هنر، زشت و زیبا ندارد!

● ترجمه پروین سعیدی

در باره ماله ویچ (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۸)

مربع سیاه «شناخته شده ترین» اثر ماله‌ویچ است که به خاطر ابهام و معماگونگی‌اش بدل به تابلویی افسانه‌ای شده است.

سال نقاشی آن معلوم نیست. در هفدهم دسامبر ۱۹۱۵ نمایشگاهی از آثار ده نقاش فوتوریست به نام گروه «صفر ـ ده» در پتروگراد (لنینگراد کنونی) بر پا شد. در آنجا برای اولین بار، تابلو «مربع سیاه» نیز به نمایش گذاشته شد.

این گروه نام نمایشگاهشان را «آخرین نمایشگاه فوتوریسم» اعلام کرده بودند آنان به نقطهٔ آغاز حرکت بعدی رسیده بودند. این نقطه، پایان نقاشی از طبیعت و نقاشی با موضوع بود، نقطهٔ حرکتشان، حرکت به سوی نقاشی بی‌موضوع یا آزاد از موضوع بود.

اصل تابلو مربع سیاه به موزه هنر و فرهنگ یکی از موسسات هنری که بعد از انقلاب به فعالیتش ادامه داد اهدا (به قولی فروخته) شد و بلشویکها پس از انقلاب ۱۹۱۷ تا حدود اواخر سال ۱۹۲۰ هنر پیشرو «آوانگارد» را به عنوان جنبش همگام با انقلاب و دگرگونی‌های اساسی جامعه ارج می نهادند.

در سال ۱۹۲۰ موزه هنر و فرهنگ تعطیل شد و سال ۱۹۲۹ آثار هنرمندان «آوانگارد» به گالری «ترتیاکف» منتقل شد. در طول این سالها تغییری در فضای هنری جامعه پیش نیامد و یا دست کم برای «ماله‌ویچ» و همفکرانش ارضاء کننده نبود شیوه‌های سنتی پیشین که اساس و پایه‌اش در هم ریخته و دستخوش تغییرات شده بود دو باره سربر آورد ومورد حمایت قدرتمندان قرار گرفت. استالین رئالیسم سوسیالیستی را تنها شکل هنر در جامعه شوروی می شناخت و آنرا نیز تبلیغ می کرد با این حال مدیر گالری ترتیاکف این شجاعت را به خرج داد که در سال ۱۹۲۹ کارهای «ماله‌ویچ» را به نمایش بگذارد. به ابتکار برپاکننده این نمایشگاه کپی بزرگتری از «مربع سیاه» توسط خود «ماله‌ویچ» ساخته شد. دلیل این کار روشن نیست در سال ۱۹۲۴ نیز کپی بزرگتر از اندازه اصلی این تابلو برای نمایش در «بی نیال ونیز» تهیه شده بود اندازه تابلو اصلی ۷۹/۵×۷۹/۵ سانتی متر است که حمل و نقل آن غیر ممکن است. چهارچوب بوم فوق‌العاده ضعیف و چوب آن ترد و شکننده شده است.

بوم نیز در چند نقطه خراب شده رنگ تابلو پوسته شده و به جز رنگ سفید زمینهٔ بوم، رنگهای دیگری نیز به صورت خط و لکه دیده می شوند. اکنون همان دو کپی برای نمایش به نقاط مختلف جهان حمل می شود.

در نمایشگاه دسامبر ۱۹۱۵ جز مربع سیاه، چهل و هشت تابلو دیگر از «ماله‌ویچ» به نمایش گذاشته شدند که همه تابلوهای بی‌موضوع و انتزاعی (آستراکت) بودند. از تاریخ نقاشی آن تابلوها می توان حدس زد که زمان نقاشی تابلو مربع سیاه، باید بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۵ باشد عده‌ای نیز زمان آنرا سوم تا پنجم دسامبر ۱۹۱۳ اعلام می کنند. درست در زمان اجرای اپرای «فوتوریستی» پیروزی بر خورشید. «زیرا ماله‌ویچ طراح لباس و دکور این اپرا بود و شیوه «سوپره ماتیسم»(Suprematism) نیز اولین بار در

کور این اپرا مشاهده شده است ماله‌ویچ شیوه ـ سبک جدیدش را سوپره ماتیسم (Suprematism) نامید. برگرفته از واژه Supreme به معنای برتر و فضل‌واعلی ـ به نظر «ماله‌ویچ» هنر وی برتر و بالاتر از هر هنر نقاشی بود که تا حال وجود داشت ـ یك نقطه پایان برگذشته بود. هنر نقاشی مدرن به دست «ماله‌ویچ» متحول شده بود هنری که پیشتر از او و در سالهای اخیر پیشرفت بسیاری کرده بود، جنبش امپرسیونیسم به عنوان و کارهایش آزاد شدن رنگ توسط فاویست‌ها، شکسته شدن فرم به دست کوبیست‌ها، مجموعه تحولاتی بودند که بر کار «ماله‌ویچ» تاثیری انکارناپذیر گذاشته بودند. صاحبان صنایع و ثروتمندان شوروی با خریدن و آوردن مجموعه با ارزشی از تابلوهای نقاشی مدرن فرانسه به مسکو و نیز در تغییرات بنیادی نقاشی سنتی شوروی سهم داشتند.

ماله‌ویچ حدود ده سال به شیوه سوپره‌ماتیسم کار کرد و پایه‌های علمی شیوه‌اش را نیز تدوین کرد. توجه علاقه‌اش به طبیعت و زندگی دهقانان زادگاهش ـ وکراین ـ در بیشتر اشعارش دیده می‌شود و خود او بر تاثیر درازمدت طبیعت اوکراین در کارهایش تاکید کرده است.

در سالهای پرتحرك پیش از انقلاب «ماله‌ویچ» با گروههای مختلف هنرمندان کار کرد.

اما خود گفته است که بیشترین تأثیر را از قدرت فوتوریست‌ها گرفته است جنبشی که از ایتالیا، وزیدن گرفته بود و تحرك و پویایی زندگی شهری موسیقی، زبان، و هنرهای زیبا، همه را یکجا داشت. در آخرین نمایشگاه فوتوریست آنگونه که خود نامیده بودند هیچکدام از ۴۹ تابلوی ماله‌ویچ به اندازه مربع سیاه جلب توجه نکرد.

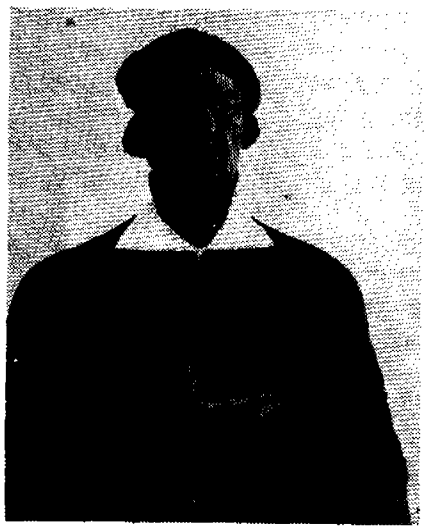
بازدیدکنندگان حرفه‌ای و منتقدین کارهای دیگر ماله‌ویچ را تمرینی در ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری فوتوریستی نامیدند و بعضی نیز آنها را مناسب طرحهای پارچه و پوستر و یا جلد کتاب دانستند و نه بیش از آن.

«مربع سیاه» کار تازه‌ای بود که به سادگی نمی‌شد از آن گذشت. آ.بنواس. یکی از معروف‌ترین و بانفوذترین منقدین هنری معاصر ماله‌ویچ که مدافع هنر مدرن هم بود، نوشت: «مربع سیاه» محصور در سطحی سفید یك شوخی نیست، یك تفریح و تفنن هم نیست، بطور اتفاقی هم نقاشی نشده(...) خیر، حرکتی است که اندیشه و استدلالی را پشت سر خود دارد «.....» نشانه‌ای است از پا گرفتن اندیشه‌ای متحجر و پوسیده و مهوع.

«ماله‌ویچ» در پاسخ نوشت: «هنر راههای جدید را باید پیش رو داشته باشد و درك کند و به اینکه من یا تو آنرا زشت یا زیبا بنامیم ربطی ندارد. خوشت می‌آید یا خوشت نمی‌آید سئوالاتی نیستند که با هنر رابطه‌ای داشته باشند. از ما پرسیده نشده که ستارگان در آسمان باشند یا نه.

این آخرین جمله ماله‌ویچ درباره ستارگان می‌توانست اندیشه فلسفی ماله‌ویچ درباره برتری و شیوه سوپره‌ماتیسم را بیان کند.

هنر آسمان یا فضایی، هنری که ماله‌ویچ در



جستجوی رسیدن به آن بود آثاری که حجم و فضا در آنها نقشی اساسی داشته باشند. معاصران موافق او، ازجمله چلینیکف شاعر معتقد بودند که سوپره‌ماتیسم ماله‌ویچ نوعی گرایش عرفانی است، و مخالفان او ازجمله رودچنکو اندیشه ماله‌ویچ را به عنوان «ماوراءالطبیعه خطرناك» تقبیح می‌کردند.

ماله‌ویچ خود در نوشته‌هایش به این حرفها اشاره کرده است و حتی گاه کارهایش را تردستی شیادانه نامیده است. در چند نامه به دوستان هنرمندش خود را پادشاه یا سردار فضا نامیده است. اما در همان نامه‌ها توضیح داده است که «سوپره ماتیسم» حاصل جستجو و تجربهٔ نقادانه رنگ بر بوم و مطالعه موضوع و محتوا در نقاشی است.

او در اتوبیوگرافی ناتمامش که در ۱۹۳۳ دوسال پیش از مرگ آغاز به نوشتن آن کرد به طور مشروح، روند تحول اندیشه‌اش را توضیح داده است. و نوشته است که بی‌تردید هنر نسل پیش از او نیز به هنر ناب و نقاشی انتزاعی «آستره» فکر کرده بودند، اما شاید هنوز زود بود که اعلام کنند. من خود را در همین شرایط می‌یافتم. به نظرم می‌رسد که نقاشی ناب بطور قطع خالی از موضوع و معنا بود، این درگیری با خود سالها در من وجود داشت.

او در جستجو و مطالعه‌اش از نگاه موشکافانه به تمثال‌های قدیسین تا شمایل و چهره آدمهای معمولی و از نقاشی مناظر طبیعت، تا اجسام و طبیعت بیجان به این نکته رسید که قواعد معمول نقاشی و رعایت پرسپکتیو بیشتر بر احساس هنرمند استوار است. او این را دریافت که وفاداری به واقعیت یا واقعگرایی «رئالیسم» بدون رابطه با احساس بی‌معناست. در هنر، همه چیز برپایهٔ احساس استوار است. «من دریافتم که واقعیت و یا آنچه که باید نقاشی می‌شد عمیقاً باتوجه به زیبایی ودرك عمیق از زیبایی شناسی نقش شده‌اند.

دریافتم آنچه که زیبانیست بدست هنرمند زیبا می‌شود و این یعنی حضور حس هنرمند! یك سری کارهای معروف به «سفید روی سفید» درسال ۱۹۱۸ پایان دوره سوپره ماتیسم ماله‌ویچ است. معروفترین تابلوی این سری، صلیبی سفید روی بوم سفید است، که رنگ نقاشی شده کمی سفیدتر است. ماله ویچ درتوضیح این شیوه نوشته است که تلاش می‌کرد تا سوپره‌ماتیسم را هرچه بیشتر به معماری مدرن نزدیك کند و حتی از آن الگویی بسازد برای طراحی ساختمان (Architectonic) درسال ۱۹۲۷ «ماله‌ویچ» اجازه سفر به غرب را دریافت کرد. سفرش به ورشو و برلین بیشترین ثمر را درمعرفی او و آثارش به موزه‌های غرب داشت.

درسال ۱۹۵۸ که به کوشش دونقاش هلندی «هرمان ساندربرگ» و «هانس یافه» تقریباً همه آثار نقاشی و طراحی که ماله ویچ درسال ۲۷ با خود به غرب آورده بود دراختیار موزه شهری آمستردام قرار گرفت و نمایشگاه کوچکی نیز برای مدت کوتاهی برپاشد، این مجموعه شامل ۳۶ تابلو رنگ و روغن و گواش ۱۷ طراحی و ۱۹ مشق طراحی ترکیب بندی بود که درسال ۱۹۵۹ جزء اموال ثبت شده موزه شهری آمستردام اعلام شد.

درسال ۱۹۷۱ نیز بسته‌ای از نوشته‌های چاپ نشده یادداشت، مقالاتی برای سخنرانی‌ها و بخشهایی از اتوبیوگرافی «ماله ویچ» که بخش عظیمی از تئوری او درمورد هنر را دربرمی‌گیرد به موزه شهری آمستردام رسید.

چگونگی و چرایی واقعی این نقل وانتقالات ورسیدنش به موزه آمستردام هلند، درپرده ابهام است و فقط دلالان وواسطه‌های اصلی فن از آن خبردارند تاکی از پرده برون افتداین راز سر به مهر.

درسال ۱۹۷۰ برای اولین بار جزوه ای دربارهٔ ماله ویچ توسط موزه شهری آمستردام انتشار یافت. این جزوه به کوشش یك نقاش دانمارکی «ترولز آندرسن» تهیه شده بود، درسال ۱۹۷۶ آندرسن دومجموعه کوچك از نوشته‌های «ماله‌ویچ» را به یاری اتحادیه نقاشان دانمارك و به زبان انگلیسی انتشار داد ـ نوشته‌ها همانها بود که درانبار موزه آمستردام خاك می‌خورد. پس از آن مدیران موزه شهری آمستردام پیشقدم مطالعه و بررسی آثار ماله‌ویچ ونشر آنها شدند. مدیران موزه دلیل تاخیرشان را مشکل خواندن زبان روسی و نسخه برداری از دست‌نوشته‌های ماله ویچ توجیه کرده‌اند، هرچند که پاره‌ای از دستنوشته‌ها اکنون خوانده شده و به زبانهای مختلف انتشار یافته است. دست اندرکاران موزه مشغول فیلمبرداری و ثبت نوشته هاروی میکروفیلم وانتشار آنها هستند.

باری درتابستان سال ۱۹۸۸ اولین نمایشگاه آثار ماله‌ویچ بطور گسترده درلنینگراد مسکو برگزار شد که شامل کارهای او دراروپا نیز می‌شد (همان مجموعه از ماه مارس تاپایان ماه مه ۱۹۸۹ درآمستردام به نمایش گذاشته شده است) درژانویه نیز این آثار درتوکیو بودند.

درکاتالوگی که به مناسبت برپایی این نمایشگاه ها انتشار یافته است. برای اولین بار سه مقاله ازماله‌ویچ درباره هنر نقاشی ومعماری و یا بخشی از اتوبیوگرافی‌اش چاپ شده است. این کاتالوگ ابتدا به زبان روسی وهلندی منتشر شد و درپائیز سال ۸۸ و زمستان ۸۹ به زبانهای انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ژاپنی ترجمه شد.

آنچه روشن است اینکه ماله ویچ وقتی بامجموعه عظیمی از یادداشتها و تابلوهایش به غرب سفر کرد، نقشه‌ای در سرداشت یکی از دوستانش می‌گوید که ◀

او خود را آماده پذیرش پیشنهاد تدریس در آکادمی معماری برلین کرده بود اما رئیس آکادمی «والتر گروپیوس» علیرغم آنکه مدافع هنر مدرن بود با اندیشه‌های ماله ویچ موافقتی نداشت. او بیشتر در راه تطبیق با هنر مدرن با صنعت و طرحی صنعتی گام برمی‌داشت تا معماری.

ماله‌ویچ پیش از پایان مدت نمایشگاه، با دست خالی به شوروی بازگشت. کارهایش را به امید فروش در آلمان گذاشت. به همراه یادداشتی وصیت‌گونه که «انتشار نوشته‌هایش مجاز است، اما احدی حق تغییر کلمه یا جمله‌ای از نوشته‌هایش را ندارد حتی اگر او خود بعدها نظرش را عوض کرده باشد».

درسال ۱۹۳۰ دستگیر و چند ماهی زندانی شد و دوستانش نوشته‌هایش را سوزاندند. جز چند کار از ماله‌ویچ که در جاسازی چتر از برلین به امریکا برده شد. کارهای کمی از او در غرب پراکنده‌اند و تقریباً همه کارهایش که در سالهای جنگ جهانی دوم به خاطر امنیت مخفی شده بود، در اختیار موزه شهری آمستردام است و باقی آنها آثار ماله‌ویچ در شوروی‌اند.

از این دو مجموعه بزرگ هلند وشوروی که تا سالهای هشتاد پشت پرده‌های آهنین مخفی بود، مجموعه آمستردام دربرگیرنده آثار انتزاعی ماله‌ویچ است و تابلوهای سوپره ماتیسم. تا چندی پیش تصور می‌شد که ماله‌ویچ همیشه سوپره ماتیست بوده است. هرچند که به اعتقاد هنرشناسان همین نوآوری او سهمی عظیم در پیشرفت هنر مدرن داشته است و «ماله‌ویچ» در تاریخ هنر در جایگاهی نشسته است که پیت موندریان اکنون که مجموعه تابلوهای ماله‌ویچ در بیش از سی کتاب و کاتالوگ منتشر شده‌اند و در موزه‌ها نیز در معرض بازدید هستند. بیننده با سئوالی مواجه می‌شود که یافتن پاسخ آن آسان نیست، این سئوال که چگونه یك مدافع تمام عیار هنر آسترە به رئالیسم و نقاشی فیگوراتیو باز می‌گردد، درباره

* هنر نقاشی مدرن به دست «ماله‌ویچ» متحول شده بود. هنری که پیشتر از او و در سالهای اخیر پیشرفت کرده بود. جنبش امپرسیونیسم، به عنوان و کارهایش، آزاد شدن رنگ توسط فاوست‌ها، شکسته شدن فرم به دست کوبیست‌ها مجموعه تحولاتی بودند که برکار ماله‌ویچ تأثیری انکارناپذیر گذاشته بودند.

* یك چهره نقاشی شده تقلید مسخره و دردناك زندگی است، اشاره‌ای است به خاطره‌ای از آنچه زنده است یا زنده بوده است. یك سطح رنگی اما زنده است، تولد یافته است.

بازگشت ماله‌ویچ به رئالیسم، اطلاعات اندك و متناقضی در دست است و گاهی نیز نظراتی منفی. ال‌لیسیتسکی یکی از محدود هنرمندان آوانگارد شوروی که در کشورش ماند، در سال ۱۹۳۰ به یکی از دوستانش در آلمان نوشت: «او «ماله‌ویچ» پیر می‌شود و اوضاعش رو به راه نیست و قصد دارد که پائیز به خارج سفر کند نقاشی می‌کند و نقاشی می‌کند، به شیوه رئالیستی نقاشی می‌کند و تاریخ ۱۹۱۰ را پای آثارش می‌گذارد. یك سرگذشت اسف‌بار.»

اما ماله‌ویچ پیش از دستگیری‌اش مطالعه روی نقاشی فیگوراتیو و با موضوع را آغاز کرده بود و بررسی‌ها نشان داده است که او پیش از این تاریخ به روشنی و وضوح رئالیسم را برگزیده بود.

نقاشی‌های او از مناظر و دهقانان در سالهای آخر همان موضوع دوره پیش از «سوپره ماتیسم» را دارند اما دست او، حرکت قلم مویش، کاربرد رنگ و ترکیب بندی‌هایش بسیار پیشرفته‌ترند. طرحها و نمونه‌برداری‌هایش برای ترکیب‌بندی و چهره پردازیش درسالهای آخر نیز گویای این دعوی است. آدمهای تابلوهای «ماله‌ویچ» بی‌حرکت و آرام و ساکت‌اند. غربتشان در تابلو به بیننده نیز می‌رسد و چهره‌هایی که بی‌چهره‌اند، آدمهایی که چشم دهان و بینی ندارند، وریش و گردی صورت و همین، صامت و ساکن: مثل ستارگان درآسمان طراحی‌هایی که درسال ۱۹۲۷ در برلین باقی ماندند. نیز اساس نقاشی‌های بعدی فیگوراتیو اویند.

هنوز نکات مبهم بسیاری درباره «ماله‌ویچ» وجود دارد. این نکته که چرا او تعدادی از تابلوهای معروف آسترە خود و ازجمله مربع سیاه را به خارج نبرد و یا چرا کارهای رئالیستی‌اش رادر قابهای ظریف گرانقیمت و کار شده قاب کرده بود و کارهای آسترە‌اش را با آهن نبشی. آیا می‌خواست بعد از انقلاب بگوید که کارهای رئالیستی‌اش مربوط به پیش از انقلاب بوده و کارهای آسترە‌اش مربوط به بعد از انقلاب؟ و بدین گونه پیامی داده باشد؟ یا خاك به چشم قدرتمندان بپاشد؟

و یا اینکه چرا تاریخ پیش از سال ۱۹۱۰ را بر آثار پس از سال ۱۹۳۰ می‌گذاشت؟ تفسیرهای مختلفی از تابلوهای اواخر زندگی ماله‌ویچ می‌شود. ازجمله اینکه در همان کاتالوگ منتشر شده و در مسکو آمده است که ماله‌ویچ در تابلوهایش دهقانان اندوهگین و تنها را نقاشی کرده است، یعنی با یك تیر دونشان زده است هم رنج و درد و فشار را تصویر کرده است و هم آسترە نکشیده است که با حکومت به خاطر عدول از سوسیالیسم درگیر شود.

نظر دیگری می‌گوید که بعد از انقلاب و بخصوص در دهه ۱۹۳۰ مردم و بازدیدکنندگان توجه بیشتری به رئالیسم داشتند.

در تابستان سال ۱۹۸۸ و در مراسم گشایش نمایشگاه ماله‌ویچ در لنینگراد مسئول موزه که یکی از مدرنیست‌های تئاتر در دهه ۱۹۲۰ به شمار می‌رفت گفت که ماله‌ویچ درنامه‌ای که به مایرهولد دوست نقاش آلمانی خود نوشته همه کارهای آبستراکت خود را تابلوهای بورژوازی نامیده است. برای اثبات این نظر هیچ نوشته و سندی از ماله‌ویچ دردست نیست. حتی اگر بازگشت به رئالیسم و نقاشی فیگوراتیو را ادامه جستجو وتلاش ماله‌ویچ در پیشرفت کارش بدانیم، ابهام در تاریخ گذاری تابلوهایش باقی خواهد ماند. ماله‌ویچ پیش از مرگ در آخرین سال زندگی‌اش پرتره‌هایی از همسر، دختر و دوستانش کشیده است. آخرین پرتره‌ای که از خود کشیده است بیشتر به نقاشی از نجیب‌زادگان و اشراف دوره رنسانس شبیه است. لباس، رنگ، حالت مغرور و چهره و دست او انگار بازگشتی است به سرچشمه اصلی هنر نقاشی مدرن. جدا از این تابلوها ماله‌ویچ یك بار دیگر «مربع سیاه» را در اندازه‌های کوچك نقاشی کرده است که تاریخ آن به سال ۱۹۳۴ برمی‌گردد. انگار که می‌خواست بگوید من همان سوپره‌ماتیست پیر هستم که بودم.»

ماله ویـــچ:
از کوبیسم و فوتوریسم
تا
سوپره ماتیسم
و
واقع گرایی نوین در هنر نقاشی

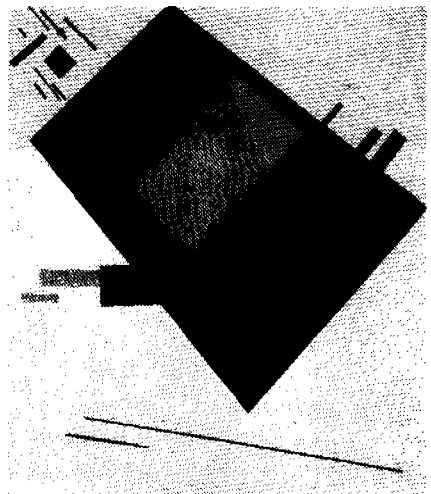
(توضیح: آنچه در زیر می‌آید برگردان قطعاتی از بیانیهٔ ماله‌ویچ است درباره هنر نقاشی که در کاتالوگ موزه‌ها انتشار یافته است. دست‌اندرکاران در کار ویرایش و انتشار همه آثار مکتوب ماله‌ویچ، از نامه‌ها تا یادداشت‌ها و زندگی‌نامه ناتمام اویند. م.)

* پس از آن که عادت تماشای مناظر طبیعت، مادونا و نوس‌های برهنه را کنار گذاشتیم، می‌توانیم تصاویر ناب و نقاشی واقعی را ببینیم. من به نقطه‌ای دست یافته‌ام که آن را نقطهٔ عطف شکل (هرم) می‌نامم و خود را از چالهٔ آت و آشغال هنر فرهنگستانی (آکادمیك) رهانیده‌ام. خط افق را نابود کرده‌ام و از حلقهٔ اشیاء گذشته‌ام. حلقه‌ای که نقاش و اشکال طبیعی در آن محاصره‌اند.

هنوز هم این حلقه‌ی لعنتی با جلد عوض کردن و
ندنی دروغین، جلو پرواز و طلوع هنرمند را می گیرد.
* تنها جبن و نابود کردن شانس خلاقیت، هنرمند
رادار به تبعیت از اشکال طبیعی می کند. این بنیاد را
انسان بدوی ناگزیر از آن بود و اکنون فرهنگستان
ن تکیه داده است باید درهم ریخت.
* نقاشی از اشیاء مورد علاقه و مناظر طبیعی
ست به این می‌ماند که دزدی با علاقه و لذت به
سر دست و پایش نگاه کند.
*تنها هنرمندان ناتوان و محافظه کار، هنرشان را
ر سایه‌ی صداقت پنهان می کنند. در هنر به حقیقت
ز است نه به صداقت.

ر بدوی و اصول آن

انسان بدوی به طبیعی گرایی (ناتورالیسم) روی
رد: یك نقطه و پنج خط کشید و کوشید تا از آن چیزی
یه خود خلق کند. با این گام نخستین اصل را بنا
اد: بازسازی اشکال طبیعی. شناخت او از طبیعت و
یات محدود بود و بدین خاطر همه‌ی تلاشش معطوف
یك شدن به اشکال طبیعی بود. همه تلاش او در
هت بازتابانیدن خلاقانه‌ی اشکال بود.
اولین طرح انسان بدوی، اولین گام به سوی تکرار
. هنر تکرار که بعدها عمومیت یافت. زیرا انسان
وز با تنوع واقعی احساسات، روان و آناتومی آشنا
د. انسان بدوی نه شکل بیرونی (ظاهری) و واقعی
د را می‌دید و نه از درون (باطن) خود خبر داشت.
ناخت او در این حد بود که طرحی محو از انسان یا
وان نقش کند، و هراندازه که به شناخت بیشتری
سید، طراحی از طبیعت پیچیده تر شد و هرچه بیشتر
یعت را شناخت کارش مشکل‌تر شد و کاردانی و
ارتش افزایش یافت.
اما این شناخت تنها در یك جهت بکار گرفته
شد: خلق کردن درباره طبیعت و نه دست یافتن به
کل نوی از هنر.
به همین دلیل مشکل بتوان آثار و نقوش باقی مانده
انسان بدوی را آثار هنری نامید. ناقص بودن و
ریخت بودن نقوش دلیل ناتوانی او در فن (تکنیك)
نرفته‌اند. و فن او نیز مانند آگاهی در آغاز راه تکامل
ند. پس کار او و نقوش او را نمی‌توان هنر نامید،
را:
«نتوانستن هنر نیست.» او به راهی گام گذاشته بود
به هنر منتهی می‌شد.
طرحهای اولیه‌ی انسان بدوی شالوده‌ای شدند
ی نسلهای بعد که به شناخت نوتری از اشیا و
یده‌ها می‌رسید و به موازات آن نقاشی می‌کرد.
رحها و تصاویر روز به روز پیچیده‌تر شد تا به
کوفایی دوران کلاسیك و پس از آن به رنسانس
سید.
استادان این دورانها انسان را به شکل کامل
صویر می‌کردند. هم درون و هم
رونش را. بیرون (ظاهر) انسان نقش شده، به وضوح
کیدی بر حالات درونی اش بود.
اما اینان نیز با همه‌ی استادی و مهارت، کاری را
انسان بدوی آغاز کرده بود به پایان نبردند. تنها
ی استادانه از خود بر هنر باقی نهادند. نقش تمام و



کمال طبیعت بر پرده‌ی نقاشی. به عبارتی پرده نقاشی استادان به سان آینه‌ای در برابر طبیعت بود.

* این باوری غلط است که هنردوران کلاسیك یا هنر رنسانس به قله‌ای رسیده است که نسل‌های جوانتر بعد از آن باید همه‌ی هم خود را در رسیدن به آن قله صرف کنند و اساس کوشش خلاقه‌اشان را در رسیدن به آن قله بگذارند. این باور غلط نیروی خلاقه جوان را نابود می کند، او را از زندگی دور می سازد. این اساس بدآموزی است.

جماعتی که این حرف را تبلیغ می‌کنند از پیشرفت‌های چشمگیر صنعتی بهره می‌گیرند، با هواپیما پرواز می کنند، اما در مورد هنر و زندگی به دامن نروس (از خدایان ستمکار اساطیر یونان باستان. م) و یا تیتان (خدای خورشید هم به معنای خدای پیکر. م) چسبیده‌اند. آنان مسحور زیبایی قرون گذشته‌اند و بدین خاطر است که زیبایی و تازگی زندگی نو را درنمی‌یابند.

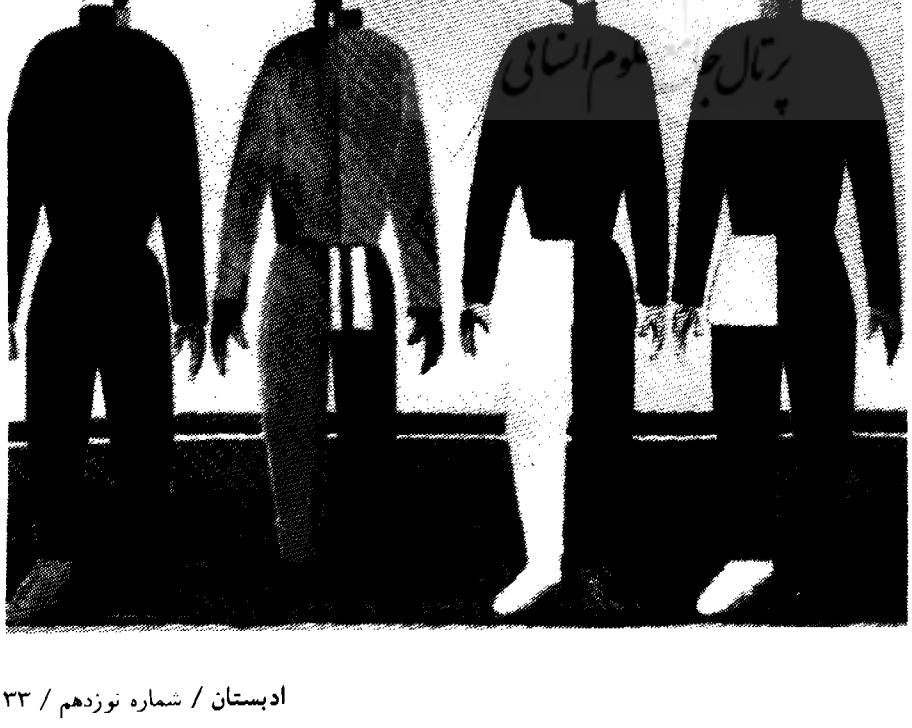
* بازسازی شکل واقعی اشیاء واقعی بر پرده نقاشی، هنر تکرار و نسخه (Copy) سازی است نه چیز دیگر. میان هنر خلاق و هنر تکرار و نسخه‌ساز فاصله‌ای بسیار است. خلاقیت یعنی زندگی، یعنی زندگی جاودانه به چیزی نوبخشیدن.

هنرمند زمانی خلاق است که اثرش رابطه‌ای با اشکال موجود طبیعی نداشته باشد. هنر، شانس ساختن بنایی است که مصالحش قواعد رنگ و شکل و بنیادش تجربه زیبایی شناسانه ترکیب‌بندی و ساختمان نباشد، بلکه تاکید بر توازن و تعادل باشد. توازن بین سرعت و جهت حرکت.

هنرمند باید به اشکال زندگی و حق موجودیت ببخشد.

فوتوریسم چیزی «نو» را در زندگی نوین ما به ارمغان آورد: زیبایی سرعت را. به خاطر سرعت، تندتر به جلو می‌رویم. ما که دیروز فوتوریست بودیم. به خاطر سرعت به رابطه‌ای جدید با شکل رسیده‌ایم، رابطه‌ای بی واسطه با زندگی، طبیعت اشیاء و پدیده‌ها.

ما به «سوپره ماتیسم» رسیده‌ایم. فوتوریسم را پشت سر نهاده‌ایم اما آن را همچون راهی هموار برای آنان که از قافله عقب مانده‌اند، باقی گذاشته‌ایم. ما فوتوریسم را پشت سرنهاده‌ایم. ما جسورانه به محراب فوتوریسم و هنر فوتوریستی پشت کرده‌ایم. اگر ما خود را از فوتوریسم جداکرده و راهی دیگر پیش گرفته‌ایم، دلیل آن نیست که این جنبش هنری متوقف شده باشد.



پرتال جامع علوم انسانی

نه، زیبایی سرعت که فوتوریسم آن را کشف کرد جاودانه خواهد ماند و این جاودانگی چشمان بسیاری از دیگران را به دنیای نو بازخواهد کرد.

ما چون از طریق سرعت فوتوریسم به هدف نزدیك شده‌ایم، تجربه کرده‌ایم و می‌دانیم که اندیشه‌مان نیز سرعت گرفته است و به پیش می‌رود. آنان که در دوران فوتوریسم هستند به ما و به هدف نزدیك‌ترند، آنان از گذشته فاصله گرفته‌اند.

پویایی حرکت این انگاره را در ما به وجود آورد که پویایی تصویری را نیز بسط دهیم. زیرا که کوشش فوتوریستها برای خلق آثار ناب تصویری و تجسمی به موفقیت درخور تحسینی نرسید. آنان نمی‌توانستند خود را از قید مجاز (فیگور Figur) رها کنند، کاری که اگر می‌کردند، راهشان هموارتر می‌شد. آنان نیمی از پندارهای به دردنخور در مورد نقاشی را، یعنی عادت کهك زده‌ی سخت جان همه چیز را طبیعی دیدن، دور ریختند و آثارشان جان تازه‌ای گرفت. آنان به اشیاء زندگی جدیدی بخشیدند.

با بدست آمدن حرکت، وحدت اشیاء و پدیده‌ها از دست رفت. اخگر خیره کننده اشیاء گاه محو شد، زیرا آنچه حرکت داشت به جلو می‌آمد و آنچه ساکن بود عقب زده می‌شد.

تأکید بر حرکت بنای تابلوهای فوتوریستی بود.

اما برای بازتاباندن حرکت در زندگی نوین انسان باید که با اشکال (فرمها) نیز کار و تجربه کرد. این در نقاشی، دستیابی به هدف ما را مشکل‌تر می‌کند.

وقتی به هنر کوبیسم نگاه می‌کنیم. ناخودآگاه می‌پرسیم: چه کار مایه (انرژی)ای از اشیاء، درك بی‌واسطه و مستقیم از آن را این چنین به جنبش واداشته است؟

و می‌بینیم که کار مایهٔ تصویر در مرحله دوم قرار دارد.

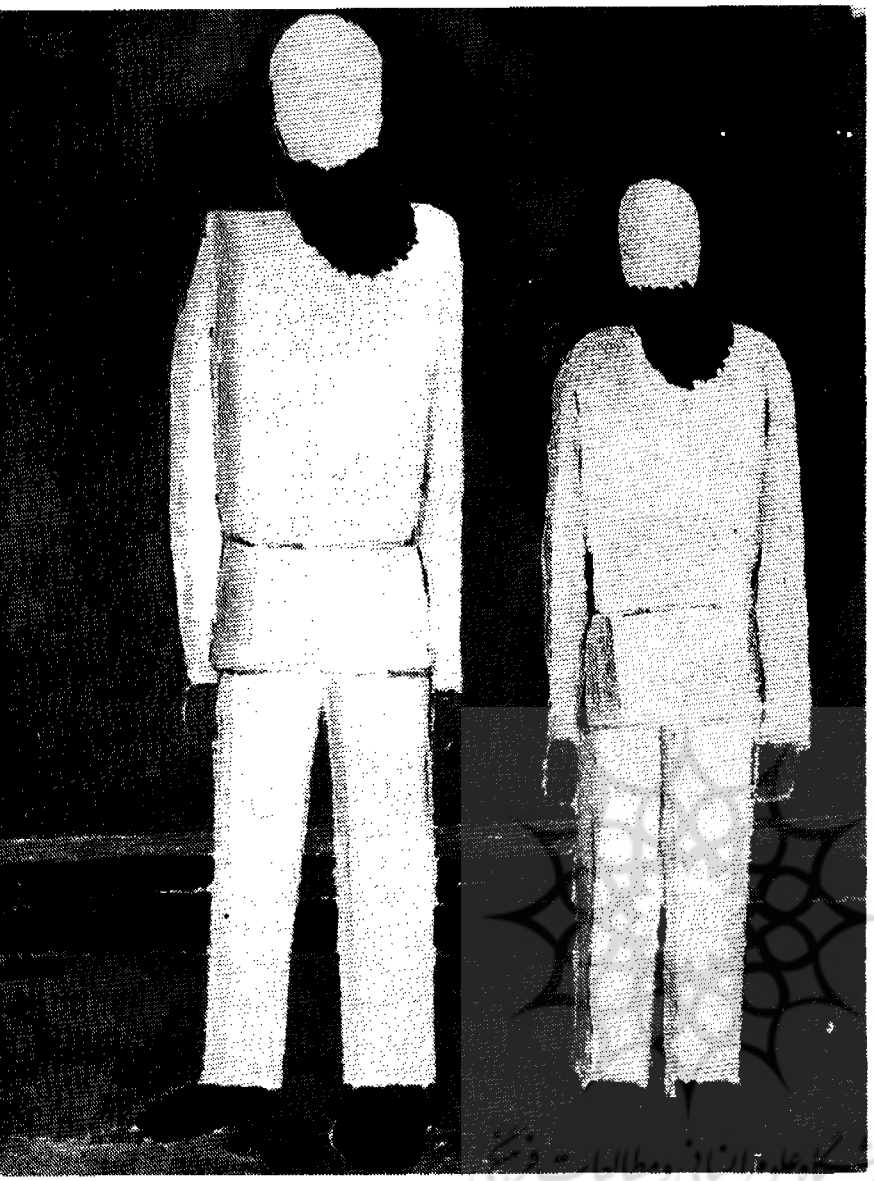
کوبیستها بر این باور بودند که خود شیئی و هستی آن هدف است نه جستن معنا و سعی در نمایش دادن آن. تا امروز نیز تغییری پیش نیامده است. زیبایی اشیاء به طور تمام و کمال در تابلوها حفظ می‌شود، هرچند اگر خطوط هستی بخش اشیاء ساده شده و زبر و خشن باشند.

هنوز هم می‌توان اشیاء را مطالعه کرد و چیزهای تازه‌ای در آنها یافت. چیزهایی که زیبایی دیگر گونه‌ای از آنها را جلوی چشمان ما می‌آورند. در واقع: درك بی‌واسطهٔ اشیاء نوعی کارمایه (انرژی) آنها را ارائه می‌دهند. نوعی انشقاق و تضاد درونی را، و در مواجهه ضدین چیزی نو ظهور می‌کند.

اشیاء زمان را در خود دارند. بیرون آنها متفاوت و مختلف است. نقاشی کردن از آنها نیز باید متفاوت باشد. زمان موجود در اشیاء گاهی از هستی و معنای آنها مهمتر است.

این کشف کوبیستها بود.

او ابزار را چنان به کار گرفت که دو شکل ناسازگار علیرغم انشقاقشان در کنار هم نشستند. ایستار (Stamdard) هر شکلی ارادی است، هر شکلی که حق نشان داده شدن را دریافت می‌کند، هر شکلی که جایگزین شکلی طبیعی می‌شود.



برای رسیدن به زیبایی نوین، ما کارمایه (انرژی) خود را از وحدت شیء رها کرده‌ایم.

براساس اصول کوبیسم، هر چیز نقاشی شده به گذشته تعلق دارد. یعنی که باید از بازگشت به شکل اجتناب کرد، و گرنه دوباره تکرار ناب یقه‌مان را می‌گیرد.

اگر هنرمندی در کشش نقاشی‌اش تردید دارد آزاد است تا موضوعی دیگر انتخاب کند. بدین خاطر در نقاشی کوبیسم از بازتاب شیء بر پرده خبری نیست. شیء در پرده گم می‌شود.

نتیجه اینکه: در قرون گذشته هنرمند می‌کوشید تا با نقاشی کردن شکل واقعی اشیاء، نقاشی کردن از هستی و معنای آن را نیز ممکن کند. اما کوبیسم، هنرمند را وادار کرد تا اشیاء و معنا و هستی‌شان را بشکند.

با قطعه قطعه شدن شیء، نقاشی نوین پدید می‌آید. اشیاء دود شده‌اند و به هوا رفته‌اند تا فرهنگ نو هنری بشکفد (...)

من به نقطه‌ای رسیده‌ام که نقطهٔ عطف شکل است. از هیچ خلق می‌کنم. سوپره‌ماتیسم به واقع‌گرایی نوین در نقاشی، به خلاقیت بدون د
نظرگرفتن موضوع رسیده است.

سوپره‌ماتیسم، پایه اولیهٔ فرهنگی نو است.

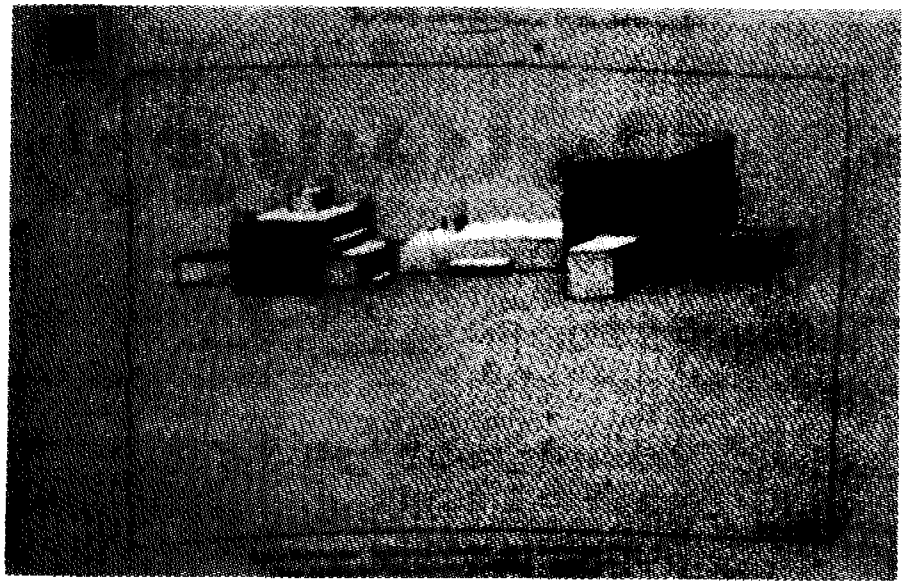
دیگر عشقی برای مناظر زیبا نیست. عشقی برا
انشای حقیقت هنر نیست. مربع سیاه شکل
ناخودآگاه نیست. خلق آگاهانهٔ یك حس است. چهر
نو هنر است. مربع زنده است. فرزند همایون تازه تول
یافته‌ایست. اولین گام در خلق هنر ناب است. پیش
او بازنمایی بی‌ریخت و سادهٔ طبیعت بود.

جهان هنری ما نو شده است، نو و ناب
همه چیز ناپدید شده است. تنها انبوهی ماده اول
برای ساختن اشکال جدید باقی مانده است. در ه
سوپره ماتیسم اشکال زندگی می‌کنند و به سان ه
اشکالی که در طبیعت می‌زیند.

این اشکال می‌گویند که انسان به نقطه تازه‌ای
توازن رسیده است. از اندیشگی فردی به اندیشگ
جمعی (مرکب) رسیده است.

به اندیشه سودمندگرا (utilitaraian). واقع‌گرایی
نوین کاملاً تصویری است زیرا در آن از واقعیت کوه
آسمان و آب خبری نیست...

مروز واقع گرایی بر وحدت شیئی تاکید داشت و نه
حدت رنگ. و شیئی در شکل و رنگ و جا تابع همان
ك از وحدت بود.
شکلی آزاد و یگانه است.
شکلی، یك جهان است.
سطح نقاشی شده، زنده تر و با نشاط تر از چهره ای
ت که دو تا چشم دارد و لبخندی بر لب.
چهره نقاشی شده تقلید مسخره و دردناك زندگی
ت، اشاره‌ای است به خاطره‌ای
آنچه زنده است یا زنده بوده است.
سطح رنگی، اما، زنده است، تولد یافته است.
ر مرگ را به یادمان می‌آورد. نقاشی، اما، ما را به
یشیدن در باره زندگی وا می‌دارد. یا به عکس،
هره‌ای زنده یا منظرهٔ طبیعی ما را به یاد نقاشی
ی‌اندازد، یعنی به یاد آنچه که مرده نیست.
اید به این دلیل است که نگاه کردن به سطح رنگی
رخ یا سیاه برایمان غریب و بیگانه است. به این دلیل
ست، شاید، که خیلی‌ها به نمایشگاه های موج‌های نو
نقاشی پوز خند می‌زنند یا به آن تف می کنند!
ر و نوآوری در هنر همیشه سوزن‌دان هر سوزنی بوده
ست.
گربه‌ها به محل زندگیشان عادت می کنند، نو کردن
ا و محل برای آنان مشکل ایجاد می کند. برای
نجور آدمها نیز هنر لازم نیست. آدمهایی که دوست
رند چهرهٔ ننه بزرگشان را در نقاشی ببینند یا محل و
ظره مورد علاقه‌شان را و یا بوته‌ای یاس را! (...)
هر چیزی به سرعت از گذشته اش جدا می شود، اما
مه چیز ، باید که در حال زندگی کند. زیرا در آینده
ختان سیب شکوفه‌شان را به زمین خواهند ریخت.
ه حال را فردا ادامه خواهد داد و شما نخواهید
انست گذر زندگی را دنبال کنید.
لجن گذشته مثل سنگ آسیا دور باطلی می چرخد
شما را می بلعد.
بدین خاطر از آنانی که شما را به تماشای سنگ
ر و یادگارهای گذشته وادار می کنند نفرت دارم.
فرهنگستان و انتقاد فرهنگستانی سنگ آسیابند.
ست زیر چانه شما. واقع گرایی کهنه و موجهایی که
لاش می کنند طبیعت را بازسازی کنند نیز دست در
ست آنان دارند. آنان در قرون وسطی و در عصر
گیز یسیون زندگی می کنند. هدفشان خنده‌دار است.
یرا به قیمت نابود کردن همه طبیعت تلاش می کنند تا
آنچه که از طبیعت برداشت کرده اند زندگی بخشند.
در زمانی که همه چیز نفس می‌کشد و به جلو
ی‌رود، آنان حالت جامد و بی روح را نقاشی می کنند.
ن شکنجه‌ای بدتر از کشتن است. تندیس‌های زنده
ر حالت جامد و بی‌روح یك دونده ایستاده اند.
آیا این شکنجه نیست؟
مرمر را جان بخشیدن و زندگی را به ریشخند
رفتن، شکنجه نیست؟
شما به هنری می بالید که می تواند شکنجه کند؟
زندگان را در قفس می‌کنید تا لذت ببرید. برای
طالعات علمی حیوانات را در باغ وحش زندانی
ی کنید.
خوشحالم که خود را از اتاق شکنجه فرهنگستان
یرون کشیده‌ام. به رنگ دست یافته‌ام و می توانم همه



ابعاد وجود زنده را ببینم و آنرا بدست آورم. اما از این ابعاد در جهت خلق کارنو سود خواهم جست و نه نسخه برداری از آن.
پرندگان را از قفس جاودانه شان آزاد کرده‌ام و در باغ وحش را باز گذاشته‌ام. بگذار آنان هنر شکنجه کردن ما را از هم بدرند و ببلعند.بگذار خرس در آب سرد شمال شستشو کند و نه در آب بهداشتی اکواریوم فرهنگستان.
شما افسون ترکیب بندی پردهٔ نقاشی می شوید که هنرمند شما انسانی را به ایستایی جاودانه در یك حالت محکوم کرده است.
لذت شما از اثر و تائیدی است بر فتوای او در محکومیت انسان.
گروه سوپرماتیستها:
ك. ماله‌ویچ. ای. پونی، ام منکف، ای. کلیون، ك ـ یوگسلاو سکایا، و ززانوا برای رهایی از جبر در هنر مبارزه می کنند و فرهنگستان هنوز طبیعت را در اتاق انگزیسیون حبس کرده است.
ابزار شکنجه فرهنگستان، احساس پندارگرایانه از زیبایی‌شناسی است. زیبایی‌شناسانه کردن اشکال انسانی، کشتن خطوط زنده و تپنده ساختمان عضلات است.
زیبایی‌شناسی، پشته‌ای آشغال از وحدت عناصر لایزال است. با آن معیارها تنها پرده‌ای از جسد مرده‌ای طبیعت را به دیوارتان می‌آویزید.

□□

به همه می‌گویند: عشق را کنار بگذارید، زیبایی‌شناسی را کنار بگذارید، چندان دانش را کنار بگذارید، زیرا در فرهنگ نوین، دانش شما مسخره و بی‌ارزش است.
من درون دانش شناخت رنگها را دیده‌ام.
پوست چروکیده و پژمردهٔ قرون را دور بریزید تا پوست‌تان بهتر نفس بکشد.
من بر ناممکن پیروز شده‌ام و با نفس خود راهی هموار ساخته‌ام.
شما هنوز به سان ماهی در دام افق گرفتارید.
ما سوپره‌ماتیستها راه را جلو پایتان گذاشته‌ایم.
عجله کنید.
زیرا فردا ما را نتوانید باز شناخت.