فارسی

هنرهای تجسمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوشتهٔ : سیکوئیروس
مترجم: الف آشنا

□درباره هنر معاصر مکزیک و واقع گرایی نو

روند تاریخی نقاشی نوین مکزیک

(رئوس مطالب یک سخنرانی در ۱۰ دسامبر ۱۹٤۷ در کاخ هنرهای زیبا، مکزیکوسیتی)

در هنر مکزیک چه روند سیاسی، صوری (FORMAL) و فنی TECHNICAL وجود داشته است؟ نقاشی نوین مکزیک نخستین نمود هنر آمریکای لاتین برای دستیابی به مکان مهمی در صف فرهنگ دنیاست.

در طول سالهای متاخر دیکتاتوری پورفیریودیاز PORFIRIO DIAZ، طرز فکر، اقتصاد و مبانی سیاست مردم مکزیک کاملاً استعماری بود. مکزیکی ها فقط به هنر اروپا بخصوص هنر پارس نظر داشتند. هیچ نشانه‌یی از طغیان علیه این مرکز هنری وجود نداشت و حتی کشش ضعیفی نیز جهت مشارکت درحرکت فرهنگ بین المللی بریک پایه ملی دیده نمیشد. مقارن سال ۱۹۰٤ یا ۱۹۰٦ نشانه هایی امیدوارکننده پیدا شد. دکتر اتل Atl دربازگشت از اروپا بدعت گذاریهایی را درجهت

نقاشی دیواری و برداشت مکزیکی نسبت به هنر آغاز کرد، البته بی آنکه اصول نظری مشخصی را ارائه دهد.

در آنزمان دکتر اتل یک سوسیالیست نوع اسپانیولی ــ ایتالیایی یا بعبارتی یک سندیکالیست آنارشیست بشمار میرفت. دکتر اتل هنگامی به مسائل زیبائی شناسی جلب شد که خانه کارگران بین المللی معرف فعالیت سیاسی وی برعلیه دیکتاتوری اولیگارشی پورفیریودیاز بود. چندی بعد: سال ۱۰ـ ۱۹۰۸، اولین آثاری که مضامین ملی داشت بوجود آمد. فرانسیسکودولا توره TORRE و ساتورنینوهران HERRAN از اولین نقاشانی بودند که در این راه قدم برمیداشتند.

اینطور بنظر میرسید که یک هنر مردمی که در اصل هنری قومی FOLK ART)است، معمولاً حرکت هنری جدیدی را بدنبال دارد.

در سال ۱۹۱۱ بعنوان پیامد منطقی حرکت امپرسیونیستی جدید در اروپا، اعتصابی توسط شاگردان مدرسه هنرهای زیبا، ازجمله خود من، سازمان یافت. هدف اعتصاب طرد کامل روشهای مکتبی و تاسیس مدرسه یی با فضای باز و آزاد بود. مبارزه بوسیله انقلابیون جوانی که در جدال سیاسی علیه دیکتاتوری پورفیریودیاز نقش فعالی داشتند رهبری میشد. (خوزه دوخسوس ایبارا JOSE DE JESUS IBARRA رازیل کابیلدو CABILDO ، میگوئل آنجل فرنانذر ANGEL FERNANDEZ... وسایرین).

محصلین جوانتر، از جمله خود من، بآنها یاری میرساندند.

اعتصاب موفقیت آمیز بود و اولین مدرسه از ایندست در دهکده سانتاآنیتا S•ANITA تاسیس که مدیریت آن برعهده نقاش امپرسیونیست آلفردوروسوس مارتیننز RAMOS MARTINEZ بود.

بسال ۱۹۱۳ شاگردان مدرسه جدیدالتاسیس سانتا آنیتا وقتشان را میان مبارزه علیه رژیم غاصب و یکتوریا هوئرتا و

شیوه امپرسیونیستی تقسیم کرده بودند.

این مبارزات توقیف و حبس‌هایی بهمراه داشت، ناگزیر ما تصمیم گرفتیم که به‌جبهه انقلابیون ارتش آزادیخواه بپیوندیم. از این طریق، در شرایط خاص جنگهای داخلی و حق‌طلبانه، بامردم مکزیک، برزگران مکزیکی، سرخپوستان مکزیک و سربازان مکزیکی ارتباط حاصل کردیم. این اولین مقدمه برداشت انسانی از هنر بود که بعداً میبایست آنرا گسترش میدادیم.

ما نه تنها با مردم مکزیک بلکه با خلقیات خاص آنان، با جغرافیا، باستانشناسی مکزیک باکل تاریخ هنرمان، با هنر مردمی و کل فرهنگ مکزیکی نیز ارتباط برقرار کردیم. بوسیله همین ارتباط بود که. روش طاغیان هنری BOHEMIAN پاریسی را رها کردیم. ما باین نکته پی بردیم که در دو دوره مهم تاریخی، هنر کارکرد اجتماعی عظیمی را عهده‌دارست. خواه این هنر، هنر رسمی حکومتی باشد خواه هنری برازنده که علیه دولت بکار رود. علیرغم شگفتی زیباشناسان و طرفداران خلوص هنر (PURIST) بروشنی دریافتیم که هنر مسیحی عمدتاً وقف خدمات تبلیغی بوده است. بنابراین مهمترین هدف ما براین قرار داشت که از طریق هنر خود انقلاب مکزیک را گسترش بخشیم.

بسال ۱۹۱۹ با تنی چند از نقاشان به‌پاریس رفتیم. در پاریس دیگوریورا DIEGO RIVERA را ملاقات کردم. این برخوردی بود بین شورتازه و رمانهای نقاشان مکزیکی که به‌جنبش مسلحانه انقلابی مکزیک پیوسته بودند (و من نمایندگی آنان را داشتم) و نماینده یک دوره مهم تحول صوری در هنرهای تجسمی اروپا (یعنی ریورا).

پاریس در این هنگام دوره کوبیسم متاخر را میگذراند. کوبیسم شاید یکی از مهمترین گرایشهای جدید هنری بود. من حس میکردم که

اصول نظری سزان و گروهش (که عقیده داشتند «از امپرسیونیسم چیزی مستحکم و پایدار بسازید همانند هنر موزه‌ای با ساختهای هندسی...») میتواند سرآغاز یک ارزیابی مثبت در هنر باشد. لیکن، حال، این نظرات آنقدر ابتدایی مینماید که گویی فقط نشان دهنده افول هنر پس از رنسانس است.

در سال ۱۹۲۱ نظرات مشترک خود و دوستان هنرجویی که در ارتش انقلاب همراه با من جنگیده بودند، با نقطه نظرهای گروه تجددطلب پاریسی که فی‌الواقع افکار (دیگوریورا) بود تلفیق کردم و در یک مجله بارسلونی انتشار دادم. و این همان بیانیه مشهورم بنام VIDA AMERICANA خطاب به هنرمندان آمریکایی بود که آنها را برای اولین بار بساختن یک شکل هنری تاریخی و حماسی ، انسانی و مردمی، که مستقیماً از هنر ماقبل اسپانیولی آمریکا ملهم میشد، فرامیخواندم.

بعدها نکات زیر را بآن اضافه کردم که اکنون آنرا حائز اهمیت میدانم: «انقلاب هنری پاریس منحصراً در سطح نقاشی محدود شده، حال آنکه یک انقلاب واقعاً عمیق میبایستی در سطح و عمق بوقوع پیوندد و کار هنر و شکلهای لاینفک از این کارکرد را در برگیرد و نه صرفا «سبک هنری را.» حال که چگونه به‌یک هنر تاریخی، حماسی و مردمی میتوان رسید؟ تصمیم گرفتیم که هنر مردمی بایستی نقاشی دیواری باشد. اینگونه بود که نقاشی دیواری مکزیک به‌حرکت درآمد و ریشه و تنه کل نقاشی جدید مکزیک گردید با شاخه‌هایش در حکاکی، پیکرسازی، موسیقی، ادبیات، سینما و غیره.

برای نقاشی دیواری از چه فن و روشی میبایستی استفاده میکردیم؟ تصمیم براین شد که فرسک یافنی اختیار شود که در رنسانس، قرون وسطا و عهد باستان بکار میرفت (یعنی نقاشی با رنگی که با موم

ـ داوید آلفاروسی کی‌روس ـ
تصویر کنونی ما.
پرومیتین بر روی ماسونیت.
۱۹۴۷.

آب کرده میساختند) و آغاز به کار کردیم. گذشته سکوی پرش بسوی آینده است.

بسال ۱۹۲۳ دریافتیم که موضوع اولین اثر ما با کارکرد اصول نظری مورد درخواست ما وفق ندارد، لذا برآن شدیم که خود را در چهارچوب انجمنی حرفه‌یی سازمان دهیم که بعدها بنام «سندیکای نقاشان، پیکرسازان و حکاکان انقلابی مکزیک» خوانده شد. بدین ترتیب بیشتر به مبارزین سیاسی بدل شدیم و سطح عقیدتی آثار ما ارتقاء یافت. معهذا از همان فنون و روش‌ها شکل‌های گذشته که احیاء کرده بودیم، سود می جستیم.

در سال ۱۹۲٤، درگیریهای سیاسی خصلت مردمی آثارمان را وسعت بخشید. به‌پوستر و هنر گرافیک جلب شدیم و مجلهMACHETEرا منتشر کردیم که بعنوان ارگان حزب ما درآمد این نشریه معرف ما به توده های مردم مکزیک بود. اختلافات سیاسی ما با دولت، یعنی حامی هنری ما، منجر به‌شکست سندیکا شد. ریورا و دستیارانش به‌نقاشی دیواری ادامه دادند. من، آمادئودولا گوا AMADO DE LACUEVAگزا و یرگوئرو و GUERRERO ، ریس پرز و دیگران کماکان به انتشار مجله و کار گرافیکی میپرداختیم. اوروزکو و برخی دیگر برای مدتی به ایالات متحده یا آمریکای جنوبی رفتند.

برای مدتی فعالیت صنفی و سیاسی من حاد شد و چندماه و گاه چند سال در زندان بسر بردم. ما دیگر «آماتور»های انقلابی نبودیم و اکنون به‌مبارزین پرتجربه واقعی تبدیل شده بودیم. در سال ۱۹۳۱، در شرایطی که شدیداً تحت نظر پلیس بودم به‌تاسکو رفتم. بار دیگر تصمیم گرفتم خود را وقف هنر کنم زیرا معتقد بودم که شکلهای تجسمی جدیدی از تجربیات سیاسی منتج خواهد شد. نمایشگاه بزرگی از آثارم را در

«کازینوی اسپانیولی» تاسکو ترتیب دادم پس از نمایشگاه طی یک سخنرانی خاطرنشان کردم که همواره کار یک هنرمند با اصول نظری او عملاً مطابقت نمیکند، زیرا عاداتی که از گذشته برجای مانده قویتر از ایقان عقیدتی مشخص هستند. ممکن بود تا حدی در ساخت و حجم و شاید در بیان سیاسی خود پیشرفت کرده باشم، لیکن این کافی نبود و من هنوز بی مهارت و بی تجربه بودم.

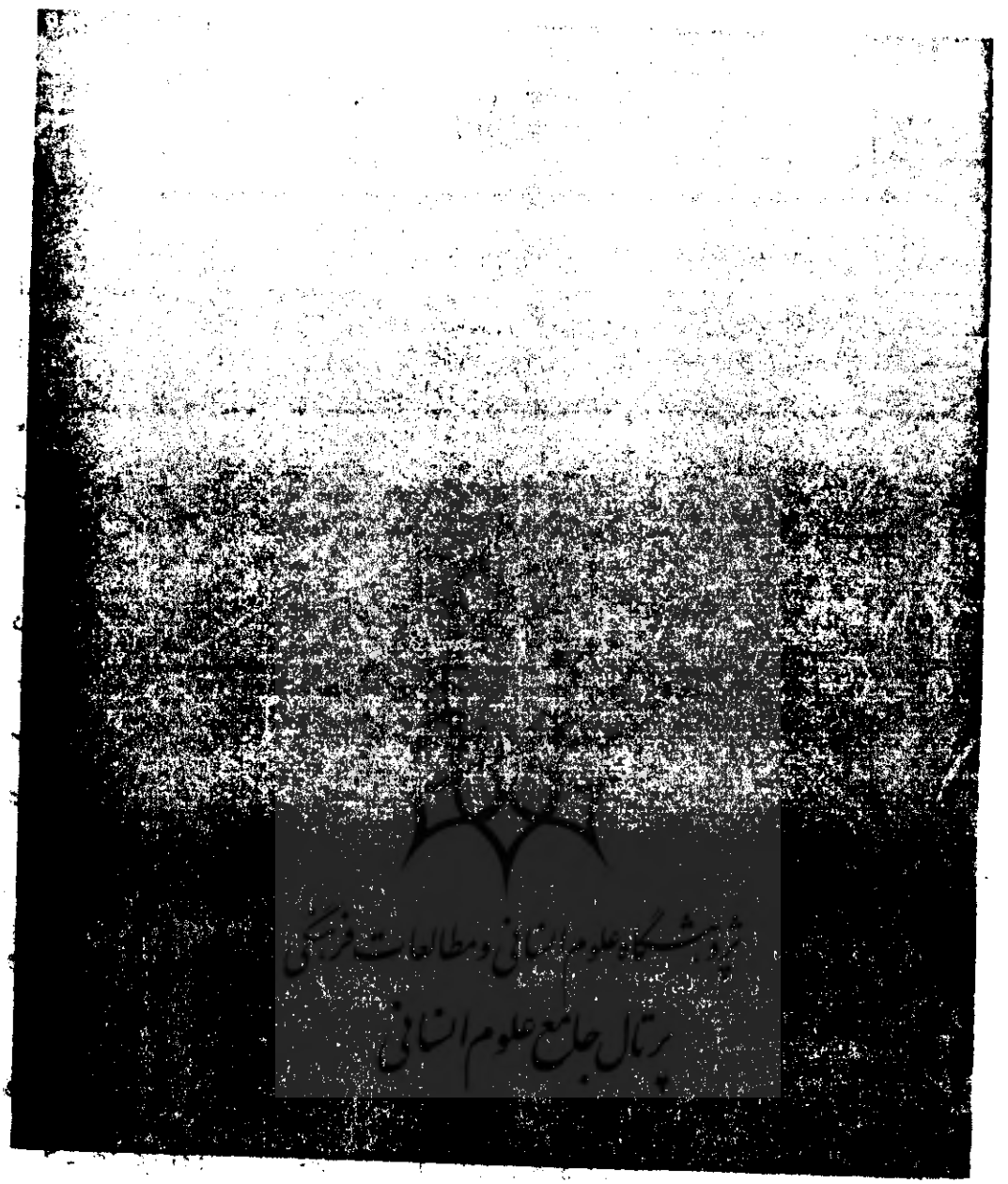
در این بین، نسل تازه‌یی از نقاشان مکزیکی چون روفینوتامایو ، خولیوکاستلانو و دیگران طرفدار ما شدند. این نقاشان گرچه از مبارزات سیاسی یی که ما درگیر آن بودیم، برکنار ماندند، درعوض برهنر مسیحی، باستانشناسانه و قومی، یعنی اساس خصلت و شایسته تصویر در هنردوران اولیه ما تاکید داشتند. بعلاوه آنان انتقال از نقاشی دیواری به نقاشی روی بوم را مستقیم‌تر از آنچه ما انجام داده بودیم بانجام رساندن ومنحصراً به نقاشان مکزیک گرا و نه نقاشان سیاسی بدل گردیدند. آنها نطفه جریان هنر خالص یعنی جدی‌ترین شکل انحراف در حرکت هنر امروز (که بعداً از آن سخن خواهم راند) را تشکیل دادند. روش های فنی آنها بااسلاف بیواسطه آنان، یعنی ما، تشابهاتی داشت.

بدلیل آزار دائمی پلیس، بناچار به کشور پیشرفته صنعتی آمریکا جلای وطن کردم. در آنجا بود که «شگردهای» فنی، کارهایم بدست آمد. هیچیک از این شگردها ناشی از نظرات ذهنی گذشته من نبود، بلکه نتیجه رو یدادهای غیرقابل پیش بینی و اتفاقات بود.

فهرست زمانی این شگردها چنین است:

۱ ــ استفاده ازسیمان و شن بجای آهک و شن که درفرسک

دیهگو رمورا ــ
برداشت محصول ، قسمتی از تابلوی از فتح تا انقلاب .
فرسک ــ کاخ کورتز .
۱۹۳۰ ــ کوئرناواکا .



دیه‌گو ریورا —
قسمتی از نقاشی دیواری تاریخ مکزیک (ورود هرنان کورتس به وراکروس).
فرسک ـ کاخ ملی.
مکزیکو.

سازی مرسوم بود. آهک برای دیوارهای بتونی ساختمانهای جدید چندان مطلوب نیست.

۲ ــ استفاده از رنگ پاش برای رنگ کردن فرسک سیمانی، زیرا مصالح جدید به ابزار جدید احتیاج دارد.

۳ ــ بکارگیری ترکیب بندیهای ( ) پرتحرک بجای ترکیب بندیهای قراردادی و کهنه. زیرا بیننده نه مجسمه بی حرکتی است که پرسپکتیو مبتنی برخطوط راست او را در برگیرد و نه آدم فنری ثابت که پرسپکتیو مبتنی برخطوط منحنی وی را فراخواند. بلکه بیننده در سرتاسر سطح یک میدان دید معینی حرکت میکند. (در جای دیگر به نحوه برداشت نقاشان طرفدار خلوص از این امر اشاره خواهم کرد).

٤ ــ استفاده از عکس برای ثبت مراحل تکوینی یک نقاشی دیواری. نقاشان قدیم از این وسیله بهره برده اند.

۵ ــ استفاده از پروژکتورهای برقی بمنظور ترسیم کژدیسی هایی ( ) که با نقاشی دیواری ملازمت دارد. در گذشته، حصول این امر بسیار مشکل و نتایج بسیار اندک بود.

٦ ــ استفاده از دوربین عکاسی برای ثبت مدارک بشری از واقعیات اساسی که بدلیل فقدان این وسیله بی بهره مانده ایم.

۷ ــ با استفاده از رنگ پاش بدین نتیجه رسیدم که مصالح و ابزار هردو تعیین کننده عام در هنر هستند. اشتباه محض است که بپذیریم سبک هنری فقط براثر خلاقیت انسان بوجود میآید.

۸ ــ استفاده از دوربین عکاسی برای یافتن روشهای علمی و جدید در ترکیب بندی و پرسپکتیو و جایگزینی آنها بجای روش های عادی میراث گذشته میتواند مؤثر و آموزنده باشد.

۹ ــ بکارگیری ماده سیلیکون SILICON که آینده درخشانی در نقاشی دیواری دارد، بخصوص در نقاشی دیوارهای خارجی ساخت

مانها. سیلیکون نوعی ماده معدنی است با کیفیتی ممتاز نسبت به مواد مورد استفاده در فرسک های سنتی.

۱۰ ــ بکارگیری مواد ساخته شده از پیروکسیلین PYROXILINE که آنرا به انواع دیگر ترجیح میدهم. بنظر من قابلیت شکل پذیری زیاد در پیروکسیلین بآن کیفیت یک روغن اعلا را میدهد.

امکانات نرمی و زبری (از نظر بافت) و رقت و ایجاد تیرگی و روشنی (از نظر اختلاط) در این ماده شیمیایی جدید، آنرا برتر از هر محصول دیگری قرار میدهند.

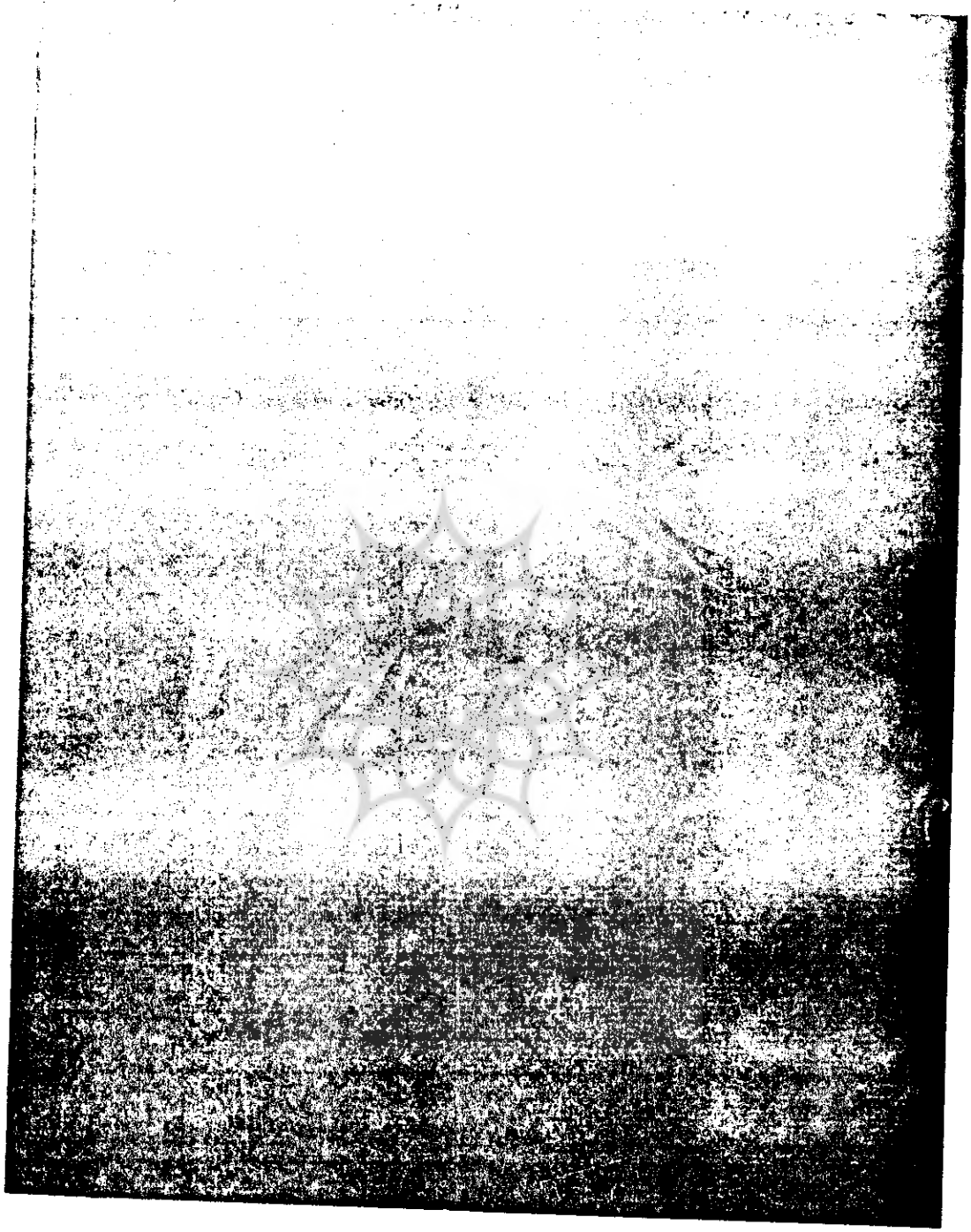
۱۱ ــ استفاده از اشکال چند وجهی یا اشکال متحرک در نقاشی یا تصویرنماها (منظور تصویر سازی به کمک استقرار بر روی یک سطح) برای جستجوی یک بیان عقیدتی جدید. شکل ها و روش هایی که در نقاشی نوین مکزیک حکمفرماست کهنه و قدیمی است و جوابگوی نیازهای بیانی امروز نمیباشد. طرفداران خلوص در هنر با انگیزه های منحصراً خود بخودی، تنها به نوعی روش تزیینی دست یافته اند که بطور تصنعی بعنوان روشی نو در ساختمان متحرک جلوه میدهند.

۱۲ ــ مفهوم نقاشی دیواری را در رابطه با فضای معماری (نه فقط در رابطه با هر دیوار مجزا، سطوح مستقل که بواسطه حلقه های تزئینی بهم مرتبطند و یا بوسیله ربط تناسبات و رنگ) باید سنجید. بدون شک مفهوم فضایی نقاشی دیواری عمده ترین اصل نقاشی با ابعاد بزرگ است. استفاده از سطوح مقعر و محدب و ترکیب آندو و نیز ترکیب با سطوح مستوی، آجر و غیره پویایی در کار بوجود میآورد که کلیه آفرینندگان هنری در گذشته خواستار آن بودند.

۱۳ ــ بالاخره، پیشنهاد کردم که باید انستیتویی در شهر مکزیکو برای بررسی شیمی هنرهای تجسمی تأسیس کنیم، مسئله یی که جداً توسط هنرمندان مکتبی، طرفداران کاذب خلوص در هنر و واقع گرایان نو

نظیر ما در سراسر جهان مورد بی توجهی قرار گرفته بود. در همان زمان پیشنهاد کردم که میبایستی هرچه زودتر انستیتو یی برای مطالعهٔ هندسه پرسپکتیو و مسایل بصری مربوط به نقاشی تأسیس گردد.

بسال ۱۹۳٤ پس از انجام بسیاری از تجربیاتی که قبلاً ذکر کردم به مکزیکو بازگشتم و مواجه با چنین موقعیتی شدم: اوروزکوریورا روشهای فنی گذشته و سنتی خود را تحول بخشیده بودند، لیکن هنوز فنون صنعتگران را بکار میبردند. نقاشان نسل های بعد دیگر بطور انتزاعی «مکزیک گرا» نبودند ولی به شدت تحت تاثیر طرفداران خلوص در هنر (یا باصطلاح مکتب پاریس) بودند. اختلاطی از بدایع «مکزیک گرا» و «پاریس» در کار آنها وجود داشت و بزعم آنها نقاشی مکزیکی از نظر اصول مکتبی شاخه دیگری از نقاشی فرانسه بشمار میرفت. روش فنی ملی آنان و سرچشمه های فکریشان همواره ابتدایی بود. دیگران در یک سبک مکتبی جدید که جنبه های ملی گرایی داشت، درگیر شده بودند. کاملاً مشهود بود که آثار تاریخی، حماسی و واقع گرای نو (مفهومم حقیقی آن) به نفع هنر تجاری که بیشتر در جهت بازار آمریکا و جهانگردان آمریکایی تمایل داشت، تغییر مسیر داده است. مقالاتی که در این زمینه نوشتم موجب اختلافات بیشتر باریورا گردید. در این مقالات من باین نکات اشاره کردم: هنری که تولید میشود برای صادرات جهانگردی است، نقاشی دیواری از نظر فنی پیشرفت کرده لیکن ابعاد آن تقلیل یافته است، باید «هنر مسیحی» را از جنبه های فنی و شکل متحول سازیم، میبایستی روش های ترکیب بندی و پرسپکتیو را بیشتر علمی کنیم زیرا اکنون این روشها هنوز ابتدایی و «صامت» هستند، هرچند از نظر فنی ممکنست با ارگ کلیسا یک نوای انقلابی نواخت ولی برای این منظور ارگ ساز مناسبی نیست، بایستی از معماری مستعمراتی به یک معماری نو ین که در آن نقاشی دیواری جزیی لاینفک از طرح است، برسیم.



خوزه گلمنت اوروسکو ـ
سنگر.
فرسنگ در مدرسهٔ ملی آمادگی.
۱۹۲۲.

از سال ۱۹۳۹ به‌ترتیب در مکزیکوسیتی، شیلی، کوبا و مجدداً مکزیکوسیتی نقاشیهای دیواری ساختیم. هنگامیکه از «شگردهای» کار خود سخن میرانم منظورم فقط نقطه‌نظرهای فنی است و فکر نمیکنم در این سخنرانی جایی برای ذکر جزئیات بیشتری باشد. لیکن نکاتی را باید مورد تاکید قرار دهم: وقتیکه در سال ۱۹۳٤ از آرژانتین بازگشتم، دریافتم که مصالح هنر مکزیکی نه تنها تغییر نکرده بلکه بدتر هم شده است.

علاوه برسرگردانی هنرمندان (که قبلاً ذکر آن رفت). آنها نیز که درباره هنر مطلب مینوشتند، دچار سردرگمی بیشتز بودند. برخی از اینان شاعران بزرگی بودند ولی روشهای تحلیلی یی را بکار میبردند که توسط منقدین هنری در سراسر جهان استفاده میشد و نتیجتاً بآنها اجازه نمیداد که بیک نتیجه گیری سازنده دست یابند. زیرا ایشان از ماهیت و اهمیت تاریخی حرکت ما آگاهی نداشتند و اکثراً بطور مداوم انحرافاتی را که قبلاً خاطرنشان ساختم تائید میکردند و بواسطه برداشتهای «هنر خالص» مسموم شده بودند. پس راه خروج از این موقعیت کجا بود؟ عده‌یی معتقد بودند که با محکوم کردن «انحصار طلبی سه غول» (منظور ریورا، اوروزکو و من) مسئله حل میشود، لیکن نه همکاران من و نه منقدین هنری بجایی نخواهند رسید مگر آنکه افکار و نقشه‌هایی بهتر از ما ارائه دهند.

۱ ــ انتقاد اصولی از برداشت «مکزیک گرایان» (در هنر هیچ چیز بدتر از مستغرق شدن در ملی گرایی نیست)، انتقاد اصولی از گرایشهای باستان شناسانه و انقلابی گری عوامانه، انتقاد اصولی از راکد ماندن مصالح و روشهای فنی (فنون و مصالح کهنه به‌ناهنجاری در سادگی سبک منجر میشود). آثار دیگر ریورا نمونه بارزی از این رکورد است برخلاف ارزش ذاتی آنها در ارتباط با هنر مکزیک و جهان.

۲ ــ انتقاد اصولی به گرایش های هنر خالص (که خوشبختانه بیشتر جنبه نظری دارند تا اجرایی)، انتقاد اصولی از سردرگمی سیاسی (لیبرالیسم پوچ گرا) که روز بروز بیشتر در آثار خوزه کلمنت اورورکو نمایان میشود، گرچه این آثار هنوز از قدرت بالقوه خارق العاده یی برخوردارند.

۳ ــ انتقاد اصولی از بارعارفانه و هیجانات رومانتیک (که با برداشت واقع گرای نوین در تناقض است) و در آثار من و نیز استفاده از آنچه که در اصول نظری من گنگ و ناقص مانده است.

٤ ــ انتقاد اصولی از اصالت و خلوص فکری مستعمراتی که جنبه ضد تاریخی دارد (آنچه که اصطلاحاً PURISM گویند) و اینکه ریشه های صوری هنر ما را در کشش ریورا به کوبیسم باید جستجو کرد، و نیز انتقاد اصولی از «بدایع» ذهنی و تزئینی مستتر در آثار روفینوتامایووکارلوس مریدا MERIDA ، گرچه اینان از قابلیت کافی برخوردارند، و همچنین انتقاد اصولی از همان بدایع مذکور در آثار تمام نقاشان مکزیکی که جنبش ما را ترک کرده و بدنبال تمایلات عملی و نظری مکتب جدید پاریس رفته اند و امروز کارشان صرفاً بطرف قشرهای متنفذ جهت گرفته است.

۵ ــ انتقاد اصولی از مکزیک گرایان و سنت گرایان جدید که آثار بسیاری از نقاشان جوان مستعد نسلهای جوانتر را میکوبند. تنها نظریه رسمی اینان عبارتست از «صنعتگری خوب»، نقاشی خوب «طرح خوب» «حکاکی خوب» برمبنای روشهای فنی تجریدی. اینان بوضوح فراموش کرده اند که هنر ما اساساً تاریخی و واقع گر است.

٦ ــ بطور خلاصه، انتقاد اصولی از علت پاشیدگی و بحران نقاشی نوین مکزیک:

الف ــ پافشاری در بکار بردن اصول نظری، روشهای کار با

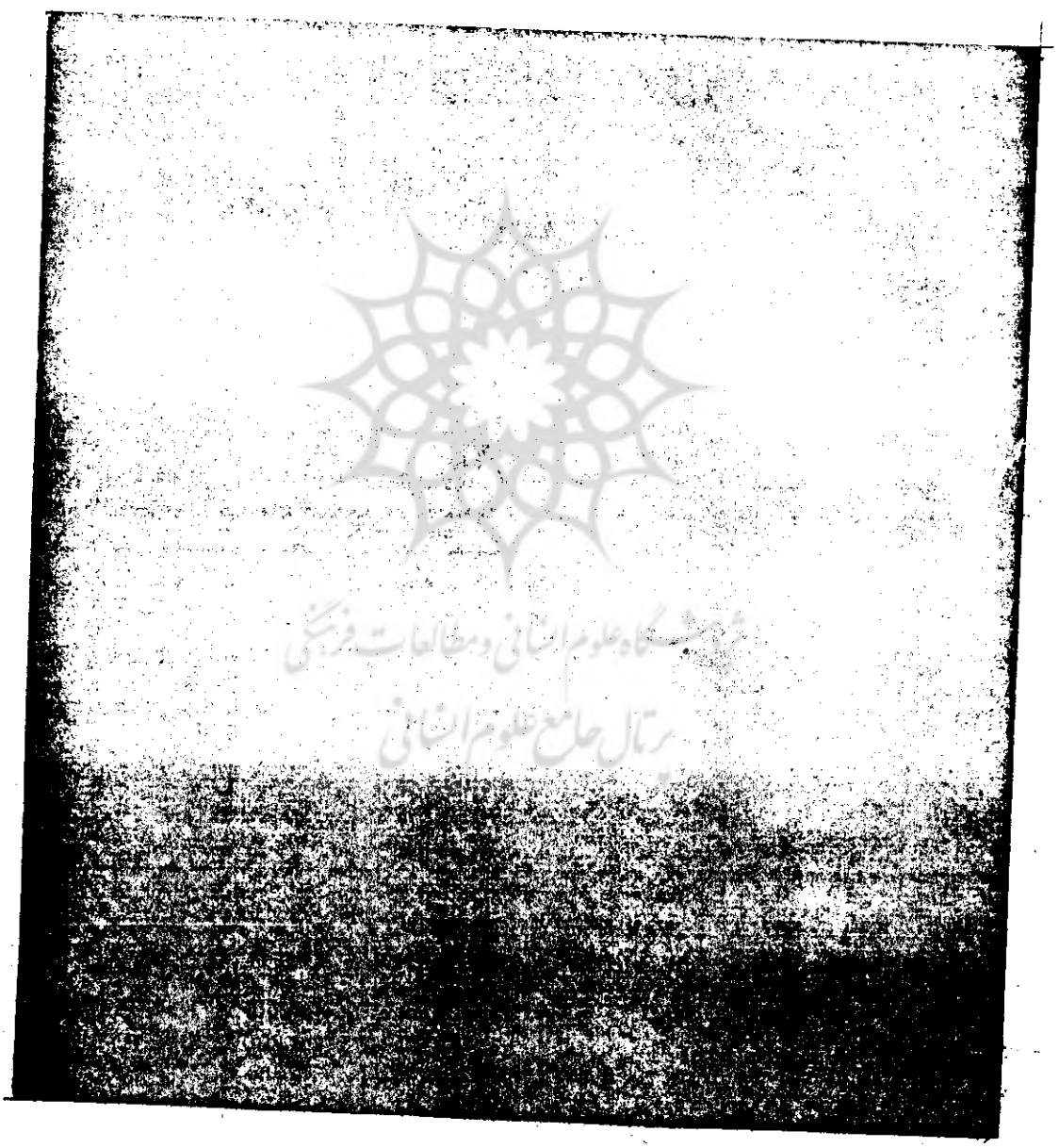
مصالح و نیز شیوه‌های ابتدایی ساده گرایی در دوره نخستین حرکت ما.

ب ــ انحراف از نظریه‌های کارکردی و عملی جنبش واقع گرایان نو ین مکزیکی‌صرف گرایشهای هنر خالص مکتب پاریس که از جنبه نظری مبتنی است بریک نظم جدید در نقاشی که «امپرسیونیسم را بمثابه هنر نگارخانه‌یی درآورد». بعبارت دیگر مکتب پاریس در جستجوی نوعی کلاسی سیسم جدید است که عملاً بیک هرج و مرج مطلقاً شکل گرا تبدیل و اینک بعنوان شیوه‌ی تزئینی جدید برای غنای خانه‌های اقلیت ممتاز بکار میرود، و یا بازیچه ایست برای سرگرمی «خانم» و «آقایان» (این نکات در مورد جنبش هنر خالص پاریس به‌مفهوم تکذیب اهمیت بزرگ آن در تخریب پایه‌های سنتی مکتبی نیست، ولی اینکه آیا این پایه‌ها را بنحو موفقیت‌آمیزی خراب میکند یا نه مسئله دیگریست).

خلاصه میکنیم: برخلاف زیبایی شناسان «شبه‌نوگرایی» مکتب پاریس، تنها نوعی پیشرفت صوری در هنرهای تجسمی بوقوع پیوسته است (منظورم از «صوری»، پدیده حرفه‌یی و در ارتباط با ماده کارست که شیوه هنری را ارتقاء میدهد). این تحول صوری که در واقع نوعی انباشتگی مترقی میباشد، تزاید ارزشهای تجسمی، تعالی زبان و گویایی تجسمی را معنی میدهد، و از نظر تاریخی به‌بسیاری از کشف‌ها برمیگردد. مانند: طرح سایه گونه ، نمودارهای شکلی FORMAL SCHEMES نمودارهای فضایی، ساخت فضا، پرسپکتیو، سایه‌پردازی فضا، حرکت‌های شکل در فضا، نقش بافت، تغییرات نور، تاکید برکشف ذهنی (تجریدی) عناصریکه بخشی از اشیاء و اشخاص عینی را میسازند. این تحول تاریخی به‌تحول علوم و جامعه شناسی شباهت دارد.

جنبش هنری نو ین در مکزیک چه در جهت نظری و چه در

جهت عملی، علیرغم جنبه های منفی مورد اشاره من، در راه یافتن، انباشتن ارزشهای مثبت تجسمی است که تاریخ برای ما بمیراث گذارده است. و این تنها جنبش در تمامی جهانست که بچنین امری دست یازیده، و مبین آرزوی بی پایان برای رسیدن به یک واقع گرایی متکامل و حقیقی است، آرزو یی برتر از هنر باروک متأخر نمیتوانیم داشته باشیم.



خوزه کلمنت اوروسکو ـ
امریکای لاتین.
نقاشی دیواری در کالج داتموت.
۳۴ ـ ۱۹۳۲ ـ هانور، نیوهامپشایر.