جاکومتی
((فیلسوف یا هنرمند؟))

دکتر بهنام جلالی جعفری

جاکومتی پیکره ساز، نقاش و شاعر سوئیسی که در سال های ۲۲-۱۹۲۰ در ایتالیا به کارآموزی پرداخت و سپس مدت سه سال در پاریس زیر نظر نقاش و مجسمه ساز فرانسوی به نام ((بوردل)) به کار مشغول شد. جاکومتی متاثر از مجسمه ساز رومانیایی ((کنستانتین برانکوزی)) در دهۀ ۱۹۳۰ به هنرمندی سوررئالیست تبدیل شد، تندیس های او را در این دوره ((طبیعت بی جان هایی با اشیاء جادویی)) نامیده اند. مشهورترین آنها ((کاخ در ساعت چهار صبح)) (موزۀ هنرهای مدرن نیویورک) است.

بعدها او به تک پیکره هایی واقع گرایانه تر روی آورد که پیکره هایی بسیار لاغر و ساخته شده از گچ روی اسکلت سیمی هستند. نمونه بارز این نوع مجسمه سازی ((مردی در حال اشاره)) است که در سال ۱۹۴۷ ساخته شده است، و در نگارخانه تیت لندن نگهداری می شود.

در مورد آثار طراحی، نقاشی و مجسمه های جاکومتی سخن از اینجا آغاز می شود که: چگونه می توانیم تفاوت و چندگونگی آثار جاکومتی را درک کنیم، تفاوت مجسمه هایی را که بین سال های ۱۹۳۰ و سال های ۱۹۶۰-۱۹۵۰ خلق شده اند؟ چگونه به وحدت آثار جاکومتی و منشاء حقیقتی که در تفاوت آنها و نیز در تقسیم بندی شان وجود دارد، می اندیشیم.

ایّو بونفوا۱ در مقاله تحلیلی ژرژ بتی۲ که نقاشی های دیواری غار لاسکو۳ را با آثار جاکومتی (در سال های ۱۹۲۰) ربط می دهد، به این مسئله مهم پی می برد که ((راز فعالیت عملی انسان در آن چیزی است که زندگی را به سوی بودن و ماندن سوق می دهد)).

مشخصۀ مهم و شگفت آور و قابل بحث در آثار جاکومتی آثار خلق شدۀ او بین دو دورۀ بزرگ خلق آثاری است که از مجسمۀ ((کرۀ معلق)) (۱۹۳۰) آغاز می شود و تا سال ۱۹۵۰ زمان نقاشی چهره های ((دیگو)) و ((آنت)) پایان می پذیرد، در حقیقت تحلیل آثاری است که در این سال ها خلق شده اند، می توان تصور کرد که جاکومتی شاید در این دوره دچار تنزل فکری شده باشد، ولی این قضاوتی کاملاً حسی در مورد آثار او در این سال ها است، نزول و صعود فکری در آثار هنرمندان بزرگ عمومیت دارد و نوسانات فکری همراه با هیجانات روحی و نقطه ضعف ها متضمن تجربه و پیشرفت و شکوفایی خلاقیت هنرمندان است و به همین دلیل لازم است که مجموعه آثار جاکومتی را که بین این دوره یعنی از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ خلق شده اند را مورد نقد و بررسی و پرسش قرار دهیم و سؤالاتمان را نیز مستقیماً از مجموعه آثار این دوره مطرح کنیم، علی رغم اهمیت ارزیابی مجدد این آثار و طرح بازیابی نوین عوامل عمدۀ پس رفت اندیشه در این دوره، باید متذکر شد که این تنزل فکری در کل مجموعه آثار جاکومتی عمومیت ندارد و از ویژگی های مشخص و تعیین کننده کل آثار وی نیست، ولی نقد و شناخت مجدد این دوره ارتباط ما را با آثار وی تداوم

پرتره آنت. رنگ روغن روی بوم. ۱۹۵۰
اندازه ۳۴×۷۲ . موزه مدرن آلمان

می بخشد.

اغلب مورخین و منتقدین با نگرش سنتی که مبتنی به شرح یک لحظهٔ حساس خلاقیت است می پردازند و با تدوین حدود حضور لحظهٔ حساس نظریه خود را ابراز می دارند، روش آنان استنتاج از ارزش های زیبایی شناختی از این لحظه حساس خلاقیت است، آنان به بحرانی ترین مرحلهٔ پیوند هنرمند با ناخودآگاه خویش و پیچیده ترین فرم انطباق کنش و واکنش متقابل که در واقع اوج خلاقیت هنرمند است می نگرند، ولی طرح و نوع نگرش به این شکل از اهمیت چندانی برخوردار نیست و به درک صحیحی از شناخت نایل نمی گردد، این شیوه اعتباری ندارد و دلایل متقاعدکننده ای به دست نمی دهد، به ویژه در عرصهٔ هنر مدرن.

آثار جاکومتی از سال ۱۹۲۶ تا سال ۱۹۳۴ مبین حرکتی است از دوره ای به دوره ای دیگر که به نوعی مسیر فکری او را نشان می دهند و این با مرحله قبلی خلاقیت او یعنی قبل از سال ۱۹۲۶ کاملاً در ارتباط است، و او در مرحله آغازین خلق آثارش یعنی تا ۱۹۲۶ هیچ گاه به کشف و نوگرایی فکر نمی کرده، آثار این دورهٔ جاکومتی کاملاً تجربی و جنبهٔ خودآموزی دارند، ولی از سال ۱۹۲۶ همه چیز برای او تغییر می کند و حتی می پنداشت که شاید نوشته هایش قبل از جنگ جهانی اول، بتوانند لحظات سال های پس از جنگ که او چیزی در باره آن نمی دانست را شرح دهند، به عنوان مثال وی در سال های ۱۹۲۰، با ملاحظه مجدد نوشته هایش از تجدید نظر و ارزش های آن سخن می گوید، در حقیقت جاکومتی نوعی تجدید نظر کلی هم در مورد آثارش و هم در مورد نوشته هایش داشته است و به این دلیل است که از سال ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۴ عمیقاً اندیشمندانه به خلق آثار پرداخته است.

در نمایشگاه بزرگ موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک که در سال ۱۹۴۸ برگزار شد، سلسله مقالاتی از روزالین کراوس۴، در مورد جاکومتی با عنوان ((بدوی گرایی)) ۵ در خبرنامه های موزه چاپ شد و بعداً این مقالات به صورت جزوه ای با عنوان ((بدوی گرایی در هنر قرن بیستم)) در سال ۱۹۸۷ در پاریس به چاپ رسید، اما این

پرتره نیم تنه دیگو، گچ مجسمه سازی.
اندازه ۴۷ سانتیمتر، پاریس

مقالات در مقایسه با دیگر مقالات در مورد جاکومتی اهمیت چندانی ندارند به این دلیل که روزالین کراوس در مقالات خود محتوای فلسفی آثار جاکومتی را با ظرافت زیرکانه ای جدا می کند و نوعی شکل گرایی را جایگزین نگرش فلسفی جاکومتی می کند.

نقد و موشکافی های آثار معاصر و متاخر جاکومتی ((مانند کرهٔ معلق)) که بر پایهٔ نظریات ژرژبتی استوار است بی شک پراهمیت ترین لحظات تمرکز افکار جاکومتی را شرح می دهد. شاید به این دلیل که خود مجسمه ((کره معلق)) گویای وضعیت و بیانگر فضای فکری جاکومتی است. این مجسمه سوررئالیستی در زمانی که گروه سوررئالیست آندره برتون۶ شکل گرفت خلق شد، در مورد این مجسمه کراوس به نکات باارزش و قانع کننده ای اشاره می کند، نکاتی جذاب و نهفته ای که در شخصیت جاکومتی و نیز آثارش در این سال ها برای ژرژبتی داشته است، کراوس به نقد و بررسی ارزش های زیبایی شناختی می پردازد که ژرژبتی در سال های ۱۹۲۰ در مجلهٔ هنری ((اسناد)) (Daeeuments) ، به همین ارزش ها پرداخته و هنر بدوی گرایی را مطرح می کند و مقالات ژرژبتی در مورد هنر و فلسفه هنر تا سال ۱۹۵۵ در همین مجله ادامه می یابد و نهایتاً به شکل کتابی با عنوان ((لاسکو یا تولد هنر)) (Lascax ou La naissance de l'art) منتشر می گردد، در این کتاب ژرژبتی دلایلی در اثبات ناتورالیستی بودن نقاشی های دیوار غار لاسکو ارایه می دهد و هیچ واهمه ای ندارد از اینکه این نقاشی ها را هنری ناتورالیستی بنامد، زیرا در غار لاسکو نمایش شکل حیوانات به وسیله خطوط طبیعی و با جزئیات کامل ترسیم شده اند و در مقابل اشکال انسانی بسیار ضعیف و با کیفیت نازل تری طراحی شده اند و در کتابش این ناهمگونی اختلاف کیفیت طراحی بین حیوان و انسان را مفصلاً شرح می دهد. محور اصلی افکار وی خودآگاهی است و معتقد است که انسان شکارگر- هنرمند غارنشین در تطابق با وضعیت اجتماعی زمان خود به شکلی از آگاهی خود و هنرش می رسد و به این حقیقت اعتقاد دارد که هنرمندان اولیه، بعد از چند قرن کوشش در راه توسعه و تولید ابزار ساده در جهت خودشناسی، در جهانی از کنش رفتار عقلانی و یا فعالیت های منطقی، مفهوم وجودی خود را در زمان و مکان می یافتند تا خود و اندیشه خود را باور کنند، در نتیجه بشر خودآگاه، طبیعت را به وسیله واکنشی عقلانی و استدلالی به نفع خود تغییر می داد و می توان گفت که باعث تخریب آن می شد.

در رویارویی متقابل با طبیعت همیشه لحظات رنج و وحشت و مرگ هر بار متولد،

آغاز و تکرار می‌شوند، همان طور ژرژ بتی اشاره می‌کند، این لحظات بسیار مقدس هستند و در شکل های مختلف جذبه ظاهر می‌شوند و نیز قربانی آن لحظات هم می‌شوند. بشر گویش و زبان محاوره‌ای را در یک وحدت نوین از اصوات به وجود آورد که در ارتباط با محیط اجتماعی است و این زبان محاوره‌ای تظاهر اقتدار و حاکمیت وی به تمام موجوداتی است که شکار می‌کند، نوعی تراژدی برای طبیعت، و در این مبارزه و رویارویی با طبیعت بشر می‌داند که پیروزی نهایی از آنِ اوست و ضمناً در خطر مرگ و نابودی هم قرار دارد که باز نوعی از شکل جذبه است. ژرژبتی می‌پندارد که نقاشی از منبع روابط متقابل و مردودشمردن نمایش تضاد انسان با کنش ناخودآگاهی (که نوعی انتزاع است) به وجود آمده است. نمایش اعمال عقلانی حضور انسان که مبین تخریب و فساد است. وی با چنین فکری در سال های ۱۹۳۰ ادعای خود را در بارهٔ مدرنیسم مطرح کرد، و چنین بود که جامعه معاصر در مرکز یکی از جریان های مهم فلسفه و تفکر معاصر قرار گرفت.

ژرژبتی به این مسئله اعتقاد دارد که همیشه در تاریخ هنر و گذشت زمان چیزهایی – – این چیزچها می‌توانند فعالیتی از سوی انسان باشد، مانند خلاقیت هنری و یا رویدادهای جاری در جامعه — انجام شده که ماندنی و جاودان است، و این چیزها نیازهای واقعی اجتماع هستند و به همین دلیل ماندنی‌اند، برای مثال بدن انسان برای ماندن به موادی نیاز دارد که جذب بدن شوند و برای جذب مواد خوراکی یا آشامیدنی، بدن باید آن مواد را قطعه قطعه و جزءجزء تبدیل کند تا هضم بدن گردد؛ و همین فرایند نیز در جامعه برای هضم کردن چیزهایی وجود دارد تا جامعه مانا شود، در واقع ژرژ بتی از نیچه شروع می‌کند و به شخصیتی پست نیچه ایسم تبدیل می‌شود و برای تکامل جامعه به تجزیه و جزءجزءشدن چیزها می‌پندارد، که این چیزها بعد از خردشدن و دوباره پیوستن به یکدیگر در شکل جدید و با سازماندهی نوینی ظاهر می‌شوند.

باید به این پرسش پاسخ گفت که: تمدن و فرهنگ بشری به چه عناصری بی‌اعتناست که باعث انهدام خود می‌شود، نظم خود را برهم می‌زند و طرف بی‌شکلی مسیر خود را تحقق می‌بخشد، ضمناً این صورت بی‌شکل ما را به یاد تجربه هایی عمیق و عجین با ترس می‌اندازد، ولی از آنجایی که با جذبه و لذت همراه و نیز متکی بر عشق است باز خلاق است و همیشه خود را آزاد می‌سازد، برای مثال هنر آزتک ها۷ در مکزیک تابع فرایند جذبه و عشق است و یا در زمان معاصر بعضی از هنرمندان از اعضای بدن خود اندامی را حذف می‌کنند، این کوشش در جهت رسیدن به اوج جذبه و یا عشق است، مانند ونسان وانگوگ و هنرمندانی که هنر جزءجزء و تجزیه نمودن را پذیرفته اند که پابلو پیکاسو از این دست هنرمندان است. آیا مسئله جذبه و عشق در آثار و شخصیت جاکومتی وجود دارد و آیا به همین دلیل است که میشل لیریز۸ و ژرژبتی برخی از مجسمه های جاکومتی را برای مجله ((اسناد)) انتخاب کرده اند؟

در این مورد روزالین کراوس چنین می‌پندارد که به طور یقین در آثار جاکومتی، جذبه‌ای شاعرانه وجود دارد و به همین دلیل است که ژرژبتی مستقلاً مسئله جذبه را در اشکال مختلف در آثار جاکومتی تحلیل می‌کند و به آن اهمیت می‌دهد.

مجسمه ((کره معلق)) جاکومتی تعمداً به این عمل اشاره می‌کند، عمل خُردشدن و بی‌شکل‌بودن، و این در مخروطی ناکامل و بریده شده است که در فرم ماه ظاهر شده و ضمناً بخشی از اثر هم است، عناصر دیگر مجموعاً داخل یک قفس مکعب شکل ترکیب بندی کل اثر را سامان می‌دهند، مجسمه ((کره معلق)) یک اثر استعاره‌ای است و عناصر مفهوم مجازی دارند، این اثر به فرمول رولانه بارتس۹ جواب می‌دهد، وی توضیح می‌دهد که:

((در این اثر هر یک از عناصر در رابطه با یکدیگر مفهوم و معنی می‌یابند، در ساختار مفهومی و استعاره‌ای، نباید رابطه زنجیروار بین عناصر قطع شود، و اگر

مجسمه قفس (۱۹۳۱-۱۹۳۰)، چوب
اندازه ۵/۲۶×۵/۲۶×۴۹ سانتیمتر.
موزه مدرن استکهلم

یک عنصر خارجی بی دلیل و منطق این رابطه را بشکافد و نظم آن را برهم زند، بدین معنی است که در کل ساختار نوعی بی نظمی را موجب می شود، این بی نظمی یا به هم ریختگی ترس و وحشت ایجاد می کند که همان عنصر خارجی است.))

در ادامه تفکر و فلسفه ((بی شکل))، ژرژبتی توضیح می دهد که کیهان و جهان شکلی شبیه تارعنکبوت دارد و نظمی دقیق بر آن حاکم است.

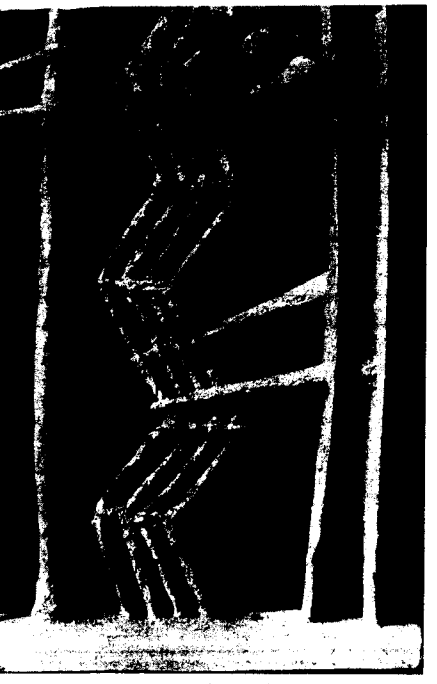
انسان این نظم را برهم می زند، او چند اثر جاکومتی را در این رابطه تحلیل کرده است، این آثار مجسمه های ساخته شدهٔ قبل و بعد از مجسمه کره معلق هستند، و این نوع تخریب را که بازتاب تفکر جاکومتی است نشان می دهد، برهم زدگی و یا کاهش اعضاء بدن و یا قطع عضو جسم انسانی را که ادراکی کهنه در زمان معاصر می باشد را نقد می کند، درست مانند آن چیزی که در غار لاسکو اتفاق افتاده و به طور ناگسستنی تداوم یافته و انسان هنرمند معاصر به استناد همین تفکر آثاری ارایه می دهد.

در مجسمه ((سه انسان در خارج)) و ((زن - سر - درخت)) شخصیت ها کاهش یافته و بسیار کوچک نمایش داده شده اند، فرم ها تا اندازه یک حشره کوچک می شوند و تنها اعتبار زیبایی شناختی که در این آثار مفهوم می یابد حرکت و مسیر آنها به طرف بالا و دست یافتن به انتهای فضا است که رویکردی به سوی علت و انگیزه خلق این آثار است که نمادی از پدیده عینیت ماده جسمانی است.

((حرکت، ایدهٔ عمده و منشاء هنر بوده و هست)). مجسمه ((قفس)) بدون آنکه حیوانات و فرایند تولیدمثل و یا حیوان صفتی خفت آور زندگی آنها را تداعی کند بسیار پیچیده و عجیب به نظر می رسد، شکل ها و پیکره هایی که می توان از دیدگاه نقد روان شناختی در مورد هستی آنان تامل کرد و به تجزیه و تحلیل آنان پرداخت.

همیشه نوعی کنایه مجهول و نیش دار در اشکال ساده و روشن و یا مبهم و پراکنده وجود دارد، این کنایات و تعابیر به طور ارادی و آزادانه شکل داده می شوند که محتوای آن را نشان می دهند، همین آزادی اراده تعابیر بود که موجب تغییر جهت هنر از مرحله کلاسیک به مراحل بعدی شدند، بنابراین کنایات و اشارات همراه تعابیر ابزاری برای بیان اراده ای هستند که همواره در طول زمان اصالت خود را حفظ کرده است.

در یکی از مجسمه های جاکومتی به نام ((زمان نشانه ها)) که منظور از زمان نشانه ها یا زمان اثرها و رمزها کنایه ای تمثیلی از تمدن آزتک های مکزیکی است، در



سه انسان در خارج. ۱۹۲۹،
گچ مجسمه سازی
ارتفاع ۴۳/۵ سانتیمتر. پاریس

این اثر، جاکومتی قلب شکافخوردهٔ موجودی کوچک، متعالی و آسمانی را نشان می‌دهد که بیان کننده درد و بدبختی است که این مفاهیم می‌تواند در هنر آزتک‌ها عمق جاذبه و لذت باشد، جاکومتی تنها هنرمندی است که این احساس را از این تمدن درک کرده است، در این امر شکی نیست که جاکومتی اشکال مهم و عمده تمدن‌های گوناگون را مانند زخمی مدت‌ها طولانی در وجود خود احساس می‌کرده.

اما آیا باید با تحلیل روزالین کراوس از آثار جاکومتی هم عقیده بود، که اندیشهٔ وی تا مرحله انکار رابطهٔ هنر اروپایی با تمدن‌های دیگر پیش می‌رود. انسان‌گرایی که در آثار جاکومتی نقش اساسی دارد هم با دومین مرحله از خلاقیت وی متناقض است و هم حتی در رابطه با هنر سوررئالیستی در تضاد مطلق است. در ضمن نباید فراموش کرد که مجسمه ((کره معلق)) و بعداً مجسمه ((قفس)) در زمانی خلق شدند که جاکومتی آمادهٔ پیوستن به گروه سوررئالیست آندره برتون بود که در حقیقت هیچ‌کدام از این آثار برای مجله ((اسناد)) انتخاب نشدند.

بعد از چندی جاکومتی از گروه سوررئالیست‌ها جدا شد و دلیلش هم رُک‌گویی‌های وی بود، جاکومتی در آن زمان به طور خودآگاهانه مدافع تفکر انسان‌مداری و شخصیت‌گرایی آرمانی بود و همین مسئله تضاد وی را با گروه سوررئالیست‌ها مشخص می‌کند، او ذهنیتی پیوسته و ناگسستی با آرمان شخصیت‌گرایی داشت و تقدیر در سرنوشت شخصیت‌هایش نقش مهمی داشته و جاکومتی این احساس را برای شخصیت‌های آثارش لازم می‌دانست و اظهار می‌داشت که تقدیر و سرنوشت ارزش‌های دوست‌داشتن و عشق و جذبه هستند.

ولی مخالفتش در مقابل ایدهٔ او که عشق به زندگی و خواهان تعالی بشر بود، ماده‌گرایی را در آثارش جست‌وجو می‌کردند و آثارش را از نگاه نمادگرایی نقد می‌کردند، رهایی از ماده را می‌توانیم در مجسمه ((کره معلق)) ببینیم که حتی موضوع آن تناقض ایدهٔ کلی جاکومتی را در مقابل مخالفینش منعکس می‌کند.

اما با دیدی متفاوت می‌توان به نگرش خشونت‌آمیز جاکومتی اشاره کرد که به طور بی‌رحمانه‌ای در ساختار مجسمه ((کره معلق)) مطرح می‌گردد، که در واقع احساس بی‌نظمی است که به محتوای اثر تعلق دارد و این محتوا به طور عمدی برای این مجسمه در نظر گرفته شده است، بی‌نظمی که کاملاً مهارشدنی است ولی بشر از آن چشم می‌پوشد و از درمان آن خودداری می‌کند.

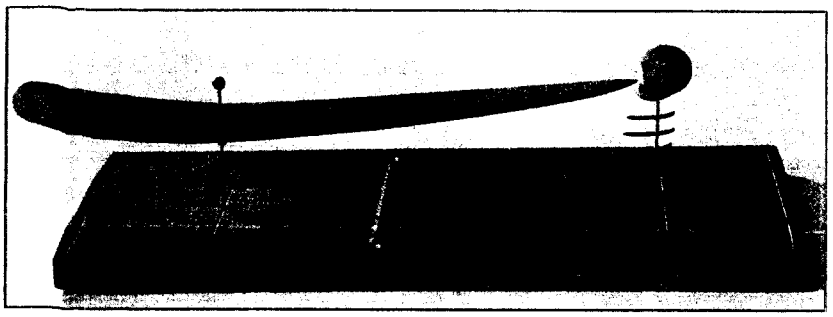
در سال‌های ۳۱-۱۹۳۰ جاکومتی نیز با این بحران فکری مواجه بود، او می‌پنداشت

که پیوستگی اجباری به پدیده ها، عامل تعیین کننده افکار شخصیت ها و نیز به وجودآورنده نوعی دوگانگی غیرقابل حل بین شخصیت و نوع پدیده است، که باعث ابهام در تفکرات می شود و در نتیجه تفکرات غیرقابل توصیف و مبهم باقی می مانند که نتیجهٔ برخورد یک شخصیت با یک پدیده است.

به ادامه بحث قبلی در بارهٔ قطع عضو (اندیشه قربانی کردن) می پردازیم. در نقاشی های درون غارها ملاحظه می شود که تصاویری با اندیشه ناپدیدشدن عضوی از بدن وجود دارد، این عمل در نقاشی اندام انسان ها و یا حیوانات به خوبی واضح است و مشاهده می شود. ناخودآگاه بودن این عمل در طراحی و نقاشی غار مورد تایید است. ژرژبتی در مقالاتی که در این زمینه نوشته است و بر طبق تحلیل هایی که از نقاشی های غارها ارایه داده است، آثار جاکومتی را هم در این رابطه ((هنر بدوی)) می نامد. هنر انسان شکارگر مانند اولین نمونه های آثار ناخوانای یک کودک است که تجلی رضایت و لذت برای کودک است، کودک خودآگاهانه به این عمل می پردازد. مرحله بعدی طراحی کودکانه انسان شکارگر بحث دیگری است که به آثار مرحله بعدی جاکومتی می پردازد. جاکومتی در دومین مرحله خلاقیت خود به طور کودکانه و با اندیشه کودکانه موضوعاتی را انتخاب می کند که با تجربیات او در زندگی اش عجین شده اند و به نظر می رسد که او خودآگاه نبوده است و به طور غریزی محیط اجتماعی خود را درک کرده و اثری بی نظم را انجام داده است. البته به استثنای شگفتی هایی که در اجرای این آثار به دست می دهد. با این همه برای او همیشه خطی برای محیط اشیاء و نشان دادن آنها وجود دارد، پس آن خط باید کامل باشد، بدون افزودن چیز دیگری، آن خط درک هستی شیٔ را امکان پذیر می سازد، بدین مفهوم نیست که اگر خطی دور شیٔ ترسیم شده به سادگی دربرگیرندهٔ وجود آن شیٔ است، شیئی که در درون این خط کناره نما یا خط محیطی وجود دارد قابل رؤیت است و معرف وجود ناب آن شکل باید باشد، درجه خلوص این فرم از این لحاظ قابل درک است که احساس مستقیماً در یک فرم آشکار می گردد، نمایشی از احساسی عمیق با حضور حس در فرم، اهمیت این احساس و حضور به آن جهت است که حرکت و پویایی را تداعی و نهایتاً القا می کند. دلیل بر تاکید حضور احساس در یک فرم بسیار ساده است زیرا برای مطرح نمودن یک موضوع در شکلی، اگر در شکل آن موضوع حضور احساس بدون منطق و نادرست باشد آن شکل نوعی ناپایداری را نسبت به موضوع را در آن شکل باعث می شود که طبیعتاً ابهام آمیز می شود و رابطه و پیوند خود را با گذشته از لحاظ موضوعی از دست می دهد و این بی شکلی مفهوم فنا و پوچی را در ادراک معاصر دارد. طراحی نوعی نمایش رابطه است که در اساس با کنایه و اشارات موجب انتقال درک از چیزی دیگر را سبب می شود، طراحی وسیله ای است برای ارایه ابتدایی ترین تجربه شناخت و در واقع طراحی یک اصل ضروری شناخت برای هنرمند است که برتر از دیگر اشکال تجسمی است. بی شکلی و ابهام در طراحی را هم می توان تعریف کرد، علامتی که هنوز کامل نیست و شکل نگرفته است، خطوط یا علاماتی که بر روی سطحی دوبعدی در اثر کشش و انرژی متداوم دست یا وسیله ای دیگر به وجود آمده است و یا می توان گفت که در طراحی غارها، خطوط و علامت های مبهم انفرادی هیچ گونه بیانی ندارند به جز واکنش احساس ترس و وحشت از این جهان و این امری مسلم است و باید پذیرفت که در ایجاد هر شکلی هرچند که عقلانی و ارادی باشد، احساس بشر برای نمایش حضور خود وجود دارد و این حس، تصورات و ذهنیات انسان و بودن او را تثبیت می کند، بدین دلیل می توان چیزی را که به عنوان هنر در غار لاسکو اتفاق افتاده است مورد قضاوت قرار داد که هنرمند غارنشین با احساس عمیق خودآگاه، حضور خود را در آثارش ابدیت بخشیده است. قبل از اینکه ارزش های دیگری به این هنر بدهیم نمی توان تحلیلی با نگرش ماتریالیستی بود که با شک و تردید بر نظام این جهان می نگرد و بر تفکری ابهام آمیز

استوار است و در آن می‌توان از طریق تئوری به تحلیل و بررسی موقعیت‌های امور مسلم پرداخت و در حقیقت امری را تایید و یا تکذیب کرد.
انسان اولیه زمان و مکان خود را کاملاً درک نکرده بود و به کالبد خالی خود در ابتدا مانند شکلی از بودن می‌نگریست و حضور خود را در حرکت می‌پنداشت، این واقعیتی است از نگرش انسان ابتدایی نسبت به وجود خود، آیا می‌توان در مورد آثار جاکومتی هم این چنین اندیشید، ناامید و بدون احساس، آثار اولیه جاکومتی و سپس پیکره ایستاده‌اش در سال‌های ۱۹۴۰، که لاغر و باریک و بر روی پایه‌های پهن و بزرگ اجرا شده‌اند جلوه‌هایی از تجربیات اسرارآمیزی هستند از وحشت انسان و نه چیز دیگر، فکر می‌کنم که مجسمه‌های ایستاده او مانند افرادی هستند که از فاصله بسیار دور رؤیت می‌شوند، مبهم و با نیم‌رخ‌های شکننده، این انسان‌ها در تجربیات بعدی جاکومتی شکننده‌تر و ضعیف‌تر ظاهر می‌شوند که حتی رفتارهایشان نیز دستخوش تغییرات عمده می‌شوند.
هر بیننده‌ای می‌تواند آثار جاکومتی را در هر موزه‌ای به خوبی تشخیص دهد و به سهولت آن را درک کند، آثار جاکومتی در کمال ظرافت تکنیکی انجام شده‌اند و نور و مقاومت معنی می‌دهند؛ با وجودداشتن فضایی ماورای طبیعی در مرتبه عالی ادراک و منفعل‌گرایی قرار دارند.
آثار به شکلی اجرا شده که مفهوم همیشگی و جاودانگی ((بودن)) را دارد، فضای خالی خاکستری‌رنگی در آثار نقاشی او نیز ادراکی در اثبات آنچه که هست وجود دارد. اندام لاغر ولی باارادهٔ انسان در آثار مجسمه‌هایش اشاره و نمادی از نبودن است، ایما و اشاره در شکل‌های قابل لمس و ارادی رؤیت می‌شوند، این اشارات وابسته به فرهنگ انتظار است که در هر تمدنی وجود دارد، حضور فضایی مانند انتظار ساختار حسی آثار وی را تجسم بخشیده که محتوای اصلی آثار وی است.
جاکومتی اعتراف می‌کند که: ((من همیشه از قدرت و ظرافت بشر تاثیر می‌پذیرم و همیشه این احساس را در وجودم داشتم، قدرت به بشر نیرو و توانی داده که می‌تواند بایستد و یا راه برود و حضور در زمان داشته باشد)).
جاکومتی در تندیس ((چهره با چشمان آبی)) و دیگر مجسمه‌ها از برادرش دیگو و از آنت و چهره‌هایی از الی لوتار ۱۰، از گل رُس و گچ استفاده می‌کند و این به دلیل مقاوم‌بودن این مواد از دیگر مواد است و توضیح می‌دهد، که گل رُس و گچ نسبت به ابزار دیگر برای ایجاد فضایی واقعی ارجعیت دارند و نیز برای ابراز احساس واقعی موادی مفید هستند، درست مانند زمینه و پایه‌های مجسمه‌هایش که از گل رُس و گاهی هم از گچ هستند و به واقعیتی که جاکومتی در نظر دارد نزدیک‌تر شده‌اند، این واقعیت، نیرو و انرژی است، که به وسیله این ابزار به حرکت منتقل می‌شوند و موجب برانگیختن احساسی در بیننده می‌شود و به فضای واقعی اثر اعتبار بیش‌تری

زن گردن بریده، برنز ۱۹۳۲

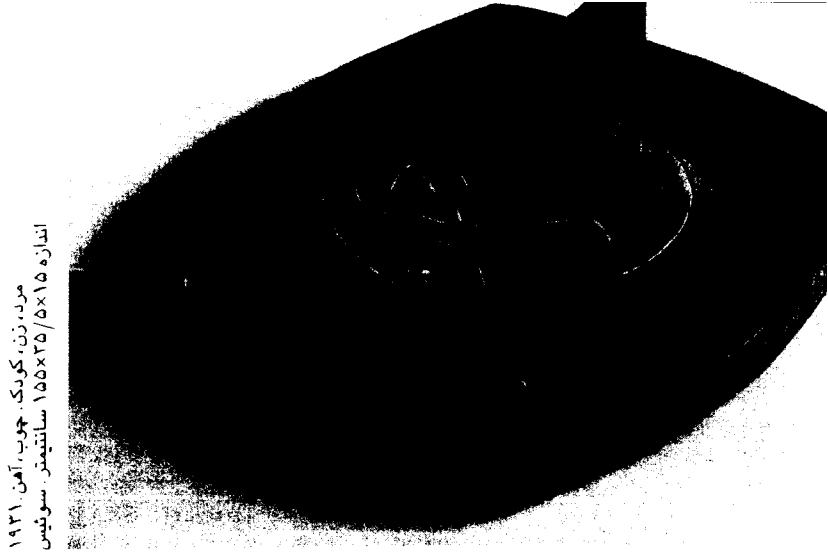


نقطه در چشم، چوب و آهن. ۱۹۳۲
اندازه ۴۹ سانتیمتر. پاریس

می‌دهد. در مجموع این روند ادراک هر بیننده‌ای از آثار جاکومتی است که آثار وی وسیله انتقال چیزی به چیزی دیگر است که در این میان مخاطب مرحله‌ای را درک می‌کند که فاصله زمانی بین تبدیل شدن آن چیز به چیز دیگری قرار دارد و آن فاصله زمانی در آثار جاکومتی حرکت و انرژی است. این شکل‌های ساده و کوچک بیان دارندهٔ آن عملی هستند که در واقع خود انجام می‌دهند، این عمل کاهش با فرم‌های ساده در آثار جاکومتی نشانه خشونتی است که در مفهوم همان فلسفه قطع عضو و یا کاهش اندام است که در هنر بدوی وجود داشته، زمانی که جاکومتی با کاردک مجسمه سازی قطعات گِل رُس و یا گچ را از مجسمه جدا می‌کند، در حقیقت این مفهوم را دارد که پوست مجسمه و یا قسمتی از گوشت بدن مجسمه را برمی‌دارد، تا زمانی که مجسمه لاغر و باریک اندام می‌شود و در نهایت باریکی و نحیف شدن مجسمه‌اش مقاوم و ایستاده است، به همین دلیل جاکومتی اظهار می‌داشت که ((هرچه کمتر برداریم، مجسمه چاق‌تر است)). بدین مفهوم که هرچه بیش‌تری و لاغرتر بشود اثر از نیرو و حرکت بیش‌تری برخوردار است.
در شخصیت انسان رمزها و نشانه‌ها نهفته است، در صورت شناختن عمیق آنها، هرچقدر آن نشانه‌ها را به زبان ساده‌تر بیان کند، بخش تعالی آنها در اثر افزایش می‌یابد، و نهایتاً اثر هنری به شخصیتی برتر از رمزها و نشانه‌ها تبدیل خواهد شد، و نیز به استناد به این سادگی و کاهش فرم‌های فیگور است که می‌تواند مانند شوکی باشد به جسمیت آنها. کاری که جاکومتی با آثار خود از نظر کاهش در فرم‌ها انجام می‌دهد، مانند جداکردن پَر یک حشره از بدن حشره است، که در واقع حرکتی بسیار کودکانه محسوب می‌شود، اگرچه شوک واردنمودن و کاهش اندام، عمل خشونت‌آمیزی نیست و ضمناً جنایت هم محسوب نمی‌شود، ولی راز و رمزی که در این عمل وجود دارد، اضطراب‌آفرین است، بدین معنی که موجود قادر است به زندگی خود ادامه دهد و این بهتر است تا اینکه وجود نداشته باشد، و زمانی که وجود دارد و زندگی می‌کند هموژنیره می‌تواند همجنس خود را دوباره تولید و تکثیر کند.
شکل‌گرایی ۱۱ در آثار جاکومتی از سال‌های ۳۹-۱۹۳۸ آغاز شد، سادگی آثار او ارادی و هدفمند است و علامت تلطیف احساس او است. و این‌چنین است که مجموعه آثار وی از دیگر معاصرین‌اش متمایز می‌گردد، هرچند که تمایل او به پیکره‌های ایستاده بر روی پاها و به صورت عمودی بسیار بلند، حاکی از اضطرابی است که در جمیع موجودات نفساً وجود دارد، در نتیجه جاکومتی به فرمی از واقعیت دست یافته و این فرم انسان ایستاده بر روی پایه‌ای مسطح، ساده و طبیعی است، این فرم در زندگی واقعی هر انسانی حضور مستمر دارد و در اینجا این خود انسان است که خالق حرکات واقعی خویش است، که بر روی پاهای خود می‌ایستد و جاکومتی این حالت را به مجسمه‌هایش به طور مصنوعی وارد نکرده است، جاکومتی این اضطراب در فرم ایستاده بشر را در ارتباط با عوامل اجتماعی تعبیر می‌کند.
دلیلی وجود ندارد که علی‌رغم چندبعدی‌بودن مفهوم آثارش به جست‌وجوی اندیشه در آثار گذشته جاکومتی باشیم، آثاری مانند ((زن - قاشق)) در سال ۱۹۲۶ و یا ((شیٔ نامرئی)) که هر دو اثر کاملاً موافق نظریات ژرژبتی در مورد هنر و فلسفه

بوده است. ژرژبتی همیشه مخالف رفتار خشونت‌آمیز در هنر بوده و به نظر وی کودکی که حشره‌ای را کشته است به دلیل رفتار خشونت‌آمیز گناهکار است، چون درک این کار را داشته است، با وجود دوستی عمیق و پیچیده ژرژبتی با جاکومتی، باز جاکومتی بر بینش خود اصرار داشته و معتقد به کاهش اندام و ارایه خشونت در آثارش بوده است. جاکومتی می‌دانست که تمرکز و تضاد (کاهش و خشونت) در ابعاد گستردهٔ فلسفی در خلاقیت و در ارایه واقعیت ضروری هستند. علاقه جاکومتی بیش‌تر به بخش‌های تاریک و ابهام‌آمیز وجود بشر است، این علاقه او را به نظریه‌های ژرژبتی و آثار خودش را به آثار آندره ماسون نزدیک می‌کند، در این مورد اتهامات دوستانش به وی وارد نیست و نمی‌توان جاکومتی را متهم کرد که به طور ارادی و از روی عمد در آثارش خشونت را به کار می‌گیرد، بنابراین به ضد بشریت و ضد اجتماع فکر می‌کند و به نابودی و قهقرایی انسان از طریق تجزیه و تخریب می‌اندیشیده است. نباید فریب فرم‌هایی را خورد که به ندرت در آثار جاکومتی ظاهر می‌شوند، فرم‌هایی که نشانه‌هایی از تفکر سوررئالیستی در خود دارند و ناخودآگاهند و نتیجه بگیریم که وی هنرمندی سوررئالیست است، این کج‌اندیشی و سطحی‌نگری در مورد آثار وی است، باید در نکات مبهم اندیشه هستی جاکومتی تعمق شود و به طور جدی تحلیل شوند، و یا باید روش کلاسیک را انتخاب کرد و منتظر شد تا آثار جاکومتی ارتباط خود را با هنر و جامعه بیابد، این روش از صبر و حوصله انسان قرن بیست‌ویکم خارج است و باید سریع و دقیق به نتیجه رسید.
جاکومتی در آثار ((کاخ در ساعت چهار صبح)) و ((مرد – زن – کودک)) روابط تغییر و تبدیل پدیده‌ای به پدیده‌ای دیگر را کاملاً واضح بیان داشته است، این آثار سوررئالیستی بر طبق تجزیه و تحلیل خودبه‌خودی به وجود آمده‌اند و وابسته به رویا و ضمیر ناخودآگاه او می‌باشند، این آثار زمانی خلق شدند که او هنوز با مجله ((اسناد)) قطع رابطه نکرده بود، جاکومتی فکر می‌کرد و معتقد بود که باید از سوررئالیسم به رئالیسم دست یافت و آثار ذکرشده در جهت اثبات نظریه او خلق شده‌اند، جاکومتی مسیر تکاملی را برای خلق آثار رئالیستی خود ضروری می‌دید و در حقیقت این مسیر تنها برای رسیدن به هدفش که خلق آثاری در حیطه رئالیسم بود به طور خودبه‌خودی در فکر او به وجود آمده بود، او واقعاً جذب فلسفه تغییر و تبدیل نبود و در آثار رئالیستی او هرگز تجلی پیدا نکردند.
در مجسمهٔ ((سه شخص ایستاده)) شکل‌گرایی در دو فیگور اصلی کاملاً مشهود است، این اثر نمادی از انسان‌های بدوی است، انسان‌هایی که خوی حیوانی

کاخ در ساعت چهار صبح. چوب، سیم، شیشه، میله آهنی. ۱۹۲۲
اندازه ۶۳/۵×۷۱×۳۸/۵ سانتیمتر. موزه هنر مدرن نیویورک



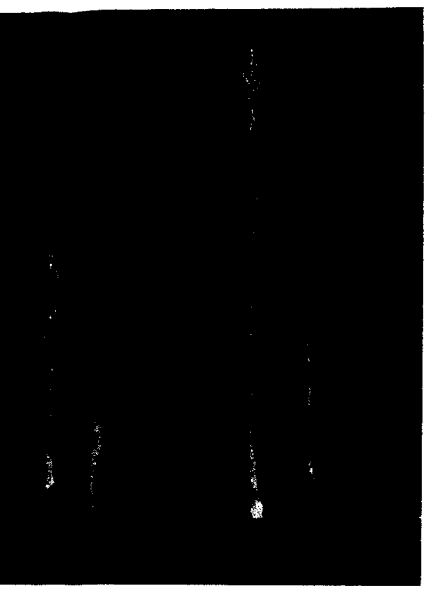
مرد، زن، کودک. چوب، آهن. ۱۹۳۱
اندازه ۱۵×۱۵/۵×۲۵ سانتیمتر. سوئیس

داشته اند. این اثر شاعرانه آرزوی رجعت به دوران ماقبل تاریخ را نشان می دهد، دوران انسان های بدوی و یا غارنشین، اگر در مجسمه ((زن – سر – درخت)) و به ویژه مجسمه ((قفس)) تغییر و تبدیل و حتی تخریب با تعمق از درون فرم ها کشف می شود به خاطر این است که در نهایت بدون موانع تصویری ما مسئله جذبه و عشق را در این آثار مشاهده و حس می کنیم، جذبه و عشقی که از وحشت و ترس به وجود آمده، چیزی که در هنر بدوی بسیار اهمیت داشته است. مجسمه ((زن گردن بریده)) قطعاً تجسم و یادآور قربانی هایی که در تمدن آزتک ها مرسوم بوده نیست، این اثر از بی رغبتی ها و بی ارزشی ها سخن می گوید و مفهومش این است که جهان مادی چقدر بی اعتنا و بی تحرک است، حتی جاکومتی در نوشته هایش در مورد این اثر توضیح می دهد که حشره ای آرام داخل دهان یک مرده می شود و یا تارعنکبوتی حشره ای را به دام می اندازد، این بی رغبتی مرگ را در دنیای مادی مطرح می کند، بی ارزش شدن مرگ و پرواز روح در جهان مادی هیچ اعتباری ندارد، این پیام جاکومتی در اثر ((زن گردن بریده)) است.

حالت افقی بودن آثار متاخر جاکومتی، با تاکید بر عدم زمان و مکان و حتی تندیس های بدون پایه او، بدون شک به مفهوم پیوستگی افکار و شخصیت او به مسایل عرفانی نیست، جاکومتی در آخرین تندیس هایش در حال تجربه اشکال گوناگون رهایی از ذهنیتی است که در زمان خلق اثر ((کره معلق)) بر وجود او چیره شده است، جاکومتی سعی دارد که از این ذهنیت خشونت و وحشت در آثارش رهایی یابد، رهایی از خشونت و وحشت و در پی یافتن راه فرار از ترس و وحشت است.

او می داند که این ترس و وحشت هر بار پیش می آید و ناگزیر به انسان وابسته است، مجسمه معروف و ماتم زدهٔ ((فالیک)) (۱۹۴۷) نشان دهنده بازگشت ترس به انسان است. و یادآور این حس در مخاطب است، ترس کششی است که برای انسان غیرقابل کنترل است و خشونتی که در ترس نهفته است برای انسان اجتناب ناپذیر است، در آثاری که از او در این مقاله نام بردیم، وسوسه مرگ به شکل ژرف احساس می شود، این وسوسه گرچه نمی تواند معیارهای زیبایی شناختی قرار گیرد، ولی مخاطبین آثار او این صفات را مانند بینی های شکستهٔ مجسمه های دورهٔ کلاسیک، بسیار سریع و آسان می توانند مشاهده کنند و به نمایش خشونت که وابسته به اندیشه جاکومتی است نسبت بدهند.

آثار ((کره معلق))، ((نقطه در چشم))، ((کاخ در ساعت چهار صبح)) و ((شیٔ نامرئی)) صحنه هایی از نمایش قدرت فعال ناخودآگاه جاکومتی هستند، این ارتباط بین آثار وی با جهان ناخودآگاه در تحلیل نهایی تایید می شود، ولی این سؤال مطرح

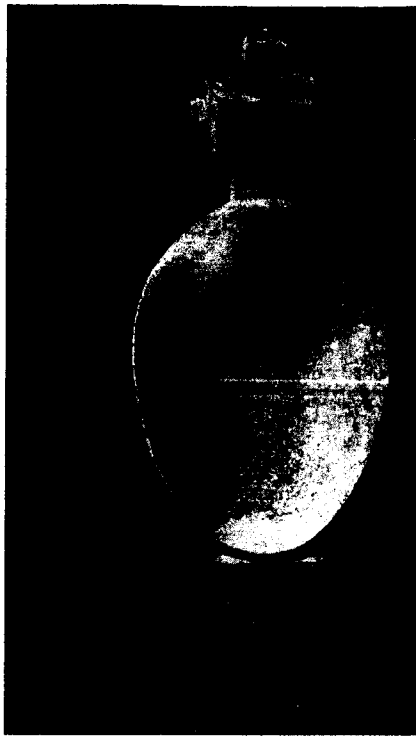


میدان شهر، (سه فیگور ایستاده و یک سر)، برنز، ۱۹۵۰
اندازه ۵۶ سانتیمتر، زوریخ، آلمان

می‌شود که آیا انتخاب فضای افقی مجسمه‌های او رابطه‌ای با تئوری یا فضای سوررئالیستی دارد؟ این آثار و تعدادی از مجسمه‌های جاکومتی به علت فضای بی‌نهایتی که ایجاد می‌کند متعلق به دورهٔ سوررئالیستی او است، از جمله اثر ((زن گردن بریده))؛ اما مجسمه ذکرشده به دلایلی هم متعلق به دوران سوررئالیسم نیست به این دلیل که این اثر ویژگی‌های فطری و خلاء ضمیر ناخودآگاه را بررسی نمی‌کند و باز به این دلیل که عناصر تشکیل‌دهنده در مجموع، در جهانی از روابط فیزیکی مفهوم دارند نه در جهانی فرا فیزیکی. مجسمه ((زن گردن بریده)) و آثار دیگر جاکومتی که بعد از این اثر خلق شده‌اند مربوط به دورهٔ انتزاع‌گری او می‌باشد، زیرا در آثری که جاکومتی را به دورهٔ سوررئالیسم نسبت می‌دهد، ((من)) یا ماورای ((من)) و وسوسه، خیال‌ها، آرزوها در مجموع در یک اثر با هم ترکیب می‌شوند، جاکومتی با فکر و اندیشه خود یک ناخودآگاه واقعی را به وجود می‌آورد و این بازتابی از خردگرایی او است که در آثارش کاملاً قابل لمس است. این جست‌وجو و تعرض به رمزها و اشارات برای ایجاد وحدت در شکلی مشخص به زمان و نیز به تجربه نیاز دارد و این مرحله از تجربه جاکومتی را برای یک دوره دیگرِ خلق آثارش در زمینه مضامین و موضوعات دیگر آماده ساخته است.

آثار جاکومتی همیشه آغازگر لحظه و زمانی است که آرام و ساکت است، تندیس‌های ((خانمی که قدم می‌زند)) و یا ((شیٔ نامرئی)) دارای پیکره‌های بلند و کشیده و بسیار آرام هستند، می‌توان از تمام زوایا به آنها نگریست، حتی تندیس‌های ((سه پیکره در خارج)) و ((قفس)) نیز همین شکل‌گرایی ساده را دارند.

مهم‌ترین چیزی که در آثار او درک می‌شود در حقیقت شکل‌گرایی و اکتشاف نوین در حالت‌های واقعی پیکره انسان است، حالتی که در شخصیت انسان متجلی می‌شود، و جاکومتی در شکل مجسمه آن را بیان می‌دارد، شخصیت انسان در پایین‌ترین درجه نزول که تراژدی وضعیت انسان است، و این نزول شخصیت با صفات حیوانی همراه است، شخصیت انسان که با صفات حیوانی ظاهر می‌شود، البته این قضاوت زمانی که بشر توانایی درک انسانیت را دارد صحیح نیست، نزول شخصیت با فساد و تخریب همراه است و ژرژبتی به دلیل اینکه انسان هنرمند – شکارگر غار لاسکو قدرت تخریب طبیعت را داشته این آثار را در رابطه با بینش هنرمند غارنشین می‌داند، این نوع درک از هنرمند غار لاسکو و نیز آثار جاکومتی در حالت مقایسه‌ای و تشابه به نوعی از درک هنر و نقاشی کودکانه نزدیک است، فرم‌هایی که در آثار جاکومتی قابل درک هستند بیان‌کنندهٔ هنر بدوی و ابتدایی است، این فرم‌ها به اندیشه جذبه و یا تقلید بسیار هم‌خوانی دارند. برای مثال پیکره انسان که در حال قدم‌زدن است، این فرم تقلید محسوب می‌شود.



زن، قاشق. گچ مجسمه سازی، ۱۹۲۶
ارتفاع ۶۳/۵ سانتیمتر، پاریس

از سال ۱۹۲۹ و حتی قبل از اثر ((سری که نگاه می‌کند))، جاکومتی خود را در موقعیت درک و شناخت یک پدیده و تکامل آن قرار می‌دهد و این مسیر را امری مهم برای هستی آثار خود می‌داند، در این زمان پیکره‌های آثارش علی‌رغم سادگی چاق هستند، در سال ۱۹۳۷ تجربه تقلید را آغاز می‌کند و نتیجه آن تابلوی ((سیب روی بوفه)) است، زمان کمی بعد از این اثر تندیس‌هایی خلق می‌کند که زشتی‌های جنگ را نشان می‌دهند که محتوای آثارش را دربر می‌گیرند و برای معنی بخشیدن به پیکره‌های آثارش، برجسته نمایی بر روی سطوح کاهش یافته‌اند، اما به گفته جاکومتی؛ این آدم‌های خوب و ساده، انسان‌های آرمانی و خیالی و ذهنی او هستند که بعد از پرتره‌های بزرگش باید به حقیقت وجودی‌شان پی برد، جاکومتی در نقاشی‌ها و مجسمه‌هایش به طور کلی با کاهش دادن شباهت‌های خارجی و ظاهری آنها باعث می‌شود که آنها به حقیقت بیرونی‌شان نزدیک شوند و با فضای خالی که شکل را احاطه می‌کند، تاکید بر وجود حقیقت بیش‌تر و متمرکزتر می‌شود.
او همیشه در یک نقطه ثابت تجربه می‌کرده و تنها رمزها و نشانه‌های پیکره‌هایش هستند که نقاشی‌ها و یا مجسمه‌هایش را از یکدیگر متمایز می‌کنند. جاکومتی با تامل و تعمق در جست‌وجوی رمزها و نشانه‌های برتر برای آثارش بوده و این رمزهای نو پرتره دیگو را از دیگر پرتره‌ها جدا می‌سازد، و به همین دلیل رمزها و نشانه‌ها پایدار نیستند و روزی ناپدید می‌شوند، زیرا رمز و نشانه به وسیله هنرمند خلق می‌شود و زمانی بعد کهنه می‌شوند و مفهوم خود را در زمان از دست می‌دهند.

جاکومتی هیچ گاه در رویارویی مشکلات و اندیشه های تغییر و تحول فکری زندگی نکرده است، او همانند معاصرانش قبل از اینکه درگیر مشکلات شود در کارش بدون درنظر گرفتن زمان، به طور ساده از خود سؤال می کند، قبل از اینکه اولین لکه رنگ را بگذارد از ابزاری مانند خودآگاهش کمک می گیرد، در حقیقت وی همیشه آغازی بهتر از قبل دارد، به طور خلاصه علی رغم اختلاف در طرز تفکر در هر دو دورهٔ خلق آثارش، او همیشه یکی بود و یک شخصیت داشت، مانند همه هنرمندان بزرگ که فقط یکی و خودشان هستند و نمی توانند دیگری باشند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها:

1. Yves Bonnefai

شاعر فرانسوی که بررسی بسیار تخصصی در مورد آثار جاکومتی منتشر کرده (معاصر جاکومتی و نویسنده مجله .
(Centre Documents Artistique) C.D.A.، مرکز اسناد هنری.
مجله .C.D.A شماره مخصوصی که تماماً به آثار جاکومتی که اخیراً در موزهٔ هنرهای معاصر پاریس به نمایش گذاشته شده بود، اختصاص داده است.
نمایشگاهی بسیار مهم از آثار جاکومتی از آغاز تا زمان فوت او.

2. GEORGES BATAILLE (1897-1962).

فیلسوف و نویسنده فرانسوی، پایه گذاران تئوری مکتب سوررئالیسم، استاد هنر و سردبیر و پایه گذار مجله " Documents " (اسناد)، این مجله هنری متاثر از افکار هگل و نیچه توسعه و تکامل یافت و برای برخی از تصاویر گرافیکی مجله از هنرمند نقاش فرانسوی آندره ماسون که دوست جاکومتی بود کمک می گرفت.

3. Lascoux

غار لاسکو در منطقه کوهستانی دوردوین " Dordogne " در فرانسه، متعلق به دوره ماقبل تاریخ پالئوتیک، در حدود ۱۲۰۰۰ سال قبل از میلاد. در این دوره بشر به بالاترین مرحله تکامل در ساخت ابزار و استفاده از سنگ و استخوان رسیده بود و همچنین اختراع زوبین در این دوره بوده است که این اختراع برای شکار بالاترین مرحله عقلانی انسان آن دوره بوده است.

4. Rosalind Krauss

نویسنده و منقد هنری فرانسوی، معاصر جاکومتی.

5. Primitivisme

نگاه کنید به کتاب فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، انتشارات سروش، سال ۱۳۷۱، چاپ دوم، ص ۲۳۵. اصولاً هنر بدوی و هنرمندان این دیدگاه معتقد هستند که تنها راه ممکن رستگاری بازگشت به منشاء است، هنر بدوی در واقع هنری است که توسط پاسخ سریع و مستقیم مردم نسبت به مسایل زندگی به وجود آمده است.

6. Andre Breton (1896-1966)

نویسنده و شاعر فرانسوی، از پایه گذاران مکتب سوررئالیسم و نویسنده بیانیه سوررئالیسم.

7. Azeteques

آزتک ها اقوامی بودند که در سال ۱۳۲۵ میلادی به مکزیک مهاجرت کردند و دارای تشکیلات حکومتی و فرهنگی مخصوص به خود بودند، در سال ۱۵۲۰ به وسیله اسپانیولی ها منقرض شدند، قوم آزتک دارای فرهنگ و تمدنی بسیار غنی بودند، خطی مخصوص به خود داشتند که کلمات به وسیله فرم ها و اشکال مختلف حجاری می شد، که این خط Ideagraphique (ایدوگرافیک) نامیده می شد.

8. Michel Leiris

منقد هنر، تحلیل گر آثار جاکومتی، فرانسوی.

9. Roland Barthas

روزنامه نگار، منتقد فرانسوی در بخش آثار هنری.

10. Elie Lotar

نویسنده و منتقد فرانسوی و مُدل جاکومتی.

11. Schematisme

ساده نمودن فرم از طریق طراحی و خط و ترسیم آن به طور ساده، نظامی که بر پایه اصول طراحی و خط استوار است.