نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.15.29.27

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۲
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۳

مقایسهٔ نحوهٔ ظهور عناصر انتزاعی در سه‌گانهٔ آبی خوان میرو از دههٔ ۲۰ تا ۶۰ میلادی*

سپهر ایمان‌پور** حمیدرضا روحانی***

چکیده

آثار هنرمند اسپانیایی «خوان میرو» شامل دامنهٔ گسترده‌ای از عناصر انتزاعی است که بستری مناسب جهت شناخت نحوهٔ عملکرد نقاشی انتزاعی فراهم می‌آورد. در نقاشی‌های او عناصر مختلف جهان طبیعت متحول و بازسازی شده و سپس در قالب یک ساختار به‌ظاهر متفاوت و غیرآشنا از نو بازنمایی می‌شود. گاه چنان ماهیت اشیا دگرگون می‌شود که دیگر به‌سختی می‌توان چیستی آن‌ها را شناسایی کرد؛ بنابراین، تفسیر عناصر و نشانه‌ها و پی‌جویی خاستگاه آن در فهم هنر انتزاعی میرو اهمیت به‌سزایی دارد. هدف این پژوهش شناخت خاستگاه عناصر انتزاعی و سیر تحول آن در سه اثر با عنوان آبی از خوان میرو است. بدین منظور از طریق گردآوری داده‌های متنی و تصویری به شیوهٔ کتابخانه‌ای، از یک‌سو رابطهٔ بین نشانه‌های انتزاعی این مجموعه با دستاوردهای تصویری نقاش از دههٔ ۲۰ تا ۶۰ م. مقایسه شده و از دیگر سو این نشانه‌ها با جهان طبیعت و جهان زیستهٔ هنرمند تطبیق یافته‌است، تا به این پرسش پاسخ داده شود که: عناصر انتزاعی در سه‌گانهٔ آبی خوان میرو چه خاستگاهی داشته و چگونه متحول می‌شوند؟ نتایج پژوهش بیانگر آن است هر یک از نشانه‌های انتزاعی مجموعهٔ آبی در دستاوردهای تصویری و پیشین نقاش ریشه دارد؛ بدین طریق آموزه‌های کوبیستی، سورئالیستی و بایومورفیک نقاش در دههٔ ۲۰ و ۳۰ م. و آشنایی نقاش با فرهنگ ژاپن و جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی در میانهٔ قرن تجمیع شده و در قالب فضای بی‌کران، وسعت رنگ آبی، تکرار آهنگین لکه‌های بی‌شکل به رؤیا و عواطف نقاش نقب زده است.

کلیدواژه‌ها: خوان میرو، نقاشی انتزاعی، نقاشی آبی ۱، نقاشی آبی ۲، نقاشی آبی ۳

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سپهر ایمان‌پور با عنوان: «آشکارگی رابطهٔ میان طبیعت و نشانه‌های انتزاعی در آثار "خوان میرو" (مطالعهٔ موردی: شکارچی، نقاشی ۱۹۳۳، آبی ۲)» به راهنمایی دکتر حمیدرضا روحانی در دانشگاه هنر اصفهان است.

** کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان. sepehrimanpour@gmail.com
***استادیار، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول). h.rohani@aui.ac.ir

مقدمه

در بسیاری از آثاری که با عنوان نقاشی انتزاعی[۱] شناخته می‌شوند، عوامل و عناصر سازندهٔ تصویر ماهیتی به‌ظاهر گنگ و نامشخص دارند و خوانش رابطهٔ پیچیده میان این عناصر و بازنمایی وجوهی خاص از طبیعت همواره دشوار است. در حقیقت، نقاشی انتزاعی با وجود ریشه‌های عمیقش در طبیعت، هرگز به تقلیدی صرف از آن تن نمی‌دهد. در نتیجه به‌روشنی نمی‌توان تعیین کرد که هنرمند در حال بازنمایی چه چیزی است. آثار خوان میرو[۲] نقاش اسپانیایی، طیف گسترده‌ای از انواع فرم‌های انتزاعی را دربر می‌گیرد. میرو در آغاز فعالیت هنری‌اش سبک‌های گوناگون روز را آزمود و توانایی‌های هرکدام را مورد ارزیابی قرار داد. آشنایی این هنرمند با جریان سورئالیسم[۳] در دههٔ ۱۹۲۰م. آثار او را متحول کرد. اصول و قواعد سورئالیسم به هنرمندان اجازه می‌داد تا از قیدوبند جهان طبیعی آزاد شوند و آثاری شبیه به عالم خیال براساس قواعدی متفاوت از آنچه در طبیعت دیده می‌شود خلق کنند. در این دوران نشانه‌های انتزاع در سرتاسر آثار میرو پراکنده شدند. این آثار که غالباً موضوع آن‌ها طبیعت اسپانیا است را می‌توان آغاز سیر تحول نشانه‌های میرو به‌سمت نشانه‌های انتزاعی قلمداد کرد. در سال‌های بعد، طغیان میرو علیه سنت‌های نقاشی عامل اصلی در تحول آثارش و گرایش او به نشانه‌های انتزاعی بود. در تمام این دوران میرو از بازنمایی طبیعت فاصله گرفت و رنگ و فرم را بدون ارجاع مستقیم به جهان خارجی به‌کار برد. در میانهٔ قرن و در نتیجهٔ آشنایی و شیفتگی نقاش به فرهنگ شرق و همچنین تحت تأثیر نوآوری‌های نسل جدید هنرمندان جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی[۴] آمریکا، چند سری نقاشی انتزاعی از جمله مجموعهٔ آبی[۵] از وی برجای ماند که در مقایسه با آثار گذشتهٔ نقاش، دربرگیرندهٔ تمامی دستاوردهای تجسمی وی بود و نمونه‌ای مناسب جهت تحلیل سیر انتزاع‌گرایی نقاش قلمداد می‌شود. این پژوهش قصد دارد تا کاربرد ویژهٔ انتزاع در آثار «خوان میرو» را مطالعه کند و دریابد که او چه و چگونه مطالب زائد را در سوژه‌هایش حذف کرده و در این فرایند به‌دنبال عیان کردن چه وجوهی از طبیعت است. به دیگر تعبیر، پرسش اصلی این پژوهش از این قرار است: خاستگاه نشانه‌های انتزاعی در آثار میرو چه هستند؟ و چگونه نسبت به سوژه و نیت هنرمند متحول شده‌اند؟ برای برآورده‌کردن این هدف، سه‌گانهٔ آبی میرو مربوط‌به سال‌های ۱۹۶۰م. به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شده‌است و با مقایسهٔ دوره‌های کاری تحول سبک و بیان هنری خوان میرو در طی سال‌ها، دستاوردهای تصویری و پیشین نقاش با نشانه‌های انتزاعی مجموعهٔ آبی تطبیق یافته‌است. پژوهش پیش‌رو توصیف دقیقی از رویکرد و سبک هنری نقاش ارائه می‌دهد و همچنین برای خواننده فهم نشانه‌های انتزاعی آثار را ممکن می‌سازد.

پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که به تحول آثار میرو پرداخته‌است، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «خوان میرو، ۱۹۶۰: در جست‌وجوی یک زبان هنری جدید، در تعامل با فرهنگ آمریکا و ژاپن» از Orlova (2020) اشاره کرد؛ در این مقاله آورده شده‌است که هنرمندان آمریکایی مرزهای هنر انتزاعی را در دههٔ ۶۰ میلادی به‌طرز چشمگیری گسترش دادند و هنرمندان اروپایی که خود بسیاری از اصول و مبانی هنرهای انتزاعی و سوررئالیسم را بنیان نهاده بودند، اکنون تحت تأثیر آن‌ها، به‌خصوص جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی، قرار گرفتند. خوان میرو در این سال‌ها تحت تأثیر جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی، جسارت رها کردن هرگونه دلالت عینی از طبیعت را پیدا کرده و موفق‌ترین آثار انتزاعی خود را خلق می‌کند. همچنین در این سال‌ها خوان میرو سفرهای بسیاری به کشور ژاپن داشته‌است که در نتیجهٔ آن، زبان بصری نقاش با جلوه‌هایی از هنر کالیگرافی در می‌آمیزد. در مقالهٔ دیگری با عنوان «ترور نقاشی» نوشتهٔ Adamowicz (2012)، نقش و تأثیر عوامل اجتماعی در روی‌گردانی هنرمندان سوررئال به‌ویژه «خوان میرو» از بازنمایی عین‌به‌عین طبیعت شرح داده شده‌است. نویسنده چنین استنتاج کرده که طغیان علیه سنت‌های مرسوم گذشته از میراث هنر دادائیسم بود و دستاورد آن به جنبش سوررئالیسم منتقل شد. می‌توان «کشتن نقاشی» را به‌عنوان یک فرایند دووجهی شناخت؛ یک حرکت ویران‌گر و یک عمل آفریننده: پس‌زدن رسوم زیبایی‌شناسانهٔ گذشته برای گشت‌وگذار و یافتن فرم و سبک هنری جدید و بیش از هر چیز یک اعتراض و طغیان برای آزاد کردن هنر از چنگ تاریخ و قشر «بورژوازی». خوان میرو جزو هنرمندانی پایبندبر این اصل بود و بیش از همه در برهم زدن قراردادهای تصویری گذشته مصمم بود. حسنی (۱۳۷۵)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «از طبیعت تا انتزاع» دو دیدگاه متفاوت در هنر را مورد بررسی قرار می‌دهد، نگرش اول طبیعت‌گرایی و نگرش دوم انتزاع. نگارنده ابتدا توصیفی از نهادینه بودن طبیعت‌گرایی در سنن و ایدئولوژی تمدن غرب ارائه می‌کند و سپس قدم‌به‌قدم دگرگون‌شدن این علاقه به طبیعت‌گرایی و گرایش‌یافتن به هنر انتزاعی را نزد نقاشان غربی شرح می‌دهد. درنهایت به‌معنای انتزاع و تجرید در تمدن‌های

شرقی اشاره می‌کند و مفهوم انتزاع را از منظر دو تمدن غرب و شرق با یکدیگر مقایسه می‌کند. ریاحی (۱۳۸۸)، در کتاب «نقاشی و زندگی خوان میرو» مصاحبه‌ها و سخنانی از خوان میرو را گرد آورده‌است. این کتابچه به دو بخش تقسیم شده‌است: در بخش اول به زندگی و تفسیر آثار خوان میرو از زبان وی پرداخته شده و بخش دوم نیز دربردارندهٔ گاه‌شمار زندگی نقاش است. توضیحات و تفاسیر شخصی خوان میرو از آثار و تحولات هنری که در طول دوران فعالیت خود داشته‌است منبع بسیار موثقی در شناخت روند و تحول هنرمند از بازنمایی‌های عین‌به‌عین طبیعت تا آثار انتزاعی او است. غفاری (۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «طبیعت و انتزاع در آثار پیت موندریان» شرح بسیار مفیدی از انواع هنرهای انتزاعی و عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری این سبک ارائه می‌دهد. همچنین نگارنده سعی کرده‌است تا چیستی و ماهیت هنر انتزاعی را برای خواننده تفسیر کند و توضیح دهد. Crowther و Wunsche (2012) مجموعه مقالاتی در ارتباط با هنر انتزاعی و طبیعت را در کتاب «معنای هنر انتزاعی بین طبیعت و نظریه» گردآوری کرده‌اند. این مقالات شامل مطالعات گسترده‌ای بر روی هنرمندان معاصر از جمله میرو است که در زمینهٔ هنرهای انتزاعی فعالیت داشته‌اند. فرایند انتزاع به این هنرمندان کمک کرده‌است تا بازنمایی بسیار متفاوتی از طبیعت ارائه دهند و وجوه پنهان و نامرئی آن را آشکار کنند. Corbella (1993)، در کتاب خود با عنوان «درک و دریافت میرو: تحلیل زبانِ نشانه‌های میرو در سری آثار بارسلونا» عناصر تصویری نقاشی‌های «میرو» را ثبت و همچنین تغییر و تحول آن‌ها را در طی فعالیت هنری او بررسی کرده‌است. اما این کتاب توجه خود را معطوف‌به انواع خاصی از نشانه‌های «میرو» کرده‌است و آثار انتزاعی او کمتر مورد توجه محقق قرار گرفته‌است. از منابع قابل اعتنا درخصوص پژوهش پیش‌رو باید به کتاب «میروگلیف» از Migliore (2011)، اشاره کرد. در این کتاب اطلاعاتی بسیار جامع در مورد نشانه‌های خوان میرو جمع‌آوردی شده‌است. مطالعات میگلیور شامل تغییر ظاهر عناصر طبیعت در آثار «میرو» و فرایند هندسه‌سازی تدریجی این احجام در طول زمان است که با بررسی چند اثر پیاپی از یک موضوع ثابت می‌شود. براساس تحقیقات میگلیور دو حالت فرم گرافیکی در آثار میرو دیده می‌شود: «دنباله‌ها» نشانه‌هایی که در طول زمان تغییر کرده و دگرگون می‌شوند و «موتیف‌ها» نشانه‌هایی که در طول زمان ثابت و تکرارشونده هستند. میگلیور باور دارد که آثار میرو همانند یک دستور زبان، سازوکاری نحوی دارند، همنشینی نشانه‌ها با یکدیگر و قوانین حاکم بر آن‌ها از مسائل مهمی است که این کتاب به شرح آن می‌پردازد. Chen و Su (2016)، در مقالهٔ «بازخوانی نقاشی به‌عنوان شاعرانگی تصویری: آیکونولوژی نموداری در آثار خوان میرو» موضوع شاعرانگی تصویری، اصطلاحی که توسط خود «خوان میرو» به‌کار رفته‌است را مورد کنکاش قرار داده و در واقع آثار «میرو» را در انطباق با ادبیات مطالعه می‌کنند. در این مقاله چنین استنباط شده که عناصر تصویری «میرو» کاملاً بر اساس روندی خودآگاه درون تصویر قرار گرفته، بنابراین درنهایت می‌توان به الگوی جای‌گذاری این عناصر در قاب نقاشی پی برد. این تحقیق بیشتر بر شباهت نقاشی‌های «میرو» و ادبیات تأکید دارد.

روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش که از نظر هدف توسعه‌ای است، در تلاش است تا خاستگاه مؤلفه‌های انتزاعی را در سه‌گانهٔ آبی خوان میرو پی‌جویی نماید. بدین منظور، مطالعات پیشین در مورد خوان میرو اعم از مصاحبه‌ها و یادداشت‌هایش، نوشته‌ها و نقدهای منتقدین و زندگی‌نامه‌نویسان و همچنین آثار هنرمند، از منابع کتابخانه‌ای، منابع معتبر اینترنتی و کاتالوگ آنلاین موزه‌ها گردآوری شده‌است و جهت پاسخ به پرسش پژوهش، تجزیه و تحلیل آثار منتخب به روش کیفی انجام شده‌است؛ در آغاز سیر تحول آثار میرو و زمینه‌های گسست وی از بازنمایی عینی طبیعت بررسی شده، بستر فرهنگی و تاریخی تأثیرگذار بر فرایند خلق اثر تشریح شده و ضمن توصیف عناصر تصویری، ریشهٔ این عناصر در تجربیات و آثار قبلی هنرمند پی‌جویی و با آثار پیشین تطبیق داده شده‌است.

مبانی نظری پژوهش

خوان میرو و سیر تحول کاری او

میرو در ۲۰ آوریل ۱۸۹۳م. در شهر بارسلونا و در خانواده‌ای طلاکار و صنعتگر چشم به جهان گشود. پدرش میگوئل میرو آدزریاس[۶] ساعت‌ساز و طلاکار و مادرش دولورس فررا[۷]، دختر یک کابینت‌ساز بود. تحت تأثیر سنت خانوادگی‌اش میرو نیز به هنر علاقه‌مند شد و از همان سنین کم، شوق و علاقهٔ پرشوری به طراحی و نقاشی نشان داد. در سال ۱۹۰۷م. وقتی که چهارده‌ساله بود شروع به یادگیری هنرهای تزئینی و منظره‌نگاری در مدرسهٔ هنرهای عالی و صنایع بارسلونا کرد. در سال ۱۹۱۲م. میرو در آکادمی هنر بارسلونا ثبت‌نام کرد؛ جایی که او با جریان‌های هنر مدرن و شاعران معاصر کاتولونیا[۸] آشنا شد. از همین‌جا شعر تأثیر بسیار عمیقی بر زندگی میرو گذاشت؛ بعدها عنوان می‌کند: «من بین شعر و

نقاشی هیچ تفاوتی قائل نیستم» (Orlova, 2020: 138). معلم او فرانسیسکو گالی[۹]، هنرمند جوان را مجبور کرد تا با لمس مواد و طراحی با چشمان بسته آثارش را خلق کند. این تمرینات به‌گونه‌ای طراحی شده بودند که درک میرو را نسبت‌به ماهیت فضایی اشیا افزایش داد، فرایند دریافت را مبتنی‌بر حدس و گمان قرار داد و درنهایت وابستگی او را به تنها آنچه که می‌بیند کم کرد.

از همان سال‌های اولیه، میرو هیچ تمایلی به قرارگرفتن در سبک‌های مرسوم زمانهٔ خود نداشت. او در نامه‌ای به دوست خود می‌نویسد: «آینده از آن ماست...» (Lanchner, 2008: 5). نقاشی‌های میرو شامل دامنهٔ گسترده‌ای از سبک و تکنیک‌های مختلف هنری می‌شود که برای مطالعهٔ هدفمند، این آثار براساس سلسله مراتب مشخصی طبقه‌بندی می‌شوند. علی‌رغم تنوع بسیار گستردهٔ آثار میرو می‌توان یکپارچگی بسیار مستحکمی را در تمامی آثار او مشاهده کرد؛ زیرا تمامی آن‌ها در ذات خود از سری قوانین به‌خصوصی که توسط خودش وضع شده بود پیروی می‌کنند؛ علاوه‌بر این تأکید هنرمند بر حفظ و برقراری رابطهٔ بین نشانه‌های انتزاعی با جهان مادی، نقاشی‌های او را به موردی مناسب برای مطالعهٔ شیوهٔ عملکرد انتزاع در عرصهٔ هنرهای تصویری تبدیل می‌کند (Chen & Su, 2016: 18). برای شناسایی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر روند هنری میرو و مسیرهای مختلفی که در طول دهه‌ها در پیش گرفت، باید از ابتدایی‌ترین آثار وی در بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۰م. آغاز کرد؛ آثاری که شامل: خودنگاره، طبیعت بی‌جان و منظره می‌شد که غالباً در سبک فوویسم کاتولونیایی[۱۰] طبقه‌بندی می‌شوند، در این دوران، میرو تحت تأثیر ون گوگ[۱۱]، پل سزان[۱۲] و رنگ‌های بسیار جسورانهٔ جنبش فوویسم فرانسوی بود. شاخص‌ترین اثر این دوره، مزرعه[۱۳]، مربوط‌به سال ۱۹۲۱م. است که بعدها در اثر «زمین شخم‌زده»[۱۴] توسعه یافت و به تکامل رسید (تصویر ۱). تحول بعدی در آثار میرو مربوط‌به سال‌های بعد از ۱۹۲۰م. است که تحت تأثیر جنبش سورئالیسم قرار گرفت. «سورئالیست‌ها در تلاش برای دستیابی به تصویری تحریف‌نشده توسط عقل و تجربهٔ زیسته در ذهن ناب بودند» (شاپیرو، ۱۳۹۷: ۵). از معروف‌ترین آثار این دوره نقاشی شکارچی[۱۵] (تصویر ۲) مربوط به سال ۱۹۲۳م. است.

در این آثار میرو توانست خود را به‌عنوان یکی از توانمندترین نقاشان جنبش سوررئالیسم معرفی کند؛ این شکوفایی چنان بود که آندره برتون[۱۶]، بنیان‌گذار این جنبش اعلام کرد که میرو تبدیل به چهرهٔ اصلی این سبک شده‌است. دوپن[۱۷] آثار این دوره را با عنوان رئالیسم شاعرانه[۱۸] طبقه‌بندی کرده‌است. ویژگی‌هایی که وی در آثار میرو شناسایی کرده، شامل استفاده از تصویرسازی دوبعدی برای اکتشاف بهتر ویژگی‌های فضا، تغییر نسبت‌ها برای ایجاد سلسله‌مراتب، تأکید بر اهمیت سوژه و در آخر هندسی‌سازی فرم‌ها یا حتی فروکاستن یک شیء به یک خط است (Migliore, 2011: 72).

میرو که همواره جویای راه‌های مؤثرتری در بازنمایی جهان بود، در سال ۱۹۲۴م. و در نتیجهٔ مواجهه با جنبش بایومورفیک[۱۹]، تغییراتی در آثارش روی داد. هنرمندانی که از ظواهر فانی و گذرای جهان طبیعت خسته شده بودند، برآن بودند تا تصاویری از ذات ثابت و جاودانهٔ عناصر جهان طبیعی خلق کنند. از اهداف دیگر این جنبش، خلق هنری مستقل از طبیعت و برساختهٔ نوع انسان بود. نقاشی کارناوال هارلی کویین[۲۰] (تصویر۳) از شاخص‌ترین آثار این دورهٔ میرو است. در این نقاشی، اشکال ریسه‌مانند در سرتاسر تصویر پیچ‌وتاب خورده و دگرگون می‌شوند. در سال ۱۹۲۵م. میرو به‌تمامی از بازنمایی عین‌به‌عین جهان مادی روی برگرداند. لکه‌ها و خطوط که به‌صورت مستقل در آثارش ظاهر می‌شد، تبدیل به مسیر یا مجرایی برای بیان عواطف و احساسات درونی هنرمند شد، بیان احساسات با استفاده از بافت و رنگ پایه‌های جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی را فراهم آورد. میرو با وجود دستاوردهای چشم‌گیر در زمینهٔ هنرهای تصویری همچنان به‌دنبال راه‌های

تصویر ۱. زمین شخم‌زده، خوان میرو، ۱۹۲۳م. (URL: 1)

تصویر ۲. شکارچی، خوان میرو، ۱۹۲۳م. (Rubin, 1976: 23)

جدیدی برای بازنمایی جهان بود، موازین نقاشی سوررئالیستی و تبدیل شدن آثارش به کالاهایی جهت فروش در بازارهای هنری باعث شدند تا میرو در سال‌های پایانی دهۀ ۱۹۲۰م. برعلیه تمامی هنجارهای زمانۀ خود طغیان کند. استفاده از مواد و مصالح غیرمعمول همچون روزنامه و به‌کارگرفتن خط و رنگ به‌طور مستقل بر روی بوم نقاشی جزو ویژگی‌های بارز آثار این دوره است. در همین سال‌ها میرو مجموعه‌ای با عنوان «فضاهای داخلی هلندی»[۲۱] برگرفته از دوران طلایی نقاشی هلندی خلق کرد که تلاش‌هایی آشکار برای یافتن یک زبان بصری نوین بودند (تصویر۴). این زبان بصری دستاوردهای بایومورفیک و سوررئالیسم را بسیار آزادانه به‌کار می‌گرفت.

آثاری که در سال‌های بین دو جنگ جهانی خلق شدند عموماً واکنش و پاسخی نسبت‌به اتفاق‌های سیاسی آن دوره تلقی می‌شوند؛ مجموعۀ صور فلکی[۲۲]، سال‌های ۱۹۳۴- ۱۹۴۳م. شاخص‌ترین این آثار است (تصویر۵). ۲۴ اثری که میرو در مجموعۀ صورت فلکی اجرا کرد، پایه‌های شکل‌گیری جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی را بنا نهاد، کاوش‌های او به‌روشنی با آثار نقاشان این مکتب در ارتباط است. آندره برتون، شاعر سوررئالیست، مجذوب ظاهر بی‌واسطۀ این آثار شد و اشعاری با عنوان «صورت فلکی» سرود (Boate, 2000: 3). سال‌های قبل از جنگ جهانی دوم و آشفته‌شدن جو اجتماعی تأثیر مستقیمی بر فرایند هنری میرو داشت. او نمی‌توانست نسبت‌به تمامی این رویدادها بی‌تفاوت باشد، بنابراین از فضای آثار قبلی‌اش فاصله گرفت و دستاوردهایش را در موقعیت‌های جدید مورد آزمون قرار داد. آثار این دوره عموماً در ارتباط با خشونت هستند، روابط بین نشانه‌ها، بازنمایی بسیار وفادارانه از روابط بین انسان‌ها در دوران جنگ ارائه می‌دهد (Sweeney, 1941, 28). تصویرسازیِ «به اسپانیا کمک کنید»[۲۳] (تصویر۶) ۱۹۳۷م. از جملۀ این آثار است که به سفارش دولت جمهوری‌خواه اسپانیا طراحی شد.

در دهۀ ۱۹۵۰م. میرو خود را وقف هنر شرق کرد که در میان هنرمندان آمریکایی آن دوره بسیار رایج بود. در همین دوران است که او اشتیاق بسیاری برای سفر به ژاپن پیدا کرد. درنهایت، این سفر در سال ۱۹۶۶م. ممکن شد. میرو برای بار اول هنر والای سنتی این کشور را از نزدیک مشاهد کرد و بسیار تحت تأثیر مجسمه‌ها و سرامیک‌های ژاپنی قرار گرفت. ژاپن برای او به نماد اتحاد شعر و نقاشی تبدیل شد. هنر ژاپنی نمادی از هارمونی و تعادل در هنر بود. شگفتی و تأثیرپذیری او از هنر ژاپنی بیش از هرچیز در آثارش متجلی شد. او دنباله‌روی همان مسیر شد، اما آثارش با اغراق بیشتری در بیان تجسمی خلق شدند. خطوط سیاه نقش محوری در آثارش ایفا می‌کرد و آن‌ها را تنها با یک پیچ‌وخم خط به تصویر می‌کشید. از نمونه‌های این آثار می‌توان زن و پرنده[۲۴] (تصویر۷) ۱۹۶۳م. را نام برد. در این دوران هنرمند توجه بیشتری را وقف پس‌زمینه می‌کرد. در مواقعی، گاهی کاملاً سیاه، گاهی کاملاً سفید و حتی عموماً دست‌نخورده یا پرداخت‌نشده رها می‌شدند. نشانه‌ها، نمادها، نقطه، خط و لکه‌ها همگی به‌صورت ناگهانی بر روی فضای سفید و تهی پارچۀ بوم قرار گرفته و تصویرهایی رازآلود خلق می‌کنند که نمی‌توان به‌درستی ماهیت آن‌ها را حدس زد. خوشحالی دختر در زیر خورشید[۲۵] (تصویر ۸) ۱۹۶۰م. نمونه‌ای از این آثار است. بر روی بوم‌های میرو خطوط محیطی موجودات و اشیا توسط نقاط متسلسل و الگویی مشخص ایجاد می‌کنند که بیننده را در شناسایی آن‌ها سردرگم می‌کند. حضور موجودات تنها به ردپایی از حرکت تقلیل می‌یابد. لکه‌های سیاره‌مانند، بسیار ساده‌تر ظاهر می‌شوند و دیگر مانند گذشته نمی‌درخشند. (Orlova, 2020: 138).

تحولات هنری دهۀ ۱۹۶۰م. تأثیر به‌سزایی بر آثار خوان میرو گذاشت. در یکی از سفرهایش به آمریکا با هنرمندانی همچون آرشیل گورکی[۲۶] و جکسون پالاک[۲۷] دیدار کرد. او

تصویر ۳. کارناوال هارلیکوئین، خوان میرو، ۱۹۲۵م. (URL: 2)

تصویر ۴. فضای داخلی هلندی ۱، خوان میرو، ۱۹۲۸م. (Rubin, 1976: 41)

تصویر ۵. صورت‌های فلکی، به سمت رنگین کمان. خوان میرو، ۱۹۴۱م(URL: 3) .

همچنین بسیار تحت تأثیر آثار نرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی همچون مارک روتکو[۲۸] و رابرت مادرول[۲۹] قرار گرفت. میرو خود می‌گوید که این نقاشی‌ها به او نشان دادند تا چه اندازه می‌توان در نقاشی آزادی بیان داشت و مسیرهایی را بدون رعایت قوانین و اصول دنبال کرد. پس از جنگ جهانی دوم، میرو جزو معدود هنرمندان اروپایی بود که آثارش توسط جامعهٔ هنری آمریکا مورد استقبال قرار گرفت و دستاوردهایش تأثیر به‌سزایی بر نسل جدید هنرمندان اکسپرسیونیست گذاشت. میرو نیز متقابلاً تحت تأثیر این نقاشان قرار گرفت و مجموعهٔ سه‌گانهٔ آبی را خلق کرد. این آثار اوج تجلی دستاوردهای میرو در دهه‌های گذشته هستند.

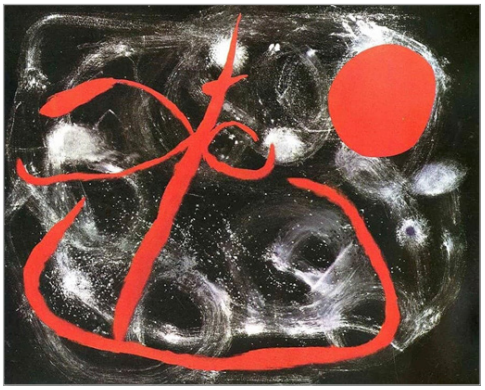
سه‌گانهٔ آبی

از اوایل دههٔ ۱۹۶۰م. میرو به نقاشی به‌صورت سری یا مجموعه علاقه‌مند شد. با حفظ مناسبات و اصول زبان هنری که طی دهه‌ها به دست آورده بود سعی داشت تا احساسی‌ترین آثارش تا آن زمان را خلق کند. تصمیمی که به‌احتمال زیاد، تحت تأثیر جنبش‌های آمریکایی همچون اکسپرسیونیسم انتزاعی اتخاذ شده بود. با استفادهٔ حداقلی از عناصر تصویری، میرو می‌کوشید افکار و احساسات خود را منتقل کند و بیننده را بهت‌زده و غرق در ژرف‌ترین لایه‌های احساسات سازد. برای ایجاد تأثیر عمیق در مخاطب از ابعاد بسیار بزرگ استفاده کرد. همین امر نیز دلیل شکل‌گیری و اهمیت فضاهای خالی و تهی در نقاشی‌هایش بود. از معروف‌ترین آثار این دوره نقاشی‌های عظیمِ سه‌گانهٔ آبی ۱ (تصویر ۹)، آبی ۲ (تصویر ۱۰) و آبی ۳ (تصویر ۱۱) است. میرو اندیشه و تأمل خود را از طریق ترکیب‌بندی، رنگ و مواد به‌کاررفته بیان می‌کرد. در این آثار اسلوب طراحی ناخودآگاه و خلق طرح‌واره‌های اتفاقی کنار گذاشته شد و پیش‌طرح‌های بسیار عظیمی جهت خلق این آثار صورت گرفت. هزاران طراحی و پیش‌طرح انجام شد؛ میرو این فرایند را به مناسک مذهبی تشبیه می‌کرد و فرایند خلق را همانند یک نبرد تن‌به‌تن می‌دانست که تمامی نیروی او را گرفته‌است. گرچه در میان عموم این شائبه را به وجود آورد که وی در عرض چند دقیقه آثارش را خلق می‌کند. وقتی دربارهٔ زمان تولید آثارش از وی سؤال پرسیده شد، با جدیت تمام پاسخ داد: بله، نقاشی کردن این خطوط با قلم‌مو تنها چند دقیقه از وقتم را می‌گیرد، اما شاید ماه‌ها یا حتی سال‌ها برای آن زمان صرف کرده‌ام تا همچون ایده‌ای را در ذهنم بپرورانم (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۴۹).

این مجموعه متشکل از اشکال سادهٔ انتزاعی و پس‌زمینه‌ای به رنگ آبی است که با استفاده از ضرب قلم‌موهای یک‌دست نقاشی شده‌است. در بین نشانه‌ها یک خط قرمز مورب در اثر قرار گرفته که تضاد چشم‌گیری ایجاد می‌کند. بزرگی بوم‌ها بر وسعت و بی‌نهایتی اثر تأکید می‌کند، در حالی که مجموعه‌ای از شکل‌های سیاه و نامنظم دایره‌ای با انرژی فراوان در سرتاسر سطح گسترش یافته‌اند. پهنهٔ تصویر متشکل از عناصر و روابطی است که در شرایط عادی قابل رؤیت نیستند و گویی وجوه به‌خصوصی از اشیا به‌صورت جداگانه بازنمایی می‌شوند. سطح وسیع و دوبعدی اثر نشانه‌ها و رابطهٔ بین آن‌ها را در مرکز توجه قرار می‌دهد. این فضا امکان بازنمایی انتزاع مطلق را ممکن ساخته‌است، زاویهٔ دید نامعمول نسبت‌به ابژه، اثر را همانند صفحه‌ای از یک کتاب کرده که عناصر تصویری همانند حروف الفبا یکی پس از دیگری در تصویر ظاهر شده‌اند. ترکیب‌بندی ساده، اما درعین‌حال چندوجهی سه‌گانهٔ آبی، تفسیر این مجموعه را دشوار می‌کند. به‌دلیل ماهیت انتزاعی تصویر، نشانه‌های آن به موضوعات مختلفی دلالت می‌کنند. گویی به‌صورت همزمان دستاوردهای تصویری نقاش و مبانی سبک‌های هنری که پشت‌سر گذاشته‌است، در حال فعالیت هستند. می‌توان مدعی شد که بخش قابل‌توجهی از جریانات

تصویر ۶. به اسپانیا کمک کنید، خوان میرو، ۱۹۳۷م. (Rubin, 1976: 72)

تصویر ۷. زن و پرنده، خوان میرو، ۱۹۶۳م. (URL: 4)


تصویر ۸. خوشحالی دختر زیر خورشید، خوان میرو، ۱۹۶۰م. (URL: 5)

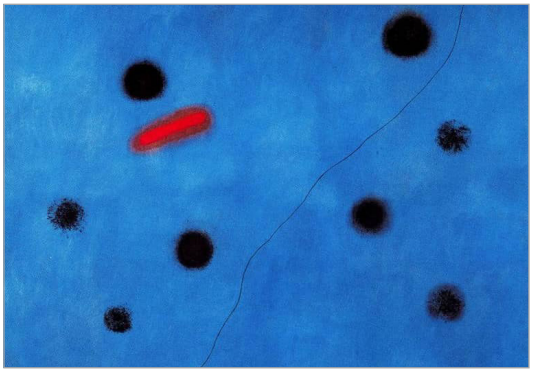
هنری ۱۹۶۰م. مقاومتی بود در برابر بازارهای هنری آن دهه، چرا که هنرمندان این دوره سعی داشتند هنری غیرقابل‌فروش خلق کنند. سبک جدید میرو که نتیجهٔ جست‌وجوهای او برای یافتن یک زبان هنری منحصربه‌فرد بود، با جریانات دههٔ ۶۰م. کاملاً در تناسب قرار گرفت. در این دهه، جریان‌های هنر انتزاعی، میرو را با گرایش‌هایی همچون مینیمالیسم[۳۰] و هنر مفهومی[۳۱] درآمیخت.

دو سال بعد، میرو سه‌گانهٔ سبز، قرمز و نارنجی را خلق کرد که بسیار تحت تأثیر مجموعهٔ آبی بودند (تصویر۱۲). بعدها، او بار دیگر به فضای شاعرانه و خیال‌انگیزی بازگشت که سرشار از تصاویری خیال‌گونه، فراتر از واقعیت و زیبایی و خلوص بود. «طلای لاجوردی»[۳۲] ۱۹۶۷م. (تصویر ۱۳)، نمونهٔ بارزی از بازگشت او به این فضا است.

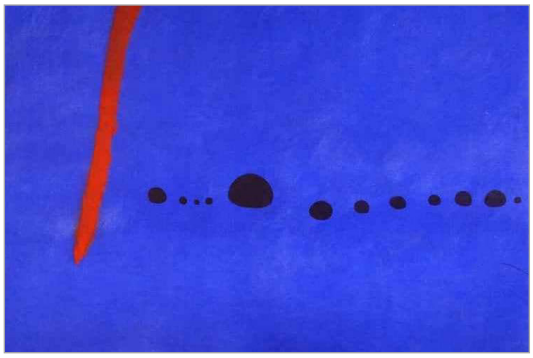
خاستگاه سه‌گانهٔ آبی

سه‌گانهٔ آبی شالوده‌ای از تمامی فعالیت‌های هنری میرو است؛ میرو در یادداشت‌هایش آورده‌است: «این بوم‌ها ستیغ همهٔ آن چیزی است که تجربه کرده و سعی در انجامش داشته‌ام» (ریاحی، ۱۳۸۸: ۸۳). دور شدن از طبیعت و رسیدن به انتزاعی بسیار خالص، بیان عواطف درونی با استفاده از رنگ و ضرب قلم‌ها و بازنمایی تحول یک نشانه در طول تصویر، همه بخشی از دغدغه‌های گذشتهٔ میرو بودند که در این اثر تجمیع شده‌اند. بستر رؤیاگونهٔ این اثر امکان بیان حجم گسترده‌ای از اطلاعات را در ساختاری انتزاعی فراهم کرده‌است. ذات مختصر این آثار یادآور نقاشی‌های سال‌های ۱۹۲۵م. و سمبولیسم به‌کاررفته در آن‌ها است؛ کیهان، جهان، زمان و فضا، همه در این آثار حضور پررنگی دارند که به‌طرز شگفت‌آوری، موسیقیایی، شاعرانه و تلفیقی از شعر و نقاشی جلوه می‌کنند. یکی از اهداف میرو در این آثار القای تنهایی

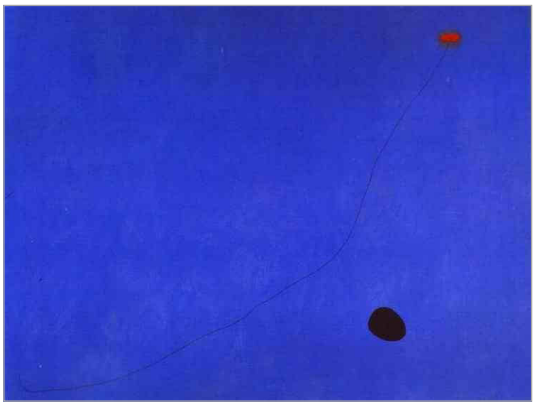
تصویر ۱۲. نارنجی از سه‌گانهٔ سبز، قرمز و نارنجی، خوان میرو، ۱۹۶۳م.
(Messer, 1972: 134)



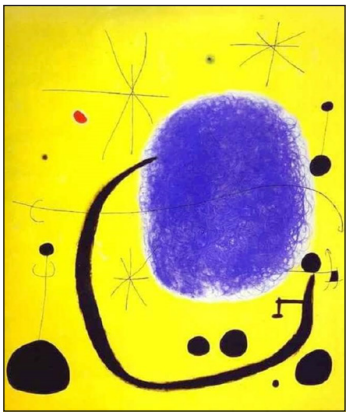
تصویر ۹. آبی ۱، خوان میرو، ۱۹۶۱م. (URL: 6)



تصویر ۱۰. آبی ۲، خوان میرو، ۱۹۶۱م. (URL: 6)



تصویر ۱۱. آبی ۳، خوان میرو، ۱۹۶۱م. (URL: 6)



تصویر ۱۳. طلای لاجوردی، خوان میرو، ۱۹۶۷م.
(URL: 7)

در فضای درونی و بیرونی اثر بود. مسئلهٔ تنهایی و انزوا از رایج‌ترین مفاهیم و دغدغه‌های مدرنیسم متأخر در دههٔ ۱۹۶۰م. به‌حساب می‌آمد. مارک روتکو یک نمونهٔ بسیار بارز از این هنرمندان است که مایکل آنجلو آنتونیونی[۳۳]، فیلم‌ساز در مورد آثار او گفت: نقاشی‌های تو همانند فیلم‌های من است، خیلی دقیق‌اند و هر دو دربارهٔ هیچ یا نبودن‌اند. درنهایت، چیزی که همهٔ هنرمندان این دهه را متحد و یکپارچه می‌کرد همین ایدهٔ پوچی و تنهایی بود که توسط تضاد دو جهان واقعیت و جهان رؤیا، خودشان و جامعه‌ای که از آن طرد شده بودند یا تشبیه کردن زندگی تنهای خودشان به تنهایی انسان در جهان مدرن آن را بیان می‌کردند (Orlova, 2020: 139). شکل توده‌ای و دایره‌ای‌وار لکه‌های سیاه و ریتم حرکت آن، ناگهان توسط یک فرم خراش‌مانند سرخ به‌پایان می‌رسد. گویی اتفاقی روایت می‌شود؛ خشمی از گذشته که همچنان در وجود میرو باقی مانده‌است. در اوایل دههٔ ۱۹۲۰م. میرو از لکه‌های بی‌شکل روی دیوار استودیوی خود الهام گرفت. موجودیت غیربازنمایی لکه به‌عنوان ظرفی برای توهمات، چیزی است که می‌توان رؤیاها و تصاویر را از آن بیرون کشید (Messer,1972:61). میرو درخصوص لکه‌ها یادآور شده‌است: «یکی از دوستان معمارم، توجه مرا به لکه‌های سفیدی که روی دیوارهای یابسه[۳۴] نقش بسته بود، جلب کرد» (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۴۱).

در این مجموعه هنرمند ابتدا عناصر جهان خارج را به بافت و رنگ تقلیل داده‌است. او تمامی جزئیات آن‌ها را حذف کرده و به خالص‌ترین حالت وجودی یک عنصر دست یافته‌است، ویژگی‌های بافت و اندازهٔ نشانه‌ها در طول اثر تغییر کرده و یک ساختار متحول‌شونده از نشانه‌ها به‌وجود آورده‌است. لکه‌های سیاه در عالمی بین نوشتار و نقاشی به‌سر می‌برند و جدا از اینکه می‌توانند ارجاعی به اشیا یا موجودات باشند، تغییر و تحول قانون‌مند آن‌ها بیش از هرچیز شبیه به یک جملهٔ نوشتاری شده‌است که طبق قاعده و دستور زبان خاصی پیش می‌رود؛ یک جمله که گویا شاهراهی به عمق ذهن و احساسات میرو باشد. میرو خلق کردن این مجموعه را به یک مناسک مذهبی تشبیه کرده‌است: «فرایند خلق این نقاشی درست همانند آمادگی پیش از اجرای آیین مذهبی می‌مانست، بله، همسان دریافت دستورات مقدس، می‌دانی که کمان‌داران ژاپنی چگونه برای مسابقه آماده می‌شوند. با وارد شدن به حال‌وهوایی خاص آغاز می‌کنند، بازدم، دم، بازدم... بر من نیز همین گذشت» (ریاحی، ۱۳۸۸: ۸۲). تمرکز بر حال‌وهوای درونی و ناخودآگاه و جریان طراحی خودکار را میرو از سبک و سیاق گذشتهٔ خود و از جریان سورئالیسم وام گرفته بود، در پرتو این پیشینه او سعی داشت هرچه بیشتر سدها و موانع بیانی را از سر راه بردارد و وجود خود را در ارتباط مستقیم با عناصر فرم و رنگ قرار دهد.

در عین حال نشانه‌های مجموعهٔ آبی را می‌توان در ارتباط با تجربه‌های میرو در جنبش بایومورفیک تفسیر کرد؛ در این حالت بستر دو بعدی اثر مکانی مناسب جهت بازنمایی ذات درونی عناصر جهان طبیعی شده‌است، گویی هنرمند با میکروسکوپ به ذرات بنیادین حیات می‌نگرد، سلول‌هایی که در حال رشد، تکثیر و تحول‌اند. یکی از اهداف هنر بایومورفیک خلق حیاتی مستقل از طبیعت و امتناع از ارائهٔ نسخه‌برداری‌هایی سطحی از آن بود. هانس آرپ[۳۵] که دوستی و همکاری‌اش در دههٔ ۲۰ م. در شکل‌گیری و تکامل اندیشهٔ میرو تأثیر فراوان گذاشت، عنوان می‌کند: «ما نمی‌خواهیم رونگاره‌هایی یا نسخه‌برداری‌هایی از طبیعت ارائه دهیم، ما نمی‌خواهیم بازتولید کنیم، بلکه می‌خواهیم تولید یا آفرینش کنیم. ما می‌خواهیم بدون واسطه خلق کنیم، نه از طریق تفاسیری که بعد از خلق اثر به آن منتسب می‌شود. این آثار نباید امضا شوند، زیرا این آثار همچون مخلوقات طبیعت، ابرها، درختان و کوه‌ها باید همانند محصولات طبیعت شناخته شوند» (URL: 8).

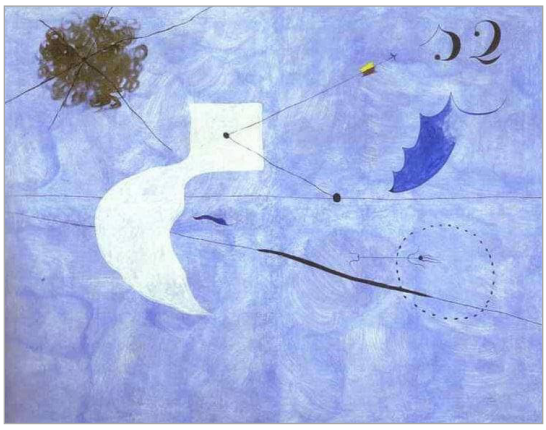
تبدیل پدیده‌ها به اشکال بیضوی و دایره‌ای که به‌وفور در هنر بایومورفیک دیده می‌شود، اغراق‌هایی در جهت تأکید بر جنبهٔ حیات در درون موجودات است[۳۶]. با حذف جزئیات، امکان دستیابی به بنیادی‌ترین حالت وجودی عناصر جهان طبیعی فراهم می‌شود. بیل ویولا[۳۷] به‌روشنی بیان کرده‌است: «اگر به تاریخ هنر قرن بیستم نگاه کنیم متوجه می‌شویم که به تصاویر نوعی زندگی بخشیده شده و به آن‌ها حرکت و رفتار داده شده‌است، به‌طوری‌که این آثار نوعی تولد، رشد و مرگ را تجربه می‌کنند. ماهیت واقعی زمان رشدکردن است. زبان هنری میرو کارکرد طراحی‌ها و تکنیک‌های او منجر به خلق ساختارهایی زنده شده‌است که دائماً دگردیسی می‌کنند» (همان). میرو در یادداشت‌هایش به این حیات پیوسته و سیال اشاره کرده‌است «تحرک و پویایی را در آثارم می‌توانید به‌سان جرقه‌هایی که از کادر بیرون می‌جهند، مشاهده کنید؛ همچون فوران گدازه‌هایی که از دل آتش‌فشانی سر برمی‌آورند.... همچون گردش خون در بدن، در آثار من نیز نوعی سیالیت وجود دارد. چنانچه عضوی مختل شود، همه‌چیز از کار می‌افتد و تمامی معادلات به‌هم می‌ریزد» (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۲۳-۲۵).

نقطه‌مقابل تحلیل بایومورفیکی، عناصر تصویری سه‌گانهٔ آبی از تجسم فضای بی‌کران، افق وسیع و نگریستن به چیزها از فاصله‌ای دور، منتج شده‌اند؛ گویی از سیارهٔ دیگری یا

از پنجرهٔ هواپیما به سطح زمین نگریسته شده باشند[۳۸]. «ثبوت اجسام باعث تجسم فضاهای بزرگی می‌شود که حرکت در آن‌ها باز نمی‌ایستد و پایانی برای آن‌ها متصور نیست» (همان،۲۲). ابعاد بزرگ این مجموعه باعث القای فضایی بی‌کران شده‌است، درون این فضا، مجموعه‌ای از لکه‌های سیاه و نامنظم در سرتاسر افق گسترش یافته‌اند که با یک خط مورب نارنجی متوقف می‌شوند. میرو خود نقاشی آبی را این‌گونه وصف کرده‌است: «منظرهٔ آسمان مرا غرق تماشای خود می‌کند. وقتی در آسمان بی‌کران، هلال ماه یا خورشید را می‌بینم کاملاً محو تماشای آن می‌شوم. همین اتفاق در این نقاشی رخ می‌دهد. آنجا من در تصاویرم غرق می‌شوم، فرم‌های کوچک در فضاهایی خالی و عظیم قرار گرفته‌اند. فضاهای خالی، افق‌های خالی، دشت‌های خالی، هر چیزی که برهنه است همیشه مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد» (URL: 9). پهنه‌های بی‌کرانه و خط افق، تمهیدات ساختاری دورهٔ ۱۹۲۵-۱۹۲۷م. را دوباره بازآفرینی می‌کنند. در آبی ۱، دو پیکربندی تقریباً متقارن، هر کدام با چهار نقطهٔ سیاه، در سمت چپ و راست میدان قرار می‌گیرند. خط مورب ظریفی که میدان را به دو قسمت تقسیم می‌کند نیز به معنای کاهش عمق است و احساس فضایی را که زمین درخشان ایجاد می‌کند تقویت می‌کند؛ نشانه‌ها و عناصری که در سطح پخش شده و سپس در حال چرخش در عمق هستند. این پیکربندی ساختار اثری با عنوان «سابل»[۳۹] مربوط‌به ۱۹۲۵م. (تصویر۱۴) و اثر خواب نیم‌روز[۴۰] ۱۹۲۵م. (تصویر۱۵) را به یاد می‌آورد. آبی ۲ شاخص‌ترین اثر این مجموعه، یک تداعی خارق‌العاده از خط افق آفریده‌است و اثری همچون «سر یک دهقان کاتالان»[۴۱] (تصویر۱۶) ۱۹۲۵م. را تداعی می‌کند. چنین ساختاری را نقاش بار دیگر در نقاشی قرمز از سه‌گانهٔ نقاشی دیواری سبز، قرمز و نارنجی به‌کار بسته‌است. آبی ۳، پراکنده‌ترین این مجموعه است، ترکیب‌های پراکنده را میرو در دههٔ ۲۰م. آزموده بود، از جمله نقاشی بدون عنوان (تصویر ۱۷) ۱۹۲۷م.

ژاک دوپن در مورد تمایل میرو به ساختار بخشیدن به آثارش در اواسط دههٔ ۱۹۲۰م. و در زمینهٔ تقسیم دوبخشی اثر، که از خط افق ناشی می‌شود، می‌نویسد: از نظر میرو، افق یک امر جادویی است. نشانه‌ای نمادین که نشان‌دهندهٔ حضور در جهان است و نه‌تنها دو قسمت را از هم مجزا نمی‌کند، بلکه بیشتر در هم می‌آمیزد و متحد می‌سازد. میرو در گذشته با استفاده از رنگ‌های متضاد، برای زمین و دریا و آسمان، به خط افق آشکارا تأکید می‌کرد؛ نظیر نقاشی شکارچی (تصویر۲)، اما در اینجا افق با خطی ضمنی ادراک می‌شود و این وحدت جهان طبیعت در اثر، به کمک یک میدان رنگی همگن شکل می‌گیرد. سکوتی که میرو برای بیان خط افق به‌کار می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ نیازی درونی به وحدتی است که نباید گسسته شود (Messer,1972:102). میرو در یادداشت‌های خود آورده‌است: «با وجود نبود نشانه‌ای از خط افق و بُعد، فرم‌ها در عمق و سطح جابه‌جا می‌شوند؛ چراکه خطوط و رنگ‌ها به‌اشتباه منجر به خطای دید می‌شوند» (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۲۴). ویژگی‌هایی همچون: نوع قلم‌گذاری، شکل و روابط مکانی، حجم و چگالی، شدت و غنای رنگی در سه‌گانهٔ آبی، بی‌واسطه به‌صورت خالص و مستقل و در مرکز توجه بر روی صحنهٔ تصویر حاضر می‌شوند. «نخست، پس‌زمینهٔ یک‌سره آبی. مسئله این نبود که مثل نقاشان ساختمان فقط رنگ بمالم، هر حرکت قلم‌مو، حرکت مچ دست و تنفس نیز وارد اجرا شدند. تعالی بخشیدن به

تصویر ۱۴. سابل، خوان میرو، ۱۹۲۵م. (Messer, 1972: 107)



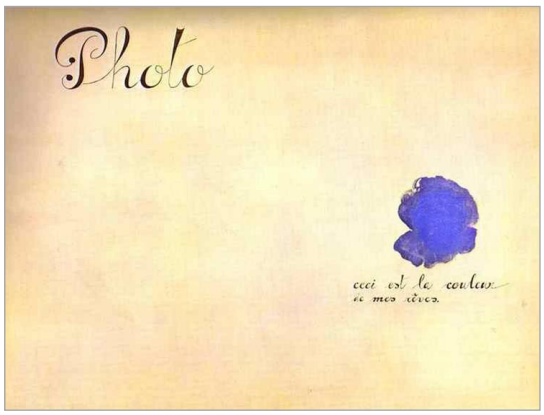
تصویر ۱۵. خواب نیم‌روز، خوان میرو، ۱۹۲۵م.(Messer, 1972: 95)

پس‌زمینه مرا برای ادامهٔ کار آماده کرد» (ریاحی، ۱۳۸۸: ۸۳). اما خاستگاه آبی چیست و از کجا ریشه می‌گیرد؟ میرو نشانه‌ها و عناصر تصاویری خود را بر سطح بوم با استفاده از شبکه‌ای پنهان در فضای اثر معلق می‌کرد؛ او این ساختار فضایی را از کوبیسم وام گرفته بود، ولی بر این باور بود که کوبیسم بر واقعیت فیزیکی استوار است. بنابراین، در تلاش برای جدا شدن از فرمالیسم کوبیسم، رنگ آبی را انتخاب کرد. آبیِ آسمان نمایان‌گر نور، فضا و اتمسفری درهم‌آمیخته است. آبی فارغ از هرگونه ارتباط با زمین، گرانش و فرم، مناسب‌ترین رنگ برای تعلیق و انتشار عناصر تصویر است؛ چنان‌که در تجربهٔ روزمرهٔ آدمی نیز اجرام آسمانی تا ذرات گردوغبار همه در پهنهٔ آسمان معلق‌اند. میرو از بین تمامی ویژگی‌های آسمان، رنگ آبی آن را انتخاب کرد و با افزایش غلظت و بافت، آن را تبدیل به یکی از اصلی‌ترین نشانه‌های تصویر کرده که تمامی عناصر را دربر گرفته‌است. میرو در آغازین سال‌های دههٔ ۱۹۲۰م. تعدادی نقاشی تک‌رنگ و غالباً به رنگ آبی را اجرا کرد که در آن‌ها نشانه‌های فضایی سنتی به‌طور کامل حذف شده‌اند.

میرو نه‌تنها رنگ آبی را با آسمان، بلکه با دنیای رؤیاهایش نیز منطبق می‌دانست. در یکی از آثارش صراحتاً بیان کرده‌است که این رنگ، رنگ رؤیاهای من است (تصویر۱۸). این اثر بخشی از مجموعه‌ای است که بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۷م. با عنوان نقاشی-شعر[۴۲] خلق شده‌است. در اینجا متن با نمادهای معمایی ترکیب شده‌است و علاقه‌اش به رؤیا و ناخودآگاه را بازتاب می‌دهد. در این اثر فقط سه عنصر روی بوم سفید خالی شناور است: کلمهٔ عکس، رنگ آبی، عبارت «این رنگ رؤیاهای من است»[۴۳]. مهم‌ترین پرسش، معنای رنگ آبی است. نقطهٔ آبی، اگرچه می‌توان آن را به‌معنای واقعی کلمه به‌عنوان رنگ آبی خواند، اما آبی فقط یک موجودیت بصری نیست، بلکه نمادی است که قرائت‌های مختلفی را سبب می‌شود. آبی همچنین نسبتی با زیست‌بوم و زادگاه نقاش دارد. رنگ آبی به‌ویژه در کاتالونیا موردعلاقهٔ مردمان است. کاتالان‌ها در و پنجرهٔ خانهٔ خود را به رنگ آبی در می‌آورند که نشان‌دهندهٔ پناهگاه مقدس خانه است و در آن می‌توان آزادانه آرمان‌های شخصی و رؤیاها را پرورش داد (Messer,1972:60).

تصویر ۱۶. سر یک دهقان کاتالان، خوان میرو، ۱۹۲۵م. (Messer, 1972: 87)

تصویر ۱۷. بدون عنوان، خوان میرو، ۱۹۲۷م(Messer, 1972: 125) .



تصویر ۱۸. آبی رنگ رؤیاهای من است، خوان میرو ۱۹۲۵م.(URL: 10)

نتیجه‌گیری

نقاشی انتزاعی، با بی‌واسطگی و اتکای به خویش، به زیبایی‌شناسی ناب روی آورد و فرمی فارغ از ارتباط مستقیم با شکل آشنای اشیا و چیزها آفرید. در چنین موقعیت زیباشناختی نامتعارفی گاه چنان ماهیت اشیا دگرگون می‌شود که دیگر به‌سختی می‌توان چیستی آن را شناسایی کرد. اشکال و رنگ‌ها در روابط بسیار پیچیده‌ای قرار می‌گیرند و فهم و خوانش اثر را بسیار دشوار می‌کنند. آثار خوان میرو شامل دامنهٔ گسترده‌ای از انواع نشانه‌های انتزاعی است که هرکدام براساس روابط متفاوتی نسبت‌به طبیعت ایجاد می‌شود. به‌دلیل تنوع بسیار این نشانه‌ها، آثار او بستری مناسب جهت مطالعه و شناخت نقاشی انتزاعی است. در این پژوهش سه‌گانهٔ آبی خوان میرو مربوط به آغازین سال‌های دههٔ ۱۹۶۰م. از طریق تطبیق با دستاوردهای تصویری نقاش در دوره‌های مختلف کاری‌اش و خاستگاه نشانه‌های انتزاعی آن تحلیل و پی‌جویی شده‌است. میرو، تحت تأثیر مؤلفه‌هایی همچون موج جدید سبک‌های هنری در میانهٔ قرن، به‌ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی، پایان یافتن دوران تاریک جنگ و آشکارشدن تنهایی و بی‌پناهی انسان معاصر، آشنایی با فرهنگ شرق و علاقه‌مندی به هنرهای ژاپنی و نیز تجمیع دستاوردهای تصویری‌اش که از طریق آزمودن و پشت‌سر نهادن سبک‌های زمانه، از جمله سورئالیسم و جنبش بایومورفیک به دست آمده بود، مجموعهٔ آبی خود را خلق کرد و آن را در مجموعه‌های دیگری نیز تکرار نمود. لکه‌های دایره‌ای‌شکل آزاد که درپی هم با تغییرات جزئی تکرار می‌شوند دستاورد سال‌های دههٔ ۲۰ و ۳۰م. نقاش در جنبش بایومورفیک است؛ این لکه‌ها در فضای تهی زمینه، گویی ذرات بنیادین هستی‌اند که برای آفریدن زندگی در تکاپو باشند. سطح دو بعدی، فضای بی‌کران، پرهیز از حجم‌پیمایی و پرهیز از سایه‌پردازی در این مجموعه، از تعلقات سبک سوررئالیسم بود که همواره در سرتاسر آثار میرو دیده می‌شوند. این فضای رؤیاگون به هنرمند امکان داد تا از واقعیت فاصله بگیرد و با تأکید بر ویژگی‌های بافت، رنگ و اندازهٔ نشانه‌ها، راه را برای بیرون‌ریزی احساسات و تفکرات درونی ممکن سازد. شاخص‌ترین نشانهٔ مجموعه که در عنوان اثر نیز به‌کار رفته، پهنهٔ وسیع رنگ آبی است که امکان تعلیق نشانه‌های دیداری را فراهم ساخته‌است. رنگ آبی که به اقرار نقاش، رنگ رؤیاهایش است، پرتکرارترین و گسترده‌ترین رنگ در آثار میرو به‌ویژه آثار دههٔ ۲۰م. است. ریتم و تغییر سازمان‌یافتهٔ نشانه‌ها در مجموعهٔ آبی، بیش از هرچیز آن را شبیه به نوشتاری ساخته‌است که گویی در حال بازگویی یک روایت بصری است. روایتی که با حذف تأثیرات خودآگاه در روند اجرا روزنه‌ای به درون هنرمند، عواطف و رؤیاهای او گشوده‌است.

پی‌نوشت

۱. در شرح انتزاع و انتزاع‌گرایی آمده‌است: جهان پدیده‌ای بسیار پیچیده و آشفته است، سرشار از قوانینی پنهان که ظاهر و رفتار اجزای درون خود را تحت تأثیر قرار می‌دهد. با حذف جزئیات غیرضروری، ایجاد شباهت بین اجزا و یا با متمرکزشدن بر روابطی که در بین عناصر برقرار است، می‌توان تصویر واضحی از جهان ترسیم کرد؛ این فرایند ساده‌سازی همان انتزاع است که جلوه‌های متفاوتی از آن در عرصه‌ها و رشته‌های مختلفی از علم، هنر و زبان به وضوح دیده می‌شود(Cheng, 2023:23) . انتزاع به‌عنوان یک ابزار در دست انسان مدرن، تصور او را نسبت‌به جهان دگرگون کرد و در پی این تحولات، هنرمندان نیز به ناتوانی بازنمایی عینی طبیعت در وصف و تفسیر جهان پی بردند و برای کشف قوانین حاضر در پس ظاهر فرم و ماده به هنر انتزاعی روی آوردند (Crowther & Wunsche, 2012: 9).

2. Joan Miro 1893-1983
3. Surrealism
4. Abstract expressionism
5. Blue Series
6. Miquel Miró Adzerias
7. Dolores Ferrà
8. Catalonia
9. Francisco Galí 1880-1965

10. Catalonia Fauvism
11. Vincent van Gogh 1853- 1890
12. Paul Cézanne 1839- 1906
13. The Farm 1921- 1922

مزرعه کلیدی‌ترین اثر این هنرمند از حیث واقع‌گرایی قلمداد می‌شود، زیرا پس از این دوره است که وی به سبک سورئالیستی روی می‌آورد. ارنست همینگوی، نویسندهٔ معروف آمریکایی‌تبار شیفتهٔ این تابلو شد و بعدها طی مزایده‌ای آن را خریداری کرد. همینگوی دستاوردهای هنری این تابلو را با کتاب شاهکار یولیس، جیمز جویس، مقایسه کرده‌است (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۲۱).

14. The Tilled Field 1923- 1924
15. The Hunter (Catalan Landscape) 1923
16. André Breton 1896 -1966

نویسنده و شاعر فرانسوی؛ بنیان‌گذار، رهبر و نظریه‌پرداز جنبش سوررئالیسم.

17. acques Dupin 1927- 2012

شاعر و منتقد هنری قرن ۲۰م. که مقالات و بیوگرافی‌هایی در باب هنرمندان نوشت و مهم‌ترین آن‌ها زندگینامهٔ خوان میرو بود که با همکاری خود میرو به نگارش درآمد. دوپن نقش به‌سزایی در معرفی آثار میرو به جهان ایفا کرد (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۱۰).

18. Poetic realism
19. Biomorphic

این اصطلاح از ترکیب کلمات یونانی «بایو» به معنای زندگی و «مورف» به معنای «شکل‌گرفته» به وجود آمده‌است. اما معنای واقعی آن نشان‌دادن ظاهر یا کیفیت یک موجود زنده است. اولین استفاده از این اصطلاح در هنر، برای توصیف آثار نمایشگاه «کوبیسم» و «هنر انتزاعی» در سال ۱۹۳۶، در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک بود. کاتالوگ این نمایشگاه توسط «آلفرد اچ بار» نوشته شد و تعریف او از بایومورفیسم این‌گونه بود: «خطوط منحنی به‌جای خطوط هندسی، تزیین به‌جای ساختار و رمانتیک به‌جای کلاسیک، خودانگیخته و غیرمنطقی». «اچ بار» با ابداع این اصطلاح سعی کرد تا ماهیت نوع خاصی از انتزاع که در اوایل قرن بیستم در هنر مدرن نمایان شده ود را برای مخاطبان توضیح دهد. انتزاع بایومورفیک یک زبان بصری است که بر مبنای فرم و اشکال بایومورفیک شکل گرفته‌است: فرم‌های پیازی یا زندهٔ گونه که بسیار شبیه به فرم و ساختار موجودات زنده‌اند، هندسی نیستند و به‌طرز عجیبی برای ما آشنا به‌نظر می‌آیند (URL8).

20. The Harlequin’s Carnival 1924_ 1925
21. Dutch Interior
22. Constellations
23. Aidez l’Espagne (Help Spain) 1937

میرو هنرمندی با گرایشات عمیق سیاسی نبود، ولی با وجود این تفاسیر، تصاویری را در واکنش به جنگ داخلی اسپانیا طراحی نمود. در سال ۱۹۳۷م. سفارش طراحی تمبر یادبودی را پذیرفت که غرض از فروش تمبر، کمک مالی به حزب جمهوری‌خواهان اسپانیا بود. اثر تداعی‌کنندهٔ دهقانی بود که با مشت‌های گره‌کرده حالتی از سلام نظامی را نشان می‌داد. مردی که در وسط تابلو قرار گرفته‌است با رنگ قرمز و زرد، رنگ‌آمیزی شده بود که نماد رنگ پرچم کاتالان و اسپانیا بود. با وجود اینکه این تمبر هیچ‌وقت چاپ و منتشر نشد، متعاقباً میرو طرح چاپی اثر را به‌صورت شابلونی درآورد (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۲۶).

24. Woman and Bird, 1963
25. Joy of a Girl in the Sun, 1960
26. Arshile Gorky 1904-1948

نقاش ارمنی-آمریکایی که تأثیرات به‌سزایی بر روی سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی گذاشته بود.

27. Jackson Pollock 1928-1956

نقاش آمریکایی که یکی از چهره‌های اصلی جنبش اکسپرسیونیستی انتزاعی بود، به‌دلیل «تکنیک قطره‌ای» او در ریختن یا پاشیدن رنگ مایع بر روی سطح افقی به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفته‌است.

28. Mark Rothko 1903-1970

نقاش انتزاعی آمریکایی که به‌خاطر نقاشی‌های میدان رنگی‌اش که مناطق رنگی نامنظم و مستطیلی را به تصویر می‌کشید، شهرت دارد.

29. Robert Motherwell 1915-1991

نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکایی، چاپگر و ویراستار نشریهٔ نقاشان و شاعران دادائیست بود.

30. Minimalism

مینیمالیسم یک جنبش هنری است که پس از جنگ جهانی دوم در هنر غرب آغاز شد و نقش مهمی در هنرهای تجسمی آمریکا در دهۀ ۱۹۶۰م. و اوایل دهۀ ۱۹۷۰م. ایفا کرد.

31. Conceptual art
32. The Gold of the Azure
33. Michelangelo Antonioni 1912-2007
34. Ibiza

یابسه یا ایبیزا یا ایویزا نام یک جزیرۀ کاتالانیایی در جزایر بالئارس در اسپانیا است. این جزایر در دریای مدیترانه قرار دارند.

35. Hans Arp 1886-1966

۳۶. میرو و آرپ در دورانی بزرگ شدند که پیشرفت در علوم طبیعی روزبه‌روز با سرعت بیشتری متحول می‌شد. علوم زیستی توانسته بود طی صد سال گذشته استقلال خود را به‌عنوان شاخه‌ای از علوم طبیعی به‌دست آورد و علاقه‌مندی به قوانین پایه‌ای که بر تمامی انواع موجودات حاکم بود افزایش می‌یافت. حتی «گوته» که خود را شاگرد طبیعت قلمداد می‌کرد باور داشت که هیچ‌چیز در طبیعت پایدار نیست، بلکه دائماً در حال تغییر و تحول است. «متامورفوزیس» واژه‌ای در هنر است که معنای اصلی آن تغییر تحول انسان به حیوان یا انسان به گیاه است که «گوته» آن را از بستر تاریخی و اسطوره‌ای آن خارج می‌کند و آن را در یک متن زیست‌شناسانه استفاده می‌کند.

37. Bill Viola 1951-2024

بیل ویولا هنرمند ویدیویی معاصر آمریکایی است که بیان هنری او به فناوری الکترونیک، صدا و تصویر در رسانه‌های جدید بستگی دارد.

۳۸. میرو خود آورده‌است: «در حال‌وهوای بصری روزگارمان، کارخانه‌ها، روشنایی‌های شهر و شهرهایی که از ورای هواپیما دیده می‌شود را دوست دارم. یکی از بزرگ‌ترین هیجانات زندگیم را مدیون پرواز شبانه بر فراز واشنگتن هستم. وقتی شب هنگام از هواپیما به‌سوی شهر می نگرید، شهر بسیار جالب و دیدنی به‌نظر می‌رسد. از هواپیما می‌توانید همه‌چیز را ببینید. از فراز ابرها فردی نحیف و یا سگ کوتوله‌ای هم قابل رؤیت است؛ صد البته که در آن تاریکی مطلق، چراغ‌های معدود خانه‌های روستانشینان، منظره‌ای مثال‌زدنی را برایم تداعی می‌کند» (تیلیندر، ۱۴۰۰: ۱۸-۱۹).

39. Sable
40. The Siesta
41. Head of a Catalan Peasant
42. Pintura- poesía

۴۳. اصل جمله در تصویر این‌گونه است: ceci est la couleur de mes rêves

منابع و مآخذ

- تیلیندر، ایوان. (۱۴۰۰). **یادداشت‌های خوآن میرو**. ترجمۀ یوسف نجفی جابلو. چاپ اول، تبریز: انتشارات ایلقار.
- حسنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *از طبیعت تا انتزاع*. پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ریاحی، هرمز. (۱۳۸۸). **نقاشی و زندگی خوان میرو**. چاپ اول، تهران: موسسۀ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- شاپیرو، میر. (۱۳۹۷). **خاستگاه هنر انتزاعی**. ترجمۀ جمال عرب‌زاده. چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- غفاری، الهام. (۱۳۸۸). *طبیعت و انتزاع در نقاشی های پیت موندریان*. پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا.

- Adamowicz, E. (2012). **Joan Miró: Assassination of Painting**. London: Queen Mary University of London.
- Boate, R. (2000). Joan Miró (1893–1983). In **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Chen, H. Y. & Su, I. W. (2016). Paintings as “Visual Poetry”: Diagrammatic Iconicity in the Art of Juan Miró. *Public Journal of Semiotics*, 7 (2), 1–20.
- Cheng, E. (2023). **The Joy of Abstraction**. United Kingdom: Cambridge University Press.

- Corbella, L. D. (1993). **Understanding Miró: Miró Analysis of Language from the Barcelona Series: 1939–44**. Translated by Fen-lan Hsu. Taipei: Artist.
- Crowther, P. & Wünsche, I. (2012). **Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory**. New York: Routledge.
- Lanchner, C. (2008). **Joan Miro**. New York: The Museum of Modern Art.
- Migliore, T. (2011). **Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Mirò**. Milan: Successió Miró by SIAE.
- Orlova, K. (2020). Joan Miró. 1960s: In Search of a New Artistic Language, Close Contacts With the Cultures of the USA and Japan. **4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education**, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 469, 137–141. Moscow: Atlantis Press.
- Rubin, W. (1976). **Miró In The Collection Of The Museum Of Modern Art**. New York: The Museum Of Modern Art.
- Sweeney, J. (1941). **Joan Miró**. New York: The Museum of Modern Art.
- Messer, T. M. (1972). **Joan Miró: Magnetic Fields**. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- URL1:https://www.guggenheim.org/artwork/2934 (access date: 2024/01/12).
- URL2:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Harlequin%27s_Carnival (access date: 2024/01/12).
- URL3:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490007 (access date: 2024/01/12).
- URL4:https://www.plazzart.com/en_GB/buy/post-war-modern-art/joan-miro-woman-and-bird-1963-lithograph-506629 (access date: 2024/01/12).
- URL5:https://www.joan-miro.net/joy-of-a-little-girl-in-front-of-the-sun.jsp (access date: 2024/01/12).
- URL6: https://www.joan-miro.net/blue.jsp (access date: 2024/01/12).
- URL7:https://www.joan-miro.net/the-gold-of-the-azure.jsp (access date: 2024/01/12).
- URL8:https://www.ideelart.com/magazine/biomorphism (access date: 2024/01/12).
- URL9:https://www.theartstory.org/artist/miro-joan (access date: 2024/01/12).
- URL10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492701 (access date: 2024/01/12).

Received: 2024/06/01
Accepted: 2024/09/24

The Emergence of Abstract Symbols in Joan Miró's Blue Trilogy: A Comparative Analysis from the 1920s to the 1960s*

Sepehr Imanpour** **Hamidreza Rohani*****

Abstract

Juan Miró, a Spanish artist, stands out as a prominent figure in the realm of abstract art. His body of work encompasses a broad spectrum of abstract symbols, providing a conducive platform for understanding the intricacies of abstract artistic expression. Miró's varied approaches in crafting abstract symbols have given rise to distinct representations throughout his artistic journey. Abstract art offers a unique and unconventional portrayal of the natural world. Abstract art introduces representations that are notably different and unfamiliar in comparison to the natural world. Artists transform and reconstruct various elements, rearranging them within new spatial structures and layouts. Through this reconstruction, they aim to reinterpret the world and uncover its unknown aspects. Thus, interpreting elements and symbols, and tracing their origins, is crucial for understanding abstract art. This research aims to explore the origins and evolution of abstract symbols in three works titled "Blue" by Joan Miró. By collecting textual and visual data using library methods, the study examines the relationship between abstract symbols, the natural world, and the artist's lived experience to address the question: What are the origins of the abstract symbols in Joan Miró's Blue trilogy, and how do they evolve? The research findings indicate that each abstract symbol in the blue series originates from the painter's previous visual activities. Miró's experience in Cubism, Surrealism, and Bio-morphism, along with his familiarity with Japanese culture and the Abstract Expressionist movement of the mid-century, shapes the essence of these works. Under these influences, the artist's dreams and emotions are manifested through boundless space, vast shades of blue, and rhythmic repetition of shapeless spots.

Keywords: Juan Miro, Abstract painting, Blue 1, Blue 2, Blue3

---

* This article is based on the Master's thesis by Sepehr Imanpour, Titled: "The Manifestation of the Relationship Between Nature and Abstract Signs in the Works of Joan Miró (Case Study: The Hunter, Painting 1933, Blue II)," supervised by Dr. HamidReza Rouhani at Art University of Isfahan..

** MA in Painting, Art University of Isfahan, Iran. *sepehrimanpour@gmail.com*

*** Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran (Corresponding Author).
h.rohani@aui.ac.ir