نشر
فنجان

نقاشان مکزیک

مکینلی هِلم
ترجمه‌ی رضا رضایی

نشر فنجان
تهران
۱۴۰۲

نویسنده	**مکینلی هِلم**
مترجم	**رضا رضایی**
طراح اونیفرم و صفحات استقبال	**حسن کریم‌زاده**
طرح روی جلد	**اِل دستاپادور اثر فدریکو کانتو**
گردآوری و پالایش تصاویر	**امیرمسعود باقری**
تولید فنی و چینش تصاویر	**انوشه صادقی‌آزاد**
ناظر چاپ	**علی سجودی**
نوبت چاپ	**اول، پاییز ۱۴۰۲**
چاپ	**شادرنگ**
تیراژ	**۱۰۰۰ نسخه**
شابک	**۹۷۸-۶۲۲-۹۷۹۹۷-۵-۸**

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر **فنجان** است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است و خاطی برای جبران خسارت تحت پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

نشر فنجان

تلفن ۰۹۱۹۸۰۰۱۰۰۵
www.fenjanbooks.ir ■ fenjanbooks@gmail.com

فهرست

پیش‌گفتار مترجم . . . . . یازده
پیش‌گفتار نویسنده . . . . . پانزده
سپاس‌گزاری نویسنده . . . . . نوزده

۱ دکتر آتْل، پیام‌آور هنر مکزیک ۱
۲ نخستین فرسکوها ۲۷
۳ دیِگو ریورا ۴۹
۴ خوسه کلِمنته اوروسکو ۸۱
۵ سیکِئیروس و دیوارنگاران جوان‌تر ۱۱۵
۶ در تابلو به دنبال چه باید بود ۱۴۳
۷ نئوکلاسیسیسم ۱۵۹
۸ مکزیکی‌گرایی ۱۸۱
۹ انتزاع، خوابگردی و سوررئالیسم ۲۰۹
۱۰ هنرمندان چاپگر ۲۴۱

پس‌گفتار نویسنده ۲۶۳
تصویر آثار (همراه با فهرست الفبایی) ۲۶۷
نام‌نامه ۳۱۷

پیش‌گفتار مترجم

بعد از جنگ جهانی اول، نقاشی در مکزیک به نهضت هنری قدرتمند و تأثیرگذاری تبدیل شد. از دیوارنگاره‌های یادمانی دیِگو ریورا، خوسه کلِمنته اوروسکو و داوید آلفارو سیکِئیروس گرفته تا تابلوها و طرح‌های خسوس گِرّرو گالوان، فدریکو کانتو، گیِرمو مِسا، روفینو تامایو و کارلوس اوروسکو رومِرو، همه و همه اجزای سنّت هنری واحدی به شمار می‌روند که دو بانوی پرآوازه‌ی نقاش را نیز در بر می‌گیرد: ماریا ایسکیِردو و فریدا کالو.

این کتاب به همین سنّت یا راه‌ورسم می‌پردازد. هنرمندان، آثارشان، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، و ارتباط نقاشان مدرن با سنّت‌های اروپایی و مکزیکی بررسی شده است. مکینلی هِلم (۱۸۹۶–۱۹۶۳)، نویسنده‌ی کتاب، که کارشناس برجسته‌ی نقاشی بود بیشتر هنرمندان مکزیک را از نزدیک می‌شناخت. از این‌رو، با زبان راحت و درک عمیقی درباره‌ی هنرمندان مهم مکزیک سخن گفته و کتابش یکی از بهترین متن‌ها برای آشنایی با هنر و هنرمندان مکزیک در دوره‌ی نوزایی نقاشی مکزیک در نیمه‌ی اول قرن بیستم است. به عقیده‌ی بسیاری از صاحب‌نظران، این جنبش هنری از لحاظ ژرفا و گستره بزرگ‌ترین جنبش هنری قرن بیستم بوده است، به طوری که امروزه هنوز هم مکزیک را به نقاشی و نقاشانش می‌شناسند (همان‌طور که ایران را به قالی و شعر می‌شناسند).

عوامل بسیاری در شکل‌گیری نهضت هنری مکزیک دخیل بوده‌اند: انقلاب، رژیم پس از انقلاب، سندیکای هنرمندان که به همت سیکِئیروس پا گرفت و هنرمندان را برای همکاری در چارچوب سبک ملی قدرتمندی متشکل کرد، عقاید سیاسی ریورا و تأثیر این عقاید بر کار هنری او، همدلی و همراهی اوروسکو، رشد و بالندگی نقاشان جوان، طرز زندگی هنرمندانی که با دستمزدِ کم آثار هنری پدید می‌آوردند، پیوند هنر زمانه با هنر بومی و تاریخی، کشف دوباره‌ی تکنیک‌های دیوارنگاری بومی و اروپایی، تأثیرگیری از نقاشی مدرن (امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم)، حمایت دوستداران هنر، حضور نیروهای مذهبی و غیرمذهبی در آثار اولیه، و عوامل متعدد دیگر که نویسنده‌ی کتاب شناخت عمیقی از همه‌ی این‌ها داشته است. تصاویر آثار هنرمندان (حدود چهل هنرمند) نیز گستره‌ی نقاشی مکزیک را به‌خوبی نشان می‌دهد.

مکینلی هِلم موقعیت منحصربه‌فردی داشته و، هنگام نگارش کتاب، هم با برجسته‌ترین نقاشان مکزیک دیدار و گفت‌وگو کرده و هم آثارشان را دیده و نقد کرده است. به همین سبب، در موقعیتی بوده که شرح درستی بر جنبش هنری مکزیک بنویسد که از آن با عنوان «رنسانس هنری مکزیک» نیز یاد می‌شود. در این جنبش بزرگ هنری گرایش‌ها، شخصیت‌ها و آثاری به چشم می‌خوردند که در تکوین هنر مدرن نقش داشته‌اند، و نویسنده‌ی کتاب با ژرف‌بینی تاریخی و قضاوت عالی هنری‌اش زمینه‌ها و اطلاعات بسیار سودمندی در اختیار علاقه‌مندان و خوانندگان قرار داده است. کتاب نشان می‌دهد که جنبش‌های هنری را نمی‌توان جدا از زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی‌شان در نظر گرفت، و چه نیروها و کنش و واکنش‌هایی در عرصه‌ی فکر و عمل دست به دست می‌دهند تا حرکتی در قلمرو هنر شکل بگیرد.

این ترجمه اولین‌بار در سال ۱۳۶۴ به همت انتشارات سهروردی در تیراژ سه هزار نسخه منتشر شد. من کتاب را به توصیه‌ی هنرمند و دوست فرهیخته، عربعلی شروه (۱۳۱۸–۱۳۹۰)، ترجمه کردم و از راهنمایی‌های او، به‌خصوص

۳

دیِگو ریوِرا

برای هنرمند بودن، اول باید انسان بود.

ـــــــ دیگو ریورا

اولین‌بار که دیگو ریورا را در کارگاه صورتی و آبی‌اش در سان آنخِل، حومه‌ی مکزیکوسیتی، دیدم پستچیِ عصر ماکت چاپیِ زندگی‌نامه‌ی او به قلم برترام دی. وولف را آورده بود. ریورا از شکل و شمایل کار راضی بود. معلوم بود که کتاب با آن جلد زرکوب آبی‌رنگ و تصویرهای فراوان از آثار ریورا حسابی جلب‌نظر می‌کند. در مورد متن کتاب، ریورا به من این‌طور فهماند که زیاد نمی‌داند نویسنده چه نوشته و توضیح داد که مجموعه‌ی پراکنده‌ای از نامه‌ها و اسناد و مدارک را در اختیار مؤلف گذاشته و انتظار دارد کتاب باعث شناخته شدنش در کشورهای انگلیسی‌زبان بشود. می‌گفت با توجه به مطالبی که جسته‌گریخته درباره‌ی محتوای کتاب شنیده به نظرش ناشر عنوان مناسبی برای آن انتخاب نکرده است.

به من گفت: «اسم کتاب را گذاشته‌اند **دیگو ریورا: زندگی و زمانه‌ی او**، ولی اگر می‌خواستند منظور وولف را برسانند می‌بایست اسم آن را بگذارند "دیگو ریورا: زنان و زمانه‌ی او".»

کتاب که چاپ شد، ریورا از کوره دررفت. فکر می‌کرد فقط از نامه‌های سیاسی‌اش در کتاب استفاده می‌شود، اما همه می‌دانند که او به مؤلف

روی مجموعه‌ای را شروع کرد که مردم را در حین کار کردن نشان می‌داد: بافندگی، رنگرزی، خرمن‌کوبی، تصفیه‌ی شکر، قالب‌ریزی ظروف سفالی، کارهای طاقت‌فرسا در کارگاه‌های آهنگری و ریخته‌گری (تصویر ص ۲۸۰).

زنان تِئوئانتِپک با رنگ‌های شفاف و درخشانی نقاشی شدند که بسیاری از آن‌ها سالم نماندند. ریورا در طرح‌های صنعتی خود رفته‌رفته از رنگ‌های کدر قهوه‌ای و خاکستری استفاده کرد که به‌ویژه در قسمت مربوط به رنگرزان کمی کثیف به نظر می‌رسند. با پیش‌تر رفتن کار، رنگ‌های غنی‌تری به کار برد و رنگ‌هایی چون ارغوانی درخشان‌تر، زرد پررنگ‌تر و قرمز آتشین را نیز به رنگ‌های خود افزود.

سرانجام، کار طبقه‌ی اولِ صحن اول به پایان رسید. ریورا نگاهی کرد و دید کار خوب از آب درآمده است و آن را «صحن کار» نامید.

در «صحن کار» به سه مشخصه‌ی جالب در سبک دیوارنگاری ریورا برمی‌خوریم: ارتقا از نقاشی مسطح (حجم‌پردازی‌نشده) به نقاشی حجم‌پردازی‌شده، خلق تیپ مکزیکی خاص ریورا، و پیدایش موتیف تبلیغ. ریورا با نقاشی نسبتاً مسطح شکل‌ها بر زمینه‌هایی با صفحات اندک کارش را شروع کرد، به شیوه‌ای که آشکارا شبیه کار گوگن بود، و به‌تدریج به حجم‌پردازی تمام‌گرد روی آورد، البته جز در برهنه‌نگاری‌ها حتی در نقاشی‌های دیواری بعدی هم به‌ندرت به حجم‌پردازی تفصیلی پرداخت.

او که کارش را با تیپ‌سازی شروع کرده بود، بار دیگر به سراغ آن رفت و این بار انسانی با اندام کوچک، بینی پَخ، قوزکرده و سبزه‌رو را نقاشی کرد که نماد سرخ‌پوستان مکزیک در جهان شد: آدمی کوچک با کلّه‌ی گرد و چسبیده به بالاتنه‌ای بی‌گردن و تخم‌مرغی‌شکل که پیراهنی سفید پوشیده است (تصویر ص ۲۸۱).

نخستین نشانه‌های خشم اجتماعی در آثار او در بخش‌هایی است که بازرسی معدنچیان به هنگام خروج از معدن و توزین گندم به دست مباشر را

نشان می‌دهد. گاه حتی عبارت یا جمله‌ای در نقاشی دیده می‌شود، نظیر «به ما تهمت می‌زنند و تحقیرمان می‌کنند، به جرم این‌که ما مردم عادی هستیم». در کنار این صحنه‌های ظلم، جنبه‌هایی گیرا از کار حزب خیرخواه انقلابی نیز دیده می‌شود، مثل کار فداکارانه‌ی آموزگاران روستاها، این رسولانِ سخت‌کوشِ دنیای امروز که به دهقانان بی‌سواد سواد می‌آموزند.

وقتی کار ریورا روی دیوارهای طبقه‌ی همکف صحن کوچک پایان یافت، شش نقاش دیگر فقط چند متر مربع از صحن بزرگ را نقاشی کرده بودند. از این‌رو، در اوایل سال ۱۹۲۴، مسئولیت نقاشی کل عمارت را به ریورا واگذار کردند، و او کار خود را از راهروی همکف صحن بزرگ، یعنی صحن اعیاد، شروع کرد. او در این‌جا هنرش را با رنگ به نمایش گذاشت (تصویر ص ۲۸۳). برخی بخش‌ها رنگ اُکر دارند و با زرق‌وبرق فراوان بر زمینه‌های روشن گلدار کار شده‌اند. در یک سو، نواری رنگین در رقص است؛ در سوی دیگر، یک ردیف آدمک یهودای اسخریوطی به چشم می‌خورد که قرار است در آتش‌بازی خیابانی یکشنبه‌ی مقدس بسوزند. ریورا که برخی یهوداهای کاغذی درجه‌یک مجموعه‌ی خودش را مدل قرار داده بود (تعدادی از آن‌ها در سال ۱۹۴۰ در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک به تماشا گذاشته شدند)، در این نقاشی‌های دیواری چهره‌ی آدم‌های منفور را بر صورت آن‌ها نشاند: یک کشیش، یک ژنرال و یک سرمایه‌دار.

چهار دیوارنگاره‌ی تبلیغی او صحنه‌ی راهپیمایی روز اول ماه مه را در مکزیکوسیتی نشان می‌دهد (تصویر ص ۲۸۲). این تم اجتماعی تا مدت‌ها برای ریورا جاذبه‌ی تصویری داشت. او در سال ۱۹۲۸ در مسکو چهل‌وپنج طرح آبرنگ برای روز اول ماه مه کشید که خانم اَبی اَلدریچ راکفلر، همسر جان دی. راکفلر (پسر)، آن‌ها را به موزه‌ی هنر مدرن هدیه کرده است. در نسخه‌ی مکزیکی، راهپیمایان پرچم‌هایی حمل می‌کنند که روی آن‌ها شعارهای کلیشه‌ای نوشته شده است: «کارگران و دهقانان جهان، متحد شوید»

۵

سیکِئیروس و دیوارنگاران جوان‌تر

زن دلیلی نمی‌دید سوژه‌هایی را بکشد که به نظرش جالب نبودند. کشیدن طرح آشپزخانه‌ی ما، که بیشتر وقت‌مان را در آن می‌گذرانیم، به نظرش بی‌اهمیت می‌آمد. ترجیح می‌داد طرح بزرگ‌ترین اتاق‌مان را بکشد که هیچ‌وقت در آن نمی‌نشستیم و به‌ندرت واردش می‌شدیم.

ـــــــ کِنِت رابرتس، گذرگاه شمال غرب

در زندان‌های مکزیک خوشبختانه خیلی سخت نمی‌گیرند. اگر پولی برای لباس گرم و پتو نداشته باشید ممکن است سرما اذیت‌تان کند، اما در عوض چیزهایی هست که تا حدی کمبود وسایل راحتی معمولی را جبران می‌کند. مثلاً رسمی هست به نام «شب بانوان» و، در این شب، نسیم عشق در راهروهای غم‌انگیز و سلول‌های سرد شروع به وزیدن می‌کند. هر کس هم بسته به امکاناتش می‌تواند ترتیبی بدهد که چند ساعتی از ملال روزمره رها بشود. می‌توانید شب در سلول بخوابید و روزهای آفتابی را در میدان‌های شهر بگذرانید، یا می‌توانید ساعات طولانی روز را در حیاط زندان توپ‌بازی بکنید و بعد از زندان خارج بشوید و شب را با دوست‌تان بگذرانید.

در گوئاناخوئاتو، زادگاه ریورا، زندان یکی از دیدنی‌های شهر است. در دسامبر ۱۹۳۹ که به آن‌جا رفتم، یکی از جاذبه‌های زندان مردی بود که سی‌وهفت قتل مرتکب شده بود. پولی را که از راه خلاف به جیب زده بود طی سی‌وهفت ماه حبسش خرج کرد و به تفریحاتش هم رسید. در آن موقع به‌نوعی قهرمان زندان بود. ولی وقتی من و همراهم به زندان رفتیم او برای جوش دادن معامله‌ای رفته بود بیرون. حیف شد آن اعجوبه را ندیدیم.

ضربه‌ی تلخ موقعی به سیکِئیروس وارد شد که سندیکای کـارگران فـنی، نقاشان، مجسمه‌سازان و حکاکان از هم پاشید، صرفاً به این علت که حتی دو مکزیکی نمی‌توانستند در آرامش با هم کار کنند، چه رسد به ده نفر یا بیشتر. به‌علاوه، وقتی ارگان تبلیغی سندیکا به نام اِل ماچِته [= ساطور] که سیکِئیروس سردبیرش بود از طرف وزیر آموزش توقیف شد، او ناچار شد به طور کـامل از حکومت جدا شود. این هم علت دیگری است برای این‌که سیکِئیروس با آن توان و استعداد نتوانست آثار فراوانـی از خـود بـاقی بگـذارد تـا نـقش او را در احیای نقاشی فرسکو در مکزیک نـمایان کـند. پس از ایـن مـاجرا او به جنبش کارگری روی آورد و دبیرکل سندیکاهای کارگری ایالت خالیسکو شد و سرانجام به دبیرکلی کنفدراسیون ملی سندیکاهای مکزیک رسید.

آن زمان که ریوِرا نقاش رسمی حکومت مکزیک بود و تـه‌مانده‌های بی‌اهمیت کار را به جوانانی می‌سپرد که بیرون از سندیکا پیرو او بـودند، کارکنان اِل ماچِته آن‌قدر در صف اعتصاب، فعالیت‌های اتـحادیه‌های کارگری و زندان‌ها وقت صرف می‌کردند که مجالی برای نقاشی باقی نمی‌ماند. مثلاً سیکِئیروس هر دوازده ماه سال ۱۹۳۰ را در زندان گذراند. سیکِئیروس و پیروانش، با آن‌که تعداد آثارشان زیاد نبود، گروه ریوِرا را به‌تحقیر «گروه رمانتیک‌ها» می‌خواندند و خود را یگانه مدافع وفادار هنر انقلابی توده‌ها می‌دانستند. آن‌ها برای تبلیغ اندیشه‌های خود در میان مردم دو نشـریه‌ی دیگر هم منتشر کردند و در این نشریه‌ها مقاله نوشتند و طراحی و حکاکی چاپ کردند. یکی از آن‌ها روزنامه‌ای ضدکلیسایی بود به نـام اِل ۱۳۰ و دیگری نشریه‌ای ادبی‌تر بود به نـام اِل مـارتیو [= چکش]. سـیکِئیروس کار سردبیری را بیشتر در زندان انجام می‌داد. در سال ۱۹۳۱ که آزاد شـد مجبور شد کشور را ترک کند. هنگام تبعیدش دو هنرمند خارجـی داشـتند آثار او را در مکزیکوسیتی نمایش می‌دادند، یکی آیزنشتاین، کارگردان روس، و دیگری هارت کرِین، شاعر امریکایی.

برخی از آثاری که آن موقع به نمایش گذاشته شدند، در زندان خلق شده بودند. زندگی سیکِئیروس در زندان زیاد دشوار نبود و با مرخصی‌های موقت از سختی حبسش در تاکسکو کاسته می‌شد، ولی شدت تنگدستی امکان استفاده از مواد و مصالح گوناگون نقاشی را به او نمی‌داد. بیشتر کارهای رنگ‌روغن سال ۱۹۳۰ او، که برخی در مجموعه‌ی ویلیام اسپراتلینگ در تاکسکو قرار دارند، تیره شده‌اند زیرا سیکِئیروس از رنگ‌های ارزان و نامرغوبی استفاده می‌کرد که معمولاً هم خودش می‌ساخت (تصویر ص ۲۹۴). فقط چوب‌چاپ‌ها و سنگ‌چاپ‌ها، که سنگ‌هایش را اسپراتلینگ تهیه کرده بود، استحکام و خلوص اولیه‌ی‌شان را حفظ کرده‌اند. سنگ‌چاپ‌ها دقیق و ظریف طراحی شده‌اند و اینک دارند کمیاب و گران می‌شوند. سیزده فقره از چوب‌چاپ‌های تاکسکو در سال ۱۹۳۱ به همت اسپراتلینگ منتشر شدند. بیشتر این آثار به ساده‌ترین وجه مشاهدات هنرمند را در زندان بازمی‌نمایند: قیافه‌ی محزون زندانیان و غم و اندوه همسرانی که به ملاقات‌شان می‌آیند. این آثار روی کاغذ سفید چاپ شدند اما من چند نمونه‌ی آزمایشی آن‌ها روی کاغذهایی با رنگ قرمز مایل به قهوه‌ای را بیشتر دوست دارم.

سیکِئیروس پس از اخراج از مکزیک به لوس‌آنجلس رفت و آن‌جا با گروهی از شاگردان امریکایی‌اش جنبش دیوارنگاری کوچکی راه انداخت. چند فرسکوی عمومی جنجال‌آفرین کشید و نقاشی نسبتاً ملایم‌تری بر دیوار خانه‌ی دادلی مرفی، کارگردان هالیوود، خلق کرد. ولی به سبب مضمون‌های انقلابیِ نقاشی‌های عمومیِ خود خیلی زود مجبور به ترک لوس‌آنجلس شد. فرسکویی که اصلاً به مذاق محافظه‌کاران خوش نیامد، نقاشی تصلیب در مرکز هنر پلازا بود و در آن پیکرهایی نمایانگر اقوام امریکای لاتین به صلیبی میخ شده بودند که عقاب امریکا بالای آن نشسته بود. محافظه‌کاران لوس‌آنجلس آن را نهایت گستاخی به خود تلقی می‌کردند.

۶

در تابلو به دنبال چه باید بود

هیچ رازی در هنر نیست.

ـــــــ ژان شارلو، هنر از مایاها تا دیزنی

در سال ۱۹۲۲ نقاشان بسیاری بودند که به سندیکای دیوارنگاران نپیوستند. بعضی از آن‌هایی هم که پیوستند کمی بعد پروژه‌های عمومی را رها کردند تا باز به سراغ کارگاه‌ها و سه‌پایه‌های خود بروند. چند نفرشان اصلاً برای نقاشی دیواری ساخته نشده بودند، چون صرفاً طرح‌های سه‌پایه‌ای را بزرگ‌تر می‌کردند و روی دیوار می‌کشیدند. عده‌ای هم به نقاشی دیواری علاقه نداشتند. یکی‌ـدو نفرشان هم معتقدند دیِگو ریوِرا آن‌ها را از صحنه‌ی رقابت کنار زده است. بیشتر نقاشانی که به هر دلیل به نقاشی سه‌پایه‌ای بازگشتند عمدتاً در این نکته هم‌نظر بودند که نه به جنبه‌های روایی و سیاسی نقاشی علاقه داشتند و نه به تکنیک‌های شبه‌مذهبی نقاشی جمعی، مثل انتقاد از خود در محافل عمومی، «کار مشترک»، و انتقاد از همکاران.

درست است که، به گفته‌ی کانت، آدمِ تنها نه خودش را می‌آراید و نه خانه‌ی خودش را، بلکه به اجتماعی نیازَ دارد که او را به فعالیت هنری برانگیزد، اما نتیجه‌ی این سخن این نیست که آدم حتماً باید به صورت مشترک اثر هنری خلق کند. تک‌تک نقاشان مکزیک از رابطه‌ی خود با جنبش

نخستین نمایشگاه معقول از نقاشی‌های کانتو یک سال پیش از این در گالری‌های چارلز مورگان برگزار شده بود. آن موقع در مطبوعات گاهی از تأثیر اِل گرِگو صحبت می‌کردند، و به‌این‌ترتیب این نام تبدیل شده بود به نماد کج‌وکولگی. در عین حال، بیشتر نقادان سرشناس بسیاری از عناصر فردیت را چه در مضمون‌ها و چه در تکنیک او زود تشخیص دادند. کانتو که در میان هنرمندان جوان مکزیک تقریباً یکّه و تنهاست گه‌گاه گریزی هم به موضوع‌های مذهبی می‌زند. نیویورکِ آن زمان شاهد آثاری از او بود مثل تبشیر، طرحی که هم باشکوه است و هم بسیار انسانی، و نیز شام آخر که تعدادی زن خدمتکار نیز (شاید از یک شام انجیلی دیگر) به آن اضافه شده بود. در سفارت سوئد در مکزیکوسیتی اثری از کانتو به نام تصلیب بر دیوار آویزان است که هم از نظر طراحی و هم از نظر نورپردازی یادآور آثار اِل گرِکو است، اما کاراکترهای عضلانی آن خاص کانتو هستند.

از آن‌جا که به نظر نمی‌رسد کانتو به الهام‌پذیری مستقیم از مکزیک نیاز داشته باشد، و نیز از آن‌جا که بیشتر به رنگ توجه دارد تا به کارمایه، اقامت خود را در نیویورک طولانی کرده است. بعید است غیبت طولانی‌اش آسیبی به کارش بزند. در عین حال، چون فقط سی‌ودو سالش است، فرصت کافی دارد تا پیش از بازگشت و سکونت در سرزمین مادری‌اش، با محیط بیگانه سازگار شود.

در روزهای آغازین نوزایی هنر مکزیک، دو نقاش به دور از غوغا و هیاهوی مناقشه‌های سیاسی و انقلاب هنری از مکزیکوسیتی خارج شدند تا از روستاها نقاشی کنند: یکی مانوئل رودریگِس لوسانو بود که بیست‌وچند سال بیشتر سن نداشت، و دیگری شاگرد جوانش، آبرائام آنخِل، که هنوز نوجوان بود. درک این نکته ساده است که چرا لوسانو در جنبش نقاشی دیواری پایتخت اصلاً شرکت نکرد. اصولاً اهل دوستی با دِیگو

ریورا نبود. هر دو زندگی خصوصی و نیز هدف‌های هنری یکدیگر را نکوهش می‌کردند. شواهد فراوانی وجود دارد که رودریگِس لوسانو از همان آغازِ رهبری ریورا در جنبش دیوارنگاری، خود را با این معاصر ارشد در تضاد می‌دید. پس از تکمیل موم‌رنگ طلایی ایتالیایی‌مآب ریورا در هنرستان ملی، رودریگِس لوسانو اعلام کرد که ریورا هنر مکزیک را تباه کرده است. او نیز مثل بقیه‌ی نقاشانی که پیش از بازگشت ریورا به مکزیک به استفاده از رنگ‌های محلی روی آورده بودند، از آن «کشف» مکزیک که پس از بازگشت ریورا با بوق و کرنا به او نسبت می‌دادند اصلاً دل خوشی نداشت. مدتی هم در اعتراض به مکزیکی‌گرایی تصنعیِ ریورا عمداً مکزیکی‌تر شد.

رودریگِس لوسانو مانند همه‌ی پسران خانواده‌های مرفه مکزیکِ آن روزگار خیلی زود به اروپا رفت. در سال ۱۹۱۴ در فرانسه، تحت تأثیر مکتب پاریس، به مهارت‌هایی در کارش دست یافت. او نیز مثل دکتر آتْل هیچ‌گاه در کشورش در آکادمی کار نکرد. اکنون که آکادمی قدیم سان کارلوس به دانشکده‌ی هنرهای تجسمی تبدیل شده است، رودریگِس لوسانو مدیر آن است و خیلی متفاوت اداره‌اش می‌کند. البته گفته می‌شود شاگردانش بیشتر تبدیل شده‌اند به لوسانوهایی کوچک. رودریگِس لوسانو در زمان اقامتش در پاریس پیکاسو را بسیار تحسین می‌کرد. پیکاسو سعی می‌کرد به او بفهماند که می‌خواهد نقاشی را ویران کند تا مخلوقی کاملاً نو بر خرابه‌های آن بیافریند. لوسانو را به هیچ‌وجه نمی‌توان مقلّد ساده‌ی پیکاسو دانست، اما پیداست که نقاش اسپانیایی اثر عمیقی بر کار او گذاشته است، به‌خصوص به لحاظ تکنیکی و ساختاری. آثار او با آن‌که نشانی از خودنمایی ندارند و کمتر به نمایش عمومی درآمده‌اند، از لحاظ زیبایی خط همان‌قدر چشمگیرند که چیزهای دیگر مکزیک امروز. در برخی از پیکرنگاری‌های یادمانی در بعضی از تابلوهای اخیر لوسانو تأثیرهای ضعیفی از دوره‌ی کلاسیک پیکاسو به چشم می‌خورد، اما زنان

حتی در کالیفرنیا به مِریدا احترام گذاشتند و تصویر مجموعه‌ای از کارهای آبرنگش را، که قبلاً با مقدمه‌ای از آندره سالمون در پاریس منتشر شده بود، به صورت نقاشی‌های دیواری در محوطه‌ی یک سینما در بِورلی هیلز روی دیوار انداختند. روزنامه‌های کالیفرنیا به کاری که مِریدا داشت می‌کرد چندان رغبتی نشان نمی‌دادند. مطالب روزنامه‌های سان‌فرانسیسکو درباره‌ی نمایشگاه آثار مِریدا در مجموعه گالری‌های ایست‌ـوست در سال ۱۹۳۴ جالب است. **کرونیکل** در شرح تصویر یکی از آثار او نوشت: «هنر است، اما زیبا هم هست؟» به نظر من، اولین نقاد واقع‌بین در آن خطه ارثر میلیِر از **تایمز** لوس‌آنجلس بود. این نقاد صادق و شریف اعلام کرد که مدعی نیست هنر انتزاعی را درک می‌کند (آن روزها خیلی‌ها درک نمی‌کردند اما وانمود می‌کردند که می‌فهمند)، ولی می‌داند که نقاشی ممتاز یعنی چه و نشانه‌هایی از این نقاشی ممتاز را در کارهای انتزاعی مِریدا می‌بیند (تصویر ص ۳۱۰).

یکی از آخرین شواهد مقبولیت نقاشی دشوار اما عالیِ مِریدا چاپ یکی از رنگین‌ترین و پیچیده‌ترین آثار اوست به همت مسئولان جسور نشریه‌ی **تازه چه خبر؟** (ارگان داخلی آزمایشگاه‌های اِبت در شیکاگو) آن هم روی جلد شماره‌ی نوامبر ۱۹۳۹. این تصویر با گواش کار شده و **تصویر شکارچیان مایا** نام دارد.

مِریدا در تاریخ هنر قاره‌ی امریکا اهمیت پایدار خواهد داشت و این به سبب نقشی است که در تولد دوباره‌ی فرهنگ نیاکان خود ایفا کرده است، فرهنگی که قبلاً کسی جز باستان‌شناسان آن را نمی‌شناخت، اما اکنون با فرم‌هایی که مِریدا بازآفریده است جان دوباره یافته و بر سلیقه‌ی هنری جهان معاصر تأثیر گذاشته است.

در بحث هنر مکزیک مدتی است درباره‌ی معنای اصطلاح «سوررئالیسم» زیاد صحبت می‌شود. پدیده‌هایی که در مکزیک سوررئالیستی خوانده می‌شوند

به هیچ‌وجه از مدل‌های اروپایی مشتق نشده‌اند. یک دلیلش این است که فرم‌هایی هنری که در مکزیک سوررئالیستی خوانده می‌شوند معمولاً تخیلی‌تر و غیرعقلانی‌تر از نوع پاریسی هستند. البته آن دسته از آثار سوررئالیستی را که اخیراً از اروپا وارد و نمایش داده شده‌اند نمی‌توان بهترین نمونه‌های این مکتب دانست (نقاشی‌های معروف سالوادور دالی، ماکس ارنْست و ایوْ تانگی در میان این‌ها نبودند)، اما وقتی مجموعه‌ای از این نقاشی‌ها همراه با آثار شش یا هشت نقاش مکزیکی در ژانویه‌ی ۱۹۴۰ در مکزیکوسیتی به نمایش درآمد، آثار مکزیکی از لحاظ اصالت و پویایی و گاهی حتی از لحاظ تکنیکی یک سروگردن بالاتر بودند.

به نظر من، سوررئالیسم را نباید صرفاً استقرار غیرمعقول اشیا فرض کرد. می‌توان به طور کلی آن را پرواز بلند خیال دانست، و نه صرفاً تلاش‌های آن مکتبی که (از لحاظ تاریخی) به ذهن متبادر می‌شود. اگر چنین معنای وسیعی برای این اصطلاح قائل باشیم، آن وقت حضور غیرمنتظره‌ی مثلاً یک نیمروی شُل در سفره‌ای که برای صبحانه چیده نشده است، اثری سوررئالیستی در نازل‌ترین شکل آن خواهد بود. ظاهر غیرعادی دادن به شیء و نشاندن آن در یک محیط نامأنوس نیازی به خیال‌پردازی ندارد، بلکه فقط ابتکار می‌خواهد.

شعر انگلیسی مدت‌ها در مرحله‌ای بود که در آن ابتکار را جانشین بازی خیال کرده بودند. کافی است شعرهای خیال‌انگیز رابرت هِریک را با استعاره‌های بعید همین شاعر مقایسه کنید تا به تفاوت این دو جنبه از فعالیت ذهن پی ببرید. ویژگی سوررئالیسم مکزیکی در بهترین حالت (که اکنون با ظهور نقاش جوانی به نام گِیرمو مِسا به عالی‌ترین شکل خود رسیده است)، برخلاف بسیاری از آثار سوررئالیستی اروپا، ابتکار در حیرت‌افکنی نیست، بلکه ارائه‌ی آزادانه‌ی منظرهای خارق‌العاده در قالب‌های عالی تجسمی است.

تصویر آثار

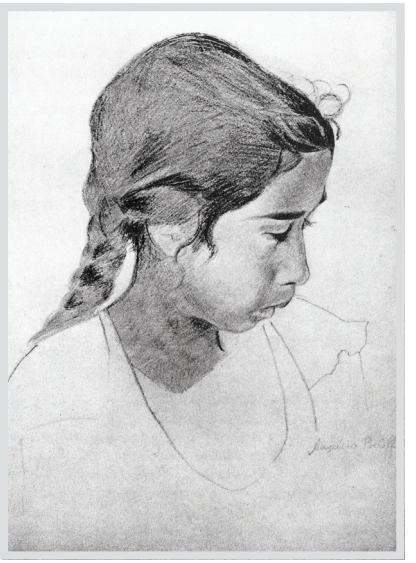
آنخِل، آبرائام: **خانم شهرستانی** ۳۰۴
اسکوبِدو، خسوس: **پرتره‌ی خود نقاش** ۳۱۶
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **بمب‌افکن شیرجه‌رو** ۲۸۷
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **جوان** ۲۸۷
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **ساپاتا** ۲۷۳
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **ظهور کِتسالکوئاتل** ۲۸۹
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **عناصر اربعه** ۲۹۱
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **کنگره‌ی ملل** ۲۹۲
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **کورتِس** ۲۹۰
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **گدایی** ۲۹۱
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **مبلّغ فرقه‌ی فرانسیسکان** ۲۸۸
اوروسکو، خوسه کِلمنته: **نخستین نبرد انقلاب** ۲۹۳
اوروسکو رومِرو، کارلوس: **زن و کودک: اتودی در بافت‌ها** ۲۹۹
اوریبه، رائول: **فرفره‌ها** ۳۰۸
اوهیگینز، پل: **مصادره‌ی اراضی نفت‌خیز** ۲۹۷
ایسکیِردو، ماریا: **اسب‌سوارهای بدون زین** ۳۰۷

ایسکِردو، ماریا: **اسب‌های کوچک سیرک** ۳۰۷
ایسکِردو، ماریا: **پرتره‌ی کاتی** ۳۰۶
بلوف، آنژلین: **پرتره‌ی کودک مکزیکی** ۲۷۹
پوخول، آنتونیو: **زندگی در معادن** ۳۰۹
پوسادا، خوسه گوئادالوپه : دو کاریکاتور از نشریه‌ی **اِل خیکوته** ۲۷۰
«پولکِریا» (یک نمونه) ۲۷۱
پونسه، خولیان: **پرتره‌ی یک هم‌قطار** ۲۷۵
تامایو، روفینو: **زنان تِئوئانتِپک** ۳۰۵
تامایو، روفینو: **طبیعت بی‌جان: اتودی در سازمان‌بندی** ۲۹۹
تامایو، روفینو: **نیویورک از بالکن** ۳۰۶
چاوِس مورادو، خوسه: **دو محرم راز** ۳۱۵
دکتر آتْل: **پرتره‌ی خود نقاش به آبی** ۲۷۲
دوسامانتِس، فرانسیسکو: **زنان با ربوسو** [= شال] : **اتودی در ریتم** ۲۹۸
دیاس دِ لئون، فرانسیسکو: **برهنه** ۳۱۴
«رِتابلو» (یک نمونه) ۲۷۱
روئیس، آنتونیو: **فِیستا دِپورتیوا** [= جشن ورزشی] ۳۰۸
ریورا، دیگو: **اول ماه مه در مکزیک** ۲۸۲
ریورا، دیگو: **بازار** ۲۸۰
ریورا، دیگو: **برهنه‌های تزیینی** ۲۸۵
ریورا، دیگو: **پرتره‌ی آنیتا** ۲۷۹
ریورا، دیگو: **تِئوئانتِپک** ۲۸۶
ریورا، دیگو: **خواب تهیدستان** ۲۸۱
ریورا، دیگو: **راهب خوب و راهب بد** ۲۸۴
ریورا، دیگو: **روز مردگان** ۲۸۳
ریورا، دیگو: **ساپاتا** ۲۷۲
ریورا، دیگو: **واکسیناسیون** ۲۸۶
سیکِئیروس، داوید آلفارو: **پرتره‌ی خود نقاش** (رنگ‌روغن) ۲۹۴

سیکِئیروس، داوید آلفارو: **پرتره‌ی خود نقاش** (سنگ‌چاپ) ۲۷۵
سیکِئیروس، داوید آلفارو: **کودک تارائوماره** ۲۹۵
سیکِئیروس، داوید آلفارو: **لا پاترونا** [= مادر] ۲۹۵
سیکِئیروس، داوید آلفارو (و همکاران): یک دیوارنگاره‌ی ناتمام ۲۹۶
شارلو، ژان: **لاس لاواندِراس** [= رختشویان] ۲۷۶
کالو، فریدا: **زندگی پیش از تولدم** ۳۱۲
کالو، فریدا: **من و فولانگ ـ چانگ** ۳۱۲
کانتو، فدریکو: **اِل دستاپادور** [= دربازکن] ۳۰۲
کانتو، فدریکو: **پرتره‌ی خود نقاش** ۳۰۳
کووارّوبیاس، میگل: **پرتره‌ی آیا کِتوت** ۳۱۶
گالوان، خسوس گِرّرو: **اِل سومبادور** [= وزوزکننده] ۳۰۱
گالوان، خسوس گِرّرو: **دختر با پرنده: اتودی در تناسبات مکزیکی** ۲۹۸
گالوان، خسوس گِرّرو: **لا کونسِپسیون** [= آبستنی] ۳۰۰
گوئیتیا، فرانسیسکو: **تاتا خِسوکریستو** [= پدرْ عیسی‌مسیح] ۲۹۶
لاسو، آگوستین: **نمای شهر مورِلیا** ۳۱۱
لِتال، فرناندو: **خداوندگار چالما** ۲۷۷
لوسانو، مانوئل رودریگِس: **پرتره‌ی یک نقاش** ۳۰۱
مائوگارد، آدولفو بِست: **پرتره‌ی خود نقاش** ۲۷۴
مِریدا، کارلوس: **سیب آبی** ۳۱۰
مِسا، گیِرمو: **پرتره‌ی خود نقاش** ۳۱۴
مِسا، گیِرمو: **دست‌ها: اتودی در خط** ۲۹۷
مِسا، گیِرمو: **مرد نجار و خانواده‌اش** ۳۱۳
مِندِس، لئوپولدو: **پدر آسمانی و چهار انجیل‌نویس** ۲۷۸
مونتِنِگرو، روبرتو: **بقالی شاعر نیک** ۳۱۰
مونتِنِگرو، روبرتو: **نیمرخ** ۲۷۷
واسکِس، فرانسیسکو: **پرتره‌ی خود نقاش** ۳۱۵

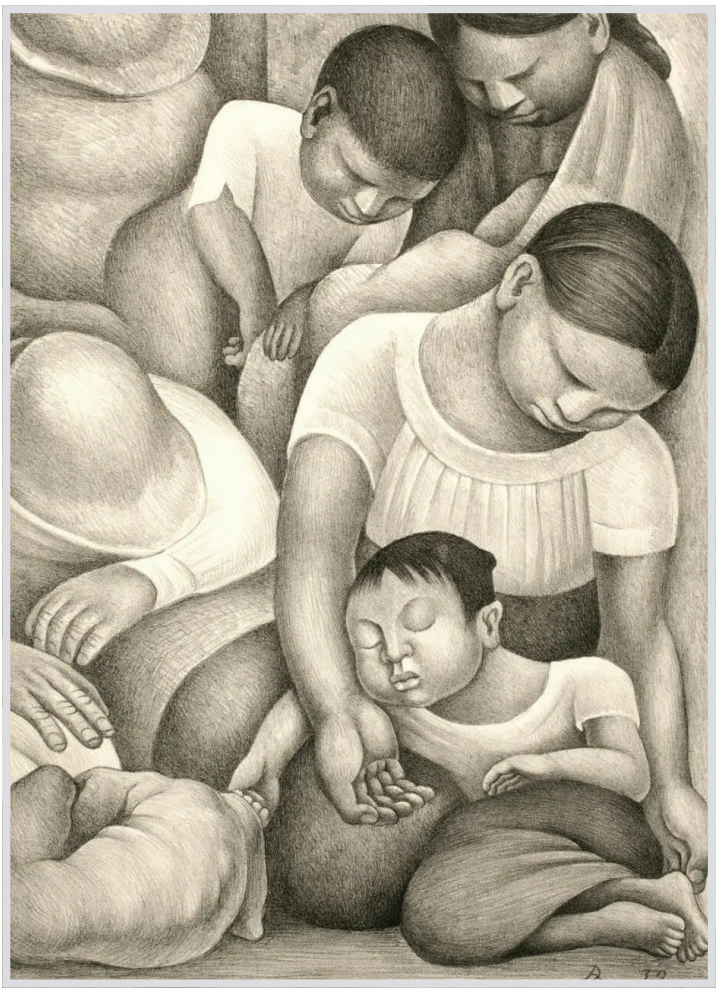
ساپاتا، رنگ‌روغن روی بوم، بی‌تاریخ، خوسه کلِمنته اوروسکو

لاس لاواندِراس [= رختشویان]، فرسکو، وزارتخانه‌ی آموزش، مکزیکوسیتی، ۱۹۲۳، ژان شارلو

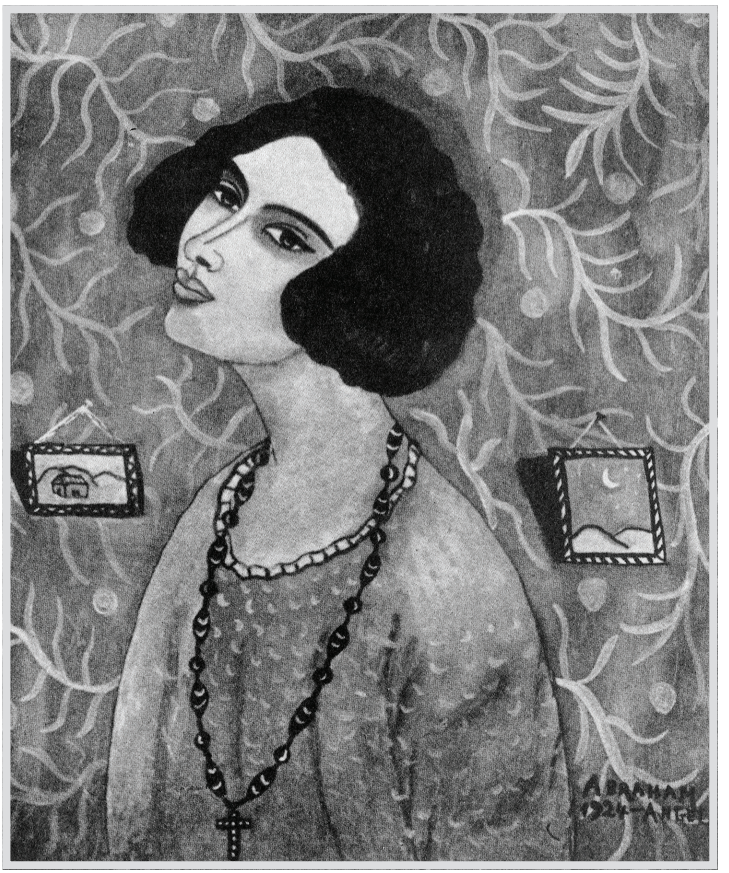


پرتره‌ی کودک مکزیکی، مداد، بی‌تاریخ، آنژلین بلوف

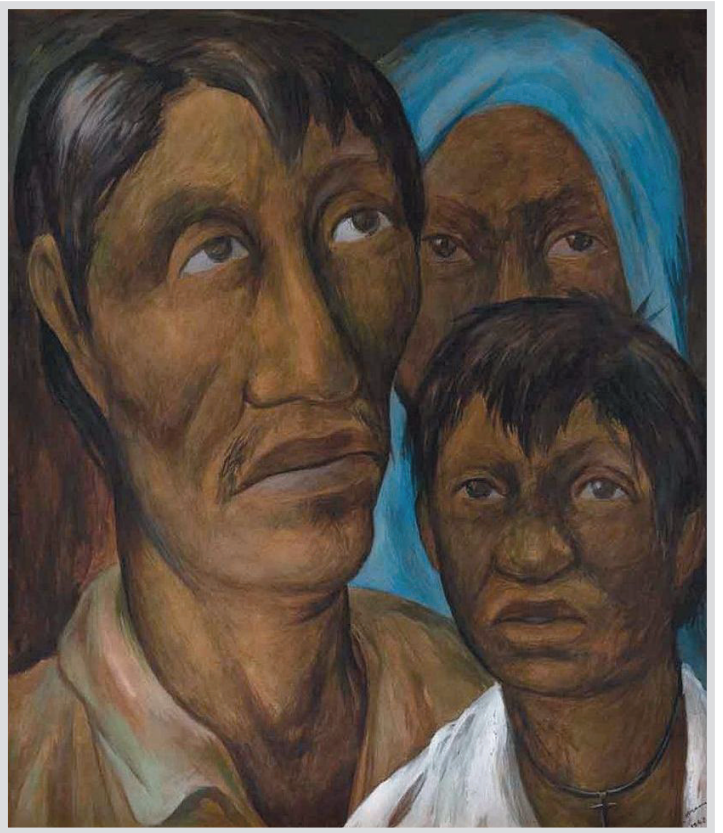
پرتره‌ی آنیتا، خون‌رنگ روی کاغذ پوست‌برنجی، بی‌تاریخ، دیِگو ریورا



خواب تهیدستان، سنگ‌چاپ، ۱۹۳۲، دیِگو ریورِا



خانم شهرستانی، تمپرا روی چوب، ۱۹۲۴، آبرائام آنخِل



مرد نجار و خانواده‌اش، تمپرا روی چوب، ۱۹۴۳، گیِرمو مِسا

نام‌نامه

این بخش فهرست الفبایی نام‌هایی است که در متن کتاب آمده است (اعم از اشخاص، آثار، مکان‌ها و غیره). ضبط اصلی نام‌ها و شماره‌ی صفحه‌ی آن‌ها را با معرفی مختصری در برابر ضبط فارسی می‌بینید.

Abelardo Rodriguez آبِلاردو رودریگس: بازار در مکزیکوسیتی ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۳۰۹

Atl, Gerardo Murillo آتْل، خِراردو موریو نک. دکتر آتْل

Atilla آتیلا (۳۹۵–۴۵۳): سردار مجار ۲۰

Adolescencia **آدولِسِنسیا** [= نوجوانی]: اثر رودریگس لوسانو ۱۴۱

Arauz Lomeli, Juan آرائوس لومِلی، خوئان: عکاس مکزیکی ۱۰۶

R. H. Macy آر. ایچ. مِیسی: فروشگاه زنجیره‌ای در امریکا ۱۷۱

Art Front **آرت فرانت** [= جبهه‌ی هنر]: مجله‌ی امریکایی ۱۸۹

Arte en Mexico **آرته اِن مکسیکو** [= هنر در مکزیک]: نشریه‌ی مکزیکی ۲۵۸

Arte Plasticas **آرته پلاستیکاس** [= هنر تجسمی]: نشریه‌ی مکزیکی ۲۵۸

Argentina آرخِنتینا: شهرک در مکزیکوسیتی ۱۳۴

R. D. Cahall آر. دی. کِیال: مجموعه‌ی هنری در گامبیر ۱۶۸

Desire آرزو: اثر کارلوس اوروسکو رومِرو ۲۳۲

Arms, John Taylor آرمز، جان تِیلر (۱۸۸۷–۱۹۵۳): نقاش امریکایی ۲۴۳