University of Art
Applied Arts Faculty

The Interaction between Art and Social Evolutions in Italy and the Emergence of the Transavantgarde Movement in the Last Two Decades of 20th Century

By: Majid Aslami

Under Supervision of:
Dr. Yeganeh

A Thesis Submitted to Graduate Studies Office in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master of Arts in Art Studies

September 2009

Ministry of Science, Research & Technology

Abstract

This thesis focuses on the particular ground made by Italian society, culture and art, which caused the emergence of Transavantgarde Movement in 1980s. This artistic movement was part of the social, cultural and political evolutions throughout the world. It is supposed that the Italian Transavantgarde Movement was under the influence of metaphysical artists, particularly Giorgio de Chirico. The dominance of Arte Povera Movement must also be taken into consideration. Besides, Transavantgarde has similarities and differences with Italian Arte Povera and German Neo-Expressionism. All these artistic movements are considered as the tendency to revive the figurative art. But, Transavantgarde had postmodernist quality and was not merely an expressionist movement; it was a period in art history shaped by intellectual, cultural and philosophical traits of the West. This movement focuses on a humanistic reality, which has been ignored for centuries, even by Modern Art. There are 5 Italian artists in Transavantgarde movement: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimo Paladino and Nicola de Maria, who are essentially Neo-Expressionist. This new Italian neo-expressionist style contains plenty of traditional elements. The term “Transavantgarde” was coined by the Italian art critic, Achille Bonito Oliva, and first appeared in Flash Art magazine published in 1979.

This thesis aims to study and analyze the oeuvre of Transavantgarde artists. The comparison between the Transavantgarde Movement, the German Neo-Expressionism and the Italian Arte Povera and also the study of the influence of Giorgio de Chirico, Manzoni and Fontana on Transavantgarde are based on art history books and refrences.

Keywords:

Italy; Social Conditions; Transavantgarde; Neo-Expressionism; Postmodernism

فهرست مطالب

صفحه **عنوان**

۱ .....مقدمه

فصل اول:اجتماع و هنر ایتالیا از ابتدای قرن ۲۰ تا اواسط دهه ۱۹۶۰م

٤..... مرور مفاهیم جامعه شناختی

٥..... فوتوریسم

٦..... جورجیو دی کی ریکو

۱۰..... ایتالیا بعد از جنگ دوم جهانی تا جنبش آرته پوورا

۱۳..... گروه انتزاع گرایان ایتالیا

۱٤..... لوچیو فونتانا

۱٦..... آلبرتو بوری

۱۷..... پیرو مانزونی

فصل دوم:شرایط اجتماعی ،فرهنگی و هنری اواسط دهه٦۰و دهه ۷۰ م

۲٤..... هنر بی پیرایه(آرته پوورا)

۲۷..... لوچیانو فابرو

۲۹..... جانیس کونلیس

۳۰..... جیووانی پائولینی

۳۱..... مایو مرتز

۳٥..... ماریسا مرتز

۳۷..... گیلبرتو زوریو

۳۸..... جوزپه پنونه

۳۹ ..... پیر پائولو کالزولاری

٤٠ ..... میکل آنجلو پیستولتو

٤٣ ..... هنر پست مدرن

٤٩ ..... نقاشی پست مدرن

فصل سوم:هنر و اجتماع دهه ی ۸۰ م

٥٣ ..... روح جدید در کالبد نقاشی

٥٩ ..... نئو اکسپرسیونیسم

٥٩ ..... نئواکسپرسیونیسم آلمان

٦٠ ..... گئورگ بازلیتز

٦١ ..... آ.ر.پنک

٦٣ ..... آنسلم کیفر

٦٦ ..... نئو اکسپرسیونیسم آمریکا

٧١ ..... نئو اکسپرسیونیسم انگلستان

فصل چهارم: ترانس آوانگارد

٧٣ ..... ترانس آوانگارد ایتالیایی

٧٥ ..... جنبش ترانس آوانگارد

فصل پنجم:هنرمندان ترانس آوانگارد

٨٦ ..... نقاشان ترانس آوانگارد

٨٦ ..... سندرو کیا

٩٩ ..... فرانچسکو کلمنته

١١٥ ..... انزو کوچی

۱۲۳ ..... میمو پالادینو

فصل ششم

۱۳۲ ..... تفاوت ها و تشابه های آرته پوورا با ترانس آوانگارد

۱٤۱ ..... نتیجه گیری

۱٤٦ ..... منابع

چکیده

این رساله، به بررسی بستر ویژه ای که جامعه، فرهنگ و هنر ایتالیا در بوجود آمدن جنبش ترانس آوانگارد، در دهه ی ۱۹۸۰ م آماده کرده بود می پردازد. این جنبش جزیی از تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در سطح جامعه ی جهانی است. فرض بر این است که جنبش ترانس آوانگارد ایتالیا تحت تاثیر نقاشان متافیزیک به خصوص دی کی ریکو هستند، همینطور تاثیر پذیر از جنبش آرته پوورا است. شباهت ها و تفاوت هایی با آرته پوورا و همچنین با جریان نئواکسپرسیونیسم آلمان دارد، برگرفته از جریان کلی بازگشت به نقاشی فیگوراتیو است. و با کیفیتی پست مدرنیستی به وجود آمده است. به عبارت دیگر جنبش ترانس آوانگارد فقط یک شیوه اکسپرسیونیستی نبود؛ دورانی در هنر بود که در بستر ویژگی های فکری، فرهنگی، فلسفی در غرب شکل می گرفت. این جنبش به بخشی از واقعیت ذات انسانی جلب می شود که در تاریخ نقاشی چند سده، حتی در هنر مدرن نادیده انگاشته شده بود. این گروه نقاشان ایتالیایی به طور کامل ماهیتی نئواکسپرسیونیستی دارند. و ۵ عضو دارد که عبارتند از: سندروکیا، فرانچسکو کلمنته، انزوکوچی، میموپالادینو و با معروفیتی بسیار کمتر نیکولا دماریا هستند. در شیوه ی نئواکسپرسیونیسم نوین ایتالیا، عناصر قدرتمندی که به نحوی از گذشته گرفته شده اند به وفور یافت می شود. اصطلاح ترانس آوانگارد، اولین بار توسط آچیله بونیتو اولیوا منتقد ایتالیایی، در مقاله ای که در سال ۱۹۷۹ در مجله فلاش آرت نوشت، عنوان گردید. تلاش این رساله یافتن صحت فرضیات است . در این راه به ملاحظه و بررسی آثار هنرمندان جنبش پرداخته شده است. تحلیل آثار هنرمندان، مقایسه جنبش ترانس آوانگارد با نئواکسپرسیونیسم آلمان، آرته پوورا و همچنین تاثیرپذیری از جورجیو دی کی ریکو، مانزونی و فونتانا، بر اساس منابع تاریخی و کتابخانه ای صورت گرفته است.

کلید واژه ها: ایتالیا، شرایط اجتماعی، ترانس آوانگارد، نئواکسپرسیونیسم، پست مدرنیسم.

مقدمه

هدف از این پژوهش بررسی بستر ویژه ای است که جامعه، فرهنگ و به خصوص هنر ایتالیا از ابتدای قرن بیستم تا دو دهه ی آخر همان قرن در بوجود آمدن جنبش ترانس آوانگارد آماده کرده بود.

در اوایل دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی ایتالیا صحنه ی کشمکش های اجتماعی بسیار قهر آمیز بود که تاثیر شگرفی بر هنر این دهه و دهه های بعد گذاشت. مهمترین دستاورد این دهه در هنر ایتالیا، جنبش آرته پوورا بود. شک و تردید نسبت به مفهوم سبک به عنوان یک غایت در آفرینش هنری با ظهور این جنبش در اروپا آغاز گردید. در ابتدای دهه ی ۱۹۸۰ میلادی یک گروه از نقاشان اکسپرسیونیسم نوین در ایتالیا به ظهور رسیدند. در هر صورت پنج هنرمند ایتالیای در تمام بررسی های جریان های هنری معاصر، با تمایلات نئو-اکسپرسیونیستی شناخته شده اند. این پنج تن عبارتند از:«سندروکیا»، «فرانچسکو کلمنته»، «میمو پالادینو»،«انزو کوچی» و کم اهمیت تر از دیگر اعضا این گروه ، «نیکولادماریا» هستند. آنان معمولا در بحث های مربوط به هنر معاصر، معروف به گروه «ترانس آوانگارد» یا «فراپیشتاز» هستند.

در تحلیل جامعه و هنر ایتالیا از ابتدای قرن و تعامل آن با جنبش ترانس آوانگارد، پرسش هایی پیش روی ما قرار می گیرند.

بیان مسئله

الف: تاثیرپذیری هنرمندان ترانس آوانگارد از هنرمندانی، همچون فوتوریست ها، دی کی ریکو و مانزونی چه بوده است؟

ب:چرا آثار هنرمندان ترانس آوانگارد را می توان دارای کیفیتی پست مدرنیستی دانست؟

ج:تاثیرپذیری ترانس آوانگارد از جریان آرته پوورا چه بوده است؟ تشابه ها و تناقض های این دو جنبش چیست؟

د: شباهت ها و تفاوت های جنبش ترانس آوانگارد با جریان نئواکسپرسیونیسم آلمان چه بود؟

هـ آیا جنبش ترانس آوانگارد همسویی با جریان کلی بازگشت به نقاشی فیگوراتیو در دهه ی ۱۹۸۰ میلادی را داشت؟

برای پاسخ به این پرسش ها این پژوهش در شش فصل تنظیم گردیده است. در فصل اول به مرور بعضی از مفاهیم جامعه شناسی و همچنین جغرافیا، سیاست و بخصوص هنر ایتالیای بعد از جنگ اول

جهانی تا اواخر دهه ی ۱۹۶۰ میلادی پرداخته شده است. در این فصل توضیحی کوتاه در مورد فوتوریسم و فاشیسم و آثار نقاشان متافیزیک، از جمله دی کیریکو و دیگر نقاشان قبل از جنگ دوم جهانی پرداخته شده است. همچنین هنر و سیاست ایتالیا از بعد از جنگ دوم جهانی تا اواخر دهه ی ۱۹۶۰ میلادی بررسی شده است. هنرمندانی که در این مورد بررسی شده اند: نقاشان گروه انتزاع گرایان در سال ۱۹۴۸ میلادی و بعد از آن فونتانا، آلبرتوبوری و از همه مهمتر مانزونی که تاثیر بسزایی بر هنرمندان دهه ی ۱۹۷۰ میلادی داشتند.

در فصل دوم شرایط اجتماعی ، سیاسی، فرهنگی و هنری اواخر دهه ی ۱۹۶۰ میلادی و دهه ی ۱۹۷۰ میلادی پرداخته شده است. در این فصل دو رویداد مهم هنری که یکی از آنها به طور کامل ایتالیایی است بنام آرته پوورا و دیگری رویدادی جهانی است بنام پست مدرنیسم مورد تحلیل قرار گرفته اند. همچنین به بررسی نمایشگاه روح تازه در کالبد نقاشی که در آن بیشتر هنرمندان مطرح آن زمان در آن حضور داشتند، پرداخته شده است. در فصل چهارم به معرفی جنبش ترانس آوانگارد و تحلیل عواملی که بر آن تاثیر گذاشته اند پرداخته شده است. در فصل پنجم به معرفی هنرمندان ترانس آوانگارد ایتالیایی و بررسی تحلیلی آثار آنها پرداخته شده است. همچنین تشابه و تناقض های آنها با نئواکسپرسیونیست های دیگر مورد بررسی اجمالی قرار گرفته است. در فصل ششم، تفاوت ها و تشابه های دو جنبش آرته پوورا و ترانس آوانگارد ، تحلیل کلی ترانس آوانگارد و تاثیر آنها بر روی هم پرداخته شده است. همچنین در این راستا سعی شده است برای شناخت بهتر هنر ترانس آوانگارد، ریشه های تاثیر گذار ایتالیا را از ابتدای قرن بیستم مورد بررسی قرار دهیم. در این چهارچوب بررسی بستر اجتماعی و سیاسی ایتالیا باعث درک بهتری از هنر این دوران می شود. زیرا هیچ جریان هنری به یکباره و مستقل از شرایط تاریخی خود متولد نمی شود و همیشه حد مشخص و قابل تحقیقی از تاثیرگذاری های اجتماعی و سیاسی برای ظهور یک جنبش هنری وجود دارد. در این پژوهش تمامی سعی و کوشش بر آن بوده که تمامی تحولات هنری، در ارتباطی تنگاتنگ با بحران های انسانی و اجتماعی، دگرگونی های شرایط زیستی و فراز و نشیب اندیشه ها و باورها مورد بررسی قرار گیرد. و هر گونه تحلیل هنری نیز همچون تار و پودی تنیده شده در مباحث فکری و اجتماعی ارایه خواهد گردید. بنابراین اهداف این پژوهش به صورت زیر قابل طبقه بندی است.

اهداف کلی و تفصیلی

الف: بررسی زمینه های اجتماعی، فرهنگی و به خصوص هنری ایتالیا از ابتدا تا دهه ی ۸۰ قرن بیستم در شکل گیری جنبش ترانس آوانگارد و تحلیل این عوامل .

ب: بررسی تحلیلی آثار هنرمندان و مقایسه رویکردهای مختلف هنرمندان جنبش ترانس آوانگارد

ج: بررسی تطبیقی جنبش ترانس آوانگارد با سایر جریان های اکسپرسیونیستی دهه ۱۹۸۰ میلادی به خصوص با نئو اکسپرسیونیسم آلمان.

پیشینه تحقیق

تحقیقی به نام ترانس آوانگاردیا در کتابخانه دانشگاه هنر موجود می باشد که بیشتر به جنبه های هنری این جنبش پرداخته و از لحاظ منابع بسیار ضعیف می باشد و همینطور ریشه های تاثیرگذار را از نظر دور داشته است.همچنین مقالاتی در مجله های حرفه و حنرمند توسط خانم بقراطی نوشته شده است که باز به معرفی هنرمندان این جنبش می پردازد و به ریشه های اجتماعی و هنری توجه کمتری شده است.در این تحقیق به تعامل هنر با تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایتالیا و پیدایش جنبش فراپیشتاز و خاستگاه فکری و نظری آن پرداخته می شود.

فرضیه ها

الف-جنبش هنری فراپیشتاز بازتاب تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در سطح جامعه ایتالیا و جامعه جهانی و متاثر از عوامل هنری همچون آرته پوورا است.

ب- بخشی از جریان کلی تجدید حیات نقاشی در دهه های ۸۰و۹۰قرن بیستم و همراستا با جنبش های هم عصری چون نئواکسپرسیونیسم آلمان و دیگر کشورهاست.

ج-آثار هنرمندان این جنبش در کیفیت پست مدرنیستی ارائه شده است.

روش تحقیق

روش تحقیق به شیوه تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه ای و تاریخی(تاریخ هنر) اینترنتی و اسناد منتشر شده خارجی و ایرانی صورت گرفته است. در این تحقیق به ملاحظه آثار هنرمندان جنبش فراپیشتاز و مطالعه منابع معرفی آثار هنرمندان جنبش پرداخته شده است. ملاحظه آثار جریان های نقاشانه هنری دهه های آخرین قرن بیستم و مقایسه آثار هنرمندان فراپیشتاز با هنرمندان هم عصر آنها.تحلیل آثار هنرمندان بر اساس منابع تاریخی و کتابخانه ای صورت گرفته است.

در ابتدای شروع فصل ها ذکر این نکته ضروری است:

- تاریخ های ذکر شده در متن میلادی است.

- تحلیل آثار هنرمندان بر اساس منابع تاریخی و کتابخانه ای انجام گرفته است که این منابع بیشتر اسناد منتشر شده خارجی هستند.

- در مورد هنرمندان و آثار آنها به هنرمندانی که بر جنبش ترانس آوانگارد تاثیر گذار بوده اند پرداخته شده و از هنرمندان دیگر چشم پوشی شده است.

مرور مفاهیم جامعه شناختی

در بررسی تعامل هنر و تحولات اجتماعی هر کشوری نیاز بـه شـناخت برخـی مفـاهیم جامعـه شناختی داریم. مفاهیم چون اجتماع و فرهنگ بسیار کلیدی هستند.

جامعه: گروهی از انسانها که در یک سرزمین واحد و مشخص زندگی می کنند و دارای فرهنگ مشترکی هستند، تشکیل یک جامعه را می هند. (یگانه ۱۳۸، ۱)

فرهنگ: مفهوم فرهنگ، همراه با مفهوم جامعه یکی از مفاهیمی است کـه در جامعـه شناسـی زیاد به کار می رود. فرهنگ عبارتست از مجموعه ارزشها و هنجارهـا و مـصنوعات یـک گـروه انـسانها. محتویات فرهنگ از طریق آموزش از یک نسل به نسل دیگر منتقل می شود. ارزشـها، عقایـد و ایـدآل های انتزاعی و هنجارها راهنمای مشخص رفتارها می باشند. (گیدنز ۱۳۸۵ ، ۵۶)

در این رویکرد تعامل اجتماعی نقشی اساسی را ایفا می کند. تعامل اجتماعی بـین چنـد نقـش اجتماعی انجام می گیرد. نقش اجتماعی، مجموعه ای از تعهدات و انتظارات متقابـل بـین دو یـا چنـد نقش است. وقتی جامعه را از دید وسـیعتری نگـاه کنـیم مـی بینـیم کـه جامعـه دارای یـک سـاختار اجتماعی است که عبارتست از مجموعه نهادهای اجتماعی مانند: خانواده، دین، دولت، اقتصاد و غیـره، که این نهادهای اجتماعی همانند اجزاء تشکیل دهنده ساختار اجتماعی می باشند. دور کهـیم، از پایـه گذاران جامعه شناسی، بر شیئیت و عینیت این ساختار و نهادهای اجتماعی تـشکیل دهنـد آن تأکیـد نمود و به این نکته اشاره کرد که این ساختار درست همانند یک سـاختمان بـوده و تقریبـاً بـه همـان اندازه مانند یک شی ای جامد است. هر نهاد اجتماعی مجموعه ای است از همان روابط فوق الـذکر مـا بین انسانها که در اصطلاح جامعه شناسی، تعامل اجتماعی گفته می شود. (یگانه ۱۳۸۴ ، ۲)

« ایتالیا کشوری است در نیمکره شمالی و غربی، در شبه جزیـره ای کـه از جنـوب اروپـا تـا درون دریای مدیترانه ادامه یافته، قرار دارد. این کشور از شمال غربی با فرانسه، از شمال با سوئیس و اتـریش و از شمال شرقی با یوگسلاوی سابق، هم مرز است. این کشور در غرب به دریای تیرنه[۱] و لیگوریـا[۲] در جنوب به دریای ایونی[۳] و تنگه سیسیل و در شرق، به دریای آدریاتیک[۴] محدود مـی شـود.» (میربهـا ۱۳۷۵ ، ۳)

ایتالیا تا قبل از حمله ناپلئون به عنوان یکی از قدرتهای هنری جهان شناخته مـی شـد و پایتخـت هنری جهان محسوب می شد. در سال ۱۷۹۶ فرمانده ارتش فرانسه، ناپلئون بناپارت، به ایتالیـا حملـه کرد. با پیروزی های درخشانی که در شمال ایتالیا بدست آورد اروپا را مبهوت سـاخت. و بـه حکومـت جمهوری ونیز خاتمه داد. ایتالیا و ونیز سهم اتریش شدند و قـسمتی از ایتالیـا و در بخـشی از جنـوب

[1] -Tirreno

[2] –Liguria

[3] -Ionoi

[4] -Adriatico

فرانسه سلطنت ساردنی تشکیل شد. در کنگره ی وین ۱۸۱۴ ، ایتالیا به دولتهای متعدد تجزیه شد. (میربها ۱۳۷۵ ، ۷۵)

فوتوریسم

در سال ۱۸۴۸ ماتزینی[1] به رم آمد و حکومت جمهوری تشکیل داد ولی دوباره با حمله فرانسوی ها پاپ را به حکومت نشاندند. بالاخره در سال های ۱۸۶۱ تا ۱۸۷۱ ویکتور امانوئل به پادشاهی رسید و در سال ۱۸۷۱ رم پایتخت ایتالیا شد. ایتالیا پس از جنگ جهانی اول وارد دوران سختی شد. (میربها ۱۳۷۵ ، ۷۸) . در این سالها پاریس به عنوان مرکز هنر نقاشی جهان مطرح بود و گوی سبقت را از دیگر کشورها ربوده بود. ایتالیایی ها در سالهای ۱۹۰۹ ـ ۱۹۱۰ فوتوریسم را به وجود آوردند. فوتوریسم در درجه نخست یک نظریه ادبی بود و درسال ۱۹۰۸ از ذهن فیلیپو توماسو مارینتی شاعر و آوازه گر سیاسی تراوید فوتوریسم که در اصل جنبشی بر خاسته از شهر میلان بود، به صورت طغیان روشنفکران جوان بر ضد رخوت فرهنگی ایتالیا در طی سده ی نوزدهم پا به میدان نهاد. در بیانیه ی نخست، نابودی کتابخانه ها، موزه ها، آکادمی ها و شهرهای قدیمی که خود در حکم آرامگاه بودند درخواست شده بود. در این بیانیه از زیبایی های انقلاب، جنگ، شتاب و پویایی تکنولوژی معاصر ستایش به عمل آمده بود. متأسفانه در عرصه سیاست، یکی از ارکان فاشیسم ایتالیا گردید. نقاشانی چون اومبرتو بوتچونی[2] ، کارلو کارا[3] ، لوئیجی روسولو[4] ، جاکومو بالا[5] و جینو سورینی[6]، به این گروه تعلق دارند.

در همین زمان اوج فوتوریسم ایتالیایی و سالهای پس از جنگ اول جهانی، ایتالیا دوران سختی را می گذراند. فاشیسم در ۱۹۱۹ توسط سوسیالیست سابق « بنیتو موسولینی » که طرفدار پر شور سیستم مداخله دولت در امور اقتصادی و عدم وجود آزادی در تجارت بود، در میلان پایه گذاری شد. در سالهای قبل از جنگ و بعد از جنگ اول جهانی سه نقاش ایتالیایی که آنها را جزء مکتب متا فیزیک می دانند در حال کار بودند. جورجو موراندی[7]، کارلوکارا[8] و از همه مهمتر جورجیو دی کی ریکو بودند. دیکی ریکو او نه چهره ی کریه، بلکه هیبت و شبح وهم آلود، واخورده و طلسم شده ی انسان معاصر را در آثار خویش به تصویرکشید(roos 2009,70)

---

[1] -Giuseppe Mazzini

[2] -Umbrto Boccioni

[3] -Carlo Carra

[4] -Luigi Russolo

[5] -Giacomo Balla

[6] -Gino Severini

[7] -Giorgio morandi

[8] - Giorgio Do

جورجیو دی کی ریکو

کی ریکو به هنگام اقامت در مونیخ، از نوشته های فلسفی نیچه و شـو پنهـاور تـأثیر پـذیرفت. تصور او از پرده نقاشی به عنوان رویایی نمادین، حتی شکل خاصی کـه ایـن رویـا پیـدا مـی کنـد، تـا حدودی از نظرات نیچه سرچشمه می گرفت: میدان خالی در یکی از شهرهای ایتالیا، احتمـالاً تورینـو، که نیچه چند سال از عمرش را در آنجا سپری کرد. نیچه در سـال ۱۸۸۸ (سـال تولـد کـی ریکـو) در چهل و چهار سـالگی، طـی اقـامتی در تورینـوی ایتالیـا چنـین نوشـت:« همـه جـا آرامـشی سـنگین حکمفرماست و چشم اندازها و میدان ها، با اقتدار و با شکوهند . . . قوس ورودی ها به نظر مـی رسـند که پاسخگوی نیاز مرموز روحی آدمی باشند، آنچنان فراخ و گـسترده کـه آدم را نمـی فـشارند. نـوری شگفت انگیز، روز پاییزی با زیبایی بی نظیر، و شب ها همین طور زیباست، شب ها بـر روی پـل یـو». (soby 1995 , 42).

تجلیل نیچه از جاذبه های مختلف شهرهای ایتالیا: از بناهای کهن، از رنگ زرد و اخرایی خانـه ها، از سکوت و آرامش حاکم بر میادین، از رنگ نور شفق تا شکوه عصر روزهای فصل بـرگ ریـزان، بـر پیوندهای عاطفی در بیان، و به تصویر کشیدن چنین فضایی، تأثیر وافر و چـشمگیری داشـت. اندیـشه های نیچه، در جنجال و هیاهوی فوتوریستی، توانسته بود نقش به سزایی ایفا کند. اما این بار به دور از آن معیارهای جنجال برانگیز، در متانت، آرامش خیال انگیز و بی مدعای کی ریکـوی متافیزیـک مـؤثر افتاد. کی ریکو با هنر آرنولد بوکلین[1] (۱۸۲۷ ـ ۱۹۰۱) نقاش رمانتیـک آلمـانی ـ سوئیـسی و مـاکس کلینگر[2] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۲۰) نقاش و پیکرتراش و گراوورساز آلمانی که سنت های رمانتیک را تا سـده ی بیستم ادامه داد، آشنا شد. گرچه کی ریکو خیلـی سـریع از بـوکلین پـیش افتـاد، در سراسـر دوره ی فعالیت متافیزیکی اش، برخی از تصاویر ذهنی وی، مخصوصاً پیکره سیاه و سـایه وار اودیـسئوس را در حالی که در پرده « اودیسئوس و کالیپسو» (شکل شماره یک) پشت به تماشاگر ایستاده اسـت، حفـظ کرد. در گراوور تیزابی حیرت آور ماکس کلینگر به نام « تفسیری بر پیدا کردن یک دستکش» (شـکل شماره دو) تأثیر کی ریکو را به خوبی می بینیم. از کارهای مؤثر دیگر بر کی ریکـو مـی تـوان طراحـی آلفرد کوبین[3] با نام « رویای ایتالیا » (شکل شماره سه) است.(pinto 1994,32)

کی ریکو در سال ۱۹۱۷ در یک صومعه شهر فرارا در ایتالیا که به بیمارستان نظـامی زمـان جنـگ بدل شده بود، با کارلو کارا ملاقات کرد. در واقع مکتب متافیزیکی محصول این دیدار بود. نگـرش کـی

[1] -Arnold Bockin

[2] -max klinger

[3] -Alfred Kubin

ریکو به هنر، در طی نخستین سال ها و مهم ترین مرحله فعالیتش (دهه ی ۱۹۲۰ تـا ۱۹۲۹) عبـارت بود از بررسی موضوع، چنانکه گویی می خواهد رمز درونی اش را از آن بیرون بکشد. کیفیـت رمزآلـود نقاشی او به گونه ای اخطاردهنده و پتک وار بر نگاه تماشاگر می نشیند. فضا ها به گونه ای جـادویی و سنگ شده می نماید که گویی از آفتی آسمانی یا جادویی افسانه ای خبر می دهند. ساکنان ایـن فـضا های مرموز، غالباً مجسمه های مرمرین اند که بر پایه های مکعـب ماننـد ایـستاده و یـا بـه پهلـو دراز کشیده اند. نقاشی متافیزیک، نه شیوه ای نو در نقاشی بلکه صرفاً طرز نگرشی جدید به اشیاء بود. ایـن دسته از نقاشان که سرآمد آنها کی ریکو بود، جهان اشیاء را همچون جهـانی بیگانـه و رمزآلـود تجربـه می کردند. هر شیء قدیمی و متروک ، آنگاه که نگاهی بر آن می افتد، زبان می گشود و کیفیت تغزلی و جادویی اش را به گوش شنوا می رسانید. اگر شیئی نادیده انگاشته شده از این دست به اجبار منفرد می شد، یعنی ارتباط ها و تأثیر محیطش را از دست مـی داد و یـا بـه طـرزی ریـشخندآمیز در جـوار اشیائی کاملاً غیرمرتبط قرار می گرفت. در نقاشی های کی ریکو، اندازه ها و تناسبات معماری، بـه دور از معیارهای واقعی است، تناسبات اغراق شده ساختمان ها و سایه های تند آنها، تشکیل فضایی را مـی دهند که بیمار تب زده ای در کابوس های پریشان و اضطراب آورگاه و بیگـاه خـود مـی بینـد. اشـکال هندسی، به ویژه طاق های نیم دایره در مدخل ساختمان ها که در دوره هایی از معماری روم و یونـان از اجزای مهم آن به شمار می رفت و شکل هندسی مثلث، نوعی حس ناآرامی و ترس را القا می کنند. (الله وردی پور ۱۳۸۰، ۱۴۳ - ۱۴۵).

در پرده « اندوه لایتناهی» (شکل شماره چهار)، دو پیکره ی کوچک اندام به چشم می خورنـد که در پای برج بزرگ یک میدان از هم جدا شده اند. سایه سیاه یـک سـاختمان سـتون بنـدی شـده، پیش زمینه پرده را پوشانده است. محوطه ای که دو پیکره در آن ایستاده اند، با نور درخـشانی روشـن شده است، گویی نور جرقه ای آسمانی، ناگهـان بـر ایـشان تابیـده اسـت. در گوشـه ای نیـز سـایه ای ناشناخته و اسرارآمیز دیده می شود. کی ریکو در این اثر، بخش بزرگی از واژگانی را پی ریزی کرد کـه بعدها سورئالیست ها، در برابرش واکنش نشان دادند: تقارن های توصیف ناپذیر شـامل عناصـر متـضاد نامتناهی و بی نهایت کوچک، نور درخشان و سایه تیره، و فضا های خالی سرشار از تهدیـد ناشـناخته. در این اثر، سایه های خاکستری تیره، تخت و مات، و سبزهای تند، قهوه ای و اخرایـی هـای سـیر، بـا درخشش رنگ زیرین و زردهای مات قسمت های بالایی، تضاد شدید و اثـر گـذاری را بـه وجـود مـی آورد.(roos 2009,94)

کی ریکو در سال ۳۰ ـ ۱۹۲۹ و بعد، در پاریس جدا از نقاشـی و ارائـه آثـارش در نمایـشگاه هـای مختلف، دست به فعالیت های هنری گوناگون زد. در سال های آخر عمر خود در رم اقامت گزیـد و تـا پایان عمر (۱۹۷۸) به فعالیت های مختلف هنری خود ادامه داد.

کی ریکو نوعی فضای مدرن و نقاشی مدرن به وجود آورد که در دل این فضای مـدرن، عناصـر کلاسیک قرار داشت. بعضی از این عناصر کلاسیک، شخصیتهای گلادیاتورها بودند. گلادیاتورهـای روم باستان، بعضی عناصر معماری باستانی بودند و بخشی دیگر الهه هـای رومـی و عناصـر مـذهبی قـرون وسطی بودند. به این ترتیب، ترکیبی بین محیط کلاسیک و فضای مدرنیـستی بـه وجـود آورد کـه در زمان خودش این کار نکوهیده و مورد تمسخر قرار گرفت. کار مهمتری که کی ریکو انجام داد فراتـر از

عناصر کلاسیک و قرار دادن آن در محیط مدرنیستی بـود. محـیط مدرنیـستی ، معمـاری مدرنیـستی نیست بلکه فضای رنگ و نیمه آبستره رنگی که در آن عناصر کلاسیک ظاهر می شوند.

مهمترین کار او تلفیق مدرنیسم و کلاسیسم بود که در زمان خودش مـورد نکـوهش قـرار مـی گرفت. این موارد در عصر پست مدرنیسم عمیقاً مورد تمجید و توجه و تقلید هنرمندان قرار گرفـت. از جمله هنرمندان ترانس آوانگارد ایتالیا بود. خیلی از کارشناسان او را به عنوان کسی که مدرنیسم را بـه سخره گرفته ارزیابی می کنند. اما به تدریج از زمان فروپاشی نقاشی مدرن از دهه های ۶۰ و ۷۰ ، این سوءظن و بدبینی که نسبت به کی ریکو بود کاهش پیدا کرد. تا اینکه در دهـه ی هـشتاد و بـا ظهـور نقاشان پست مدرن، کپی، اقتباس در گرته برداری، بسیار متداول شد. هنرمندان در عمل گذشته را به تصویر می کشیدند. به همین خاطر موزه ها و گالری های از بعد از ۱۹۸۰ به کی ریکو اهمیـت وافـری دادند. از جمله موزه ی هنرهای مدرن نیویورک که در سال ۱۹۸۸ نمایشگاهی از دی کی ریکو برگـزار کرد. این نمایشگاه عظیم باعث آشتی هنرمندان با کی ریکو شد. از آن بـه بعـد نـه تنهـا او هنرمنـدی ارتجاعی و واپس گرا معرفی نشد، بلکه او را آوانگاردی که مورد ستم و ظلم و بی مهری واقع شده، می دانستند. در واقع کی. . پنجاه سال زودتر، کار پست مدرنیستها را انجام داده بود

طی سالهای دهه سی، در ایتالیا، در راستای رویکردی حیرت آور به فوتوریسم نهضتی به نـام " نقاشی فضایی" شکل می گیرد که درست در خلاف جهت بلند پروازی های آکادمیک حرکت می کند. انتشار «مرامنامه نقاشی فضایی فوتوریست» در سال ۱۹۲۹ به خوبی از سوی حکومت موسیلینی مـورد استقبال قرار می گیرد چرا که در سیاست صنعتی حکومت وقت، صنعت هوا نوردی نقش مهمـی دارد. آثاری که در قالب این نهضت شکل می گیرند در اندیشه بسیار مدرن انسان امروز، آنچـه را کـه دیـروز در داستان های علمی ـ تخیلی دیده بود، از قبیل فتح هوا و تسخیر فضا، دست یافتنی جلوه کـرد و او را به تحقیق این امر ترغیب می نمایند. (pinto 1994 , 21)

موقعیت سیاسی ایتالیا زمانی حساس تر شد که پیمان تأسیس محور رم ـ برلین را امضاء کـرد. این پیمان در سال ۱۹۳۶ بسته شد. و این پیمان در سال ۱۹۳۹ توسـط « میثـاق پـولادین» بـه ابـزار واقعی جنگ مبدل شد. ایتالیا از ژوئن ۱۹۴۰ م. از آسمان نازی طی جنگ جهـانی دوم حمایـت کـرد. (میربها ، ۱۳۷۵ ، ۷۹) .

نقاشی ایتالیایی در فاصله ی سالهای بین دو جنگ، به سوی شکل هـایی از رئالیـسم بـا ریـشه های عموماً برخاسته از نقاشی دوره رنسانس و کلاسیک بازگشت. کی ریکو، همچنان که پیشتر گفتیم، در سالهای باقی مانده ی عمرش به شیوه ای التقاطی و کلاسیک نقاشی کرد. کارلوکارا نیـز بـه سـنت دیرینه ی منظره سازی با ساخت معمارانه و روحیه رمانتیک و پرده هـای عظـیم و پیکرهـای تمرینـی بازگشت. فقط موراندی بود که در پرده های حساس و ژرف طبیعت بی جان، ذره این از کیفیـت عـالی کارش نکاست. گروه « نوو چنتو» که در سال ۱۹۲۶ تشکیل شد. سازمانی متشکل از هنرمندان بود که می کوشید از نو به طبیعت و اسلوبها و موضوعهای سنتی بازگردد. در این گروه، نقاشانی چـون آرتـورو توسی، ماریو سیرونی و فلیچه کاسوراتی عضویت داشتند. اینان به کاوشهایی در سنت های گونـاگون و گذشته ی ایتالیایی ها در نقاشی دست زدند.

در زمینه ی پیکر تراشی نیز دو پیکر تراش مستعد یعنی مارینو مارینی و جاکومو مانتسو را می توان نام برد. که بعد از جنگ دوم جهانی نیز دارای کارهای بسیار هستند. مارینی در سالهای پیش از جنگ دوم جهانی، هنرمندی کامل بود و با موضوعات مورد علاقه اش از جمله موضوع اسب و اسب سوار به آزمایشگری پرداخته بود.(آرناسن ۱۳۷۴،۵۰۹)

ایتالیا بعد از جنگ دوم جهانی

هنر و سیاست، بیش از هر زمان دیگری در سال های پس از جنگ جهانی دوم در هم تنیده بودند. در اروپا و در هنگامه ی دشوار جنگ، ویرانی و قحطی، پیگرد مخالفان و اوضاع نا بسامانی که زندگی مردم را فرا گرفته بود، هنر کمترین توجه را به سوی خود جلب می کرد و بیشتر درصدد بازیافتن هویتی متناسب با عصر پر تشویش پس از جنگ بود.

آلمان به دو بخش تقسیم شده بود و پروژه ی بازسازی، بسیار دشوار و پرچالش به نظر می رسید. فرانسه و ایتالیا در پی تجربه تلخ سال های اشغال، دستخوش تهمت و انتقام شده بودند. پیگرد و محاکمه ی کسانی که با اشغالگران همکاری کرده بودند، اکنون مانعی بزرگ در برابر انسجام ملی، اعاده ی امنیت و نو سازی کشور به حساب می آمد و خاطرات روزهای تلخ را زنده نگاه می داشت.

گفتمان غالب هنر بعد از جنگ، تحت تأثیر فضای روشنفکرانه ی اروپا در سال های بین دو جنگ جهانی، ماهیت چپ گرایانه ی متأثر از سوسیالیسم داشت. این چپ گرایی، البته مبتنی بر قرائت های مختلف از سوسیالیسم و کمونیسم بود که در رویکردهای هنری متنوعی تبلور می یافت. اساساً در سال های پس از جنگ، نظریه ی مدرنیستی « نقاشی ناب»[1] هرگز نتوانست نقش اجتماعی هنر را کمرنگ سازد، به بیان دیگر تجدید نظرهایی که در اندیشه های زیبای شناختی و شیوه های ارائه ی هنری رخ داد، تا حدی ریشه در نابسامانی های سیاسی و اجتماعی آن سال ها داشت طبیعت سیاسی مهاجرت هنرمندان به آمریکا و گرایش روشنفکرانه آنان به نقد اجتماعی، باعث شد آمریکایی ها نیز هنر مدرن اروپا را تا حد زیادی از منظری چپ گرایانه دریافت کنند.

در دهه های ۱۹۴۰، گرایش روز افزون هنرمندان و روشنفکران به اندیشه های سیاسی چپ، بیشتر در تعارض با شکل گیری جریان های فاشیسم و نازیسم در اروپا و امپریالیسم در آمریکا بود تا در همراهی با تفکر ماتریالیسم و کمونیسم. در ایتالیای پس از جنگ، احزاب کمونیست که در زمان اشغال نازی ها از پیشگامان مبارزه با فاشیسم بودند، با بهره گیری از پایگاه اجتماعی و مقبولیت سیاسی خود توانستند در ائتلاف حاکمه مشارکت داشته باشند. (سمیع آذر۱۳۸۸ ، ۱۸ و ۱۷)

به همین دلیل در بررسی نقاشی بعد از جنگ دوم جهانی در اروپا گرایش به رئالیسم را نباید دست کم گرفت. در حقیقت شرایط روانی غم زده و تاریک سال های بعد از جنگ، دست کم به لحاظ نظری، کمک زیادی به تجدید حیات گرایش هنر واقع گرا کرد. در این شرایط نوعی احساس متعهدانه، هنرمندان را بر آن می داشت تا به مسئولیتهای انسانی و اجتماعی خود توجه بیشتری کرده، تلاش

[1] -Pure Painting

کنند تابه زعم خود در ساختن دنیای بهتر که بنظر ممکن مـی رسـید مـشارکت داشـته باشـند. آنهـا همچنین سعی می کردند تا به نوعی با نسل جدید فیلم سازان و نویسندگان که البته هـر دو مجـذوب شیوه های مستند سازی بودند، همساز گردند. برای مثـال در ایتالیـا فـیلم هـای فئورئالیـستی روبرتـو روسولینی همچون « رم شهر بی دفاع » و « پائیزا » با کیفیت مستند گونـه خـود تعریـف جدیـدی از رسالت اجتماعی هنر را ارائه و از این منظر کمک شایان توجهی به صـدور بیانیـه «هنـر واقـع گـرا »[1] توسط هنرمندان برجسته ایتالیا در سال ۱۹۴۵ کردند. (لوسی اسمیت ۱ ، ۷۳) مهمترین هنرمنـد در بین رئالیستهای ایتالیایی روناتو گوتوسو[2] (۸۷ ـ ۱۹۱۲) است. او هنری اکسپرسیونیـستی بـر شـالوده ی آثار متأخر پیکاسو پی ریزی کرد. با پایان گرفتن جنگ دوم جهانی و به پایان رسیدن عمر فاشیسم ایتالیایی، نقاشی نخست به مدار اکسپرسیونیسم انتزاعی و سپس به مدار شـکل هـای گونـاگون، هنـر عامه پسند و هنر بصری وارد شد. (Braun 1989 , 54)

او در خلال تجربیاتش نوعی زبان نئوباروک را کشف و از این طریق بـه توصـیف زنـدگی مـردم عادی در نقاشی هایش پرداخت. تابلوی نقاشی « بحث »[3] یک صحنه کارگران در حال بحـث سیاسـی در یک کافه معمولی را به تصویر می کشد. در حالی که فرنان لژه[4] در واپسین سالهای فعالیـت هنـری اش به سوی نوعی باروک به سبک پوسن روی کرده و به آفرینش هنر مردمی اهتمام ورزیده، گوتوسـو شیوه ای ملموس تر با جلوه هایی آشنا، منشأ به آثار کاراچی[5] و کارواجیو[6] در کنار هنـری خـود اتخـاذ کرد. (شکل شماره ۵) . (لوسی اسمیت ۱۳۸۱ ، ۷۵).

معروف ترین تابلو او با عنوان « تصلیب» [7]به خاطر ارائه تصویر برهنه ی مریم مجدلیه، جنجـال و سرو صدای زیادی را به همراه داشت. دیدگاه ماتریالیستی او که هیچ گونـه وجـود مـاوراء الطبیعـه و ساحت روحانی را بر نمی تابید، به خوبی در این تابلوی واقع گـرا و ماتریالیـستی مـشاهده مـی شـود. بسیاری از آثار گوتوسو، یادآور سینمای نئورئالیسم ایتالیا است که آن هم پاسخ مقبولی بود به رئالیسم مورد نظر چپ گرایان، هم به خاطر ارتباط وسیعی که با توده ها برقرار می کرد و هم بـدین علـت کـه اشتیاقی به عبور از مضامین سیاسی ـ اجتماعی و توجه به مفاهیمی فراتر از آنهـا از خـود نـشان نمـی داد. این سینما در شکلی ساده، بی آلایش و صمیمی بازتاب مصائب جامعـه بحـران زده بـود. (سـمیع آذر ۱۳۸۸ ، ۱۹ و ۱۸)

[1] -maniFesto del Pealismo

[2] -Renato Guttuso

[3] -The Discussion (1959-60)

[4] -Fer nand Leger

[5] -Carracci

[6] -Caravaggio

[7] -Crucifixion (1942)

در آوریل ۱۹۴۵ موسیلینی کشته شد و ۱۹۴۶ « امبرتو دوم»[1] به سلطنت رسید. اما بعد از رفراندومی حکومت لغو شد و ایتالیا به حکومت « جمهوری » تبدیل گردید. تا ۱۹۷۴ حکومت در دست حزب دموکرات مسیحی قرار داشت و طی این مدت صنعت ایتالیا با سیستم اقتصاد آزاد و حمایت سرمایه های ایالات متحده آمریکا به سرعت گسترش یافت. ایتالیای بعد از جنگ، با سرعت به پیشرفت هایی نائل شد. هنرمندان با آزادی بیشتری توانستند به کارهای خود ادامه دهند. (Ginsburg 1991, 20)

گروه انتزاع گران ایتالیا

در سال ۱۹۴۸ گروه هشت نقاش ایتالیایی، گروه انتزاع گرایان را تشکیل دادند. که از هنر غیر رسمی پیروی می کردند. اینان عبارت بودند از آفروبازالدلا، ماتیا مورنی، سانتو ماسو، بیرولی، کورپورا، مورلوتی، تورکاتو و ودووا. لیو نلو و نتوری، منتقد ایتالیایی ، آثار ایشان را « انتزاعی ـ مجسم » توصیف کرده است. به طور کلی اینان با انتزاع گرایان تغزلی تر پیرو مکتب پاریس قابل مقایسه هستند. آفرو بازالدلا (متولد ۱۹۱۲) که نام آفرو را برای خود برگزیده است تا از برادر پیکر تراش خود میرکو متمایز شود، در دهه ششم، دنیای جوگونه ای از نور و سایه با رنگهای ملایم و هماهنگ و شکل هایی آفرید که دایماً در حال دگردیسی اند. در آثار متأخر وی در دهه هفتم، رنگها و شکلها به شیوه نقاشی عمل آمریکایی، مرز دقیقی پیدا می کنند و دندانه می شوند (شکل شماره ۶)

بیرولی (۱۹۰۶ ـ ۱۹۵۹) حالت جو گونه مشابهی را با رنگهای زنده در هم آمیخت تا جلوه هایی پدید آورد که از لحاظ تغزل رمانتیک شان مشابه جلوه های آثار بازالدلا باشند.

کوریورا در دهه ششم سده بیستم، رنگمایه ای روشن را با تصویرهایی خطی که در سطح رنگ سنگین می کشید یا خط خطی می کرد، در هم آمیخت. اخیراً او بر واقعیت نقاشی به عنوان یک شیء انتزاعی ولی جسماً موجود تأکید کرده است. پرده زندگی شیرین (۱۹۶۴)(ر.ک.فیلم زندگی شیرین اثر فدریکو فلینی ، ۱۹۶۰) از مستطیل بنفش ـ قرمزی تشکیل می شود که در زمینه ای آبی معلق شده است. این زمینه نیز به نوبه خود از دو مستطیل متعادل تشکیل می شود که به یک فضای داخلی با شکل رنگهای کوچک و زنده باز می شود. در تصویر سازی نقاش، برخلاف اجرای عمل اش، مختصر ارتباطی با آخرین آثار فوتریه به چشم می خورد.

با آنکه این نقاشان دارای سبکهای اختصاصی را می توان پیروان روحیه تغزلی هنر غیر رسمی بین المللی به شمار آورد، تأثیر واقعی هنر ایتالیای پس از جنگ بر نسل جوان، نتیجه فعالیت

[1] -umberto II

هنرمندانی با گرایشهای سراپا متفاوت بود. اینان عبارتند از لوچیو فونتانا[1]، جوزپه کاپو گروسی[2] و آلبرتو بوری[3].

لوچیو فونتانا

فونتانا در سال ۱۸۹۹ در ارژانتین متولد شد و در ایتالیا تحصیل کرد. از سال ۱۹۴۷ به بعد مقیم ایتالیا شد و جنبشی را پی ریزی کرد که خودش « فضا گرایی » نامید، و از آن به بعد اصول جنبش مزبور را در نقاشیها، تندیسها و آثاری که از مرزهای نقاشی و پیکر تراشی فراتر می روند رعایت کرده است. این جنبش، در واقع تحقق برنامه فضاگرایی بود: رهانیدن هنر از پیش پنداشتها، زیبایی شناسی گذشته و کنار گذاشتن شکلهای شناخته شده هنر و پی ریزی هنری متکی بر وحدت زمان و مکان (بیانیه سفید : بوئنوس آیرس : ۱۹۴۶). فونتانا در آغاز تعلیم پیکر تراشی دیده بود و همین او را متقاعد کرده بود که بگوید نقاشی در درجه نخست نیازمند تصورات فضایی جدیدی است. او در ۱۹۴۶ بومهای نقاشی را سوراخ سوراخ یا شکاف دار می کرد و بدین ترتیب سطح اصلی تابلو را که در سراسر تاریخ نقاشی مبدأ حرکت نقاشان بوده است، از میان می برد. در دهه ششم به آزمایشگری با مصالح روی آورد و سطوح سوراخ سوراخ نقشی هایش را بار رنگ خمیر و چسب های سنگین و دانه های شن، خرده شیشه، تکه های کتان یا سرامیک پر کرد. در سالهای ۱۹۵۸ ـ ۱۹۵۹ چون احساس می کرد آثارش را بیش از اندازه، بفرنج و مزین کرده است، یک بوم ضایع شده را چاک داد و دریافت که با این عمل ساده می تواند به یکپارچگی سطح و عمق که از هدفهایش بود دست یابد. او به دلیل اشتیاقی که به در هم ریختن مقولات نقاشی، پیکر تراشی و حتی معماری داشت، تمام آثارش را با عنوان تصورات فضایی توصیف می کند. در دهه ۶۰ قرن بیستم، از مصالحی چون ورق آهن سوخته به کمک چراغ کوره ای، سرامیک و چوب لاک کاری شده به عنوان جزیی از بوم نقاشی استفاده می کند. قطعات مجزا و بریده شناور بر زمینه اثر، ابهام جدید و اسرار آمیزی به تصورات فضایی او می بخشد. (شکل های شماره ۷ و ۸)

او کمکهای چشمگیری به بسیاری از جهت گیری های جدید در هنر نوین کرده است، هنر در مقام محیط، هنر نوری یا هنر بصری، نقاشی در مقام شی، بوم بریده و مخصوصاً در هم ریختن وجوه تمایز بین نقاشی و پیکر تراشی و حتی معماری به عنوان شکلهای مشخص و مجزا. فونتانا با آنکه چندان شهرتی در ایالات متحده آمریکا ندارد ، نقاشان جوان اروپایی را شدیداً تحت تأثیر قرار داده است.

جوزپه کاپوگروسی (متولد ۱۹۰۰) نیز تقریباً در اواخر دهه ۵۰ قرن بیستم، دارای یک جهت گیری مشخصی شد. او پس از پشت سر گذاشتن چندین مرحله گوناگون در حدود ۱۹۴۹ به تصویر بدیعی، مرکب از علایم یا نشانه ها که جملگی دگرواره هایی از یک شکل هیروگلیف اصلی بودند،

[1] -Luc lo Fontana (1899-1968)

[2] -Josephe Kapo Grocci (1900-)

[3] -Alberto Burri (1915-1995)

دست یافت (شکل شماره ۹). این پرده از چندین نیمدایره سنگین و خطوط متداخل در آنها تشکیل شده است و تک تک شکل ها به شانه شباهت پیدا کرده اند. او با استفاده از این تصویر ساده ولی تلقین کننده، ترکیبات گوناگونی پدید می آورد که منظره اش غالباً با منظره هوایی محوطه های حفاری شده توسط باستان شناسان تفاوتی ندارد. تأثیر او به پای تأثیر فونتانا و بوری نمی رسد، ولی تصویرش چنان جالب است که احتمالاً نقاشان سیستمی را تحت تأثیر قرار داده است. نقاشان سیستمی به نقاشانی گفته می شود که بوم خویش را مطابق یک سیستم با طرح قبلی یا تکراری تقسیم می کنند.

آلبرتو بوری (۱۹۹۵ ـ ۱۹۱۵)

او در خلال جنگ یک پزشک بوده و نقاشی را از سال ۱۹۴۴ در یک زندان در تنگراس آغاز کرد. سپس هنگامی که از زندان آزاد شد طبابت را رها کرده و به طوری جدی به نقاشی روی آورد، تا آن که نخستین نمایشگاه او در سال ۱۹۴۷ دایر شد. از همین زمان آثار وی برای استفاده اش از گونی، لباس کهنه و پارچه های مندرس شهرت یافتند. همانند تابلوی « ساکو»[1] (شکل شماره ۱۰) غالباً زخمهای نوار پیچی شده و خون آلودی را به یاد می آورد که پاره و از نو زخمی شده باشند. این آثار تفسیری ویرانگر بر مرگ و ویرانی ناشی از جنگ بودند که بسیار تأثیر هراسناکی داشتند، او در اواسط دهه ششم قرن بیستم طرح هایی را روی تخته های نازک، مانند تخته های جعبه پرتقال، می سوزاند. در این آثار همانند آثار پیشین، تضادی شگفت آور، از یک طرف بین ماده ناپایدار(که گاهی به هنگام نقل مکان از هم می پاشید) احساس نابودی و متلاشی شدن، و از طرف دیگر ظرافت و مهارت هنرمند در آراستن عناصر مزبور به چشم می خورد (شکل شماره ۱۱) بوری با مصالحی چون فلز و پلاستیک نیز کار کرده است. او این مصالح را با استفاده از یک چراغ کوره ای ذوب و از نو قالبگیری می کرد تا به نتایجی حاکی از زیبایی زنده و رنگارنگ در کنار جلوه هایی از بیماری و پوسیدگی دست یابد. او نیز همانند فونتانا تأثیری پر دامنه بر نقاشان بعد از خود گذاشت .(آرناسن ۵۲۸،۱۳۶۷)

پیرو مانزونی (۱۹۶۳-۱۹۳۳)

او از هنرمندان دهه (۱۹۶۱) محسوب می شد که ملیت رومانیایی داشت و بدون شک می توان او را هنرمندی نابغه قلمداد نمود. او در این دهه با هنرمندان صاحب نام ایتالیایی هم دوره بود، همچنین در این زمان برخی، او را از لحاظ ژست و چهره یکی از برترین نقاشان محسوب می نمودند و دریافت شد که او یکی از سیاستمداران آزادی اجتماعی در جامعه آن روز بوده است. از روحیه ستیزه جو و جنگ طلبی برخوردار بود، که این سبب می شد اورا پیشرو و پر آوازه نماید. و در مقایسه با دیگر هنرمندان هم عصر او، از سطح دانش فراوان تری برخوردار بود و به شدت با ساختار اجتماعی و

[1] -Sacco (1954)

سیستم اقتصادی و تشکل های هنری مخالفت مـی نمـود و بـه همـین علـت از او بـه عنـوان انقـلاب فرهنگی یاد می شود.

(ruhrberj ,shneckenburger&… 2005, 556)

مانزونی بر جنبه های وجودی هنر تأکید می ورزید و هرگز در پی استعاره های مرتبط با مفـاهیمی چون فضا، آسمان و آتش نبوده و اساساً هرگونه پندار تخیلی در هنر را نفی می کرد. تابلوهـای متنـوع اما تماماً سفید. مانزونی با عنوان « اکروم»[1] یا بی رنگ (تـصویر شـماره ۱۲) ، در حقیقـت آثـاری غیـر شکلی و بدون نام و اشاره هستند که بر مبنای نفی هر گونه تو هم، تخیل، استعاره و ارجاعات خـارج از اثر پدید آمده اند. در واقع آنچه که بر سطح تابلو سیطره

دارد، نـه رنـگ سـفید، بلکـه بـی رنگـی اسـت. ایـن ویژگـی، نقطـه ی اوج گفتمـان هنـری اگزیستانسیالیستی در دهه ی ۱۹۵۰ است. این نوع کارهـا تحـولات هنـر مفهـومی در دهـه ی بعـد را بسیار تحت تاثیر قرار دارد.

مانزونی در درک زیبایی شناسی فضا و سطح، از نقاشان هموطنش آلبرتوبوری و لوچیـو فانتانـا متأثر بود و در سال ۱۹۵۷ نیز هنگامی که از نمایشگاه آثار تک رنـگ آبـی ایـوکلاین در شـهر مـیلان بازدید کرد، بسیار تحت تاثیر جلوه های واقع نمایانه هنروی قـرار گرفـت. مـانزونی چنـان کـه صـرافتاً عنوان می کرد، در جستجوی تصاویر مطلق بود، تصاویری که به اعتقـاد وی نیـازی بـه نقاشـی کـردن ندارد، درست بر خلاف آنچه که معمولاً با اتکا به تو هم و پنـدارهای بـی اسـاس نقاشـی مـی شـود. او سپس «تصاویر مطلق »[2] را این چنین توضیح می دهد:

« ... حوزه ای بکرو دست نخورده که در آن اولین تصاویر خود را جستجو می کنـیم. تـصاویری که تا حد ممکن مطلق و کامل هستند و نه برای آنچه که نشان می دهند یا توصیف می کنند، بلکه به دلیل آن که " هستند"، ارزشمند هستند: تصویر، بیان واقعیت وجـود اسـت، نـه تحمیـل پنـدارها بـه بیننده» .(Clent 1998 ,130)

این باورها، طبیعتاً به این نتیجه گیری ختم می شود کـه ارزش تـصویر در "هـست بـودن" آن است و نه این که محملی برای بیان چیزهای دیگر باشد. با این تعبیر، مانزونی تابلویی سراسر سـفید را که صرفاً خصوصیات مادی خود را ابراز می دارد، نقطه ی استحکام نقاشی و مظهر افول فضای تو همی می پندارد. از دیدگاه وی، وجود هر گونه تصویر، اعم از شکلی یا انتزاعی، ذهـن مخاطـب را بـه فـضای تخیلی نقاشی سوق داده و مانع از توجه به واقعیت فیزیکی بوم می شود. اکـروم هـا، یـا تابلوهـای بـی

[1] -Achrom

[2] -Agsolute images