مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۱۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

صفحات ۶۴-۴۴

Online ISSN: ۲۵۳۸-۴۹۳۷

Print ISSN: ۲۵۸۸-۲۷۰۸

www.irijournals.com

بررسی و تحلیل تاثیر فرم گرافیکی در آثار کوبیستس پیکاسو

نوشین طاهران پور

کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز(دانشکده هنر و معماری)

چکیده

هدف از انتخاب موضوع این رساله، بررسی تحلیل تاثیرات فرم گرافیکی در آثار کوبیستی پیکاسو بوده است.این رساله به روش تحقیق کتابخانه‌ای به منظور دست یابی به دیدگاهی نوین برای تحلیل تاثیرات فرم گرافیکی در آثار کوبیستی تدوین شده است.از طریق بررسی روند مکتب‌ها و کوبیسم و پیکاسو و همچنین بررسی فرم از لحاظ بصری و روانشناسی و تعاریفی غالب بر فضا در چندین کار کوبیستی، از گرافیک و در نهایت دیدن فرم است.سرانجام، بررسی و تحلیل تاثیرات فرم گرافیکی در آثار کوبیستی پیکاسو بر این دید اشاره دارد که، پیکاسو با ساده کردن فرم‌ها و غالب بودن فرم بر کل فضا و رسیدن به فرمول‌های متفاوت با دیگر سبک‌های خود، به رشد هنرهای دیگر کمک کرد. در آن زمان هنر گرافیک هم از جمله‌ی این هنرها به حساب می‌آمد.

کلمات کلیدی: فرم گرافیکی ، کوبیستس ، پیکاسو.

مقدمه

هدف از انتخاب موضوع پژوهش حاضر، دیدن تاثیرات فرم گرافیکی در آثار کوبیستی پیکاسو بوده است. آثار کوبیستی وی از سال ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ بررسی شده‌است. این آثار به تفکیک کوبیسم تحلیلی و ترکیبی می‌باشند، در این راستا پنج اثر اصلی یا آثاری که به خط فکری پژوهش نزدیکتر باشند برگزیده شده‌اند.

این آثار عبارتند از:

- دوشیزگان آوینیون، به علت اهمیت این تابلو در روند شکل گیری کوبیسم
- کوبیسم تحلیلی:

مناظر، به علت شروع کوبیسم از آنها و نام‌گذاری این مکتب به خاطر این مناظر

پرتره‌ها، به دلیل علاقه‌ی خود نقاش و فاصله گیری از واقعیت بازنما

- کوبیسم ترکیبی، به علت اهمیت این آثار از نظر نزدیکی به اصول گرافیک

برای بررسی این آثار ابتدا زمینه‌ی آمادگی و پذیرش سبک کوبیسم در بین جامعه‌ی هنرمندان فرانسه، از طریق تحقیق در مورد روند مکتب‌ها بررسی شده است. پس از آن زندگی یکی از بنیان گذاران سبک کوبیسم، یعنی خود پیکاسو به صورت خلاصه بیان شده‌است.

مبانی نظری

روند تاریخی مکاتب هنری شروع قرن ۲۰

سال ۱۹۰۰ میلادی را می‌توان نقطه‌ی عطف بسیاری از مکاتب ریز و درشت هنری دانشت. از ابتدای قرن بیستم تا به خصوص شروع جنگ جهانی اول هنرمندان بسیاری که بیشتر در پاریس منزل داشتند، ایزم های مختلفی را به وجود آوردند که برخی در تاریخ هنر مدرن باقی و تاثیر گذار شدند و برخی دیگر در حد یک تجربه فردی یا گروهی محدود کوچک باقی ماندند. مکاتبی چون اکسپرسیونیسم خود منبع زایش مکاتب بعدی و هنرمندان نوگرا پس از خود شدند و مکاتبی مانند سوپرماتیسم در حد یک دیدگاه یا تجربه هنری نام خود را در تاریخ هنر باقی گذاشتند.

امپرسیونیسم ۱۸۶۰

"مونه، مانه، پیسارو، رنوار، سیسیلی و سزان" چهره‌های اصلی این جنبش بودند. این هنرمندان رویکردهای بسیار متفاوتی به امپرسیونیسم داشتند. مانه که به عنوان شخصیت ارشد این جنبش نگریسته می‌شد، هیچگاه در نمایشگاه گروهی امپرسیونیست‌ها شرکت نکردند.

پست امپرسیونیسم ۱۸۸۰

"هنرمندان معروف این سبک عبارتند از: سورا، سزان، گوگن و ون‌گوگ". هر یک از این هنرمندان روش کاملا متفاوتی در رد طبیعت گرایی و دلمشغولی به جلوه‌های گذرا که مشخصه‌ی امپرسیونیست‌ها بود اختیار کردند. برای مثال سورا کوشش خود را بر تحیلی علمی تر رنگ متمرکز کرد، سزان نیز که مایل بود امپرسیونیسم را چیزی صلب و پایا، مانند هنر موزه‌ای بدل کند توجه خود را معطوف به ساختار تصویری کرد، گوگن به زعم خود از خطای نفرت انگیز طبیعت گرایی برائت جست تا کاربرد نمادین خط را کشف کند، و ونگوگ نیز پیشقراول سبک امپرسیونیسم شد[۱]".

[۱] ایان چیلوز، هارولد آزبورن و دیگران، سبک‌ها و مکتب های هنری، ترجمه‌ی فرهاد گشایش (تهران: عفاف، ۱۳۸۰)، ص ۵۷-۵۸.

هنر نایف (ابتدای قرن بیستم)

"این اصطلاح به آن نوع آثار نقاشی اطلاق می‌شود که اجتماعات پیچیده ولی فاقد مهارت‌های متعارف تصویرسازی، خلق کنند. معمولا در این آثار رنگ‌ها کاملا روشن و غیر طبیعت گرایانه هستند، پرسپکتیو غیر علمی است و دیدگاه آن بچه‌گانه یا ساده انگارانه است.

اگرچه گاه اصطلاح هنر بدوی کم و بیش مترادف با هنر نایف به کار می‌رود، اما گمراه کننده است، زیرا هنر بدوی به طور آزاد برای نقاشی‌های دوره‌ی پیش از رنسانس و نیز هنر جوامع غیر متمدن نیز به کار می‌رود. به علاوه هنرمند نایف ضرورتا تعلیم ندیده یا آماتور نیست. گاه ممکن است هنرمند ماهر و متخصص نیز آگاهانه از سبک نایف بهره ببرد. هنرمند برجسته‌ی این سبک هانری روسو می‌باشد[۲]".

اکسپرسیونیسم ۱۹۰۵

اکسپرسیونیسم، اصطلاحی که عمدتا در هنرهای تجسمی به کار می‌رود، عبارت است از بهره‌گیری از کژنمایی و مبالغه برای ابراز و متجلی ساختن عواطف درونی هنرمند است. این اصطلاح، در دلالت عام و گسترده‌اش، می‌تواند به هر نوع آفرینش هنری اطلاق گردد که بیشتر بر نمایاندن احساس درونی تاکید ورزد تا مشاهده‌ی عینی و بیرونی. تابلوهای برخی از هنرمندان قرن شانزدهم همچون گرونوالت و ال‌گرکو، که عواطف شدید دینی را از طریق فرم‌های کژنما و غیر بازنما انتقال می‌دهند، نمونه‌های برجسته اکسپرسیونیسم به مفهوم گفته شده‌اند.

واکنش به جایی بود که راه را برای پیدایش آثار بزرگ، چه مردم دوستشان بدارند، همواره خواهد ساخت[۳]."

نقطه عطف در هنر غرب

- دوری از بازنمایی
- گرایش به دو عدی
- "کوبیسم جنبشی بزرگ در نقاشی- و تا حدی محدودتری در مجسمه سازی قرن بیستم است که یک بار نقاط عطف هنرغرب به شمار می‌آید.
- کوبیسم که ابداع کنندگان آن پیکاسو و براک بودند گونه‌ای ریشه‌ای از مفهوم هنر به عنوان باز نمایی طبیعت که از رنسانس به این سو بر نقاشی و مجسمه سازی غرب سلطه داشت-روی گرداند و هدف خود را بر آن قرار داد که اجسام و احجام را، بی‌آنکه از شگردهای سه بعد نمایی استفاده کند، بر سطحی دو بعدی، به تصویر درآورد. نقاشان کوبیست، تا آنجا که اشیا واقعی را باز می‌نمایاندند، بر نمودهای ظاهری آن ها در مکان و زمانی خاص تاکید نمی‌کردند، بلکه به نمایش درآوردند. برای این منظور، وجوه مختلفی از یک شی به سطوح مختلف هندسی تجزیه می‌شد و سپس از دیدگاه‌های مختلفی ترکیب مجدد می‌یافت[۴]."

مدرنیسم و عصر ماشینی:

"سوابق هنری غربی، متفاوت بود. فقط به دلیل همین تفاوت بود که، کوبیسم مشخصا مدرن جلوه کرد. کوبیسم برای نشان دادن سبک نشان دادن گسستی از گذشته، و سر نگون کردن هنری است که زائیده‌ی عصر ماشین است. برای مثال ابزارهای چون هندسی سازی کوبیسم تحلیلی و شیوه‌های برشی گنگ کوبیسم ترکیبی[۵]."

---

[۲] همان، ص۲۱۳.

[۳] گیوم آپولینر، چهارنوشته درباره کوبیسم، ترجمه ی مصطفی اسلامیه (تهران: دیگر ، ۱۳۸۲)ص ۹ و ۱۰

[۴] نورت لینتن، هنر مدرن، علی رامین (تهران، نشر نی، ۱۳۸۰)، ص ۷۶.

[۵] آندره برایتون، پیکاسو قدم اول، ترجمه ی معصومه علی محمدی (تهران: پژوهش شیرازه، ۱۳۸۰)، ص ۷۶.

برخورد جدید با مخاطب (مخاطب ایده آل):

پیکاسو بعدها می‌گوید: "همه از تمامی واقعیت‌هایی که در کوبیسم وجود دارد سخن می‌گویند، اما حقیقتا آن را درک نمی‌کنند. کوبیسم واقعیتی نیست که به توان آن را دست گرفت. بلکه بیشتر مثل یک عطر است: رو به روی شماست. پشت سر شماست، در دو پهلوی ماست. بلکه او در همه جا هست به درستی نمی دانید از کجا می‌آید[۶]."

آپولینر شاعر و دست پیکاسو در مورد کوبیسم می‌گوید: این مکتب مدرن نقاشی به نظر من جسورانه‌ترین حرکتی است که تا به حال انجام گرفته است. این مکتب این مسئله را پیش کشیده که خود زیبایی چیست؟[۷].

زیبایی شناس (تعریف جدید: زیبایی آرمانی و تاثیر نور):

پیکاسو می‌گوید: "این مکتب می‌خواهد بدون کمک از هر گونه جاذبه‌ای که انسان برای انسان دارد به دیداری کردن زیبایی بپردازد و تا کنون هیچ ناش اروپایی جرات تلاش در این زمینه را نداشته است.

نقاشان وین در پی زیبایی آرمانی‌ای هستند که نه فقط بیان غرور آمیز انواع، که بیان عالم باشد، عالمی که تا به حال توسط نور، انسانی شده است. این هنر نوین آفریده‌های خود را به جامه‌های شکوهمندی ملبس می‌سازد که از آن چه به تصور نقاشان زمان ما آمده است فراتر می‌رود. این هنر با شوری که برای جستجوی زیبایی دارد، هنری شریف و نیرومند است و واقعیتی که برای مان به ارمغان می‌آورد وضوحی شگفت انگیز دارد. من عاشق هنر امروز هستم چون مقدم بر هر چیزی دیگر، عاشق نور هستم، چون انسان نور را بیش ازهر چیز دیگردوست دارد، و هم اوست که آتش را ابداع کرد[۸]."

فاصله گرفتن از حقیقت واقع و نزدیک شدن به حقیقت هنری:

کوبیست‌ها می‌خواهند در نقش هر منظره، گذشته از آن قسمتی که به چشم دیده می‌شود، قسمت‌های پنهان و نامرئی را نیز نشان دهند. و تمام جهات و عناصر اساسی هر چیز را در هر واحد مجسم سازند. بدین طریق، کوبیست‌ها نقاشی را کاملا از حقیقت واقع دور می‌سازند، یعنی نمونه آنچه را که نقاشی کوبیست روی پرده آورده است. هیچ گاه به همان صورت در جهان خارج نخواهیم دید.

مبارزه جویی کوبیسم و الهام بخشی:

کوبیسم در عین حال هم رویداد اصلی دوران بود، و هم وضوح مادی و معنوی آن مبارزه جوترین مفهوم سبک شناختی را از آن به وجود می‌آورد لذا خوب یا بد کوبیسم الهام بخش تعدادی از جنبش‌های وابسته شد که برخی از آن ها به هنر غیر تصویری که آنتی تز قطعی کوبیسم بود. رسیددند. هیچ کس به طور جدی دنباله روی نکرد:

بعد از سال ۱۹۱۳ هیچ نقاش تازه‌ای که بتواند به تحول کوبیسم کمک ارزنده‌ای به نماید راه کوبیسم را در پیش نگرفت. زیرا نقاشانی که به کوبیسم روی می‌آورند، از روی ظواهر کوبیسم متاخر و بدون درک مسائل آن، کار خود را شروع می‌کردند[۹]."

چگونگی کوبیسم:

- متلاشی ساختن
- ایجاد بعد سوم (تاثیر و عمق مفهومی)
- خطوط مورب و منحنی
- ایجاد دسترسی به یک حجم از ابعاد مختلف در آن واحد

"ابهامات و تضادهای درونی هستند که تصویر را دگرگون و متلاشی ساخته و یک بار دیگر آن را مطلق با حقایق و ساختمان شایسته و در خورش، گرد هم جمع می‌کنند.

---

[۶] آریانا استاسینوپولوس هفینگون، پیکاسو: آفریننده، ویران کننده، ترجمهی مهدی سمسار (تهران، نشر علم، ۱۳۸۰)، ص ۲۰۸.

[۷] گیوم آپولینر، چهر نوشته درباره کوبیسم. ص ۲۸.

[۸] نوربرت لینتن، هنر مدرن. ص ۲۲۶ و ۲۲۷

[۹] همان، ص ۲۲۶ و ۲۲۷

در این جا مسئله بعد سوم مطرح می‌شود و هر چیزی که ر عمق پرورش یافته باشد، با متاثر نمودن اعضای بینایی ئ در اثر خطای باصره، باعث واکنش مهیجی گشته و سبب ایجاد تخیلات، احساس و رجعت به ذشته می‌شود و از این طریق بود که کوبیسم با ماهیت جدید و توانایش، تکامل پیدا نمود.

بطری نوشیدنی برندی، اثر پیکاسو، ۱۹۰۹ (موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک)

پیکاسو و براک، هر دو با استفاده از خطوط مورب (برای نمایش عمق) و منحنی‌ها (برای نمایش حجم) مشکل بعد سوم را حل کردد و بدین ترتیب با قرار دادن اجسام در سطحی ساده، کاری کردند که، آنها دارای عمق و حجم گردیدند. در مورد نمایش هم زمان صور مختلف، این تمرکز لازم است که اگر چه عملا ما منطقا ما نمی‌توانیم جسمی را در یک لحظه در دو محل مختلف داشته باشیم، از نظر واقعیت فضایی ذهنی، یک جسم می‌تواند به اشکال مختلف و بالطبع در مکان‌های مختلف نیز وجود داشته باشد[۱۰]."

پیش قراولان عرضه کردن آن شده بود به وسیله‌ی یک منتقد متخاصم غسل تعمید یافته است، علامت و نشانه‌ای خوب و امیدوار کننده می‌یافت و می گفت: جنبش‌هایی که خودشان اسم خود را انتخاب می‌کنند یا جنبه‌ای تصنعی دارند، یا تحت تسلط رئیس و رهبری جاه طلب و پرمدعا هستند[۱۱]."

"بعدها گروهی از نقاشان (بدون حضور پیکاسو و براک) در سال ۱۹۱۱ کارهای خود را در "سالن مستقل‌ها" به نمایش درآوردند. و روزنامه‌ها آن ها را نقاشان کوبیست نامیدند. دو تن از آن‌ها، به نام‌های البرگلز و ژان متسینگر"، یک سال بعد نخستین کتاب را درباره‌ی کوبیسم، منتشر ساختند. در آن سال نقاشی‌های کوبیستی که در پاریس کشیده شده بودند، در سراسر اروپا، در شهرهای لندن، بارسلون، کلن، زوریخ، مونیخ، برلین، پراگ و مسکو به نمایش درآمدند.

در سال ۱۹۱۳ مجموعه‌ی مقالات آپولینر درباره‌ی هنر پیش تاز، با عنوان نقاشان کوبیست، انتشار یافت، و نمایشگاه بزرگی که به نام "نمایشگاه قورخانه" در شهر نیویورک برپا شد، کوبیسم را در سراسر آمریکا بر سر زبان ها انداخت. خود واژه‌ی کوبیسم، به عنوان یک برچسب، به تعبیر و تفسیرهایی دامن زد به طوری که کوبیسم اغلب هنر ساده سازی توصیف می‌شد، و نقاشانی که کارهایشان آکنده از شکل‌ها و حجم‌های هندسی بود، بیش از نقاشانی که هدف‌های ظریف‌تری را دنبال می‌کردند، نمایندگان راستین این جنبش دانسته می‌شدند. اصولا نقاشی‌هایی که در پس لفاف نوع‌آوری شان، بینشی سنتی و مانوس را عرضه می‌کنند، سریع تر از کارهای افراطی و یک سر نوجویانه، دوست دار و پیرو پیدا می‌کنند. این لفاف (نوآوری) در مورد کوبیسم، همان سطوح هندسی بودند. با نگاه به گذشته می‌توانیم بگوییم که کوبیسم پیکاسو و براک در آزاد کردن ذوقی دامنه‌دار و نهفته برای هندسه و شکستگی خطوط نقش داشتند، ذوقی که فن آوری و شهرنشینی زمینه‌ی پرورش را فراهم آوردند. بدین علت بود که کوبیسم با وجود ضربه‌ای که بر مفاهیم دیرپای زیبایی و هماهنگی وارد آورد، دست کم هر آن جا که درها به رویش گشوده شد، به عنوان هنری مثبت و زود آشنا پذیرفته گشت[۱۲]."

---

[۱۰] ایلیا ارنبورگ ... (دیگران)، آشنایی با آثار پیکاسو= Picasso، ترجمه ی گروه مترجمان انتشارات بهار (تهران: بهار، ۱۳۷۹)، ص ۴۱ و ۴۲

[۱۱] آریانا استاسینوپولوس هفینگون، پیکاسو: آفریننده، ویران کننده، ص ۱۶۰.

[۱۲] نوربرت لینتن، هنر مدرن. ص ۸۰.

مرحله اول کوبیسم:

"مرحله‌ی اول که توسط براک و پیکاسو به وجود آمد که به دوران سزان معروف است. براک به کند و کاو در ماهیت ساختاری آثار متاخر سزان پرداخت و پیکاسو نیز با بررسی اصول فرم در مجسمه‌های آفریقایی و ایبریایی، مسیری موازی را پیمود حدود سال ۱۹۰۴ دو سه تندیسک آفریقایی و چندی بعد دو پیکره‌ی دیگر و یک صورتک را خریداری کرد.

مهم ترین نتایج این تجربیات عبارت بودند از: نمایش هم زمان وجوه مختلف اشیا و پیکرها، ساده‌سازی فرم و کاهش عمق فضاهای تصویری (۱۹۰۷ تا ۱۹۰۹) در این دوره آن‌ها می کوشیدند تا اشکال طبیعت را مانند پل سزان، به سادترین شکل‌های هندسی تبدیل کنند و ضمن تقلیل سایه روشن ها، رنگ ها را محدود نمایند. تا آن که ترکیبی هماهنگ و متعادل همانند آثار دوره‌ی کلاسیک فراهم آید[۱۳]."

پیکاسو نخستین تابلوی کوبیستی خود را در سال ۱۹۰۷ ترسیم کرد. "تابلوی دختران آوینیون"، سرآغازی جدی و منحصر به فرد برای کوبیسم تلقی می‌شود. او با الهام از مکتب کوبیسم، پنج زن را نشان می‌داد که گرد توده ای میوه جمع شده بودند. از این زمان تابلوهای صحنه‌ی تاخت و تاز اشکال قلبی و مخروطی شکل و دیگر شکل‌های هندسی شد. از این زمان به بعد پیکاسو به همراه ژرژ براک به پایه‌ریزی و تعریف و تشریح کوبیسم پردازند. شکستگی‌ها و از دگرگونی‌هایی که در دوره‌های قبلی نقاشی پیکاسو شکل گرفته اند، رفته رفته تکامل می‌یابد و اشکال دفرمه متاثر از فرم‌ها و مجسمه‌های آفریقایی ایجاد می‌شوند.

دوشیزگان آوینیون، اثر پیکاسو، ۱۹۰۷

در آخر می‌توان گفت خصوصیات سبک کوبیسم بر هم زدن پرسپکتیو (نما) است. کوبیسم در عین حال زوایای مختلفی را در نظر می‌گیرد. کوبیسم از واژه‌ی کوب، به معنای مکعب ساخته شده که گاه حقیقتی مستقیم را نشان می‌دهد و گاه انتزاع هندسی را در نظر می‌گیرد.

ظرف میوه با لیوان شراب، اثر پیکاسو ۱۹۰۸ (موزه ی آرمیتاژ)

هنر مدرن و آرمان نمایش هدف کوبیسم است.

مرحله دوم کوبیسم:

"امپرسیونیست‌ها، هر کدام به سبک و سیاق خود، تاکید ورزیده بودند که نقاش، جز بازنمایی مستقیم جهان واقعی، وظیفه‌ی دیگری ندارد. سورا و سزان به این نتیجه رسیده بودند که نقاش باید، با استفاده از روش عقلانی یا فرایند شهودی کل‌نگر، واقعیت را پردازش کند تا به تواند به یک جامعیت تصویری- که از نظر آن‌ها اساسی بود- دست یابد. دیگر نقاشان دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ که از شعر الگو گرفته و از واقعیت روی گردانده بودند، م‌گفتند که هنر، نه با جهان روزمره، بلکه با رویا و خیال سروکار دارد، و با

[۱۳] ایلیا ارنبوگ ... (دیگران)، آشنایی با آثار پیکاسو= Picasso، ص ۲۱.

پالایش شیوه‌های بیانی خود پیش می‌رود. این گرایش که سمبولیسم نامیده می‌شود مشهورترین هم بسته‌اش گوگن است، ولی او نوعا یک نقاش سمبولیست نیست: تابلوهای سمبولیست، اکثرا مایه‌ی بدوی ندارند بلکه به پیچیدگی فوق‌العاده می‌گرایند. پیکاسو و براک در دوره نقاشی کوبیستی خود، به سنت کوربه-مانه-امپرسیونیسم، که از جهان واقعی روزمره به عنوان موضوع استفاده می کند، تعلق خاطر داشتند. با این همه به پیروی از سورا و سزان، بر این نظر بودند که اگر به خواهیم به یک تصویر، ماهیت و نیروی اثرگذار نقاش را به‌دهیم، باید ساخت و هیات اشیا و فضای آن‌ها را روی بوم دگرگون کنیم[۱۴]."

از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ پیکاسو براک، روشی همانند را در ساختمان نقاشی‌های خود به کار بردند. آن‌ها فرم اشیا یا پیکره‌ها را به تراشه هندسی تجزیه کرده و از نو سازمان می‌دانند.

بدین‌سان، عمق فضای تصویری بیش از بیش کاهش یافت و اشیا یا پیکرها نیز تقریبا غیر قابل تشخیص شدند، بدون آن که کیفیت ملموس و واقعی‌شان را از دست به دهند. نقاشی‌های این دوره غالبا تک رنگ بودند.

سردیس فرناندو، اثر پیکاسو، ۱۹۰۹.

کوبیسم تحلیلی، ترتیب عناصر رئالیسم را ساختار شکنی کرد. کوبیسم تحلیلی قوانین نظم سنی نقاشی و پیکرتراشی رئالیستی را نقض کرد[۱۵]."

" به عبارت دیگر پیکاسو علایم نقاشانه را از نو طراحی کرد به نحوی که احساس را بر می‌انگیختند. او هم چنین به وحدت زیبایی شناختی نقاشانه بازگشت، اما آن را از نو قالب‌ریزی کرد. او مسئله‌ی پیکره و زمینه را با مبهم سازی فضایی یکنواخت، حل کرد. این همان، وحدت زیبایی شناختی نو بود[۱۶]."

منظره با دو پیکره اثر پیکاسو، ۱۹۰۸ (موزه ی پیکاسو)

در این دوره پیکاسو براک دست به تجربیات دیگری زدند. آن ها کوشیدند تا با اختیار کردن دیدگاه‌های متفاوت، زوایای مختلف اشیاء و موضوع نقاشی را در آن حد مجسم کنند. آنان برای این کار از تمامی جهات به موضوع می‌نگریستند و در مرحله طراحی، برخی از فرم‌ها و خطوط و سطوح را نگه داشته و قسمت‌هایی را که برای ترکیب نهایی لازم نبود، حذف می‌کردند. بدین ترتیب تنها خطوط و سطوحی در صفحه تابلو باقی مانند که برای ایجاد هماهنگی کمپوزیسیون نهایی ضروری به نظر می‌آمدند. در این

[۱۴] نوربرت لینتن، هنرمدرن، ص ۷۴.

[۱۵] آندره برایتون، پیکاسو قدم اول، ص ۶۴.

[۱۶] منظره با دو پیکره، اثر پیکاسو، ۱۹۰۸، (موزه ی پیکاسو)

راه، گاهی تا آنجا پیش می‌رفتند که موضوع اصلی تابلو نیز به فراموشی سپرده می‌شد و حاصل کار یک سری شکل‌های هندسی کوچک و بزرگ بود که با چند رنگ ساده تاریک و روشن شکل گرفته بودند[۱۷]."

ملکه ایزابلا، اثر پیکاسو، ۱۹۰۸ (موزه‌ی بوشکین)

"موضوعات تابلوهای کوبیست تحلیلی تقریبا چنین می‌نمایاند که براک آن را به کمک تخیل خویش، و نه از روی مجموعه‌ای از اشیا که روی میز بدین منظور چیده شده باشند، کشیده است. بنابراین، این تابلو از روی دانش نقاش، و نه دیده‌های او، کشیده شده است، و این دانش، بدون شک آشنایی با نقاشی طبیعت بی‌جان قرن هیجدهم آن در نقوش برجسته‌ی کنده کاری و قالب گیری تزئینی را شامل فرانسه و بازتاب می‌شده است که وجه مشخصه‌ی تزئینات داخلی باب روز روکوکو بودند. به طور کلی می توان گفت که پیکاسو و براک نقاشی‌های کوبیستی شان را بدون نگاه به مدل می‌کشیدند. این نکته بایسته‌ی تاکید است، چرا که می‌گویند کوبیسم از نقاشی سزان نشات گرفته و متضمن بازنمایی اشیا از زوایای مختلف است. نقاشی‌های کوبیستی به راستی در مو های درشت و مجاور هم نماینده شده‌اند. ولی سزان می‌خواست نقش مایه‌هایش را شفاف و بی‌ابهام بازنمایی کند و به وجود مادی آن‌ها، و فضاهای بین آن‌ها، ارزش درخورشان را بدهد. او به استثنای مواردی نادر، ساعت ها نقش مایه‌اش را اتود می‌کرد تا به تواند آن را روی بومش جفت و جور کند. پیکاسو و براک برای موضوعات تابلوهایشان چنین وسواسی نداشتند. کویی آن‌ها بیش از شور و احساس، از روی تفنن، سوژه هایشان را می‌پرداختند و توجهشان برگویش تصویری‌شان متمرکز بود[۱۸]."

مرحله سوم کوبیسم:

"در سال ۱۹۱۲ کار پیکاسو و براک از بیخ و بن دگرگونه شد. کوبیسم ترکیبی، عنوانی که به نوع دوم کوبیسم داده شد، به معنای آن است که یک تابلوی نقاشی از ترکیب عناصر مستقلی به وجود می‌آید که از کارهای هنری یا مصنوعات دیگر، و نه از طبیعت، برگرفته می‌شوند. هنر نقاشی، بنابر قاعده و سنت و نیز به معنای حقیقی (مثلا در انگلیسی و فرانسه) رنگ روی یک صفحه نهادن (یا یک سطح را رنگ کردن) است[۱۹]."

"در این دوره از نمایش حجم اشکال به صورت طبیعی و خصوصا با سایه روشن دقیقی صرف نظر می‌شد. اما نمایاندن زوایا و وجوه مختلف شی‌ای در شکلی واحد هم چنان مورد توجه بود.

در این مرحله به جای هر شی یا موضوع، شکل هندسی بخصوص که تنها اشاره و نشانی مختصر از موضوع اصلی داشت جای‌گزین آن شی می‌شد.

در این دوره دو نقاشی دیگر فرانسوی به نام‌های ژوان گری و فرنان لژه به پیشروان شیوه کوبیسم پیوستند. مهم‌ترین مسئله دوره کوبیسم ترکیبی استفاده از موارد و مصالحی هم چون شن، بریده‌های کاغذ، چوب، اشیا و وسایل معمولی دیگر بر روی بوم نقاشی بود.

[۱۷] ایلیا ارنبورگ ... (دیگران)، آشنایی با آثار پیکاسو=Picasso، ص ۲۱.

[۱۸] نوربرت لینتن، هنر مدرن، ص ۷۰ و ۷۱.

[۱۹] همان، ص ۷۵.

طبیعت مرده و صندلی حصیری، اثر پیکاسو، ۱۹۱۲، موزه ی پیکاسو

ترکیب این مواد بیگانه جنجالی به پاکرد که راه را برای پیدایش هنر آبستره (تجریدی) هموار نمود[۲۰]."

"این نوع کوبیسم این واقعیت را به کار می‌برد که نشانه‌های بصری می‌تواند نسبت به چیزی که قرار است بر آن دلالت تشابه کمی داشته باشند یا اصلا تشابهی نداشته باشند: "این سنت است که به نشانه ها، معنا می‌بخشد. این جمله پیکاسو در سال ۱۹۴۵ است[۲۱]."

"در کوبیسم ترکیبی، اشیایی واقعی (چون روزنامه، کاغذ دیواری و جز اینها) در ساختار تصویر حل می‌شود و این، بدان معنا است که نقاشی نه واقعیت طبیعی، بلکه واقعیت خاص خود را اعلام می‌کند[۲۲]."

"پیکاسو اینک بیش از هر وقت دیگر به اتفاق براک شور و شوق کار داشت و براک را با خود وارد مرحله دیگری از بیان هنری از طریق علایم و نشانه‌ها کرد و هنر کولاژ را در دنیای بیش از بیش خشک دریا صفت مآبانه کوبیسم تحلیلی وارد ساخت. منتقدان هنر سخت برآشفتند. روزنامه ژورنال فریاد بازگشت به دوران بربریت و وحشیگیری بدوی، طلاق دادن و تضعیف تام و تمام همه‌ی زیبایی‌های زندگی و طبیعت برآورد و نشریه The Craftsman بعد از نخستین نمایشگاه پیکاسو در نیویورک در اوایل ۱۹۱۱ نگرانی خود را با این عبارت‌ها بیان کرد که اگر پیکاسو حقیقتا و صمیمانه آنچه را که از طبیعت احساس می‌کند در اتودهای خود انعکاس می‌دهد آن وقت به زحمت می‌توان درک کرد که چرا او یک دیوانه زنجیری نیست زیرا به دشواری می‌توان چیزی منفصل تر، گسسته تر ناهماهنگ تر و زشت تر از آنچه که او از تاثیرات و هیجان‌های خود در تابلوهایش منعکس می‌کند تصور کرد[۲۳]."

ویولن و ورق توت، اثر پیکاسو ۱۹۱۲، موزه ی پیکاسو.

"هنگامی که پیکاسو تابلوی معروفش به نام نقش اشیا همراه با حصیر صندلی را در سال ۱۹۱۲ کشید، از یک تکه پارچه‌ی مشمعی نقش‌دار برای پوشاندن یک سوم تابلو، و به عنوان صفحه‌ای استفاده کرد که اشیای کوبیستی او، روزنامه، پیپ، شیشه و غیره گویی روی آن قرار داشتند. براک در تابلواش به نام مردی با یک پیپ (سپتامبر ۱۹۱۲) از ذغال طراحی برای کشیدن مرد و کاغذ دیواری که نقش چاپی‌اش شبیه پانل‌های چوبی دیواری بود، به عنوان زمینه استفاده کرد. او در همان زمان، با همان مواد و تقریبا همان گویش، تابلوی ظرف میوه و لیوان را ساخت، که صرفا فرقش در آن است که دانه‌های انگور، با بازنمایی طبیعت گرایانه‌شان، واقعیت متضادی را القا می‌کنند. کاغذ دیواری، مانند پارچه‌ی مشمعی پیکاسو، به عنوان واقعی‌ترین و باورکردنی ترین عنصر تابلو به چشم می‌آید، حال آنکه می‌دانیم آن یک چیز ساختگی است. این بازی ترکیب کردن زبان‌های مختلف، می‌تواند حتی ازین هم جلوتر برود.

تابلوی نقش اشیاء و ورق‌های بازی که براک آن را در سال ۱۹۱۳ کشید، گویی صورت دقیق‌تری از کار پیشین اوست، و به معنای واقعی هم واقعا هم چنین است. ولی در این تابلو فقط از رنگ و ذغال استفاده شده‌است. قسمت‌هایی که به صورت چوب دیده می

---

[۲۰] ایلیا ارنبورگ ... (دیگران)، آشنایی با آثار پیکاسو=Picasso، ص ۲۲.

[۲۱] آندره برایتون، پیکاسو قدم اول، ص ۷۰.

[۲۲] پیکاسو نه از منظر عجیب: تبدیل عواطف به علایم تصویری، هنر صنعت (نشریه ۱)

[۲۳] آریانا استاسینوپولوس هفینگرن، پیکاسو: آفریننده ویران کننده، ص ۱۸۴.

شود کاغذ دیواری نیست، بلکه رنگ شده‌است و برای آنکه شبیه کاغذ چوب‌نما باشد از شانه‌ی نقش انداز برای رگه‌دار کردن سطح رنگ استفاده شده است. یعنی دروغ‌اندردروغ-چنان که نقاش گویی می‌خواهد خاطر نشان کند که همه‌ی بازنمایی‌ها در نقاشی، دروغی بیش نیستند، واقعیتی که افلاطون دو هزار و پانصد سال قبل درباره‌اش هشدار داده بود. پیکاسو باز هم این بازی را جلوتر می‌برد.

بخشی از ویولن در تابلوی بطری، لیوان و ویولن (۱۹۱۲ – ۱۹۱۳) از خطوط ذغالی روی یک تکه روزنامه و یک ورق کاغذ که صفحه‌ی تصویر است و بخش دیگری از آن، از یک تکه کاغذ چوب نما، که به شکل (بدنه ویولن) بریده و چسبانده شده‌است. در مجاورت آن، روی یک تکه روزنامه‌ی دیگر، که آن نیز در مشخص کردن کناره‌ی مقطع ویولن نقش دارد، نشانه‌ای برای یک لیوان به چشم می‌خورد.

ویولن، اثر پیکاسو، ۱۹۱۳، موزه ی هنرهای مدرن پاریس.

بطری (در منتهی الیه) چپ تابلو از یک تکه روزنامه بریده شده است حروف Journal روی یک تکه روزنامه‌ی دیگر چسبانده شده اند، ولی فقط یک تکه روزنامه به شکل حقیقی دیده می‌شود پس واقعیت کجاست؟ حضور مادی هر شی به گونه‌ای که در این تابلو باز نموده شده است، حدودا متضاد کیفیتی است که آن شی در جهان واقعی داراست (لیوان شیشه‌ای، ویولن چوبی، روزنامه از کاغذ تاخورده) و همه‌ی اشیا به گونه‌ای پخش و پلا شده‌اند که جایی برای درک متقابل آنها باقی نمانده است. هنگامی که در برابر چنین اثری قرار می‌گیریم همه می‌توانیم، بنا به ذوقمان با لذت یا نفرت، بر بدیع بودن آن تاکید ورزیم، و هم می‌توانیم بر ریشه‌های عمیق آن درست تکیه کنیم.

چه بسا بدیع بودن آن بیشتر به چشم آید. استفاده از مواد و مصالحی خارج از انبانه‌ی سنتی هنر و از میان خرت و پرتتی که شاید ما دون شان هنر انگاشته شوند. به بازی گرفتن واقعیت، نه از برای رسیدن به یک زیبایی آرمانی، بلکه صرفا از باب تفریح و تفنن، استفاده از گونه‌های نا همخوان از داده‌های بصری در یک تصویر، انکار کلی همه‌ی فوت و فن‌های جا افتاده‌ی هنر نقاشی به وسیله استفاده از تکنیک کلاژ (یا وصله چسبانی)، سرانجام نفی تمام و کمال این اصل قراردادی که تابلوی نقاشی باید در برابر چشمان نظاره‌گر، همچون پنجره‌ای ظاهر گردد که بر یک فضای خیالی گشوده می‌شود. البته از یاد نبردیم که در گذشته هم، گونه‌هایی از نقاشی، مانند نقاشی قرون وسطی و شیشه بندهای منقوش، وجود داشته‌اند که به آفریدن یک فضای (سه بعدی) توهمی علاقه چندانی نداشته‌اند. در اواخر قرن نوزدهم چه بسیار نقاشانی بوده‌اند-مانند گوگن، پووی، دوشاوان، روستی، سورا و سزان-که می خواسته‌اند تاثیر برانگیزی فضای سه بعدی (یا ژرفنمایی) را کاهش دهند و یا یک سر لغو کنند. هنر همواره با واقعیت بازی کرده و اغلب وظیفه‌ی خود دانسته است که از طبیعت تعالی جوید و نیز برای رسیدن به یک کلیت تصویری، سامان طبیعت را دگرگون سازد[۲۴]."

حمایت کنندگان کوبیسم

" آن "زبان نو" که پیکاسو و براک در کوته زمانی بدان دست یافتند، تحولات گوناگونی را در نقاشی و طراحی در سطح جهانی به دنبال آورد. می توانیم به برخی از دلایل این موفقیت اشاره کنیم: اهمیت پاریس به عنوان مرکزیتی برای هنرمندان و حامیان هنر

[۲۴] نوربرت لینتن، هنر مدرن، ص ۷۵ و ۷۶.

دوست، وجود محفلی کوچک از هنرمندان جوان نزدیک به پیکاسو و براک، که مشتاق هم کاری با آنها برای پروراندن این زبان نو بودند، و وجود نویسندگان (و اکثرا شاعران)ی که با توضیحات و تفسیرهای مفید (البته نه هیمیشه دقیق، ولی دل پذیر و به یاد ماندنی) از این زبان نو حمایت می‌کردند. شاید دور از واقع نباشد که به گوییم جهان آماده‌ی پذیرش کوبیسم بود، و کوبیسم در زمان مناسب خود پا به عرصه‌ی وجود نهاد، زیرا با وجود آنکه کوبیسم به نحو حیرت انگیزی تازگی داشت، رشته‌های متباین و واگرای هنر پیش از خود را در کنار هم جمع آورد. هم کاری فوق العاده‌ی پیکاسو و براک خود نشانه و نماد هم گرایی علائق متباین است" یک اسپانیایی پر نیرو بلند پرواز که بیشتر کارهای قبلی اش سرشت سمبولیستی داشته است، در کنار یک فرانسوی ملاحظه کارتر و آرام تر که بسیار منش استادکارانه دارد و کارهای پیشینش تقریبا همه رئالیستی‌اند. بخش بزرگی از این کام یابی نیز از این واقعیت ناشی می‌شد که کوبیسم دامنه‌ی وسیعی از آزادی‌ها را عرضه داشت: آزادی ترک وظیفه‌ی دیرین بازنمایی کم و بیش دقیق واقعیت و آزادی یافتن زبان‌های نو یا ترکیباتی از زبان‌ها برای بیان دیدگاه‌های نوین درباره‌ی جهان. در فضای آن سال ها، چنین آزادی‌هایی، عین نظم و انضباط به شمار می‌آمدند[۲۵]."

براک در استودیوی نقاشی ۱۹۱۲

"دو نفر از کسانی که همیشه طرفدار سبک کوبیسم بودند و از این سبک حمایت می‌کردند، آپولینر شاعر و دوست پیکاسو کان‌وایلر خریدار و بازاریاب کارهای کوبیستی پیکاسو بود[۲۶]."

کان وایلر در استودیوی بولوار سلئی، ۱۹۱۰

"آپولینر مثل همیشه وفادار بود و بر هر چه پیکاسو می‌کرد قلم تایید می‌نهاد و می‌گفت: ما اینک داریم به سوی هنری به کلی نو قدم بر می‌داریم که برای نقاشی به صورتی که تا کنون بوده است به منزله‌ی موسیقی است برای ادبیات. این همان نقاشی پاک و خالص خواهد شد، به همان ترتیب که موسیقی، ادبیات پاک و خالص است." آپولینر در مقاله‌ای می‌نویسد: گوبیسم را هنری ناب و جدی تعریف می‌کند که اذت خاص خود را دارد، لذتی متفاوت با آنچه از طبیعت یا از نمایش آن مایه می‌گیرد. وی ظاهرا آن را گامی در مسیر رسیدن به یک هنر بالقوه انتزاعی می‌داند. اصل این مقاله در Soirees de Parisفوریه ۱۹۱۲ چاپ شد[۲۷]."

ائ درباره‌ی آثار کوبیستی می‌گوید: "اگر نقاش‌هایی هنوز به طبیعت به پردازند، دیگر از آن تقلید نمی‌کنند، از بازنمایی صحنه‌های طبیعی مستقیم یا دوباره سازمان یافته از طریق مشاهده‌ی آن، به شدت می‌پرهیزند. هنر مدرن همه‌ی وسایل خوشایند سازی مورد استفاده‌ی نقاشان بزرگ گذشته را کنار می‌گذارد: باز نمایی کامل پیکر انسانی برهنه‌های شهوانی، جزئیات یه دقت کار شده، و غیره

[۲۵] همان، ص ۴۹۷

[۲۶] آریانا استاسینوپولوس هفینگون، پیکاسو: آفریننده، ویران کننده، ص ۱۶۸.

[۲۷] گیوم آپولینر، چهار نوشته درباره کوبیسمریال ص ۱۲.

.... هنر امروز جدی است، و حتی سخت‌گیرترین سناتورها هم نمی‌تواند در آن چیزی برای ایرادگیری پیدا کند. در واقع یکی از دلایلی که کوبیسم توانسته در میان آدم‌های موقر و خوش سلیقه جایگاهی برای خود پیدا کند همین جدی بودن آن است[۲۸]."

"واقع نمایی دیگر اهمیتی ندارد، چون نقاشی همه چیز را فدای ترکیب بندی تابلوش می‌کند. مضمون مهم نیست، یا اگر باشد اهمیت‌اش خیلی اندک است. اگر هدف نقاشی همان باشد که همیشه بوده-لذت بخشیدن به چشم- آثار این نقاشان نوین از بیننده انتظار دارد که لذتی متفاوت با آنچه به آسانی از تماشای طبیعت می‌برد در آنها پیدا کند بنابراین در این جا با هنری نوین روبه‌رو هستیم، هنری که خود نقاشی خواهد بود. چنان که نقاشی تا کنون نگریسته می‌شده است، همان طور که موسیقی ادبیات ناب است. علاقه مند به موسیقی، هنگام گوش دادن به یک کنسرت، لذتی را تجربه می‌کند که از لحاظ کیفی تفاوت دارد با لذتی که هنگام گوش دادن به صداهای طبیعی، مثل زمزمه ی یک جویبار، خروش یک سیلاب، وزوز باد در جنگل می‌برد. یا هنگام گوش دادن به هارمونی‌های یک زبان انسانی بر اساس عقل و نه بر اساس زیبایی شناسی[۲۹]."

کوبیسم از این لحاظ با مکتب‌های قدیمی نقاشی تفاوت دارد که یک هنر تقلیدی نیست بلکه یک هنر مفهومی است، که با سوی خلاقیت گرایش دارد.

نقاش در ارئه‌ی واقعیت مفهومی شده یا واقعیت خلاقه، می‌تواند تاثیر سه بعد را القا کند. او می‌تواند تا حدی به مکعب پردازی دست بزند اما نه صرفا از طریق ارائه‌ی واقعیت جهان که نگریسته می شود. مگر آنکه او در سه بعد نهایی، در کوتاه نمایی، یا در ژرف نمایی زیاده روی کند، و به این ترتیب کیفیت شکل‌های اندیشیده شده یا خلق شده را بر هم بزند[۳۰]."

کانوایلر، اولین حامی اصلی کوبیسم پیکاسو و براک بود تا سال ۱۹۱۲. وی قرار دادی انحصاری برای خرید آثار پیکاسو و براک بسته بود.

استراتژی وی برای تبلیغ آثار این دو هنرمند از قرار زیر بود: نمایش در خارج از کشور، عرصه‌ی آثار ویژه در نگارخانه‌ی خود، نگهداری آنها به عنوان موجودی و ثروت شخصی و امتناع از عرضه‌ی خصوصی آنها[۳۱]." کان ویلر بعدها از قهرمانی گری باورنکردنی مردی چن پیکاسو سخن راند که انزوای روحی‌اش در این دوران ترس آور بود و پیکاسو بر خطرات قهرمانانه‌ای که می‌کرد آگاهی کامل داشت. یک روز به آندره ملرو گفت: نقاشی، همان آزادی است، از فرط پرش کردن این امکان پدید می‌آید که شخص در طرف بد طناب به زمین بیفتد. لیکن اگر انسان به استقبال خطر پریدن و سرودست خود را شکستن نرود، چه می‌تواند بکند؟ این که اصلا پرش نکند.

جلد کتاب دانیل هنری: نوشته کانوایلر، ۱۹۲۰

باید مردم را بیدار کرد. روش دیدن و شناختن چیزها را در آنها زیرورو کرد. باید تصویرهای غیر قابل قبول آفرید، تا خشمگین شوند. باید وادارشان کرد تا بفهمند که در دنیای عجیبی زندگی می‌کنند. دنیایی که اطمینان بخش نیست. دنیایی نه آن چنان که

[۲۸] همان، ص ۴۹۷.

[۲۹] همان، ص ۱۵.

[۳۰] همان، ص ۲۴.

[۳۱] آندره برایتون، پیکاسو قدم اول. ص ۶۵.

گمان دارند. لیکن بریدگی تام و تمام با گذشته نگرانش می‌کرد. با وجود آن که معترف بود که در هنر خود به نوعی براندازی می اندیشید و قصد "شوکه" کردن و آشوب برانگیزی دارد اما در همان حال شیفته وار مصمم بود تا توده‌هایی هر چه بیشتر را جذب کند و نه فقط یک قشر سرآمد Elite و ممتاز جامعه را. می‌گفت: "من هرگز به نقاشی برای یک گروه اندک مرفه باور نداشته‌ام. همیشه این احساس را داشته‌ام که نقاشی باید چیزی را حتی در شخصی که به طور عموم به تابلوهای نقاشی نمی‌نگرد بیدار کند. درست مثل تئاترهای مولیر که همیشه چیزی در آن هست تا هم آن کس را که بسیار هوشمند است به خنداند و هم آن کس را که هیچ نمی‌فهمد[۳۲]."

گرافیک

واژه گرافیک از مصدر یونانی " Graphin " به معنای نوشتن می‌آید. ریشه‌ی این کلمه در اصل، بـه معنـای "خراشـیدن"، "حـک کردن" و "نقر کردن" است. در فرهنگ‌های لغت این واژه را به معانی متفاوتی از قبیل "حکاکی شده، مربوط به نقاشـی یـا ترسـیم، ترسیمی، نگاشته شده" آورده‌اند که این مفاهیم اگرچه حدودی روشن کننده می‌باشند ولـی در حـوزه‌ی علـوم مـثلا: در ریاضـیات تعاریف دقیق قطعی و مشخص وجود دارد. وقتی در هندسه‌ی اقلیدسی می‌گوییم مجموع زوایایی هر مثلث ۱۸۰ درجـه اسـت، ایـن عبارت دقیق و قطعی است و به شرایط جامعه و زمان ارتباط ندارد و در هر حال بر روی سطح مستوی چنین ارتباطی همواره برقرار است.

اما در حیطه‌ی هنر، تعاریفی ارائه شده و چنین نیستند و شرایط جامعه و زمان در آنها تاثیر فراوان دارد.

با این مقدمه‌ی کلی برای گرافیک یک تعریف تاریخی وجود دارد و آن هر طرح خطی می‌باشد مانند نقوش سفال‌هـای تپـه سـیلک کاشان.

وقتی می‌گوییم آثار گرافیک رامبراند، منظورمان طرح‌ها و نقاشی‌های خطی رامبراند است نه تابلوهای ساخت و ساز شـده‌ی رنـگ و روغن او. معنی امروزی گرافیک از حدود ۵ یا ۶ قرن پیش در اروپا شکل گرفت که البته اختراع صنعت چاپ عامل بسیار مـوثری در این شکل‌گیری بود. چاپ خانه‌های ابتدایی اروپا آثار کسانی که کارشان از نظر ویژگی خطی قوی تر بوده و اهمیت بیشتری داشتند. غالبا به خدمت می‌گرفتند. کسانی چون رامبراند، گوستاو دوور و هنرمندان دیگری که بسیاری از این هنرمنـدان اغلـب گمنـام مـی باشند. ضروریات و شرایط اجتماعی هم باعث گردید که از قرن هیجدهم و به ویژه قرن نوزدهم، نیاز به تبلیغات به روش‌های نـو بـه صورت سابقه‌ای احساس شود و هنرمندان گرافیست بیشتر آثار خود را در خدمت تبلیغات تجاری قرار دهند.

در دورانی که هنوز رادیو، تلویزیون و سینما به عنوان وسایل قوی پیام رسانی، پا به عرصه نگذاشته بودند، آثار گرافیکی که به روش چاپ سنگی تکثیر می‌شدند، قوی ترین رسانه به حساب می‌آمدند، گرافیک از حیطه‌ی هنـر نقاشـی فاصـله گرفـت و نقشـی کـاملا کاربردی پیدا کرد. بدین ترتیب جای بیان مفاهیم صرفا حسی، خاصیتی تصویری پیدا کرد. بدین ترتیب جـای بیـان مفـاهیم صـرفا حسی، خاصیتی تصویری پیدا کرد تا درک مفهوم را آسانتر و پیام را سریعتر منتقل کند.

از این رو با گذشت زمان و ورود به دوران جدید صـنعتی در قـرن بیسـتم و توسـعه‌ی امکانـات و تکنولـوژی، مـدارس و موسسـات آموزشی برای تدریس مفاهیم گسترده و جدید گرافیک پدید آمدند. مدرسه باهاوس در آلمان از این گونه مدارس بـود، کـه توسـط یوهانس ایتن تاسیس شد. از نظر او نظارت بر هنر آموزان می‌توانست به صورت آموزش نوین بـدون بـیم از انتقـاد و مخالفـت انجـام پذیرد. وی اصول ذیل را برای کلاس‌های مقدماتی مدرسه باهاوس در نظر گرفت:

۱. شکوفا کردن استعدادهای هنری، تجربه ها و کشف‌های شخصی دانشجویان به وسیله‌ی رها ساختن نیروهای آفریننده در آنها.

آنها باید اندک اندک خود را از هرگونه قرداد بیهوده رها سازند و با شهامت مبادرت به خلق کارهای شخصی بورزند.

[۳۲] همان، ص ۱۷۵.

۲. تسهیل انتخاب پیشه برای دانشجویان.

تمرین‌هایی در خصوص تجربه مواد و بافت‌های متفاوت به هر دانشجو کمک می‌کرد تا بدین سان بتواند در زمان کوتاهی، کشف کند که کدام ماده برای هنری او مناسب‌تر است: خواه چوب باشد یا فلز یا شیشه، سنگ، پارچه و ... ولی باید آنچه را که روحیه (خلق) وی هماهنگی دارد بیابد.

۳. ارائه ساختارهای بنیادین هنری برای تامین آتیه هنری دانشجویان.

نام اثر و سال خلق اثر:

"بطری سوز" تابلویی است که پیکاسو با تکنیک کوبیسم ترکیبی در سال ۱۹۱۲ خلق کرده است.

حقایق تابلو:

در خلق این تابلو از چند تکه رنگ به صورت تخت و تکه‌های بریده‌ی روزنامه و کاغذ دیواری استفاده شده است. تابلوی بطری سوز در ابعاد ۶۴ در ۵۰ سانتی متر می‌باشد. "پیکاسو در مورد آثارش عقیده دارد که نقاشی عبارت است از یک نیاز فوری به خالی کردن بار احساس‌ها و تصورها."[۳۳]

بطری سوز اثر پیکاسو، ۱۹۱۲م. (گالری هنری دانشگاه واشنگتن)

و او معتقد است: "من با نقاشی‌های خود همان رفتاری را دارم که با اشیاء. یک پنجره را آنطور که از پشت آن به بیرون می‌نگرم نقاشی می‌کنم. اگر این پنجره‌ی باز برای تابلوی من مفید واقع نشود آن وقت پرده را می‌کشم و پنجره را می‌بندم، همان کاری را که با پنجره‌ی اتاق خود می‌کنم. باید با نقاشی همان کاری را کرد که در زندگی می‌کنیم، مستقیما."[۳۴]

البته پیکاسو انکار نمی‌کند که نقاشی برای خود مقرراتی دارد که باید رعایت شود و به همین دلیل نقاش باید "دائما حضور زندگی را زیر نظر داشته باشد و هر نوع تاثیری را که از هر جا فرا می‌آید از آسمان، از زمین، از یک تکه کاغذ، از چهره‌ای که برابرش عبور می‌کند، از یک تار عنکبوت ... در خود ضبط کند و میان آنها تفاوتی نگذارد زیرا در اشیاء تقسیم بندی اجتماعی نیست باید آنچه را که خوب است. در هر جا که باشد گرفت و از آن اقتباس کرد، جز از کار شخص خود، پیکاسو می‌گوید من از کپی کردن کارهای خودم وحشت و نفرت دارم لیکن وقتی یک طرح قدیمی را می‌بینم تردید نمی‌کنم تا هر چه را که در آن خوب تشخیص می‌دهم اقتباس کنم."[۳۵]

[۳۳] آریانا استاسینوپولوس هفینگتون، پیکاسو: آفریننده، ویران کننده، ترجمه ی مهدی سمسار (تهران: نشرعلم، ۱۳۸۰)، ص ۲۳.

[۳۴] همان، ص ۲۲.

[۳۵] همان، ص ۲۲.

ایجاد ناخوانی در تصویر:

در این اثر سطوح و شکل‌ها با هم، هم نفوذی دارند، به صورتی که میان یک دیگر در شرایطی در محدوده‌ی فضایی مشخص به هم قفل می‌شوند. ولیکن مقیاس و تناسبات استاندارد شده‌ی سبک های قبلی دیده نمی‌شود و کاملا بر پایه‌ی ذهنیت هنرمند است تصاویر بر پایه‌ی مبانی اولیه برای به دست آوردن روش بیانی واضح تر خلاصه شده‌اند. هنرمند موقعیتی را عمدا ایجاد کرده است که در آن بیننده در زمان‌های مختلف، بیشتر از یک مجموعه روابط بین عناصر هنری یا اشیاء را ببیند یعنی بطری را هم از رویرو می‌بیند و هم از پهلو و میز را از بالا در واقع پرسپکتیوی دقیق وجود ندارد و همه چیز ذهنیت هنرمند است. اشکال به کار رفته، اشکال هندسی هستند. کاملا فضای هنری غیر بازنما ایجاد شده است یعنی این که تصویر قابل تشخیص نیست.

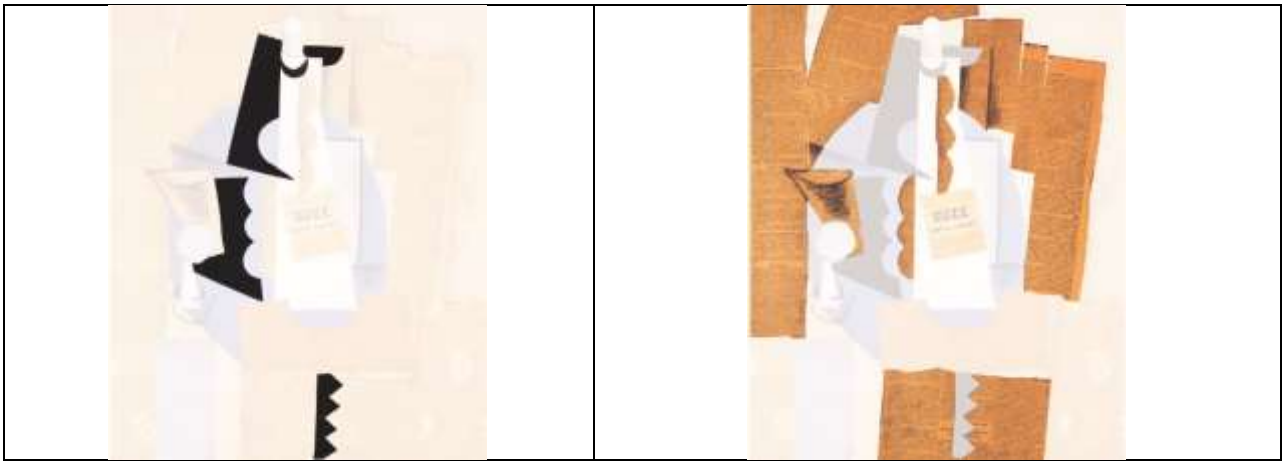
این خصوصیتی است که هنر آبستره بسیار وجود دارد. به همین دلیل از واقع گرایی بازنما فاصله گرفته شده اشکال به کار رفته اشکال عینی که بر پایه‌ی واقعیت فیزیک و برداشت بصری باشد نیستند. و بیشتر خاصیت ذهنی دارند. و از ذهن هنرمند نشات گرفته‌اند آنها خود نمایان‌گر یک دیدگاه شخصی هستند.

هنرمند یک فضای شهودی ایجاد کرده است. منظور از فضای شهودی، توهک فضا است که توسط هنرمند خلق می‌شود و با استفاده از به کار گرفتن غریزی ابزار ایجاد فضا می‌شود و فضا نیز "توهم عمق محدود" دارد که یعنی پلان های تلویحی چنان به هم نزدیک هستند که گویی اصلا وجود ندارند.

تاثیر بافت در تصویر:

بافت‌های به کار رفته در فضا شامل:

۱. بافت نوشته‌های روزنامه
۲. بافت ورق‌های روزنامه
۳. بافت اشکال دندانه‌دار و تیز
۴. بافت کاغذ دیواری
۵. بافت مجموعه‌ی حروف روزنامه، ورقه‌های روزنامه، اشکال دندانه‌ای و منحنی و کاغذ دیواری.



فضا کاملا دور از سنت‌های تثبت شده و قواعد پذیرفته شده و مورد استفاده‌ی آکادمی‌های هنری بوده است. در دو قسمت، از الگوی کلی یا Pattern استفاده شده است. روزنامه‌ها در تابلو دیگران به عنوان روزنامه نیستند بلکه به عنوان نوعی بافت به کار برده شده‌اند و کاغذ دیواری‌ها نیز به همان صورت. روزنامه و کاغذ دیواری اشکال تزئینی هستند که اهمیت تخت بودن یک سطح را تاکید می‌کنند.

خط‌های زاویه‌دار و خط‌های منحنی از تکه‌های روزنامه و شکل‌های رنگی ایجاد شده و حروف در بعضی قسمت‌ها به حدی ریز است که به دنبال هم خط را ایجاد می‌کنند.

تاثیر رنگ در اثر:

رنگ غالب رنگ کرم رو به قهوه‌ای است که با طیف‌های مختلف در کل فضای تابلو آمده است. بطری به رنگ سفید آمده و لیبل روی آن از جنس روزنامه‌ها است. در وسط کادر بیضی آبی رنگی مکمل با رنگ کرم است که از رنگ زرد-قرمز ایجاد شده است و هم چنین تضاد سردی و گرمی ایجاد می‌کند.

از لحاظ درخشش رنگی انرژی زیادی متصاعد می‌شود و سوژه‌ی اصلی که بطری باشد به رنگ سفید است و شکل‌های تیز و لبه‌دار به رنگ سیاه است. که این خود نوعی کنتراست شدید است. بیشترین روشنایی برای قسمت سفید یا بطری به کار رفته است. رنگ سیاه در بافت نوشته‌های روزنامه و فرم‌های منحنی و دندانه‌دار دیده می‌شود. اگر چه این رنگ به صورت پراکنده در کل تابلو استفاده شده است. این امر شاید در نگاه اول به نظر مخاطب نیاید. ولی حتی فرم‌های سیاه رنگ دندانه دار نیز سنگینی و عدم تعادل تصویری به وجود نمی‌آورند.

نکات بصری در اثر:

در این اثر شکل‌های زاویه‌دار و اشکال هندسی مثل دایره و همچنین اشکال ذهنی بسیاری وجود دارند.

از لحاظ تنوع یا تضاد بیشترین تضاد در رنگ آبی با مشکی و بریده‌های روزنامه است. نوشته‌های روزنامه که به صورت ریتمیک در کل فضا آمده است. هماهنگی جالبی به وجود آورده‌اند. حرکتی که به توسط آن فرم‌ها در سمت بالا تیزتر شده، چشم را از پایین صفحه به سمت بالا می‌برد و تاکید و تسلط سوژه در تابلو باز هم در نقاط طلایی تابلو دیده می‌شود و از ایجاد و حالت انبوهی و خفگی در کادر مستطیل جلوگیری می‌کند و بر عکس کاملا به صورت ایستا روبروی بیننده قرار گرفته و یتا فرم کلی تابلو را به وجود می‌آورد.

در این اثر تقارن محوری نسبی به سبک دوران‌های کلاسیک دیده می‌شود و اگر چه در دو سوی آن عناصر شبیه هم وجود ندارد. ولیکن اگر محوری از وسط بکشیم، فرم‌های مشابهی در دو طرفه محور می‌بینیم. هنرمند زیرکانه از برچسب نوشیدنی استفاده کرده است. "سوز" برای جامعه‌ی شب نشین پاریسی کلمه‌ای بسیار آشنا بود. فراموش نکنید که حذف برچسب به تنهایی می‌تواند موضوع را عوض کند یا مخاطب را به گمراهی بیندازد. در عوض، هنرمند سرنخ‌های تصویری را تا حدود زیادی به مخاطب می‌دهد به عنوان مثال کلمه‌ی suze، مخاطب با این سر نخ بطری را هم تا حدودی می‌بیند و به درک نهایی می‌رسد. تسلط یا نفوذ کلمه suze به حدی است که با وجود این که کل فرم‌های داخل فضا همه هم ارزش هستند ولیکن suze در پلان اول قرار دارد و اهمیت بیشتری نسبت به دیگر عناصر دارد.

باید اضافه کرد که کلمه سوز از جنس روزنامه‌ها هست، شاید منظور این بوده که تبلیغ نوشیدنی با این مارک در روزنامه شده است. و حالا با پس زمینه‌ی روزنامه به بیننده یادآوری می‌شود که او قبلا این مارک را در روزنامه دیده است. دالبرهای تیز و منحنی شاید رومیزی است که بطری روی آن بوده و بیضی آبی شاید خود میز باشد و حتی شاید این رنگ سیاه و آبی مزه‌ی مایع داخل بطری سوز باشد.

روزنامه‌ای که روی آن با مداد یا پاستل مشکی طراحی شده شبیه یک لیوان است و کاغذ دیواری‌های گل دار بیشتر نشان دهنده‌ی این است که این بطری و روزنامه‌ها درون یک فضای بسته مثل اتاق قرار گرفته است.

چکیده:

فضا، روزانه و روشن است. اگر چه این نوشیدنی اغلب برای شب نشینی مورد استفاده قرار می‌گرفته. شاید استفاده از رنگ سیاه برای یادآوری فضای کافه‌های شبانه و یا حتی تعبیری آزاد از مستی است.

در هر حال پیکاسو تعجب می‌کند که چرا همه ی مردم می‌خواهد نقاشی را به فهمند، می‌گوید به چه دلیل مردم کوشش نمی‌کنند تا آواز پرندگان را به فهمند؟ چرا یک شب را، یک گل را و همه چیزهایی را که انسان را احاطه کرده‌اند. دوست دارند بدون آنکه درصدد فهمیدن و ادراک آن برایند؟ حال آنکه می‌خواهند نقاشی را بفهمند!

پس در این صورت بهتر است اول به فهمند که هنرمند به دلیل ضرورت، کار هنری می‌کند، که او نیز جزئی و ذره‌ای از این دنیاست که نباید برای او بیشتر از تمام آن چیزهای طبیعت که ما را افسون می‌کنند لیکن درباره‌ی آن توضیحی به خود نمی‌دهیم. اهمیت قائل شویم. آنهایی که کوشش می‌کنند تا یک تابلو را برای خود توضیح دهند غالبا به راه غلط می‌روند.

در این تابلو پیکاسو با بیان ساده و گرافیکی، مفاهیم مستقیم و غیر مستقیم منتهی به یک بطری نوشیدنی را به ذهن می‌کشاند. این اثر خاصیتی تزئینی و تبلیغاتی دارد و در عین حال سعی دارد با احساسات و تجربیات مخاطب خود ارتباط برقرار کند. شاید نتوان فرم بطری سوز را به صورت مجزا از خود تابلو به خوبی مشاهده کرد ولی باید گفت که کلیت رنگ‌ها، شکل‌ها و پلان‌ها و وحدت تصویری در بیان فرم کلی بطری بسیار موفق بوده است.

نام اثر و سال خلق اثر:

نام این اثر "دانش آموز با پیپ" است. در سال ۱۹۱۳ توسط پیکاسو نقاشی شده است. تکنیک اثر کوبیسم ترکیبی می‌باشد.

دانش آموز با پیکاسو. ۱۹۱۳م. (موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک)

حقایق تابلو:

پرتره یک دانش آموز با موهای بلند و مجعد و یک کلاه که شبیه کلاه آشپزها به سر دارد. او با دو چشم دایره‌ای خیره به مخاطب نگاه می‌کند، البته با یک لبخند و پیپی در دهان.

یک ضربدر در بین بینی و دهان او است که شاید منظور سبیل باشد. گوش‌های بالا و پائین هم در دو طرف کادر کشیده شده‌اند. پرتره کاملا ساده شده است و اصلا گنگ نیست با نگاه اول چهره‌ی یک انسان دیده می‌شود ولیکن این پرتره با شمایل جدید و تکنیک جدید، هیچ شباهتی به پرتره‌های قبلی ندارد. ابعاد این اثر ۷۳ در ۵۸/۷ می‌باشد.

رنگ‌های به کار رفته در اثر:

رنگ به کار رفته و غالب، رنگ سفید است و رنگ‌های دیگر آبی، خاکستری و قهوه‌ای که به صورت یک لک در قسمت بالای کادر آمده اند. رنگ سفید و خاکستری تابلو، حالت رنگی خنثی دارد و رنگ قهوه‌ای به خاطر ته رنگ زرد-نارنجی و قرمز رنگ گرم محسوب می‌شود و به خاطر آبی خاکستری سمت چپ وسط تابلو یک تعادل رنگی برقرار شده، البته رنگ قهوه‌ای پیپ و شکل آن بی تاثیر نبوده است.

تاثیر بافت در اثر:

از لحاظ بررسی بافت، پس زمینه‌ی سفید، بافت بوم را حفظ کرده است. کلاه دانش آموز که حالت کفپوش را دارد که روی کار کلاژ شده است. دون دون سر بینی دانش آموز از بافت دون دون سر قلم مو و رنگ قرمز ایجاد شده و همچین بافت خطوطی که شکل سوژه‌ی اصلی را به وجود آورده است. بافت بینی باعث شده که چشم از بالا به پائین حرکت داشته باشد.

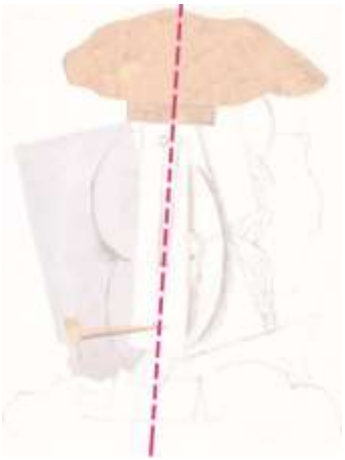
توصیف نکات تصویری:

در این کار از خطوط زیادی استفاده شده است، اکثر خطوط منحنی هستند: مثل گوش‌ها و موها، از لحاظ تاریکی و روشنایی به خاطر کلاه و قسمت خاکستری در تقابل با سفیدی کار تعادلی را در کل اثر ایجاد کرده که سریعا خطو شکل دانش آموز را به چشم می‌آورند و همچنین از اشکال به هم ریخته‌ی بدون وضوح و بدون فرم و بدون بعد هم استفاده شده. اشکال دگردیسی یافته، اشکال نامنظمی که ارگانیزم زنده را به ذهن متبادر می‌کند هم در این تابلو استفاده شده است. شکل های منحنی الخط و شکل‌های گوشه دار و همچنین شکل‌های هندسی (مستطیل‌های پائین کلاه- دایره‌های چشم و ...) و در کل اشکال، شکل‌های تزئینی محسوب می شود. در این تابلو تنها تضادی که وجود دارد، تضاد بین شکل‌های زاویه‌دار و اشکال منحنی خطی هست که در کنار هم آمده‌اند. و از لحاظ هماهنگی تنها ریتم موجود، ریتمی است که توسط خطوط صاف پایین کلاه به وجود آمده و همچنین خطوط منحنی که

حالت مو را نشان می‌دهد اینها همه حرکتی را، در کل اثر بوجود می‌آورند که چشم را روی تابلو به گردش در می‌آورد. کلاه با رنگ گرم و در بالا و پیپ در پائین سمت چپ، در قسمت پائین قرار دارد. رنگ خاکستری باعث حرکتی از بالا، به سمت پایین چپ می شود و حالت مواج موها چشم را از بالا به پایین سمت راست می‌آورد و تیزی رنگ خاکستری در قسمت بالا سمت چپ، چشم را از پائین راست تابلو به روی بالا چپ می‌برد. در نهایت این تابلو دارای فضای تزئینی که در واقع توهمی است که توسط هنرمند خلق شده و همگی با هم فرم را تشکیل می‌دهند، یعنی تابلوی مورد نظر را ایجاد می‌کنند.

ایجاد ناخوانی در تصویر:

شکل‌های بکار رفته و شکل‌های بوجود آمده، شکل‌های عینی نیستند. یعنی بر پایه‌ی واقعیت فیزیکی به وجود نیامده‌اند. شکل‌ها کاملا از ذهن نشات گرفته است ولیکن برای بیننده گنگ و نامفهوم نیستند. از پرسپکتیو هم استفاده شده است. یکی از دلایلش هم رنگ داشتن و سایه نداشتن کل فضا است. البته سمت چپ کلاه یک سایه‌ی کوچک دیده می‌شود که این سایه موجب شد کلاه به نظر کلاژ دیده شود. کل فضا شهودی می‌باشد که توسط هنرمند خلق شده است و با استفاده از بکار گرفتن این ابزار فضایی جدید خلق شده است، فضایی که فرم‌های استفاده شده در آن کاملا حقیقی هستند ولی هیچ کدام واقعی و بافت کاملا حالت طراحی و ساده شده دارند با کمترین خطوط و سطح، یک پرتره کشیده شده است. سطوح به اندازه واقعی و تناسباتی که انسان از یک پرتره ابتکار دارد خلق نشده است و کلاه نیز کلاژ شده است و در پائین کلاه آرمی شبیه به آرم ملوان‌ها کشیده شده است که شاید این دانش آموز ملوان بوده باشد.



شخصیت، سرخوش و خوشگذران است و در نهایت حالت صورت حاکی از نوعی خورسندی است. این اثر به علت ساده بودن فرم‌ها، شباهتی به نقاشی‌های کودکان دارد. یا حالتی کاریکاتور گونه را یاد آوری می‌کند. زمانی که پیکاسو به یک نمایشگاه نقاشی

کودکان در پاریس رفت، گفت: "وقتی من به سن و سال آنها بودم می‌توانستم مثل رافائل نقاشی کنم اما گذشت یک عمر لازم بود تا فراگیرم که مثل این کودکان طراحی کنم."[۳۶] او معتقد بود که: "من نقاشی می‌کنم همان طور که دیگران شرح زندگی خود را می‌نویسند. تابلوهای من چه تمام شده و چه تمام نشده صحنه‌های یادداشت‌های روزانه‌ی من‌اند."[۳۷]

شاید به علت تخفیف در استفاده‌ی رنگ و فرم تابلوی دانش آموز و پیپ، کامل به نظر نرسید ولیکن این تابلو، به علت تقلیل فرم و صراحت در بیان موضوع کاملا گرافیکی به نظر می‌رسد.

سخن آخر

کوبیسم به عنوان جنبشی خلاق و زایا، باعث پیدایش حرکت‌ها و سبک‌های زیادی شد، همچنین سبک کوبیسم، به کشورهای مختلف نیز نفوذ کرد و هنرمندانی در اقصی نقاط جهان شیفته و دنبال روی این سبک شدند و در هر برهه از زمان بر اساس نیازهای جامعه نوع ارتباط بصری و تصویری تعبیر می‌کند و حتی مفهوم زیبایی، هم از لحاظ جامعه شناختی و هم از لحاظ روان شناختی نیز تعبیر می‌کند. و فرم به عنوان یک عنصر ارتباط تصویری و یا یک عنصر بصری به تمامی هنرهای زیبا اختصاص دارد این عنصر در آثار کوبیستی پیکاسو خصوصیت پیام رسانی سریع، خلاصه گویی و ایجاز دارد.

پیکاسو بسیاری از سبک‌های معاصر و متقدم خود را تجربه کرد و در سال ۱۹۰۷ فضای جدیدی را در کارهایش ایجاد نمود که ایجاد این فضا و سبک با تابلوی دوشیزگان آوینیون رقم خورده است در این سبک حقیقت یک موضوع از یک بعد به دست نمی‌آید بلکه با بررسی از ابعاد مختلفی به امضمام بعد چهارم یعنی حرکت، به اتحاد تصویری می‌توان رسید به خصوص در آثار کوبیسم تحلیلی.

هر فرم در این آثار از اجزای کوچکی تشکیل شده است که باز در خود فرمی مستقل دارد. فرم‌ها حالت طبیعی را از دست داده‌اند و فضا تحت تاثیر فرم قرار گرفته است حتی رنگ‌ها نیز تابع فرم هستند. پیکاسو با خلاصه کردن فرم‌ها واقعیت تابلوهایش را بیشتر بیان کرده است.

در آثار کوبیستی، پیکاسو معتقد بود که برای خوش آمد مخاطب نقاشی نمی‌کند بلکه با نقاشی‌های خود ارتباطی معنوی و روحانی با مخاطب ایجاد می‌کند. او معتقد بود که باید یک نقاش چیزی را به تصویر بکشد که تجربه کرده است.

با وجودیکه پیکاسو به نقاشی کلاسیک کاملا مسلط بود ولیکن نقاشی را صرفا عکاسی نمی‌دانست و سعی می‌کرد در آثارش نوعی روانشاسی هم دخیل باشد. به همین دلیل در کوبیسم تحلیلی پرتره را در زیر فیلتر کوبیستی می‌گذاشت و فرم‌ها را خرد و ساده می‌کرد.

او معتقد بود هنرمند به دلیل ضرورت وجودی و نیاز درونی کار هنری می‌کند.

او در کوبیسم ترکیبی با فرم‌های ساده و گرافیکی و مفاهیم مستقیم و غیر مستقیم را که به درک برتری از یک شی مانند بطری می‌شود، را به ذهن متبادر می‌کند و آثار کوبیستی به حدی می‌رسد که به علت تخفیف در استفاده‌ی رنگ و فرم گاهی اوقات به نظر مخاطب آثار نیمه تمام می‌باشند.

شاید به خاطر همین هم است که بسیاری از منتقدین هنری پیکاسو را بنیان گذار هنر مدرن می‌دانند.

---

[۳۶] ریانا استاسینوپولوس هفینگتون، پیکاسو: آفریننده، ویران کننده، ترجمه ی مهدی سمسار (تهران: نشرعلم، ۱۳۸۰)، ص ۱۶.

[۳۷] همان ص۱۸.

فهرست ماخذ

الف. فارسی:

۱. آپولینر، گیوم. چهار نوشته درباره‌ی کوبیسم. ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه. (تهران): دیگر. ۱۳۸۲.
۲. ارنبورگ، الیاد و دیگران. آشنایی با آثار پیکاسو=Picasso. ترجمه‌ی گروه مترجمان انتشارات بهار. (تهران): بهار، ۱۳۷۹.
۳. ایتن، جوهانز. کتاب رنگ. ترجمه‌ی محمد حسین حلیمی. (تهران): ۱۳۶۷.
۴. برایتون، آندره. پیکاسو قدم اول. ترجمه‌ی معصومه علی محمدی. (تهران): نشر پژوهش شیرازه، ۱۳۸۰.
۵. حری، عباس. آیین نگارش علمی. (تهران): هیات امنای کتابخانه‌های عمومی کشور، ۱۳۸۱.
۶. چیلوز، ایان و دیگران. سبک‌ها و مکتب‌های هنری. ترجمه‌ی فرهاد گشایش. (تهران): عفاف، ۱۳۸۰.
۷. رید، هربرت. معنی هنر. ترجمه‌ی نجف دریابندری. (تهران): امیرکبیر، ۱۳۵۴.
۸. لوسیه، مه‌یر. اطلاعات جامع هنری (زیبایی شناسی). ترجمه‌ی ع. شروه. (تهران): شباهنگ، ۱۳۷۶.
۹. نوربرت لینتن. هنر مدرن. ترجمه ی علی رامین. (تهران): نشر نی، ۱۳۸۲، تهران.
۱۰. هفینگون، آریا استاسینوپولوس. پیکاسو. پیکاسو: آفریننده، ویران کننده. ترجمه‌ی مهدی سمسار. (تتهران)، نشر علم، ۱۳۸۰.

ب. لاتین

11. Amheim, Rudolf. Gestalt Oeychology and Artistic Form.
12. Gontefurer- Trier, Anne. Cubism, Bonn. (Germany): Tascen, 2004.

ج. نشریه

۱۳. پیکاسو، نه از منظر عجیب: تبدیل عواطف به علایم تصویری"، نشریه: هنر صنعت-۱
۱۴. "از کوبیسم تا مینی‌مالیسم و هنر ۲۰: گزارشی از برگزاری نمایشگاه آثار نقاشان بزرگ ایران و جهان در موزه هنرهای معاصر تهران، نشریه جوان. ۷۹/۴/۱۳.
۱۵. نوشین معینی کرمانشاهی: " رسولان رنگ: نگاهی به احوال و آثار ونسان ون گوگ، پاپلو پیکاسو، مارک شاگال"، نشریه: بخارا-۲۳