

اکسپرسیونیسم

نوربرت لیتتون

رضا اسکندری

تمامی اعمال انسانی اکسپرسیو هستند؛ یک ژست، یک کنش اکسپرسیو عامدانه است. همه‌ی هنرها اکسپرسیو هستند – بیان‌گر هنرمند و موقعیتی که او در آن به کار پرداخته است – اما بعضی از هنرها می‌کوشند تا ما را با ژستی تصویری که انتقال می‌دهند تکان دهند، و شاید احساساتی را، و پیام‌هایی غنایافته از احساسات را آزاد سازند. چنین هنری اکسپرسیونیستی است. بخش مهمی از هنر قرن بیستم، به ویژه در اروپای مرکزی، از این دست بوده و برچسب «اکسپرسیونیستی» به آنها الصاق شده است (همانند جریان‌هایی موازی در ادبیات، معماری و موسیقی). اما هیچ‌گاه جنبشی با نام اکسپرسیونیسم وجود نداشته است.

این نیز روشن است که اوج قدرت بیانی (اکسپرسیو) منحصر به هنر قرن بیستم نیست. به خصوص به نظر می‌رسد که دوران‌های بحرانی، تولیدکننده‌ی هنرمندانی است که اضطراب زمانه‌ی خود را در مجاری آثار هنری خود به جریان می‌اندازند. از همان زمان که شخصیت هنرمند، خصوصا از خلال عصر نوزایی، به عنوان مولفه‌ای موثر در تعیین خصوصیات یک اثر هنری پذیرفته شد، هنر توانست بیشتر و آزادانه‌تر به عنوان ابزاری برای ابراز خویشتن به کار گرفته شود. این امر، در بستر فردگرایی مدرن می‌تواند به رفتارهای حدی بینجامد، اما یگانه نوآوری حقیقی هنر اکسپرسیونیستی مدرن اروپا کشف این مساله بود که کمپوزیسیون‌های انتزاعی، دست‌کم از منظر تأثیرات حسی، می‌توانند هم‌تراز تصاویر موضوعی باشند. اکسپرسیونیسم کشف کرد که موضوع (سوژه) که به عنوان ظرفی برای ژست‌های اکسپرسیو (تا حدی به عنوان لایه‌ای شیرین به دور تلخی درمان‌گر معنا) مورد استفاده قرار می‌گرفت، به تمامی قابل حذف است. تکافوی قدرت بیانی رنگ‌ها و شکل‌ها، ضربات قلم و بافت‌ها، اندازه‌ها و مقیاس‌ها، عملا به اثبات رسید.

این آخرین تحول، به واسطه‌ی آگاهی هنرمندان از ویژگی اثرگذاری مستقیم موسیقی بر مخاطب بود، که به ویژه از سال‌های آغازین قرن نوزدهم افزایش یافته بود. شکلی از خلاقیت در موسیقی وجود داشت که بدون بهره‌گیری از روایت یا توصیف، حتی بدون درآویختن به واکنش‌های تداعی‌شده، قادر به برقراری ارتباط بود. نقاشی، به مثابه‌ی موسیقی. رومانسیسم نیز، عموماً تحت سلطه‌ی ملی‌گرایی، در افزایش آگاهی از آزادی‌هایی که هنرمندان فوق-آکادمیک در قرون گذشته از آنها برخوردار بودند تأثیرگذار بود. پاره‌ای از این تأثیرات را می‌توان در کنش‌های قهرمانانه‌ی هنرمندان پیشرویی یافت که سنت‌های جایگزینی را در مقابل سنن آکادمیک ارائه می‌کردند.

هنر دورر، آلتفورد، بوش، و دیگرانی که در آستانه‌ی اصلاح دینی فعالیت می‌کردند، با ویژگی‌های اکسپرسیونیستی، و خصوصا به واسطه‌ی اضطرابی آخرالزمانی شناخته می‌شود که برای قرن ما بسیار آشناست. هنرمند هم‌عصر آنان، گرون‌والد، نقاش محراب‌نگاره‌های مشهوری در حدود سال 1515، تحسین‌ها و تقلیدهای مستقیم بسیاری را در عصر ما برانگیخته است. کتابی که در سال 1918 و در مونیخ منتشر شده است، جلوه‌های از اشراق آلمانی را، از قرن هشتم تا قرن پانزدهم، به عنوان متشابهاتی برای اکسپرسیونیست‌ها مدرن و مخاطبان آثار آنها ارائه می‌کند: ترجمه‌ی عنوان این کتاب مینیاتورهای اکسپرسیونیستی در آلمان قرون وسطا است. مخاطبانی که در همان سال‌های 1910 و 1920، با پیکره‌ای رو به رشد از

مطالعات پیرامون هنر عامه، پیرامون هنرهای غیر اروپایی، هنرهای اولیه، هنرهای کودکان و هنر مجانبین روبه‌رو بودند که همگی، خواننده را با جایگزین‌هایی برای ایده‌آلیسم کلاسیک آشنا می‌ساختند.

اما حتی سنت‌های مبتنی بر کلاسیسیسم در هنر غربی هم - که آن قدر از آب‌شخورهای ایتالیا و فرانسه سیراب شده‌اند که دیگر کشورها می‌توانند با مروری گذشته‌نگر مدعی شوند فقط نبوغی بومی را در زیر نقاب بیگانه‌ی این هنرها پنهان داشته‌اند- مولفه‌هایی وجود دارد که اکسپرسیونیسم را قوام می‌بخشد. سنت ونیزی در نورپردازی‌های دراماتیک و رنگ‌های غنی و شخصی، با ضربه‌های پر شور گاه و بی‌گاه قلم‌مو، تا حدودی یک سنت اکسپرسیونیستی است. از بستر این سنت، هنرمندانی چون ال گرکو (که شهرت گسترده‌ی او از آغاز این قرن آغاز شده است) و رامبراند برخاسته‌اند. حتی در ایتالیای مرکزی، که نظریه‌ی کلاسیسیسم تبیین می‌شد و آکادمی‌ها به تبلیغ آن می‌پرداختند، آن نیاز فردی که میکلا آنژ را به طراحی‌های خشم‌گین و اعوجاج خطوط رهنمون شده بود، توسط نسل‌هایی از هنرمندان کوچک‌تر و با تناوب‌های زمانی کوتاه و کوتاه‌تری تقلید می‌شد. هر دو این مثال‌ها، هم تمهیدات تصویری پرمایه و هم اعوجاجات ترکیبی و فیگوراتیو، در اکسپرسیونیسم از اهمیت زیادی برخوردارند.

هنر باروک دل‌مشغول پاسخ‌های مخاطب خود بود. تا آنجا که هنر، در خدمت کلیسا یا دربار، تصدیق ایمان یا وفاداری را پی می‌گرفت، روش‌های اکسپرسیونیستی برای غایات غیرشخصی مورد استفاده قرار می‌گرفت. تاثیرگذاری ویژه‌ی این هنر تمام‌عیار، این کار ترکیبی که در آن الگوهای هنری مختلفی به هم می‌پیوستند تا غایتی یکتا را برآورند، به اشکالی مورد بهره‌برداری هنر باروک قرار گرفت که توانست خود را به قرن‌های بعد نیز منتقل کند. اما این دوره، عصر هنرمندان بزرگ منفرد نیز بود. کیفیات احساسی آشکار در آثار روبن، او را به الگویی ایده‌آل برای مقلدان و شاگردانش مبدل ساخت که علاقه‌ای به پذیرش شاخه‌های سرد مزاج کلاسیسیسم نداشتند؛ روبن، تنها کمی پس از مرگش، به قهرمان ناخواسته‌ی نوگرایی و ابراز خویشتن مبدل شد. در همین زمان، مکتب هلند گونه‌های جدیدی از نقاشی را به دور از وجهه و اعتبار آکادمیک بسط می‌داد. علاقه‌ی این مکتب به موضوعاتی با جزئیات محتوایی کم -هم‌چون منظره و حیات بی‌جان- مولفه‌ای مهم و تاثیرگذار در جستجوی اشکال بیانی با استفاده از روش -به جای استفاده از تراکم محتوایی- در قرن نوزدهم است. استفاده‌ی رامبراند از رنگ، سایه‌روشن، ضربات قلم‌مو، خطوط و کنتراست، در طراحی‌ها و سیاه‌قلم‌هایش، و حتی استفاده‌اش از مصالحی که موضوع کار در اختیارش قرار می‌داد، تا حد بی‌سابقه‌ای ذهنی (سوپژکتیو) بود. از زمان شهرت‌یافتن او، در حدود سال 1800، اطلاعات ما از سیر فعالیت هنری او به آن اندازه هست که ما را قادر می‌سازد تا او را در مقام یک نوگرایی اصیل هنجارشکن بازشناسیم؛ نابغه‌ای که جامعه او را طرد کرده بود، فقط از آن روی که او ارزش‌های جامعه را می‌دانست و عمدتاً برخلاف آنها عمل می‌کرد. روشنگری قرن هجدهمی، نظم را ارزشی بیش از فردگرایی می‌داد، اما این نگره با ظهور رومانتیسیسم دگرگونه شد. گویا، بلیک، دلاکروا و فریدریش، از طلایه‌داران این جنبش درون‌نگری و پرسمانی اجتماعی بودند که تمامی عرصه‌های هنری را در نوردید. برای ترنر، این درون‌نگری با عشقی پرشور به نیروهای طبیعت و نیروهای رنگ و بوم همراه بود. مفهوم مدرنی از آفرینش هنری، بر اساس ریشه‌هایی در توانش ناهشیار فردی و فرا-فردی، تبیین و به بحث گذاشته شد: امر عرفی متناقض‌نمایی که فردگرایی را از بند رهنانیده بود و می‌توانست حقایق جهان‌شمول تازه‌ای را بنیاد نهد، زاده شده بود. کلاسیسیسم خود نیز دستخوش تبدیلاتی شد. کلاسیسیسم، که توسط داوید به صورتی غایت‌مند از نو استقرار یافته بود، در دستان اینگرس و دیگران، خصایل ذهنی و انتزاعی روزافزونی به خود گرفت. این در کلاسیسیسم اینگرس، و نه رومانتیسیسم باروک دلاکروا بود که بدوی‌گرایی، نخستین حضور عمده‌ی سبکی خود را تجربه کرد.

رومانتیسیسم تجدید حیات یافته‌ی قرن نوزدهمی، به پایه‌ای بلافصل برای اکسپرسیونیسم مدرن مبدل شد. نفی تمدن اروپایی و استقبال از وجودی دیگرگون به واسطه‌ی فرم‌ها و رنگ‌ها توسط گوگن؛ گردش ناگهانی انسور از ترسیم زیبایی‌ها به تکنیک‌های عامدانه‌ی تکان‌دهنده که به واسطه‌ی آنها موضوعات تکان‌دهنده‌ی به تصویر کشیده می‌شد؛ استفاده‌ی مونس از تصاویری وهم‌آور که با آن صورتی عمومی به ناکامی‌های فردی‌اش می‌بخشید؛ اعوجاج سودایی اما هم‌چنان کنترل‌شده‌ی طبیعت و تغلیظ و خالص‌سازی رنگ‌ها توسط ون‌گوگ به منظور ایجاد هنری برقرارکننده‌ی یک ارتباط قدرتمند؛ این‌ها روش‌های نقاشانی بود که در آغاز قرن بیستم، به دنبال روش‌هایی اکسپرسیو بودند. مثال رودن، که توانسته بود احساسات را، قدرتمندانه از خلال سطوح و ژست‌های در هم پیچیده‌ی مدل‌هایش به تصویر کشد، مبنای مشابهی را برای مجسمه‌سازی مدرن فراهم ساخت. در همین زمان، نفوذ دوربین، طبیعت‌گرایی صرف را به هنری پیش پا افتاده مبدل ساخته بود. آرنوو، در آستانه‌ی گردش قرن، در نموده‌های معمولی خود، آزادی قابل توجهی یافت تا ظرفیت‌های بیانی، و نیز توانش‌های دکوراتیو خط، رنگ و فرم را مورد استفاده قرار دهد؛ در حالی که روان‌شناسان می‌کوشیدند تشریح کنند چطور احساسات ما به چنین مولفه‌هایی واکنش نشان دهند. حمایت‌ها و تشویق‌ها از جهات مختلفی به این موج هنری می‌رسید: از جهان رنجوری و حساسیت غیرطبیعی که در آثار داستایفسکی قابل دست‌یابی است؛ از روش و محتوای پرخاش‌جوی نمایشنامه‌های ایبسن و استریندبرگ؛ از چشم‌انداز سخت و روشن نیچه از جهانی بدون خدا و چالش‌های لفاظانه‌ای که او این چشم‌انداز را در قالب آن ارائه می‌کرد («آن کس که در مقام خالق قرار می‌گیرد... نخست باید نابودکننده باشد و ارزش‌ها را در هم شکند»); و از جنبش‌های رازورزانه‌ی صد سال گذشته و به خصوص عرفان و آراء رودولف اشتاینر.

اکسپرسیونیسم، مشخصاً در آلمان مدرن شکوفا شد. جنبش آشوب و غوغا در پایان قرن هجدهم، تلاشی پیشرو از سوی «شمالی‌ها» برای گسستن از سیطره‌ی فرهنگ مدیترانه‌ای بود، و اکسپرسیونیست‌های آلمان نیز، در آغاز قرن بیستم، پای در همین مسیر ادبی و نظری گذاشتند. آلمان مدرن، از لحاظ سیاسی و اجتماعی، آشفته‌ترین کشور اروپا بود؛ با شهروندانی با ذهنیت‌های متعلق به انتهای دو طیف راست و چپ که از روش‌های افراطی برای سیادت بر دیگری و از جنگ‌های فاجعه‌بار برای افزودن به شوربختی‌های برآمده از شهری‌شدن و صنعتی‌شدن شتابناک کشور بهره می‌گرفتند.

جهان هنر آلمان به واسطه‌ی فدرالیسم کشور ناهمگون بود، و هنوز هم هست. زیست فرهنگی هر کدام از شهرهای بزرگ، به نظر منفک، و حتی در رقابت با دیگر شهرها بود. پس از سال 1900، برلین بیشتر و بیشتر به نقطه‌ای کانونی در تمام هنرها مبدل شد، اما مونیخ هم مرکزی با اهمیت جهانی بود، و با فاصله‌ای نه چندان زیاد از پی این دو، کلن، درسدن و هانوفر قرار داشتند. هر کدام از این شهرها، تاسیسات آکادمیک خود را داشتند که مجموعه‌ی فرصت‌هایی که هر کدام می‌توانستند در اختیار آوان-گاردها قرار دهند را متعادل می‌ساختند. بدین ترتیب، برلین، با آن که دیر یا زود مرکز ملاقات و ارائه‌ی هر جنبش هنری جدیدی بود، در عین حال مستحکم‌ترین دژ ارتجاع هنری نیز محسوب می‌شد و این جایگاه را، خصوصاً با مداخلات شخصی قیصر، حفظ می‌کرد. پس از کنار رفتن قیصر در سال 1918، فروپاشی حکومت آلمان جایگاه هنر رسمی را به شدت تضعیف کرد و گروه‌ها و جریان‌های هنری آزادانه تکثیر شدند. در همین زمان، ناشران نیز منافع خود را در ماجراجویی‌ها و زد و خوردهای فرهنگی یافتند، و بدین ترتیب، همواره حامیانی برای پشتیبانی از هنرمندان جدید وجود داشتند. بدنه‌ی حکومت در آلمان، علاقه‌ای خاص داشت تا این هنرهای جدید را خرابکار بنامد. این نوع نگاه، هنرمندان جدید را واداشت تا به پیمانی سیاسی بپیوندند که الزاما ریشه در فعالیت‌ها و درگیری‌های عمیق سیاسی اعضایش نداشت؛ و نیز به اکسپرسیونیسم شخصیت یک جنبش اعتراض سیاسی را بخشید، هرچند در عمل و در نهایت شگفتی، تعداد بسیار کمی از آثار هنری که اکسپرسیونیستی

شناخته می‌شوند، دارای اشاراتی سیاسی هستند. افزون بر این، رویکرد مقامات رسمی، محبوبیت این هنر را در میان متفکران چپ تضمین کرد. آنجا که حکومت‌های محلی نگاهی مترقی داشتند، به آنان در یافتن جایگاهی در مجموعه‌ها و گالری‌های عمومی کمک می‌کردند که هنرمندان آوان-گارد کشورهای دیگر، باید دهه‌ها در انتظار چنان جایگاهی می‌ماندند. تغییر در موازنه‌ی سیاسی کشور، می‌توانست به تغییری ناگهانی در سیاست‌های فرهنگی منجر شود. گالری‌ها و ژورنال‌ها ممکن بود کمک‌های حمایت‌گرانه‌ای از هنرمندان و گروه‌های هنری به عمل آورند، اما در تمام آلمان، خود هنرمندان هم در مقام مدیران برنامه و مجریان نمایشگاه‌های خود عمل می‌کردند و آثار خود را به واسطه‌ی سازمان‌ها و انتشاراتی‌های اشتراکی در معرض دید عموم قرار می‌دادند.

اکسپرسیونیسم اصولاً با نام دو گروه غیر رسمی از هنرمندان شناخته شده است: گروه درسدن که خود را پل می‌نامید، که در سال 1905 شکل گرفت و در سال 1913 از بین رفت؛ و هنرمندان مونیخ که تحت لوای سالنامه‌ای با عنوان *سوارکار آبی* به فعالیت می‌پرداختند، سالنامه‌ای که تنها یک شماره‌ی آن در سال 1912 منتشر شد. دیگر هنرمندان عموماً در همراهی با این دو گروه کار می‌کردند؛ هنرمندانی چون کوکوشکا از وین، و فاینینگر، هنرمند آمریکایی-آلمانی. چند هنرمندی که در آغاز قرن بیستم در وورپس‌وده، در نزدیکی برمن زندگی می‌کردند - به طور خاص پائولا مودرسون - بکر - را گاهی پیش‌قراولان این موج اکسپرسیونیسم می‌دانند. جنبش فاویسم در پاریس، که با ماتیس، دورن، والمینک و دیگران (که برای نخستین بار در 1905 نمایشگاهی گروهی برپا کردند) شناخته می‌شد، به طرق مختلفی با هنر آلمانی هم‌راستاست و بیش از آن که خود اعضای این جنبش بدانند بر جریانات هنری آلمان تاثیر گذاشته است. جنگ سال‌های 1914 تا 1918، پایانی بر فعالیت‌های برخی از هنرمندان اکسپرسیونیست بود و آلمانی تماماً متفاوت را بر جای گذاشت، و سیر تاریخی هنر در آلمان پس از 1918، از جنبش دادا می‌آغازد که خصوصاً در نخستین سال‌های پس از جنگ در برلین اثرگذار بود، و سپس مقالات هنر و صنعت مکتب باوهاوس، و پس از آن، جنبش ضد اکسپرسیونیستی دهه‌ی 1920 قرار دارد که عینت نو نامیده می‌شد. بدین ترتیب، نقطه‌ی اوج نقاشی اکسپرسیونیستی در سال‌های پیش از جنگ قرار داشت، در حالی که فعالیت‌های اصلی اکسپرسیونیستی در ادبیات و معماری (تمام نمونه‌های آن) در سال‌های پس از آن صورت گرفت.

مسلماً، داستان اکسپرسیونیسم پیچیده‌تر از آنی است که در این مقدمه‌ی خلاصه بتوان بدان پرداخت. فراتر از همه، باید دوباره یادآوری کرد که هیچ‌گاه جنبش یا گروهی وجود نداشته است که خود را «اکسپرسیونیست» بنامد و اهداف اکسپرسیونیستی خود را تبیین کند. این برچسب، دیرزمانی پس از آغاز اکسپرسیونیسم، در سال 1911 به وجود آمد؛ زمانی که انجمن «جدایی‌طلبان برلین» [انجمنی از هنرمندان تغییر طلب که در برلین و در برابر انجمن هنرهای برلین که تحت نظر دولت عمل می‌کرد گرد هم آمدند]، نمایشگاهی را برگزار کرد از آثاری که همگی از پاریس آمده بودند و اکسپرسیونیست قلمداد شدند: ماتیس و فاوها، به علاوه‌ی آثار سبک پیش از کویسم پیکاسو. در 1914، این برچسب به هنرمندان گروه پل و دیگر هم‌اندیشان‌شان تعلق گرفت. به نظر می‌رسید این واژه به تمام گستره‌ی مکاتب هنری بین‌المللی پس از امپرسیونیسم و در تضاد با امپرسیونیسم قابل اطلاق است. به همین ترتیب، کتاب هروارت والدن با عنوان *اکسپرسیونیسم*، که در سال 1918 منتشر شد، عنوان فرعی «نقطه‌ی گردشی در هنر» را یدک می‌کشید و به تمامی جنبش‌های هنری مدرن می‌پردازد. آنچه والدن و دیگرانی چون او امیدوار بودند در این هنر جدید، که مورد حمایت‌شان هم هست، بیابند، تقابلی هم‌زمان با واقع‌گرایی و ایده‌آلیسم تهی قرن نوزدهمی بود؛ آن چیزی که آنان *روحانی‌سازی* می‌نامیدند: غنی‌ساختن هر عمل با معنایی روحانی، با خود روح. واژه‌ی اکسپرسیونیسم معنایی دقیق‌تر از یک ذهن‌گرایی در تعارض با طبیعت‌گرایی نداشت. شاید بتوان چنین گفت

که این سوگیری، ویژگی مشخصه‌ی فرهنگ آلمانی در زمانه‌ی تنش است؛ مثل رویکردی که در زمان گسستن رابطه‌اش با میراث هلنیستی به خود گرفت. گوته در 1827، به اکرم‌ن می‌نویسد: «آلمانی‌ها به واقع سپهری غریب هستند. آنها بیهوده زندگی را، با جستجوی ایده‌ها و افکار عمیق در همه جا و انتساب آنها به همه چیز، برای خودشان سخت می‌کنند. فقط شجاعت این را داشته باشد که خودت را تسلیم نخستین تاثرات (امپرسیون) بکنی... فکر نکن همه چیز در هر زمان بی‌معنا خواهد شد اگر اندیشه یا ایده‌ای انتزاعی در پس خود نداشته باشد». امپرسیونیسم هیچ‌گاه در آلمان شکوفا نشد.

جوانان گروه پل، هیچ غایت سبک‌شناسانه‌ای در کار خود نداشتند. آنان در 1905 گرد هم آمدند و عبارت بودند از: ارنست لودویگ کرشنر (1880-1938)، اریش هکل (1883-1970)، کارل اشمیت-روتلوف (1884-1976) و فریتز بلایل (1880-1966). هرچند کرشنر چندماهی را هم به تحصیل نقاشی در مونیخ گذرانده بود؛ اما تمام اعضای گروه در اصل دانشجویان معماری بودند. با حرکت از طراحی معماری به هنرهای زیبا، آنها در مسیری درست عکس آن راهی حرکت می‌کردند که بسیاری از رهبران آرنوو و سبک جوانان در پیش گرفته بودند، اما هدف آنها تقریباً مشابه بود: جلب مخاطبان بیشتر. هیچ نظریه‌ای در کار نبود. آنچه ارائه می‌کردند خام‌دستانه و بی‌پروا بود. تصاویرشان، کارهای چاپی‌شان، و مجسمه‌سازی‌های گاه و بیگاه‌شان، آن توانی را که از زمان گسترده‌شدن هنر رنسانس به سمت شمال، از هنر آلمان رخت بر بسته بود، دوباره به تصویر می‌کشید. آنها هیچ برنامه‌ای نداشتند. کرشنر در مانیفست سال 1906 خود می‌نویسد: «هرکسی که مستقیم و بدون تظاهر، آن چیزی را بیان می‌کند که میل به ساختن را در او بر می‌کشد، به گروه ما تعلق دارد». آنان امیدوار بودند که هنرمندانی از همه نوع مایل به پیوستن به آنان خواهند بود، هرچند هیچ نشانه‌ای در دست نیست که آنان علاقه و دوستی گروه‌های دیگر را انتظار داشته‌اند: آنها، دست‌کم در تعریف‌های خودشان، فاقد وابستگی یا تمایلات سیاسی یا گروهی یا سبکی بودند. آنها چیزهایی از فوایسم می‌دانستند؛ آثار مونس را تحسین می‌کردند و به آرامی مشغول کشف ون‌گوگ بودند؛ آنها تمایلی پرشور به هنر آفریقا و دیگر اشکال هنر بدوی داشتند. اما تنها چیزی که با این گروه‌ها در اشتراک داشتند، میل‌شان به انجام اعمال پر شور و شجاعانه بود. به همین دلیل، امیدشان به نفوذ در میان مخاطبانی بود که هنر فروتن و کم‌رمق آکادمیک قادر به پاسخ‌گویی به آنان نبود. محدود هنرمندان دیگری به مرور و در مقاطع زمانی مختلف به این گروه پیوستند، که از میان آنها، نوله، پششتاین، و اتو مولر، بیشتر شناخته شده‌اند.

امیل نوله (1867-1956) قدرتمندترین نقاش در میان اعضای گروه محسوب می‌شود. عضویت او در این گروه، فقط برای چندماه از 1906 تا 1907 طول کشید. به عنوان دهقان‌زاده‌ای از شلزویگ، در منتهی‌الیه شمالی آلمان، نگاه او به جهان متأثر از بدبینی نوردیک خاص آن منطقه بود، و در هم‌نشینی با شور و هیجان کرشنر، اشمیت-روتلوف و هکل (بلایل تأثیر اندکی در گروه داشت و در 1909 گروه را ترک کرد) کج‌خلق و عبوس به نظر می‌رسید. تصاویر آنها از چهره‌ها، فضاهای داخلی، منظره‌هایی با مدل‌های برهنه، و رقاصگان کاباره‌ها، به دلیل ستیز آنها با مفهوم هنر اخلاق‌گرا و تکنیکی و نیز دلالت‌های اجتماعی این شکل از هنر، هرکدام یک بیانیه‌ی تمام‌عیار است و حتی گاهی به یک روستاگرایی (آرکادیانیسم) مدرن پهلو می‌زند. آنها عموماً با رنگ‌هایی درخشان و اشکال صراحتاً بدوی کار می‌کردند، و در آغاز هیچ نشانه‌ای از اظهارنظرهای اجتماعی مستقیم یا حتی ابراز نگرانی‌ها و اضطراب‌های فردی در آثارشان دیده نمی‌شود. در 1911، این سه نفر (کرشنر، اشمیت-روتلوف و هکل) به برلین نقل مکان کردند، و در همان‌جا بود که ماکس پششتاین و اتو مولر به آنها ملحق شدند. در برلین، تحولی محسوس در آثار کرشنر به وقوع پیوست: آثار او بیش از پیش اضطرابی روانی را نشان دادند و از لحاظ روشی به آثار گوتیک نزدیک‌تر شد، و به طور کلی، بخش عمده‌ای از گرما و شور خود را از دست داد. این مساله می‌تواند به این

دلیل باشد که منبع قدرت آثارشان، انزوای نسبی آنان در محیط درسدن بود. اما حالا، این نقاشان پیش از این آماتور، خود را در میانه‌ی آشوب هنر و سیاست هنری آلمان یافته بودند. از این پس، آنان بیش از هر چیز، به واسطه‌ی کارهای گرافیکی، خصوصاً مهرسازی روی چوب‌شان شناخته می‌شوند که از سویی وام‌دار چاپ‌های آلمانی دوره‌ی اصلاح دینی، و از سوی دیگر، رهین حیات دوباره‌ی این مدیوم هنری به عنوان ابزاری برای بیان توسط گوگن و موش بود.

در 1913، زمانی که گروه پل از هم پاشید، آثار اکسپرسیونیستی، به اتهام «به خطر انداختن جوانان آلمانی» و به عنوان «آثار خام‌دستانه‌ی مستی دیوانه» تحت حمله‌ی محافظه‌کاران قرار داشت. ویلهلم فون بوده، مدیر سرشناس موزه‌ی برلین، از این می‌ترسید که اکسپرسیونیست‌ها، «نه از سر میلی معصومانه به آفرینش، بلکه برای دیده‌شدن به هر قیمت ممکن» کار می‌کنند. امپرسیونیسم، هم‌چنان دشمن بزرگ پاکی هنر بود؛ اما این هنر وحشی‌تر که آمده بود تا جای امپرسیونیسم را بگیرد حتی از آن هم بدتر بود و ترس‌های محافظه‌کاران از تغییر هنر را تعبیر می‌کرد. در 1910، نوله، پششتاین و دیگران، گروهی انشعایی را در «جدایی‌طلبان برلین» تشکیل دادند تا بر جایگاه خود در مخالفت و پرهیز از امپرسیونیسم ماکس لیبرمن و دوستان او تاکید کنند. این گروه، *جدایی‌طلبان نو* نام گرفت و کرشنر و بقیه‌ی گروه، به محض رسیدن به پایتخت به عضویت این گروه درآمدند.

سازمان دیگری نیز در همین زمان تشکیل شد: نشریه و چاپ‌خانه‌ی هروارت والدن، *طوفان*، در 1910 آغاز به کار کرد، و گالری هنری او نیز با همین نام در سال 1912 افتتاح شد. *طوفان* به زودی به نیروی اصلی در چاپ آثار هنر آوان-گارد در آلمان و اروپای مرکزی تبدیل شد، اما والدن چیزی بیش از این به دست آورد: او نمایشگاه‌هایی از آثار هنری خارجی را در آلمان برگزار کرد که برای هنر آلمان هم تاثیرگذار بود و هم آسیب‌زا. نخستین نمایشگاه او، در مارس 1912، ترکیبی بود از نمایشگاه انفرادی نقاش اتریشی، اوسکار کوکوشکا، و نمایشگاهی گروهی از نقاشان گروه *سوارکار آبی* از مونیخ. در ماه بعد، والدن نمایشگاهی از هنر فوتوریستی ایتالیا را برگزار کرد که به تازگی در پاریس جنجالی به راه انداخته بود؛ اینجا، در برلین، این آثار توجه بسیاری را جلب کردند و تقریباً تمامی آنها فروخته شدند. ماه‌های باقی‌مانده‌ی سال 1912 هم به برگزاری نمایشگاه‌هایی از هنر گرافیک مدرن فرانسه، نقاشی‌های مردودین نمایشگاه گالری *ساندربوند* کلن، نمایشگاه «اکسپرسیونیست‌ها» [که ذکر آن پیشتر رفت]، آثار نقاشان بلژیکی از جمله انسور، آثار *جدایی‌طلبان نو* از برلین، و نمایشگاه‌های انفرادی آثار کاندینسکی، کامپدونک (که با گروه سوارکار آبی در ارتباط بود)، آرتور سگال و دیگران تخصیص یافته بود (نمایشگاه گالری *ساندربوند*، که از ماه مه تا سپتامبر 1912 برگزار شد، خود یک روی‌داد عمده‌ی آوان-گارد محسوب می‌شد که آثاری آوان-گارد از سراسر اروپا را در بر می‌گرفت؛ از جمله شانزده تابلو از پیکاسو که پنج‌تابشان مربوط به سال‌های 1910 و 1911 بودند، یک راهرو مختص به آثار سزان، و راهروی دیگری مخصوص کارهای گوگن، 108 نقاشی و هفده طراحی از ون‌گوگ. نقاشی‌های رد شده در این گالری عموماً آثار گروه سوارکار آبی بودند، هرچند عموماً به نقاشانی تعلق داشتند که آثار دیگرشان در نمایشگاه موجود بود). در خلال همان سال، نشریه‌ی *طوفان* نیز، همراه با نوشتارهای بسیار دیگری از جمله مانیفست‌های فوتوریستی، گزیده‌هایی از اثر کاندینسکی با عنوان *توجه به امر معنوی در هنر*، مقاله‌ی آپولینر با عنوان *امر واقع و نقاشی ناب*، و مقاله‌ی لجر با عنوان *ریشه‌های نقاشی معاصر*، به چاپ رسید. در سال بعد، نمایشگاه‌هایی از آثار مجسمه‌ساز روس آرشپینکو، آثار رابرت دلانوی، کله، کوبیست فرانسوی فرانتس مارک، فوتوریست ایتالیایی سورینی، و دیگران برگزار شد؛ اما علاوه بر این همه، نمایشگاهی بزرگ بود که با عنوان نخستین سالن پاییزی آلمان (عنوانی به عاریت‌گرفته از نمایشگاهی آزاد که در سال 1903، توسط ماتیس و دیگران در پاریس برگزار شده بود) برگزار شد: این نمایشگاه دربرگیرنده‌ی

366 اثر از بیش از 80 هنرمندی بود که در آمریکا، آلمان، فرانسه، ایتالیا، روسیه، سوئیس، اسپانیا، و دیگر نقاط جهان فعالیت می‌کردند. بدین ترتیب، والدن تا آنجا که می‌توانست جلوه‌های هنر جهانی مدرن را به آلمان آورد، و مخاطبان او بیش از کسانی که نه فقط در نیویورک یا لندن، که حتی بیش از ساکنان پاریس یا میلان در جریان آخرین تحولات جهان هنر قرار می‌گرفتند. دامنه‌ی علایق شخصی او، شعر، نمایشنامه‌های شاعرانه و موسیقی را شامل می‌شد که خود نیز در این حوزه‌ها آثاری داشت. فعالیت‌های او، همراه با کارهای افراد و نهادهای دیگر هم‌داستان با او، آلمان را در سال‌های بلافاصله پیش از جنگ جهانی نخست، به اصلی‌ترین مرکز نمایش هنرهای آوان-گارد اروپا مبدل ساخت.

اما بحث برانگیزترین هنرمندی که مورد حمایت او قرار گرفت، اسکار کوکوشکا (متولد 1886) بود. آرنوو در قرائت وینی خود، از الگوهای بی‌طرفی سیاسی و دکادانس حمایت می‌کرد، و کوکوشکای جوان ژست‌هایی خشونت‌بار را برای رهاساختن خود از شمول این مکتب به کار بست. تو از جذب خشم مردم وین نسبت به خود لذت می‌برد که گاه و بی‌گاه، علاوه بر نقاشی‌های او، به واسطه‌ی نوشته‌های او هم تحریک می‌شد. امروز برای ما دشوار است که هیچ چیز رادیکالی در چهره‌نگاری‌های شدیداً عصبی آن روزها بیابیم. طراحی‌های او از شکلی از تیزنگری و برندگی بهره‌مند است (قابل مقایسه با آثار شیله) که مسلماً بیانی اکسپرسیونیستی دارد، اما خدمات او به جهان اکسپرسیونیستی بیشتر به واسطه‌ی نمایشنامه‌های اوست. *قتل؛ آرزوی زنان* (اجرا شده در سال 1909)، و *خاربوته‌ی سوزان* (اجرا شده در سال 1911) نقاط عطفی در مراحل آغازین تاریخ تئاتر اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند. کوکوشکا، تحت حمایت‌های آدولف لووس، معمار وینی، و در سال 1910 وارد برلین شد، و در آنجا نه فقط مشتی هنرمندان شورشی، که هم‌چنین تاجر نام‌دار آثار هنری، پل کاسیرر را یافت که به سرعت شیفته‌ی آثار او شد. هم‌چنین با هروارت والدن رفاقتی به هم زد و متعاقب آن، آثارش در گالری او به نمایش درآمدند. پرتراهی که او از والدن ترسیم کرده است، یکی از نخستین چهره‌نگاری‌های اوست.

کوکوشکا خود را در مقام یک اکسپرسیونیست تمام‌عیار به دنیا نشان داد؛ و این، اگر نه بیشتر، دست‌کم به همان اندازه‌ی که به آثار او مربوط است، به شخصیت او هم بر می‌گردد؛ و البته کمی هم شانس و شرایط تاثیرگذار بوده‌اند. وین تعادل فوق‌العاده‌ای از زمختی و لنگار و کمال‌گرایی سخت‌گیرانه را در کوکوشکای جوان برقرار ساخت بود که او را به تکوین رسالتی برای خود وامی‌داشت. به نظر می‌رسد این اصالت چک او بود که او را از دچار شدن به کنایه‌ی معوج مردم وین ایمن می‌داشت؛ کنایه‌ای که باعث می‌شد وینی‌ها نتوانند خود را «قهرمان» بدانند. در برلین، در کافه گروس‌وان، کوکوشکا با هنرمندان و نویسندگانی با روبه‌رو شد که علایق مشابهی داشتند، و در اینجا هم، هم‌چون وین، توانست در برابر عقل‌گرایی برلینی مقاومت کند و آسیب‌ناپذیر بماند. سرنوشت، داستان‌هایی را به زندگی او افزود: داستان‌های هم‌چون عشق طوفانی او به آما مالر، بیوه‌ی آهنگساز، که در تابلوی *عروس باد* (1914) گرامی داشته شده است؛ و حتی زخم‌هایی که در جنگ برداشت، گلوله‌ای که به سرش اصابت کرد و بوسه‌ی مرگ سرنیزه‌ای روسی که به بدنش فرو شد، به نظر هدیه‌هایی بودند از سوی کائنات به این فرزند برگزیده. بعدها، نازی‌ها هم نظر وینی‌ها را در خصوص انحطاط مرد جوان پذیرفتند—همان‌طور که این حکم را در خصوص تقریباً تمامی هنرمندان غیرمتعارف صادر کردند—و کوکوشکا هم آشکارا و با اشتیاق این اتهام جدید را با تابلوی *خودنگاره‌ی یک هنرمند منحط* (1937) به آغوش کشید. ادعای نخوت‌بار او مبنی بر بی‌همتایی—چه در مقام یک انسان و چه در مقام یک هنرمند؛ چه در مقام یک رنج‌بر و چه در مقام یک آفریننده—نمونه‌ای منحصر به فرد است. ممکن است جمله‌ای که بعدها، شاعر اکسپرسیونیست، الزه لاسکر-شولر، در نامه‌ای به همسر دومش، هروارت والدن نوشت، متعلق به کوکوشکا بوده باشد: «هیچ‌گاه امکان‌پذیر نبوده است که مرا، با واژگانی ارزیابی کنند که به دیگر آدم‌ها تعلق دارد.»

فردگرایی‌هایی از این دست، در سطوح مختلفی، در آثار بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها قابل مشاهده است. اگر اکسپرسیونیسم اصولاً معنایی داشته باشد، آن معنا استفاده از هنر برای انتقال تجربه‌ی شخصی است. برون‌ریزی شخصیت، به نظر عنصری بنیادین در این هنر است، و این عمل مستلزم آن است که میزان مشخصی از هشیاری و ناهشیاری، به جای خود آن هنرمندانی که آن چنان هم به شخصیت خود واقف نیستند، به روی صحنه بیایند. درک این مساله به ما کمک می‌کند دریابیم که چرا نمی‌توان هیچ سبک یا گروه یا جنبش هنری را ببینیم که اکسپرسیونیسم را در دل خود جای داده باشد. هم‌چنین این مساله می‌تواند تفاوت‌ها و تمایزات موجود میان هنرمندان اکسپرسیونیست را نیز روشن سازد. هنرمندانی چون کرشنر، کوشکا، نوله و نظایر آنان، به نظر بر بیان کم و بیش بی‌واسطه‌ی خود تاکید داشتند، با این پیش‌فرض که این خود-ابرازی، اگر توان کافی داشته باشد، به سادگی با مخاطب بدون پیش‌داوری و تعصب ارتباط برقرار خواهد کرد. اما هنرمندان دیگر، حس کردند ضروری است تا ابزارها و نیازهایشان را به آزمون بگذارند، و آرام‌آرام زبانی قابل کنترل را برای صورت‌بندی پیام شخصی خودشان ایجاد کنند.

هنرمندان گروه سوارکار آبی عموماً از این دسته‌ی دوم بودند. سوارکار آبی نام سالنامه‌ای بود که در ماه مه 1912 در مونیخ منتشر شد. سردبیران آن، کاندینسکی و مارک بودند و علاوه بر انتشار این سالنامه، این به اصطلاح «شورای سردبیری سوارکار آبی» دو نمایشگاه را نیز در دسامبر 1911 و فوریه‌ی 1912 در مونیخ برگزار کردند. امروزه، این دو نقاش و نقاشان نزدیک به آنها - ماکه، یاولنسکی، کله، گابریله مونتر، و ماریانه فون ورفین - هنرمندانی محسوب می‌شوند که سوارکار آبی را بنیان نهادند. نمایشگاه‌هایشان نیز در برگیرنده‌ی آثار همین نام‌ها، و البته گستره‌ای از آثار هنر مدرن اروپا بود.

واسیلی کاندینسکی (1866-1944) در 1896 از مسکو به مونیخ نقل مکان کرد تا شروعی دیرهنگام را در فعالیت‌های هنری خود تجربه کند. او در مونیخ خود را در شهری یافت از ناتورالیسم غنایی و سبک *جوانان*، و در نخستین آثار خود، این هر دو را به یکدیگر آمیخت. کاندینسکی به مرور و تحت تاثیر بدوی‌گرایی روسی و باواریایی، و نیز در امتداد تجربه‌ی فاویستی (که پیشتر در پاریس آن را مطالعه کرده بود)، از تاثیرات ناتورالیستی آثار خود کاست و قدرت اکسپرسیو تغزلی آن را بسط داد. رنگ‌های درخشان و ضربات قلم پرشور او آن قدر توان برقراری ارتباط داشتند که او را قادر ساخت تا هرچه بیشتر از موضوع مادی خود فاصله بگیرد. در آغاز، بیشتر به موضوعاتی تمایل داشت که به صورت خسته‌کننده‌ی رومانیتیک بودند، اما از سال 1910، توانست با نقاشی از چشم‌اندازهای ساده‌سازی شده، به صورت تاثیرگذاری بر شاعرانگی نقاشی‌های خود بیفزاید، و در همان سال، نخستین تجربیاتش از هنر تماماً انتزاعی را به انجام رساند: آثار انتزاعی آبرنگ مشهور او که فضاهای رنگی و شکل حرکت قلم‌مو به گونه‌ای سامان یافته‌اند که معنای اثر را مستقیماً به مخاطب انتقال دهند. تماشاگر باید راه خود را به عمق این آثار، به واسطه‌ی کمپوزیسیون آنها احساس کند و نه با خوانش تصاویر. در سال‌های بعد، کاندینسکی این هنر بی‌موضوع را بیشتر گسترش داد، نه الزاماً با پرهیز تمام‌عیار از سویه‌های فیگوراتیو، بلکه با تاکیدهایش بر وجوه اکسپرسیو تصاویرش و در عین حال، با استفاده از تکنیک‌های خود ساخته‌اش به منظور دست‌یابی به بیشترین حد ممکن بی‌واسطگی.

فرانتس مارک (1880-1916) حرکتی قابل توجه را از هنر موضوع محور به سمت اکسپرسیونیسم غنایی آغاز کرد. حیوانات برای مارک همان نقشی را بازی می‌کردند که موسیقی در زندگی خلاقانه‌ی کاندینسکی بر عهده داشت و در عین حال که او را به سمت تحلیل‌های نظری هدایت می‌کرد، در پی‌گیری اکسپرسیونیسم بی‌واسطه‌اش تشجیح می‌نمود. مارک در چشمان حیوانات معصومیتی را می‌داد که انسان‌ها از دست داده بودند، یکتایی و هماهنگی با ضرباهنگ طبیعت را که انسان‌ها با آن بیگانه شده بودند؛ او حیوانات را به عنوان تصاویری نمادین، و نیز در مقام موضوعاتی برای تفکر و دست‌یابی به روشنگری

ترسیم می‌کرد. او مستمرا حیوانات را نقاشی می‌کرد؛ در آغاز با نگاهی بیشتر امپرسیونیستی، پس از آن به صورت شمایل‌هایی با رنگ‌های غیرواقع‌گرایانه و صحنه‌پردازی‌های قداست‌بار، و پس از آن، تحت تاثیر دلانوی، با ساختارهای هندسی متسامحانه. این واقعیت که مارک هیچ‌گاه هنرمندی رادیکال یا قدرتمند نبود، به علاوه‌ی مشاهدات مکتوب تکان‌دهنده اما نه چندان عمیق او از زندگی و هنر، و شاید با کمی آب و تاب به دلیل حادثه‌ی تلخ مرگ او در جنگ، او را به صورتی متمایز از دیگر هنرمندان مدرن به چهره‌ای محبوب مبدل ساخت.

آثار دلانوی، علاوه بر مارک، بر آگوست ماکه (1887-1914) و پل کله (1879-1940) نیز تاثیرات مهمی داشتند. کاندینسکی و یاولینسکی از ابتدا به آزادی نسبی بروز احساسات هنر فوایستی گرایش داشتند؛ اما مارک، ماکه و کله در آثار دلانوی شکلی شاعرانه و سازنده از کوبیسم را یافتند. زمانی که کرشنر و دیگران تحت تاثیر کوبیسم تاثیر قرار گرفتند، ابزارهایی صوری و ترکیبی را در شکست‌ها و لبه‌گذاری‌های تصویر در این سبک کشف کردند؛ در حالی که هنرمندان سوارکار آبی، تحسین گر هارمونی‌های رنگ و ساختار در آثار دلانوی بودند. آنان دلانوی را در مقام یک نوآور و فرزند خلف سزان می‌دیدند. کاندینسکی، مارک و برخی دیگر از این هنرمندان، اعضای انجمن تازه تاسیس «هنرمندان نو» در مونیخ بودند، اما در سال 1911 به دلیل امتناع این انجمن از بازشناسی حرکت کاندینسکی به سمت هنر انتزاعی، از آن کناره گرفتند. در این زمان، کاندینسکی و مارک مشغول برنامه‌ریزی برای انتشار سالنامه‌ی سوارکار آبی بودند. قرار بود این سالنامه مجموعه‌ای از مقالات باشد به منظور ترویج دیدگاه‌هایشان، ارائه‌ی آثار هم‌سو با افکارشان که در مکان‌ها و رسانه‌های دیگری منتشر می‌شد، و ترسیم جایگاه این فعالیت‌ها در بافتار گسترده‌تر خلاقیت انسانی. نه تنها خلاقیت متمدن متبلور در «هنرهای زیبا» که هم‌چنین خلاقیت موجود در هنرها و طراحی‌های بدوی. نه تنها هنر آن‌گونه که در تمدن بدان پرداخته می‌شود، که هم‌چنین هنر در مقام مظلومی برای امیدها و ترس‌های بشری و هنرهای دینی. نه تنها هنرهای تجسمی، که نیز موسیقی، شعر، نمایش و جز آن. نه تنها آثار آلمانی، که نیز آثاری از روسیه، فرانسه و ایتالیا که همگی به واسطه‌ی تمایلی به کشف ابزارهایی نو برای بیان، که بتوان به وسیله‌ی آنها جوهره‌ی درونی انسانی را متبلور ساخت، با یکدیگر مرتبط می‌شدند.

سالنامه‌ی سوارکار آبی، مقالاتی از کاندینسکی، مارک و ماکه را شامل می‌شد، و نیز مقالاتی از آرنولد شوئنبرگ و دیگران در حوزه‌ی موسیقی، از دیوید بورلیوک درباره‌ی هنر روس، و از اروین فون بوزه درباره‌ی دلانوی. تصاویری در این سالنامه وجود دارد که چهره‌ای از هنر بدوی را به تصویر می‌کشند: از هنرهای بومی باواریا تا تصاویری از هیاکل نمایش سایه‌های مصری؛ و نیز تصاویری نمایش‌گر پیچیدگی‌های هنری در دوره‌های مختلف هنر شرق و غرب، و تصاویری از آثار مدرن هنرمندان گروه سوارکار آبی و دیگرانی هم‌چون سزان، گوگن، ون‌گوگ، روسو، ماتیس، پیکاسو، دلانوی و آرپ (که در آن زمان، در مونیخ مشغول به کار بود). پاره‌هایی پیرامون موسیقی نیز از شوئنبرگ، برگ و وبرن به چشم می‌خورد. سالنامه به خاطره‌ی هوگو فون تشودی تقدیم شده بود. تشودی پس از مدیریت گالری باوارین در مونیخ، در سال 1911 درگذشته بود. پیش‌تر، او مدیر گالری ملی برلین بود، اما در سال 1908، در پی درگیری خشونت‌باری با قیصر، پیرامون خریدن آثار قرن نوزدهم هنر فرانسوی، کارش به استعفا کشید. در ظاهر آن روی‌دادی که مشخصا به استعفای او انجامید اصرار قیصر بر این مساله بود که دلاکروا نه قادر به نقاشی است و نه طراحی.

نام ویلهلم وورینگر، عموماً در تلازم با حرکت کاندینسکی به سمت هنر انتزاعی و نه نگاه عمومی او و دیگر هنرمندان هم‌داستان با او در سوارکار آبی است. وورینگر رساله‌ی دکتری خود را با عنوان *انتزاع و هم‌دلی: جستاری بر روان‌شناسی سبک*، در سال 1907 تقدیم دانشگاه و در 1908 به صورت عمومی منتشر کرد. در سال 1911، وورینگر اثر تاثیرگذار دیگری را با عنوان

فرم در هنر گوتیک منتشر کرد. در این کتاب‌ها، او تمایزی را میان نگاه برون‌گرا به طبیعت که ویژگی هنر کلاسیک است، و تمایل به انتزاع که در آثار مردمان شمال [اروپا] که در اقلیمی متخاصم‌تر زندگی می‌کنند نمود می‌یابد، برقرار می‌سازد. تحلیل‌های او موجب شد تا هنرمندان شمال بیش از پیش با ویژگی‌های غریب سنت‌های هنری جنوب آشنا شوند، و هرچند توجه وورینگر مشخصاً به ریشه‌های هنر در گذشته‌ای دور معطوف بود، اما به نظر می‌رسد نتیجه‌گیری‌های او به جدایی‌های رادیکالی از سنت‌های جنوبی منتهی شد. با این وجود، به نظر می‌رسد کاندینسکی و مارک در این مرحله، هنوز از حمایت‌های وورینگر آگاه نبوده‌اند. در فوریه‌ی 1912، زمانی که این دو مشغول برنامه‌ریزی برای دومین شماره‌ی سوارکار آبی بودند، مارک در نامه‌ای به کاندینسکی می‌نویسد: «به تازگی مشغول خواند/انتزاع و هم‌دلی وورینگر بودم؛ ذهنی موشکاف و دقیق که می‌توانیم به خوبی از آن استفاده کنیم. اندیشه‌ای که به طرز شگفت‌انگیزی نظم یافته، منسجم و جذاب، و بسیار درخشان است»؛ نوشته‌ای که به طور ضمنی گویای آن است که هیچ‌کدام از این دو تا پیش از این با کتاب یا نویسنده‌اش آشنایی نداشته‌اند. می‌توان گفت که مولفه‌های مشترک در آراء وورینگر و این دو هنرمند، ناشی از هم‌زمان و هم‌مکانی آنهاست: بخشی به اعتبار نقش ویژه‌ی مونیخ به عنوان مرکزی پیشرو در سبک جوانان، و بخشی به واسطه‌ی آموزش‌های استاد وورینگر در دانشگاه مونیخ، پروفیسور تئودور لیپس.

آراء کاندینسکی مشخصاً بازتاب‌دهنده‌ی بسیاری از ایده‌ها و گفتارهای زمانه‌ی اوست. پس‌زمینه‌ی روس و ارتدوکس او، تمایلی شدید به امور رازآلود را در او تهییج می‌کرد، و هم‌چنین سال‌های را در پاریس گذرانده و تاثیرات خلاقانه‌ی مختلفی را از منابع مختلف، و از جمله از آراء فیلسوف فرانسوی آنری برگسون، جذب کرده بود. او به عرفان علاقمند بود و در کلاس‌های رودولف اشتاینر که در مونیخ برگزار می‌شد شرکت می‌کرد. در مواجهه با پیشرفت‌های علم و فن‌آوری، او مسیری را در پیش گرفت که در تقابل با فوتوریست‌ها و کانستراکتیویست‌های مهاجر قرار داشت: او به دنیای مادی پشت کرد، یا دست‌کم کوشید تا با متعهد ساختن هنر به جهان روحانی، بر عدم توازن فایق آید که بر اثر تاکید جهان بر پیشرفت مادی به وجود آمده بود. کتاب او با عنوان *پیرامون امر روحانی در هنر*، که در 1910 تالیف و در دسامبر 1911 اما با تاریخ نشر 1912 منتشر شد، توفیقی چشم‌گیر یافت. دو ویرایش دیگر از این کتاب در 1912 منتشر شد. در آخرین روزهای دسامبر 1911 بخش‌هایی از این کتاب توسط کنگره‌ی هنرمندان روس در سنت‌پترزبورگ خوانده شد. در 1914، گزیده‌هایی از آن در مجله‌ی *انفجار!* به سردبیری ویندهام لویس ظاهر شد و ترجمه‌ی کامل آن به انگلیسی، توسط مایکل سدلر، در همان سال در لندن و بوستون انتشار یافت. در 1924، ترجمه‌ی ژاپنی آن در توکیو منتشر شد، و پس از آن ویرایش‌های مختلف دیگر، از جمله ترجمه‌های فرانسوی، ایتالیایی، و اسپانیایی.

کاندینسکی می‌کوشید تا ماده‌ی بصری هنر را مستقیماً به حیات درونی انسان مرتبط سازد. انتزاع‌گرایی، نه تنها ضروری چنین کاری بود، بلکه گردش در ابزارهای تصویری بود به سمت ضرورت‌های احساسی و روحانی هنرمند. بدین ترتیب، هنری که به جای تقویت ارزش‌های کاذب جامعه‌ی مادی‌گرا، در چنین مسیری به کار گرفته شده بود، به مردمان در بازشناسی جهان‌های روحانی‌شان یاری می‌رساند.

«نخستین نمایشگاه شورای سردبیری سوارکار آبی» نیز هدف مشابهی را با سالنامه در پیش گرفته بود: تدارک دیدن فضایی برای تلاقی تمامی این تلاش‌ها، که به بیان کاندینسکی «در میدان هنر امروز، به شدت قابل توجه‌اند و تمایل اساسی‌شان بسط مرزهای امکان در بیان هنری است». نمایشگاه، علاوه بر آثار گروه سوارکار آبی، چندین اثر از نقاشان خارجی را نیز شامل می‌شد، از جمله آثار برادران بورلیک از روسیه، آثاری از دلانوی و نیز آثاری از آنری روسو. این نخستین نمایش آثار دلانوی در

آلمان بود؛ او در 1913 هم نمایشگاهی انفرادی در برلین داشت. دومین نمایشگاه سوارکار آبی به هنر گرافیک منحصر شد و آثاری از هنرمندان خارجی مدعو هم چون پیکاسو، براک، دلانوی، مالهویچ، لاریونوف و گونچاروفا را در بر می‌گرفت. در سال‌های 1912 تا 1914، آثار سوارکار آبی در شهرهای مختلف آلمان، به ویژه در برلین و کولونی به نمایش درآمد. انتشار رساله‌ی آپولینر در باره‌ی اورفیسم در مجله‌ی *طوفان* در 1912، احساس هم‌ذات‌پنداری هنرمندان سوارکار آبی با جریان بین‌المللی هنر کانستراکتیویست را -که هنوز سوبیه‌هایی غنایی داشت- تقویت کرد.

اما جنگ فرا رسید. ماکه و مارک جان خود را از دست دادند. کاندینسکی به مسکو بازگشت و به سرعت خود را در گیر و دار انقلاب‌های سیاسی و فرهنگی یافت؛ انقلاب‌هایی که بر هنر او تاثیر به سزایی گذاشتند. کله، همواره در انزوا، حتی بیش از پیش به لاک خود فرو رفت. او در 1915، کلام وورینگر را این‌گونه بازتاب داد: «هرچه جهان در این زمانه هراسناک‌تر می‌شود، هنر بیشتر و بیشتر انتزاعی می‌گردد». با این حال، هنرمندان بسیاری نیز در مسیری عکس این جریان حرکت کردند. در حالی که تجربه‌ی جنگ، بسیاری از هنرمندان را به ویژه در اروپای غربی به جدایی برنامه‌ی هنری‌شان از نزاع برای نوگرایی، و نیز به بازگشت به سنت‌های آرامش‌بخش زیباییشناسی سوق داد، بعضی از هنرمندان آلمانی تهییج شدند تا هنر خود را به عنوان ابزاری برای اعتراض به کار گیرند. بیشتر آنان از هنر توصیفی شبه-امپرسیونیستی آلمان برآمده بودند. آنان الگوهای پر انرژی اکسپرسیونیسم گروه پل را، و نیز ابزارهای سمبولیکی را که به دوران دورر باز می‌گشت مورد استفاده قرار دادند تا نفرت خود از روی‌داده‌های زمانه‌شان را به عنیف‌ترین شکل بازتاب دهند. امروز حتی نام بسیاری از این هنرمندان را نشنیده‌ایم؛ گلایه‌های آنان عموماً فاقد آن ارزش‌های هنری است که بتواند به آثارشان ارزشی مانا ببخشد. اما از این زمان، تا روزی که توتالیتاریسم پا پس کشید، هنرهای اعتراضی از این دست ادامه یافتند، در حالی که جنبش‌های هنری یکی پس از دیگری آمدند و رفتند.

هنر آلمان در سال‌های پس از جنگ، بیشتر متمایل بود تا تحت نام‌هایی هم‌چون دادائیسم، نو-عینیت‌گرایی و عنصری‌نگری (المنتاریسم) متمرکز شود (من از عنصری‌نگری برای اشاره به جنبش‌های متعددی استفاده می‌کنم که در آلمان از سال 1920 فعال شدند و توجه اصلی در آنها، متأثر از رادیکالیسم روسی و هلندی، بر بهره‌برداری از فرم‌های هندسی متمرکز است). این نام‌ها، و درآویختن بدون تفکر به آنها، تا حد چشمگیری در فراچنگ آوردن هر تصویر کلی از آنچه هنرمندان در این دوران انجام می‌داده‌اند تداخل ایجاد می‌کند. به طور خاص در آلمان این دوران، تمایزی که بر اساس این نام‌ها ایجاد می‌شود وجود نداشت و به سختی قابل حس بود. هنرمندان آلمان با تعلقات مختلف، در سازمان‌ها و گروه‌ها به همکاری با یکدیگر پرداختند، آزادانه در میان آنها به جابه‌جایی پرداختند، در تغییر پیوندهای سیاسی خود احساس آزادی کردند و اهمیت چندانی برای داعیه‌های دیروز خود قایل نشدند. بر همین اساس، کنایه‌ها و حملات ریچارد هولزنیک به اکسپرسیونیسم در سالنامه‌ی دادا در 1920، مانع آن نشد که این هنرمند وابسته به دادائیسم آلمانی گاه هم‌چون یک اکسپرسیونیست عمل کند. هنر گئورگ گروش (1893-1959) بدون وجود نمونه‌هایی از آثار گروه پل و سوارکار آبی امکان وجود نمی‌یافت. اگر هدف هنر دادا به چالش کشیدن تمدن به واسطه‌ی آشکار ساختن بیهودگی فرهنگ بود، پس نمی‌توان گروش را یک دادائیست دانست. او هنر خود را برای تقبیح فساد ساختارهای اجتماعی به کار می‌برد که خود در آن می‌زیست، و روش او اغراقی شبه-ناتورالیستی در بازنمایی موقعیت‌هایی بود که این فساد عیان می‌شدند؛ روشی که بسیار اکسپرسیونیستی به نظر می‌رسد. فوتومونتاژهای جان هارت‌فیلد (1891-1968)، در نظریه و سابق‌هایشان، بیشتر به خصلت‌های اکسپرسیونیستی نزدیک هستند تا کوبیسم. نو-عینیت‌گرایی نیمه‌ی قرن بیستم، در تقابل با تیرگی مفروض در اکسپرسیونیسم، خواهان بازگشتی به ناتورالیسم بود، اما هنر

اکسپرسیونیستی دیگر چندان تیره و تار دیده نمی‌شد، و اگر هم چنین بود، به هر روی به عنوان بخشی از صحنه‌ی هنر مدرن به رسمیت شناخته شده بود. بهترین نقاش جریان نو-عینیت‌گرایی ماکس بکمان (1884-1950) بود. او به واسطه‌ی تاثیرات جنگ از امپرسیونیسم جدا شد. نقاشی‌های او در حول و حوش سال‌های 1920، بدون شک آثاری اعتراضی هستند، اما قدرت تخیل او که در مجموعه‌ای گسترده از سبک‌ها به کار گرفته می‌شد و هم‌چون ملقمه‌ای از تاثیرات مدرن و کهن عمل می‌کرد، آثار او را از بازنمایی اقتضائات زمانی بسیار فراتر می‌برد. آنها تصاویری هستند از وجود انسانی تحت فشارهای درونی و بیرونی خارق‌العاده. در کتابی مربوط با سال 1925 با عنوان «پسا اکسپرسیونیسم»، فرانتز رو عنوان رئالیسم جادویی را برای آثار متنوع شبه-ناتورالیستی که در آن سال، تحت عنوان نو-عینیت‌گرایی در نمایشگاهی در مانهایم به نمایش درآمده بودند مورد استفاده قرار داد. با این حال، دشوار بتوان خط ممیز روشنی میان آثار بکمان، اوتو دیکس و دیگران، با آثار فیگوراتیو گروه پل ترسیم نمود. آن چه تمامی این گروه‌ها بر آن پای می‌فشردند، نفی هنر انتزاعی، هم در شکل غنایی آثار کله و کاندینسکی، و هم در عنصری‌نگری ظاهرا رادیکال‌تری بود که از هلند و روسیه وارد شده بود.

نیاز چندانی به گفتن از مجسمه‌سازی آلمان در این دوران نیست. هم پیکره‌های موقر اما در عین حال بدوی ویلهلم لمبروک (1881-1919)، و پیکره‌های دوست‌داشتنی‌تر و قرون وسطایی ارنست بارلاخ (1870-1938)، می‌توانند به خوبی به عنوان بخشی از جنبش نو-عینیت‌گرا در نظر گرفته شوند؛ هر چند که بیشتر به دهه‌ی قبل از آن تعلق دارند. بیان‌گری از خلال سطحی از اعوجاج، اما بدون از دست دادن هارمونی و بدون کنار گذاشتن سنت‌های افتخارآمیز مجسمه‌سازی، به نظر تبیین‌گر حدود این هنر در این دوران است، و هنرمندان کمتر شناخته شده‌ی این نسل (افرادى چون گئورگ کلبه، 1877-1947) نیز در چارچوب همین حدود باقی ماندند.

بخشی از معماری آلمان (و هلند)، با عنوان معماری اکسپرسیونیست شناخته شده است. دشوار می‌توان تعریفی کاراً از معماری اکسپرسیونیستی به دست داد، اما در عین حال، جای تردید نیست که معمارانی خاص، فردیت کاری خود را در مسیری به کار گرفته‌اند که کم و بیش با الگوهای کار هنرمندان اکسپرسیونیست هم‌سو است. اریش مندلسون (1887-1953) نمونه‌ای شاخص از این نگره است: مردی که طرح‌هایش خیال‌انگیز و ساختمان‌هایش، هم‌چون بناهای یادبود، دارای خصلتی بی‌زمان است. دوره‌ی جنگ و سال‌های بلافاصله پس از آن، به معماران این فرصت را داد تا به رویاهایی دور و دراز بپردازند به جای آن که دل مشغول تحقق بخشیدن به آنها در قالب واقعیاتی ساخته شده باشند. مندلسون توفیق آن را داشت تا در ساخت «برج آینشتاین» در سال‌های 1920 تا 1921 مسئولیتی را بر عهده داشته باشد؛ مسئولیت طراحی ساختمانی کارکردی که در عین حال بنایی در گرامی داشت شکوه علم نیز بود. به همین سیاق، هانس پولتریگ (1869-1936) نیز این توفیق را یافت که ماکس راینهارت، کار تبدیل بک انبار و سیرک به نمایش‌خانه‌ی بزرگ را به او سپرد؛ بختی دیگر که امکان عینیت‌یافتن مادی را به بخشی از پروژه‌های خیال‌پردازانه‌ای می‌داد که پیش از این روی کاغذ باقی می‌ماندند. در 1919، نمایشگاهی با عنوان «نمایشگاه معماری ناشناخته» در گالری جی.بی. نویمان در برلین برگزار شد و طرح‌ها و مدل‌هایی را از آن معماری‌ای گرد هم آورد که معماری خیال‌پردازانه محسوب می‌شد. این آثار نمی‌توانستند انسجامی سبک‌شناختی داشته باشند و تاثیرات سبک جوانان نیز هم‌چنان غالب بود، اما نمایشگاه جهان معمارانه‌ی تازه‌ای از نور و رنگ را نوید می‌داد، جهان تازه‌ای از شور و هیجان؛ شاید هم‌ذاتی برای شور و هیجانی که تصویرگری‌های گروه پل وعده می‌داد. یکی از سازمان‌دهندگان این نمایشگاه، آرشیتکتی با نام برونو تاوت، در خلال سال‌های 1920 تا 1922 نشریه‌ای را با عنوان سپیده‌دم منتشر می‌ساخت (سپیده‌دم در آغاز ضمیمه‌ای بر یک نشریه در حوزه‌ی معماری بود و به مرور استقلال یافت) که طراحی‌ها و مقالاتی از همین دست را به

انتشار می‌رساند. این نکته‌ی قابل توجهی است که شماره‌های بعدتر سپیده‌دم (1921-22) نیز هرچه بیشتر با مشکلات عملی و پروژه‌های قابل ساخت سر و کار دارند. استمراری در معماری خیال‌انگیز اکسپرسیونیستی را می‌توان در طراحی صحنه‌های تئاتر و سینما در دهه‌های آغازین قرن بیستم دید. صرف نظر از هنرهای زیبا، در تمامی حوزه‌های دیگر می‌توان سال‌های 1918 تا 1923 را نقطه‌ی اوج اکسپرسیونیسم دانست.

در همین سال 1919 بود که والتر گروپیوس نیز باوهاوس را در وایمار گشود. تقدیر این مرکز بود که به عنوان مکتبی شهره شود که در آموزش و بهره‌برداری از طراحی‌های مدرن صنعتی و معمارانه‌ی مدرن طلایه‌دار است؛ اما در آغاز، باوهاوس هم زیر پرچم اکسپرسیونیسم فعالیت می‌کرد. گروپیوس (متولد 1883) در آماده‌سازی گالری نویمان مشارکت داشت و در سپیده‌دم نیز فعالیت می‌کرد. نیروهایی که او در وایمار گرد هم آورده بود، عموماً از نقاشانی تشکیل می‌شد که شاخص‌ترین چهره‌های آنان -فاینینگر، کله، کاندینسکی- اکسپرسیونیست بودند. هرچند آنها اکسپرسیونیست‌هایی سازه‌گرا (کانستراکتیویست) محسوب می‌شوند؛ اکسپرسیونیست‌هایی از تبار سوارکار آبی. مشابه این شرایط در خصوص چهره‌ی مسلط این مکتب در چهارسال نخست فعالیت‌اش، یوهانس ایتن (1888-1967) نیز صدق می‌کند. ایتن، که اصالتاً سویسی بود، با مشاهده‌ی هنر سوارکار آبی در مونیخ و هنر کوبیستی در پاریس، راه خود را از مطالعات علمی به سوی نقاشی بازگرداند. سپس آموزش‌هایی را در اشتوتگارت و نزد آدولف هولتزل گذراند که آموزش‌هایش را بر قدرت تاثیرگذار رنگ و فرم، صرف‌نظر از موضوع نقاشی، متمرکز ساخته بود. در 1916، ایتن آموزشگاه خصوصی نقاشی‌اش را در وین تاسیس کرد. او تنها نیروی آموزشی این آموزشگاه بود، و هنرجویان‌اش از نظر توانایی‌ها و تمایلات، دامنه‌ی بسیار متنوعی را ایجاد می‌کردند. به همین دلیل، ایتن به کشف آن چیزی دست یافت که بعدها با نام دوره‌ی پایه‌ای یا اساسی شناخته شد: دوره‌ای ابتدایی که برای آشنا ساختن هنرجویان با اصول و موادی طراحی شده بود که او از آنها بهره می‌گرفت، و نیز با قابلیت‌ها و ابزارهای هنر او. گروپیوس، ایتن را به وایمار دعوت کرد تا در باوهاوس دوره‌ای را برگزار کند. ایتن با نگاهی به گذشته، بر کارکرد دیگری از دوره‌ی آموزشی‌اش پای فشرد: «کشف و شکوفایی خویشتن افراد در مقام شخصیت‌هایی خلاق». این اصل شباهت بسیاری به نخستین گام در مسیر تبدیل شدن به یک اکسپرسیونیست دارد. آن‌چه از تمرینات ایتن، و نیز از آثار خود او در زمینه‌ی نقاشی و تایپوگرافی به ما رسیده است، به روشنی نشان می‌دهد که او از مدافعان هنر اکسپرسیونیستی است، خواه به واسطه‌ی روش‌های هنر آستره، و خواه به واسطه‌ی انتخاب موضوعات و تاکیدات دراماتیک. او در مقابل تلاش‌های گروپیوس در سال‌های 1922 و 1923 که می‌کوشید تا باوهاوس را از دل مشغولی‌هایش به خود-بیان‌گری هنرمندانه، به سمت درگیری عینی در طراحی‌های مفید برای اجتماعی هدایت کند، ایستادگی کرد و به همین سبب، در 1923 از او خواسته شد تا این مکتب را ترک گوید.

اما دو نقاش سرشناس سوارکار آبی، کله و کاندینسکی، به تدریس خود در باوهاوس ادامه دادند: کله تا 1930، و کاندینسکی از پایان 1922 تا زمان تعطیلی باوهاوس در 1933. به این منظور، این هر دو ناگزیر بودند تا بکوشند ادراک خود از هنر و خلاقیت را صورت‌بندی کنند. بخشی از آموزه‌های کله در مجموعه‌ی چشم‌اندیش‌مند (به ویراستاری یورگ اشپیلر) منتشر شده است. متن استنتاجی کاندینسکی با عنوان نقطه و خط در صفحه، به صورت یکی از کتاب‌های باوهاوس در سال 1926 منتشر شد. این جستار تلاشی بود برای کدگذاری ارزش‌های احساسی و هیجانی رنگ‌ها و فرم‌ها که به هنرمند امکان می‌دهند تا ابزارهای بیانی کار خود را در اختیار خود گیرد. آثار خود کاندینسکی در دهه‌ی 1920، تا حد بسیاری سوبیه‌های بی‌پروای خود را از دست داد و بیش از پیش به هنری تحت کنترل، و به نظر می‌رسد بیش از پیش تاثیرگذار مبدل شد. اما کتاب او، یا

شاید صرفاً عنوان آن، آموزگاران هنر نسل‌های بعد از خود را گمراه ساخته است تا نگاهی سطحی و مکانیکال نسبت به آن چه باید در دوره‌های پایه‌ای تدریس شود داشته باشند.

می‌توان پا را فراتر گذاشت و به رخ‌نمون‌هایی بزرگ و کوچک از اکسپرسیونیسم در هنر و طراحی پس از آن نیز اشاره کرد. تا چه حد می‌توان روئو، شاگال، سوتن، یا ساترلند را اکسپرسیونیست دانست؟ شاید بتوان آنان را بیشتر «بیان‌گرا» دانست تا اکسپرسیونیست در معنای خاص. در سطحی دیگر، کسی ممکن است به دنبال اثبات این باشد که هنرمندان مشخصاً غیراکسپرسیونیستی هم‌چون موندریان نیز از نیازی عاطفی برای کشف چگال‌ترین و موجزترین ظرف برای انتقال پیچیده‌ترین ادراکات خود از زندگی و طبیعت تاثیر می‌پذیرفته‌اند، و این نیز خود شکلی از اکسپرسیونیسم است. از جنگ جهانی دوم به بعد، امواج اکسپرسیونیسم پیاپی فرود آمده‌اند؛ از مجسمه‌های قالب‌زده یا ساخته‌شده تا نقاشی‌های فیگوراتیو یا آبستره. اما این بیش از همه به واسطه‌ی رویه‌ی آمریکایی این نگره، یا اکسپرسیونیسم انتزاعی است که ما، دیگر بار توجه‌مان را به نسل کاندینسکی معطوف داشته‌ایم.