هنرمندان برجستهٔ قرن بیستم

اومبرتو بوتچونی
آیندهٔ گذشته

علی‌اصغر قره‌باغی

اومبرتو بوتچونی (چپ) و فیلیپو مارینتی، پاریس، ۱۹۱۲

فوتوریسم تأثیرگذارترین جنبش هنری ایتالیا در آغاز قرن بیستم بود و تا محدودهٔ ۱۹۲۵، از دیدگاه هنرمندان انگلستان، امریکا و روسیه مترادف با مدرنیته شمرده می‌شد. پایه‌گذار و نظریه‌پرداز فوتوریسم هم مانند سوررئالیسم، یک نویسنده بود نه یک نقاش یا مجسمه‌ساز، اما نقاشان بیش از نویسندگان از آن استقبال کردند. فوتوریسم عارضهٔ زندگیِ ولایتیِ ایتالیای دوران خود بود، ثمرهٔ ناگزیرِ احساس حقارت هنرمندانی بود که خود را در سنجش با هنرمندان آوانگارد و پاریس‌نشین، واپسگرا و سنت‌زده می‌انگاشتند. نگاه فوتوریست‌ها به چشم‌انداز وسیع آینده و جهانی بود که تکنولوژی و فن‌آوری آن را منسجم کرده باشد. ستایشگر ماشین و تحرک و دیگر نشانه‌های مدرنیته بودند، نمی‌خواستند هنر سرزمین‌شان با اتکا به نبوغ آبا اجدادی در سیر گذشتهٔ خود بماند و مهم‌ترین خواستهٔ آن‌ها رد و انکار مفاخر دیرینه‌یی بود که مانند یک ترجیع‌بند در گفتمان‌های هنری ایتالیا تکرار می‌شد

نظریه‌پرداز فوتوریسم، فیلیپو توماسو مارینتی، نیمچه‌شاعر و نویسندهٔ خودساخته‌یی از اهالی میلان بود که مالیخولیای خودمهتری داشت. خود را «کافئین اروپا»[1] می‌نامید و گروهی از هنرمندان ایتالیا، از جمله اومبرتو بوتچونی، کارلو کارا، جاکومو بالا، لوییجی روسولو، جینو سِورینی و معماری به‌نام آنتونیو سنتالیا و چند نویسندهٔ دیگر به‌سانِ کاسه‌های داغ‌تر از آش دور و برش را گرفته بودند. همه ایتالیایی بودند و در ایتالیایی بودنِ خود به چشم نوعی میراث‌بریِ فرهنگی می‌نگریستند که همواره زیر سیطرهٔ رم و توسکان و مفاخره‌های کهن درجازده است. فقر و عقب‌ماندگیِ اقتصاد کشورشان را معلولِ اتکای افراط‌آمیز به‌کشاورزیِ بخور و نمیر و بی‌اعتنایی به تکنولوژی می‌دانستند و از این رو دربی آرمانشهری بودند که خدای آن از فراز کوه‌ها به‌زیر آمده و در هیأت صنعت و ماشین در میان مردم زندگی کند. خواستار شهرهایی بودند که معماریِ آن از سنگ و آجر و سرداب‌های نمور و کهنه شکل نگرفته باشد و از دیوارهای شیشه‌یی آن اسانسورهای مرئی بالا و پایین بروند. می‌خواستند آثارشان به نمایش آدم‌ها و چشم‌انداز و اشیا محدود نماند و در آن نور و حرکت و صدا و حرارت و حتی بو هم احساس شود. فوتوریست‌ها به تأثیر از آموزه‌های

مرشدشان مارینتی، اتومبیلی را با سرعت می‌گذرد، زیباتر از پیروزیِ سامُسْتراس توصیف می‌کردند.

نخستین بیانیهٔ فوتوریست‌ها که مارینتی آن را نوشته بود در ۲۰ فوریه ۱۹۰۹ در صفحهٔ اول روزنامهٔ فیگارو چاپ شد. مارینتی با کینه‌یی افراط‌آمیز و نگرشی به‌ظاهر نوجویانه اما در باطن واپسگرایانه، خواستار تخریب موزه‌ها انهدام آثار هنری، آکادمی‌ها، نهادهای فرهنگی و کتابخانه‌ها بود؛ او می‌خواست آن‌چه را جهان نوین و سرعت و ماشین می‌نامید به‌جای آثار پیشینیان بنشاند. مارینتی در بیانیهٔ خود به‌عنوان خصم سوگند خوردهٔ گذشته، دایم به‌تاریخ و خاطره و فخرفروشیِ فرهنگی حمله می‌کرد، به‌هنرمندان توصیه می‌کرد که: «کلنگ و تبر و چکش خود را بردارید و ویران کنید. شهرهای معزز و مقدس انگاشته‌شده را بی‌هیچ ترحم ویران کنید. قفسه‌های کتاب را در کتابخانه‌ها به آتش بکشید. کانال‌های آب را به‌سوی موزه‌ها روانه کنید تا سیلاب آن‌ها را ویران کند»[۲] نوک تیز حملهٔ فوتوریست‌ها بیشتر متوجه ونیز، مهد هنر ایتالیا بود. می‌گفتند:«ما ونیز را که به بازار عتیقه‌شناسان جاعل و دغل‌باز و آهن‌ربای اسنوبیسم و حماقت مبدل شده است پاک‌سازی می‌کنیم...ما خواستار تولد دوبارهٔ یک ونیز صنعتی و نظامی هستیم. بگذارید راه‌های آبی این شهر را که بوی گند و کثافت می‌دهد با پاره‌آجرها و سنگ‌های شکستهٔ کاخ‌های کهنه و آلوده و متزلزل پُر کنیم. بگذارید قایق‌های این شهر را که به‌صندلیِ‌گهواره‌یی احمق‌ها مبدل شده است به آتش بکشیم.» مارینتی، از آن‌جا که دوست گرمابه و گلستانِ دیکتاتور آدمخواری به‌نام موسولینی هم بود، همچون پدرخوانده‌یی مستکبر رفتار می‌کرد و باز از آن‌جا که پدرسالاریِ فرهنگی، هنر فردی را تاب نمی‌آورد، فرمایشات خود را به حوزهای هنری و ادبی محدود نمی‌ساخت و به‌همه هشدار می‌داد و نهیب می‌زد. برای همه، از رادیو و موسیقی و سینما گرفته تا رقص و آشپزی دستورالعمل صادر می‌کرد و نسخه می‌نوشت: از خوانندگان بارها و رستوران‌های شبانه می‌خواست که موهای خود را به‌رنگ سبز درآورند و سینه‌های خود را با رنگ آبی آسمانی نقاشی کنند. گله داشت که چرا ایتالیایی‌ها به پاستا و ماکارونی علاقه دارند و برای آشپزی هم سس تازه‌یی اختراع کرده بود که از شکلات، فلفل قرمز، پسته و ادکلن

اعضای اصلی جنبش فوتوریسم: از چپ به راست، لوییجی روسولو، کارلو کارا، فیلیپو مارینتی، اومبرتو بوتچونی و جینو سورینی، پاریس، ۱۹۱۲

ساخته می‌شد. در فیلمنامهٔ پیشنهادی او برای «زندگی فوتوریستی»، صحنه‌هایی از «شکلِ خوابیدن فوتوریستی»، «دربه‌دری و مطالعهٔ روش جدید راه رفتن»، نمایش «قدم‌زدن خنثی» و «قدم‌زدن دخالت‌گرانه» گنجانده شده بود. برای «زیبایی‌شناسی ماشین» ورزش و امور جنسی هم دستوراتی صادر کرده بود که بماند. شاید این لاطایلات، مسخره و جنون‌آمیز به‌نظر بیاید، اما واقعیت امر آن است که مارینتی به‌یاری یاوه‌بافی‌های خود مدرن‌بازی درمی‌آورد و با این شگرد نام خود را در حافظهٔ تاریخ ماندگار کرد. فوتوریسم یک‌چند به‌عنوان هنر رسمیِ حکومت فاشیستی ایتالیا شناخته شد و بسیاری از نقاشان ایتالیا و اروپای آن روز را به‌خود جذب کرد. همین اراجیف و مهمل‌بافی‌ها بود که شیادی به‌نام مارسل دوشان را برآن داشت تا برای مونالیزا گرهاردینی، بانوی زیبای لئوناردو دا وینچی، سبیل بکشد و حروف اول آن جملهٔ توهین‌آمیز را زیر آن بنویسد. اصولا هیچ تعادلی در حرف‌ها و نوشته‌های فوتوریست‌ها دیده نمی‌شد؛ از یک‌طرف به‌لفظ و لحن مدرن‌نمایی می‌کردند و از طرف دیگر جایگاهی برای زنان، چه در عرصه‌های هنری و چه اجتماعی قایل نبودند. آن‌چه را با زنان و فعالیت‌های خلاق آنان ربط و پیوند داشت، به‌طعنه در همبستگی با رمانتیسم «نور مهتاب» توصیف می‌کردند و از این دیدگاه، زن‌گریزترین جنبش هنری قرن بیستم را پدید آوردند.

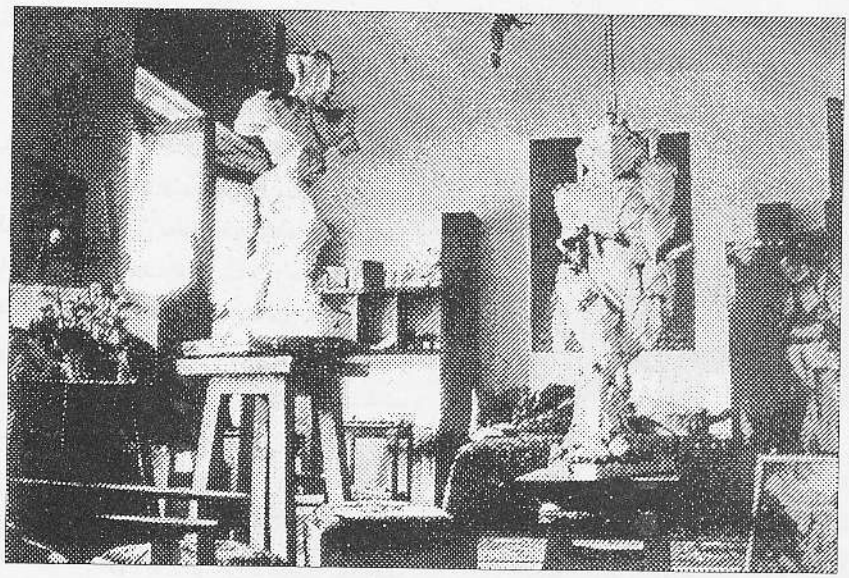
شاید این مقدمه، که طولانی هم شد، توانسته باشد بخش و برشی از اوضاع و شرایطی را که اومبرتو بوتچونی در آن می‌زیست و کار می‌کرد روشن کرده‌باشد. بوتچونی هنرمندترین عضو گروه فوتوریست‌ها بود، استعداد و استحقاق آن را داشت که آثار ماندگار از خود به‌یادگار بگذارد، اما هنر او به یک فعالیت چهارساله، یعنی از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۵ محدود ماند. از بخت‌یاری بوتچونی بود که مرگ زودرس به او فرصت نداد تا مانند بسیاری از فوتوریست‌های دیگر چکمه‌های موسولینی را بلیسد، اما این قدر بود که فاشیسم و فوتوریسم را هم‌ذات و هم‌گون می‌دانست و همواره به «زیبایی‌شناسی جنگ» فکر می‌کرد. عمر هنری بوتچونی کوتاه و شهاب‌گونه بود ولی در همین دوران کوتاه توانست نام خود را به‌عنوان یک هنرمند نوگرا در تاریخ هنر ثبت کند.

اومبرتو بوتچونی در ۱۸۸۲ در کالابریا به‌دنیا آمد، اما از آن‌جا که پدرش شغل دولتی داشت، بیشتر دوران کودکی و نوجوانی‌اش در سفر از شهری به شهر دیگر گذشت. او را به مدرسهٔ پادوا فرستادند و بقیهٔ تحصیلاتش را در مؤسسه فنی کاتانیا گذراند. در این روزها به هنر و ادبیات دل‌بسته بود و در هجده‌سالگی داستانی هم نوشت که هرگز منتشر نشد. بوتچونی در ۱۹۰۱ خانوادهٔ خود را ترک کرد و راهی رم شد. در رم مبانی طراحی را از یک پوسترساز میان‌مایه آموخت و آن‌طور که در دفتر

خاطراتش آمده است، پدرش او را به‌شاگردی درکارگاه این طراح واداشته بود. بوتچونی ناگزیر بود که طرح‌های استادش را مو به مو کپی کند و این کار را زننده و دون‌شأن خود می‌دانست. در رم با جینو سورینی که بعدها او را دوستِ همدل و همنفس خود نامید آشنا شد. سورینی هم چیزی چندان بیش از بوتچونی نمی‌دانست بااین‌همه نخستین اصول و مبانی طراحی آکادمیک را به او آموخت. بعد هر دو به‌شاگردی جاکومو بالا، که یکی از هنرمندان پیشرو رم بود درآمدند.

بوتچونی در ۱۹۰۶، به‌طور ناگهانی و بی‌آن‌که نزدیک‌ترین دوستانش را از تصمیم خود باخبر کند، رم را ترک کرد و به‌پاریس رفت. سورینی در خاطراتش آورده است که این کار بوتچونی نتیجهٔ احساساتی‌گری‌هایی بود که مانندهای آن پیشتر هم در زندگی او زیاد دیده شده بود و حیرتی برنمی‌انگیخت. بوتچونی چندی بعد به‌دعوت یکی از خانواده‌های اشرافی روسیه به‌آن کشور سفر کرد و در نوامبر همان‌سال به ایتالیا بازگشت. یک‌سالی را در پادوآ زندگی کرد و سپس به ونیز رفت و در آکادمی آن جا نام‌نویسی کرد. بوتچونی در ۱۹۰۸ راهی میلان شد تا به‌شکلی جدی‌تر به‌هنر خود بپردازد؛ در آن روزها میلان از نظر فرهنگی سرزنده‌ترین شهر ایتالیا محسوب می‌شد. بوتچونی در میلان با مادر و خواهر خود زندگی می‌کرد و برای برخی از نشریات آن‌جا طرح می‌کشید.[3] گاه‌گداری نقاشی‌هایی هم می‌کشید که مضمون اغلب آن‌ها چشم‌اندازهای شهری و مضامین صنعتی بود. از نمایش طبیعت، به‌تصویر و تصور واقعیت روی آورده بود، از دیدگاه او سکون معنایی نداشت و همه‌چیز درحال حرکت بود. در صفحه‌یی از دفتر خاطرات بوتچونی که تاریخ ۱۹۰۷ را دارد آمده است که: «می‌خواهم چیزی را نقاشی کنم که نو و محصول دوران صنعتی ما باشد».

در این روزها، دانش تجسمی بوتچونی هم به‌سبب آشنایی با چهره‌های هنری و آثار آن‌ها ابعاد گسترده‌تری پیدا کرده بود. با گاتانو پرویانی، نقاش سمبولیست و مهم‌تر از او با مارینتی، که سرگرم جمع‌وجورکردنِ نظریه‌پردازی‌های خود در باب فوتوریسم بود، نشست و برخاست داشت. بوتچونی نقطه نظرهای مارینتی را حرف دل خود می‌یافت و از آن‌جا که دست‌به‌قلمی هم داشت و پیشتر



کارگاه بوتچونی و پیش‌نمونه‌هایی از سلسله مجسمه‌های «فرم‌های بی‌همتای پیوستگی درفضا»و ۱۹۱۳

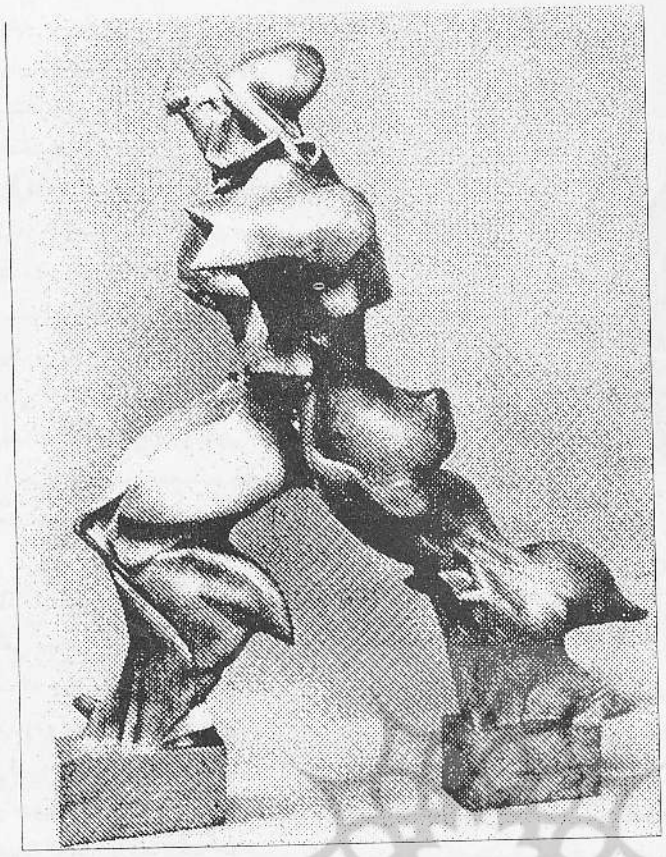
طبع‌آزمایی‌هایی در عرصهٔ ادبیات کرده بود، در ۱۹۱۰ نخستین پیش‌نویس بیانیهٔ نقاشی فوتوریستی را نوشت که در واقع دنبالهٔ بیانیهٔ مارینتی محسوب می‌شد. بوتچونی به‌پیروی از مارینتی، مراد و مرشد خود می‌گفت: «رفقا، ما به‌شما گوشزد می‌کنیم که پیشرفت پیروزمندانهٔ علم، بروز دگرگونی در تمام جنبه‌های انسانیت را ناگزیر خواهد کرد؛ دگرگونی‌هایی که سرانجام مغاکی ژرف میان مدرنیست‌های آزاد و بردگان سرسپردهٔ سنت پدید خواهد آورد.»[4] بوتچونی در ژوئیه همان سال نمایشگاه بزرگی از آثار خود برگزار کرد، اما هنوز خود را به‌عنوان نقاش فوتوریست نشناسانده بود. ماهیت واقعی هنر بوتچونی در دو نمایشگاه گروهی بعدی که همراه کارا و روسولو در ۱۹۱۱ در میلان برگزار شد به‌نمایش درآمد. در این سال تقریباً تمام فوتوریست‌های ایتالیا به پاریس رفتند تانمایشگاهی از آثار خود برپا کنند. برگزاری این نمایشگاه به‌علت بروز اختلافات سیاسی در ایتالیا، چندماه به‌تعویق افتاد و سرانجام آثارشان در ۱۹۱۲ به‌تماشا گذاشته شد. تأخیر در برگزاری نمایشگاه فرصتی بود تا بوتچونی روند هنر را درپاریس از نزدیک مطالعه کند. وفور آثار و نقاشان مدرن و گوناگونی سبک‌ها تعادل هنری بوتچونی را آشفته کرد و به دوستاش سورینی نوشت: «در درون من همه چیز دستخوش بحران شده است...نزدیک به سی‌سال از عمرم گذشته است، تا به‌حال فکر می‌کردم که خیلی چیزها می‌دانم، اما این‌جا خود را درتاریکی مطلق احساس می‌کنم.» نمایشگاه فوتوریست‌ها، آن‌طور هم که بعدها مارینتی ادعا کرد، موفقیت‌آمیز نبود. گیوم آپولینر، یکی از سرشناس‌ترین منتقدان آن زمان، در مروری که کوشیده بود چندان هم تند و برخورنده نباشد، بسیاری از کارهای به‌نمایش درآمده را «ولایتی» و مردود شمرد. نمایشگاه فوتوریست‌ها، با تمام کاستی‌های خود، این فایده را داشت که هنرمندان اروپا را از پدیدآمدن مکتب و مشربی تازه آگاه کرد. فوتوریست‌ها در لندن و برلین هم نمایشگاه‌هایی برپاکردند و دراین‌جا بود که یکی از ثروتمندان شهر تمام آثار باقی‌مانده در نمایشگاه آن‌ها را یک‌جا خرید.

بوتچونی در همین روزها به‌مجسمه‌سازی هم تعلق خاطری پیداکرده بود و می‌خواست طبع خود را در این زمینهٔ تازه بیازماید. در ۱۹۱۲ «بیانیهٔ مجسمه‌سازی فوتوریستی» را نوشت، به‌مطالعهٔ مجسمه‌های مدرن، به ویژه آثار کوبیست‌ها پرداخت[5] و در ۱۹۱۳ شماری از مجسمه‌های خود را به‌نمایش گذاشت. یکی از مجسمه‌های بوتچونی که نگاه‌ها را به‌سوی خود کشاند و حیرت همگان را برانگیخت، پیکره‌یی بود که نام «فرم‌های بی‌همتای پیوستگی در فضا» را برای آن انتخاب کرده بود. این مجسمه از تبار همان نقاشیِ «برهنه در حال پایین آمدن از پلکان» اثر مارسل دوشان شمرده می‌شد، به‌ظاهر فیگور انسان بود، اما نه‌انسانی که با لباس و

پوست یکپارچه و مداوم پوشیده شده باشد. به‌نظر می‌آمد که پوشه‌ها و پیرایه‌ها را می‌درید، هوا و فضا را می‌شکافت و جریان هوا در پیرامون آن به‌خوبی احساس می‌شد؛ حرکت عضلات و تاندون‌ها، پوست را شکافته و از آن بیرون آمده بود و با این‌همه از انسجام و جسمانیت انسان هم پاسداری شده بود.

فضای تهدیدآمیز سیاسیِ حاکم بر آن روزها، بر بوتچونی هم مانند بسیاری از هنرمندان دیگر تأثیر گذاشته بود. در اکتبر ۱۹۱۳، «برنامهٔ سیاسی فوتوریست‌ها» را نوشت و در آن به آرزوهای دیرینهٔ و اعتقاد راسخ خود به ناسیونالیسم ایتالیا و استحالهٔ جهان از طریق بهره‌جویی از تکنولوژی اشاره کرد. انتشار این بیانیه با یک دگرگونی روان‌شناختی همراه بود، امر را به‌خود بوتچونی هم مشتبه کرده بود و از این پس بیشتر به سیاست و آشوب و بلوا فکر می‌کرد تا نقاشی و مجسمه‌سازی. در ۱۹۱۴، درتظاهراتی که در جانبداری از مداخلهٔ ایتالیا در جنگ برپا شد حضور فعال داشت. بیانیهٔ جدید سیاسی فوتوریستی را امضا کرد و سرانجام در ۱۹۱۵، هنگامی که ایتالیا رسماً وارد جنگ شد، در فهرست داوطلبان خدمت سربازی نام‌نویسی کرد و راهی جبهه شد. بوتچونی تا این‌زمان هنرمندی فارغ‌بال بود، بی‌آن‌که صدق و سوزی داشته باشد، به‌شکلی کم‌وبیش رمانتیک به جنگ می‌اندیشید و آن را تنها راه اصلاح و سلامتی جهان می‌انگاشت، اما پس از دیدن واقعیت و مصیبت‌های جنگ و کشتار انسان‌ها دریافت که دیگر نمی‌تواند بر اعتقادی که خود و فوتوریست‌های هم‌مسلکاش داشتند پای‌بند باشد. حضور در جنگ، نوعی دگرگونی و درون‌گرایی در او پدید آورد و رشتهٔ پیوند با بسیاری از دوستانش را برید. در نوامبر ۱۹۱۵، گردانی که بوتچونی در آن خدمت می‌کرد جبهه را ترک کرد و بوتچونی فرصت یافت تا یک‌سالی در میلان به‌نقاشی و هنر خود بپردازد. در ۱۹۱۶ بار دیگر به جبهه فراخوانده شد، عذر و بهانه‌هایش پذیرفتنی نبود، اما این بار به مأموریتی اداری در هنگ توپخانه در ورونا گماشته شد. بوتچونی در ماه اوت همان سال بر اثر افتادن از اسب در یک تمرین عادی، به‌سختی مجروح شد و روز بعد، در سی‌وچهارسالگی، درگذشت.

مرگ نابهنگام بوتچونی نه‌تنها بزرگترین لطمه را بر پیکرهٔ جنبش فوتوریسم وارد آورد بلکه از



اومبرتو بوتچونی: فرمهای بی‌همتای پیوستگی در فضا، برنز، ۱۹۱۳

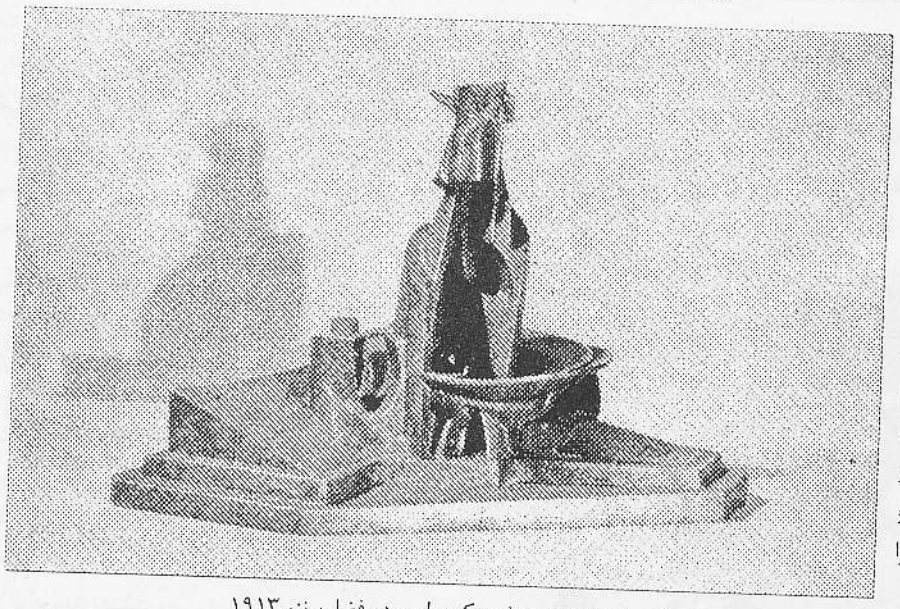
دیدگاه تاریخ هنری که بوتچونی و همپالکی‌های فوتوریست او آرزوی نابودکردنش را در سر می‌پختند رویدادی طنزآمیز بود. او که همواره وسواس نمایش تحرک را داشت و واژگانی همچون سرعت و حرکت و اتومبیل ورد زبانش بود سرانجام بر اثر فروافتادن از اسب، یعنی کهنه‌ترین و سنتی‌ترین وسیله‌یی که در تاریخ مورد استفادهٔ انسان بوده جهان را ترک کرد.

به‌هر حال، نخستین، مهم‌ترین و خلاق‌ترین مرحله فوتوریسم در ۱۹۱۶ با مرگ بوتچونی پایان پذیرفت، اما این جنبش در فاصلهٔ میان دو جنگ جهانی نیز به‌فعالیت خود ادامه داد. فوتوریست‌ها تا پایان دههٔ ۱۹۲۰ یک‌بند بیانیه صادر می‌کردند و همچنان به‌صدور دستورالعمل‌های ابلهانه خود ادامه می‌دادند غافل از این‌که با این مهمل‌گویی‌ها دستی دستی گور فوتوریسم را می‌کنند و تأثیرگذاری آن را خدشه‌دار می‌کنند. آن‌ها نه‌تنها نسخه‌نویسی برای نقاشی و مجسمه‌سازی را ادامه دادند، بلکه همچنان برای فیلم و رادیو و رقص و تئاتر و آن‌چه بعدها هنر پرفرمانس نام گرفت نیز نسخه می‌نوشتند و خط مشی صادر می‌کردند.

فوتوریست‌ها آثار هنری گذشته و بناهای باستانی را جایگاه پرورش نوستالژی و سد راه خود می‌دانستند. در این راه حتی سمبولیسم و امپرسیونیسم و هر گونه فرقه‌گرایی دیگر را نفی می‌کردند، اما هرگز در خیال‌اندیشی‌های خود به این فکر نمی‌کردند که آیا با این ویرانگری‌ها، جهان نو و تازه خواهد شد؟ مسألهٔ اصلی آن‌ها این بود که می‌خواستند فضا و نور و حرکت و سرعت را به‌طور همزمان بر یک سطح صاف و بی‌تحرک و تک‌بُعدی نشان دهند؛ این کاری بود کارستان و دست‌کم فوتوریست‌ها از عهدهٔ انجام آن برنمی‌آمدند. در راه این آرزوی عبث، حتی خود را وامدار آمیزه‌یی از پوانتلیسم و کوبیسم و عکاسی کردند، اما تلاش‌شان بی‌حاصل ماند. کوبیست‌ها نقاشی خود را بر اساس مداقه در یک شیء واحد که از زوایای گوناگون در آن نگریسته شده باشد می‌ساختند، اما فوتوریست‌ها می‌خواستند از دیدگاهی ثابت در اشیای متحرک

نگاه کنند. این کاری دشوار بود و جز در چند استثنای معدود به موفقیت چشمگیری دست نیافتند. بیشتر آثارشان در واقع نوعی کپی‌کردن از روی عکس‌هایی بود که با نوردهی مضاعف و پی‌درپی گرفته می‌شد و در آن روزها رواج گرفته بود. در ظاهر خواستار نابود کردن هنر گذشتگان و مجد و شرف آن بودند، ادعاهای حیرت‌آور در بارهٔ نوآوری داشتند اما سخت گرفتار اندیشه‌های آکادمیک بودند و در کارهای خودشان ردپای انکارناشدنی استادان پیشین به‌چشم می‌خورد. به‌عنوان نمونه، فیگورهایی که بوتچونی در نقاشی‌های ۱۹۱۰ خود کشید، جمعیت محو و شبح‌گونهٔ پس‌زمینه‌های تابلوهای تینتورتو را به‌خاطر می‌آورند.

اگر امروز، رها از یاوه‌گویی‌های فوتوریست‌ها، در هنر آنان از دیدگاهی معاصر نگاه کنیم و با درنظر گرفتن این واقعیت که هیچ مکتب و مشرب هنری خالص و بی‌پیرایه نبوده است، آن‌ها را در آوردگاه زیبایی‌شناختی که هنرمندان آن روزگار با نظریه‌پردازی‌های خود فراهم آورده بودند تصور کنیم، بی‌تردید نتیجهٔ کارشان را تأمل‌انگیز خواهیم یافت. خواهیم دید که آن‌ها هم همچون دیگران می‌خواستند با نظریه‌پردازی و ژست‌های ایجابی و قهرمانانه، هستی و حضور خود را توجیه و اعلان کنند. فوتوریست‌ها بر این اعتقاد بودند که زمان حال، بدون گذشته، آینده خواهد بود و از آن‌جا که هیچ‌چیز یک لحظهٔ تاریخی را به‌خوبی و شفافی بینش آینده توصیف نمی‌کند، در زمانی که می‌پنداشتند درحال دگرگون کردن آن هستند لنگر انداخته بودند. با تمام پرت‌وپلاهایی که می‌گفتند و می‌نوشتند، آن‌قدر بود که روزگار خود را نقاشی می‌کردند. آثارشان همان حال و هوا و رنگ و بوی لباس‌هایی را دارد که در نمایشگاه‌های خود به‌تن می‌کردند و عکس می‌گرفتند؛ کراوات و پاپیون و کلاه شاپو و پالتو و سبیل‌های با وسواس منظم شده و نگاه خیره به‌دوربین عکاسی همه و همه نماد یک «آیندهٔ گذشته» است. فوتوریست‌ها همان‌قدر بخشی از هنر «امروز» خود شمرده می‌شدند که هنرمند معاصر ما بخشی از هنر امروز شمرده می‌شود. آن‌ها هم مانند هنرمندان دیگر به‌جایگاهی درتاریخ دست‌یافتند، اما این جایگاه همانی نیست که در زندگی مدرن می‌خواستند و آرزوی آن را



اومبرتو بوتچونی: رشد یک بطری در فضا، برنز، ۱۹۱۳

درسر می‌پروراندند. این جایگاه، امروز که نگاه می‌کنیم در مدفنِ «آیندهٔ گذشته» است و در تمام موزه‌های هنر مدرن جهان، بخشی هم به‌تاریخ ستارگان کاذب اختصاص یافته است.

بوتچونی در عرصهٔ مجسمه‌سازی موفق‌تر از نقاشی بود و با آن‌که چند پیکرهٔ «فرم‌های بی‌همتای پیوستگی درفضا»ی او از اعقاب دودمان مجسمه های باروک به‌نظر می‌آیند و پیوند آن‌ها با فضا، از آثار برنینی، به‌ویژه آپولو و دافنه، به‌عاریت گرفته شده، با این همه از آثار ماندگار مجسمه‌سازی شمرده می‌شوند. بی‌تردید این مجسمه‌ها ثمرهٔ مطالعات دقیق بوتچونی در مجسمه‌سازیِ گذشتگان و درس‌هایی است که از کوبیست‌ها آموخت، اما باید این نکته راهم گفت که اثر بوتچونی یکی از خوش‌بینانه‌ترین آثار قرن بیستم به‌شمار می‌رود و تفاوت آن با آثار تلخ و عبوس کوبیست‌ها زمین تا آسمان است.

مجسمهٔ «فرم‌های...» بوتچونی، به‌ویژه نسخهٔ برنزی آن با فلز صیقل‌خورده، مانند پژواک یک ماشینِ بی‌عیب و نقص جلوه می‌کند. فیگوری است که پا در گذشته و رو به‌آینده دارد، شلنگ‌انداز فضا را می‌شکافد، اما حرکتاش به‌گونه‌یی است که انگار از میان ماده‌یی غلیظ عبور می‌کند و جابه‌جایی فضای پیرامون خود را آن‌قدر ثابت نگه می‌دارد که بتوان از آن به‌عنوان یک قالبِ ذهنی برای ریختن مجسمه استفاده کرد. این فیگور با شکل به‌یادماندنی خود می‌تواند علامت جلوی اتومبیل لامبورگینیِ گران قیمتی باشد که امروز هموطن او، اومبرتو اکو، سوار می‌شود و با سرعتی که بوتچونی آرزوی آن را با خود به‌گور برد حرکت می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- la caffeina dell' Europa

۲- Marinetti, F.T. "The Founding and Manifesto of Futurism, 1909", trans. R,W. Flint

۳- یکی از مهمترین نشریات میلان Illustrazione Italiana نام داشت.

۴- Boccioni, Umberto, "Manifesto of Futurist Painters, 1910, trans. Robert Brian, Viking, London, 1973

۵- بوتچونی بیشتر آثار Archipenko, Brancusi و Duchamp-Villon را مطالعه می‌کرد

منابع:

- "Apollinaire On Art: Essays and Reviews 1902-1918", ed. Leroy C. Breunig, Da Capo, London, 1972
- Atkins, Robert."Art Spoke", Abbeville Press, London, 1993
- Danto, Arthur C. "Enconters and Reflections", University of California Press, 1990
- Feldman, Edmund Burke, "Art as Image and Idea", The University of Georgia, New Jersey, 1967
- Hughes, Robert. "Nothing if not Critical", Harvill, London, 1990
- Smith, Lucie Edward, "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1999
- "The Penguin Book of Art Writing", ed. Martin Gayford and Karen Wright, Penguin Books, London, 1999