چند کلمه درباره

آلبرتو جاکومتی، زمانه و آثارش

با یک تماس کاردک من، در غبار ناپدید می‌شوند...

● عبدالناصر گیوقصاب

ALBERTO GIACOMETTI

(1901-1966)

■ هنر در آغاز سدهٔ بیستم

از آغاز سدهٔ بیستم، «تولید انبوه» خود را نشان داد. از یکسو رشد سریع فن‌آوری، اطلاعات و ارتقاء کیفی و کمی ابزار تولید و از سوی دیگر، افزایش صنایع مصرفی و محصولات آن ادامه یافت. خصیصه‌های اصلی این دوران، تنش‌های ادواری اجتماعی و بحران‌های اقتصادی و مسائل و مشکلات ناشی از آن است. در این دوران، فرهنگ معنوی، در معرض فشارهای ناشی از تولید و جایگاه انسان در تقسیم کار اجتماعی، قرار گرفت و انسان، به موجودی متفاوت از آنچه در ادوار قبل بود تبدیل شد. انسان معاصر غربی، به گسست از سنت‌های تاریخی رسید. چالش ناشی از موقعیت زندگی مادی انسان و قراردادهای اخلاقی آن، از یکسو و خواستهای روانی او در درگیری با واقعیت‌های جامعهٔ صنعتی، عمق یافت. آنچه به لحاظ اقتصادی اتفاق افتاد، تغییر موقعیت نظام تولیدی حاکم بر اروپا، از شکل رقابت آزاد به موقعیت‌های انحصاری و رشد سرمایه مالی، بود که موجب سلطه سرمایه جهانی شد. با تنگ‌تر شدن موقعیت اقتصادی از بیرون، و رشد سرطانی تولید و انبوه کالاهای مصرفی و بحران‌های ناشی از افزایش تولید از درون، دست‌اندازی به بازارهای

جدید در دستور کار قرار گرفت. پی‌آمد آن، رواج اخلاقیات غیرمتناسب با فطرت انسانی بود. با رشد و پیشرفت مادی در نظام سرمایه‌داری انحصاری و رشد مادی نیروهای اجتماعی انسانی، اخلاقیات و نیازهای روحی روانی انسان، دچار تناقض شد و با امکانات بی‌کران یا فاجعهٔ مرگبار در کشاکش قرار گرفت. ادامهٔ این موقعیت، به پدیدهٔ دهشتبار دو جنگ انجامید ؛ دو جنگی که نتیجه‌ای فاجعه‌آمیز داشتند. انسانها آنچنان به مرگ هدایت شدند که بشر در ارزش زندگی دچار تردید شد.

همه چیز برای پیروزی در جنگ نظامی ـ اقتصادی مجاز شد و از آن فاجعه‌بارتر، وضع اجتماع پس از جنگ بود: انسان مورد هجوم قرار گرفته، انسانی خوار شده، با از دست‌دادن اطمینان و امنیت، در مقابل جهان قدرت‌مدار که با تجاوز به حقوق بشر، با اعدام و کشتار، معاملات سیاسی و سرکوب، به رواج فساد و زوال اخلاق پرداخته بود تنها ماند.

در فاصلهٔ دو جنگ، انسان بی‌هویت و مسخ‌شده، دچار تأثیرات خشن بحران‌های ادواری اقتصادی می‌گردد. به همین دلیل امواج انتقاد و اعتراض برمی‌خیزد و هنر و هنرمند نیز تحت تأثیر جریانات اجتماعی قرار گرفته، واکنش نشان می‌دهد و برحسب دوری یا نزدیکی به لایه‌های مختلف اجتماعی، گاهی نیز عملاً درگیر مبارزه می‌شود. افکار و نظریات اجتماعی شکل می‌گیرد: برخی در جهت توجیه نظام در حال شکل‌گیری و برخی دیگر، در پی نشان‌دادن جهت و راهی برای خلاصی و گریز از آشفتگی‌های اجتماعی. سرایت این نظرها در عرصهٔ هنر، هنرمند را دارای موضع‌گیری مشخص می‌کند: گروهی با پیروی از نظریات قدرت طلب و تغذیه از دیدگاههای نیچه و برگسون به توجیه فاشیسم یا اندیشه‌های قدرت طلب دیگر می‌پردازند. گروهی دیگر، با تأکید بر نظریات کانت بر نابگرائی در هنر، حرکت می‌کنند. با رشد و عمومیت یافتن نظرات کسانی چون سارتر و کافکا، بدبینی، پوچ‌گرایی و درونگرائی، کنار گذاشتن موضوع انسان جمعی از ساحت هنر و اینکه «هنرمند به هیچکس جوابگو نیست، مگر به خودش» و همچنین ظهور مکتب روانکاوی فروید و به خصوص با طرح تئوری ساحت ناآگاه ذهن فرد، چالش‌ناپذیر روشنگری به زیر سئوال رفت و آن «من اندیشمند»

دکارت، به زیر انبوهی از نیازهای ارضاء نشده و غریزه‌های لگام گسیخته مدفون گردید. بدین ترتیب، «من» «Ego» مسلط دوران روشنگری، با امیال حیوانی و پست پیوند یافت. از این‌رو، خرد اندیشه‌ورز روشنگری، استیلای خود را از کف داد و هنرمند رفته‌رفته به جای تأکید بر خرد و والایی آن به کنکاش در ساحت ناخودآگاه بشر پرداخت.(۱)

کم کم این شعار و اندیشه قوّت گرفت که: هنرمند به قرن‌هایی که پس از وی خواهند آمد فقط کار خود را هدیه می‌کند؛ فقط ضامن خویش است و بس. او بدون مسئله می‌میرد. هنرمند سلطان خویش، کاهن خویش و آفریدگار خویش است.(۲)

«در این دوران، داروین با طرح تئوری خود اعلام کرد که در تکامل انواع، هیچگونه هدف خاصی وجود ندارد یعنی وجود آدمی و سایر موجودات زنده، حاصل هیچگونه طرح و برنامه و هدف از پیش تعیین شده نیست. تئوری داروین، نگرش کلاسیک را که بر مبنای آن، هستی و جهان، مجموعه‌ای است عقلی و غایت مدار، و دارای هدف و معنا، نفی کرد. چنین نظریات بدبینانه‌ای، در تکوین اندیشهٔ هنری مدرنیسم تأثیری انکار ناپذیر بر جای گذاشت.(۳) چنین شرایطی، هنر پس از امپرسیونیسم، به شکل‌پردازیها و حرکت‌های پرشتاب و بسیارمتنوعی دست می‌یابد. هنرمندان در این دوره نیازمند دگرگونی در فرهنگ بورژوائی از یک سمت و شکل‌دهی آرمانهای جدید هنری از سوئی دیگر و بنابر شرایط عام دوران خود بودند.

هنرمندان در پی تغییر ارزش‌های اجتماعی - اخلاقی هستند. تکنولوژی، امکانات و تجارب گرانبهائی را بوجود می‌آورد.

«والتر بنیامین» در مقاله‌ای تحت عنوان «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»، مدعی شد که گریز هنر از محدودیتهای نهادی که با ظهور تکنولوژی جدید ملازمه دارد امکان تعمیم آثار هنری را فراهم ساخته است. به تعبیری با تکثیر مکانیکی آثار هنری، این آثار، منش اصلی یعنی قداست و تجلی خاص خویش، را از کف دادند. بنابراین هالهٔ قداستی که اثر هنری را احاطه کرده بود و آن را از جاذبه‌ای خاص برخوردار می‌نمود ازمیان رفت».(۴) «بدین اعتبار، تجزیهٔ زیباشناختی، گوهری دیگر یافت. تولید و تکثیر انبوه، ماهیت هنر را بکلی دگرگون ساخت. به دیگر

سخن تکثیر انبوه در تلازم با فرهنگ توده‌ای Mass culture قرار گرفت.»(۵)

به دنبال از میان رفتن قداست هنر، و گسترش تکنولوژی تکثیر انبوه، خصوصیت انفرادی و انحصاری هنر از میان رفت و آثار هنری به صورت فرآورده‌های مصرفی درآمدند؛ یعنی با گسترش تکنولوژی، قید زمان و مکان، که اثر هنری را از سایر پدیده‌ها متمایز می‌ساخت، ازمیان رفت. اثر هنری، قبل از این دوران با هاله‌ای از نوعی تقدس و جذابیت همراه بود اما با ظهور تکنولوژی، هاله مزبور ناپدید شد و در سایهٔ تکثیر انبوه، قید محدودیت مکانی یعنی تعلق اثر هنری به مکانی خاص از میان رفت. به سخنی دیگر حالت اثر هنری دستخوش دگرگونی عمیق شده یعنی تکثیر انبوه به نفاست اثر پایان داد و آن را در مالکیت مردم کوچه و بازار قرار داد. به این ترتیب، نظاره‌گری

و مشاهده اثر هنری در مکانهای خاص و تقدیس شده چون موزه کلیسا و کتابخانه و غیره، رنگ باخت. با ازمیان رفتن اعتبار و قداست هنر، اهمیت و شأن آئینی آن از میان رفت و هنر از شأن والای خود به زیر کشیده شد و به چیزی دست‌یافتنی تبدیل شد. از آن پس، نسبت و پیوند نوینی میان هنرمند و مخاطب اثر هنری برقرار گردید: هنر از انحصار خواص و نخبگان جامعه بیرون آمد و در اختیار همگان قرار گرفت. تولید انبوه اثر هنری، آنرا از قید زمان و مکان و تعلق به قشرهای خاص اجتماعی رها ساخت.(۶)

به این ترتیب هیچ مرکزیت و مطلقیت مقدسی باقی نماند. نیاز به گفت‌وشنود هنرمند و زمانه ضروری می‌نمود. می‌بایست زبانی دیگر، هجابه‌هجا، کلمه به کلمه، نقش به نقش، استقرار می‌یافت تا اینکه هنر بار دیگر بتواند به عنوان یک ضرورت اجتماعی در کنار ضرورت فردی، خود را نشان دهد.

هنرمند به دنبال مفهومی متفاوت از بازسازی تصویر شیء طبیعی بود. آگاهی تصویری که انسان از جهان مادی و دنیای درون خویش، در حال دگرگون شدن بود. هنرمند، دوباره از جهان طبیعت به طبیعتی درونی سوق می‌یافت. اگرچه هر هنرمند، تجربه‌های ویژهٔ شخص خودش را سامان می‌داد اما این تجربیات بر بستری یکسان، عوامل ساختاری همگن و همساز می‌یافت و واژه‌های یک زبان مشترک، در حال شکل‌گیری بود. با این همه، هر هنرمند تلاش می‌کرد تا تأویل شخصی خودش را از جهان ارائه دهد. هنر، مجاز به سرکشی به هرجائی شد.

«مدرنیستها اعلام کردند که چون زندگی، چیزی جز منظومه‌ای از خواستها و انگیزش‌های فردگریز و غیرقابل مهار نیست، جستجوی هرگونه معنا و جهتمندی و غایتی در آن بی‌معنی است. هنرمند مدرنیست، دیگر در پی اثبات و نمایش نظم و هماهنگی و انسجام و سازگاری میان اجزاء طبیعت نبود، بلکه پیکر ناموزون و درهم ریختهٔ واقعیت را به نمایش می‌گذاشت. به اعتقاد مدرنیستها، حقیقت واحدی وجود ندارد و شناخت واقعیت عینی ممکن نیست. این ذهن ما است که هرچیز را به گونه‌ای خاص دریافت نموده و تجسم می‌بخشد». بدینسان، تصویر انسان، چندوجهی و مبهم شد و او نیز مانند شیئی مفهومی متفاوت از قبل شد. تغییر جهت و دریافتی متفاوت از واقعیت پدیدار شد هنر و هنرمند در مقابل حقایق تلخ هشیار شده بود.

■ گاه شمار زندگی جاکومتی

آلبرتو جاکومتی در دهم اکتبر ۱۹۰۱ در استمپا سوئیس در دهکده‌ای در مرز ایتالیا به دنیا آمد. پدرش، جیوانی، نقاش امپرسیونیست شناخته شده‌ای بود.

۱۹۰۰/ یک سال پیش از تولد جاکومتی، نمایشگاه جهانی پاریس، مونه نخستین نیلوفرهایش را به نمایش می‌گذارد.

۱۹۰۳/ مرگ گوگن.

۱۹۰۵/ تأسیس گروه پل (دی بروکه).

۱۹۰۶/ مرگ سزان.

۱۹۰۷/ دوشیزگان آوینیون پابلو پیکاسو.

۱۹۰۸/ تولد رسمی کوبیسم، «مادر» ماکسیم گورکی.

۱۹۰۹/ تولد رسمی فتوریسم.

در ۱۹۱۰ در سن ۹ سالگی طراحی از طبیعت را شروع کرد. در ۱۹۱۳ اولین نقاشی خود را از مدل سیب انجام داد. در ۱۹۱۴ اولین مجسمهٔ نیم‌تنه خود را از برادرش دیگو ساخت و از دیگر افراد خانواده به عنوان مدل استفاده نمود. در ۱۹۱۵ به دومین مدرسه‌اش در گریسون رفت. علوم طبیعی، تاریخ و زبان توجه او را جلب کرد. در این ایام، طراحی، نقاشی و مجسمه‌سازی را دنبال کرد.

۱۹۱۱/ گروه سوارکار آبی در مونیخ تشکیل شد.

انتشار «معنویت در هنر» کاندینسکی.

مرگ گوستاو ماهلر.

۱۹۱۲/ فتوریستها در پاریس نمایشگاه می‌گذارند.

۱۹۱۳/ کتاب توتم و تابو زیگموند فروید چاپ می‌شود.

۱۹۱۴/ اولین فیلم چارلی چاپلین (تلاش معاش).

۱۹۱۶/ تولد دادا.

کتاب «مسخ» کافکا.

۱۹۱۷/ پلاستی سیسم موندریان.

مرگ اگوست رودن.

اولین ضبط صدا.

انقلاب اکتبر روسیه.

۱۹۱۸/ مرگ گوستاو کلیمت.

مرگ اگون شیله.

۱۹۱۹/ تشکیل باهاوس.

در ۱۹۱۹ سه ماه مدرسه را ترک کرد تا فکر کند و تصمیم بگیرد آینده خود را برای هنر وقف کند یا نه. بعد از سه روز مدرسه Ecole des Beax-ARTS در ژنو را ترک کرد زیرا اجازه نمی‌دادند تا هرچیزی را که تمایل دارد نقاشی کند. سپس وارد مدرسه Ecole des ARTS-et-Metiers شد و به مطالعهٔ مجسمه سازی پرداخت. در ۱۹۲۰ به همراه پدرش، در بی‌ینال ونیز شرکت کرد. در ایتالیا جذب موزائیک‌های سان مارکو و آثار بلینی شد و خیلی شدید به آثار تینتورنتو علاقه‌مند شد و از آن شدیدتر به فرسک‌های جیوتو در پادوا، و از آثار اسیزی دیدن کرد. در رم ۹ ماه زندگی کرد و شیفتهٔ مجموعهٔ مصری در واتیکان شد. او هنر باروک و صدر مسیحیت را تحسین می‌کرد و آثار فتوریستی را در آنجا شناخت. از آثار هنری بسیاری کپی کرد. ساختن مجسمهٔ نیم‌تنه را آغاز کرد. برای اولین بار، به سختی کار می‌کرد. قبل از ترک رم مجسمه‌ها را از بین برد.

۱۹۲۲/ به پاریس و آکادمی la Grande-chaumiere رفت و مدت سه سال، تحت نظر آنتونی بوردل، آموزش دید. مدل او در آن زمان طبیعت بود.

۱۹۲۲/ شاگال و کاندینسکی، روسیه را به قصد آلمان ترک کردند.

اولین ضبط صدای لوئی آرمسترانگ.

۱۹۲۵/ اولین استودیویش را در rue Frode Vaux اجاره کرد که با برادرش دیگو سهیم بود. به ادامهٔ تجربیات سختی که در رم داشت پرداخت. از روی تخیلات و تصوراتی که نتیجه ۱۰ سال گذشته‌اش بود، شروع به آفرینش نمود. اولین اثرش در این زمان طبیعتی بود کوبیستی شده. ابتدا تحت تأثیر و نفوذ هنر آفریقائی و مجسمه‌های سیکلادیک و آثار لورنس و لایپشیتز قرار گرفت و آثاری از نظر

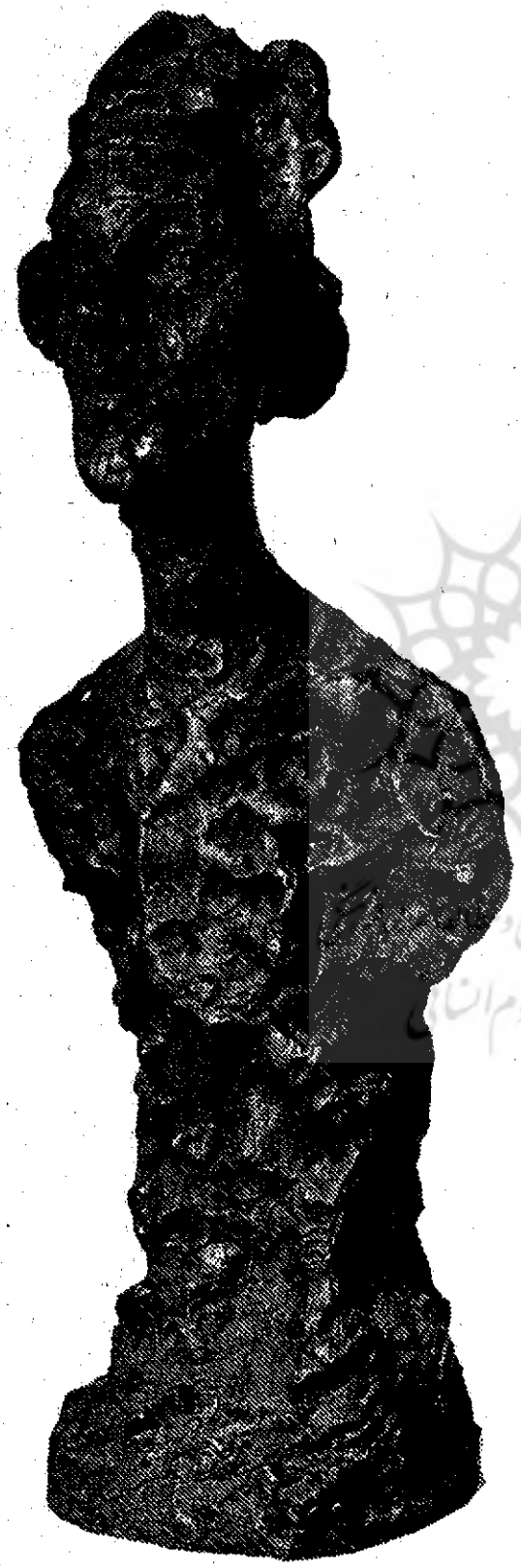
ساختمانی بهم فشرده و ظریف مانند «زن قاشقی» را آفرید. در سالن destuileries نمایشگاهی گذاشت.

ترانسپارت او توسعه یافت نظیر زنی که رویا می‌بیند، مرد ایستاده و اولین تندیس قفس و توپ معلق ساخت. با سالوادور دالی، برتون و آرگون ملاقاتهایی داشت و به گروه سوررئالیستها ملحق شد و یکی از فعالان مؤثر آنها در تألیفها و برگزاری نمایشگاههایشان شد و در تنظیم اساسنامه و اهداف سوررئالیسم شرکت جست. برای گذران زندگی او و دیگو، وسایل زندگی نظیر گلدان، صندلی، شمعدان به سفارش جین فرانک میشل، که دکوراتور بود، می‌ساختند و این حرفه را برای سالهای زیادی ادامه دادند. با خوان میرو و آرپ، نمایشگاه مشترکی در گالری پیر ماتیس برگزار کردند. در ۱۹۳۱ او مجسمه‌هایی که با ظاهرفریبی ایجاد حرکت می‌کردند را دوست نداشت و بنابراین او مجسمه‌هایی با قسمت‌های متحرک ساخت.

سادگی تندیس قفس که قبلاً ساخته شده بود در پیچیدگی قصر در ساعت ۴ صبح به اوج رسید. نارضایتی از موضوعاتی که قبلاً ساخته بود موجب شد تا به سوی قطعات تجریدی در ترکیب‌بندی تندیس‌هایش جذب شود.

۱۹۲۴/ مرگ لنین و به قدرت رسیدن استالین.
آدولف هیتلر به اتهام کودتا زندانی می‌شود.
۱۹۲۵/ کتاب «محاکمه» کافکا.
رزمناو پوتمکین آیزنشتاین.
در جستجوی طلا ـ چاپلین.
اولین ارسال تصویر تلویزیونی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



۱۹۲۷/ مرگ خوان گری.

در ۱۹۲۷ به استودیو rue Hippo lite Main dron رفت که اطاق کار دیگر در مجاورش قرار داشت. در ۱۹۲۸ مجسمه‌های مسطح شده خود را توسعه بخشید. با آندره ماسون و میشل لریس ملاقات می‌کرد، که جزء دوستان محدود او به شمار می‌آمدند. اغلب با افرادی از گروه سورئالیستها ملاقات می‌کرد؛ مانند لمبور، کوئنو، سوتز. در بارهٔ خوان‌میرو و کالدر شناخت پیدا کرده بود. در ۱۹۲۹ آثار و ساختارهای دوران ۱۰ ساله‌ای که او از روی تخیلاتش کار می‌کرد با آثاری نظیر برهنه‌ای در حال قدم‌زدن، ۳=۱+۱، موضوع نامطبوع، و تعدادی مجسمه‌های شبه سر به پایان رسید. اولین نمایشگاه انفرادیش را در گالری جولین‌لوی نیویورک در سال ۱۹۳۴ برگزار می‌نماید.

۱۹۳۰/ مایاکوفسکی خودکشی می‌کند.

نمایشگاه موهولی ناگی در پاریس.

۱۹۳۱/ شاگال در اسرائیل.

۱۹۳۲/ اتودیکس جنگ را نقاشی می‌کند.

۱۹۳۳/ باهاوس بوسیلهٔ هیتلر تعطیل می‌شود.

۱۹۳۴/ راهپیمائی بزرگ چین توسط مائو.

۱۹۴۵/ مرگ مالویچ.

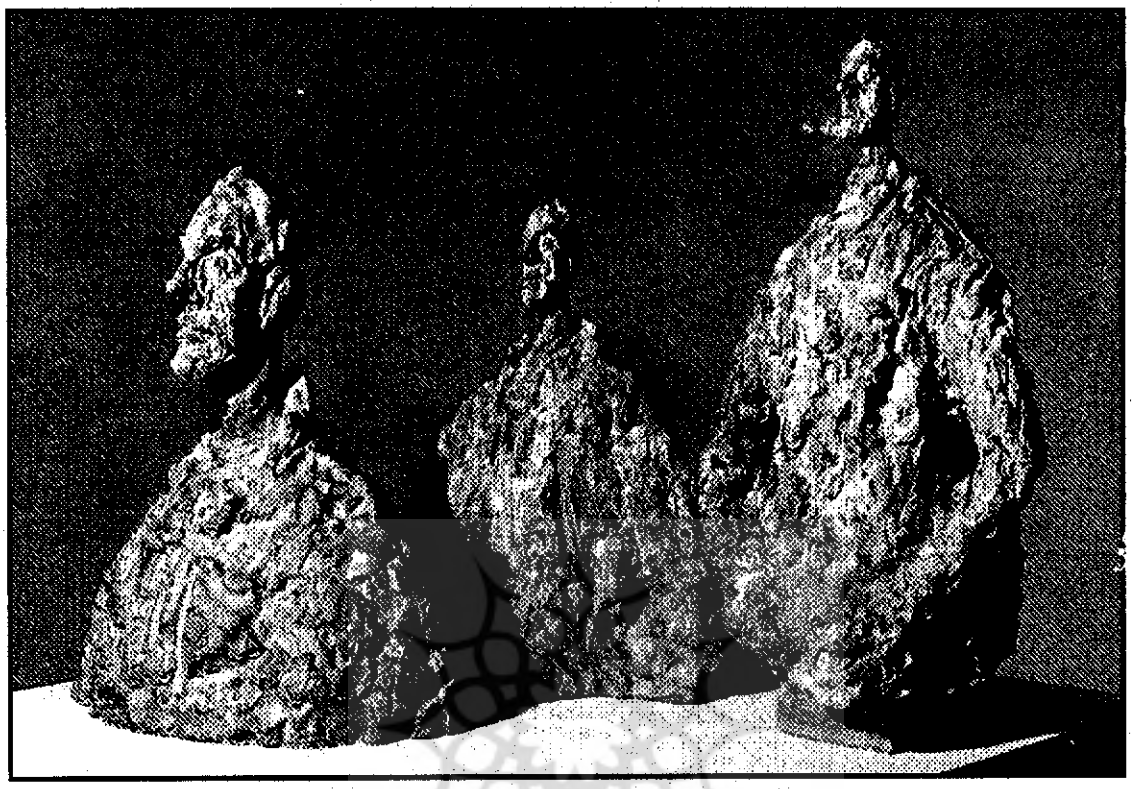
هیتلر به هنر مدرن حمله می‌کند.

در ۱۹۳۵ دوباره از روی طبیعت شروع به کار نمود. گاهگاهی از چهارچوب سورئالیسم خارج می‌شد و هم از روی تصورات و هم از روی طبیعت کار می‌کرد و هر دوره‌ای با روشی متفاوت؛ اغلب اوقات هر دو نوع کار به اتفاق، در آثار متفاوتی در دستان او شکل می‌گرفت.

با تال‌کول و بالتوس دوست بود و متناوباً با اندره دورن ملاقات می‌کرد. آثار او دورن را شگفت‌زده می‌کرد.

در ۱۹۳۶ هشت اثر در نمایشگاه سوررئالیسم در گالری نیوبرلینگتون لندن و تعداد ۳ اثر در نمایشگاه فانتاستیک آرت دادا ـ سوررئالیسم در موزهٔ هنر مدرن نیویورک به نمایش گذاشت.

در ۱۹۳۸ با یک موتورسوار مست تصادف کرد. چند ماه در بیمارستان بود و به معالجهٔ دردناک پاهایش که آسیب دیده بود، پرداخت.



۱۹۳۶ / کتاب «امید» آندره مالرو.
ژاپن به چین حمله می‌کند.
۱۹۳۷/ کتاب «تهوع» سارتر.
۱۹۳۸/ نمایشگاه «موراندی» در میلان.
کتاب خوشه‌های خشم جان اشتن بک.
۱۹۴۰/ فیلم دیکتاتور چاپلین.
مرگ پل کله.

در ۱۹۴۰ با ژان پل سارتر دوست شد. هنگامی که به سوئیس رفته بود با آنت آشنا شد که بعدها همسر او شد. پیکره‌های نازکش ادامه داشت. در سالهای ۱۹۵۰ ـ ۱۹۴۸ ساختن پیکره‌های طویل برنزی را ادامه داد که سطوح برنزی آن دارای بریدگی‌های فرسوده بود و روی بعضی از آنها را رنگ کرد. مجموعه‌ای از پیکره‌هایی اسکلت‌سان را که در حال حرکت بودند آفرید؛ مانند میدان شهر، سه مرد در حال قدم‌زدن، قدم‌زدن سریع در زیر باران و پیکره‌هایی که استقرار فضائیشان به دقت در نظر گرفته شده بود؛ نظیر ۴ پیکره بر روی یک پایه ترکیب بندی ایجاد شده بوسیلهٔ گروهی از پیکره‌ها که به طور اتفاقی ترتیب یافته بودند عدم وابستگی پیکره‌ها به همدیگر، مشهود بود. در نمایشگاههای آمستردام، برن و نمایشگاه دو نفری با آندره ماسون در بازل، در سال ۱۹۵۰ شرکت کرد.

در سال ۱۹۵۱ مجسمه‌هایی از سگ و اسب تغییر شکل یافته آفرید که رجعتی داشت به پیکره‌های ایستاده و مجسمه‌های نیم‌تنه‌اش در گذشته.

۱۹۴۱/ مرگ روبرت دلونه.
۱۹۴۳/ اولین نمایشگاه جکسن پولاک در گالری هنر مدرن نیویورک.
کنفرانس تهران.
۱۹۴۴/ مرگ کاندینسکی.
۱۹۴۵/ پیکاسو تابلوی جنگ (گرنیکا) را می‌کشد.
شکست آلمان.

«در من نیازی وجود داشت تا
موضوعاتی که آرام و ساکت بودند با چیزهایی که تند و ناآرام بودند
ادغام کنم.
همین امر مرا در طول این سالها به شکلی مستقیم
به سوی موضوعاتی سوق داد که
از همدیگر کاملاً متفاوت بودند.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۹۴۸/ مرگ آرشیل گورکی.
اولین کامپیوتر IBM.
اختراع ترانزیستور.

در ۱۹۵۲ مجموعه‌ای از پیکره‌های کوچک می‌سازد که از گچ و برنز بود مانند برهنه‌ای ایستاده. پیکره‌های طویل و نیم‌تنه‌ها بیشتر گرد می‌شوند و با رنگ‌آمیزی جالب‌تر می‌شوند. نمایشگاههایی در کلوپ شیکاگو، موزهٔ هنر مدرن نیویورک و نمایشگاههای گروهی بازل دایر می‌کند. در ۱۹۵۴ توسط ضرابخانه فرانسه مأموریت می‌یابد تا نشان هانری ماتیس را بسازد. قبل از مرگ ماتیس تعداد زیادی طراحی سریع از او خلق می‌کند. در ۱۹۵۰ مجموعه‌ای از پیکره‌های زن را در بینال ونیز به نمایش می‌گذارد.

در ۱۹۵۷ پیکره‌های بدوی او، مرد در حال قدم‌زدن و پیکره بلند I-IV ادامه یافت که تصور می‌شود در ارتباط با یک برنامهٔ جنبی انجام شده باشد. خلاصه سازی‌های او ادامه می‌یافت و سطوح پرتره‌های او سیال‌تر و روان‌تر می‌شدند. فرمها گردتر شدند و به رئالیسم بیشتری میل کردند. او در تعداد زیادی از نمایشگاهها شرکت کرد و در سال ۱۹۶۲ در بینال ونیز برندهٔ جایزه بزرگ شد.

۱۹۵۲/ دیوار بین دو آلمان ساخته می‌شود.
۱۹۵۴/ مرگ ماتیس.
۱۹۵۵/ اولین اطلاعیه (مانیفیست زرد) وازارلی چاپ می‌شود.
مرگ آلبرت انیشتن.
۱۹۵۶/ مرگ جاکسون پولاک در حادثه اتومبیل.
۱۹۵۷/ مرگ برانکوزی.
۱۹۶۶/ مرگ آلبرتو جاکومتی.

■ نامهٔ جاکومتی به پیر ماتیس در ۱۹۴۷

فهرست مجسمه‌هایی که به شما قول داده بودم بسازم پیش رویم است اما بدون داشتن تعریفی، اگرچه مختصر و خلاصه، همچون زنجیره اتفاقاتی بی‌احساس، نمی‌توانم آنها را بسازم.

اولین مجسمهٔ نیم‌تنه را در سالهای ۱۹۱۴ ساختم. و این عمل در تمام مدت تحصیلم ادامه یافت، هنوز تعدادی از آنها را دارم و همچنان مانند اوایل، با آرزو، اشتیاق و نوستالژی، در جستجو هستم.

در همان دوران و چند سالی قبل از آن، تعداد زیادی طراحی و نقاشی کردم. از طبیعت طراحی می‌کردم و برای کتابهایی که می‌خواندم تصویرسازی می‌کردم. اغلب از مجسمه‌ها و نقاشی‌ها، نمونه‌سازی می‌کردم. من به این مطالب اشاره کردم زیرا تنها با وقفه‌هایی کوتاه، همین‌ها را تا زمان حال ادامه داده‌ام.

در سال ۱۹۱۹ مدت سه سال در ژنو به Ecole des Besx ARTS رفتم و سپس در همان شهر برای مطالعه مجسمه‌سازی به Ecole des ARTS Metiers رفتم. در کنار دریاچه شور و اطراف شهر، با آبرنگ، و درخانه با رنگ‌روغن، نقاشی می‌کردم.

در سالهای ۱۹۲۱-۱۹۲۰ در ایتالیا زندگی کردم. در ونیز، ابتدا بیشتر وقتم را صرف دیدن آثار تینتورتو نمودم؛ نمی‌خواستم حتی یک جزء را از دست بدهم. مدت ۹ ماه در رم اقامت کردم. ونیز را با افسوس زیاد ترک کردم و هرگز وقت کافی برای آنچه می‌خواستم انجام دهم، نداشتم. می‌خواستم هر چیزی را ببینم. در همان زمان از پیکره‌ها و مناظر پوانتالیستی نقاشی می‌کردم امّا باز هم هرگز وقت کافی برای آنچه می‌خواستم انجام دهم نداشتم. می‌خواستم در همان زمان از پیکره‌ها و مناظر پوانتالیستی نقاشی می‌کردم (من متقاعد شدم که آسمان کاملاً قرمز است و آبی بودن آن یک قرارداد است) با خواندن آثار سوفوکلس وشیلوس به من ترکیب‌بندی‌هایی الهام شد. من معمولاً دو نیم‌تنه را شروع می‌کردم که یکی از آنها کوچک بود. نمی‌توانستم راه را پیدا کنم، گم شده بودم.

سر مدل مانند ابر مبهم و نامتعین می‌شد، گویی همه چیز از من می‌گریخت و من قبل از اینکه اینگونه مجسمه‌ها را کنار بگذارم، تخریبشان کردم. زمان زیادی را صرف دیدن موزه‌ها، کلیساها، و آثار باستانی می‌کردم و خصوصاً تحت تأثیر هنر موزائیک و باروک قرار گرفتم. از هرچیزی که در قبل دیده بودم می‌توانستم تصویری به خاطر بیاورم و دفترهایی را پر کردم. طرح شگفت‌انگیزی از روبنس، موزائیک‌های سانتاکوسماس و دامین و هزاران چیز

دیگر در خاطرم جریان می‌یافت و من باید شتاب می‌کردم. در ۱۹۲۲ پدرم مرا به پاریس فرستاد تا یک آکادمی انتخاب کنم. من راه ارزان‌تر زندگی را انتخاب کردم. در ویـن در این دوره آرزوی من برای یک شرایط مطبوع، قوی‌تر از توجه به آکادمی بود.

از سـالهای ۲۵-۱۹۲۲ در آکـادمی la Grande chaumier و در استودیوی بوردل بودم. با همان مشکلات قبلی در رم، مجبور بودم دوباره شروع کنم. صبحها مجسمه می‌ساختم و در بعد از ظهرها، طراحی می‌کردم. نمی‌توانستم بیشتر مجسمه‌های بدون رنگ را تحمل کنم. سعی می‌کردم آنها را رنگ زندگی بدهم و تعدادی از آنها را سالها نگه داشتم. اغلب با آنها اطاقم را تزئین می‌کردم. سرانجام از عهدهٔ آنها برآمدم و کنارشان گذاشتم.

ما به مدل بیش از حد نزدیک می‌شدیم. یافتن تمامیت پیکره غیرممکن می‌شد و اگر کسی بر روی قسمتی از مدل، مانند بینی یا یک خمیدگی، کار می‌کرد امیدی نبود که هرگز چیز کاملی بدست آورد و اگر شخصی بر روی جزئیات قسمتی از مدل کار می‌کرد، مانند انتهای بینی، زیان کرده بود؛ لحظه‌های زندگیش بدون بدست آوردن هیچ نتیجه‌ای تلف می‌شد و فرم برای او، حل ناشده باقی می‌ماند.

هنگام خیره نگریستن هیچ چیزی ثابت نبود. فاصلهٔ یک پرهٔ بینی و پرهٔ دیگر، مانند صحرائی بدون انتها بود. فرم، چیزی بیشتر از ذره‌هایی بود که در حال حرکت بودند. بر فراز گردان عمیق سیاه و خالی، همه چیز در حال گریز بود.

بخشی از واقعیتی را که می‌دیدم تشخیص می‌دادم. به همین خاطر، دوباره کارهایی را از روی حافظه‌ام شروع کردم و سعی کردم با اجتناب از آن فاجعه کار کنم و پس از کوشش و دست اندازیم به کوبیسم، آثارم بارور شد. مجبور بودم موضوعی را

که بر من بیشتر پوشیده بود دنبال کنم (که اکنون تشریح آن طولانی است). می‌توانستم با این دید بسوی اشیاء بروم که در زندگی به من نزدیک‌تر بودند. بخشی از تصوراتم از واقعیت ناشی می‌شد اما هنوز در مورد یک احساس کامل از کلیت، کمبود داشتم.

ترکیب‌بندی‌هایی را که می‌دیدم بیشتر یک نوع اسکلت‌بندی واضح در فضا بود. پیکره‌ها هرگز برای من یک تودهٔ متراکم نبودند، بلکه شبیه به ساختمانی شفاف بودند. بعد از انجام همه‌گونه کوشش، دوباره من قفسهایی با ترکیب‌بندی‌های درونی چوبی و با روش نجاری ساختم. حرکت، عامل دیگری در واقعیت بود که به من مربوط می‌شد.

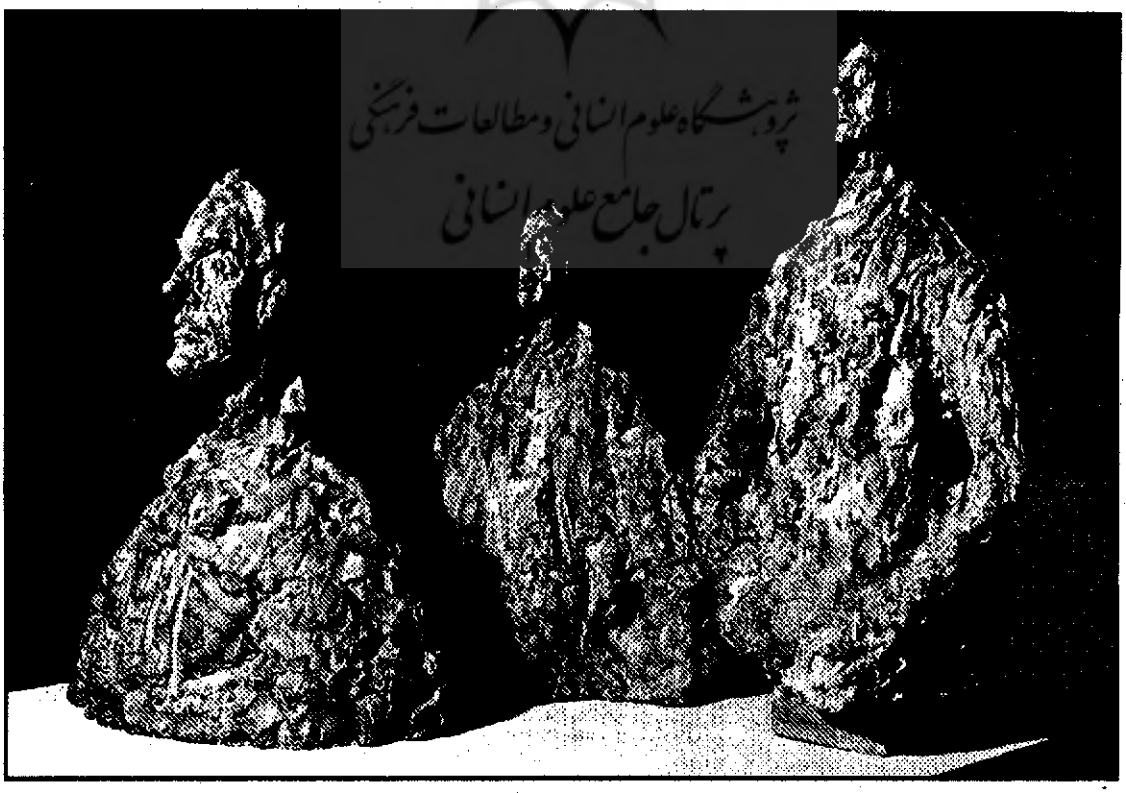
برخلاف تمام سعی و کوششم، غیرممکن بود که مجسمه‌هایی را که خطای دید از حرکت ایجاد می‌کرد تحمل کنم؛ مانند پائی که به پیش می‌رفت بازوئی که بلند شده بود و سری که به سوئی می‌نگریست.

من فقط حرکت واقعی و حقیقی را می‌توانستم خلق کنم و می‌خواستم آن احساسی را که از حرکت درک می‌شود بیافرینم؛ احساسی از حرکت در موضوعاتی که به آرامی بسوی یکدیگر در حرکتند.

اما همهٔ اینها مرا کم‌کم از واقعیت بیرونی دور می‌کرد. تمایل داشتم فقط در ساختمان خود موضوع جذب شوم. در موضوعات مطالبی گرانبها و کلاسیک وجود داشت. بنظر می‌رسید من با تنوع واقعیت، آشفته شده بودم.

هر چیزی در این زمان، کمی مضحک، بی‌ارزش و دورانداختنی به نظر می‌رسید و اینها مطالبی بود که به طور خلاصه گفتم. موضوعاتی که بی‌ارزش و بدون پایه و اساسند، باید به دور ریخته بشوند.

فرم‌های بیرونی نبودند که مرا علاقه‌مند کرده بودند، بلکه چیزهایی بودند که من واقعاً آنها را احساس می‌کردم. در طول همهٔ سالهای قبل و دورهٔ آکادمی، من نتوانستم راه‌حلی پیدا کنم. دوره‌ای که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای من تضادهای نامطبوعی بین زندگی و کار داشت، یکی در امتداد دیگری.

در حقیقت من به دوباره‌سازی یک بدن که ساعتها می‌نشست بی‌تفاوت شده بودم و بنظرم اساساً نابخردانه و بی‌روح بود و عمر مرا تلف می‌کرد و همچون کار از پیکره‌های موجود در زندگی، در من پرسشی ایجاد نمی‌کرد. همهٔ این جایگزین‌ها، متناقض بودند و با تضاد ادامه می‌یافتند.

در من نیازی وجود داشت تا موضوعاتی که آرام و ساکت بودند با چیزهایی که تند و ناآرام بودند ادغام کنم. همین امر مرا در طول این سالها به شکلی مستقیم به سوی موضوعاتی سوق داد که از همدیگر کاملاً متفاوت بودند. نظیر سری که روی زمین قرار گرفته بود، زنی که با گردنی بریده خفه شده بود، ساختمان یک قصر با اسکلت پرنده و ستون فقرات در یک قفس و زنی در انتهای آن. نمونهٔ مجسمه‌ای برای یک باغ بزرگ، که می‌خواستم مردم بتوانند کنار آن قدم بزنند و روی آن بنشینند و به آن تکیه بدهند. میز برای یک سرسرا و موضوعی خیلی تجریدی که مرا به سوی پیکره‌ها و مجسمهٔ سرها هدایت کرد.

دیدن پیکره‌ها، مرا متوجه شکل دیگری از واقعیت کرد یعنی فرم‌های تجریدی که بنظر می‌رسید واقعیت مجسمه، آنها باشند.

خیلی خلاصه می‌خواستم بدون از دست‌دادن تجربیات قبلم به کار و خلاقیت بپردازم. در آخرین پیکره یک زن که ۳=۱+۱ نامیده می‌شد نتوانستم تصمیم بگیرم و آرزو داشتم با پیکره‌ها ترکیب‌بندی‌هایی را بسازم.

مجبور بودم کار کنم (به سرعت و گذرا فکر می‌کنم). برای فهمیدن ساختمان سر یک مدل، یک یا دو مطالعه کاملاً کافی بود و برای این منظور، در سال ۱۹۳۵ به کار از روی مدل بازگشتم. این مطالعه دو هفته طول کشید (البته فکر می‌کنم) و من توانستم به ترکیب‌بندی‌هایم تشخص واقعی ببخشم.

هیچ چیز آنطور که تصور می‌کردم نبود. من با استفاده از مدل در طول ۱۹۴۰-۱۹۳۵ کار کردم. سر یک پیکره برای من به موضوعی پیچیده و ناشناخته با ابعادی نامعلوم تبدیل می‌شد (پیکره‌ای را که اینطور می‌شد رها می‌کردم). من دوبار در سال، ۲ سردیس را با هم شروع کردم و هیچکدام از آنها هرگز کامل نشد و مطالعاتم را کنار گذاشتم. (من هنوز) و سرانجام برای اینکه مقداری کارم را کامل کنم، از روی ذهنم شروع به کار کردم. اما می‌دانستم که در همهٔ این آثار، چه کاری انجام می‌دهم (در طول این سالها کم نقاشی و طراحی کردم و بیشتر اوقات از روی زندگی روزمره بود).

به نظر می‌آید آنچه می‌خواستم خلاقیت مبتنی بر حافظه بود. وحشت و ترس من از مجسمه‌ها موجب می‌شد که آنها کوچک و کوچکتر شوند. آنها فقط زمانی که کوچک هستند به هم شبیه‌اند. اندازه آنها مرا منقلب می‌کند. خستگی‌ناپذیر دوباره شروع کردم و تنها پس از چند ماه، در همان نقطه شروع، قرار داشتم.

به نظر من یک پیکره بزرگ دروغین و یک پیکره کوچک به همان اندازه تحمل‌ناپذیر است.

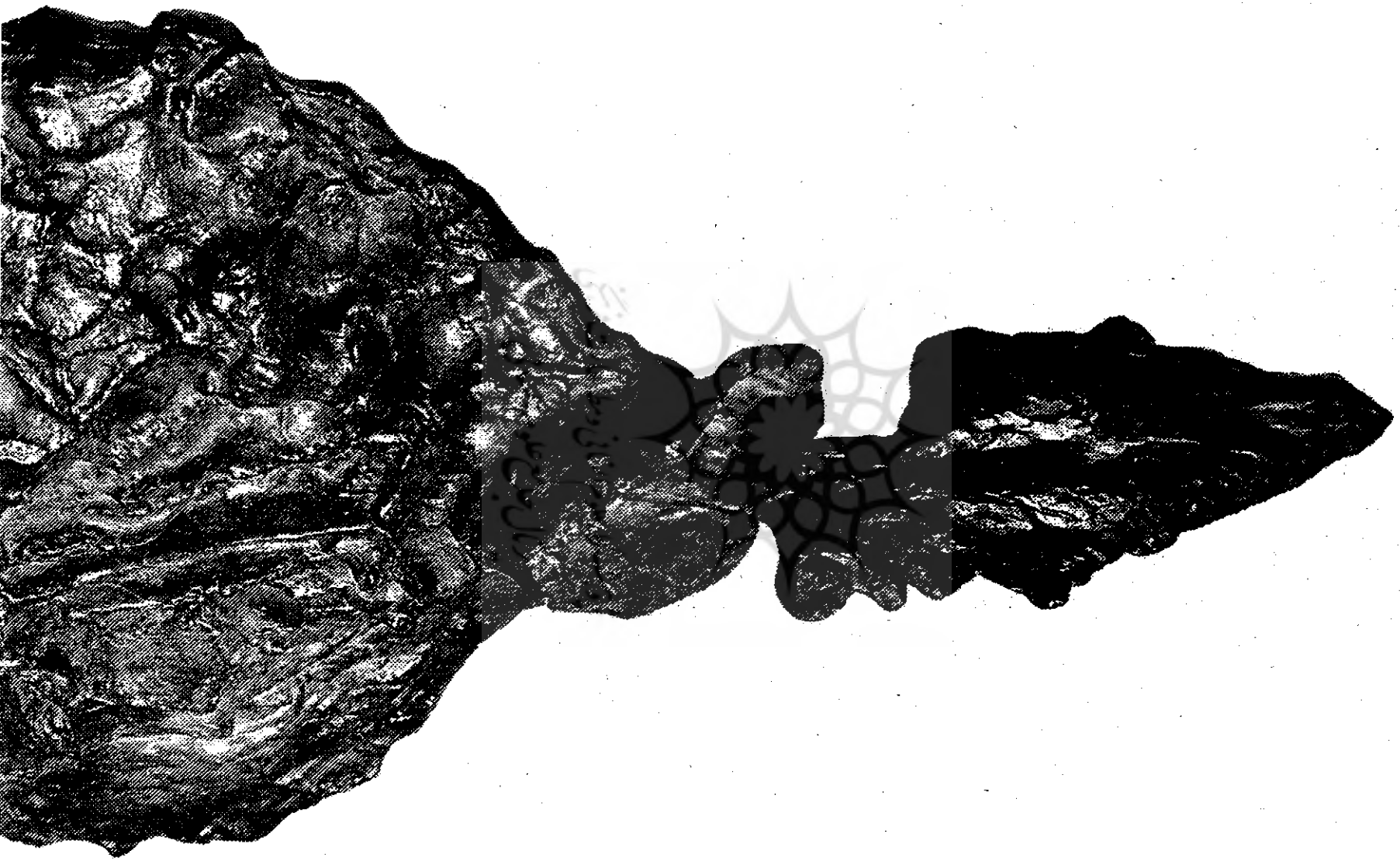
اغلب آنها آنقدر ظریف و نازک می‌شوند که با یک تماس کاردک من در غبار ناپدید می‌شوند. به نظرم می‌آید سر و پیکره‌ها وقتی کوچک هستند تا اندازه‌ای واقعی‌ترند. همه چیز با طراحی کردن در سال ۱۹۴۵ مقداری تغییر کرد.

طراحی کردن، مرا به پیکره‌های بزرگ‌تری که می‌خواستم بسازم هدایت کرد. اما از شباهتی که آنها در بلند و قلمی بودنشان با هم به دست آورده بودند شگفت‌زده شدم. و این چیزی است که امروز هستم نه آنچه دیروز بودم.

واقعیت درست‌تر اینست که امروز بتوانم با آسودگی، از مجسمه‌های قدیمی طراحی کنم. اگر توانسته بودم در طول سالهای گذشته از آنها طراحی کنم، نیاز به خلق آنها در فضا، اینقدر طولانی نمی‌شد، اگرچه چندان مطمئن نیستم. از سوئی آنها بر من پوشیده مانده‌اند. من اکنون متوقف شده‌ام و باید در پی جبران باشم.

■ چهرهٔ انسان معاصر در آثار جاکومتی

با برخورد به آثار جاکومتی دوگونه رویگرد به انسان طرح می‌شود. از یک سو، نظر و دیدگاه شخصی او به انسان و سویی دیگر فرافکنی خود اثر بعنوان پدیده‌ای مستقل و در تصرف اجتماع. اعتقادات



او هر چه بوده باشد و به هر دلیل که به خلق اثر پرداخته، اثر هنری او بعنوان موجودیتی مستقل از هنرمند به خودنمایی ادامه می‌دهد و هیچگونه الصاق توصیفی ـ روائی هنرمند را بر خود نمی‌پذیرد. اثر هنری، در گذر زمان با تملک اجتماع، بار معنایی و تأویلی منطبق با شرایط فرهنگی مخاطب خود را خواهد یافت، اگرچه همیشه بخشی از هویت ساختاری هنرمند در اثر حضور دارد. کار هر هنرمند، پس از مرگ او تغییر می‌کند. خود هنرمند نیز پس از خلق اثر، بعنوان مخاطب راز آشنا در مقابل اثر قرار می‌گیرد. همواره با تغییر ارزش‌های جامعه شناختی و تأویل مختلف از عناصر ارزشی یک اثر دارای قابلیت‌های نوینی جهت ارزیابی و نقد می‌شود. همانگونه که جاکومتی، خود به دنبال ترک عادت دیداری به شناخت نوینی از شیء رسید، اجتماع نیز با این گذر به گونه‌ای کلان به تأویلی نوین از آثار او می‌رسد.

جاکومتی اعتقاد داشت که او تفسیری از انسان و رابطهٔ او و محیطش، اجتماع، فلسفه و مباحثی از این دست را ارائه نمی‌دهد بلکه آنچه مورد نظرش است نوعی نگرش عادت نشده و جستجوگراست به واقعیت متنوع شیء. او معتقد بود به دنبال دریافت خاص و شخصی خودش است. هستهٔ مرکزی آثار جاکومتی، انسان و موقعیتش به عنوان فرد در اجتماع و هنرمند و رهیافتش در هنر بود.

جاکومتی در سال ۱۹۴۰ با ژان‌پل سارتر آشنا شد و نظرات او آشنائی یافت. آنچه سارتر و فلسفهٔ او در آن دوران رواج داده بود بازتابی از روحیهٔ روشنفکران معاصرش و مبانی تفسیر آن‌ها از زندگی بود؛ آنچنان که سارتر می‌گوید «انسان روحی متعالی نیست کالبدی است مرکب از گوشت و پوست که تحت فشار نیازهای جسمی بی‌امان درگیر ماجرائی وحشیانه به نام زندگی است.»[۷]

انسان سارتر زندگی را چون جنگی نابرابر تنازع بقائی می‌بیند که حداقل نه بر مبنای غریزی و ناآگاهانه که بر مبنای وحشیگری رذیلانه و صرفاً مادی صورت می‌گیرد و خود هدف محتوم آن است. انسانی مضطرب، دربند، تحریک‌شده. او می‌گوید: «روند زندگی کسالت‌بار، و جانها دربندند و بی‌هویت»[۸]

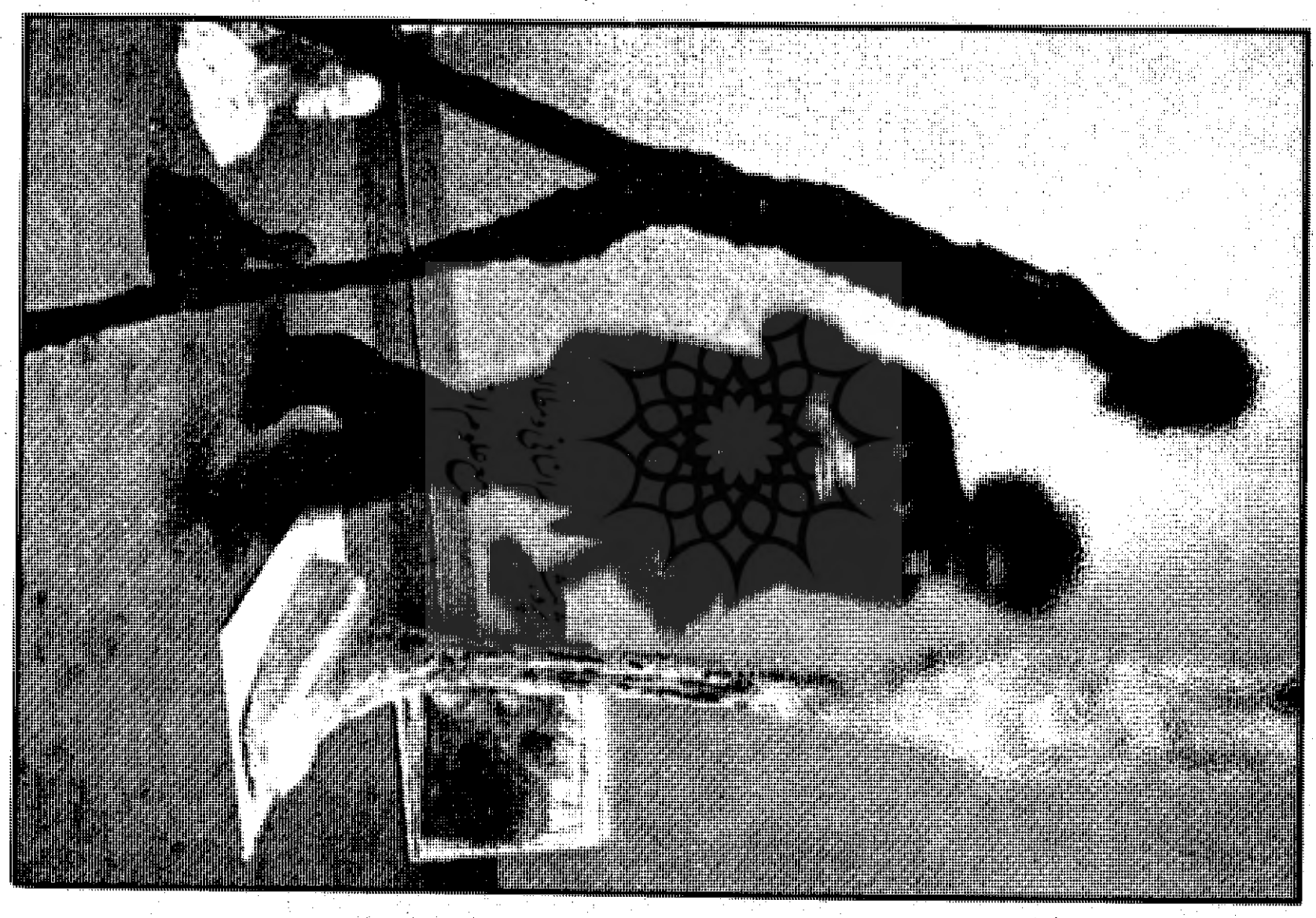
او می‌گوید «هیچ ده‌فرمان خدا نساخته‌ای وجود ندارد و انسان باید قوائدی اخلاقی، مستقل از اعتقادات مذهبی برای خود بسازد»[۹]. او برمبنای اخلاق مذهبی تاخته و آنرا غیرمعقول و بی‌اعتبار می‌داند. می‌گوید: مرجع اخلاق نه در آسمان بلکه روی زمین و انسان است. او هدفمندی جهان متافیزیک را مطرود می‌داند و واقعیت بی‌چون‌وچرا اینست که «هریک از ما موجود تنهایی بی‌یاور و محکوم به فنائیم»[۱۰] بنابراین، انسانی با تعریف او، سرچشمه اخلاقی متعالی و نجات‌دهنده و جامعه‌ای آرمانگرا نخواهد بود. اینگونه پرداخت به انسان، نتیجه هر محیطی و دریافتی که باشد، بازتابی است از فروپاشی اعتقاد دوباره به اجتماع بشری، هدفمندی آرمانی، تعالی سنتها. سنتها به سوی فردگرایی، سرگردانی، بی‌هویتی و تزلزل جهت می‌گیرند یا دست‌کم به موقعیت نامتعین و نامفهوم انسان می‌رسند. و جاکومتی یقیناً با این نوع برداشت سارتر از انسان آشنا بوده است.

جاکومتی، رابطهٔ بین بشر و فضای تهی، رابطه‌ای میان هستی و نیستی در لحظه‌ای ناب، را مطرح می‌کند. پیکره‌های او و عدم وضوح آنها، نمادی از انسان نامتعین و بی‌هویت عصر اوست؛ انسانی که مسخ شده. انسان جاکومتی انسانی است تنها، مضطرب و سرگردان، در جهانی بی‌مرز، بی‌شکل. انسان او شهروندی است که در میان ساختهای بغرنج و عظیم اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و معماری می‌زید ولی در جدائی روانشناختی به سر می‌برد[۱۱]. اگرچه آثار جاکومتی با دیدگاه معاصرینش از انسان و منش فلسفی نزدیکی داشت و به نفع چنین روحیه‌ای مصادره شد، و چندپارگی و فردگرایی جنون‌آمیز قشر روشنفکر بورژوازی این دوران را باز می‌تابد اما اعتقادات شخصی او در موضوع چیستی انسان، تفاوتهایی را نشان می‌دهد. به گفته او «این آدمهای خوب و ساده، انسان‌های آرمانی و خیالی و ذهنی اویند که بعد از پرتره‌های بزرگش باید به حقیقت وجودی‌شان پی‌برد»[۱۲] او ذهنی پیوسته و ناگسستنی با آرمان شخصیت‌گرایی داشت و تقدیر در سرنوشت مجسمه‌هایش مانند «میدان شهر»، نقش

مهمی داشت. جاکومتی این احساس را برای شخصیت‌های آثارش لازم می‌دانست و اعتقاد داشت تقدیر و سرنوشت ارزش‌های دوست‌داشتنی و عشق و جذبه هستند. «او همواره به دنبال تعریفی اگرچه مختصر و خلاصه از مجسمه‌هایش بود»[۱۳]. گفته بود: «من همیشه از قدرت و ظرافت بشر تأثیر می‌پذیرم و همیشه این احساس را در وجودم داشته‌ام. قدرت، به بشر، نیرو و توانی داده که می‌تواند بایستد، راه برود و در زمان حضور داشته باشد». مجسمه‌های او از انسان معاصر بخصوص با پرداختی رئالیستی، همان چیزی را ارائه می‌دهد که بنوعی بازتابش در فلسفهٔ غالب دورهٔ معاصرش وجود دارد. انسان جاکومتی، موجودی بی‌هدف است و در میان جماعت، تنهاست. پیکره‌های قلمی و درازشده که جدا از یکدیگر در فضای بی‌پایان گام برمی‌دارند. هیچگاه با یکدیگر روبرو نمی‌شوند و نمی‌توانند بشوند. زوایا و شکلها چنان نازکنمایی شده‌اند که تقریباً از نظر ناپدید می‌شوند و در مرز هستی و نیستی قرار دارند. پیکره‌های او تند و تلخ‌اند چنانکه به آدمی، با قرارگرفتن در کنار آنها، احساس نامطلوبی دست می‌دهد. آنها بازتاب مستقیم سرگشتگی، ازدست رفتگی و بیگانگی انسان امروزند 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 آنرا بیان می‌دارد.[۱۴] جین جانت دوست جاکومتی می‌گوید: «آثار جاکومتی این پیام را دارند: من با ضرورتی در جای خود ایست شده‌ام که شما نمی‌توانید آنرا درهم بشکنید؛ به همین صورتی که هستم فناناپذیرم. مخلوقی هستم بدون کتمان و پرده‌پوشی؛ و تنهائی من خبر از تنهائی تو می‌دهد.[۱۵]

■ نوع نگرش جاکومتی به واقعیت

آنچه جاکومتی را به تحرک وامیداشت درک و شناخت از جهان و دریافت نو از واقعیت بود. او طی سالها کار و خلاقیت مداوم، «به طرز وسواس‌آمیزی به زمان خویش وفادار بود، زمانی که باید در نظر او مثل پوست تن خودش درآمده باشد؛ لاکی که در آن زاده شده است»[۱۶]. او دریافت از دیدن و تأویل آنرا مطرح کرد: «آنچه که چشم قادر به دیدنش است چیزی جز جدائی و تجزیه نیست»[۱۷] و هیچ پدیده‌ای را نمی‌توان ثابت یافت. هرچیزی در مقابل نگاه او، دائماً در حال گذر و تبدیل بود. شیء، جایی مابین هستی و نیستی، بر او ظاهر می‌شد و آنگاه می‌توانست به حیات خویش ادامه دهد؛ از این مرز عبور نکند، اگر از آن کاسته می‌شد نابود شده بود و اگر بر آن افزوده می‌شد کاذب بود و اضافه داشت. بنابراین، در این مرز باریک، فقط هستی شیء است که برای او اهمیت می‌یابد نه چیستی؛ آن کلیت بودن شیء دریافت می‌شد نه جزئیات آن. و «او کامل شدن یک کار را غیرممکن می‌دانست و به این دلیل، محتوی یک اثر هنری برای او، طبیعت پیکره یا سر نقاشی شده نیست بلکه تاریخ ناکامل خیره‌شدن نقاش به آن است. عمل نگاه‌کردن برای او شبیه شکلی از نیایش بود. عمل نگاه‌کردن بود که او را به تعلیق همیشگی میان بودن و حقیقت هشیار نگه می‌داشت»[۱۸]. از آنجایی که پدرش یک امپرسیونیست شناخته شده بود و هستهٔ اصلی خلاقیت هنری او بر مسئله رؤیت و دیدن واقعیت بیرونی و تأثیر آن بر هنرمند استوار بود، می‌توانسته است پسرش را نسبت به دیدن همراه تعقل و تحلیل، آموزش داده باشد و این سئوال را برای او طرح کرده باشد. برای جاکومتی نیز دیدن نبود که سئوال برانگیز بود بلکه دریافتن و فهمیدن این عمل بود. «ما آنچیزی را می‌بینیم که می‌آموزیم ببینیم و بینائی می‌شود یک عادت، یک قرارداد؛ گزینش بخشی از کل، از آنچه می‌توان رؤیت کرد و مجملی درهم پیچیده از مابقی اشیاء؛ آن چیزی را می‌بینیم که می‌خواهیم ببینیم، و آنچه می‌خواهیم ببینیم، نه با قوانین اجتناب‌ناپذیر مبحث فیزیک نور، یا حتی چنان که در مورد حیوانات وحشی از راه غریزهٔ صیانت نفس، بلکه از راه علاقه به کشف یا ساختن جهانی قابل باور تعیین می‌شود. اگر بر مبنای همین سنت‌های دیداری عمل کنیم دیگر دیدن به کشف و خلاقیت نمی‌انجامد. جریان از جایی آغاز می‌شود که عمل «دیدن» به «دریافتن» رشد نماید و انتخاب و گزیدن، تأویل و ایجاد زبان دیداری نوین، مطرح شود. تنها در این مقطع است که جستجوی



خلاف عادت صورت می‌گیرد و در این مرحله است که معنای دیدن، بعدی نو و فعال می‌یابد و به شک و سئوال در آنچه می‌بینیم، منجر می‌گردد و به زیرسئوال رفتن زبان کهن، مبتنی بر قراردادهای دیداری، می‌انجامد. برای او هیچ نقطه دید و هیچ مرکزیت مطلق دیداری وجود نداشت. نتیجتاً جهان آنچنان که بر کودکی نوپا آشکار می‌شود بر او جلوه می‌کرد؛ بی‌هیچ تعریفی از پیش تعیین‌شده. او دچار سرگشتگی شده و هرچیزی برای او، مفهومی تازه و قابل بررسی می‌یافت. واقعیت هر پدیده‌ای به گونه‌ای جدید بر او هویدا می‌شد و این تنوع وسیع دیداری، به اجبار، ایجاد سرگشتگی و حیرانی همراه شناخت مرزهای نوینی از جهان واقعی داشت. تنها در چنین شرایطی است که عمل دیدن آنقدر مهم و اساسی می‌نماید که ضرورتی بنیادی در حیات هنری او می‌شود. «عمل نگاه کردن موجب تعلیق همیشگی او در میان بودن (وجود) و هشیاری نسبت به آن، می‌شد».[۱۹] از آنجایی که عمل دیدن، یافتن و اندیشه‌کردن، دائماً همچون فرآیندی مستمر جاری است. برای جاکومتی، هیچ کاری هرگز کامل نمی‌شد و عمل کشف و دیدن و بیان او بر روی موضوعاتی نسبتاً ثابت، دائم تکرار می‌شد. «به همین علت، کامل شدن یک اثر را غیرممکن می‌دانست» و به همین دلیل، دوباره‌سازی «صرف» از طبیعت، در او پرسشی ایجاد نمی‌کرد.

«آنچه می‌بینیم باید به امری واقعی تبدیل شود. هنر با پیمودن این راه تبدیل می‌شود به ساختن واقعیت» جاکومتی عقیده دارد همچون نابینائی که وجود شخص را نمی‌بیند بلکه می‌فهمد، باید دید و اساساً هنر پرسشی است همواره زنده که توسط حس بصری از جهان مرئی پرسیده می‌شود»[۲۰]

■ جاکومتی و سوررئالیسم

در سالهای اول جنگ جهانی جنبش سوررئالیسم شکل گرفت البته به عنوان واکنشی برخاسته از جنگ.

با شکل‌گیری گروه سوررئالیست آندره‌برتون نظریاتی منسجم ارائه داد و بر گروهی از هنرمندان معاصر تأثیر گذاشت. نظرات گروه مزبور، طی بیانیه‌ها و مانیفست‌هایی که منتشر کردند طرح و اشاعه یافت. آندره‌برتون در مانیفست سوررئالیسم ۱۹۲۴ می‌گوید «من معتقدم که این دو حالت متناقض که رویا و واقعیت باشند در آینده به یک جور واقعیت مطلق، یک فرا واقعیت، مبدل خواهند شد»[۲۱] «سوررئالیسم، اسم مذکر، خودکاری روانی محض که مقصور از آن، بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است، اندیشهٔ القاء شده در غیاب هیچگونه نظارت عقل و فارغ از هرگونه نظارت هنری و اخلاقی»[۲۲] «این نکته روشن که بین دیوانگی و نادیوانگی مرزی وجود ندارد، باعث نمی‌شود که من ارزش متفاوتی برای ادراکات و انکاری که از این یا آن نتیجه می‌شود قائل بشوم»[۲۳] جاکومتی در پی رجوع به حافظه و خلق اثر بر مبنای تصاویر دنیای خیالی به مکتب سوررئالیسم پیوست «اما تعیین اینکه شیوهٔ وهمگرایی تا چه اندازه به هنر پیکره‌تراشی مایه و مدد رساند کاری دشوارتر است زیرا منطبق ساختن نظریه خودکاری مطلق روان حتی با هنر نقاشی چنانکه باید عملی نبود تا چه رسد به پیکره‌سازی. در واقع چگونه ممکن بود پیکرتراشی بدون آنکه بر فراگرد کار خود هشیاری ارادی داشته باشد بتواند به اجسامی جامد و مقاوم شکل بخشد. به این ترتیب، غیر از هنرمندانی که به شیوهٔ جفت‌وجور کاری قطعات و اشیاء ساخته شده، دلبستگی داشتند کمتر پیکره‌سازی به نهضت وهمگرایی پیوست و نتایج حاصل از کار آنهایی که در این زمینه آثاری به وجود آوردند را نمی‌توان مستقیماً با نقاشی وهمگرایی طرف مقایسه قرار گیرد»[۲۴]

اما قبل از پرداختن به آثار جاکومتی و سوررئالیستی دانستن آنها ضرورت دارد که به شبه‌ای اگر از حضور ضمیر ناخودآگاه در عملی هنری برداشتی مکانیکی داشته باشیم باید بگویم که اثر هنری باید بدون دخالت محض خودآگاهی به فعلیت درآمده باشد و حضور من آگاه هنرمند، نافی سوررئالیسم است. اما همهٔ مطلب این نیست. باید جنبه‌ای از مسئله روشن شود. اینکه سوررئالیسم به مفهوم برتونی آن («سوررئالیسم یک جور شعر نیست فریاد ذهنی است که به سوی خود چرخیده و با استیصال مصمم به شکستن غل و زنجیر خویش است ولو در صورت لزوم با چکشی مادی»[۲۵])، پاسخی

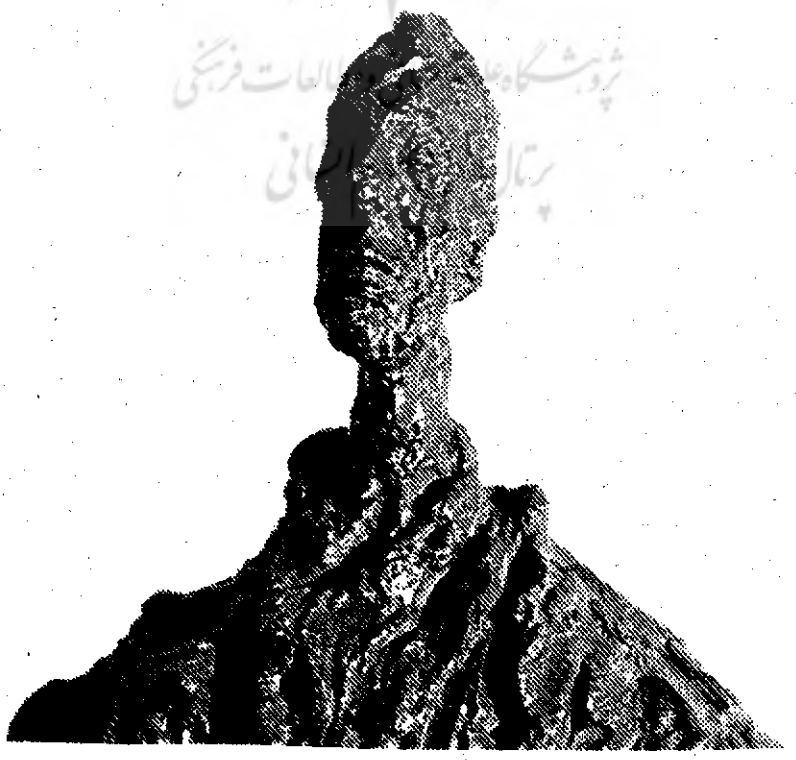
آگاهانه و خودخواسته به بروز ضمیر ناخودآگاه است در قالبی معین که فراتر از محدودهٔ آگاهی هنرمند نمی‌رود.

جوشش ضمیر ناخودآگاه پس از تجلی دیگر به حضوری معین و تا حدودی تبیین شده رخ می‌نماید که می‌توان آن را در محدوده‌ای مشخص تحلیل کرد. حتی رویا نیز تا تجلی و حضور نیابد و تا به خاطر آگاه سپرده نشود، وجود نمی‌یابد و به محض حضور، دیگر وجودی دیداری است. بنابراین، هنرمند این وجود معین منتج از جلوهٔ ضمیر ناخودآگاه خود را در قالب هنر آنچنان که در او اتفاق افتاده یا آنرا یافته است مادیت می‌بخشد و به عمل می‌آورد. در این مرحله، ما با انجماد ضمیر ناخودآگاه در قالبی مادی و در زمان و مکان معین، روبرو هستیم که می‌تواند جلوهٔ هنری یافته باشند. جاکومتی پس از پیوستن به گروه سوررئالیستها در سالهای ۱۹۲۵، به نشر و ابراز عقاید این گروه به صورتی تئوریزه پرداخت. از این حرکت می‌توان نتیجه گرفت در همنشینی و جریان خلق خود، آگاه بر مواضع فلسفی و اجتماعی گروه خود بوده است و بنابراین هدف او در واقع می‌توانسته تفکیک واقعیت آگاهانه و نیمه‌آگاهانه به یک واقعیت نو و مطلق فراواقعیت و نتیجتاً پرداختن به روان انسانی به جای کشیدن آثار تشریحی بود.[۲۶]

شاید خود مجسمهٔ «کره معلق» گویای وضعیت و بیانگر فضای فکری جاکومتی است. این مجسمه سوررئالیستی در زمانی که گروه سوررئالیست آندره برتون شکل گرفت ساخته شد. مجسمهٔ کره معلق یک اثر استعاری است و عناصر در آن، مفهوم مجازی دارند. «در این اثر هر یک از عناصر، در رابطه با یکدیگر مفهوم و معنی می‌یابند. در ساختار مفهومی و استعاری، نباید رابطه زنجیروار بین عناصر قطع شود و اگر یک عنصر خارجی، بی‌دلیل و منطق این رابطه را بشکافد و نظم آن را برهم زند، بدین معنی است که در کل ساختار اثر، نوعی بی‌نظمی را موجب می‌شود. این بی‌نظمی یا بهم ریختگی، ترس و وحشت ایجاد می‌کند که همان عنصر خارجی است»[۲۷] این اثر، این نوع ترس، دلهره و تخریب را باز می‌تابد. «اما با دیدی متفاوت می‌توان به نگرش خشونت‌آمیز جاکومتی اشاره کرد. به‌طور بیرحمانه‌ای در ساختار مجسمهٔ کرهٔ معلق مطرح می‌گردد که در واقع احساس بی‌نظمی است که به محتوای اثر تعلّق دارد و این محتوا به طور عمدی برای این مجسمه درنظر گرفته شده است. بی‌نظمی که کاملاً مهارشدنی است ولی بشر از آن چشم می‌پوشد و از درمان آن خودداری می‌کند».[۲۸]

کره معلق نمایشی از قدرت فعال ناخود آگاه جاکومتی است.

آیا انتخاب فضای افقی مجسمه‌های او رابطه‌ای با تئوری یا فضای سوررئالیستی دارد؟ چه این آثار و تعدادی از مجسمه‌های جاکومتی، به علت فضایی



بـــی‌نهایت کـــه ایـــجاد مـــی‌کنند، مـــتعلق بـــه دورهٔ سوررئالیستی اوست؛ ازجمله اثر زن‌گردن‌بریده. اما مـجسمهٔ ذکر شده به دلایلی هم متعلق به دوران ســـوررئالیسم نـیست، بـــه ایـــن دلیـــل کـــه این اثر، ویـژگی‌های خـــاص و خـلاء ضـمیر نـاخود آگـاه را بررسی نمی‌کند و باز به این دلیل که عـناصر تشکیل دهنده، در مجموع، در جهانی از روابط فیزیکی مفهوم دارند نه در جـهانی فـرافـیزیکی. مـجسمهٔ (زن گـردن بریده) و آثار دیگر جاکومتی که بعد از این اثر خـلق شده‌اند مربوط به دورهٔ انتزاعگری او می‌باشند، زیرا در آثاری که جاکومتی را به دورهٔ سوررئالیسم نسبت می‌دهند، «من» یا ماورای مـن و وسـوسه، خـیال‌ها و آرزوها، در مجموع در یک اثر با هم ترکیب می‌شوند. جاکومتی با فکر و اندیشهٔ خود یک ناخود آگاه واقعی را به وجود آورد و این بازتابی از فردگرایی اوست که در آثارش قابل لمس است. این جستجو برای وحدت نیاز به زمان و تجربه داشت.

مـــجسمهٔ «زن گـــردن بـــریده» از بی‌رغبتی‌ها و بی‌ارزشی‌ها سخن مـی‌گوید و مـفهومش ایـنست کـه جـــهان مـــادی، چـــقدر بـــی‌اعـــتنا و بـی‌تحرک است. جاکومتی در نوشته‌هایش در مورد این اثـر تـوضیح مـــی‌دهد کـــه حشـــره‌ای آرام داخـل دهـان یک مـرده می‌شود و یا تار عنکبوتی حشره‌ای را به دام می‌اندازد. این بی‌رغبتی مرگ را در دنیای مادی ترسیم مـی‌کند. بی‌ارزش شدن مرگ و پرواز روح در جهان مادی هیچ اعتباری ندارد. این پیام جاکومتی در اثـر «زن گـردن بـریده» است. در اثـر زن گـردن بـریده بـا مـوجودی دگرسان شده و بی‌هویت که گـوئی در اثـر فـاجعه‌ای دهشتبار درهم پیچیده شده است روبروئیم. در این اثر موجود نوینی در حال تکوین است؛ مـوجودی کـه از همان ابتدا مرده و مثله بدنیا می‌آید و دوباره می‌میرد.

پاورقی‌ها:

۱ـ جستارهایی پدیدار شناسانه پیرامون هنر و زیبائی، محمد ضیمران صفحه ۳۷۶

۲ـ تاریخ مختصر نقاشی معاصر هربرت رید، ترجمه احمد کریمی صفحه ۲۷

۳ـ جستارهایی پدیدار شناسانه پیرامون هنر و زیبائی صفحه ۳۷۸

۴ـ همان صفحه ۳۲۳

۵ـ همان صفحه ۳۲۳

۶ـ همان صفحه ۳۲۳

۷ـ تفسیرهای زندگی ویل دورانت صفحه ۲۵۴

۸ـ همان ۲۶۳

۹ـ همان ۲۶۳

۱۰ـ همان ۲۷۰

۱۱ـ در جستجوی زبان نو، روئین پاکباز صفحه ۴۱۲

۱۲ـ فصلنامه هنر، صفحه ۹۷

۱۳ـ جاکومتی اثر پیتر سلز

۱۴ـ همان.

۱۵ـ همان.

۱۶ـ دربارهٔ نگریستن، جان برجر، صفحه ۲۳۲

۱۷ـ جاکومتی پیتر سلز

۱۸ـ دربارهٔ نگریستن، صفحه ۲۳۳

۱۹ـ همان.

۲۰ـ همان.

۲۱ـ دادا و سوررئالیسم، سی. و. ای بیگزبی ت، حسن‌افشار، صفحه۵۲

۲۲ـ همان صفحه ۵۲

۲۳ـ همان صفحه ۵۴

۲۴ـ تاریخ هنر جنسن، ترجمه مرزبان

۲۵ـ دادا و سوررئالیسم صفحه ۵۳

۲۶ـ انسان دوستی و هنر صفحه ۲۱۲

۲۷ـ فصلنامهٔ هنر، شماره ۳۵، صفحه ۹۰

۲۸ـ همان، صفحه ۹۱

منابع:

۱ـ جستارهایی پدیدار شناسانه پیرامون هنر و زیبائی، تألیف محمد ضیمران

۲ـ تـاریخ مـختصر نـقاشی مـعاصر، هـربرت رید، ترجمه احمد کریمی

3-The Book of ART vo.8

Modern ART by David Sglvester

4-Alberto Giacometti by Peter Selz

۵ـ تفسیرهای زندگی ویل دورانت

۶ـ در جستجوی زبان نو، روئین پاکباز، نشرنگاه

۷ـ فصلنامه هنر، بهار ۱۳۷۷، شمارهٔ ۳۵، دورهٔ جدید، جاکومتی فیلسوف یا هنرمند، بهنام جلالی جعفری

۸ـ در بارهٔ نگریستن، جان‌برجرت، فیروزه‌مهاجر

۹ـ دادا و سوررئالیسم سی.و.ای بیگزبی ت حسن‌افشار نشر مرکز

۱۰ـ تاریخ هنر جانسن ت پرویزمرزبان نشر فرانکلین

۱۱ـ انسان‌دوستی و هنر لوی استروس