پیشگامان نقاشی قرن بیستم

سونیا و روبر دلونه
آزادیِ رنگ

علی‌اصغر قره‌باغی

روبر دلونه: محدودهٔ ۱۹۳۰ عکس از من‌ری

بی‌تردید تأثیری که سونیا و روبر دلونه بر هنر معاصر و نقاشیِ نسل‌های بعد از خود برجا گذاشتند، با اهمیت‌تر و سرنوشت‌سازتر از آثاری بود که پدید آوردند. اهمیتِ تأثیر گذاری آن‌دو تا بدان پایه بود که می‌توان گفت رنگ، آزادی خود را مدیون این زوج هنرمند است.

سونیا و روبر دلونه، هر دو در ۱۸۸۵ به‌دنیا آمدند اما محیط و شرایطی که در آن پا به‌جهان گذاشتند، زمین تا آسمان تفاوت داشت. روبر دلونه، فرانسوی و از خانواده‌یی اشرافی بود. پدرش مهندسی سرشناس بود و پس‌از تولد روبر، از همسر خود که یک کنتس[1] بود جدا شد. روبر تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در پاریس گذراند و هفده‌ساله بود که تصمیم گرفت نقاشی کند. اما به‌جای آن‌که به‌رسم آن روز به‌کلاس نقاشی و هنرکده برود، به‌کارگاه روسین، دکوراتوری که در تهیهٔ دکورهای پرده‌یی تئاتر تخصص داشت رفت. دلونه از آغاز با هنری که به‌چارچوب نقاشی محدود شود میانهٔ خوشی نداشت و همین‌جا بود که اشتیاق‌اش برای نقاشی پرده‌های بزرگ و عریض‌وطویل شکل گرفت. دلونه در آغاز به‌سبک و سیاق امپرسیونیست‌ها نقاشی می‌کرد و بعد به نو-امپرسیونیسم و به‌ویژه سبک خشن هانری ادمن کراس روی آورد. دلونه نخستین بار در ۱۹۰۴ آثار خود را در «سالن مستقل‌ها» و بعد در «سالن پاییز» ۱۹۰۴ و ۱۹۰۶ به‌نمایش گذاشت. در همین سال‌ها بود که با روسو و متسینگر، یکی از نظریه‌پردازان کوبیسم آشنا شد. روبر دلونه یکی از با استعدادترین و بی‌پرواترین نقاشان نسل خود به‌شمار می‌رفت و استعداد و آمادگی هرگونه خطر کردن را داشت. گسست‌هایی که در پرسپکتیو خطی پدید آورد و نحوهٔ بهره‌جویی‌اش از رنگ، راهی تازه پیشِ‌پای بسیاری از نقاشان بازگشود. دلونه یکی از نخستین نقاشانی بود که به‌شیوهٔ انتزاعی نقاشی کرد و به‌مفهومی که بعدها نقاشی ناب نامیده شد هستی داد. آثار دلونه شکلی روشنفکرانه داشت و همواره در جست‌وجوی ناب‌ترین زیبایی‌ها بود. در نامه‌یی که در ۱۹۱۲ به واسیلی کاندینسکی نوشته آمده است‌که:«هنگامی که من سرگرم این تجربیات بودم و یادم هست‌که تو در بارهٔ آن

از من سئوال می‌کردی، کسی به‌فکر این‌خرف‌ها نبود، خارج از دایرهٔ ادراک دیگران بود و کسی را نمی‌شناختم که بتواند دربارهٔ این مسایل چیزی بنویسد؛ من به‌تجربیاتی پرداختم که قطعیت داشت.»

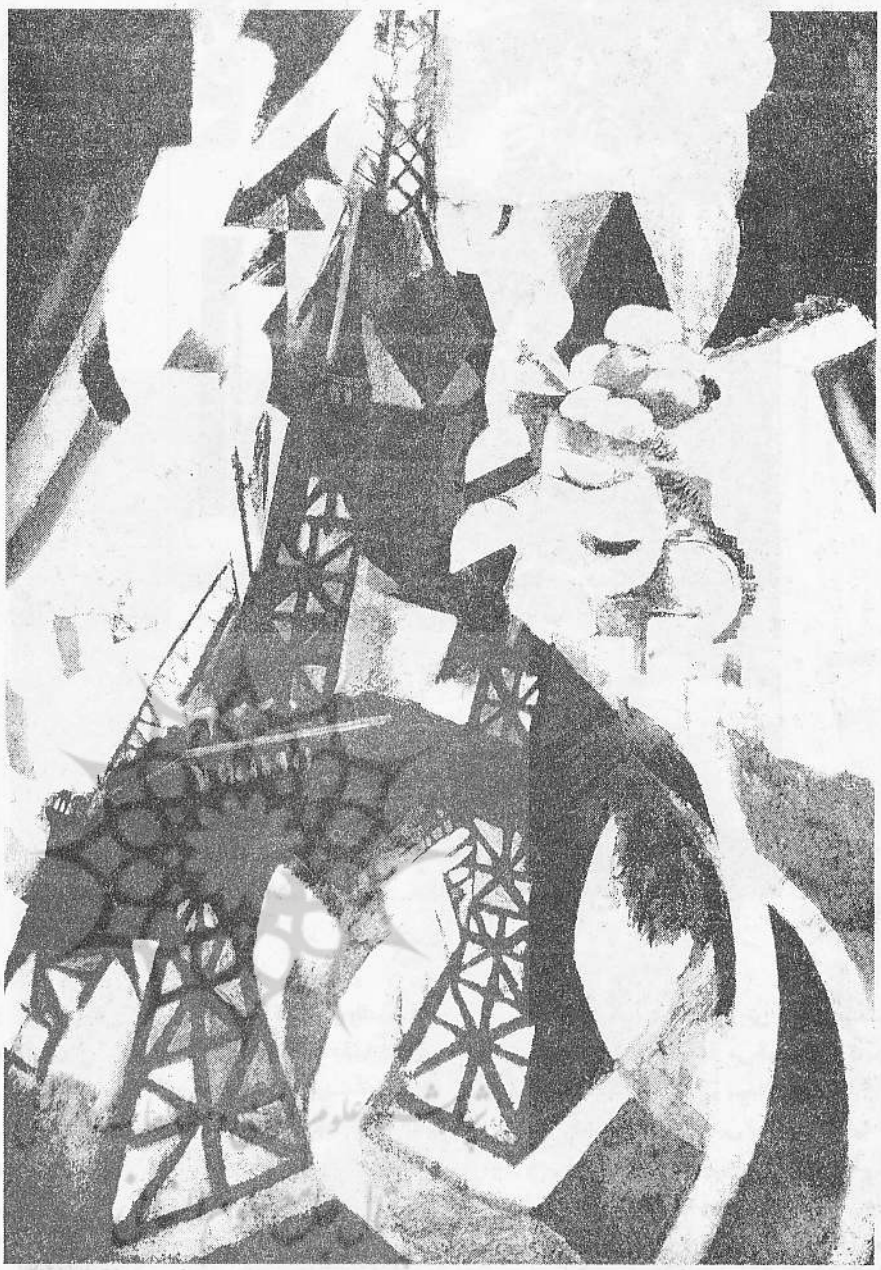
اما سونیا، که نام اصلی او سونیا استرن بود در اوکراین در خانواده‌یی یهودی به‌دنیا آمد. پدرش کارگر تهی‌دستی بود که در یکی از کارخانه‌های محلی کار می‌کرد و به‌جز سونیا، دو فرزند دیگر هم داشت. سونیا پنج‌ساله بود که عمویش هانری تِرک، یکی از وکلای موفق و ثروتمند سن پتسبورگ، او را به‌فرزندی پذیرفت. سونیا دختری باهوش بود و در محیط شبه‌اشرافیِ خانهٔ عموی خود زبان‌های انگلیسی و آلمانی و فرانسوی را از چند معلم سرخانه آموخت. بارها به سوییس و آلمان و ایتالیا سفر کرد و در ۱۸۹۹ به‌تشویق ماکس لیبرمان که یکی از آشنایان خانوادهٔ تِرک بود، به‌نقاشی پرداخت. سونیا تعلیم طراحی و نقاشی را در دانشگاه کارلسروهه ادامه داد و با آثار امپرسیونیست‌ها آشنایی یافت. سونیا در ۱۹۰۵ به‌پاریس رفت تا به‌هنرآموزی خود ادامه دهد. در پاریس با گروهی دیگر از دختران روسی در یک آکادمی[۲] به‌طراحی و نقاشی پرداخت؛ نقاشی‌های فیگوراتیو می‌کشید و به‌شیوهٔ فوویست‌ها از رنگ‌های تند و تابناک استفاده می‌کرد. دیری نگذشت که سونیا به‌حلقهٔ آوانگاردهای پاریس‌راه یافت و تصمیم گرفت که در پاریس بماند و نقاشی را ادامه دهد اما عمویش با اصرار از او می‌خواست که به وطن خود بازگردد. سونیابرای آن‌که بهانه‌یی برای ماندن در پاریس بتراشد، به ازدواج مصلحتی با ویلهلم اوده، منتقد و گالری‌دار آلمانی که در پاریس زندگی می‌کردتن داد و نخستین نمایشگاه نقاشی خود را درگالری او برگزار کرد. سونیا یک‌بار پیش از آن‌که با اوده ازدواج کند، روبر دلونه را در خانهٔ اوده دیده بود اما در ۱۹۰۹ آشنایی آن‌دو رنگ و حالی دیگر گرفت. سونیا می‌گفت: «روبر مثل یک توفان بر من وزید و شور و اشتیاق‌اش نسبت به‌زندگی و شهامت بی‌مانندش سراسروجود مراانباشت.» سال بعد سونیا از اوده جدا شد و با روبر ازدواج کرد.

در این روزها روبر دلونه، پس از تجربه‌اندوزی‌های فراوان به‌دوران آفرینشگری خود گام گذاشته بود. نقاشی را به‌عنوان یک نو-امپرسیونیست آغاز کرده بود و اعتقاد داشت‌که:«امپرسیونیسم تولد نور در نقاشی بود. ما نور را از طریق حساسیت دریافت می‌کنیم؛ بدون حساسیت بصری، نه نور وجود خواهد داشت و نه حرکت. در طبیعت، نور حرکتِ رنگ‌را پدید می‌آورد...سورا نخستین نظریه‌پرداز رنگ بود. تضادِ رنگ، ابزارِ بیان هنری او شمرده می‌شد اما مرگ زودرس، تداوم کشفیات او را از هم گسست.» دلونه در

سونیا دلونه: پاریس ۱۹۵۴

نامه‌یی در ۱۹۱۲ به اگوست ماکه، به‌این واقعیت اشاره می‌کند که رنگ را از طریق مطالعهٔ دقیق طبیعت دریافته است. دلونه چندی بعد به‌فوویست‌ها پیوست، چندی صباحی هم کوبیسم را آزمود و در محدودهٔ ۱۹۱۰ یکی از نخستین نقاشانی بود که پرده‌های انتزاعی نقاشی کرد. دلونه نخستین هنرمندی بود که رنگ را به‌کوبیسم "تحلیلی" شناساند و راه را برای کوبیسم "ترکیبی" هموار کرد. دلونه پس از این تجربیات، به‌فرم‌های دوار و نورهای شکستهٔ متقارن و نقاشی انتزاعی گونه روی آورد. می‌گفت: "کوبیست‌ها فقط با خط تجربه می‌کنند، به‌رنگ اهمیت نمی‌دهند و برای آن نقشِ ساختاری قایل نیستند. دلونه در هر فرصت کوبیست‌ها را دست می‌انداخت و می‌گفت « با تارعنکبوت نقاشی می‌کنند و دایم خاکستری بر خاکستری می‌افزایند.» در نامه‌یی به واسیلی کاندینسکی می‌نویسد:«من مطمئنم که مردم به‌نقاشی ما عادت خواهند کرد. تأثیر این‌کارها به‌کندی نمایان می‌شود.»

تجربیات دلونه در بارهٔ طبیعت و نور و مطالعهٔ نظریات و آثار گذشتگان، به‌اقتضای زمان و نیاز آن دوران بود. تکنیک و دریافت و روش دیدن یکسره دگرگون شده بود و هر هنرمند می‌خواست جایگزینی مطمئن برای نقاشی فیگوراتیو پیدا کند. بسیاری از نقاشان نوگرا برآن بودند که نقاشی فیگوراتیو، اندیشه و ذهن را در فضای مفهوم نگه می‌دارد و رهایی نقاشی از این دایرهٔ بسته را تعهد خود می‌شمردند. دگرگونی‌های پی‌درپی در زندگی عادی هم این باور را استوار کرده بود، که جهان، ترکیبی از نیروهای دینامیک است نه اشیا و عناصر ساکن و ایستا. از موضع و منظرِ برخی از هنرمندانِ آغازِ قرن بیستم، دوران صنعت و جهان صنعتی، پدیده‌یی فراتر از یک متن تاریخی بود و می‌خواستند به‌تأثیر از روزگاری که در آن می‌زیستند، ویژگی‌های نور و ساختار و تحرک را مضمون آثار خود قرار دهند. ترکیب‌بندیِ ایستای کوبیسم ذهن جست‌وجوگر دلونه را ارضا نمی‌کرد و در پی انگیزه‌های دیگر بود. در پاریس، دو نماد صنعتی و معماری وجود داشت که مظهر تعادل و توازن نیروهای دینامیک شمرده می‌شد؛ یکی از این دو، برج ایفل و دیگری کلیسای سن سورین، یادگارِ شکوهمند دوران گوتیک بود. دلونه از فضاهای بسته و درونی که کوبیست‌ها خود



روبر دلونه: برج قرمز، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲-۱۹۱۱

را به‌آن عادت داده بودند بیرون رفت و به‌نقاشی این دو نماد پرداخت. از منظر دلونه، برج ایفل نه‌تنها نماد صنعت بود بلکه یک نماد فرهنگی هم شمرده می‌شد و ویژگی‌های دورانی خاص را درخود گردآورده و خلاصه کرده بود. بخشی از این احساس از آن‌جا مایه می‌گرفت که برج ایفل از ۱۹۰۹ نخستین دستگاه فرستندهٔ امواج رادیویی را بر دوش خود گرفته بود و مردم صدای رادیو رااز طریق آن می‌شنیدند.

روبر دلونه در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۱ با وسواسی همسان یک شمایل‌نگار، سی بار این برج را از زوایای گوناگون نقاشی کرد. می‌خواست آن‌چه تصویر می‌کند هم نمای درونیِ آن باشد و هم نمای بیرونیِ آن؛ هم نمای نزدیک باشد و هم نمای دور. می‌خواست در برابر جهان ملموس و در دسترس کوبیست‌ها، جهانی دور از دسترس را نقاشی کند؛ جهانی که فقط چشم یارای دسترسی به‌آن را داشته باشد. او در ضدیت با کوبیست‌ها که اشیای شخصیِ خود را نقاشی می‌کردند می‌گفت:«برج ایفل ظرف میوهٔ من است.» این برج در آثار شماری از نقاشان پاریس از جمله سورا و رسو به‌شکلی محو و در پس‌زمینه تصویر شده بود اما دلونه برای نخستین بار آن را به‌سان شمایلِ پیام‌آورِ آینده نقاشی کرد. این برج در تابلوی «برج قرمز»، به‌سانِ فیگوری مسلط بر تمام بناهای پیرامون خود، سر بر آسمان می‌ساید و همچون ایماژ بنیادین مدرنیته جلوه می‌کند.

شهرت دلونه در خلق آثار تازه و نوآیین سبب شد که کاندینسکی از او برای شرکت در نمایشگاه ۱۹۱۱ «سوار آبی‌فام» که در مونیخ برگزار شد شرکت کند. دلونه چهار تابلو برای این نمایشگاه فرستاد که در دو روز اول فروخته شد و دلونه را در آلمان هم به‌شهرت رساند. دلونه در یک سلسله نقاشی‌های دیگر که عنوان پنجره‌ها را برای آن انتخاب کرده بود، برج ایفل را نماد پاریس جلوه‌داد و به‌نقاشیِ انتزاعی نزدیک‌تر شد. پنجره‌های او روبه واقعیتی گشوده بود و نوری که از آن‌ها به‌هنر نقاشی می‌تابید راه نقاشی انتزاعی را از راه کوبیست‌ها جدا کرد. به‌تدریج نمادها و عناصر زندگی مدرن، امواج رادیو، تلگراف و هواپیما هم به‌نقاشی دلونه راه یافتند و به‌مفهوم سازندگیِ انسان قرن بیستم معنایی تازه بخشیدند. این سلسله نقاشی‌های دلونه شکلی بیش‌وکم مذهبی دارد و مفهوم معنوی مدرنیسم را به‌ذهن متبادر می‌کند. دلونه با فرم‌های دوار، نورهای شکستهٔ متقارن که گویی ازمنشوری ذهنی گذشته است و فرم‌های متحرک، استعارهٔ شهر را به‌دست می‌داد. نمادهای زندگی مدرن مضمونی بود که دلونه با رنگ‌های درخشان نقاشی می‌کرد و شهر پاریس و مظاهر آن را در تضاد با مضامین و ایماژهای فردی و خصوصی کلاژهای پیکاسو و براک جلوه می‌داد.

گیوم آپولینر شیفتهٔ این شیوهٔ نقاشی بود، آن‌را "اورفیسم" نامید و یک‌چند این واژه را سرزبان‌ها انداخت. اورفیسم گرایشی به نقاشی انتزاعی، یا آن‌گونه که در آن روزها مصطلح بود، «نقاشی ناب»ی شمرده می‌شد که از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴ در پاریس متداول شد. ویژگی اورفیسم، بیان شاعرانه از طریق نیروهای بصری و حسی و عاطفی رنگ بود و آپولینر می‌خواست توجه تماشاگران را به‌کیفیت موسیقاییِ نقاشیِ همنسلانِ خود جلب کند. در محدودهٔ ۱۹۱۲، نقاشی‌های لژه، پیکابیا، و دلونه به‌آن درجه از خلوص که مورد نظر آپولینر بود رسیده بودند. اگرچه هنوز در آثارشان ایماژها و عناصر قابل شناخت دیده می‌شد اما به‌شکلی آشکار به بخش‌های غیرناتورالیستی تجزیه شده و ساختاری دینامیک به‌جود می‌آوردند. اورفیسم دولت مستعجلی داشت و آن‌قدر نپایید که بتوان نام حرکت را به‌آن داد. اورفیسم پس‌از چند سال و از زمانی که آپولینر از آن خسته شد و دیگر آن را به‌کار نبرد از ذهن‌ها محو شد. اما دلونه با اعتقادی خدشه‌ناپذیر به‌گسترش دامنهٔ آن پرداخت و نقاشی انتزاعی غیرفیگوراتیو را پدید آورد. از دیدگاه دلونه، اورفیسم ارکستراسیون رنگ بود و توان آن را داشت‌که کوبیسم را از تنگنای رنگ‌های تیره و عبوس رهایی دهد. دلونه با

ایمان به‌راهی که در پیش گرفته بود می‌دانست که تجربیاتش راه نقاشی آینده را هموار خواهد کرد و چندی پیش از جنگ جهانی اول، فهرست بلند بالایی از نقاشانی که از او تأثیرپذیرفته بودند تهیه کرد. گرترود اشتین می‌گفت:« روبر به‌شکلی عادی توانمند، و به‌شکلی غیرعادی، جاه طلب بود. دایم می‌پرسید پیکاسو وقتی فلان تابلو را کشید چند ساله بود و وقتی پاسخ را می‌شنید نفسی به‌راحتی می‌کشید و می‌گفت، من هنوز به‌آن سن و سال نرسیده‌ام، وقتی به‌آن سن برسم همان‌طور نقاشی خواهم کرد.»[3]

سونیا در این روزها هنوز به‌شیوهٔ فوویست‌ها نقاشی می‌کرد. با درهم‌آمیختن پست‌امپرسیونیسم و نشانه‌هایی از آثار اولیهٔ ماتیس و هنر فولکلوریک روسیه به‌شیوه و زبانی خاص دست‌یافته بود. در همان روزهایی که روبر درگیر تئوری رنگ بود، او هم به‌تأثیر از همسرش ایمان یافته بود که بهترین راه تجسم مدرنیته، تداخل دینامیک فرم و همارایی رنگ و نمایش ضرباهنگ زندگی شهری است. روبر «پنجره»های متقارن را نقاشی می‌کرد و به توجه خود بر توهم فضایی تاکید می‌ورزید، سونیا هم «تضاد»های همزمان و متقارن را تصویر می‌کرد و به‌تزیین سطح تأکید داشت. سونیا چنان‌که گویی از مهارت کافی برای تحلیلِ جریان‌های ذهنی روبر برخوردار بوده، با ساختن برخی از اشیا و لوازم خانه، مانند پرده، روتختی، آباژور، بالش و کوسن، نظریات و یافته‌های همسرش در بارهٔ رنگ را به‌بیرون پردهٔ نقاشی می‌برد و به‌تمامی دکوراسیون داخلی و اشیای خانه نشت و نفوذ می‌داد. تجربه‌اندوزی با منسوجات و برودری دوزی و بهره‌جویی مداوم از رنگ، سونیا را برآن داشت تا هر چه بیشتر فرم‌ها را بشکند و بر ساختار سطح تأکید بورزد؛ این نخستین بار بود که آرمان زیست‌محیطی از یک کشف بصری نشأت می‌گرفت. اما آن‌چه سونیا را نگران می‌کرد، سکون و ایستایی اشیایی بود که می‌آفرید. از این رو در تابستان ۱۹۱۳ به‌فکر افتاد که رنگ را به‌حرکت آورد و تنها راه متحرک کردن رنگ، نمایش آن بر لباس زنان بود؛ لباسی که زنان می‌پوشیدند در سنجش با پرده و روتختی و کوسن حرکت داشت و هر لحظه لحنی تازه پیدا می‌کرد. از آن پس به طراحی و تهیهٔ لباس پرداخت، رنگ‌ها را چنان انتخاب می‌کرد که با حرکت طبیعی بدن همارایی داشته باشد و نخستین کسی که شهامت پوشیدن چنین لباسی را یافت، خود او بود. یکی از شاعران آن روز[4] می‌گفت «سونیا بدنش را روی لباس می‌پوشد.» سونیا می‌خواست بر این نکته انگشت بگذارد که در مدرنیته، بدن زن یک دلالتگر مهم است. این نوآوری سونیا سبب شد که فوتوریست‌های ایتالیا هم به‌لباس توجه نشان دهند و جاکومو بالا، یکی از نظریه‌پردازان آن‌ها لباس را یکی از عناصر فلسفهٔ دگرگونیِ دینامیک و اصالت بنامد و مفهوم «لباس ضد طبیعی» را اختراع کند. روزبه‌روز بر شهرت سونیا و روبر افزوده می‌شد، مریدان و صحابهٔ فراوان پیرامون روبر گرد آمده بودند و سونیا با فروتنی بسیار خود را یکی از مریدان او می‌دانست. خانهٔ آن‌دو مرکز تجمع نقاشان و نویسندگان پاریس بود. پولی که خانوادهٔ سونیا از روسیه برایش می‌فرستادند آن‌قدر بود که مخارج سنگین زندگی‌شان را تأمین کند. رابطهٔ دلونه با هنرمندان آلمانی هم همچنان برقرار بود. فرانتس مارک و اگوست مارکه برای دیدن او به‌پاریس می‌آمدند، یک‌بار هم جوانکی را که شهرتی نداشت و نامش پل کله بود همراه خود آوردند و بدین‌سان، کله هم به‌جمع مریدان دلونه پیوست.

سونیا و روبر در ۱۹۱۴ به‌اسپانیا سفر کردند و با آغاز جنگ، تصمیم گرفتند که در همان‌جا بمانند. سراسر دوران جنگ را در اسپانیا گذراندند و در اکتبر ۱۹۱۷، در بارسلونا از انقلاب روسیه باخبر شدند. این خبر به‌انقلاب محدود نمی‌ماند، برای سونیا مفهوم ناگوار دیگری را هم در بر داشت و آن قطع‌شدن پول ماهانه‌یی بود که عمویش از روسیه برای او می‌فرستاد و معاش آن‌دو را تأمین می‌کرد. سونیا بعدها گفت:«این اتفاق چندان هم ناگوار نبود چراکه ما پیش از آن مانند بچه‌ها زندگی می‌کردیم و تازه بعد از انقلاب بود که راه خودمان را پیدا کردیم.» نخستین عکس‌العملی که روبر و سونیا نشان دادند، کوچ کردن به‌مادرید و پیدا کردن کار در یک تئاتر بود. با تجربه‌یی که در هنرکاربردی داشتند، روبر به‌دکورسازی و صحنه‌آرایی پرداخت و سونیا با به‌هم آمیختن هنرهای تجسمی و تئاتر، لباس‌هایی طراحی می‌کرد که هم نقاشی بود و هم لباس. صحنه‌آرایی و لباس نمایشنامهٔ کلئوپاترا برای آن دو با شهرت همراه بود. سونیا نمایشگاهی از لباس‌های خود در هتل ریتس مادرید برگزار کرد و بعد با دایر کردن یک فروشگاه، لباس‌هایی راکه خودش طراحی می‌کرد به‌فروش گذاشت. در سال‌های ۱۹۱۹ و ۲۰ با دریافت چندین سفارش از تئاترها و دکوراسیون خانه‌ها و فروش لباس، زندگی‌شان بار دیگر روبه‌راه شد و در ۱۹۲۱ با پولی که اندوخته بودند به‌پاریس بازگشتند.

در پاریس به‌جمع دادائیست‌ها و آن‌ها که بعداً سوررئالیست از آب درآمدند پیوستند چراکه در آن روزها آمیزش نقاشی و تزیین و شعر، هنرهای تجسمی را به‌عرصهٔ زندگی روزمره و ساحتی بیرون از ساحتِ

روبر دلونه: بزرگداشت بلریو، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۱۴

متعارف و شناختهٔ آن کشانده بود. البته آشنایی آن‌دو با دادائیست‌ها بیشتر از طریق شعر و ادبیات بود تا نقاشی. سونیا در ۱۹۲۲، «شعر پرده‌یی»، «شعر لباسی»، و شعر «جلیقه‌یی» را ابداع کرد. بعد چندین روسری و دستمال گردن طرح و تهیه کرد که همه با استقبال بسیار روبه‌رو شد. رنگ‌ها و واژگانی که روی این لباس‌ها نقش بسته بود با حرکت بدن در هم می‌آمیخت و هر لحظه طرحی بدیع پدید می‌آورد. بسیاری از هنرمندان آن روز، از جمله لویی آراگون، شیفتهٔ پوشیدن لباس‌هایی بودند که سونیا تهیه می‌کرد. سونیا انقلابی در مد و طراحی پدید آورده بود که تا آن زمان سابقه نداشت و نه‌تنها بر صنعت نساجی فرانسه، که بر نساجی بسیاری از کشورهای اروپایی و حتی روسیه شوروی هم تأثیر گذاشت؛ تمامی اروپا می‌خواست خود را با هنر آوانگارد و معاصر همگام کند. به‌طور کلی می‌توان گفت که در دههٔ ۱۹۲۰ سونیا فعال‌تر از روبر بود، بار تأمین مخارج زندگی را بر دوش می‌کشید و شایع شده بود که انگشت‌های طلایی او هر چیز عادی را به‌هنر مبدل می‌کند. تنها کار مهمی که روبر در این دهسال انجام داد، تهیهٔ یک پانل بزرگ برای نمایشگاه آر دِکوی ۱۹۲۵ بود. سونیا در کارگاه خود سی کارگر استخدام کرده بود و زندگی مرفهی را می‌گذراند اما رکود بازار او را ناگزیر کرد که کارگاه خود را تعطیل کند و بار دیگر به‌نقاشی بازگردد؛ این بار به‌شیوه‌یی نزدیک‌تر به روبر نقاشی می‌کرد.

روبر دلونه از آغاز دههٔ ۱۹۳۰ به‌نقاشی انتزاعی روی آورد و سلسله نقاشی‌هایی کشید که آن‌ها را «ضرباهنگ‌های بی‌پایان» می‌نامید. در ۱۹۳۷ با به‌کارگرفتن پنجاه نقاش که بیکار مانده بودند، ۲۵۰۰۰ متر مربع دیوارنگاره برای غرفهٔ راه‌آهن و هوانوردی نمایشگاه جهانی پاریس نقاشی کرد. در این نقاشی‌ها از همان نمادهایی که پیشتر کارکرد آن‌ها را آزموده بود استفاده کرد و دایره‌ها را با ضرباهنگی که گویی تا ابد ادامه دارد نمایش داد. در ۱۹۳۹، از یکسو بیماری سرطان روبر و از سوی دیگر آغاز جنگ جهانی دوم فعالیت سونیا و روبر را متوقف کرد. روبر دلونه در ۱۹۴۱ درگذشت و سونیا همراه خانوادهٔ آرپ در گراتس ماند.

سونیا در ۱۹۴۵ پس از پایان جنگ به‌پاریس بازگشت و در ۱۹۴۶ نمایشگاهی از مجموعه آثار روبر را برگزار کرد. در ۱۹۵۳ آثار خودش را به‌تماشا گذاشت و بعد از برپایی این نمایشگاه در گفت‌وگویی که بیشتر به‌درددل‌کردن شباهت داشت گفت:«از همان روز اول ازدواجمان من نقشی درجه دوم را ایفا کردم و هرگز هم تا دههٔ ۱۹۵۰ نخواستم که نفر اول باشم.» سونیا در ۱۹۶۳ چهل اثر روبر دلونه و پنجاه و هشت اثر خودش را به‌موزه ملی مدرن پاریس هدیه کرد. این آثار دو سال بعد در موزهٔ لوور به‌نمایش گذاشته شد و بدین‌سان

سونیا دلونه: طرح لباس، ۱۹۲۵

سونیا، نخستین نقاش زنِ زنده‌یی بود که آثارش در موزهٔ لوور به نمایش درآمد.

سونیا در ۱۹۶۸ زندگی خود را این‌گونه خلاصه کرد: «من سه‌زندگی متفاوت را از سر گذرانده‌ام؛ یکی برای روبر، یکی برای پسر و نوه‌هایم و یکی هم که خیلی کوتاه بوده، برای خودم. هرگز تأسف نمی‌خورم که به‌خودم نرسیدم چراکه واقعاً وقتش را نداشته‌ام.» سونیا دلونه در دسامبر ۱۹۷۹ در پاریس درگذشت.

□

پانویس‌ها:

۱ـ Countess Berthe Felicie de Rose

۲ـ Academie dela Palette

۳ـ زندگینامهٔ Alice B. Toklas

۴ـ Blaise Cendrar

منابع:

- Canaday, John."Mainstreams of Modern Art", Simon and Schuster, New York, 1959
- Chadwick, Whitney. "Women' Art and Society", Thames and Hudson, London, 1992
- Chipp, Herschel B. "Theories of Modern Art", University of California Press, Berkeley, 1971
- Concepts of Modern Art", ed. Nikos Stangos. Thames and Hudson, London, 1994
- Feldman, Edmund Burke, "Art as Image and Idea", The University of Georgia, Prentice Hall, New Jersey, 1967
- Greenberg, Clement, "perception and Judgement" ed. Joho O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1988
- Hughes, Robert. "The Shock of the New", Thames and Hudson, London, 1991
- Heller, Nancy G. "Women Artists", Abbewille Press, New York, 1987
- Lucie Smith, Edward. "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1988
- Spies, Werner. "Focus on Art", Rizzoli, New York, 1982