۹۲/۱۲/۲۵

گرایش به باروک در نقاشی فیگوراتیو معاصر

چکیده :

عصر باروک تحولی‌عظیم در عرصهٔنقاشی ایجاد کرد و امکانات بیانی وسیع نهفتهٔ زیادی را برای نقاشی به ارمغان آورد. این کیفیت‌های متنوع، زبان تصویری قدرتمندی را شکل داد که از قرن هفدهم تا کنون آبشخور هنرمندان و مکاتب زیادی بوده است. در طول قرن بیستم و بیست و یکم، باروک، هویت خود را به عنوان یک نگرش فرهنگی کلان در عرصه‌های گوناگون ادامه داد. ظهور دوبارهٔ گرایش‌های باروک در هنر معاصر، به ویژه نقاشی قابل تأمل است. این نوشتار به بررسی گرایش‌های باروک در نقاشی معاصر می‌پردازد و سعی دارد که از طریق معرفی برخی نقاشان فیگوراتیو امروز، به چگونگی رویکرد، نحوه ارجاع و نقاط اتصال آن‌ها به سنت نقاشی باروک و استادان به نام آن بپردازد. روش این پژوهش توصیفی وتحلیلی است و داده‌های آن با تطبیق منابع و شواهد بصری به دست آمده است.

کلید واژه :
باروک
نئوباروک
نقاشی
فیگوراتیو

عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز*
Paint.saadat@gmail.com

تاریخ توالی دوران‌ها نیست، بلکه نمایش بی‌همتای تشابه‌هاست. "هایدگر"

مقدمه

هنرمندان امروز بیش از هر دوران دیگری، بیش از آنکه بطور بی‌واسطه از زندگی و تجربه زیسته خود متأثر شوند؛ از دیگر هنرها، مکاتب و سبک‌های گذشته، نظریه ها و تفاسیر متنوعی که توسط عالمان هنر شکل می‌گیرد، الهام می‌گیرند. این رویکردها به سنت‌های تصویری، گاه به طور واضح و آشکار و با گرته‌برداری دقیق و گاه بطور ناخود آگاه اتفاق می‌افتد. در نتیجه از ارجاعات دقیق و مشخص به آثار هنری تا ظهور کیفیت‌های بصری یک سبک در دوران معاصر، آثاری به وجود می‌آیند که در رابطه متقابل با سبک‌ها و دوره‌های تاریخی گذشته قرار دارد.

مکتب باروک به ویژه نقاشی این دوران یکی از غنی‌ترین و گسترده‌ترین دستاوردهای هنری قرن هفدهم است که طیف وسیعی از نقاشی‌ها با شیوه‌های اجرایی متفاوت را در بر می‌گیرد. تنوع کیفیت‌های بصری این دوران که سرشار از جذابیت‌های حسی و عاطفی است، باعث شده که بسیاری از هنرمندان و نقاشان معاصر برای توسعه تکنیکی و تقویت ساختارهای تصویری خود، از امکانات بی‌شمار آن بهره‌مند شوند. رجوع وبازگشت به شیوه‌های هنرمندان قدیم در تکنیک، سازماندهی فضا و نگرش به محیط و شگردهای انتقال آن به مخاطب در عصر جدید، مقوله‌ای مهم است که بررسی و تعمق در این تاثیرپذیری، ما را در درک بهتر آثار نقاشان معاصر جهان و نحوهٔ وام‌گیری آن‌ها از ظرفیت‌های نقاشی باروک هدایت می‌کند. در این پژوهش سعی شده است به روش توصیفی، ضمن معرفی تعدادی از نقاشان معاصر، به بررسی تطبیقی کیفیت‌های آثارشان، با ارزش‌های تصویری نقاشی باروک پرداخته شود و از این رهگذر به نقاط اشتراک و اتصال نقاشی آن دوره- که در ساخت و معنا بخشی نقاشی امروز، موثر بوده است- دست یابیم. در نتیجه این پژوهش با بررسی کیفی آثار نقاشان جدید که عمدتا نقاشی‌های فیگوراتیو هستند، به دنبال یافتن ارجاعات و الگوهایی بصری است که در فرآیند بررسی و تطبیق این آثار با نقاشی باروک، ظهور می‌کنند. با توجه به اهمیت شناخت مؤلفه‌های هنر امروز در حوزهٔ نقاشی و هنرمندان شاخص آن، سؤالات این پژوهش بدین‌گونه است :

۱- ارجاعات و میزان تأثیرپذیری نقاشان مورد بحث، معطوف به کدام کیفیت‌های بصری نقاشی باروک است ؟

۲- آیا کیفیت‌های بیانی به گونه‌ای آگاهانه از سوی نقاشان گزینش می‌شود یا نشان از فرهنگ تصویری جدیدی است که در دوران معاصر رسوخ کرده است ؟

پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های اخیر منابع زیادی به بررسی ریشه‌ها و عوامل اثرگذار در رویش مجدد عصر باروک در دوران معاصر پرداخته‌اند که از تنوع زیادی هم برخوردار هستند. در بیشتر آن‌ها از گرایش‌های کلی فرهنگ معاصر، تحت عنوان «نئوباروک» یاد شده است. به عنوان مثال «عمر کالابرس»[۱] در کتاب خود «نئو باروک، نشانه‌ای از زمان»[۲] ده الگوی اساسی را که بن‌مایه‌های فرهنگ تصویری معاصر بر پایه آن شکل گرفته است، بررسی می‌کند. این مفاهیم و الگوهای انتزاعی که زیرساخت‌های بصری امروز را شکل می‌دهند و از مفاهیم دوره باروک هستند، در این کتاب مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته‌اند.

«آنجلا ندالیانیز»[۳] در کتاب «زیبایی شناسی نئوباروک و سرگرمی معاصر»[۴]به عوامل

شکل‌گیری نگرش نئوباروک در کشورهای مختلف از منظر سینمایی می‌پردازد. او در پی بررسی زبان سینما و فرهنگ تصویری مردم در سریال‌های تلویزیونی و بازی‌های رایانه‌ای، ظهور فرهنگ نئوباروک را به خوبی تحلیل می‌کند. در این دو کتاب، نقاشی به ندرت از منظر نئوباروک، بررسی شده است. مهم‌ترین کتابی که جمع‌بندی نسبتاً دقیق‌تری از باروک ارائه می‌دهد، مجموعه‌ای است تحت عنوان «گرایشات باروک در هنر معاصر»[۵] که شامل مقالاتی است که «کلی آنواکر»[۶] آن را جمع‌آوری کرده است. در این مقالات علاوه بر معماری و تئاتر، نقاشانی همچون« فرانک استلا»[۷]، «لوسین فروید»[۸] تا «جف کونز»[۹] ضمن مطالعه موردی بعضی از آثارشان با نقاشی باروک، جایگاه آن‌ها در تاریخ هنر هم تبیین شده است؛ اما پژوهش‌هایی که به طور دقیق معطوف به حوزهٔ نقاشی باشد کمتر مشاهده شده است. در اینجا تلاش شده است تا به گونه‌ای تخصصی‌تر به نقاشی فیگوراتیو معاصر و رابطه‌اش با نقاشی باروک پرداخته شود.

باروک و نئوباروک

آنچه امروزه به عنوان مکتب باروک (سبکی موقر و کاملاً جدی) می‌شناسیم تا قبل از قرن بیستم با تعاریفی همچون عصر باروک، هنر باروک، سیاست باروک و علم باروک به مشابه سبک و سیاقی نامتعارف با آثار کلاسیک قلمداد می‌شد؛ چرا که مکتب کلاسیک با قوانین و ضوابط خاص خود هر فکر و هنروری را در قالب های آکادمیک قرار می‌دهد و جای زیادی برای بدعت‌گذاری و نوآوری باقی نمی‌گذارد. طرفداران مکتب کلاسیک به مکتبی که از نظر قوانین حاکم بر شیوه مقبول خودشان، غریب، گنگ و ریاکارانه می‌نمود، باروک نام نهادند. حتی هنرمندانی را نیز که منتسب به این سبک می‌دانیم، از این که منسوب به شیوه باروک باشند شرم داشتند.

به هر طریق مکتب‌های جدید همواره سعی در تخریب نظرها و اعتقادهای مکاتب ما قبل خود دارند و بدیهی است که هنر برای حرکت سیال خویش چاره‌ای جز تغییر و تحول ندارد. باروک در واقع بیانگر روحیات و خاستگاه‌های انسان نیمه دوم قرن شانزدهم است؛ انسانی که همواره با دوگانگی‌هایی چون دنیا و آخرت، زندگی و مرگ، فقر و ثروت، درست و نادرست و ... مواجه بوده است.

در سال ۱۹۱۰ تحقیق و تفحص در باب هنر باروک به صورت جدی دنبال شد و این کنکاش‌ها، سبک‌های هنری بسیاری را سیراب کرد. دادائیسم و سورئالیسم و بسیاری از سبک‌های مدرن، وام‌دار حس حرکت و نوزایی باروک می‌باشند. در اواخر قرن نوزدهم پژوهشگر آلمانی«هاینریش ولفلین»[۱۰] جزو نخستین افرادی بود که به طور جامع به مطالعه باروک پرداخت. همچنین انتشار کتاب فرانسوی سه‌جلدی «صورت‌ها» زمینهٔ مناسبی برای پژوهش در زمینهٔ باروک از خود به جای گذارد. مکتبی که چون بیشتر شیوه‌های هنری تاریخ، حیات و مرگ دقیقی ندارد و متعلق به مرز یا حتی قاره‌ای خاص نمی‌شود، بلکه وسیله‌ای است برای بیان که در اختیار بشریت قرار دارد (امیرحسینی، ۱۲۲:۱۳۸۶).

امروزه ارتباطات بسیار روشنی بین برخی از گرایش‌های فرهنگی معاصر و ارزش‌های تاریخی سبک باروک قرن هفدهم به خصوص با تأکید بر تعامل با مخاطب به وجود آمده است. این نوع نگرش به نوعی کاملاً آشکارا رویکردی مجدد به عصر باروک را در قالب رسانه‌های تصویری جدید و قدیم از نقاشی تا صنایع دستی، معماری، دکوراسیون داخلی، سینما و بازی‌های رایانه‌ای زیر عنوان «نئوباروک» عرضه می‌کند. با وجود این منطق نئوباروک معاصر تا حدی به خاطر تفاوت‌های قابل توجهی که در اوضاع اقتصادی و اجتماعی بین دو دوره وجود دارد، صرفاً آینه

تمام نمای عصر باروک نیست، اما شباهت‌های بسیاری هم در این بین وجود دارد. به خصوص در نمایش و ظهور کارکردها و ویژگی‌های رسمی، شامل عناصری مانند دستگاه‌های فن نمایش و صحنه‌سازی تئاتر باروک و اُپرا. (Calabress ,۱۹۸۷ :۴) و (Nadalianis ,۲۰۰۴:۶)

قرابت و نزدیکی بین زیبایی شناسی معاصر و دوره باروک توسط تعدادی از محققان و نظریه پردازان در طول چند دهه گذشته بارها مورد اشاره قرار گرفته شده است. برخی حتی برای تعریف و نام‌گذاری زیبایی‌شناسی معاصر، «نئوباروک» را به عنوان یک واژۀ مناسب و زایاتر از «پست مدرنیسم» پیشنهاد داده‌اند. منتقد ایتالیایی عمر کالابرس در کتاب خود « نئو باروک، نشانه‌ای از زمان»پست‌مدرنیسم و نئوباروک را با هم برابر می‌داند و حتی می‌گوید که نئوباروک به عنوان یک مفهوم برای زیبایی شناسی معاصر باید جایگزین پست‌مدرنیسم شود.

ندالیانیز و کالابرس هر دو توافق دارند که این مفهوم زیبایی‌شناسی، کیفیت‌هایی بیش از حد معمولی دارند و تأکید می‌کنند که نئوباروک و باروک هر دو یک سرخوشی و لذت بی واسطه را بین مخاطب و تجربیات حسی او انتقال می‌دهند. نئوباروک اغلب متکی به فناوری‌های رایانه‌ای است، اما ترکیبی است از واسطه‌های بیانی دیداری، بصری و شنیداری و متنی که در شیوه‌هایی به موازات ساختارهای پویای سبک باروک رشد کرده است. این تحول و پویایی در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم با گسترۀ وسیع تری در فن‌آوری و شیوه‌های متفاوت فرهنگی بیان شده است.

«بورگر»[۱۱] گفته است : « من تمایل دارم باروک را به عنوان شیوه‌ای منحصر به فرد که پایان مرحله ای است در همۀ هنرها تعریف کنم؛ زمانی که هنر با تمام امکانات و ظرفیت هایش خود را عرضه می‌کند». شباهت بین باروک و نئوباروک در نحوۀ رویکرد به مفهوم دیدن و جذابیت بصری است که هدفش درگیری و تعامل مستقیم مخاطب با فرایند دیدن اثر هنری است. یا به تعبیری که «کری دواس»[۱۲] بیان می‌کند: در فرهنگ کنونی که تأکید زیادی بر روانشناسی و نیازهای فردی دارد، باروک کاملاً می‌تواند احساس آشنا و خودمانی ایجاد کند. (Downes ,۱۹۹۶:۲۶۱) علاوه بر این هم، شماری از نظریه‌پردازان معاصر چون «ژیل دلوز»،[۱۳] «میک بال»،[۱۴] «نورمن کلاین»[۱۵] و «لوئیس پارکینسون»،[۱۶]همگی تصدیق می‌کنند که باروک فقط یک منظر فرهنگی ساده از گذشته نیست، بلکه در یک بستر نقادانه و زیبایی‌شناسانه، مفهومی فراتر از دریافت تاریخی و جغرافیایی قرن هفدهم اروپاست.

مسأله تعریف سبک و ویژگیهای بصری باروک

بسیاری از نمایشگاه‌های هنری اخیر در واکنش به مفاهیم و کیفیات تصویری باروک شکل می‌گیرند. که در این میان علاوه بر مدیوم‌های جدید هنری، نقاشی نیز، گرایش‌های خود را به شیوه‌های متفاوت عیان می‌کند. قبل از پرداختن به ارتباطات نقاشی معاصر با سنت باروک باید پرسید که گرایش به سبک باروک به چه معناست؟ چه ویژگی‌های خاصی را می‌توان مرتبط با کیفیت‌های اساسی این مکتب در نظر گرفت؟ به منظور پاسخ به این پرسش ابتدا باید یک سوأل ساده‌تر پرسید که سبک باروک چیست؟ به نظر می‌رسد پژوهش‌گران و مورخان هنر ضمن ممانعت از پاسخ به این سوأل، به فراخور هر دورۀ تاریخی، پاسخی متفاوت و مجزا به آن داده‌اند، جدای از معنی لغوی واژۀ باروک که در دایره المعارف‌ها بدان پرداخته شده است، به نظر می‌رسد که تعریف کیفیات جامعی برای این سنت تصویری بسیار مشکل باشد. «آرنولدهاورز»[۱۷] در این‌باره می‌گوید:

از دورهٔ‌گوتیک بدین سو، ساخت و بافت سبک‌های هنری بیش از پیش پیچیده‌تر شده بودند. کشاکش میان محتواهای خاص روحی، عظیم‌تر می‌شد و عناصر متفاوت در نتیجه ناهمگن‌تر. با این حال پیش از باروک، هنوز امکان‌پذیر بود که گفته شود آیا برداشت هنری یک عصر در بنیاد خویش طبیعت‌گرا یا ضد طبیعت‌گرا، متمایل به وحدت یا متمایز است؛ ولی اینک هنر دیگر واجد خصلت یک شکل سبک به معنای دقیق کلمه نیست، این هنر در عین واحد، طبیعت‌گرا کلاسیک‌گرا، تحلیلی و ترکیبی است. ما شاهد شکفتگی همزمان گرایش‌های سراسر متضاد هستیم و می‌بینیم که معاصرانی چون «کاراواجو»[۱۸] و «پوسن»،[۱۹] «روبنس»[۲۰] و «هالس»،[۲۱]«رامبراند»[۲۲] و «وان دایک»،[۲۳] در اردوگاههای سبکی متفاوت قرار دارند (هاوزر، ۱۹۵:۱۳۶۱). در عرصه نقاشی باروک ما تفاوت‌های گسترده‌تری در تنوع موضوعات و مفاهیم و شیوه‌های ساخت تصویر مشاهده می‌کنیم. برای مثال نقاشان «فرسکو»[۲۴]ایتالیایی در قرن هفدهم، نقاشان طبیعت بی‌جان هلندی، چشم‌اندازهای روستایی فرانسوی، پرتره نگاری‌های صنفی و موارد دیگر، همگی از عدم تجمیع یک نظریه واحد در تعریف این سبک حکایت دارند. در واقع مشکل تعریف جامع از این مکتب نقاشی در گستردگی و تکثر موضوعات، مفاهیم و مباحث فلسفی آن است که به درک درستی از هنر این دوره به لحاظ سبکی و محتوایی منجر نمی‌شود. آمیختگی ایده‌ها، سبک‌ها و مضامین در نقاشی باروک، کار طبقه‌بندی را دشوار می‌کند. هیچ قاعده مشترکی برای شیوه‌های گوناگون نمی‌توان در نظر گرفت. به ویژه آن که طرفداران هر یک از شیوه‌ها در مورد بهترین راه برای انتقال پیامشان، ایده‌های مخصوص به خود را دارند؛ به عنوان مثال در حیطه فرم، کشمکش شدیدی میان طرفداران طراحی یا خط و طرفداران نقاشی یا رنگ وجود داشت» (دامون تریادو، ۶۳:۱۳۸۶).

«جان مارتین»[۲۵] در کتاب خود به نام «باروک» مشکل تعریف سبک باروک را این‌گونه بیان می‌کند: «اجازه بدهید در ابتدا، بپذیریم که این یک کار غیرممکن است. هیچ هماهنگی و همگنی از یک سبک، در دوره باروک وجود ندارد، اما انسان وسوسه می‌شود که از تنوع بسیار زیاد سبک به عنوان یکی از مشخصه‌های متمایز آن صحبت کند (Martin,۱۹۷۷:۲۶). به نظر می‌رسد این تنوع یکی از مؤلفه‌های عمومی دوران کنونی نیز به شمار می‌رود. نوعی کثرت‌گرایی که از شاخصه‌های اصلی پست‌مدرن هم به شمار می‌رود در واقع تنوع بصری دوره باروک باعث شده است، هنرمندان به کشف تشابه‌هایی بین هنر آن دوره و فرهنگ متکثر کنونی نائل شوند. البته این میزان تأثیرپذیری می‌تواند کاملاً به صورت ناخودآگاه و تحت تأثیرعوامل اجتماعی با کیفیت‌هایی متفاوت عرضه شود به‌طوری‌که می‌توان تفاوت‌های چشم‌گیری را در مورد آثار نقاشی مرتبط با این دوره مشاهده کرد. زیرا بر طبق نظریهٔ نسبی‌گرایی، توصیف‌های سبکی را می‌توان به دلخواه دوباره نویسی کرد. در زبان‌های مختلف، علایق تاریخی و مسائل معاصر متفاوتی وجود دارند که ویژگی‌های مختلفی دارند، با این حال یک گرایش هنری، به نظر متمایز از دوره هنری قبلی می‌رسد و بنابراین ویژگی‌هایی که به سبک عمومی خاصی نسبت داده می‌شوند، دگرگون می‌شوند» (گیجو، ۱۸۷:۱۳۹۲). در نتیجه رابطه با سنت‌های نقاشی باروک در عصر حاضر، تنها به چگونگی تکنیک و فوت و فن‌ها محدود نمی‌ماند و چگونگی‌های ساختاری، بیان تجربیات انسانی و شگردهای انتقال آن به تماشاگر را هم شامل می‌شود.

تاریک‌نگاری[۲۶]

در نقاشی دورهٔ باروک رابطهٔ نور و تاریکی مسأله اصلی ساختار بصری و ابزار مشخصهٔ

بیان است؛ به‌طوری‌که شیوه‌های نمایش نور در نقاشی‌های قرن هفدهم، وابسته به شدت و تراکم وسعت بخش‌های تاریکشان است. تاریک‌نگاری، اصطلاحی است برای توصیف پرده‌های طبیعت‌گرایانه‌ای که با رنگ سایه‌های بسیار تیره نقاشی شده‌اند و در آن‌ها کاربست تباین تیره روشن بسیار بارز است (پاکباز، ۱۵۳:۱۳۸۳).

تاریک نگاری یک روش مؤثر برای بیان حقایق روح و روان آدمی است که هنرمندان دورهٔ باروک از کیفیت‌های آن در جهت عیان کردن عمیق ترین تمایلات و احساسات درونی انسان بهره برده اند. هر چند ابداع آن را به کار اواجو نسبت می‌دهند، اما پیشینهٔ آن به تحقیقات «لئوناردو داوینچی»[۲۷] در باب توسعهٔ دانش نور و سایه برمی‌گردد. کمال‌یافتگی این اسلوب در آثار رامبراند به اوج خود می‌رسد. این شیوه با موضوعی که رئالیستی باشد به خوبی جور در می‌آید و چشم بیننده را به تأیید و تصدیق واقعیت بصری آنچه می‌بیند وادار می‌کند. کارکرد جدی تاریکی و کنتراست شدید را به خوبی می‌توان در تصویر سازی‌ها و بازی‌های رایانه‌ای جدید و سینمای معاصر در اقناع مخاطب مشاهده کرد؛ اما در عرصهٔ نقاشی، رویکرد به این شیوه با وجود قدیمی بودن آن، دوباره رونق گرفته است. اُدنردروم از معدود نقاشانی است که از تنبریسم به عنوان ساختار اصلی بصری آثارش سود می‌جوید. نگاه او به تاریخ و کار استادان قبل از خود که از آن‌ها تأثیر گرفته، نگاهی تزئینی و پوستری نیست و در سطح بازنمایی تکنیکی نمی‌ماند. زیبایی‌شناسی به کار رفته در آثار نردروم در دوره خود نوعی زیبایی مطرود بود، ولی او با دقت و حوصلهٔ تمام به آموختن آن پرداخت. نگاه او به نقاشی باروک و استادان به نام آن، از منظری پست‌مدرن و شاید بتوان گفت نئوباروک است. نور نمایشی، تأکید نیرومند روان‌شناختی، آرایش سه‌بعدی پیکره‌ها و ژست‌ها و چهره‌هایی معمولی و آرمانی انسان‌ها، از مشخصات بصری آثار اولیه نردروم هستند که تا حد زیادی از تأثیرکاراواجو حکایت می‌کند (وای، ۸۲:۱۳۸۳). برای مثال بعضی آثار او همچون محافظان آب ۱۹۸۵، یک نقاشی در قالب باروک اولیه است که توسط کاراواجو پایه‌گذاری شده بود. (تصویر۱)

تصویر ۱ : اد نردروم، محافظان آب، ۱۹۸۵
ماخذ:
lucie Smith,Art today 1985, 196

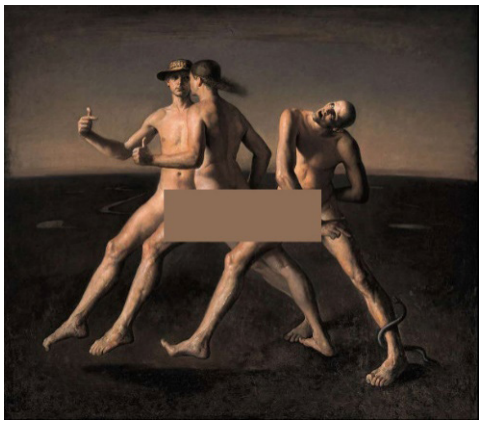
اگر چه تاریکی در تنبریسم عمدتاً به عنوان استعاره‌ای از جهل و ظلمت تفسیر شده است، اما «ماریا ژپنسکا»[۲۹] با شناسایی جریان‌های فکری که در دین، علم و کیمیاگری رنسانس، انجام داده، نشان می‌دهد که تاریکی به عنوان انرژی مثبت هم ارائه شده است، به طوری که تغییر در نوع مذهب، موج عرفان جدید، کشف علم نجوم، تجسم سایه‌ها و آموزه‌های سحرآمیز همگی در برداشت‌های متفاوت از مفهوم تاریکی موثر بوده است (Conradie,۲۰۰۶:۴). «جان کن رید»[۳۰] در مقالهٔ خود بنام «تنبریسم در نقاشی های اُدنردروم» رابطهٔتاریک نگاری را با نقاشی های او از سه منظر بررسی می‌کند :

۱- به عنوان یک حالت از زیبایی
۲- به عنوان یک شکل روانی که نوعی رئالیسم را نمایندگی می‌کند.
۳- رابطه بین تنبریسم و امر متعالی

یکی از ضروری‌ترین نوآوری‌ها در نقاشی باروک کشف نوعی زیبایی است که از تاریکی حاصل می‌شود. در واقع باروک اجازه می‌دهد تا زیبایی از زشتی، حقیقت از باطل و زندگی از طریق مرگ بیان شود (Ibid,۶). رئالیسمی که بدین‌گونه خلق می‌شود کاملاً در بردارنده تناقضات این جهانی است. نردروم هرگونه کار از روی عکس را رد می‌کند و به نوعی متعهد به واقع‌گرایی باروک و نقاشانی مانند رامبراند و ولاسکوئز است. به طور ذاتی در واقع‌گرایی باروک نوعی تبادل نمادین وجود دارد که به موجب آن، فیگور نقاشی شده به عنوان نمایش زندگی از عمل نقاش

است که بر روی بوم ترسیم می‌شود. در این رئالیسم از کاراوجو به بعد نمایش مادیت بدن، به طور غیرمستقیم به معنویت آن اشاره دارد (Prendeville ,۲۰۰۰:۱۶۸).

معنویتی که در این دوره در نقاشی به نمایش گذاشته می‌شد، از طریق تنش بین تاریکی و نور با امرمتعالی یا روح ارتباط پیدا می‌کرد. به طوریکه در قرن هفدهم، ایدهٔ تجسم جسمانی روح یک گفتمان فرهنگی غالب بود که اگر در نقاشی به بحث و اجرا گذاشته نمی‌شد، به طور پیوسته در دوره‌های دیگر قطع می‌شد. این ایده با نبود یا کاهش سایه ها ارتباط نزدیکی داشت. در آثار



نردروم هم انرژی و فناپذیری بدن، در ارتباط دقیق بین حرکات قلم موی نردروم و حس لمس بدن، شدت می‌یابد. این قابلیت، بدن را در کمترین تحرک خود که روندی بسیار تأمل برانگیز در خلق جزئیات به نمایش می‌گذارد. او با آگاهی کامل از اسلوب نقاشی خود و با تلفیق دوره‌های متفاوت نقاشی‌های رامبراند، به شگردهایی در تنبریسم دست می‌یابد که می‌توان بدن را در تمامی ثبات خود به نمایش بگذارد و فرم بدن را از حد اعلای استحکام برخوردار سازد. بدن‌های او بدن‌هایی منجمد شده در تفکر هستند، حتی زمانی که در حال رقص و جنبش هستند نیز به نظر یخزده می‌آیند. در تابلوی «مرد مارگزیده»[۳۱] تصویر ۲ این کیفیت به خوبی مشهود است. در نهایت رابطه‌ای پویا و ارگانیک بین تاریخ و ذهنیت هنرمند در آثار او موج می‌زند و همچنین یک دید روشن از تأثیرگیری تکنیکی از گذشته و اساتید قدیم (کریمی، ۹:۱۳۸۹).

نقاش دیگری که موضوعات آثارش، سرشار از ارجاعات دوره باروک است «نیکلا ساموری»[۳۲] است. این نقاش تمامی آثارش را همانند یک استاد سبک باروک ساماندهی می‌کند. او موضوعات خود را از تاریخ هنر وام می گیرد، پرتره های مصلوبین، پرستاران، طبیعت بی‌جان‌ها و مناظری که برگرفته از نقاشی‌های باروک است. کمپوزیسیون‌های او در بیشتر بخش‌ها، مطابق با سایه روشن‌ها و تکنیک «کیاروسکو»[۳۳] در سبک باروک است به طوری که فیگورهای او از دل تاریکی فضای تصویر با یک رئالیسم دراماتیک به سمت نور ظاهر می‌شوند. همانند آثار نردروم، نقاشی‌های او نیز پر از انرژی حسی و کیفیت‌های محسوس بصری است. او پس از اتمام نهایی کار، با یک قلم مو، کاردک یا تیغ جراحی، بخش‌هایی از اثر را تخریب می‌کند، «لوچنینا فوتنانا»[۳۴] با شکاف‌ها و برش‌های مشهور آثارش، الگو و مرجعی برای او در این زمینه است. آنچه که او از فونتانا می‌گیرد عبارت است از ایدهٔ خلق مفهومی جدید که توسط معانی از دگردیسی و تغییر شکل هنری به وجود می‌آید. او با تخریب و تحریف تصاویر با دست، از شکل انداختن فیگورها با کاردک، ریزش رنگ از درون اثر و گاهی با برش لایه‌ای از سطح تصویر به عنوان استعاره‌ای از پوست بدن،

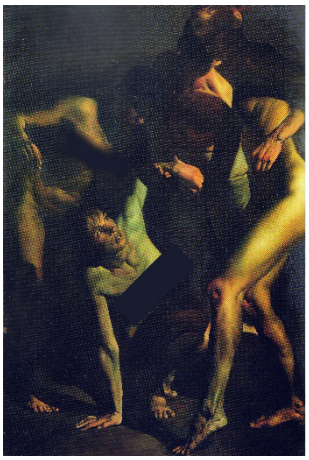
سمت راست تصویر ۲:
اد نردروم، مرد مار گزیده، ۱۹۹۲
ماخذ:
org.wikiart.www

وسط تصویر۳ :
نیکلا ساموری، دی پائولو، ۲۰۱۵
ماخذ:
www.nicolasamori.com

سمت چپ تصویر۴:
نیکلا ساموری، در باره آفریقایی، دیتیل اثر، ۲۰۱۳
ماخذ:
www.nicolasamori.com

نقاشی‌ها را به شدت دردناک و رنج آور جلوه می‌دهد. (تصویر۳)

نیکلاساموری با خشونت مخرب و دستکاری‌های هنرمندانه، ترکیب‌بندی‌هایی کاملاً ساختار شکنانه ارائه می‌دهد که میراث تاریخ تصویری باروک را با بالاترین درجه ممکن از انرژی‌های حسی و کیفیت‌های جسمانی به بیننده معاصر عرضه می‌کند. بدین منظور او از تقابل شدید تاریک‌نگاری و کیفیت فی‌البداهگی جرم رنگ بهره می‌برد، ساموری می‌گوید : «من دریافته‌ام تطابق و تشابهات زیادی بین پوست و نقاشی وجود دارد. درون رنگ همیشه یک تصویر ناشناخته مغشوش است که بطور شگفت‌انگیزی بسیار شبیه به پوست و گوشت بدن است و یک نوع از تازگی و شدت ناشناخته را در تنالیته‌های بدن تداعی می‌کند.» (تصویر۴) در بعضی موارد او از مواد مختلف دیگری همچون صفحات مسی هم به جای بوم استفاده می‌کند. او برای ایجاد حس بافت‌های عضلانی بدن که با نقاشی‌هایش مرتبط است، مس را ماده‌ای ضروری می‌داند، در واقع سطحی که او برای زیر کار خود انتخاب می‌کند، مقدار زیادی از اطلاعات و محتوای بصری کارش را ارائه می‌دهد. مس می‌تواند ارتعاشات بسیار شدید نور را هم منعکس کند و جلوه‌هایی لرزان در اثر پدید آورد. ساموری خود می‌گوید که کارش به ندرت خارج از تاریخ هنر قرار می‌گیرد و مخاطب نیاز به دانستن گرامر این زبان بصری تاریخی دارد تا بتواند دلایل اعمال و رفتار نقاشانه‌اش را دریابد. در واقع او علاوه بر ایجاد تناقض بین فضای تاریک و حجم رنگ ریخته شده بر بوم از اینکه این ترکیب را به همگنی و آشتی برساند خودداری می‌کند. به تعبیری دیگر او تناقض را به تنش بین دو شکل از ساختن تصویر بدل می‌کند. دو کیفیت کلی که در نقاشی باروک به اوج خود رسید، تاریکی و جسمیت در بدن انسان.



تصویر ۵:
تیبور سرنوس، بدون عنوان (چهار فیگور)،۱۹۸۷
ماخذ:
Art today, Lucie Smith, 1985 ,236

«تیبور سرنوس»[۳۵] نقاش دیگری است که تلاش‌های قابل توجهی در کشف مجدد استادان قدیمی عصر باروک انجام داده است. آثار او طیف گسترده‌ای از سبک‌ها را شامل می‌شود که تلفیقی از پست‌امرسیونیسم و هنرنوگرای فرانسه است که از طریق بیانی واقع گرایانه و نئوباروک، تفسیر و تأویل شده اند. ساختار تصویری آثار تیبور کاملاً بر اساس نقاشی کاراواجو شکل می‌گیرد. او یک صحنه و چشم‌انداز عادی را با استفاده از کیاروسکوی شدید، سرشار از کیفیت‌های عاطفی می‌کند. علاوه بر قرابت تصویری تیبور و کاراواجو که بیشتر بر پایهٔ کاربرد تنبریسم است، به همان اندازه تفاوت‌های مهمی در آثار این دو نقاش وجود دارد. عدم روایت‌پذیری شفاف و صریح در بیشتر آثار تیبور، با توجه به عناوین آثارش که در پی ارجاع به روایت خاصی نیستند، مشهود است. حرکت فیگورها و اشارات، مفاهیم و احساسات نامفهوم و مبهمی را منتقل می‌کنند. تیبور خود اجازه می دهد که قوانینی را که کاراواجو به طور کلی به کار می بست، بشکند؛ به عنوان مثال در اثر «چهار فیگور» بیشتر سرها را با تاریکی می پوشاند و آن‌ها در عمق پس زمینه تیره تصویر حل می‌کند او بدین وسیله احساس و بیان فیگورها را پنها می‌کند و به گونه‌ای هوشمندانه‌ای اثر را از پذیرش محتوایی روایت پذیر، تهی می‌کند. تیبور، سبک شخصیت‌پردازی کاراواجو را از محتوای آثارش تفکیک می‌کند. این جداسازی و جایگزینی، به طور کلی قسمتی از حساسیت مدرنیستی متأخر بود که در آثار بسیاری از نقاشان نئوکلاسیک معاصر هم دیده می‌شود. این نوع نگرش و شیوهٔ رویکرد به سنت نقاشی، تأثیر بسیار قدرتمندی بر نقاشی فیگوراتیو پست‌مدرن بین سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ داشت. به هر حال اما کاراجو و بیان تصویری او که بر پایه ابداع تنبریسم بود، جریان متفاوت‌تری را در توسعه هنر کلاسیک اروپا تا قرن حاضر در پی داشته است (smith,۱۹۹۹). (تصویر۵)

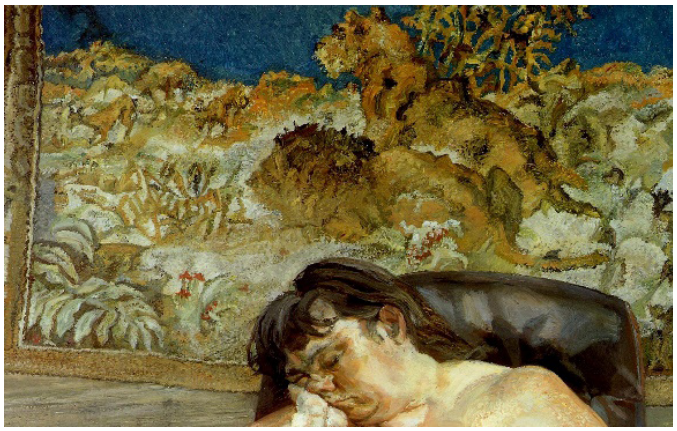
جسمیت، بافت بدن و پیچ خوردگی

اولین تفسیر «هاینرش ولفلین» در پی مطالعاتش از نقاشی باروک بر این امر استوار است که باروک به طور آگاهانه کیفیت متفاوتی از سطح را به ذائقه اصلی اثر تبدیل می‌کند و پوست به عنوان امری دیداری و متفاوت از عناصر دیگر برجسته می‌شود. او با ارائه و تحلیل پارچه‌های آویزان در نقاشی این دوره، علاقه به سطح بافت‌دار را به عنوان شاخصه باروک مطرح کرد. «نقاش و مجسمه‌ساز باروک برای رسیدن به کیفیتی عاطفی و جسمانی باید که موضوع کارش را واقعی بنمایانند. از این رو بازنمایی باروک با مشاهدهٔ طبیعت و وفاداری به واقعیت همراه است. در نقاشی باروک، جسمیت، رنگ و بافت چیزها اهمیت دارند. در فضایی که بدین سان ایجاد می‌شود. موضوع و تماشاگر در لحظه‌ای خاص و غالباً مهیج به هم می‌پیوندد (پاکباز، ۶۶:۱۳۸۳). در سراسر نقاشی دوره باروک، جنسیت و جسمیت اشیاء و بدن، مراتب کمال خود را طی می‌کند. «در طول قرن هفدهم تصاویر ارائه شده از بدن انسان که حاوی رئالیسمی از گوشت و خون هستند فراتر از تجربیات ادراکی ما وضعیت بدن را به گونه‌ای جسمانی و تنانه به نمایش می‌گذارند»(Din,۲۰۰۹:۲۰۶). لوئیس پارکنیسون در کتابش، «نگاه مفرط» اسلوب هایی را که باروک برای بیان احساسات و نمایش درون و واکنش‌های فردی در نقاشی به کار می‌برد، بررسی می‌کند. کاراواجو، رامبراند و روبنس بیش از دیگر نقاشان این دوره جسمانیت را به بدن تزریق کردند. در آثار آن‌ها رابطه‌ای ظریف بین نقاشی و مجسمه‌سازی برقرار می‌شود. شیوه رنگ‌گذاری آن‌ها، نمایش سه بعدی از حجم بدن در سطح تصویر است. در کاراواجو، کیفیت پوست و در روبنس و رامبراند، وزن و حجم گوشت است که بدن را با تمام تنانگی اش نمایش می‌دهد.

تأکید بر کیفیات حسی بافت به ویژه در نقاشی از بدن انسان در دوران معاصر هواخواهان زیادی یافته است. شاید بزرگترین نقاشی که توانست رنگ ماده را به عنصر روانشناسانه کارش مبدل کند لوسین فروید است. او نقاش خود آموخته‌ای است که خیلی زود توانست رنگ و ابزارش را در خدمت کارش بگیرد. چگونگی کاربرد رنگ ماده در کار او اهمیت اساسی داشته است. او از رنگ و روغن فی‌نفسه به صورت یک مادهٔ قابل لمس و جایگزین گوشت و تن مدل استفاده می‌کند. میشل لانگ در مقاله خود به نام «وضعیت فروید بین روبنس و رامبراند» به جایگاه این نقاش معاصر در تاریخ هنر اشاره دارد. در واقع او یک نقاش سنتی است که آثارش به یک سنت ۵۵۰ ساله اروپا از پرتره متصل می شود. درحالی که فروید ممکن است اهمیت هر نوع مدل ویژه و منحصر بفردی را برای نقاشی انکار کند و از بیان نقطه نظرات صریح و آشکار در مقایسه آثارش با دیگران طفره رود، ولی نمایش فرم و محتوی، در آثار او به وضوح سنت‌های نقاشی باروک را به مقایسه می‌طلبد. اگرچه نقاشی‌های فروید مطالعاتی در ارجاع مستقیم به جریان نقاشی نئوباروک نیست ولی بطور کلی وجه اجرایی آثارش، بازتابی از مسیر نقاشی آن دوره به شمار می‌آید (۷۰: Wacker ،۲۰۰۷).

برجسته‌سازی سطح نقاشی او که از دههٔ ۸۰ پررنگ‌تر می‌شود، با اضافه کردن رنگ سفید «کرمنتیز»[۳۷] به پالتش حاصل می‌شود. فروید در استفاده از این اسلوب که «ایمپاستو»[۳۸] نام دارد به کلی وام دار نقاشی‌های رامبراند است که خود از «تیسین»[۳۹] به ارث برده بود. در این اسلوب، نحوه رنگ گذاری با شگردهای متنوعی چون استفاده از کاردک، تماس مستقیم دست و یا ترکیب با مواد دیگر به گونه‌ای قابل لمس برجسته می‌شود. معاصران رامبراند مانند فرانس هالس و «ولاسکوئز»[۴۰] نیز تکنیک ایمپاستو استفاده کرده‌اند، اما پتانسیل کامل این شیوه در نمایش بدن برهنه، توسط رامبراند به اوج خود می‌رسد (۷۱، lbid). و جالب توجه است که رامبراند و هالس هر

دو به شدت مورد تحسین فروید بوده اند. طبق تحلیل میشل لانگ، نمود واقعی نقاشی‌های فروید از دو نقاش به نام باروک تغذیه‌شده است. جدای از تشابه فیگورهای فربه و حجیم زنان در آثار فروید و روبنس، از شکل افتادگی گوشت و چربی و نمایش لایه‌های زیرین بدن، از رویکردهای مشترک این دو نقاش به بدن انسان است. «بدن‌های روبنس تمرکز و نگاه دقیق‌تری را از ما طلب می‌کنند زیرا پیچیدگی‌شان به طور ناخودآگاه، جستجوی بصری بیشتر و جذاب‌تری را از ما طلب می‌کنند (۶۸: Perez،۲۰۱۱). این درهم‌تنیدگی فرم بدن و ارتباطش با نقاشی باروک مورد



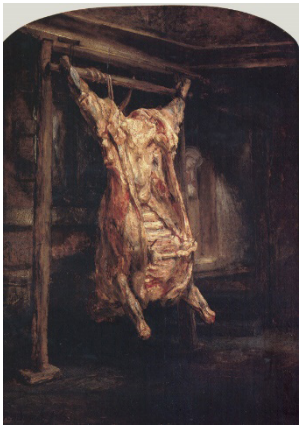
تصویر۶: لوسین فروید، خوابیده کنار فرش شیر، دیتیل اثر، ۱۹۹۶
ماخذ:
www.Sartle.com

توجه بسیاری از منتقدین هنر هم بوده است. «ویلیام رفور»[۴۱] که تا کنون کتاب‌هایی درباره فروید منتشر کرده است می‌گوید : «بدن تیلی در تابلوی «مدیر خوابیده»[۴۲] حاصل مطلق دگردیسی‌ها و پیچش‌های نقاشی باروک است (۷۰ : ۲۰۰۷، Wacker). در تابلوی مشابه دیگری «خوابیده با فرش شیر»[۴۳] حتی می‌توان دیالوگ تصویری او را با ارجاعات موردی که به نقاشی‌های شیر روبنس دارد، مشاهده کرد. (تصویر۶)

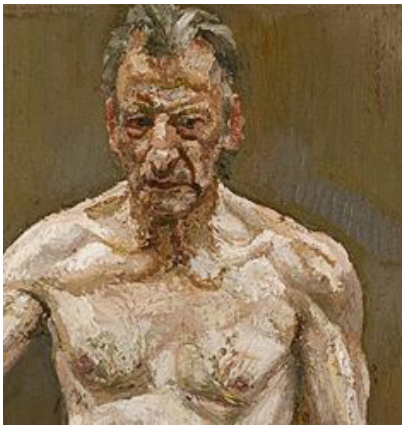
شیوه‌های اجرایی و کیفیت بصری بدن‌های فروید، بیشتر از هر هنرمند دیگر دوره باروک، با رامبراند قرابت بیشتری دارد. ولفلین در تعریف فضای دیداری ناب رامبراند، اهمیت ضربه قلم مستقیم و خطوط شکسته‌ای را نشان می‌دهد که جایگزین منحنی می‌شوند و در مورد نقاشان پرتره اکسپرسیون نه دیگر از خط محیطی، بلکه از ضرب قلم‌هایی نشأت می‌گیرد که درون فرم می‌پراکنند. او در مورد آثار رامبراند به این نتیجه می‌رسد که فضای دیداری بدون رهاسازی ارزشی‌های لمسی جدید به ویژه ارزش سنگینی، از اتصالات لمسی فرم و خط محیطی استقلال نمی‌یابد. (دلوز، ۱۳۸۹) در واقع رویکرد رامبراند به نحوۀ به کارگری ایمپاستو در نمایش گوشت و وزن بدن و عدم وضوح خطوط محیطی فرم، در آثار فروید به اوج خود می‌رسد، به استثنا آثار اولیه فروید که خطوط کناره مدل با صراحت بیشتری نمایان می‌شود در آثار متاخرتر او شاهد حجم زیادی از لایه‌های رنگی هستیم که قرارگیری آن‌ها بر روی هم، ادراکات حسی چون حجم، سنگینی و انرژی‌های لمسی را وسعت بیشتری می‌بخشد و همانند نقاشی‌های رامبراند گوشت تن به وضوح همچون ماده نرمی تصویر می‌شود که در مقابل فشار اثرپذیر است.

نمایش آسیب‌پذیری بدن، حضور مفهوم مرگ را که از مفاهیم اساسی نقاشی باروک است، شدت بیشتری می‌بخشد، در اینجا مفهوم مرگ نه از طریق بکارگیری عناصر نمادین بلکه با تمهیدات بصری و شیوه‌های اجرایی نقاشی به گونه‌ای غیرمستقیم ظهور می‌کند. میک بال در

مقاله‌ای به نام «گوشت مرده یا بوی نقاشی»[۴۴] که به تفسیر نقاشی‌های رامبراند اختصاص دارد از حضور مرگ در آثار او سخن می‌گوید. او با بحث در مورد نقاشی «لاشه گاو»[۴۵] اثر رامبراند، ماده نقاشی رامبراند را ماده‌ای می‌داند که حضور مرگ را با نمایش گوشت متعفن نمایش می‌دهد. «این مادیت نقاشی که به عنوان گوشت عرضه شده است، هر جنبه‌ای از بدن مرده دیگری را تاثیرگذار می‌کند، ضخامت جرم رنگی نه تنها وسیله ساخت اثر است، بلکه همچنین مرزهای محیطی بدن را به سمت بیرون سست می‌کند و نوعی پیوستگی را که ذاتی پوسیدگی و فساد



تصویر۷: رامبراند، لاشه گاو، ۱۶۵۷
ماخذ:
www.Remberandtpainting.net



تصویر ۸:
لوسین فروید، انعکاس نقاش در حال کار، دیتیل اثر، ۱۹۹۳
ماخذ:
www.Galleryinell.com

گوشت است ارائه می‌دهد. گوشت نمایش داده شده در نهایت، کیفیتی نامطلوب و بوی بد آن، بازنمایی خود را آلوده می‌کند (۳۸۶: ۱۹۹۱، Bal). (تصویر۷)

به نظر می‌رسد در آثار فروید هم وجه برجسته‌سازی سطوح بدن، مشابه آثار رامبراند به کیفیتی از گوشت می‌رسد که خودبسندگی و پیوستگی که بال به آن اشاره می‌کند وضعیتی از فناپذیری و قابل فساد بودن تن را نمایان می‌کند. این نمود به ویژه در بعضی از سلف پرتره‌های اواخر دوره کاریش چشمگیرتر است. تابلوی «انعکاس سلف پرتره نقاش در حال کار»[۴۶] (۱۹۹۳) غلظتی سنگین با رنگ مایه‌های رامبراندی است که ایمپاستوهای سنگین و زمخت آن، کهولت و سالخوردگی او را با کنایه‌ای از مرگ عیان می‌کند (۲۰۶ : ۲۰۰۶، nochiln). (تصویر۸)

«جنی ساویل»[۴۷] هنرمند دیگری است که جزو نقاشان مهم بدن در سال‌های اخیر است. او به طور مداوم و صریح تأثیر هنرمندان قبلی را در کار خود اذعان می‌کند و در هنگام خلق نقاشی‌ها، نقاط اتصال آثارش را با استادان قدیمی، به دقت بررسی می‌کند. به طول معمول، خوانش و تفسیر منفی از جسمانیت (گوشت) بدن زن در آثار جنی ساویل همانند فروید است. او در رفتاری که با رونس و رامبراند و دیگر نقاشان باروک مقایسه می‌شود، از هرگونه ایده‌آل‌کردن بدن زن خودداری می‌کند. (ibid,۸۱) تمرکز ساویل بر روی نقاشی زنان، همزمان نشان‌دهنده پیروی او از یک سنت تصویری است و هم انکار محتوای تاریخی آن. سنتی که از تیسین تا روبنس، انگر[۴۸]، پیکاسو[۴۹] و فروید امتداد می‌یابد. زنان در نقاشی این نوابغ، اساساً سوژه‌هایی برای تملک و نگاه مرد سالارانه بودند، در حالی که جنی ساویل، منابعی از خواست، ترس و اضطراب‌ها را در این بدن‌ها دنبال می‌کند. «هنر مردانه در تاریخ بسیار سنگینی می‌کند، شیوه‌ای که زنان کشیده می‌شدند به آن شکل جذاب، با احساس من جور نبودند. من علاقه‌ای به زیبایی ایده‌آل نداشتم.» در واقع نقاشی بدن برهنه که در تاریخ طولانی خود همواره تعدیل شده و به یک ایماژ تبدیل شده است در آثار

جنی ساویل با تمام اعواج‌ها و پیچیدگی‌هایش نادیده ماندن خود را عیان می‌کند. در تصویری که او از یک لاشه قصابی شده ارائه می‌دهد، علاوه بر آنکه به ارتباط اندام‌وار آن با بدن‌های زنان اشاره دارد مستقیماً خود را در سویه‌ای از سنت تصویری رامبراند هم قرار می‌دهد. (تصویر۹)

برخلاف نقاشی فروید که نفوذ به زیر سطح پوست و لایه‌های درونی گوشت، در جهت رسیدن به بنیان فردیت و شخصیت درونی مدل است، نمایش نئوباروک جنی ساویل از بدن، کاملاً در

سمت چپ تصویر۹:
جنی ساویل، نیم تنه ۵-۲۰۰۴
ماخذ:
www.Invaluble.com

وسط تصویر۱۰:
جنی ساویل، ارتباط، ۱۹۹۲
ماخذ:
www.Christies.com

سمت راست تصویر۱۱:
جنی ساویل، روزتا، ۶-۲۰۰۵
ماخذ:
www.Artobserued.com

جهت معکوس عمل می‌کند. در نقاشی ساویل، بیننده به طور مداوم به سطح اثر متمایل می‌شود به طوری‌که ازدیاد پیچیدگی در فرم‌های بدن و سطوح بزرگ و جسورانه رنگ، کشف فردیت را از راه دستیابی به درون غیرممکن می‌کند»(ibid,۱۰۴).

در اینجا به قول ژیل دلوز، انسان دیگر خود را نه به عنوان یک ذات، بلکه همچون یک رویداد تجربه می‌کند. تکه گوشتی که تمام رنج‌ها در آن حفظ شده است و تمام رنج‌های گوشت تن زنده را در خود دارد و تمام دردهای تحمیلی و آسیب‌پذیری را می‌توان در آن دید. کلودل به درستی نقطه اوج این حرکت را در رامبراند و نقاشی هلندی دوره باروک می بیند (دلوز، ۱۳۹۰:۱۵۹).

در کارهای ساویل به نظر می‌رسد که حجم بدن‌ها در حرکتی چرخشی یا مارپیچ گونه گرفتار شده‌اند که آن‌ها را در واقعیتی جدا از هر نسبت فیگوراتیو یا روایی وحدت می‌بخشد و مناطق رنگی و بی‌تشخصی از گوشت چین خورده ارائه می‌دهد. این نمایش پیچ و تاب‌خوردگی فیگور در گوشت خود و در هم تنیدگی لایه‌های متعدد بدن بر روی هم، که به طرزی فزاینده و بطور مداوم در آثار ساویل نمایان می‌شود، بیانیه‌ای است که به گونه‌ای منحصربفرد، نشانی از مفهوم «فولد»[۵۰] دارد که ژیل دلوز در توصیف نئوباروک معاصر از آن یاد می‌کند»(ibid,۲۰۱) (تصویر۱۰)

فولد در لغت به معنای چین و لایه، تا خوردن، چین‌خوردگی و به‌هم آمیختن است. این مفهوم در فلسفه اولین بار با الهام از دوران باروک توسط لایب نیتس، فیلسوف قرن هفدهم ابداع گردید که دلوز توانست با تحلیل مجموعه‌ای از آثار هنری دوره باروک، آن را به مفهومی زیبایی شناسانه بدل کند که تأثیرآن را می‌توان حتی در معماری فولدینگ معاصر هم مشاهده کرد.

دلوز جهان را همچون کالبدی از سطوح بی نهایت که از طریق زمان و فضا در هم تا خورده‌اند بیان می‌کند. باروک دائما تاها را تولید می‌کند. باروک چیزها را ابداع نمی‌کند. صفت باروک تاهایش را می‌پیچاند و تا می‌زند، تا بر روی تا، یکی بر روی دیگری، تای باروک یکسره بر

نامتناهی گشوده است: مفهوم باروک به نحوی فرا تاریخی موقعی از نو ظاهر می‌شود که خسران مرکز اتفاق بیفتد(Deleuze,۱۹۹۲: ۱۲۰). در واقع بیکرانگی فضا و پویایی اشیا در هنر باروک، که سرشار از پژواک فضاهای نامتناهی و وابستگی متقابل تمامی اجزا هستی است، با کیفیت بصری فولد مترادف است.

تصور دلوز از مفهوم فولد در نقاشی باروک نشانه‌ای از نیروهای غیر مادی است که روی سطوح بیرونی بدن خود را نمایان می‌کند. او با ارجاع به نقاشی‌های اِل گرکو[۵۱] و بدن‌های نقاشی شده او که به طور غیر معمول و خارق العاده‌ای به سمت بالا و فضای آسمانی کشیده می‌شوند، یکی از خصیصه‌های بیانگر مفهوم فولد را در نقاشی باروک مطرح می‌کند: «این چین‌خوردگی صرفاً نمی‌توان توسط بدن شرح داده شود، بلکه کیفیتی فرا مادی است که بدن را در وضعیتی افروخته و منبسط نشان می‌دهد. نقاشی باروک از فولدهایی انباشته می‌شود که نوعی رنج‌بردن اسکیزوفرنیک را موجب می‌شود آن‌جا که حرکت بس‌گانگی هیچ حد و مرزی ندارد و با ارجاع‌های تاریخی آگاهانه بازی می‌کند(Ibid,۱۲۳)

اگرچه دلوز تأکید کرده است که فولد به عنوان یک عملکرد سبکی، بیش از یک موضوع تحت الفظی است، ولی با توجه به اشاره‌های خود او به رابطه بین مفاهیم چین‌خوردگی و رنج به نظر می‌رسد تأمل در کیفیت‌های بصری آن به عنوان یک استعاره امروزی در نقاشی از بدن زن و به ویژه نقاشی‌های جنی ساویل و فروید حائز اهمیت است. در واقع پیچ و تاب در بدن‌های بزرگ نقاشی شده ساویل که با ضربات و حرکات سریع قلم اجرا می‌شود، با ازهم‌پاشیدگی بصری و حتی ناتمام ماندن بعضی از بخش‌های نقاشی‌ها، خود یک استعاره برای وضعیت کنونی بشر در عصر حاضر است. (تصویر۱۱)

این پیچ و تاب‌ها در نقاشی باروک که به عنوان یکی از مشخصه‌های تصویری این عصر است نه تنها در بدن، بلکه در دیگر ژانرهای نقاشی هم پدیدار می‌شوند. طبیعت بی‌جان‌ها، پرده‌های آویزان، سفره‌های رومیزی با متعلقات تزئینی، جواهرات شعله ور در نور، پیچش‌های حاصل از هوا یا ابرهای متراکم و سنگین، در هم تنیدگی سبزیجات، میوه و ظروف همگی آن چیزی است که «فولد تا بی نهایت» نامیده می‌شود.

نتیجه:

با توجه به بررسی رابطه‌ای که از نظر کیفی و ساختاری بین نقاشی‌های مورد نظر در این مقاله و کیفیت‌های بصری نقاشی باروک به عمل آمد، می‌توان گفت حضور و بازگشت عناصر هنر باروک بویژه نقاشی آن در آثار فیگوراتیو معاصر، که بدن انسان در آن، بیان اصلی اثر را به دوش می‌کشد، انکارنشدنی است. به نظر می‌رسد علاوه بر استفاده از شگردهای تصویری مرجع، چون تنبریسم که شاخصهٔ دوره باروک است و بصورت آگاهانه توسط نقاشان معاصر مورد استفاده قرارگرفته است، کیفیت‌های زیبایی‌شناسانه کلی‌تری که زیرساخت انتزاعی نقاشی و هنر باروک را شکل می‌دهند، به گونه‌ای همگانی‌تر در دوران ما ظهور کرده است. این وجوه تصویری اگرچه در بعضی آثار با فردیت هنرمند انطباق یافته‌اند، ولی ریشه‌یابی آن‌را می‌توان در پتانسیل‌های هنر باروک و دستاوردهای متنوع نقاشی آن دوره مشاهده کرد. ضخامت رنگ (ایمپاستو)، جسمیت و مفهوم بصری فولد (چین‌خوردگی)، از کیفیاتی هستند که نه تنها در نقاشان مورد اشاره در این مقاله مشاهده می‌شود، بلکه می‌توان نمود کلی آن در حجم عظیمی از نقاشی‌های فیگوراتیو معاصرکه دغدغه بازنمایی انسان را دارند، ردیابی کرد.

پی نوشت:

1 -omarcalabrese
2 -neobaroque a sign of the time
3 -Angela nadalianis
4 -Neobarque Aesthetics and contemporary entertainment
5 -Baroque Tendencies in contemporary Art
6 -Kelly A.wacker
7 -Frank Stella
8 -Lucian freud
9 -Jeff koons
10 -Heinrich wolffelin
11 -Borger
12 -Kerry Dowaes
13 -Gilles Deleuze
14 -MiekeBal
15 -Norman
16 -Loiseparkinson
17 -Arnold hauser
18 -Caravaggio
19 -Nicolas poussin
20 -Peter paulrubens
21 -Frans Hals
22 -Re,nramdt
23 -Anthony van dyck
24 -Fresco
25 -John Rupert Martin
26 -Tenbrism
27 -Leonardo da vinci
28 -Odd nerdrum
29 -Maria Rzpinska
30 -HendrikJohnnesconradie
31 -Man bitten by a snake
32 -Nicola Samori
33 -Chiaroscuro
34 -Luciofontana
35 -Tiborcsernus
36 -Michelle lang
37 -Cremnitz white
38 -Impasto
39 -Titian
40 -Diego Velazquez
41 -William feaver
42 -Benefits supervisor sleeping
43 -Sleeping by the lion carpet
44 -Dead flesh ,or smell of painting
45 -Carcass of beef
46 -Painter working Relection
47 -Jenny Saville
48 -Ingres
49 -Pablo Picasso
50 -Fold
51 -El Greco

منابع:

الف : فارسی

-پاکباز، رویین، (۱۳۸۳)، دایره المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران
-خلج حسینی، مرتضی (۱۳۸۶) نقاشان بزرگ (ربنس)، نشر قادر، تهران.
-دامون تریادو، خوان، (۱۳۸۶) راهنمای هنر باروک، ترجمه نسرین هاشمی، نشر ساقی، تهران.
-دلوز، ژیل، (۱۳۸۹) فرانسیس بیکن، منطق احساس، ترجمه حامد علی آقایی، نشر حرفه هنرمند،تهران
-گیجو، جیسون، (۱۳۹۲) زیبایی شناسی و نقاشی، ترجمه زهرا قیاسی، انتشارات رشد آموزش، تهران
-وای، ریچارد (۱۳۸۳) نقاش محرک، معترض، ترجمه هلیا دارابی، صفحه ۸۲، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۹، تهران
-هاوزر، آرنولد (۱۳۸۳) تاریخ اجتماعی هنر جلد ۲، ترجمه امین موید، انتشارات چاپخش، تهران
-کریمی، شهرام (۱۳۸۹) او تنها در خودش قرار دارد، صفحه ۹، دو هفته نامه تندیس، شماره ۱۸۹، تهران

ب : لاتین

-Bal, Mieke (1994), Dead flesh, or smell of painting in the visual culture : Image and interpretation, university press of new England.
Calabrese, omar (2012), Neobaroquea sign of the time, metaperim.-
-Conradie, Jonameshendrik (2008), Tenbrism in the painting of oddnerdrum from 1983 to 2004, university of Pretoria.
Deleuze, gilles(1992) ,the fold : Leibniz and the baroque -
Downes,kerry (1992), Baroque , the dictionary of Art, volume 3, Grove, New York.-
Kup, monika (2012), Neobaroque in the Americans, university of Virginia press.-
Martin, John Rupert (1977), Baroque, Harper &Row , New York.-
Moddin, Guy (2009), Playing with memories.-
-Ndalianis, Angela (2005), Neobaroque Aesthetic and contemporary entertainment (meida in transition), Mit press, London.
Nochiln, Linda (2006), Bathers, Bodies, Beauty: The visceval eye, Harvard university press.-
Parkinson Zamara, Loise (2006) , The Inordinate Eye, university of Chicago press.-
-Perez , Roland (2011), severosaraduy and the neo-Baroque Image of Thoaght in the visual Arts, purdue university press.
Prendeville, Brendan (2000) realism in 20 Century painting, Thames &Hadson.-
Lucie- smith, Edward (1999) Art today ,phaidon press,-
-Wacker, Kelly A (2007) Baroque Tendencies in Contemporary Art, Cambridge scholars publishing, New castle, NE52JA,UK.

منابع اینترنتی:

www.Artobserued.com
www.Christies.com
www.Invaluble.com
www.Galleryinell.com
www.Remberandtpainting.net
www.Sartle.com
www.nicolasamori.com
www.wikiart.org