نقاشان معاصر جهان

کارلو ماریا ماریانی

علی‌اصغر قره‌باغی

آخرین آوازِ قوی زیبای کلاسیک

کارلو ماریا ماریانی: نگاه به آینهٔ آسمانی، رنگ روغن روی بوم ۲/۲۵×۲ متر، ۱۹۸۴

کارلو ماریا ماریانی از نقاشان پست ـ آوانگاردی است که که در برهوت فرهنگی امروز تک‌وتنها بر پای خود ایستاده است. تفاوت هنرمند پست ـ آوانگارد با هنرمند آوانگارد آن است که پست ـ آوانگارد تمامی چشم‌انداز تاریخ هنر را زیرنظر دارد و برای آن‌چه مدرنیسم و آوانگاردیسم نهی کرده‌اند نیز به اندازهٔ موارد دیگر ارزش و حرمت قایل است. ماریانی با اعتقادی خاص که شاید در عرصهٔ هنر امروز اندکی نامتعارف به نظر بیاید، افسونی زیبایی است و زیبایی را نوعی ایدئولوژی تکرار شدنی و مرکز ثقل هنر می‌داند. واقعیت هم آن است که زیبایی، همیشه رادیکال بوده و ریشهٔ زیبایی‌شناسی هنر شمرده شده است؛ همان زیبایی که آوانگاردیسم سال‌های سال نسبت به آن بی‌مهری می‌کرد و نیهیلیسم آن را در در زاویه‌های فراموشی دفن کرده بود. از این دیدگاه ماریانی یک هنرمند مفهوم‌گرا هم هست با این تفاوت که هنر مفهوم‌گرا همیشه اندیشهٔ غیرمادی کردن هنر را در سر می‌پرورانده است اما نقاشی ماریانی از همان نگاه اول بر این نکته تأکید می‌ورزد که مادیت و واقعیت را آن هم به بارزترین شکل ممکن، مدنظر داشته است و از آن برای نمایاندن گسترهٔ آرزوها بهره گرفته است. به بیان دیگر، اندام کلاسیک و زیبایی روشنفکرانه‌یی که ماریانی تصویر می‌کند، خلاصه و فشرده و تجسم زیبایی‌هایی است که سال‌ها در ذهن خود انباشته است.

کارلو ماریا ماریانی، ترکیبی شماره ۴، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۸۰

کارلو ماریا ماریانی از پدر و مادری رمی درشهر رم به دنیا آمد اما پدر بزرگش اهل میلان بود و اجدادش آلمانی بودند. عموی پدرش نقاشی گمنام و از وابستگان به فرقهٔ پیش رافائلی بود. پدر ماریانی، نویسندهٔ کتاب‌های کودکان بود و به عنوان روزنامه‌نگار، با مطبوعات واتیکان هم همکاری می‌کرد. هنگامی که درهای موزهٔ واتیکان به روی همگان بسته شد، پدر ماریانی دست فرزند خردسال خود را می‌گرفت و او را ساعت‌ها در تالارها و راهروهای موزه و نمازخانهٔ آن می‌گرداند. بعدها یکی از خویشاوندان ماریانی که راهنمای موزه بود، او را با آثار هنری رم و تکنیک‌های نقاشان گذشته به ویژه کاراواجو و روبنس آشنا کرد. این آشنایی‌ها بذر شیفتگی نسبت به هنر را در دل ماریانی نشاند و او را بر آن داشت تا نقاشی را در آکادمی رم بیاموزد.

بعد از پایان یافتن جنگ دوم جهانی و فرونشستن تب‌وتاب دوران پس از جنگ، بسیاری از هنرمندان غرب از هنر مدرن و انتزاعی که گمان می‌رفت در اوج خود سیر می‌کند کناره گرفتند و شماری از آنان به نقاشی سنتی روی آوردند. برخی از این نقاشان بعدها پست‌مدرن نام گرفتند و با آثار خود شکلی از درگیری معاصر با مدرنیسم و نحوهٔ آفرینش هنر را به نمایش گذاشتند. این نقاشان با سرسختی تمام به آن‌چه مدرنیسم آن را مسموم نموده بود و گفت‌گو [illegible] آن را تقلید از تقلید می‌نامید و سرزنش می‌کرد روی آوردند. ماریانی تا سال ۱۹۷۴ یک نقاش مفهوم‌گرای تمام عیار بود و می‌گفت: «پیوند میان هنر دههٔ ۱۹۷۰ و نوکلاسی‌سیسم از میان مفهوم‌گرایی می‌گذرد.[1] از راه و روش هنر نقاشی در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ دل‌خوشی نداشت و از همین رو، سر درددل کردن با تاریخ را باز کرد. کوشید تا تمام تجربیات نقاشی و فرهنگ غرب را به خاطر آورد و مرور کند. می‌گوید: «هنر من حاصل جست‌وجو در کتاب‌ها و آرشیوها و کتابخانه‌هاست... به عنوان نمونه، روزی ضمن کندوکاوهای خود در یک کتابخانهٔ قدیمی به یادداشتی برخوردم که تاریخ ۱۸۰۰ و امضای کانووا را داشت. کانووا در آن روزها مدیر آکادمی رم بود و در این یادداشت شکل رقابت میان هنرمندان آکادمی را شرح داده بود. من پس از خواندن این یادداشت پیش خود تصور کردم که اگر در آن روزها زندگی می‌کردم و ناگزیر از شرکت کردن در این رقابت‌ها بودم، چه باید می‌کردم و به چه شکلی باید نقاشی می‌کردم؟»[2]

آن‌چه ماریانی را به گزینش این شکل از نقاشی برانگیخت، مطالعهٔ نظریه‌های یوآخیم وینکلمن و [illegible] آثار و نوشته‌های این استادان را درونی و گوارده خود می‌کرد اما هرگز نمی‌خواست خود را با آنان هویت‌یابی کند. می‌خواست همانند آنان باشد اما نمی‌خواست آثارشان را کپی کند. می‌خواست روح آنان را در آثار خود بدمد اما تا حدممکن از آنان دوری می‌گرفت. وینکلمن به او آموخته بود که «کپی کردن در تضاد با اندیشهٔ مستقل است.» ماریانی چند صباحی در این گمان افتاد که راه را پیدا کرده و به شیوهٔ بیانی که به دنبال آن بود دست یافته است اما از بخت‌یاری او بود که دریافت باید بیشتر مطالعه و کار کند. می‌گوید: «هنگام نقاشی کردن متوجه شدم که خودم هم کلاسی‌سیسم تازه‌یی به وجود آورده‌ام که با آن‌چه امروز در جهان می‌گذرد همخوان نیست و ارزش نمایش دادن ندارد.»[3] بار دیگر سر گفت‌وگو با تاریخ را باز کرد. گفت‌وگوی ماریانی با تاریخ بگومگوی پیچیده‌یی بود و شکلی چندوجهی داشت. هم سنت آرمان‌گرایی را در برمی‌گرفت و هم به شکلی از نقد امروز نزدیک می‌شد. ماریانی می‌خواست به هر تمهید که شده آگاهی از ریشه‌های کلاسیک را به زمان حال پیوند دهد و بر این واقعیت انگشت بگذارد که هنوز چیزی که ارزش جستن و یافتن داشته باشد در ته‌توی

آن باقی مانده است. خودش و کارهایش منکر همخوانی کلاسی‌سیسم با واقعیت‌های معاصر بودند اما بر این نکته تأکید داشتند که هنر کلاسیک یک مکانیزم متغیر و رویه رشد بوده است. ماریانی امروز را در گسست کامل از گذشته نمی‌دانست بلکه آن را تداوم لایه‌لایه‌یی تصور می‌کرد که حامل گذشته هم هست و باید بازیافت و بازتعریف شود. با این همه، ماریانی آب در هاون می‌کوبید و در جست‌وجوی ارزش‌هایی بود که در جوامع معاصر غرب یکسره از یاد رفته بود و نشانی از آن دیده نمی‌شد. یکی از این ارزش‌های فراموش شده، ایمان به رمز و راز و تعالی بود. می‌گوید: «سرانجام دورانی که برای مفهوم کلاسیک انتخاب کردم، پایان سدهٔ هجدهم و آغاز سدهٔ نوزدهم بود. این واقعیت را دریافتم که هنرمندان آن دوران هم در نقاشی از دیدگاه گذشته می‌نگریستند. بی‌تردید آنان هم این گفتهٔ گوته را شنیده بودند که «هر کاری که تصورش را بکنید درگذشته انجام شده است و تنها سهمی که برای ما باقی مانده آن است که چگونه در آزموده‌ها بازنگری کنیم و به چه راه و روش تازه‌یی آن‌ها را نمایش دهیم. هنرمند امروز نگاه به گذشته دارد چراکه به پایان هنر رسیده است.»[۴]

به هر حال ماریانی در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ از کلاسی‌سیسم پیروی می‌کرد و سر آن داشت که مفاهیم زیبایی را در ذهن خود ذخیره کند. در دههٔ ۱۹۸۰ این مفاهیم ذهنی را تجسم بخشید و با بهره‌جویی از آن‌ها آثاری آفرید که بیشتر شکل هنری فردی را داشت تا ادراکی فلسفی را. گه‌گاه به ضریسم هم نزدیک می‌شد و حتی چند اثر منریستی پیچیده هم نقاشی کرد. مثلاً در پردهٔ «اگر چشم نبیند، قلب آزرده نخواهد شد» که مضمون آن برگرفته از رباعی باباطاهر خودمان است، تمامی تصویر به دو نیمه تقسیم شده است. یک نقاشی دایره‌شکل با فیگوری معلق که در سقف گنبدی پژواک یافته مانند رویایی ابدی بالای سر. فیگور اصلی که زیبایی آپولویی دارد و به خواب رفته است دیده می‌شود. فیگور به خواب رفته نماد انسان امروز است که در میانهٔ رویای پست‌مدرن و بیم از رویارویی با واقعیت‌های زندگی به خواب خرگوشی فرو رفته است. در بسیاری از آثار ماریانی، فیگورهای کلاسیک اندیشهٔ زیبایی را تجسم می‌بخشند و زیبایی آرمانی اساس و ستون فقرات هنر او را تشکیل می‌دهد اما فیگورهایش یا در تعلیق‌اند و یا شکلی رؤیاگونه دارند، یا در خوابند و یا غرق در رؤیابافی و خیال‌اندیشی تصویر شده‌اند. اصولاً فیگورهای دههٔ ۱۹۷۰ ماریانی شکلی نمادین دارند، گاهی یک عنصر متعالی را نمایندگی می‌کنند و گاهی یک اندیشهٔ کلاسیک را اما در نقاشی‌های دههٔ ۱۹۸۰، فیگورهایش بی‌آن‌که ظاهر معنوی خود را از دست بدهند حضوری حسی نیز پیدا کردند.

برخلاف آن‌چه چارلز جنکز عنوان کرده است، ماریانی متأثر از هنر مدرن ایتالیا نبود. شاید در ظاهر به نظر آید که از دکیریکو تأثیر پذیرفته است اما واقعیت آن است که آن‌چه بر هنر ماریانی انگشت تأثیر کشید آثاری بود که هنرمندان کشورهای دیگر، از جمله نوکلاسیک‌های فرانسوی و آلمانی دربارهٔ هنر ایتالیا ساخته و پرداخته بودند. هنر کلاسیک ایتالیا از طریق حساسیت‌های این هنرمندان تقطیر و پالایش شده بود و ماریانی از همین شکل پالودهٔ کلاسیک بهره گرفت. نو-کلاسی‌سیسم یک اختراع آلمانی بود. نوعی رمانتیک سازی کلاسی‌سیسم بود و نقاشان آلمانی از منظری رؤیایی و آمیخته با مالیخولیا در آن می‌نگریستند. هرگز نمی‌خواستند که آن را آرمانی جلوه دهند و از دیدگاه اجتماعی هم توجیه و ضرورتی برای این کار نمی‌دیدند.

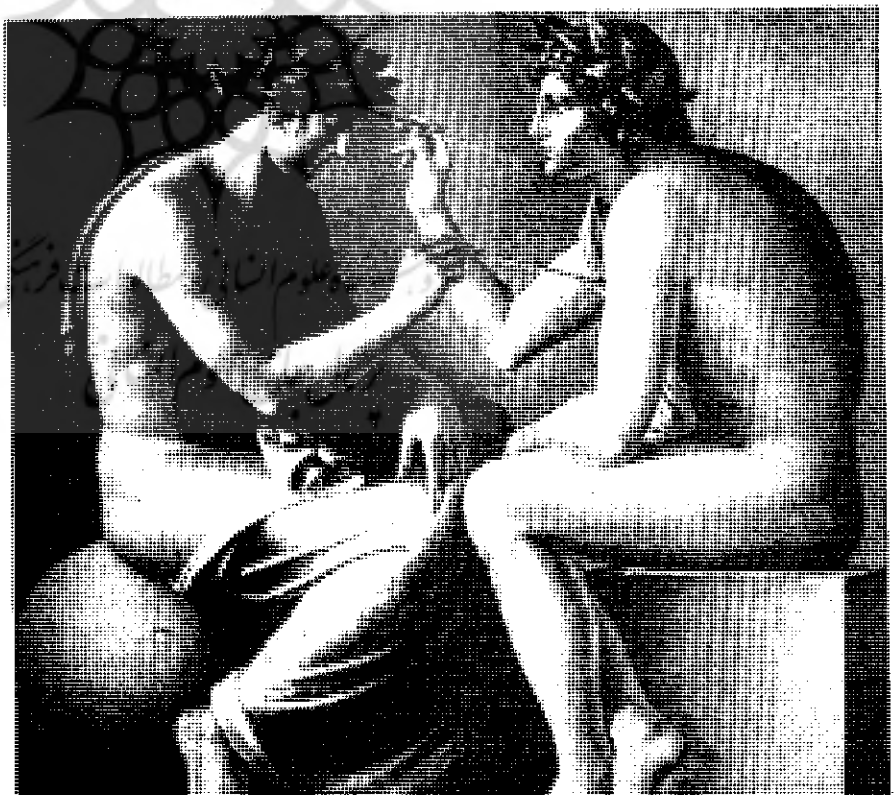
ماریانی با هوشمندی بسیار، فرازهایی را که از نقاشی پیشینیان و سنت نقاشی فراهم آورده بود به هم آمیخت و از سال ۱۹۷۵ به تماشا گذاشت. این کار او همزمان با ظهور گروهی از نقاشان و شکلی از نقاشی بود که «فراآوانگارد» نامیده می‌شد.[۵] این نقاشان به دو گروه تقسیم می‌شدند، یک گروه نقاشانی را در برمی‌گرفت که با بازگشت به گذشته و رسانه‌های سنتی نقاشی و آمیزه‌یی از ایماژهای کلاسیک و نو-کلاسیک نقاشی می‌کردند و بر این اعتقاد بودند که پاره‌های هنر کلاسیک نمایانگر یک دوران تاریخی آرمانی بوده است و اگرچه به ظاهر از میان رفته است، اما حضور دائمی آن در عرصهٔ هنر انکارناشدنی است. می‌گفتند که تکه‌پاره‌های کلاسیک یک واقعیت عینی است و مستقل از واقعیت عینی گذشته، که اغلب از سر تعصب به شکلی ذهنی در آن نگریسته می‌شود، حضوری ملموس دارد و قابل دسترسی است. گروه دوم که نقاشانی همچون ساندرو کیا و فرانچسکو کلمنته و نیکلا دوماریا آن را نمایندگی می‌کردند، اعتقاد داشتند که قلمرو آرمان‌ها غیرتاریخی و یا فراتاریخی بوده و هرگز نمی‌توان گفت که در مفهوم تاریخی، در زمان و مکانی خاص وجود داشته است. به بیان دیگر همیشه در متافیزیک حضور داشته و خود را به رخ کشانده است. ماریانی و نقاشی‌هایش در میانهٔ این دو باور قرار می‌گرفتند. هم از نوعی واقعیت‌گرایی مشخص و معین بهره می‌گرفتند و هم از قلمروهای آرمانی، فراسوی زمان و مکان سود می‌جستند.

به همین سبب‌ها هم هست که آثار ماریانی به طور همزمان هم پست‌مدرن است و هم نو-کلاسیک. از

کارلو ماریا ماریانی: درخت آپولو

تمامی تاریخ هنر غرب و سنت‌های هنری گذشته توش و توان می‌گیرد. در نقاشی‌هایش هم نشانه‌هایی از کلاسیک یونان و شکل‌های آرکائیک و زیبایی کلاسیک دیده می‌شود و هم ردپایی از هنر رنسانس و محتوای انسان مدارانهٔ آن. ماریانی این را به خوبی دریافته است که زیبایی کلاسیک همیشه با نوعی کیفیت معمایی، ناملموس و بیان نشدنی همراه بوده است که نمونهٔ بارز آن «مونالیزا» است. ماریانی سردرپی همین زیبایی‌های نامتعارف و پررمز و راز دارد که به هیچ رو مادی نیست. می‌خواهد با بازگشت به این زیبایی کهنه، هنری تازه را آغاز کند و بخشی از گسترهٔ پردامنهٔ زیبایی کلاسیک را به نمایش بگذارد. اما این کار او ربطی به تاریخ‌گرایی و احیای شیوه‌های گذشته پیدا نمی‌کند و تنها در پیوند با معانی ریشه‌یی زیبایی کلاسیک است. می‌خواهد به هر راه که شده اندیشهٔ آرمانی بودن زیبایی را دوباره زنده کند و در چشم و ذهن تماشاگر آثار خود بنشاند. البته این کار خالی از خطر هم نیست و هر لحظه ممکن است به نوعی واپس‌گرایی و بازگشت به مفاهیم کهنه و منسوخ گذشته تعبیر شود. اما در این لحظه از تاریخ که در آنیم، کار ماریانی شکلی از بازگشت به خویشتن هنر است، خویشتنی که در گذر زمان پاره‌پاره شده و در زیر لایه‌های فراموشی از یادها رفته است. ماریانی در هنر گذشته، به چشم یک ظاهر تجسم یافته که باید از آن تقلید کرد نگاه نمی‌کند بلکه آن را برآمده از روزگاری می‌داند که در آن اندیشهٔ رشک‌انگیز هنر و اهداف متعالی آن وجود داشت، بر آفرینش هنری حکم می‌راند و حضور خود را در تمدن و فرهنگ انسان‌ها به رخ می‌کشید.

ماریانی برای دست‌یابی به زیبایی به همان روشی که اپلس در عهد کهن به کار می‌گرفت روی آورده است. پلینی روایت می‌کند که اپلس برای ساختن پیکرهٔ به کمال و بی‌نقص ونوس، هر یک از اندام او را از زیباترین زنانی که دیده بود وام گرفت و پیکری برآورد که تا آن زمان نه به زیبایی آن دیده شده بود ونه می‌توانست بر روی زمین هستی بیابد. ماریانی در پی اهداف خود حتی به همان روش نقاشان رنسانس نقاشی می‌کند. نخست پیشطرحی به اندازهٔ نقاشی نهایی تهیه می‌کند. سپس آن را به شیوهٔ لئوناردو داوینچی و میکلانژ، روی بوم کپی می‌کند و بعد به رنگ‌آمیزی آن می‌پردازد. اما نقطهٔ عطف نقاشی‌های او نه دوران یونان کهن است و نه رهباستان و نه رنسانس. بلکه دوران ناشناخته‌یی است که ایماژهای کلاسیک از میانهٔ آن سر برمی‌آورند و به دوران ما گره می‌خورند. هم از هنر منگس در سدهٔ هجدهم سود می‌جوید و هم از هنر قرن نوزدهمی انگر و هم از اندیشه‌های عصر روشنگری و خردورزی و هم از دوران رمانتیک‌ها، انگار همیشه در پی نوعی بهشت گمشدهٔ ذهنی است و آن را با نوعی نوستالژی سانتی‌مانتال گونه در می‌آمیزد. نگاهش معطوف به فرهنگ‌های آرمانی دوران‌های از دست‌رفته‌یی است که در آن انسانیت بدون هیچ گونه ناهمسنگی و تعارض در جهان پیرامون خود می‌گنجید. اندیشه‌های غربی، فرهنگ‌های کهن و همارایی آن راکه تا دوران آرمانی رنسانس دوام آورده بود از هم گسیختند و همتافتگی‌های آن را از میان بردند. رنسانس در آرمان‌های کلاسیک به عنوان چیزی از دست‌رفته نمی‌نگریست بلکه آن را غنیمتی بازیافته می‌شمرد و در بازنمایی آن از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کرد. رنسانس، نوستالژی گذشته‌یی را نداشت که الهام‌بخش بوده باشد اما نو-کلاسی‌سیسم در آرمان‌های کلاسیک به عنوان چیزی از دست رفته نگاه می‌کرد و نگاهش اغلب آکنده از نوستالژی بود. از سوی دیگر، سدهٔ هجدهم که آغازگاه مدرنیسم شناخته شده، نگاه به آینده داشت، عصر انقلاب بود و نمی‌خواست به دوران یونان کهن به عنوان عصری ایستا و بی‌تحرک نگاه کند. درست یا نادرست، آن را عصر پدیدار شدن آیین‌های دموکراتیک و تجسم دگرگونی‌های اجتماعی می‌دانست و از همین رهگذر هم بود که نو-کلاسی‌سیسم، شکلی مبهم‌تر از دوران کلاسیک یونان و رنسانس به خود گرفت. از یک طرف در گذشته به عنوان دوردست‌های تاریخ نگاه می‌کرد و از طرف دیگر چشم به آینده داشت. به همین اعتبار هم هست که نو-کلاسی‌سیسم می‌تواند پل رابط میان دوران معاصر و کلاسیک کهن شمرده شود و آثار نقاشی همچون ماریانی رادر چارچوب ذهنی خود جای دهد. اما ماریانی باگزینش الگوهایی از هنر قرن هجدهم، هم سرنخ‌هایی برای دریافت آثار خود به دست می‌دهد و هم پرسش‌هایی برمی‌انگیزد. مثلاً یکی از پرسش‌ها این است که آیا اثبات و استقرار یک قلمرو آرمانی، به منظور نمایش واقعیت عینی آرمانی و برانگیختن نوعی احساس همارایی کیهانی و تأکید بر اعتبار آن در فرمهای اجتماعی بوده، یا این که نمایش واقعیتی ذهنی و بازتاب شهود و احساس و آرزوهای انسانی را در سر می‌پرورانده است؟ شاید مقایسه میان شرایط اجتماعی دو مرحله از تاریخ فرهنگی غرب مسأله را روشن کند: نو-کلاسی‌سیسم رنسانس شکلی کم‌وبیش اشرافی داشت و با نمایش و استقرار یک نظم کلاسیک ونامتغیر که ساختارهای طبقاتی را هم به عنوان یک کیفیت و واقعیت عینی در برمی‌گرفت، در خدمت طبقهٔ حاکم بود. اما نو-کلاسی‌سیسم قرن هجدهم شکل بورژوازی داشت، بی‌آن‌که بر نظم‌های عینی تکیه داشته باشد، بر مبنای ذهنیت طبقه متوسط استوار بود و برای همین هم بود که توانست زمینه و کشتگاهی مساعد



کارلو ماریا ماریانی: دست تسلیم خرد است، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵×۲۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۳

کارلو ماریا ماریانی: اگر چشم نبیند، قلب آزرده نخواهد شد، رنگ روغن روی بوم ۱۹۹۰

برای رویش رمانتی‌سیسم فراهم آورد.

هنر ماریانی با بهره‌جویی از یکی از راه‌کارهای پست‌مدرن هستی یافته و یکی از نمونه‌های بارز «مال خود کردن» گذشته است. اما ماریانی آن قدر هوشیاری دارد که که در روزگار کهن فقط از بیرون و به شکلی سطحی نگاه نکند. می‌خواهد همه چیز را از درون هم ببیند و از فلسفه و انگیزه‌های آن هم سر در آورد. ماریانی در این راه به نوعی باستان‌شناسی تصویری می‌رسد و به هنری می‌پردازد که در عین کلاسیک بودن، مفهوم‌گرایانه هم هست. پیشتر به اختصار به یکی از آثار کلیدی او به نام «ترکیب‌بندی شماره ۶، رقص» پرداخته‌ام[۶] اما از میان نقاشی‌هایش پردهٔ «دست تسلیم خرد است» (۳-۱۹۸۲) نقشی محوری دارد و سرنخ بسیاری از آثار و اندیشه‌های او شمرده شده است. در این اثر، زیبایی مفهوم‌گرایانهٔ مدرن و زیبایی کلاسیک به هم آمیخته‌اند و پیداست که ماریانی از اندیشهٔ گوته نیز سودجسته و به شکلی می‌نی‌مالیستی از دو عنصر گوی و مکعب بهره گرفته است. این دو عنصر، یعنی گوی و مکعب، با هم یا جداگانه، در شماری از آثار ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۹ ماریانی به تکرار دیده می‌شوند. گوی ماهیتی دیوژنی دارد و مکعب، عقلانی است. ماریانی می‌خواهد در نقاشی خود پیوند این دو نماد را تصویر کند. هنرمندی که بر مکعب خرد نشسته است، تعقل و خردورزی را بر مغز و اندیشهٔ هنرمندی که بر گوی شوریدگی و احساس نشسته نقش می‌زند و آن که بر گوی شوریدگی قرار گرفته، می‌کوشد تا نقش قلب را بر پیکر هنرمندی که بر خرد تکیه دارد تصویر کند. تمامی نقاشی روایت یگانگی و آشتی دادن قلب و خرد است به امید آن‌که از این پیوند، یک تمامیت انسانی سربرآورد. یکی می‌خواهد اندیشه‌یی را در ذهن دیگری نقش بزند و دیگری می‌خواهد احساسی را در قلب دیگری بکارد و بپرورد.

نقاشی ماریانی در ضدیت کامل با معیارهای مدرنیستی و ایدئولوژی و جاروجنجال شبه انقلابی فوتوریست‌های ایتالیا است و به همین اعتبار هم هست که پست‌مدرن نامیده می‌شود. بازگشت او به رم باستان در واقع سفر زیارتی به سنت‌های ایتالیایی است. فیلیپو مارینتی، رهبر جنجالی فوتوریست‌ها بر این پندار بود که فوتوریسم او بر «آرمانی عرفانی» چیره شده است اما اکنون ماریانی بر ضد این شعار برخاسته است و می‌خواهد نشان دهد که این آرمان هیچ‌گاه ناهمزمان نبوده و گذر زمان از اعتبار آن نکاسته است. مارینتی موزه را قبرستان هنر و منزلگاه آرمان عرفانی آن می‌دانست و بر آن بود که تمام موزه‌ها را باید یکسره ویران کرد. می‌گفت باید هر اثری را که بیست سال از عمرش گذشته باشد نابود کرد. اما غرق در اندیشه‌های مالیخولیایی خود از این واقعیت غافل بود که حمله بردن به موزه و کتابخانه که میراث فرهنگی ملت‌هاست، در واقع ایلغار اساس و شالودهٔ تمدن‌ها هم هست و حاصلی به جز گسست فرهنگی در پی نخواهد داشت. ماریانی یک‌تنه در برابر این یاوه‌گویی‌های هموطن خود قدعلم می‌کند و این بار اوست که در پیشرفته بودن هنر معاصر به دیدهٔ تردید می‌نگرد. از دیدگاه او تمامی گذشته موزه‌یی است که در آن از زیبایی حراست می‌شود. موزه را نماد جاودانی و ماندگاری می‌داند و به عمد هنری می‌آفریند که مبتنی بر هنر موزه‌یی است. واقعیت هم آن است که موزه باید جایگاه زیبایی‌های ابدی باشد نه بساطی که در آن اشیای کهنه و عتیقه و منسوخ عرضه شود و منظور از احداث آن، برگرفتن نگاه‌ها از روزگار معاصر باشد. موزه جایی نیست که در آن تنها یادگار پیروزی‌های تمدن‌ها گردآوری شود بلکه دایره‌یی جادویی است که در آن هنر گذشتگان و سنت‌های گذشته به تمامی خود را می‌نمایانند.

کلاسی‌سیسم رمانتیک‌گونهٔ ماریانی ثمرهٔ درد مدرنی است که از همان آغاز چهره خود را در نقاشی‌های او نمایاند و از آن پس از پرده‌یی به پردهٔ دیگر سرک کشید. ماریانی می‌خواهد شکاف میان هنر گذشته و هنر مدرن را پر کند و غیبت تمامیت و انسجام در هنر مدرن را که از نو-کلاسی‌سیسم تا امروز محسوس بوده است به نمایش بگذارد. نقاشی ماریانی نوعی سوگواری برای کلاسی‌سیسمی است که هنر مدرن بر آن خط بطلان کشید و یکسره به فراموشی سپرد. شاید هم آخرین آواز قوی زیبای کلاسیک باشد. ◇

پانویس‌ها و منابع

۱. Bakargiev-Christov, Carolyn, "Interview with Carlo Maria Mariani", Edinburgh International, 1988

۲. Cumming, Hugh. "Classical Sensibility; Interview with Carlo Maria Mariani", Art and design , 4, 1988

۳. همان ماخذ ۲

۴. ماخذ ۲

۵. Transavangarde این اصطلاح را نخستین بار آشیل بنیتو اولیوا، منتقد ایتالیایی بر سر زبان‌ها انداخت و منظورش اشاره به سبک و سیاقی التقاطی بود. نقاشانی همچون ساندرو کیا، فرانچسکو کلمنته، نیکلا دوماریا، میمو پالادینو، رمو سالوادوری و شماری دیگر از نقاشان غیرایتالیایی، از جمله انزلم کی‌فر و دیوید سالی و بازلیتس از نمایندگان این جنبش به شمار می‌آمدند.

۶. گلستانه شماره ۱۲، دی ماه ۱۳۷۸

Kohn, Michael. "Paradise Regained", An Interview with Carlo Maria Mariani, 1988

منابع:

- "Art After Modernism, Rethinking Representation", ed. Brian Wallis , The New Museume of Contemporary Art, New York, 1996
- Gilbert-Rolfe, Jeremy. "Beyond Piety, Visual Arts, 1986-1993", Cambridge University Press, 1995
- Mashech, Joseph, "Modernities, Art-Matters in the Present", Pennsylvania State Press, 1993
- "Post-Avant-Garde", ed. Andreas C.Papadakis, Art and design, London, 1987
- Kuspit, Donald. "Idiosycratic Identities", Cambridge University Press, 1996
- "The New Modernism" Art and Design, Academy Group Ltd. London, 1988
- "The Penguin Book of Art Writing", ed. Martin Gayford and Karen Wright Penguin, London, 1999