

راهنمای مشاهده نقاشی های اروپایی

الیزابت پرکینز

ترجمه سعید خاوری نژاد



انتشارات دولتمرد

رشت، ۱۳۹۷

سرشناسه	: پرکینز، الیزابت Perkins, Elizabeth
عنوان و نام پدیدآور	: راهنمای مشاهده نقاشی‌های اروپایی/الیزابت پرکینز... [و دیگران]؛ ترجمه سعید خاوری نژاد؛ ویراستار مونا شکوری.
مشخصات نشر	: رشت: دولتمرد، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری	: ۱۰۲ص: مصور(رنگی).
شابک	: 978-622-95073-1-5
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
یادداشت	: عنوان اصلی: Looking to connect with European paintings : visual approaches for teaching in the galleries.
یادداشت	: واژه‌نامه.
موضوع	: موزه متروپلیتن (نیویورک). بخش نقاشی‌های اروپایی
موضوع	: Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.). Department of European Paintings
موضوع	: هنر اروپایی
موضوع	: Art, European
موضوع	: هنر -- راهنمای آموزشی
موضوع	: Art -- Study and teaching
شناسه افزوده	: خاوری نژاد، سعید، ۱۳۶۲ - مترجم
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۴۶۹۲۴۴

راهنمای مشاهده نقاشی‌های اروپایی

نویسنده: الیزابت پرکینز

مترجم: سعید خاوری نژاد

ویراستار: مونا شکوری

ناشر: دولتمرد

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷

قیمت: ۳۵۰۰۰ تومان

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۵۰۷۳-۱-۵

تلفن: ۰۱۳-۳۳۵۸۴۶۴۵

همراه: ۰۹۱۱۲۴۸۵۹۶۷

وبسایت: www.dolatomardpub.ir

پست الکترونیک: info@dolatomardpub.ir

فهرست مطالب

۱	مقدمه مترجم
۳	مقدمه نویسنده
۵	تحولات در نقاشی اروپایی در حدود سال های ۱۹۰۰ - ۱۲۵۰ م.
۵	جایگاه نقاشی.....
۶	هویت هنرمند.....
۷	نقش حامی.....
۸	ظهور ژانرهای جدید.....
۱۰	نقش مواد و تکنیک های نقاشی.....
۱۲	تغییرات فیزیکی در نقاشی ها.....
۱۳	مضامین بصری.....
۱۵	وهم آفرینی
۱۸	توماسو دی فولکو پورتیناری و ماریا پورتیناری (۱۴۷۰ م.؟).....
۲۱	طبیعت بی جان با صدف، یک جام نقره ای و ظروف شیشه ای (۱۶۳۵ م.).....
۲۴	جاده محلی در برلین (۱۸۳۱ م.).....
۲۸	آنتوان لوران لاووازیه و همسرش (۱۷۸۸ م.).....
۳۱	مرد در لباس شرقی (۱۶۳۲ م.).....
۳۴	حکایت سیاره ها و قاره ها (۱۷۵۲ م.).....
۳۷	مرزها
۳۷	سطح تصویر و مرزهای نقاشی شده.....
۳۸	مرزهای ناشی از ترکیب بندی.....

- ۳۹..... قاب ها و مرزهای فیزیکی
- ۴۲..... مریم و کودک با قدیسان (۱۴۵۴ م.).
- ۴۵..... استر در پیشگاه خشایارشا (۱۶۳۰ م.ق.).
- ۴۸..... خودنگاره با دو شاگرد (۱۷۸۵ م.).
- ۵۱..... هوای گرفته، گراند ذات (۱۸۸۸ - ۱۸۸۶ م.ق.).
- ۵۴..... قایق سواری (۱۸۷۴ م.).

حرکت

- ۵۷
- ۵۷..... ژست و حرکات بدنی.
- ۵۸..... حرکات هنرمند.
- ۵۹..... روایت و حرکت ناشی از ترکیب بندی.
- ۶۰..... ربودن زنان سابین (۱۶۳۴ - ۱۶۳۳ م.ق.).
- ۶۳..... درو کنندگان (۱۵۶۵ م.).
- ۶۶..... داستان یوسف (۱۴۸۲ م.ق.).
- ۶۹..... مکاشفه قدیس یوحنا (۱۶۱۴ - ۱۶۰۸ م.).
- ۷۲..... شکارچیان نهنگ (۱۸۴۵ م.ق.).

روشنایی

- ۷۵
- ۷۵..... فرم و فضا.
- ۷۶..... بیان و نمادگرایی.
- ۷۸..... سطوح و نور.
- ۸۰..... تعمید مسیح (۱۵۹۰ م.ق.).
- ۸۳..... مریم مجدلیه توبه کار (۱۶۴۰ م.ق.).
- ۸۶..... زن جوان با یک پارچ آب (۱۶۶۲ م.ق.).
- ۸۹..... کامیل مونه بر روی یک نیمکت باغ (۱۸۷۳ م.).
- ۹۳..... دو مرد در حال تفکر درباره ماه (۱۸۳۰ - ۱۸۲۵ م.ق.).

مقدمه مترجم

این اثر در اصل به عنوان کتابچه ای راهنما برای تجزیه و تحلیل شمار منتخبی از نقاشی های موجود در موزه متروپولیتن نیویورک منتشر شد که اکنون پس از انجام تغییراتی در ساختار آن از جمله تغییر عنوان و حذف یا جابجایی برخی بخش های فرعی به صورت کتاب پیش رو ارائه می شود. هدف این مجموعه، ارائه اطلاعاتی برای برقراری رابطه با نقاشی های اروپایی و درک آن ها است که به عنوان اقدامی آموزشی در چارچوب فضای موزه ای و گالری ها صورت می پذیرد.

نویسنده چهار مسأله وهم آفرینی، مرز، حرکت و روشنایی را برگزیده و شماری از آثار منتخب این موزه را بر این اساس تجزیه و تحلیل می کند و توضیحاتی در رابطه با اثر ارائه می کند تا در پرتو هر یک از چهار امر مذکور، به درک بهتری از آثار هنری، نیات هنرمند و معانی منتج از آن ها برسیم.

کتاب های مختلفی در زمینه نحوه تجزیه و تحلیل و تفسیر آثار نقاشی وجود دارد که از نظر پرداخت موضوعی، به طور معمول به دو گروه مجموعه آثار اساتید بزرگ قدیمی و آثار مدرن یا معاصر تقسیم می شوند و روی هم رفته اغلب به صورت مطالبی راهنما برای تعبیر و درک بصری و معنا شناختی نقاشی ها ارائه می گردند. اثر پیش رو در دسته اول گنجانیده و سعی می کند درباره نقاشی های مورد نظر نکاتی آموزنده ارائه کند.

در ابتدا مقدمه ای درباره تاریخچه تحولات در گستره ای ۶۵۰ ساله در رشته نقاشی ارائه می شود که در آن به مسائل مختلفی از جایگاه نقاشی، هویت هنرمند و تأثیرگذاری حامیان گرفته تا ظهور ژانرهای جدید و نقش مواد و تکنیک ها پرداخته خواهد شد. در ادامه ضمن تقسیم بحث به چهار بخش، در ابتدا، وهم آفرینی و القائات فضایی، حجمی و

۲ ■ راهنمای مشاهده نقاشی های اروپایی

دورنمایانه در نقاشی مورد اشاره قرار می گیرد. پس از آن بر موضوع مرزها و محدوده ها در اجزاء آثار نقاشی تمرکز می شود. بخش بعدی به حرکت اختصاص یافته و به تحرک عناصر نقاشی اشاره می کند. در انتها نیز به مسأله روشنایی و نور پرداخته خواهد شد که کاوشی است در تأثیر جلوه های نوری در آثار نقاشی.

سعید خاوری نژاد

زمستان ۱۳۹۳

مقدمه نویسنده

این اثر به مخاطب خود کمک می کند تا بر جوانب بصری نقاشی ها تمرکز کرده، از منظری جدید به آثار نگریسته، میان نقاشی های اروپایی و نقاشی های مناطق و دوران هنری دیگر ارتباطاتی پیدا کند و مسیر مضمونی آن ها را بیابد.

این منبع، چهار مضمون وهم آفرینی، مرزها، حرکت و روشنایی را ارائه می کند که ما را دعوت به ترک روایت گاهنگارانه تاریخچه نقاشی و تمرکز بر جوانب بصری آن می کند که هنرمندان را قرن ها درگیر کرده است. مقدمه هر یک از این چهار بخش، در جوانب متعدد هر یک از مضامین خاص و چالش های مختلف ارائه شده توسط آن ها سیر می کند. تنوع رویکردهای هنرمندان در قبال این چالش ها، در قالب پنج یا شش نقاشی مربوط به هر مضمون به نمایش در می آید. در حالی که مقدمه ها دلالت کننده و وسیع هستند، مطالب مربوط به خود نقاشی ها ایده هایی ملموس درباره فرم، تکنیک و معنا ارائه می کنند.

با سر و کار داشتن با ویژگی های بصری نقاشی ها ممکن است روندهای مشترکی میان شیوه های نقاشان یافته یا متوجه تفاوت میان رویکردهای هنرمندان در قبال کار خود شویم. همچنین ممکن است راه هایی برای مرتبط کردن نقاشی ها با تجربه معاصر و زمینه های تاریخی گسترده تر بیابیم. این اثر، مروری اجمالی بر برخی چالش های عمده را ارائه کرده و به ما در ایجاد این نوع ارتباطات کمک می کند.

کار را با ویژگی های بصری نقاشی آغاز کرده و با شیء پیش روی خود به سرعت درگیر می شویم. همراه کردن معنا، کارکرد، یا زمینه با این عمل اصلی نگاه کردن، به ما

۴ ■ راهنمای مشاهده نقاشی های اروپایی

اجازه می دهد تا به دیده خود اعتماد کرده و تاریخ هنر تجلی یافته در شیء را مشاهده کنیم.

الیزابت پرکینز

تحولات در نقاشی اروپایی در حدود سال های ۱۹۰۰ - ۱۲۵۰ م.

تحولات عمده ای که در ادامه درباره آن ها توضیح داده می شود، مستقل بوده و به طور مکرر رخ می دهند و در حکم جوانب نقاشی اروپایی هستند که در دوره های زمانی مختلف به طور چشمگیری تغییر کردند. این بخش مروری اجمالی با دامنه ای وسیع از مضامین عمده تاریخ هنری ارائه می کند تا کمکی باشد برای درک نحوه ارتباط عناصر شکلی یک نقاشی با زمینه تاریخ هنری خود.

جایگاه نقاشی

نقاشی در طول قرون ۱۳ و ۱۴ م. به عنوان یک صنعت در نظر گرفته می شد: اثری غیر فکری که نیازی به هوش نداشت. نقاشی ها که بیشتر برای اهداف وقفی مسیحی خلق می شدند در اصل موضوعات مذهبی را به نمایش می گذاشتند و کارکرد آن ها بیشتر تعلیمی بود. نویسندگان و هنرمندان تأثیرگذار در طول رنسانس^۱ (در تعریف گاهنگارانه گسترده، شامل فاصله سال های ۱۶۰۰ - ۱۴۰۰ م.) گفتند که نقاشی، حرفه ای ارجمند بوده و نظر به توانایی خود در توصیف طبیعت و زیبایی، با شعر رقابت می کرد. این نوع مقایسه ها به ارتقاء جایگاه نقاشی به هنری آزاد^۲، حرفه ای نیازمند هوش، کمک کرد. با این تغییر، مردم به تدریج شایستگی هنری نقاشی را به همان اندازه مواد فیزیکی مورد استفاده برای خلق کار (به عنوان مثال طلا، جواهرات، یا رنگدانه های گران قیمت) ارزشمند در

1. Renaissance
2. liberal art

نظر گرفتند. هنگامی که هنرمندان به دنبال منابع جدید برای کار خود در دوران باستان گشتند، موضوع، فراتر از دین گسترش یافت تا موضوعات اساطیری و ادبی و نیز رویدادهای تاریخی (نقاشی تاریخی) را در بر گیرد. با آغاز به نمایش گذاشتن هویت شخصی، قدرت، ثروت و جایگاه حامیان، اهداف نقاشی نیز گسترش یافت.

هویت هنرمند

با ارتقاء نقاشی به عنوان یک هنر زیبا، هویت و جایگاه نقاش نیز تغییر کرد. این امکان فراهم شد تا هنرمند خود را به عنوان حرفه ای مستقلی در نظر بگیرد که توان کسب شهرت و جایگاه اجتماعی بسیار بالا را دارد. نقاشان درباره موضوع و اجرای آثار خود استقلال بیشتری یافتند و سبک های شخصی خود را با قاطعیت بیشتری نشان دادند. در حالی که امضاء ها در بسیاری از آثار مذهبی اولیه نادر هستند، نقاشان از قرن ۱۵ م. به بعد کار خود را در دفعات بیشتری امضاء کردند که در حکم بیان دوره زمانی یا نشانه تأیید (یک کارگاه در صورت دست داشتن [در خلق اثر]) بود. برخی نقاشان به طور محتاطانه مکانی را برای امضاء کار خود انتخاب می کردند و سایرین راه های زیرکانه ای برای وارد کردن نام خود می یافتند (به عنوان مثال پتروس کریستوس^۲، کارلو کریولی^۳ و هانس هولباین^۴). دیگران (از قبیل رامبرانت [ون رین]^۵ یا کلود مونه^۶) اثر خود را به طور آشکارتری [البته] بدون هیچ خودنمایی متوهمانه ای امضاء می کردند. نقاشی که در حال کسب اهمیت و جایگاه بود، آزادی بیشتری در دنبال کردن تخیل خود داشت که ملاک ها را برای تمام نقاشان بالاتر می برد؛ مهارت فنی همواره اهمیت داشت اما حامیان و منتقدان به طور فزاینده ای خلاقیت و مبتکر بودن نقاشان را ارج نهادند. نقاشان در دوران وسطی یا رنسانس در چارچوب اصنافی سازماندهی می شدند که بر تولید آن ها کنترل داشت اما در

-
1. fine art
 2. Petrus Christus
 3. Carlo Crivelli
 4. Hans Holbein
 5. Rembrandt van Rijn
 6. Claude Monet

اواخر قرن ۱۶ م. آکادمی ها شروع به حمایت و ترویج فعالیت های هنرمندان کرده، آموزش ارائه نموده و ملاک های هنری ایجاد کردند. برخی از این آکادمی ها توسط هنرمندان تأسیس شدند و برخی دیگر به واسطه حمایت یک شاه یا حاکم بنا گردیدند. به جهاتی آکادمی ها می توانستند به همان اندازه اصناف محدود کننده شوند و بسیاری از نقاشان در طول قرون ۱۸ و ۱۹ م. علیه آکادمی های خود طغیان کرده و استقلال خود که همواره در حال افزایش بود را به اندازه بیشتری مطرح نمودند.

نقش حامی

نقاشی حتی در قرن سیزدهم با مسأله حمایت به طور لاینحلی پیوند داشت. کلیساها موضوعات مذهبی را به عنوان ابزارهای آموزشی برای پرستش سفارش می دادند و اهداء کنندگان خصوصی در راستای کمک به تضمین رستگاری ارواح ابدی خود، برای آثار محرابی^۱ و سایر آثار وقفی هزینه پرداخت می کردند. با تغییر جایگاه نقاشی، حمایت از آن و نفوذ بر آن نیز تغییر کرد. حمایت در خارج از کلیسا، محرک و محلی برای موضوعات جدید و متفاوت فراهم کرد. حامیان رنسانسی که در زمینه ارجمندی نقاشی و توان آن در افتخار بخشی متقاعد شده بودند شروع کردن به مطالبه آثار دارای معنای شخصی از قبیل پرتره ها، یا اشیاء خانگی نقاشی شده نظیر سینی های تولد. با ظهور طبقه بازرگان ثروتمند در اروپا، حامیان و مطالبات آن ها به طور فزاینده ای تنوع پیدا کرد و هم بر سبک ها و هم بر ژانرها^۲ تأثیر گذاشت. هم زمان اصلاحات^۳ (و پیرو آن ضد اصلاحات^۴) در اواسط قرن ۱۶ م. ماهیت و رواج هنر مذهبی را به طور قابل ملاحظه ای تغییر داد. جنگ ها و دگرگونی ها در این دوره بر حمایت و به همراه آن، بر هنرمندان تأثیر گذاشتند. دربارها در سراسر اروپا قرن ها به پرورش نقاشان پرداخته بودند؛ هنگامی که انقلاب ها در قرون ۱۸ و ۱۹ م. این قاره را فرا گرفت و پادشاهی ها را از هم گسسته و واژگون کردند، کاربرد و

-
1. altarpieces
 2. genres
 3. Reformation
 4. Counter-Reformation

تصویر نقاشی را تغییر دادند. موضوع، از تجلیل پادشاهی ها و نبردهای فاتحانه، به تصاویر افراد معمولی و مصیبت های جنگ تغییر کرد. نوع جدیدی از تغییر - انقلاب صنعتی^۱ - در قرن ۱۹ م. شروع به در بر گرفتن اروپا کرد و موضوعات، مواد و مصالح، مراکز و بازارهای هنری را به طور بنیادین متحول کرد.

ظهور ژانرهای جدید

پرتره ها در دوران وسطی راهی برای نمایش حمایت و پرهیزگاری فرد در چارچوب گسترده تر آثار محرابی و فرسک [فرسکو]ها^۲ بودند. پرتره ها در طول قرن ۱۵ م. در اروپای شمالی، به تدریج در نقاشی های وقفی و گاهی در جناحین آثار سه تکه ای [سه لوحی]^۳ پدیدار شدند. با علاقه ای فزاینده به اومانیزم^۴، میلی به حفظ شکل خود برای آیندگان موجب ظهور پرتره های مستقل غیر مذهبی شد. در ابتدا چیزی، اندکی بیش از سر فرد مدل را نشان می دادند اما در قرن ۱۶ م. به پرتره های بزرگ تری به بلندی نیم تنه و سرانجام بازنمایی های تمام قد بزرگ گسترش یافتند. انگلستان از سنت پرتره کشی نیرومند ویژه ای برخوردار بود که با اصلاحات پروتستان^۵ در قرن ۱۶ م. آغاز شد. هنرمندان همچنین از خود نقاشی می کشیدند: نقاشان از اوایل قرن ۱۵ م. گاهی به عنوان تمرین اما اغلب به عنوان نقاشی های معرفی کننده، خودنگاره^۶ می کشیدند - گواه مهارت آن ها برای حامیان بالقوه. این خودنگاره ها به زودی توسط مجموعه داران ارزشمند شمرده شدند؛ حقیقتی که گواهی دیگر بر جایگاه در حال صعود نقاش بود.

منظره^۷ نیز مانند پرتره، در نقاشی های مذهبی ریشه داشت اما سرانجام به موضوعی مستقل بدل شد. در قرون ۱۶ و ۱۷ م. شمار فزاینده ای از پروتستان ها در اروپای شمالی برای تزئین منازل خود به دنبال مناظر عاری از نمود مذهبی گشتند. اما در قرن بعدی نیز

-
1. Industrial Revolution
 2. frescoes
 3. triptychs
 4. humanism
 5. Protestant Reformation
 6. self-portrait
 7. landscape

بسیاری منظره را در قیاس با نقاشی تاریخی هنوز موضوعی نازل برای نقاشی در نظر می گرفتند. در قرن ۱۷ م. هنرمندانی که از دوان باستان کلاسیک الهام گرفته و به ایتالیا سفر کرده بودند شروع کردند به نقاشی از مناظری آرمانی شده که به عنوان مناظر آرکادیا، یک مکان آرمانشهری افسانه ای برای زیبایی، موجب خیال پردازی می شد. در حالی که طبیعت همواره منبعی برای الهام بود، هنرمندان و منتقدان در اواخر قرن ۱۸ م. شروع کردند به اصرار بر حیاتی بودن تمرینات نقاشی در فضای بیرون، به طور مستقیم از طبیعت، برای نقاشان منظره کش. مناظر پرداخت شده^۲ [تمام شده] بزرگ هنوز در داخل کارگاه ها کشیده می شدند اما هنرمندان در اواخر قرن ۱۹ م. مناظر در ابعاد واقعی را به طور کامل در بیرون می کشیدند. علاوه بر این هنگامی که تمرین ها، هم توسط هنرمندان و هم عموم به عنوان اثر اتمام یافته پذیرفته شدند، نقاشی های فضای باز^۳ (به عنوان مثال گرونویر^۴ اثر کلود مونه) خلق شد. سرانجام منظره برای بسیاری از هنرمندان (از قبیل ونسان ون گوگ^۵) به حالتی از بیان و نه فقط منبعی برای الهام بصری بدل شد.

نقاشی طبیعت بی جان^۶ و همچنین مناظر روزمره^۷ نیز در فاصله سال های ۱۹۰۰ - ۱۲۵۰ م. پدیدار شد. با اصلاحات پروتستانی، تولید تصاویر مذهبی به طور اساسی تغییر کرد که مبین آغاز تنزل کلی تصویرپردازی مسیحی در نقاشی بود. ابداع طبیعت بی جان در اروپای شمالی، به ویژه در هلند، منعکس کننده تأکید اجتماعی فزاینده ای بر محصولات تجاری و بازرگانی بود که به بخشی از زندگی روزمره تبدیل شده بود. مجموعه داران برای خانه های خود تصاویری را می خواستند که زندگی و مایملک آن ها را منعکس کند. نقاشی طبیعت بی جان در اروپای جنوبی نیز محبوبیت یافت که هنرمندان همچنین از مجسمه سازی و نقش مایه های دوران باستان کلاسیک الهام می گرفتند.

-
1. Arcadia
 2. finished
 3. plein-air
 4. La Grenouillère
 5. Vincent van Gogh
 6. still-life
 7. genre painting

نقاشی های ژانر، [یا به عبارت دیگر] مناظر روزمره، با طبیعت بی جان و ریشه های آن رابطه نزدیکی دارند و همچنین در سراسر اروپا محبوبیت یافتند. این نقاشی ها موضوعاتی برای صحنه های سرگرمی یا تفریح فراهم می کردند که معانی ثانویه اخلاقی نیز داشت (از قبیل اثر فرانس هالس^۱، زن و مرد جوان در یک مسافرخانه) و بعدها در قرون ۱۸ و ۱۹ م. محتوی عناصر نقد اجتماعی شدند.

نقش مواد و تکنیک های نقاشی

ظهور نقاشی هایی که در گالری ها مشاهده می کنیم به شدت با مواد و روش های هنرمندان در پیوند است. رابطه میان نقاشی و روش کار، در حکم یک تبادیل است. رنگ می تواند حاملی برای تخیلات هنرمندان باشد؛ هم زمان خصوصیات مواد نقاشی می تواند به تسریع کننده رویکردهای جدید بدل شود. بنابراین دادن حکم کلی درباره تحولات در تکنیک نقاشی در طول قرون می تواند گمراه کننده باشد روش های مشترک معین، در گذر زمان و بسته به منطقه تغییر کردند - به عنوان مثال استفاده از طراحی های اولیه، شیوه های ترکیب رنگ ها و برخی روش های تخصصی رنگ گذاری. با این حال روش کاری هر نقاش حتی با روش معاصران خود فرق داشت. [فرانسیسکو د] گویا^۲ اصرار می کرد که «در نقاشی هیچ قانونی وجود ندارد». معنای تحت اللفظی گفته او را نمی توان قبول کرد اما تنوع نقاشی های اروپایی نمایشگر روح گفته اوست.

نقاش پیش از حتی برداشتن یک قلم مو، نوع بوم مورد استفاده را انتخاب می کند. خصوصیات فیزیکی بوم (به عنوان مثال بافت آن) می تواند بر ظاهر نقاشی تأثیر بگذارد اما نقاشان می توانند بر این امر نیز کنترل داشته باشند و ممکن است بوم خاصی را به دلایل کاربردی و نه زیبایی شناختی^۳ انتخاب کنند. به عنوان مثال برونزینو^۴ و ژاک لویی داوید^۵ هر دو در حالی سطوح بسیار صافی را ایجاد می کردند که برونزینو بر روی صفحه چوبی

-
1. Frans Hals
 2. Francisco de Goya
 3. aesthetic
 4. Bronzino
 5. Jacques Louis David

نقاشی می کشید و داوید سطوح «صیقلی» خود را بر روی بوم خلق می کرد. برخی نقاشان بر خلاف داوید سعی در یکپارچه کردن بافت طبیعی بوم به عنوان بخشی از نقاشی کردند. به عنوان مثال تیسین^۱ شروع به کار «با» بافت مرئی بوم کرد.

ابزار انجام نقاشی، پایداری و استعمال آن، به همان اندازه برای نقاش به منظور کسب نتیجه ای دلخواه اهمیت دارد. نقاشان در قرن ۱۵ م. از کاربرد چسباننده های^۲ تخم مرغ و روغن برای نقاشی آگاهی زیادی داشتند؛ بسیاری از هنرمندان دوران آغازین رنسانس (به عنوان مثال آنتونلو دا مسینا^۳ و فرا کارنواله^۴) در واقع هر دو تمپرا^۵ و رنگ روغن را در کار خود ترکیب می کردند. ظاهر رنگ به نحوه استفاده هنرمند از آن بستگی بسیار زیادی دارد. با نگاهی دقیق به مسیح کودک در آثار کوزیمو روسلی^۶ و فیلیپینو لپی^۷ که هر دو با تمپرا کشیده شده اند متوجه می شویم که هر هنرمند به طور متفاوتی به مدل دهی، سایه رنگ^۸ و بافت پرداخت (به طور خاص به سایه رنگ های پوست و همچنین موی مسیح توجه شود). استفاده از روغن به عنوان چسباننده و توسعه تکنیک های روغنی به طور یقین اهمیت بسیاری داشت؛ هم زمان هنرمندان از رنگ روغن به طرق متنوعی استفاده می کردند. به عنوان مثال جوانی بلینی^۹ در زمینه استفاده از رنگ روغن به صورت لعاب^{۱۰} به منظور کسب طیف سایه رنگ های بیشتر در قیاس با نتایج قبلی خود با تمپرا، دست به جستجو زد. تیسین تکنیک بلینی را فراگرفت اما تصمیم به استفاده از رنگ گذاری بسیار ضخیم تری با ضربات مرئی آزادانه تر قلم مو گرفت. نیت و تأثیر تکنیک های مشابه نیز می تواند فرق داشته باشد. هانس مملینگ نیز مانند بلینی با رنگ روغن به صورت لعابی نقاشی کشید اما سطوح درخشنده تری خلق کرد و خطوط کناره نما^{۱۱} و جزئیات واضح تر

-
1. Titian
 2. binders
 3. Antonello da Messina
 4. Fra Carnevale
 5. tempera
 6. Cosimo Roselli
 7. Filippino Lippi
 8. tone
 9. Giovanni Bellini
 10. glaze
 11. contours

بودند. تکنیک رنگ گذاری ضخیم [ایمپاستو]^۱ رامبرانت (در تابلوی] ارسطو^۲ در حال تفکر درباره نیم تنه هومر^۳) القاء کننده وزن و جوهره مادی زنجیری فلزی است، در حالی که رنگ گذاری غلیظ ون گوگ در منظره، حرکاتی ایجاد می کند (کندمزار با درخت سرو).

تفکیک هر نقطه عطف یا ابتکار منفرد در زمینه مواد و تکنیک های نقاشی تا قرن ۱۹ م. دشوار است اما ظهور تولید ماشینی به طور یقین بر نقاشی اثر گذاشت. با انقلاب صنعتی، رنگدانه های مصنوعی ابداع شد که رنگ های جدید و جایگزین های ارزان تری برای رنگدانه های سنتی ارگانیک و معدنی فراهم می کرد (به عنوان مثال] آبی لاجوردی نمونه ای قابل توجه است). محفظه فلزی تاشدنی رنگ که شاید مهم ترین مورد بوده باشد در سال ۱۸۴۱ م. خلق شد. این امر موجب شد نقاشان رنگ های خود را با سهولت بسیار بیشتری ذخیره و حمل کنند و در محبوبیت نقاشی مناظر بیرونی در قرن ۱۹ م. نقش داشت.

تغییرات فیزیکی در نقاشی ها

حیات یک نقاشی تا مدت ها پس از آخرین اضافات هنرمند ادامه پیدا می کند. در گذر زمان، تغییراتی به طور عمدی یا اتفاقی رخ می دهد. برخی آثار (توسط هنرمند یا بعدها شخصی دیگر) دوباره نقاشی شده اند، برش خورده اند تا در فضایی متفاوت بگنجد، یا به تکه هایی تقسیم شده اند که در نهایت از یکدیگر جدا شدند. گاهی قدمت یا شرایط محیطی موجب تغییر ظاهر یک نقاشی می شود. رنگ ها و شدت روشنی آن ها با تغییر رنگدانه ها در گذر زمان قابل تغییر هستند؛ به عنوان مثال گاهی رنگدانه های تیره به مرور زمان تیره تر می شوند. لایه های رنگ که به مرور زمان شفاف تر شده اند ممکن است نشان دهند که چگونه هنرمند چیزی را در فرآیند خلق نقاشی تغییر داده بود (نک. پرتره های توماسو دی فولکو پورتیناری^۴ و ماریا پورتیناری^۵ اثر هانس مملینگ).

-
1. impasto
 2. Aristotle
 3. Homer
 4. Tommaso di Folco Portinari
 5. Maria Portinari

در جایگاه بیننده، اغلب از این نوع تغییرات آگاه نیستیم و در بیشتر موارد درک ما از یک نقاشی را به طور چشمگیری تغییر نمی دهند. محافظان و مرمت کاران برای حفاظت از نقاشی ها و تضمین این امر که آن ها را [از نظر ظاهری] تا حد امکان نزدیک به نیت اصلی هنرمند تجربه کنیم، تلاش می کنند. در موارد خاصی، اطلاعاتی که آن ها قادر به آشکار سازی هستند (به عنوان مثال طراحی های زیرین [نقاشی ها]) مسائل مهمی درباره نیت یا روش کاری هنرمند ارائه می کند و ممکن است حتی به شناسایی هنرمند یا کارگاه خالق نقاشی کمک کند. گاهی اوقات تغییراتی که قادر به مشاهده آن هستیم، با چشم غیر مسلح یا به کمک بررسی علمی، قادر به افزودن بعدی دیگر به نحوه نزدیک شدن ما به نقاشی می شود. به این معنا، بحث درباره تغییرات یا تکنیک ها ممکن است به تجربه ما از اثر معنا بدهد (استر^۱ در پیشگاه خشایارشا اثر آرتمیسیا جنتیلسکی).

مضامین بصری

«چیز دائمی، دغدغه هنر درباره خود است، علاقه ای که نقاشان به بررسی عملکرد خود دارند».

لئو استاینبرگ^۲

وهم آفرینی، مرزها، حرکت و روشنایی، به عناصری اشاره می کنند که هنرمندان از اواسط قرن ۱۳ تا قرن ۱۹ م. به طور پیوسته با آن درگیر بودند. هر مضمون در جوانب بصری نقاشی ها ریشه داشته، برای سنت های هنری نقاشی اروپایی به طور خاص اهمیت داشته، در تمام نواحی جغرافیایی و دوره های زمانی قابل کاربرد بوده و فرم، معنا و تکنیک را به هم پیوند می دهد.

می توان به طور تقریبی به هر نقاشی از چشم اندازهای متعددی نگاه کرد. با در نظر گرفتن مضمونی خاص ممکن است متوجه شد که نقاشی های مختلفی به ذهن می رسد، یا می توان نقاشی ای ارائه شده را از منظر مضمونی دیگر مشاهده کرد تا راه حل های بصری

جدید در آن نقاشی را دید. نقاشی های ارائه شده در این اثر، توضیحاتی برای مضامین مذکور نیستند؛ در عوض، مضامین به منظور کمک به مخاطب برای نگاهی دقیق تر به نقاشی ها مطرح شده اند. این مضامین که نه جامع و نه نهایی هستند می توانند در حکم نقاط ورودی برای نگاه کردن، کانونی تمرکزی برای کل مباحث، یا به مثابه نقاط آغاز و ارتباط با سایر کارها باشند. مهم ترین نکته این که، مراد از مضامین و مصادیق آن ها، درگیر کردن مخاطب، ایجاد انگیزه برای بحث و کمک به ایجاد ارتباط میان مخاطب و افکار درباره نقاشی می باشد.

وهم آفرینی

وهم آفرینی‌ها خواه برای یک لحظه یا مدتی مستمر، برای ما راه‌هایی برای گریز از زندگی روزمره فراهم می‌کنند. هنگام تماشای یک فیلم یا نمایش، نوع خاصی از وهم را تجربه می‌کنیم. چگونه نقاشان ما را برای مشارکت در وهم آفرینی‌های خود متقاعد می‌کنند؟ بینندگان در سراسر تاریخ هنر غربی از بازی بصری فراهم شده توسط وهم آفرینی‌ها لذت برده‌اند؛ در حالی که چیزی را «واقعی» در نظر می‌گیریم، هم‌زمان تا اندازه‌ای از واقعی نبودن آن آگاه هستیم. در نقاشی، هنرمندان می‌توانند به منظور درگیر کردن حواس ما و کشاندن ما به دنیای ترسیم شده، با وهم آفرینی‌ها بازی کنند. اوهم نقاشی شده می‌تواند جوّی باشند، که اشیاء در آن سه بعدی به نظر می‌رسند و خواه توسط کوتاه‌نمایی^۱ و دورنما^۲، در حال بیرون آمدن از نقاشی و یا دور شدن از ما هستند. وهم آفرینی‌ها ممکن است شامل «تبدیل» رنگ به ماده‌ای دیگر از قبیل طلا یا یک سطح انعکاس دهنده سخت باشد. یک وهم همچنین می‌تواند حس واقعی‌نمایی^۳ ایجاد کند، به طوری که بازنمایی‌ای نقاشی شده را گویی به سان شیئی واقعی متصور شویم. برخی وهم آفرینی‌ها، با القاء به عنوان مثال بافت، حرارت، یا وزن، در صدد فعال کردن حواسی به غیر از بینایی هستند - خصوصیات غیر بصری که بیشتر احساس می‌شوند تا مشاهده.

در بسیاری از سنت‌های هنری و دوره‌های زمانی وهم آفرینی وجود دارد و قدمت آن تا عصر باستان می‌رسد. منابع گذشته کلاسیک (یونانی و رومی باستان)، برای هنرمندان اروپایی الهام بخش استفاده از وهم آفرینی‌ها بود. اکثریت نقاشی‌های این تمدن‌های

-
1. foreshortening
 2. perspective
 3. trompe l'oeil

قدیمی تر از بین رفته است (و چیزی که باقی مانده به تازگی کشف شده است)، اما متون باستانی بازگو کننده وهم آفرینی های نقاشی شده، آن ها را برای ما همچنان قابل دسترس می سازند. در حقیقت این متون از اوایل رنسانس شناخته شده و خوانده می شدند. نویسندگانی نظیر پلینی بزرگ^۱ (۷۹ - ۲۳ م.)، دولت‌مرد و پژوهشگر رومی، توصیفات زنده درباره نقاشی هایی کرده که چنان طبیعی بودند که اکثر چشمان بصیر را فریب می دادند. درباره پرندگان نوشت که بر روی خوشه های انگور نقاشی شده می نشستند و در تلاش برای خوردن آن ها بودند؛ نقاشی ای بر روی یک پرده که افراد خود را [در مقابل آن] عقب می کشیدند؛ و پرتره هایی که چنان به طور بی نقصی دقیق بودند که سیما شناسان می توانستند از آن ها برای اعلام سن و پیش گویی زمان مرگ استفاده کنند.^۲

وهم آفرینی های نقاشی شده در دوران وسطی به طور کامل از بین نرفتند. هنرمندان از کوتاه نمایی برای اشاره به عقب رفتن در فضا حتی پیش از کار بر روی مبانی ریاضی دورنمای خطی^۳ استفاده می کردند. لئون باتیستا آلبرتی^۴ معمار و اومانیست رنسانس، رساله ای (به نام [نقاشی]^۵) نوشت که در صدد آموزش حامیان درباره رشته نقاشی و ارتقاء جایگاه آن به هنری آزاد بود. آلبرتی در کتاب خود نحوه استفاده نقاشی از دورنمای تک نقطه ای^۶ برای ایجاد وهم عقب رفتن و فضا را توضیح می دهد. آلبرتی توضیح می دهد که سطح یک نقاشی به طور صرف سطحی تخت نبوده بلکه تا حدی «پوششی» در برابر فضایی وهمی در ورای آن، یا پنجره ای است که بیننده از طریق آن می بیند. این مفهوم بنیادین که امروزه آن را بدیهی می پنداریم، بنیان نحوه در نظر گرفتن نقاشی ها توسط مردم در طول قرون است. خود نقاشی تا دوران مدرن به عنوان یک وهم درک می شد. بنابراین بسیاری از هنرمندان، حتی نقاشانی که تصور ما از فضا و حجم را دستکاری کرده یا از نظام های سنتی دورنما خارج می شوند، تا حدی با وهم آفرینی سر و کار دارند.

1. Pliny the Elder

2. Pliny the Elder, *The Natural History*, 35: 36. Translated by John Bostock and H. T. Riley (1855).

3. linear perspective

4. Leon Battista Alberti

5. *De Pictura*

6. one-point perspective

بسیاری از هنرمندان راه های پنهان سازی رد قلم موی خود به منظور وهم آفرینی را چنان به صورت متقاعد کننده ای پیدا کرده اند که به نظر می رسد [این آثار] به هیچ وجه نقاشی نشده اند. آن ها می خواستند وهم آفرینی ها چنان مجاب کننده باشند که به نظر نرسد کشیده شده اند. آثار هنرمندانی نظیر یان ون آیک^۱ و پیروان او، به عنوان مثال رافائل^۲، برونزینو، ژاک لویی داوید، یا پیر آگوست کو^۳ بسیار صاف به نظر رسیده و به دشواری می توان ردی از یک ضربه قلم مو یافت. به جای خصوصیات فیزیکی، تصویر است که غالب می شود. از نظر سایر نقاشان این نوع وهم آفرینی «کامل» آن چنان اهمیتی نداشت. هنرمندانی نظیر رامبرانت، گویا و تیسین، با ضربات مسیر دار و مرئی قلم مو، یا گذاشتن یک تکه ضخیم رنگ، بر خصوصیات فیزیکی آثار خود تأکید می کنند. وهم آفرینی آن ها از نوعی بسیار متفاوت است: حس لامسه ما را به کار می اندازند. به طور تقریبی می توانیم وزن زنجیر طلایی ارسطو [در نقاشی رامبرانت] یا نرمی پوشش خز الیزابت فرن^۴ [اثر سر توماس لارنس]^۵ را حس کنیم.

پیش از قرن ۲۰ م. وهم آفرینی همواره دغدغه نقاشان نبود. می توان شاهد موازنه ای همواره متغیر بین ترسیمات جهان به صورتی که هست و بازنمایی های چیزهایی بود که قابل دیدن نیستند، مانند مورد پدیده های معنوی و احساسی یا تصویر پردازی نمادین. هدف یک نقاشی، ذهنیت هنرمند و شرایط اجتماعی و هنری زمانه، همه بر چیزی که از نظر هنرمند بهترین راه بازنمایی طبیعت یا یک ذهنیت است تأثیر می گذارند. در نتیجه، انواع وهم آفرینی ها و روش های ایجاد آن ها در هر دوره، منطقه جغرافیایی و هر هنرمند فرق می کند.

-
1. Jan van Eyck
 2. Raphael
 3. Pierre. Auguste Cot
 4. Elizabeth Farren
 5. Sir Thomas Lawrence

توماسو دی فولکو پورتیناری و
ماریا پورتیناری (۱۴۷۰ م.؟)

هانس مملینگ (شروع فعالیت از ۱۴۶۵ م.؛

فوت در ۱۴۹۴ م.)

رنگ روغن بر روی چوب



وهم فضا

مملینگ با کشیدن قاب های مصنوعی به دقت سایه خورده به دور پیکرها، با ادراک ما از فضا بازی می کند. او در واقع توماسو و ماریا را در جلوی این قاب ها در «طرف ما» از نقاشی قرار می دهد - توجه شود که قاب ها فقط سه طرف از صفحات [چوبی] را پر کرده و در لبه های پایینی ادامه پیدا نمی کنند. جزئیات مشخصی موجب تقویت این وهم آفرینی می شوند: به عنوان مثال پوشش مخروطی سر ماریا (که هنین^۱ نامیده می شود) و پارچه آن بر روی سمت راست قاب قرار می گیرد، گویی به سمت فضای ما به جلو می آید. می دانیم که مملینگ درباره قرارگیری هنین دقت بسیاری کرد: تجزیه و تحلیل با اشعه ایکس تأیید کرد که وی آن را در اصل در زاویه ای پرشیب تر قرار داده بود. در حقیقت در صورت بررسی نقاشی از نزدیک می توان آن را مشاهده کرد. به بخش اصلاح شده^۲ مرئی دقت کنید: ناحیه ای تیره تر در لبه بالای قاب مصنوعی. هنین اصلی به دشواری در زیر لایه های بالایی رنگ، که به مرور زمان شفاف تر شده اند، قابل مشاهده است. مملینگ بعدها مکان هنین را تغییر داد، به احتمال، برای این که تا لبه قاب ادامه یابد که در آن جا پارچه نیمه شفاف به آرامی بر روی لبه وهمی نقاشی می افتد. مملینگ همچنین آستین راست توماسو را طوری نقاشی کرد تا بر روی لبه قاب خیالی بیفتد. در اصل بر روی این جلوه تأکید بیشتری شده بود اما لایه های رنگ به مرور زمان تیره تر شده اند و به میزان زیادی تضاد میان این آستین های ارغوانی تیره و پس زمینه سیاه را کاهش داده اند. داستان این زوج، به ویژه توماسو، کوتاه نمایی شده اند تا به نظر برسند بیشتر به سمت بیرون، با دور شدن از بدن خود و به طرف فضای ما، جلو می آیند.

جزئیات وهمی

مملینگ برای ایجاد حس واقعی بودن در مدل های خود، از جزئیات دقیق استفاده کرد: به عنوان مثال از قلم موی خود برای جدا کردن ته ریش بر روی گونه توماسو، موهای منفرد

1. hennin
2. pentimento

ابروهای او، درخشش نور در چشم و چین و چروک روی گردن وی استفاده می کند که نشان از پوست سالخورده او دارد. برعکس، صورت جوان ماریا چین و چروک کمی دارد اما برای هر ابرو و تأکیدهای به دقت اعمال شده و سایه هایی که بینی او را سه بعدی به نظر می رسانند، شاهد ضرباتی منفرد هستیم. شاید وهم آفرینانه ترین جزئیات، عناصر لباس او باشند - تاهای نیمه شفاف پارچه هنین و موهای سفید یقه خزدار لباس او. گردنبنند پرکار او آن قدر حجم دار است که بر گردن او سایه می اندازد (با سایه های نقطه ای بالای گردنبنند که مکان سابق آن را نشان می دهد، که بخش اصلاح شده دیگری است، اشتباه گرفته نشود). سایه رنگ پوست هر دو پیکر بر روی زمینه سفید و با لایه های لعاب روغنی نیمه شفاف ایجاد شده اند که وهم گوشت و پوست را ایجاد می کنند که به نظر می رسد به خاطر جاندار بودن خود برافروخته است.

وهم و معنا

زمانی این پرتره ها بخشی از اثری سه تکه ای بودند که قسمت مرکزی آن - تصویر باکره و کودک - اکنون گم شده است. وهم آفرینی مملینگ در مورد فضا بسیار مبتکرانه بود و مدل های خود را نیز با هدف اهداء آن ها بیشتر مرتبط می کرد. در صورت قرار دادن تکه مفقود شده بین آن دو، توماسو و ماریا دعای (و نگاه) خود را به سمت باکره و کودک معطوف می کردند. جزئیات پرکار مملینگ در حکم ثبت ویژگی های ظاهری و ثروت زوجین در لحظه ای مهم از زندگی آن ها درست پس از ازدواج آن دو در سال ۱۴۷۰ م. بود. ما با کنار گذاشتن ناباوری خود برای لحظه ای، در وهم آفرینی مملینگ مشارکت کرده و اجازه می دهیم فضای میان ما و پرتره ها از بین برود و این افراد را درست همان طور که نزدیک به ۵۵۰ سال پیش بودند (یا آن طور که دوست داشتند به نمایش در آیند) مشاهده می کنیم.

طبیعت بی جان با صدف، یک جام نقره ای و ظروف شیشه ای (۱۶۳۵ م.)

ویلم کلاس هدا (۱۶۸۰ - ۱۵۹۴ م.)

رنگ روغن بر روی چوب



سطح، حجم و نور

حسی ملموس از سطوح بافت دار و اشیاء سه بعدی، در این نقاشی غالب است. لبه های جانبی میز به صورتی رنگ شده اند که گویی به موازات سطح تصویر^۱ هستند و میان فضای ما و اشیاء روی میز، یک ناحیه گذار ایجاد می کنند. اشیاء مختلف که از روی میز بیرون می زنند در بررسی این ناحیه بینابینی و حرکت کامل به طرف فضای تصویری به ما کمک می کنند - به صدف دریایی، لبه گرد سینی، پوست لیمو و محفظه چرمی چاقو توجه شود. ویلم کلاس هدا^۲ اشیاء استوانه ای و مدور کوتاه نمایی شده را در زوایای مختلف با سطح تصویر قرار داده و با بازی ای بصری که چشم را به داخل، خارج و به دور خطوط منحنی اشیاء و فضای اشغال شده توسط آن ها می برد حس عمق ایجاد می کند. جام نقره ای در سمت راست بر یک طرف خود کج شده است. این قرارگیری به هدا اجازه می دهد قلم زنی^۳ زیرین پایه و همچنین منحنی های برآمده دسته و دهانه آن را به تصویر بکشد.

نور، بخشی از وهم آفرینی هدا است. وی اشیاء خود را در یک فضای داخلی خانگی تاریک و دارای نوری نمایشی می چیند تا انعکاس ها و روشنایی هایی را ایجاد کند که نگاه بیننده را به سمت خود می کشند. فرو رفتگی های ظریف جام، تکه های کوچک نور به وجود می آورند. حجم جام شیشه ای ایستاده، توسط سطوح انعکاسی شیشه و آب درون آن ایجاد می شود که هدا بر روی آن، انعکاس های روشن یک پنجره را نقاشی کرد. به دلیل خارج بودن این منبع نور از ترکیب بندی، حس وجود یک مکان، فضایی روشن در آن سوی این فضای خانگی تیره را به ما می دهد.

ضربات قلم مو و بافت ها

ضربات مرئی قلم موی هدا اندک بوده و با دقت زده می شوند. انتخاب چوب (به جای کتان) به عنوان بستر کار، به کسب چنین سطح صافی کمک می کند؛ اما وی به طور

1. picture plane
2. Willem Claesz Heda
3. chasing

گزینشی از ضربات مرئی قلم مو برای القاء بافت اشیاء نرم تر از قبیل صدف ها، کاغذ و لیمو بهره گرفت. نقاش در لیمو، رنگ زرد را با الگوی خال خال دار گذاشت، که در تضاد با رنگ گذاری بسیار صاف زرد در انعکاس میوه در سینی نقره ای است. زبری صدف ها، با فلز سخت و صاف سینی در تضاد است؛ خطوط قوی سینی باعث جلوه یافتن لبه های دنداندار صدف ها می شود. کاغذ و لیمو [نیز] بر نرمی بی عیب و نقص سطوح فلزی تأکید می کنند.

وهم و معنا

وهم آفرینی های هدا ما را با حیات درونی نقاشی مرتبط می کند؛ آن ها به سان اشیائی واقعی به نظر می رسند که به طور تقریبی می توانند لمس، احساس، یا بو شوند. ترکیب بندی به دقت چیده شده و جزئیات دقیق اشیاء از ما می خواهند که معنای آن ها را در نظر بگیریم. در قرن ۱۷ م. این طبیعت بی جان، مالک آن را با ارزش مادی غذای خوب و نقره مرتبط می کرد. هم زمان اشیاء خیالی، معانی دیگری هم داشتند: صدف هایی که نصف آن ها خورده شده است با هرزگی در رابطه بود، لیمو میوه ای خارجی (و بنابراین گران قیمت) بود و کاغذ مخروطی شده برای ادویه جات، به ظاهر، صفحه ای از یک سالنامه است.^۱ ترکیب بندی، حاوی پیامی درباره لذات دنیوی است که به سرعت می گذرند.

1. Walter Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007), vol. 1, 312.

جاده محلی در برلین (۱۸۳۱ م.)

ادوارد گارتنر (۱۸۷۷ - ۱۸۰۱ م.)

رنگ روغن بر روی بوم



فضا از طریق خط

ادوارد گارتنر^۱ با وهم آفرینی فضای عمیق، ما را به صحنه ای از زندگی روزمره می برد: در یک طرف خیابان در سمت چپ می ایستیم و تا انتهای مسیر را می بینیم؛ تا جایی که نگاه ما در پیچ جاده و منار هرمی کلیسای مرتفع متوقف می شود. نقاش بوم خود را به طور عمودی انتخاب کرد تا ساختمان های پیش زمینه^۲ را که به طور تقریبی تا بالای بوم امتداد می یابند، جا بدهد. خطوط شیب دار ساختمان ها و خیابان، فضا را به عقب و تا فاصله ای دورتر از چشم ما گسترش می دهند. هنرمند وهم آفرینی خود را با یک شبکه دورنمای خطی دقیق به منظور تعیین ترکیب بندی و تضمین «عقب رفتن» وهمی فضا آغاز کرد (می توان در یکی دیگر از نقاشی های او، *خانواده آقای وستفال*^۳ در *کنسرواتوار* شاهد یک شبکه دورنمای خطی طراحی شده در زیر نقاشی بود). این همان نظامی است که هنرمندان از زمان رنسانس استفاده کرده اند، اما گارتنر به آن یک پیچ افزود: خیابان او منحنی است، بنابراین قوانین تغییر کرده اند. ساختمان ها با خیابان منحنی هماهنگ بوده و نواری چسبیده به هم را تشکیل می دهند؛ اگرچه ممکن است به نظر برسد خطوط آن ها در یک نقطه در انتهای خیابان به هم می پیوندند، اما در واقعیت، خطوط راست گوشه در هر ساختمان (بر خلاف ترکیب بندی دورنمای تک نقطه ای حقیقی)، نقطه تلاقی^۴ خود را دارد.

مقیاس و رنگ

اندازه و قرارگیری تمام جزئیات نقاشی با نظام دورنمای گارتنر سازگار است. اشیاء واقع در پیش زمینه، بزرگ تر و پر جزئیات تر از اشیاء دورتر هستند. به عنوان مثال سنگ سفید گوش قهوه ای با زنی در پشت سر آن که کتی قرمز پوشیده ارتفاعی برابر دارد و ارتفاع و جزئیات در قرمز در سمت چپ ترکیب بندی، بیشتر از جزئیات درهای واقع در طول

1. Eduard Gaertner
2. foreground
3. Westfal
4. vanishing point

خیابان و درهای دورتر است. قلوه سنگ های منفرد در پیش زمینه، جزئیات دارند در حالی که به نظر می رسد بخش دورتر خیابان سطحی یکدست دارد زیرا چشمان ما در آن فاصله قادر به تفکیک قلوه سنگ ها نیست. هر شیئی، نگاه ما را به نقطه ای دقیق در فضا می برد. پیکرها به طور تقریبی فرعی بوده و بخشی از زندگی در خیابان هستند، با این حال در حکم نقاط مبنایی برای کمک به تعیین فاصله هستند.

رنگ و نور، وهم آفرینی فضایی را تکمیل کرده و فاصله و حجم القاء می کنند. اشیاء با عقب تر رفتن، روشن تر شده و گارتر برای کسب این جلوه، اشباع پذیری رنگ های خود را تنظیم می کند. خیابان بیشتر، نیمه روشن است زیرا آفتاب به دشواری از بالای ساختمان ها قادر به روشن کردن بخش های بالایی معدودی از نماها در سمت راست خیابان می شود. در دورتر، نور از طریق بالای ساختمان های کوچک در سمت چپ، در جایی که خیابان اندکی باز می شود، وارد شده و بخش عرض ساختمانی بزرگ را مشاهده می کنیم. روشنایی این آفتاب مستقیم بر ساختمان صورتی روشن، موجب تضادی چشمگیر با خاکستری محو و کدر کلیسا در پشت سر آن شده و حس وجود فضا میان آن ها را تقویت می کند.

وهم و معنا

وهم آفرینی فضا توسط نقاش بر این تشخیص ما اتکاء دارد که در زندگی عادی خود اغلب فواصل را این گونه تصور می کنیم. با نگاه به خیابان یک شهر مدرن، شاهد کوچه هایی هستیم که در جاهایی دقیق در افق به هم می پیوندند و آسمان خراش ها در ابعاد بسیار کوچک دیده می شوند. شهر گارتر، برلین در اوایل قرن ۱۹ م. است و او از فضای وهمی خود برای ثبت آن با جزئیاتی دقیق استفاده می کند. اثر گارتر حاصل نقاشی خود انگیزه فضا باز نیست - او همه چیز را محاسبه کرد. در این دوران کارل فریدریش شینکل^۱ معمار، با ساختمان های نئوکلاسیک^۲ باابهت، در حال تغییر دادن شکل برلین

1. Karl Friedrich Schinkel
2. neoclassical

با سرعتی بالا بود.^۱ نقاشی، بازتاب دهنده آگاهی ای فزاینده از معماری و مناظر شهر و میلی به ثبت دقیق آن‌ها تا حد ممکن است.

1. Geraldine Norman, *Biedermeier Painting, 1815–1848: Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape* (New York, N.Y.: Thames and Hudson, 1987), 63.

آنتوان لوران لاووازیه و همسرش (۱۷۸۸ م.)

ژاک لویی داوید (۱۷۴۸ - ۱۸۲۵ م.)

رنگ روغن بر روی بوم



سطوح دقیق

داوید از وهم آفرینی‌ها لذت می‌برد. سطح «صیقلی» صاف بوم او، که نشانه سبک اوست، در پیش چشمان ما به طور بی‌نقصی به شیشه، مخمل، توری، پرها و پوست تبدیل می‌شود. هنرمند ابزارآلات روشن و درخشان آنتوان لوران لاووازیه^۱ (برای سنجش گازها) را با دقت تمام نقاشی کرد. جعبه‌ای سبز که آب درون ظرف شیشه‌ای ناقوس شکل، تصویر آن را می‌شکند و انعکاس کاغذ لاووازیه و میز را در جیوه درون محفظه شیشه‌ای در سمت چپ مشاهده می‌کنیم. ظرف شیشه‌ای پیازی شکل در گوشه پایین سمت راست، به جز انعکاس جوراب لاووازیه در انحنای بالای سمت چپ خود و پنجره‌های اتاق، به طور تقریبی به کلی شفاف است. اشاره به پنجره‌ها که در «پشت» نقطه دید ما هستند وهم بیشتری برای وجود فضا خلق می‌کند.

سطح جزئیات داوید به کلی منسجم است و این امر موجب تقویت حس کلی وهم می‌شود - ابزارآلات علمی، پیکرها و لباس آن‌ها، همه با یک میزان از دقت ارائه می‌شود. داوید این وهم آفرینی را با حفظ دورنمای صحیح و مقیاس در سراسر اثر و همچنین به واسطه دقت فوق‌العاده به قلم مو و رنگ‌گذاری انجام می‌دهد. تنها جایی که ضربات مرئی قلم مو وجود دارد برای نشان دادن تارهای مو است. داوید از لایه‌های مات رنگ به شیوه‌ای محاسبه شده استفاده کرد تا درجات سایه رنگ دقیق جلوه‌های متغیر نوری بر روی سطوح و حجم‌های مختلف را ثبت کند. به عنوان مثال روشنی‌های روی مخمل قرمز، نه با رنگ سفید نیمه شفاف، که اجازه می‌دهد قرمز از پشت آن خود را نشان دهد، بلکه با رنگ صورتی‌ای خلق می‌شود که به دقت ترکیب شده و به شیوه درست گذاشته می‌شود تا جلوه بافت مخملی ایجاد کند. نهایت وهم آفرینی او در القاء جو و پخش کردن نور است.

حرکت معلق

ژست زوج باعث افزایش وهم آفرینی تصویر کلی می‌شود. لاووازیه یک قلم پر را در دست راست خود می‌گیرد و آرنج چپ وی بر روی میز تکیه کرده و دستش در هوا بوده

و انگشتانش اندکی خمیده هستند. این حالتی زودگذر است، گویی سرش را تازه از روی دستش بلند کرده تا به همسرش نگاه کند. ژست همسرش نیز به همان میزان تحرک دارد؛ زمانی که برای لحظه ای بر روی شانه شوهرش استراحت می کند انگشتانش، اندکی بر روی میز حالت می گیرند. به نظر می رسد موهایش هنگام تاب خوردن و ریختن بر پشتش در حرکت هستند. داوید حس وقفه ای لحظه ای را ایجاد کرده و حرکت را معلق نگه می دارد. زن به بیننده خیره می شود و وهم آفرینی دیگری ایجاد می کند: مهم نیست در کجای گالری حضور داشته باشیم، به نظر می رسد چشمان او ما را تعقیب و وادار به پاسخ دادن به نگاه خیره خود می کنند.

وهم و معنا

وهم آفرینی داوید بخشی از معنای کار اوست. این جفت که در ابعاد واقعی بوده و حقیقی به نظر می رسند با اشیائی به همان میزان «واقعی» احاطه می شوند که منعکس و تقویت کننده هویت آن هاست - هم چیزی که بودند و هم چیزی که می خواستند باشند. زندگی زوج به نمایش درآمده و بنابراین تمام جزئیات وهم آفرینانه، از مجموعه طراحی های همسرش تا تجهیزات علمی لاووازیه (که خود ابداع کرده بود)، به منظور اقتناع پارسی های قرن ۱۸ م. درباره جایگاه خود، محاسبه شده اند. آن ها در صدد نشان دادن خود به عنوان یک «زوج قدرت» بودند. داوید بیش از مأموریتی صرف برای بازنمایی تصویر فردی مطلوب لاووازیه کار کرد، اما وهم آفرینی بر مخاطب اتکاء دارد و به این معنا، وهم آفرینی تمام و کمال داوید شکست خورد. اگرچه اثر به منظور نمایش در سالن^۱ سال ۱۷۸۹ م. نقاشی شده بود اما به سبب اوضاع سیاسی بی ثباتی که لاووازیه در آن قرار داشت هرگز به نمایش عمومی در نیامد.

مرد در لباس شرقی (۱۶۳۲ م.)

رامبرانت ون رین (۱۶۶۹ - ۱۶۰۶ م.)

رنگ روغن بر روی بوم



وهم آفرینی های لمسی

رامبرانت ون رین وهم آفرینی خود را با قلم مو کاری مرئی سیالی ایجاد می کند که با هر بافت و شکل متنوع، تغییر می کند. نگاه ما را بر نیمه بالایی نقاشی متمرکز می کند، جایی که نور به پیکر می تابد. ضربات مسیر دار رنگ نیمه شفاف در دنباله تاهای عمامه می آید؛ سایه های آن در حالی با ضربات قلم موی رقیق تر، تاریک می شوند که روشنایی ها توسط تکه های ضخیم تر رنگ ایجاد می شوند. ضربات مرئی قلم مو در صورت و گردن، حاکی از چین و چروک و موهایی بوده که به نظر می رسد بر روی قسمت های تاب دار پوست، موج بر می دارند. ترکیب رنگ های متعدد باعث ایجاد سایه رنگ پوست شده و به صورت تکه ها و نقطه هایی گذاشته می شوند که به طور کامل در هم محو نمی شوند. ضربات بی قاعده کوتاه باعث ایجاد انحناهای سیال شال ابریشمی روشن می شود که با تکه های آبی و سفیدی که حاکی از نقش و نگار است، نقطه گذاری می شود. با انحناء یافتن [شال] به دور شانه پیکر و بر روی رنگ طلایی ردا، که از پشت شال معلوم است، متوجه شفافیت آن می شویم. با حرکت به سمت ردا، ضربات قلم مو سیال تر و پهن تر می شود و ضربات کوچک رنگ زرد و سفید به دنبال موج پارچه می آیند. با افزایش حجم پیکر، اندازه ضربات قلم موی رامبرانت نیز بیشتر می شود. نواحی پهن تر رنگ تیره موجب انتقال نگاه ما به سمت تاریکی نیمه پایین پیکر می شود، جایی که لایه های نازک رنگ اطراف لبه های جامه او نشان از پوشش خز آن دارد. رامبرانت تنها به اندازه ای روشنایی ایجاد می کند که ردای حجیم، ما را درباره شکوه و خز گران قیمت خود که در زیر آن قرار می گیرد، متقاعد کند.

نور و فضا

سطح نور در نقاشی، به اندازه بافت ها تنوع دارد. رامبرانت مجموعه ای از نورهای ضعیف را در امتداد صورت و بدن، به صورتی نقاشی می کشد که گویی نور هم مستقیم است و هم منعکس شده و از زوایای متعدد به پیکر می تابد. رامبرانت پیکر مدل خود را در فضایی خالی قرار می دهد اما به طور تلویحی یک محیط را القاء می کند. وی با روشن کردن

وهم آفرینی ■ ۳۳

پس زمینه در تیره ترین طرف پیکر و برعکس آن، قرار دادن روشن ترین لبه پیکر در مقابل پس زمینه تاریک، موجب تقویت وهم حجم در پیکر و وهم فضا در پشت سر او می شود. دست مرد به جلو می آید و بر روی یک عصا تکیه می کند که از بیرون از بوم امتداد می یابد.

وهم و معنا

اگرچه موضوع، شخصیتی به کلی خیالی و نه یک پرتره است، اما رامبرانت حضور زنده شخصی واقعی را از طریق تکنیک و ابتکار صرف القاء می کند. نیت نقاشی، به دام انداختن مجموعه دار متمول هلندی ای بود که پیکر را به عنوان یک «شاهزاده» یا «سلطان» ترک خارجی در نظر بگیرد؛ اما در آمستردام قرن ۱۷ م. درست مانند اکنون، وهم بافت های غنی و ظرفیت های گویای هنرمند نیز به موضوع این نقاشی بدل می شد.

حکایت سیاره ها و قاره ها (۱۷۵۲ م.)

جووانی باتیستا تیه پولو (۱۷۷۰ - ۱۶۹۶ م.)

رنگ روغن بر روی بوم



فضای فوقانی

جووانی باتیستا تیه پولو^۱ در طول لبه های بوم، لبه ای خیالی نقاشی می کشد و سپس آن را مملو از پیکر، هم انسان و هم اساطیری، می کند. اگرچه بوم، راست گوشه است اما ترکیب بندی مدور می باشد؛ وی پیکرها را در لبه های نقاشی در چهار جهت مختلف مطابق لبه های نقاشی شده قرار می دهد. این پیکرها کوتاه نمایی می شوند، به طوری که از پایین دیده می شوند. پاها و لباس های آن ها که بر چهار لبه نقاشی نشسته اند از لبه های نقاشی شده در فضا آویزان می شود. قواعد برای نامیرایان فرق می کند؛ آن ها از گوشه های ترکیب بندی دور شده و به بالا به سوی آپولو^۲، که یک خدا است، پرواز می کنند. تیه پولو با ژست های آن ها بازی کرده و آن ها را در تمام مسیرها می چرخاند تا به نظر برسد بدن های ایشان در هر اندازه از فضا جلو می رود. این پیچش ها موجب وهم بی وزنی می شوند که با فضای اشغال شده توسط افراد فانی قرار گرفته در گوشه های ترکیب بندی، تضادی آشکار دارد. چشمان ما از کناره ها تا مرکز، هنگامی که ما نیز از کناره های بوم دور شده و به طور ماریپیچ به سمت وهم آسمان و ابرها می رویم، به همراه آهنگ اندام ها پیوسته حرکت می کند.

جو و نور

تیه پولو با حرکت «رو به بالا» به سمت مرکز نقاشی، از دورنمای نوری و جوی برای ایجاد وهم فضای عقب رونده استفاده می کند. فضای بهشتی که خط افق ندارد، بی انتها به نظر می رسد. ابرهای تیره تر پیرامون لبه های بیرونی تر بوم به تدریج در پرتو آفتاب احاطه کننده آپولو روشن می شوند. بیشتر پیکرهای فانی قرار گرفته در گوشه های نقاشی در سایه هستند؛ نور در بالای سر آن ها قرار داشته و ما در پایین قرار می گیریم. داخلی ترین حلقه

1. Giovanni Battista Tiepolo
2. Apollo

ابرها، به طور قابل ملاحظه ای روشن تر است و با رنگ مایه های^۱ صورتی، کرم و خاکستری کشیده شده و آسمان آبی از لابلای آن معلوم می شود. پیکرهای قرار گرفته در امتداد این حلقه ابرها، بسیار روشن بوده و به خاطر افزودن رنگ سفید بیشتر، از میزان اشباع آن ها کاسته می شود و بنابراین دورتر به نظر می رسند. آپولو و نزدیک ترین همراهان آن در مرکز، در عمل در حکم رنگ طلایی روشن خورشید هستند.

وهم و معنا

این نقاشی هنگامی که در صدد مسیر دادن به خود می شویم ما را به جهات بسیاری می کشاند. این حقیقت که نمی توانیم به راحتی جایگاه یا نقطه دید خود را در رابطه با ترکیب بندی تعیین کنیم، نشانه ای از هدف و زمینه اصلی اثر است: اثر، تمرینی مقدماتی برای آن نقاشی سقفی ای است که تیه پولو در وورتسبورگ رزیدنز^۲ در جنوب آلمان کشید. وی در آن فرسک سقفی، با ترکیب پیکرهای نقاشی شده و پیکرهای سه بعدی، با تصورات بیننده قرن ۱۸ م. درباره این که چه چیزی واقعی است، بازی کرد. پیکرهای برجسته نمایی^۳ شده در گوشه های بوم، تمرین هایی برای پیکرهای گچ اندود شده سه بعدی ای هستند که تیه پولو در نقاشی سقفی پایانی خود از آن ها استفاده کرد که پای آن ها به راستی به داخل اتاق در زیر سقف آویزان بود. وهم آفرینی به دقت برنامه ریزی شده این نقاشی، متضمن این می شد که حامی تیه پولو از ظاهر نهایی سقف تصویری روشن پیدا می کرد. اگرچه بوم هم اکنون به طور عمودی بر روی یک دیوار و نه در بالای سر ما نصب شده، هنوز برخی از جلوه های وهم آفرینی از پایین به بالا^۴ را تجربه می کنیم. با کشیده شدن به سمت بالا به سمت آسمان بی پایان مملو از خدایان، توده های چرخان ما را وارد فضای وهمی تیه پولو می کنند.

-
1. hues
 2. Würzburg Residenz
 3. grisaille
 4. di sotto in sù