صفحات ۶۱ - ۷۰
۶۱
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۱۸ • تابستان ۱۳۸۳

جنبش نقاشی دیواری در مکزیک

دکتر محمد کاظم حسنوند *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۳/۳/۲

چکیده:

وقوع حادثه بزرگ انقلاب در سرزمین مکزیک سبب شکل گیری انقلابی درزمینه نقاشی دیواری در جهان معاصر گردید. طلایه داران نقاشی مکزیک، اوروزکو، ریورا و سیکیه روس می باشند که در فرهنگ مکزیک به (گروه سه بزرگ) مشهور می باشند. آنها با نقاشی سه پایه ای مخالفت ورزیده و سرانجام نقاشی دیواری را جایگزین آن نمودند. این هنرمندان با استفاده از عناصر هنر کلاسیک اروپا، هنرنوین قرن بیستم وهنربومی سرزمین خویش موفق به خلق هنری زیبا، شکوهمند وموثردرعرصه نقاشی دیواری فضای باز گردیدند.

هنرمندان مکزیکی سعی در انتقال مفاهیم و آرمان های انقلاب درقالب نقاشی نمودند، و دراین راه علاوه براستفاده ازسبک های گوناگون هنری ازفنون و شیوه های سنتی و تکنولوزی جدید در خلق آثار خویش بهره جستند. اگر چه سه هنرمند بزرگ مکزیکی دارای آرمان های مشترک بودند، اما هر کدام به طرزی خاص و شخصی به ارایه آن پرداختند. این مقاله علاوه بربررسی **خاستگاه هنر نقاشی دیواری در مکزیک**، آثار **اوروزکو، ریورا**، و **سیکیه روس** را مورد بررسی قرار داده است.

واژه های کلیدی:

نقاشی دیواری، مکزیک، انقلاب، مدرن، بومی، سرخپوستی گرایی.

* استادیارگروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس. E-mail: mkh@modares.ac.ir

مقدمه

حادثه عظیم سال ۱۹۱۰ در مکزیک که در نهایت منجر به فروپاشی رژیم دیکتاتوری حاکم بر آن سرزمین گردید، تحولی شگرف درهنرنقاشی دیواری قرن بیستم را در پی داشت. هنرمندان انقلابی لزوم اجتماعی کردن بیان هنری در بحبوحه حوادث گوناگون انقلاب را خواستار شدند. " نمی خواهیم کارهای خود را در موزه ها زندانی کنیم تا فقط کسانی که وقت دارند ـ نه کسانی که کار می کنند ـ بتوانند آنها را ببینند. اگر ملت نمی توانند برای دیدن کارهای ما به موزه ها و نمایشگاه ها بروند، کارهای خود را در خیابان‌ها، در پاتوق های کارگری می کشیم ومکان های عمومی را به موزه تغییرمی دهیم. روی دیوارهای شهرها و همچنین در ساختمان‌های عمومی ، در سندیکاها، وهمه جاهایی که کارگران به آن رفت وآمد می کنند، نقاشی خواهیم کرد." (Mario de Micheli, 1985,20) .

آنها از آن جهت که برای هنر رسالتی اجتماعی قایل بودند، جایگزینی نقاشی دیواری بر نقاشی سه پایه ای را خواستار شدند. هنر انقلابی مکزیک بر پایه سنت های گوناگون هنری ازجمله: هنروتمدن پیشا کلمبیایی درمکزیک، هنر کلاسیک اروپا و جنبش‌های هنر مدرن، توسط سه هنرمند برجسته که به گروه "سه بزرگ"[1] موسومند، یعنی **خوزه کلمنته اوروزکو**[2]، **دیه گو ریورا**[3] و **داوید آلفارو سیکیه روس**[4] شکل گرفت.

نقاشان دیواری مکزیک، بزرگترین هنرهمگانی درقرن بیستم را به وجودآوردند. به طورکلی آنها برهنرآمریکای لاتین تاثیربسزایی گذاردند که هنوزنیزادامه دارد. هنرآنها نخستین باردردهه ۱۹۳۰ درآمریکا وانگلیس مطرح گردید.

نقاشی دیواری در سراسرمکزیک درمکان های مختلف ظهورنمود. کلیساها، اماکن و ساختمان های وزارتخانه ها، مدارس، سالن های شهر، موزه ها درموقعیت ها وشکل های گوناگون، از پلکان زمخت و تاریک تا نماهای برآمده و بارز ساختمان های مدرن، همگی محل تجلی نقاشی دیواری بودند.

نقاشان دیواری، خلاق ترین و نیرومند ترین طلایه داران فرهنگی انقلاب مکزیک بودند. آثاربه وجود آمده توسط آنها دارای ارزش‌های هنری فراوان، قدرتمند و ماندگار می باشند. این مقاله به بررسی **خاستگاه نقاشی دیواری**، و آثار هنرمندان بزرگی همچون **اوروزکو، ریورا و سیکیه روس** خواهد پرداخت.

خاستگاه نقاشی دیواری

شورش همه جانبه مردمی برعلیه رژیم دیکتاتوری **پورفیریو دیاز**[5]، در سااال ۱۹۱۰ شروع و به مدت ده سال در مکزیک ادامه یافت. اگر چه این حادثه عظیم برنامه کاملی در مورد اصلاحات آماده وارایه نکرد، اما انقلاب آگاهی جدیدی به مردم مکزیک عرضه نمود. **امیلیانو زاپاتا**[6] برای اصلاحات ارضی در**موره لوس**[7] در تاریخ مکزیک به عنوان یک مسئله بنیادگرایانه باقی ماند. انقلاب مکزیک سبب شد تا فرهنگ و ارزش های بومی و تمدن های باستانی سرخپوستان احیا گردیده و دوباره مورد توجه قرار گیرند.

جنبش نقاشی دیواری هنگامی متولد شد که مراسم اهدا مقام ریاست جمهوری به شخصیت و رهبرانقلابی **آلوارو اوبره گون**[8] دوران امیدواری وخوش بینی زیادی را درجامعه به ارمغان آورده بود. **اوکتاویو پاز**[9] گفته است:" انقلاب مکزیک راه را به ما آشکارنمود. یا بهتر بگویم انقلاب به ما چشم داد تا آن را ببینیم... و آن به نقاشان چشم داد." (Reed, Alma M. 1985,20).

برخلاف توقف رمان نویسان، نقاشان با سیلاب تصاویر در شکل ها و سبک های متنوع: رئالیستی، تمثیلی وطنزآمیز، طوفانی بردیوارها ایجاد کردند و چهره های گوناگون جامعه، آرزوها، درگیری های تاریخ و فرهنگ مکزیک را عرضه نمودند. دلایل مختلفی برای سلطه هنرهای تجسمی و برتری فرهنگی نقاشی دیواری در مکزیک وجود دارد. اولین آنها وجود فیلسوف معروف **خوزه واسکونسه لوس**[10] می باشد، که **اوبره گون** او را به سمت رئیس دانشگاه و وزیر آموزش گماشت. وی برنامه‌ای اساسی در زمینه نقاشی دیواری طراحی نمود و سفارش های زیادی به نقاشان واگذار کرد. **واسکونسه لوس** هنرمندان را در انتخاب موضوع و محتوای کارشان -حتی با وجود نتایج پیش بینی نشده- آزاد گذاشت. طرح های رویایی وی ریشه در نظریه های اجتماعی داشته و مرهون مفاهیم فیثاغورسی پوزیتیویسیم **کومته**[11] بود. او معتقد است جامعه درگیر سه موضوع می باشد، پیشرفته ترین آنها

زیبایی‌شناسی است که مکزیک انقلابی در حال ورود به آن بود. اگر چه **واسکونسه لوس** برخی از نظریات سندیکای نقاشان را با زیبایی شناسی اشتراکی آنها آمیخته کرد، اما معتقد بود که مکزیکی ها تنها زمانی می توانند پیشرفت نمایند که حساسیتهای زیبایی شناسی آنها تحریک شود. به هرحال او اولین شخصیت قدرتمندی بود که دیوارهای تازه بازسازی شده مدرسه ملی مقدماتی را در اختیار گروه نقاشان جوان و افراطی- که او از میان دانشکده های هنری و گالری های گلچین کرده بود- جهت انجام نقاشی قرار داد.

دومین موضوع، این است که سنتی طولانی در اجرای نقاشی‌های دیواری در مکزیک وجود داشت. **دکتر آتل(جراردو موریلو)**[۱۲] در دوران کوتاه تصدی مسئولیت مدیریت دانشکده هنرهای زیبا در سال ۱۹۱۴ نوشت: "معماران، نقاشان، و مجسمه سازان نباید آثارشان را برای نمایشگاه یا اخذ درجه‌ی دانشگاهی‌خلق کنند، بلکه بایستی برای ساخت یا تزیین یک ساختمان به کار برند" (Margarita Nelken,1964,3). اگر چه بیشتر هنرمندان کمترین شناخت نسبت به این سنت ها را داشتند وبیشتر با فرسک های ایتالیایی آشنا بودند، اما دیوارهای شهرها قبل از فتح مزین به نقاشی شده بودند. **ریورا**، هنگامی که **واسکونسه لوس** رابه سمت **یوکاتان**[۱۳] در **چیچن ایتزا**[۱۴]، درکلیسای **جاگوارز**[۱۵] همراهی می کرد، برای اولین بار نمونه هایی از آن کارها را مشاهده نمود. موضوع استفاده از سنت در نظریه وجود داشت و هنگام استفاده عملی از آن، کار را برای نقاشان جوان دشوار می نمود ۰ هنوز قوانین و مقرراتی جهت انجام نقاشی دیواری تعیین نکرده بودند و شیوه ی خود آموز آنها بسیار سطحی به نظر می رسید. جنگ اولیه بین پیروان فن **انکاستیک**[۱۶]- که **ریورا** برای اولین نقاشی دیواریش به نام "**خلقت**" استفاده کرد- و پیروان **فرسک حقیقی**[۱۷] در نهایت به تفاهم انجامید. این مسئله بیشتر در روزنامه ها مطرح گردید و از سوی هنرمندان طرفدار تکنیکهای باستانی در سال ۱۹۲۳ هنگام اجرای اولین مرحله نقاشی های دیواری وزارت آموزش دامن زده شد، که نهایتا منجر به استفاده بسیار سطحی از عناصر سنتی گردید.

این موضوع درباره هنرمندانی همچون **ریورا** و **سیکیه روس** که در اروپا حضور داشته متفاوت بود. آنها با هنرمندان کوبیست آشنا بودند، به ویژه کوبیست هایی که تمایل به انجام نقاشی در ابعاد بزرگ داشتند، مانند: **دلونه**[۱۸] و **لژه**[۱۹]. سومین موضوع این است که انقلاب جرقه جستجوی جدید پیرامون مشکلات سرخپوستان را به وجود آورد، و صرف نظر از اینکه مکزیک یک یا دو ملتی باشد، به هر حال بار سنگینی را بر وظیفه ی هنر قرار داد. **مانوئل گامیو**[۲۰] باستان شناس و جامعه شناس در کتاب خود بنام **فورجاندو پاتریا**[۲۱] که در سال ۱۹۱۶ به چاپ رسید شرح می دهد که چرا در آن زمان هنر میان جامعه و مردم واسطه اجتماعی نیست، در صورتی که استفاده از هنر بایستی درجامعه مانند مصرف نان گسترده باشد. **ژان شارلو**[۲۲] به نقل از کتاب او نوشته است: اساساً نظرات متفاوت در مورد زیبایی شناسی سبب می گردد تا طبقات اجتماعی مکزیک نسبت به یکدیگرجذب شوند. سرخپوستان هنر سرخپوستی را ترجیح داده و تجربه می کنند، طبقات متوسط هنر اروپایی مورد تایید هنر سرخپوستی را تمرین کرده و طبقه به اصطلاح اشراف تمایل به هنر اروپایی خالص را دارند(Charlot Jean, 1985,230).

جامعه مکزیک به دو طبقه قومی و اقتصادی متفاوت تقسیم شده بود. اما هنگامی که دو طبقه بومی و متوسط جامعه در یک موضوع اشتراک پیدا می کنند، از نظرهنری بایستی آزادانه اندیشید، در نتیجه هنر ملی یکی از پایه های محکم آگاهی ملی را تشکیل خواهد داد. این گونه تفکر مسلماً هنر های تجسمی را به جلو خواهد برد و به ساختن چارچوب فرهنگی و سیاسی کمک خواهد نمود. همانگونه که نقاشی دیواری به عنوان هنر ملی در مکزیک به وجود آمد و ترویج گردید. نقاشان دیواری در پایه واصول تقاضای ریشه کنی هنر بورژوازی (سه پایه ای) را نموده و به هنر سنتی و بومی سرخپوستان به عنوان الگویی برای هنر اجتماعی آرمانی و فضای باز عمومی اشاره کردند، هنری مبارز و آموزنده برای همه. در سال ۱۹۲۲ اعلامیه اجتماعی، سیاسی و زیبائی شناسی سندیکای تازه تاسیس کارگران فنی، نقاشان و مجسمه سازان، قرن ها استقلال زیبایی شناسی در اروپا را به خاطر زیبایی شناسی محلی رد کرد: "باشکوه ترین اثر نژاد ما، حتی در کمترین بیان صوری و معنویش در اصل و ریشه، محلی بوده و اساسا سرخپوستی می باشد. هنرمردم مکزیک با استعداد فوق العاده در خلق زیبایی، به ویژه نزد خودشان، خوش طبع ترین بیان روحانی در دنیا می باشد، و این سنت بزرگترین گنجینه ماست، بزرگ، زیرا تماما متعلق به مردم است، و به همین دلیل است که باید هدف بنیادگرایانه زیبایی شناسی ما، بیان هنری را اجتماعی نموده و ریشه فردگرایی بورژوازی را بخشکاند"(Delpar Helen, 1992,45) .

به هر حال تفاوت های "**هنر عامیانه محلی**" و "**هنر مردمی**" در عمل نزد نقاشان دیواری رفع نگردید. عناصر این هنر ملی مجادله آمیز شروع به شکل گیری بر دیوارها نمود اما در حقیقت آنها با اهداف مورد نظر **واسکونسه لوس** و سفارشات وی تفاوت داشت. آنها تمثیل های همگانی اصیلی بوده که از نظر زیبایی شناسی، لطیف تصویر شدند و زمینه های طوفان هنرهای تجسمی را فراهم می کرد. **روبرتو مونته نگرو**[۲۳] **آدلفو بست ماگارد**[۲۴] و **کارلوس مریدا**[۲۵] که با **دکتر آتل** نیز در نمایشگاه هنر عامیانه در سال ۱۹۲۱ آشنا شد، سفارش تزیین کلیسای قدیمی **سان پدروی سان پابلو**[۲۶] را نپذیرفت.

او اثر "**رقص ساعتها**" را نقاشی کرد. دراین نقاشی پیکره‌های دوازده زن در حال رقص در اطراف رزمنده ای مسلح که به درخت زندگی ایرانی تکیه داده و در حال تماشای شکوفه‌های

بزرگ و لذت بردن از صدای پرندگان در پس زمینه ای طلایی رنگ می باشد، تصویر شده است. صحن کلیسا نیز بوسیله **خاویر گوئررو**[۲۷] با تصاویر حلقه های گل تزیین شده بود. **دکتر آتل** نیز با روحی پرشور و شعله ور در حیاط کلیسا کار می کرد. او تصاویر آتشین هنرهای مکزیکی -"**شب های استوایی با میلیون‌ها ستاره رنگارنگ**" را به وسیله رنگ های دست ساز و ناپدیدار خود (رنگهای **دکتر آتل**) نقاشی کرد. وی از شخصیت‌های موثر در جنبش نقاشی دیواری مکزیک محسوب می‌شود که در متحد کردن نقاشان انقلابی نقش بسزایی ایفا نمود.

آنچه که مسلم است، خاستگاه اصلی هنر نقاشی دیواری مکزیک، انقلاب می باشد. "نقاشی مکزیک بیان انقلاب مکزیک است. اصلاً منصفانه نیست که این نقاشی را صرفاً محصول میراث فرهنگی مکزیک بدانیم زیرا **گواتمالا، هندوراس، اکوادور، پرو و بولیوی** همه کمابیش از این میراث فرهنگی برخوردارند. اگر انقلاب مکزیک به وقوع نمی پیوست، نقاشی مکزیک پدید نمی‌آمد." (میچلی ماریو دو، ۱۳۶۳، ص ۴۰)

خوزه کلمنته اوروزکو (۱۹۴۹-۱۸۸۳)

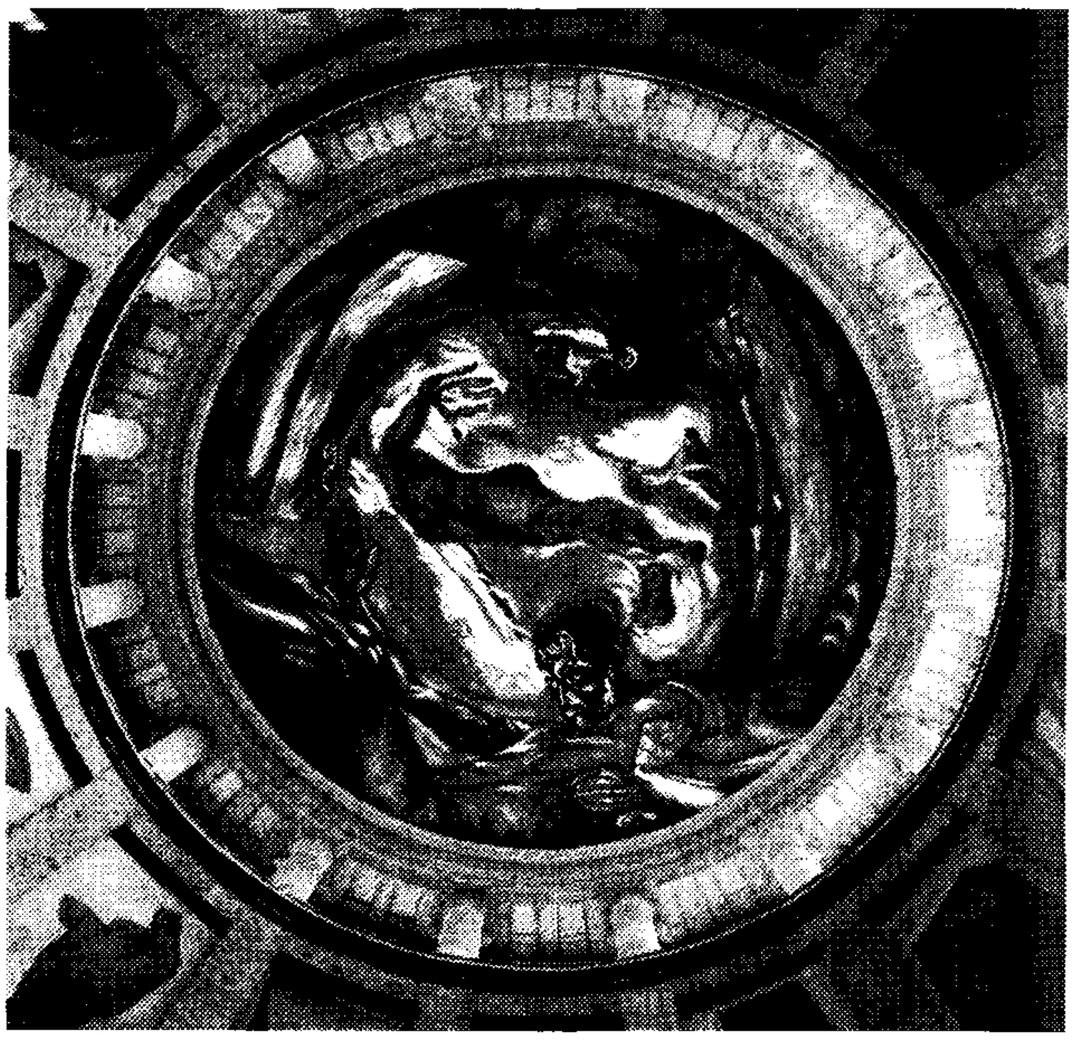
اوروزکو در سن ۳۰ سالگی به خاطر کاریکاتورهایش به‌عنوان هنرمند مطرح گردید، و پس از یک سفر ناموفق به آمریکا در سال ۱۹۲۲ به مکزیک برگشت، و در سندیکای کارگران فنی، نقاشان و مجسمه سازان پیوست. محتوا و موضوع نقاشی‌های او بیشتر تمثیلی است و کمتر به مسایل سیاسی به‌طور مستقیم می‌پرداخت. نگاه اجتماعی او با عواطف و احساساتش آمیخته شده و شیوه ای محکم و تاثیرگذار را به وجود آورده است. اغراق و تغییر شکل‌های قدرتمند و پیکره های پرتحرک و درهم فرو رفته آثار وی ریتم هیجان انگیز و خوشایندی را تداعی می‌کند. تضاد تیره-روشن در سایه پردازی های رنگها، فضایی پویا را به وجود آورده است.

"شبهه و مبالغه هیچ اهمیتی ندارد. آنچه مهم است فکرکردن با صدای بلند است. مهم این است که چیزها را آن طور که در زمان بیانشان حسشان می کنید بگویید. باید به اندازه کافی برای آنچه که فکرمی‌کنیم حقیقت است هشیار باشیم. بدون آنکه عواقب آن نگرانمان کند. بگذار هرچه می خواهد اتفاق بیفتد" (Mario de Micheli, 1985,21).

به نظر **اوروزکو** یکی از بزرگترین پیشرفت های او دربیان نقاشی گنبد **ئوسپیسیسو کابانیاس**[۲۸] در **گوادالاخارا**[۲۹] با عنوان "**انسان آتش**" می باشد (تصویر ۱). این نقاشی در حقیقت بیانیه‌ای شخصی بر تاریخ می باشد. تصویر، تمثیلی از موضوع مبارزات اجتماعی و ندای هماهنگ آرمان انسان هاست. پیکره انسان برهنه ای در مرکز اثر وجود دارد که سرتاسر وجودش را آتش فرا گرفته است. شعله هایی که از پاها و دست هایش بر می خیزد او را برگرفته و چهره اش را می پوشاند. پیکره انسان خاک در امتداد خطوط مدور گنبد طراحی شده است. انسان آب که مایه‌هایی از رنگ آبی داشته قدرت مافوق تصوری را القاء می نماید. پیکره انسان باد نیز اندامی برهنه و عضلانی است که دست راستش به سمت انسان آب دراز شده است. دستان این پیکره ها با همدیگر مجموعاً دایره ای کوچک تر را درون دایره گنبد به وجود آورده اند که علاوه بر بیانی عمیق از هماهنگی این عناصر، هماهنگی موزونی از عناصر بصری را نیز در کل اثر به وجود آورده است. تضاد میان رنگ های قرمز، نارنجی و خاکستری های آبی گونه صحنه را عمیق تر و پرنفوذتر کرده است.

این اثر نمادی است از اندیشه میان مذهب و متافیزیک که سعی دارد این حقیقت را بیان کند که آتش، پاک می کند، روح تازه می‌بخشد و در عین حال نابود می کند. اثر "**انسان آتش**" همچنین تداعی کننده نقاشی "**مسیح**" در **کالج دارتموث**[۳۰] می باشد. "استفاده از چنین تصاویری از اجزاء ضروری بیان قدرتمند **اوروزکو** می‌باشد، که نمادی است از ورطه میان تجربه زندگی دنیوی و قلمرو آرمان انسانی. برخلاف تصور **ریورا** از آرمان، نقاشی های **اوروزکو** از مسیر تاریخی جدا می‌باشند." (Rochfort Desmond,1993, 116).

نقطه اوج اولین مرحله جنبش نقاشی دیواری، دوره فرسک می‌باشد، که به وسیله **اوروزکو** در حیاط اصلی مدرسه ملی مقدماتی و **ریورا** در طبقه همکف وزارت آموزش انجام گردید. **اوروزکو** در نقطه مقابل **ریورا** به خاطر نوع دیدگاهشان نسبت به هنر ملی گرایانه، سرخپوستی گرایی، تفسیر تاریخ مکزیک و نیز



(تصویر ۱) انسان آتش، اوروزکو، فرسک، ۹-۱۹۳۸، گنبدئوسپیسیوکابانیاس، گوادالاخارا

خود انقلاب -از نشان دادن موضوعات سیاسی و پیام های تاریخی موجود در آثار **ریورا**، اجتناب ورزیده و موضوعاتش به صورت مبهم ظاهر می گردید. فرسک های اولیه در طبقه همکف مدرسه ملی آمادگی مانند "**خلقت**" به صورت تمثیلی و همگانی ارایه شده‌اند. نحوه بیان **اوروزکو**، خشم برخی از دانشجویان را برانگیخت و باعث شد تا آنها تعدادی از آثار وی را مورد حمله قرار دهند. فرسک "**مادری**" تنها اثری بود که سالم باقی مانده است. بیشترین اثر شوک آور، اثری با عنوان "**مسیح صلیبش را می شکند**" از میان آثاری بود که به وسیله دانشجویان مخالف در مدرسه ملی مقدماتی مخدوش گردید، که **اوروزکو** مجدداً آنها را در سال ۱۹۲۶ نقاشی کرد.

اوروزکو با اندیشه تلفیق نقاشی وهنر عامیانه با ملی گرایی مورد نظر نقاشان همراهش مخالف بود. وی معتقد بود نقاشی ناب به عنوان هنر عامیانه، ضرورتاً متفاوت هستند، اولی دارای سنت های همگانی تغییرناپذیر می باشد، که نمی توان خود را از آن جدا نموده و دومی دارای سنت های محلی خالص می باشد. **اوروزکو** تفکر نقاشی به عنوان تبلیغات را رد نمود. "اثر نقاشی نباید تفسیر باشد، بلکه خودش چیزی باشد، نه یک انعکاس بلکه خود نور باشد، نه یک ترجمه بلکه چیزی که ترجمه شود." (Rochfort Desmond, 1993,129) **سیکیه روس** در نامه ای سرگشاده در سال ۱۹۴۴ به او اخطار کرد که بیان ایدئولوژیک وی پاکی وخلوصش را از بین می برد، اما **اوروزکو** گویشی درونی میان قدرت و خطرات شمایل های سنتی و افسانه های سیاسی انقلاب -که او نیز زمانی نسبت به آنها ایمان فراوانی داشت- در نقاشی هایش تنظیم نمود. او در همان هنگام گفت: "نژادهای اقلیمی امریکایی اکنون نسبت به دوگانگی شخصیتشان آگاهی یافته‌اند، همانگونه که از دو فرهنگ رایج پدیدار شده است، یعنی بومی و اروپایی." (Bernard S. Myers, 1956,118).

.او تنها هنرمند از گروه "سه بزرگ" بود که در یافتن راه حلی برای مسئله "**هنر برای مردم**" تلاش می کرد. **ریورا** معتقد بود که باید حقیقت سنت بومی را مطرح نمودند، نه صرفاً بازنمایی تصاویری از دوره پیشا کلمبیایی. وی اولین بار این تفکر را در یک نقاشی با عنوان "**زوکیپیل در میان گیاهان**" بر دیوار پلکان وزارت آموزش اعمال نمود و این روند را در تصاویر آرمانی "**تمدن های ماقبل استیلا**" در راهرو کاخ ملی در میان سال های ۱۹۴۵-۵۱ ادامه داد.

گرچه هر یک از آن نقاشان شیوه فردی خود را به تکامل بردند، لیکن همه مبداء حرکتی مشترک داشتند که عبارت بود از رمزگرایی به شیوه **گوگن**. این شیوه نشان می داد که چگونه ممکن بود شکل های "غیرمغرب زمینی" به سنت "مغرب زمینی" منضم شود، علاوه بر این، خاصیت تزیینی و دوبعدی بودن آن به خصوص برای اجرای نقاشی های دیواری سازگار بود. البته اشتغال ذهنی این نقاشان به آشفتگی محیط غالباً موجب می شد که ایشان آثار خود را وسیله ای برای حمل بار سنگین مقاصد و آرمان های خویش قرار دهند. نقاشی که بیش از دیگران از لغزش در این بی تعادلی میان صورت و مضمون مصون ماند **خوسه کلمنته اوروسکو** (خوزه کلمنته اوروزکو ۱۸۸۳-۱۹۴۹) بود که طبعی پرشور و آزادمنش داشت و یکسره از مداخله در دسته بندی های سیاسی دوری گزید. جزیی از دوره کامل نقاشی های دیواری دانشگاه **گوادالاخارا** نیرومندترین جنبه نقاشی وی، یعنی حس غمخواری عمیق بشری نسبت به گروه مردمانی که سختی می کشند و دم نمی زنند، را آشکار می‌کند. (جنسن، ه.و. ۱۳۵۹، ص ۵۱۱)

تمایلات و روحیه انسان گرایی **اوروزکو** سبب گردید تا گرایش‌های آنارشیستی پیدا نماید. اونسبت به هرگونه رهبری و قدرت در جامعه، حتی سازمان های اجتماعی بدبین بود، زیرا از نظر او این گونه سازمان ها به نوعی محدود کننده آزادی بشری بودند.

دیه گو ریورا (۱۹۵۷-۱۸۸۶)

ریورا در پاریس با هنرمندان مشهور آن زمان آشنا شد. از جمله با **پیکاسو، براک، گری، درن و مودیلیانی** و نیز برخی دیگر از هنرمندان مجسمه ساز، شعرا و داستان نویسان و منتقدان در ارتباط بود و سبک های گوناگون **فوویسم، اکسپرسیونیسم** و **کوبیسم** را تجربه کرد.

دیدار وی با **سیکیه روس** انگیزه های انقلابی را در او ایجاد نمود. **ریورا** به همراه دوست جوانش به مطالعه سبک های سنتی اروپایی و فرسک های دوران رنسانس مخصوصاً در ایتالیا پرداخت. **ریورا** میان سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۷ به شیوه کوبیستی نقاشی کرد.

در همین دوره کوبیستی، **ریورا** با گروهی از نقاشان روس‌آشنا شد و در مباحثه با اعضای همین گروه بود که نظریه‌هایی را به نظم درآورد که بعدها در نقاشی های دیواری مکزیک صورت واقعیت یافته و جان گرفت. نقاشان روس مقیم پاریس در گرما گرم صدور بیانیه های انقلابی، قطعنامه ای دسته جمعی تنظیم کردند که در آن آمده بود: "باید هنر را به توده ها داد. در جامعه سوسیالیستی هر صنعتی باید چنان باشد که برای هر کس کالا فراهم کند، پس هنر هم باید چنان باشد که به زحمتکشان تعلق یابد". (Helm Mackinley, 1941,50).

ریورا به مطالب این قطعنامه اندیشید. درباره توده مردم و افراد بیسواد جامعه و میزان درک آنها از این گونه هنر فکر کرد. "**ریورا** معتقد بود که برای لذت بردن همه مردم از مشاهده آثار هنری، هنرمندان باید آثار را به صورت هایی در اختیار مردم بگذارند که نه تنها روش های فنی هنر نو را به خدمت بگیرد و بازتاب کیفیات آن باشد بلکه طرحی به حد کافی ساده نیز داشته باشد و محتوایش به گونه ای باشد که در همان نگاه اول قابل درک و گیرا باشد. این اصل استه تیک تماشاگری، همیشه در همه جا معتبر است" (Helm Mackinley ,1941,50).

ریورا به همراه **سیکیه روس** پس از مطالعه بسیار در هنر

اروپایی دیگر طاقت ماندن در اروپا و دوری از وطن را نداشت و در سال ۱۹۲۱ به کشورش مکزیک بازگشت. او سعی در تلفیق هنر بومی که ریشه در هنر سرخپوستان داشت با نقاشی مدرن به ویژه سبک کوبیسم نمود و تلاش کرد تا به شیوه شخصی دست یابد. **ریورا**، کارهای دکتر آتل را دوست نداشت و به همان اندازه نیز آرابسک های تخت و تزیینی مونته نگرو را تحقیر می‌کرد. در نتیجه اولین نقاشی دیواریش با عنوان "**خلقت**" که وی در پایان سال ۱۹۲۱ در آمفی تئاتر مدرسه ملی مقدماتی شروع کرد، هنوز در زمره آزمایش های **واسکونسه لوس** جهت دستیابی به تمثیل های مبهم و نامعلوم بود. طرح بزرگ **ریورا** که در آن پیکره هایی با قیافه های مکزیکی دارای لباس های سنتی در هم جمع آوری نموده و نیز آثار سایر هنرمندان نشان دهنده هنرها، فضائل مذهبی و اجتماعی (امید، عدالت، ایمان و ...) می‌باشند که همگی به یک نقطه اوج و منشا انرژی می رسند. آنچه که ذهن را نسبت به این نقاشی دیواری معطوف می دارد، این است که این اثر توسط هنرمندی که از قبل مشهور بوده - و به تازگی از یک دوره موفقیت آمیز به عنوان یک نقاش کوبیست در پاریس- برگشته به وجود آمده است. ترکیب قدرتمند احجام کوبیستی و ساده گرایی و نیز به عاریت گرفتن قانون کواتروچنتو و رنسانس ایتالیا بویژه آثار جیوتو و میکل آنژ، تلفیقی زیبا، خوشایند و هماهنگ را به وجود آورده است.

همچنین از نقاشی انسان های مشخص رفته رفته دور شد و انسان کوچک اندام، بینی پهن و شانه گرد قهوه ای پوستی نقاشی کرد، که در جهان مظهر سرخپوستان مکزیک شد: آدمی کوچک با سری گرد و چسبیده به اندامی بی‌گردن و تخم‌مرغی‌شکل که در پیراهنی سفید رنگ فرو رفته است (تصویر ۲) (Helm Mackinley ,1941,54) .

هنگامی که **اوبره گون** به پایان دوره چهارساله تصدی ریاستش نزدیک می شد، مشکلات سیاسی ناشی از تغییرات سطحی جامعه به وجود آمد. ضدیت با نقاشی های دیواری، مخصوصاً در میان دانشجویان محافظه کار مدرسه ملی مقدماتی منجر به فعالیت های مستقیم شد و در نهایت باعث بدنام شدن نقاشان گردید و خسارات بیشتری مخصوصا به آثار **اوروزکو** وارد گردید. **واسکونسه لوس** در سال ۱۹۲۴ استعفا نمود، و حمایتش از هنرمندان قطع شد و بدینوسیله اولین مرحله جنبش نقاشی دیواری به اتمام رسید. بسیاری از نقاشان از کار کناره گیری نموده یا متفرق شدند. تعدادی نیز به گوادالاخارا مهاجرت کردند. گوادالاخارا به خاطر حمایتش از نقاشان دیواری به مثابه سکویی برای انجام کارهای بزرگتری به وسیله سه هنرمند بزرگ مکزیک گردید.

به هرحال **ریورا** به هنگام انجام نقاشی های دیواری وزارت آموزش به وزیر جدید نزدیک گردید و مجازاً مدتی در شهر مکزیکو برای خویش فضا ایجاد نمود. او نمازخانه و قسمتی از ساختمان اداری در مدرسه ملی کشاورزی در **شابینگو** میان سال‌های ۷-۱۹۲۶ را نقاشی کرد. وی همچنین تمثیل بزرگ "**آفرینش زمین** (زمین آزاد به همراه نیروهای تحت کنترل انسان)" را بر دیوار محراب نمازخانه در کنار صحنه های مربوط به انقلاب شامل تصاویر ماندگار بدن های سوخته زاپاتا و مونتانو (**خون شهدای انقلابی زمین را حاصلخیز می کند**) را اجرا نمود.

ریورا در سال ۱۹۲۷ هنگامی که به تازگی از مسکو برگشته بود -آرم انقلابی روسیه (**ستاره سرخ، داس و چکش**) را در نقاشی های دیواری که در طبقه بالای وزارت آموزش در حال انجام بود را معرفی نمود. او به طور متناوب در نقاشی هایش موضوعاتی همچون اتحاد کارگران، سرباز و روستایی و تضاد سنتی میان فقرا و ثروتمندان را تاکید نمود.

داوید آلفارو سیکیه روس(۱۹۷۴-۱۸۹۶)

سیکیه روس پس از ورود به آکادمی قدیمی **سن کارلوس**[۳۱] در سال ۱۹۱۰ در حالی که حدود چهارده سال بیش نداشت به همراه **اوروزکو**، **ایناچیوایبرا**[۳۲] و سایر دانشجویان قدیمی، اعتصابی اعلام کردند که باعث تعطیلی آکادمی و برکناری مدیر آن گردید و در نتیجه مکتب فضای آزاد در دهکده **سانتا آنتیا**[۳۳] به وجود آمد.

سیکیه روس در یکی از بیانیه های خود اینگونه گفته است:"تمامی جنبش های نقاشی مدرن ما از آن شورش سیاسی آگاهی بخش ریشه می گیرد، آن حرکت بود که -اگرچه ممکن است کودکانه به نظر برسد- اما اولین تماسمان با مشکلاتی که مکزیک با آن مواجه است، را به‌وجود آورد." (Rodriguez Antonio, 1992,7).

وی در سال ۱۹۱۳ با دکتر آتل در نشریه "**لاوانگو آردیا**[۳۴]" همکاری نمود، و سپس به ارتش پیوست و در نبردهای مختلف جنگید و به درجه سرهنگی نیز دست یافت. او پس از اتمام نبرد انقلابی مکزیک با حکم **کارانزا**[۳۵] به اخذ بورسیه جهت ادامه تحصیل هنری به اروپا اعزام گردید. **سیکیه روس** در آنجا با **دیه گو ریورا** آشنا شد، که این دیدار منجر به تاثیرات متقابل بر هر دو

(تصویر ۲) رقص ریبون (جزیی از تصویر)، فرسک، ۴-۱۹۲۳

هنرمند گردید. او از تجربیات **ریورا** که سال ها در اروپا اقامت داشته و با مکاتب مختلف هنر مدرن آشنا بوده و در آن هنگام نیز شیوه کوبیسم را تجربه می کرد بخوبی استفاده نمود. **ریورا** نیز از طریق وی با آرمان های انقلاب مکزیک آشنا شد.

سیکیه روس در پاریس با جنبش های هنری **پستامپرسیونیسم** آشنا گردید. آشنایی با هنر مدرن اروپا و انگیزه استفاده از این سبک ها و آمیختن آنها سبب گردید که او و **ریورا** به ایتالیا سفر نمایند. وی در آنجا تحت تاثیر شدید فرسک ها و آثار اساتید برجسته رنسانس ایتالیا همچون: **جیوتو، مازاچو، تینتورتو** و **میکل آنژ** و نیز معماری باروک قرار گرفت. علاوه بر شکوه و عظمت این آثار، قدرت و تحرک شکل ها، ترکیب بندی ها و حجم های پویا احساسات وی را تحریک نمود. او مجذوب **فوتوریسم** گردید. جنبش هنر مدرن ایتالیایی پیشینه نظری او را تحت تاثیر قرار داد، به همین دلیل او **کارلو کارا**، رهبر سالخورده این جنبش را در خانه اش در میلان ملاقات کرد. او همچنین به آثار **بوچیونی** و سبک متا فیزیکی **دکریکو** علاقمند شد.

اگر به تابلویی که **کارا** از چهره (وکندی) در سال ۱۹۲۰ کشیده است نظر بیفکنیم، بخوبی درمی یابیم که بیشتر خصوصیات متافیزیکی آثار **کارا** بود که بر **سیکیه روس** تاثیر گذاشت. نحوه نگرش **سیکیه روس** را نسبت به فضا می توان در تابلو موسوم به (**پسر بنا**) اثر **کارا** بازیافت. حجم و صلابت بدن "فیگور" وسط ترکیب بندی (کمپوزسیون) آثار **سیکیه روس** با شیوه معمولی **کارا** در قرار دادن تصویر یک بدن تنها در وسط تابلوی موسوم به (نر-ماده) و دیگر آثار معروف **کارا**، قرابت فراوانی دارد که برای ایجاد حالت برجستگی و جاودانه در آنها، به کار گرفته شده است (ماریودو، ۱۳۶۲، ص۲۵).

اما مهم ترین حادثه سفرهایش به کشورهای اروپایی، بی‌شک **بیانیه بارسلون** بود، که مسیر نقاشان و مجسمه‌سازان آمریکا را نشان می دهد. این بیانیه با عنوان "**سه فراخوان**" در روزنامه **ویدا آمریکانا**[۳۶] در ماه مه سال ۱۹۲۱ به چاپ رسید. **سیکیه روس** در اینجا عقایدش را در مورد چگونگی "به وجود آوردن هنر آینده" بیان کرد. وی گرایش های گذشته شامل هنر شرقی تجاری **آرنوو** را محکوم کرد. همزمان وی گرایش های جدید از تولد **پل سزان** تا حال حاضر را مورد تمجید قرار داد. او همچنین اعلام کرد:" ما باید متناسب با عصر پویا و شگفتانگیز خویش زندگی کنیم... باید ماشین مدرن، که ما را با پدیده‌های بصری غیرمنتظره آشنا می سازد، دوست بداریم." (Rodriguez Antonio ,1992,10) او در دومین قسمت بیانیه اشاره می کند که چگونه هنر آفریقایی و هنر پریمیتیو; هنرهای بصری را تحت تاثیر قرار داد. "ما باید به آثار پیشینیان باستانی مستقر در دره های کشورمان، نقاشان و مجسمه سازان بومی، **مایاها، آزتک ها، اینکاها** و غیره نزدیک شویم... ما باید نظرات القا کننده (هنرملی) را کنار بگذاریم. ما باید جهانی شویم، در نتیجه عناصر نژادی و محلی ما به طور قطع در آثارمان آشکار خواهند شد." (Rodriguez Antonio ,1992,10)

سرانجام در سومین فراخوان، او علیه هر نوع آکادمیسم می‌تازد، حتی علیه به قول خودش "**آکادمی های فضای آزاد**" یعنی آن مکاتبی که خود بر ضد آکادمی سنتی برخاسته بودند و در دهه نخست قرن حاضر، جهت اصلاحات آموزشی تلاش ورزیده و به نحوی تحت تاثیر **امپرسیونیسم** فرانسوی بوده‌اند(ماریودو، ۱۳۶۲، ص۲۵).

وی در سال ۱۹۲۲ به مکزیک بازگشت و با کمک دوستانش سندیکایی به نام "سندیکای کارگران فنی، نقاشان و مجسمه سازان مکزیک" را تاسیس نمود و سپس روزنامه "**ال ماچته**"[۳۷] را منتشر ساخت. **سیکیه روس**، همیشه یک سخنران جدلی و تندبادی بر علیه شیوه تخت و باستانی هنر تصویری ملی گرایانه بود. او همواره بیشترین سفارش گیرنده نقاشی های دیواری در دنیای مدرن از هر دو جنبه محتوا و تجربه های تکنیکی بود. **سیکیه روس** مسیر جدیدی را برای نسل جدید نقاشان و مجسمه سازان آمریکایی عرضه نمود. او هنری پویا و ساختارگرایانه را عرضه نمود. زبانش ریشه در زیبایی شناسی مدرن **کوبیسم** و **فوتوریسم** دارد که انقلاب کوبیستی هنربدوی به تایید روند گرایش جدید به فرهنگ بومی مکزیک یاری نمود. وی تاکید کرد:" عناصر بزرگ اولیه، مکعب، مخروط، کره، باید چارچوب تمامی معماری تجسمی باشد. ما باید روح ساختارگرایی را بر تزیین گرایی های خالص تحمیل کنیم... پایه بنیادین اثر هنری، ساختار هندسی باشکوه شکل می باشد..." (Rafael Corrino A,1979,102)

شیوه، تکنیک و فضای کاری **سیکیه روس** بسیار پیچیده است. مسائلی که او انتخاب، تغییر،اصلاح و یا ساخت، وی را قادر به فعال کردن تمامی ناحیه دیوار جهت خلق فضایی کامل برای نقاشی نمود. برای مثال می توان به نقاشی دیواری بزرگ او برای بیمارستان **دلا رازا**[۳۸] انجام داد اشاره نمود. **سیکیه روس** در این کار از رنگ های صنعتی استفاده نمود و دستگاه رنگ پاش و عکاسی را نیز تجربه کرد، مثلاً استفاده از پروژکتور جهت بزرگنمایی تصاویر بر روی دیوار، که او در نوشتار مهمش "چگونه یک نقاشی دیواری را بکشیم" شرح داده است.

وی با روش های شگفت انگیزی از طریق اغراق و تغییر شکل اندام انسان ها، به ویژه با تاکید بر برخی از اجزا مانند: دست ها و بازوها سعی در بیان حالات روحی و مفاهیم مورد نظر داشت. در یکی از آثارش او با بزرگنمایی مشت خویش و قرار دادن رنگهایی بر انگشتان دستش تلاش نمود تا قدرت هنر انقلابی را نمایان سازد. در آثار دیگر با اغراق در دستان کارگران، فقراء و زحمت کشان سعی در نشان دادن جایگاه حیاتی آنها در اجتماع به‌عنوان منشا تولید و نیروهای بنیادین این جامعه دارد. طراحی آثار وی دارای بیان حالت شدید بوده و از خطوط خشن و نیرومند تشکیل شده است.

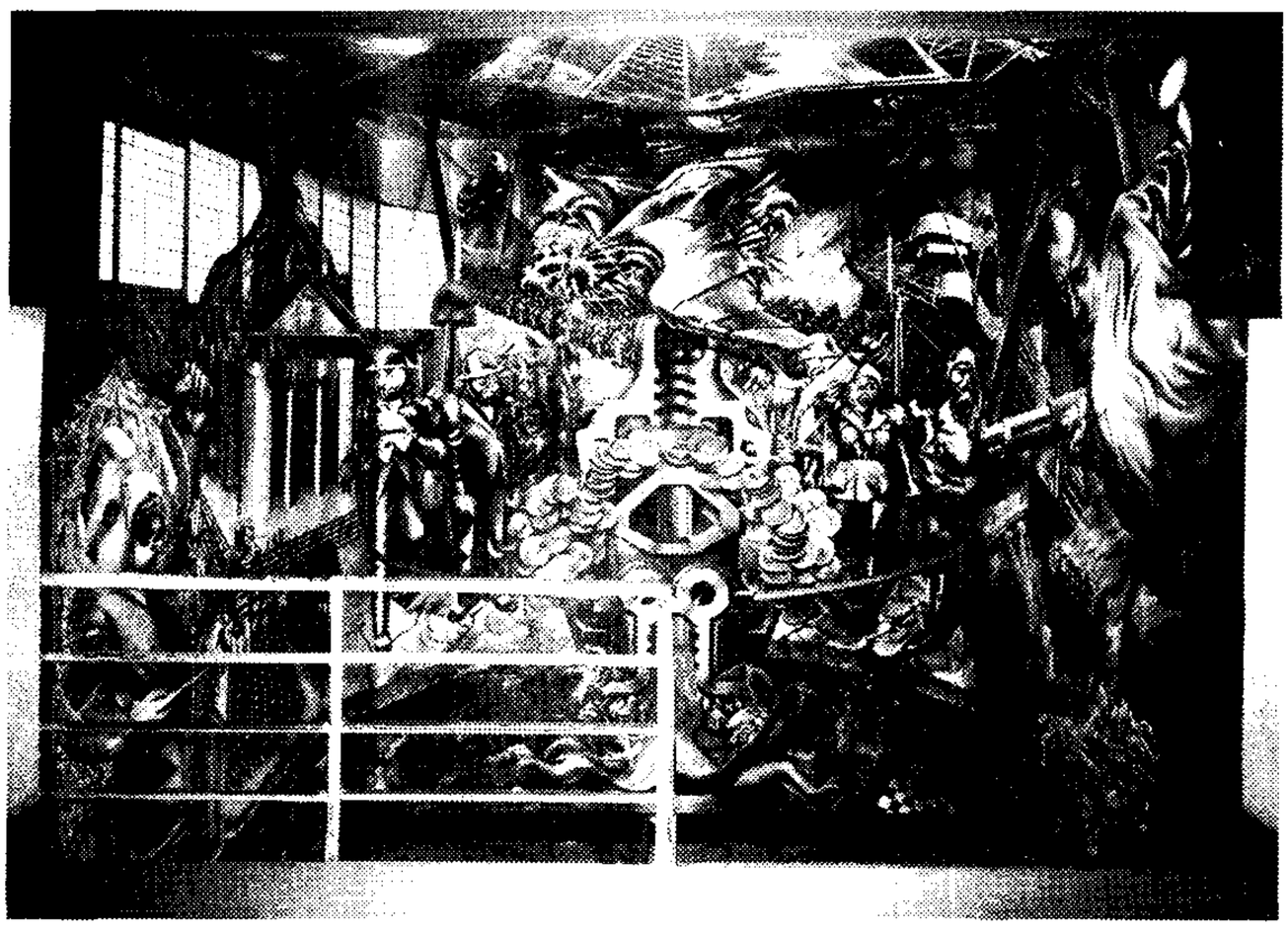
سیکیه روس، همانند **اوروزکو** و **ریورا**، به ندرت موضوعاتی از تاریخ مکزیک استفاده می کرد، و بیشتر جذب مبارزات طبقاتی مکزیک معاصرشده بود. نقاشی دیواری پوسترگونه "**چهره بورژوازی**" یا "**پرتره فاشیسم**" اولین

اثری بود که در آن از عکس های معاصر جهت تصویر نمودن یک موضوع سیاسی و جنگ های داخلی اسپانیا و پیامدهای آن استفاده شده است (تصویر۳) . این نقاشی دیواری پیوند پیچیده ای با برنامه اصلاحات اراضی **لازارو کاردیناس**[۳۹] و اغراض شخصی **سیکیه روس** در مبارزه برای دولت جمهوری خواه در جنگ داخلی اسپانیا دارد. او در این اثر از تلفیق روش‌های نو و سنتی بهره جست، او نقاشی **"چهره بورژوازی"** را در پاگرد پلکان اصلی عمارت اجرا نمود و سعی کرد از شیوه‌های مختلفی که تا آن زمان تجربه کرده بود، در این اثر استفاده کند، تا بتواند رابطه پایدارتری میان محتوا و موضوع به وجود آورد. محتوای پیچیده نقاشی نیاز به فضای بیشتری داشت، اما محل مورد نظر بسیار کوچک بود. این نقاشی بزرگ به داستان ها و حوادث فرعی و پیکره های بی شماری تقسیم می‌گردد. در واقع گروه و توده مردم بسیاری، فردیت انسان را خنثی نموده و در خود جذب می نماید .

در قسمتی از نقاشی پیکره سخنرانی با سری طوطی وار، گل ظریف و شاعرانه‌ای که در دست چپش قرار گرفته را به مستمعین تالار نشان می‌دهد. **سیکیه روس** در حقیقت واقعیت جهان امروزی را در مقابل شعارهای امپریالیست ها به تصویر کشیده است. سخنران با قیافه ای شبیه به **موسیلینی** که ریاکارانه هویتش را پنهان نموده، توسط فنری قوی و ناپیدا کنترل می شود. کارگران جوان و نیرومند در حال رفتن به جبهه می باشند، در حالی که سرمایه داران، آسوده‌خیال در خانه خود لمیده اند. مادری تهیدست در فکر تامین توشه ای برای کودکش می باشد، کارگران سخت مشغول کار در کارخانه ها می باشند، در حالی که بینوایان همچنان در فقر به سر می برند. عقاب فولادین صحنه خارق العاده دیگری است که نمادی از منظره بسیار هولناک پرواز هواپیماهای جنگی را تداعی می کند. از منقار و گردنش پولک های تیزی بیرون آمده در حالی که جسد انسانی طناب بر گردن از آن آویزان است. در سمت راست نقاشی به شکلی کاملاً مشخص و بارز ازمیان گروهی بسیار کوچک پیکره کارگری انقلابی که تفنگی به چنگ دارد، درابعاد بسیار بزرگ تصویرشده است.

نمایندگان کاپیتالیسم کلاه قرمز رنگ دموکراسی را بر سرنیزه سلاحشان فروکرده اند، در حالی که ژنرال های نازی و فاشیست غرق در مدال هایشان می باشند. غول ماشینی نمادی از "تمدن کاپیتالیستی" - که قسمت اصلی نقاشی را اشغال کرده است - دائماً در حال بیرون انداختن سکه های مسی، نقره ای و طلایی است. مجموعه ماشین ها، آهن آلات و پیکره های انسانی، خشونتها و دوروئی ها زندگی بشر امروزی را در قالبی تجسمی ارایه می نماید. در میان کوهی از نظامیان، سلاح ها، یونیفورم ها و سکه ها قطعه ای از آسمان صاف، جایی که اشعه بی کران خورشید به عنوان نمادی از امیدواری نمایان است. ترکیب بندی اثر بسیار خشن و نامتجانس می باشد، و شاید به دلیل وجود پیکره ها و جمعیت زیاد برای بیننده خسته کننده به نظر آید. کمیت جزییات در نقاشی، تا حدی منجر به پایین آمدن کیفیت گردیده است.

به طور کلی نقاشی، کلاژی از عکس های مختلف به نظر می‌رسد. **سیکیه روس** از عکس تنها به عنوان یک بازنمایی و سند استفاده نمی‌کرد، بلکه به عنوان راهی برای مشاهده زندگی و همزمان او از نیروی رسا واکسپرسیو پوستر به عنوان منبع الهام بهره می جست. از سوی دیگر عناصر ویژه‌ای از جمعیت مشخص می شوند که در طرح های بسیار بزرگ و سینمایی گونه ترکیب شده اند. جزییاتی که به عنوان نماد به‌آنها اشاره شد، یعنی: عقاب، سخنران و کارگر مسلح در نوع خود آثاری با کیفیت می باشند و اساساً می توان این اثر را به عنوان یکی از آثار ارزشمند و عمیق ارزیابی نمود.



(تصویر ۳) چهره بورژوازی، سیکیه روس، پیروکسیلین روی سیمان، ۴۰-۱۹۳۹، سندیکای برق کاران مکزیک، مکزیکوسیتی.

(تصویر ۴) هنر نمایشی در مکزیک(جزیی از نقاشی)، سیکیه روس، آکرولیک روی چوب، ۱۹۵۹، مکزیکوسیتی.

(تصویر۵) مطالعه عکاسی برای تصویر کارگر مقتول (هنر نمایشی در مکزیک).

سیکیه روس از شیوه های مختلف **کلاسیک** تا **باروک** و **رمانتیسم** در ارایه این نقاشی استفاده کرده است و به نوعی آثار **رابرت راشنبرگ**[۴۰]، که دارای جنبه های خشن و پیچیده می‌باشد و نیز نقاشی های **خوان جنووس**[۴۱] که در آنها پیکرههای زیادی در حال دویدن یا بدون نظم در حال پروازند را تداعی می‌کند. به هر حال این نقاشی، نیروی خلاقیت **سیکیه روس** را به سمت رشته ای جدید از نقاشی دیواری با فکرهای ابتکاری، شکل ها و مواد، ابزار و محتوای زیبایی شناسی که تماماً از ذهن خلاق وی نشات می گرفت سوق داد.

وی از پروکسیلین و ایربراش به عنوان تکنیک بصری در نقاشی استفاده کرد. **سیکیه روس** همچنین توصیه می کرد که هنرمندان بایستی از ابزار و فنون جدید در اجرای نقاشی هایشان استفاده نمایند. او هنگامی که در آمریکا به سر می برد، جهت اجرای چند پروژه نقاشی دیواری از کارگاهی بزرگ و مجهز به آزمایشگاه شیمی و بخش عکاسی استفاده نمود (تصاویر۴ و۵).

سیکیه روس معتقد بود که نقاشی انقلابی مکزیک در جهان معاصر بی نظیر و پیشرو می باشد، که نه تنها هنرهای تجسمی امروز، بلکه آیندگان نیز از قواعد و نظریات این جنبش تاثیر خواهند پذیرفت.

نتیجه گیری

آنچه که از این بررسی حاصل می شود، این است که به طور یقین جنبش نقاشی دیواری مکزیک نتیجه انقلاب ۱۹۱۰ در آن سرزمین می‌باشد، زیرا اولاً خاستگاه این هنر با هنر اشرافی قبل از انقلاب کاملاً متفاوت و متضاد بود، ثانیاً اگر آن را صرفاً متاثر از **هنر پیشا کلمبیایی** بدانیم سایر کشورهای آمریکای لاتین نیز از این پیشینه فرهنگی و هنری برخوردارند، اما این حرکت تنها در مکزیک شکل گرفت.

تعهد انقلابی هنرمندان الزاماً نگرش آنها را نسبت به هنر دگرگون ساخت و سرانجام منجر به جایگزینی نقاشی دیواری بر نقاشی سه پایه‌ای گردید، و تابلوهای پارچه ای جای خود را به دیوارهای عظیم و زمخت سیمانی واگذار کردند. هنرمند انقلابی مکزیک با تفکر "**هنر برای هنر**" مخالفت می ورزد و از محرومان حمایت کرده و برای آنها نقاشی می کند. ما برای اولین بار در تاریخ هنر شاهد خلق آثار نقاشی دیواری با وسعت زیاد در فضای باز مواجه هستیم، لذا از این جهت نقاشی دیواری مکزیک در نوع خود بی نظیر می باشد.

نقاشان انقلابی بزرگی همچون: **اوروزکو، ریورا و سیکیه روس** سعی در انتقال ایدئولوژی و مفاهیم انقلاب به نقاشی داشتند و آرمان‌های انقلاب را از طریق تجسمی در قالب نقاشی دیواری منعکس ساختند. آنها در این راه به همان اندازه که به محتوای آثار اهمیت می دادند، به ارزش های تجسمی و زیبایی شناسی نیز توجه داشتند. این هنرمندان توانستند با استفاده از سنت های مختلف هنری از جمله: هنر کلاسیک اروپایی، هنر نوین قرن بیستم و فرهنگ و هنر بومی اقوام **آزتک، مایا و اینکا**، و درهم آمیختن آنها، هنری خارق العاده، پویا و با هویت را خلق نمایند. اگرچه سه هنرمند برجسته انقلاب مکزیک در اهداف کلی و آرمانی با یکدیگر هم عقیده بودند، اما آنها در ارایه مفاهیم انقلاب متفاوت بوده و عقاید شخصی خویش را در هنرشان اعمال نمودند.

به نظر می رسد جنبش نقاشی دیواری مکزیک در سه مرحله صورت پذیرفت: مرحله اول گرایش هنرمندان به هنر باستانی و هنر عامیانه، مرحله دوم گرایش به طرح مفاهیم تاریخی و اسطوره ای در نقاشی و مرحله سوم ظهور عقاید انقلابی و سوسیالیستی با اهداف تبلیغاتی و آگاه نمودن توده ها.

نقاشی دیواری مکزیک در ارایه صورت بر محور پیکره انسان تکیه دارد، و از این طریق توانست به مدد فرهنگ غنی بومی، انسانی با هویت مکزیکی را در عرصه هنرهای تجسمی به جهانیان عرضه نماید. هنرمندان مکزیکی جهت غنی کردن هنرشان علاوه بر استفاده از صورت‌های تجسمی گوناگون، از نظر فنی نیز، هم از فنون شیوه های سنتی و هم از ابزار، امکانات و تکنولوژی نوین استفاده نمودند.

به طور کلی، نقاشی انقلابی مکزیک هنری است رازگونه، عرفانی و جدلی که از نیروی زندگی بخش خارق العاده ای برخوردار است و پیام آن رهایی از یوغ استعمارگران و مبارزه با ستمکاران در طول تاریخ می باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Los tres grandes
۲ Jose Clemente Orozco
۳ Diego Rivera
۴ David Alfaro Siqueiros
۵ Porfirio Diaz
۶ Emiliano Zapata
۷ Morelos
۸ Alvaro Obregon
۹ Octavio Paz
۱۰ Jose Vasconcelos
۱۱ Comte
۱۲ Dr. Atl (Grardo Murillo)
۱۳ Yucatan
۱۴ Chichen-Itza
۱۵ Jaguers
۱۶ Encaustic
۱۷ True Fresco
۱۸ Delaunay
۱۹ Fernand Leger
۲۰ Manuel Gamio
۲۱ Forjando Patria
۲۲ Jean Charlot
۲۳ Roberto Montenegro
۲۴ Adolfo Best Maugard
۲۵ Carlos Merida
۲۶ San Pedro y San Pablo
۲۷ Xavier Guerrero
۲۸ Hospicio Cabanas
۲۹ Guadalajara
۳۰ Dartmouth College
۳۱ San Carlos
۳۲ Ignacia Ibarra
۳۳ Santa Anita
۳۴ Lavango Ardia
۳۵ Carranza
۳۶ Vido Americana
۳۷ El Machete
۳۸ Hospital De La Raza
۳۹ Lazaro Cardenas
۴۰ Robert Raushenberg
۴۱ Juan Genoves

فهرست منابع:

جنسن ه.و. تاریخ هنر؛ سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی؛ پرویز مرزبان؛ تهران؛۱۳۵۹.
جین فرانکو؛ فرهنگ نو در آمریکای لاتین (جامعه و هنرمند)؛ دانشور مهین؛ مؤسسه انتشارات امیرکبیر؛ ۱۳۶۱.
میکلی ماریو دو؛ نگاهی به زندگی و آثار نقاش مکزیکی داوید آلفارو سیکه ایروس؛ فریده شبانفر؛ نشر دنیای نو و مهرگان؛ تهران؛ ۱۳۶۲.

Abbott, Jere. The Frescoes of Diego Rivera, New York, 1933.
Bernard, S. Myers. Mexican Painting in Our Time, Oxford University Press, New Yourk, 1956.
Charlot, Jean. El Renacimiento Del Muralismo Mexicano, 1920-1925, Editorial Domes, S.A., Mexico, 1985.
Delpar, Helen. The Enormous Vogue For Things Mexican, Cultural Relation Between The United State and Mexico, 1920-1935(Tuscaloosa, Alabama, 1992)
Helm, Mackinley. Modern Mexican Painting, Harper Brothers, New Yourk & London, 1941.
Margarita, Nelken. El Expresionismo En La Plastica Mexicana de Hoy.SEP, Instituo Nacional de Bellas Artes, Mexico, 1964.
Reed, Herbert (Consulting Editor). Dictionary of Art and Artist, Thames and Hudson, London, 1989.
Rochfort, Desmond. Mexican Muralists, Laurence King Publishing, London, 1993.
Rodriguez, Antonio. Siqueiros Mural Painting, Fondo Editorial de la Plastica Mexicana, Mexico, 1992.
Reed, Alma M. The Mexican Muralism, Crown Publishers Inc, New York, 1960.
Sullivan, Edward J, Latin American Art, Phaidon Press Limited, London, 200
Smeckebier, Lawrence, Modern Mexican, Mexico, Fondo Editorial de la Plastica Mexicana, 1975.