

کیرشنر، اکسپرسیونیسم و شهر

نینا میال - برگردان: میثم روایی دیلمی

خوش شانس بودیم که گروه ما از افرادی حقیقتاً با استعداد تشکیل شده بود که شخصیت و استعدادهاشان، در زمینه‌ی روابط انسانی هم انتخابی جز هنرمند شدن برایشان باقی نمی گذاشت... توسعه‌ی چهره‌ی محیط هر روز همان از نخستین سقف نقاشی شده‌ی اولین استودیو مان در درسدن تا هماهنگی کلی اتاق‌ها در هریک از استودیو هاما در برلین فرایند منطقی بی‌وقفه‌ی بود که همپای تکامل هنری نقاشی‌ها، چاپ‌ها و مجسمه‌هایمان پیش می‌رفت... نخستین چیز برای هنرمندان، طراحی آزاد از بدن انسان در آزادی طبیعی‌اش بود.

ا. ل. کیرشنر، خاطرات، ۱۹۲۳

مقدمه

ارنست لودویگ کیرشنر (۱۸۸۰-۱۹۳۸) را عموماً بزرگترین هنرمند اکسپرسیونیست آلمانی دانسته‌اند. آثار پرانرژی و شورانگیز او به خاطر استفاده از رنگ‌های تند، پویایی، فرم‌های اغلب تیز و زاویه‌دار، و سرزندگی بدوی‌شان متمایزند. کیرشنر در نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، طراحی‌ها، و چاپ‌هایش با بیانگری عالی و شدتی نافذ در پی ثبت تجربه‌ی درونی از زندگی شهری مدرن بود - از کاباره‌های رنگارنگ گرفته تا خیابان‌های تک‌افتاده و سردرگم‌کننده‌ی کلانشهر پرهیاهو. سالهای آغازین فعالیت او به آموختن معماری در درسدن گذشت، جایی که به رهبر معنوی گروهی از هنرمندان با نام پل^۱ تبدیل شد. اعضای گروه با هم در فضای کولی‌وار استودیوی کیرشنر به طراحی آزاد از بدن برهنه‌ی انسان می‌پرداختند و ایده‌هایی رادیکال برای هنری نوین تدوین می‌کردند. در ۱۹۱۱ اعضای گروه به برلین که شهری هیجان‌انگیزتر و به سرعت در حال پیشرفت بود مهاجرت کردند و در آنجا کارشان تحت تأثیر مضمون فرد در شهری بزرگ قرار گرفت. حال و هوای هیجان‌آلود پایتخت کیرشنر و دیگر اعضای گروه را به مسیرهای متفاوتی در هنر سوق داد و این نخست اختلاف نظرهایی را برانگیخت و دست آخر به انحلال رسمی گروه انجامید. (این شکاف بسیار عمیق بود تا جایی که کیرشنر

1. Die Brücke

تا پایان عمر، رابطه‌اش را با گروه قطع کرد و آن دوره از فعالیتش را «مزخرفات دوران جوانی» نامید. در سال‌های بعد کیرشنر اغلب با رابطه‌ی پیچیده‌ی هنر و زندگی دست به گریبان بود؛ پیش‌آگاهی‌آزاردهنده‌یی که در پیش‌زمینه‌ی جنگ جهانی یکم به سوی بحرانی شخصی عمیق یافت. در سال ۱۹۱۵ به عنوان سرباز «داوطلب اجباری» به حال آفرستاده و در آنجا دچار آسیب‌های جسمی و روانی سختی شد. او ناچار، دوره‌های طولانی نقاقت را در کلینیک‌های مختلف گذراند؛ نخست در آلمان، که برخی از قدرتمندترین کیفرخواست‌های تصویریش علیه جنگ را در آنجا خلق کرد، و سپس در سوئیس. متأسفانه سلامت روانی کیرشنر از آن پس بسیار شکننده بود و پس از اینکه در ۱۹۳۷ توسط نازی‌ها «منحط» اعلام شد، در پی رنج حاصل از طرد شدن از زادگاهش، اندکی پس از تولد ۵۸ سالگی دست به خودکشی زد. رآلیسم زنده و اکسپرسیو کیرشنر بزرگترین رابط بین ونگوگ و هنر نیمه‌ی دوم قرن بیستم است. به علاوه کار او به عنوان بنیان‌گذار مستعد و درخشان دی بروکه پلی را بین هنر گرافیک و اغلب بومی هنرمندان سنتی آلمان نظیر آلبرشت دورر، و هنر تجربی جنبش آوانگارد بین‌المللی بنا کرد. کنار هم قرار دادن آثاری که او در درسدن خلق کرده‌است (بین ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۱) و نقاشی‌هایی که بعدها در برلین و جاهای دیگر کشیده نشان می‌دهد که چه گونه هنرش از دورانی نوآورانه، پویا، و شاد به دوره‌یی سیاه و دراماتیک رسیده است.

سرچشمه‌های اکسپرسیونیسم آلمانی

«تا پیش از آغاز جنگ جهانی یکم هنری نو و مدرن در سرتاسر اروپا پدیدار شده بود و اکسپرسیونیسم سهم آلمان در این توسعه‌ی همه‌جانبه بود.»
ماگدالنا م. مولر، مدیر موزه‌ی بروکه (پل) در برلین

در آغاز سده‌ی بیستم سرخوردگی از سبک‌های قدیمی آکادمیک در نقاشی موجی از تجربه و آفرینش را در میان هنرمندان سراسر اروپا به راه انداخت. این هنرمندان در جست‌وجوی نوع جدیدی از بیانگری بودند تا پاسخی صادقانه به «روح زمانه»^۳ باشد و تجربه‌ی شخصی آنها را از دنیای مدرن منتقل کند — دنیایی مهیج و سرزنده از تکنولوژی پیشرفته، شهرهای در حال توسعه، و شتاب افزون‌شونده. یوهانس ر. بکر شاعر با نگاهی به گذشته نوشت: «ما مسخ شده بودیم. در کافه‌ها، خیابان‌ها، و کارگاه‌هایمان، شب و روز... شاعر و نقاش و موسیقی‌دان همه با هم کار می‌کردیم تا «هنر قرن» را بیافرینیم، هنری بی‌همتا که تا همیشه بالاتر از هنر همه‌ی سده‌های پیش از این باشد.»

در ایتالیا واکنش فوتوریست‌ها تجلیل از تکنولوژی و سرعت در ترکیب‌بندی‌هایی پویا و اغلب دربرگیرنده‌ی عناصر متحرک مکانیکی بود، حال آنکه در فرانسه پابلو پیکاسو و ژرژ براک با تکه‌تکه کردن فرم‌ها در آن تجربه‌های بصری که بعدها کوبیسم نامیده شد آشفتگی زندگی مدرن را القای کردند. همزمان در آلمان این تمایل شدید به تجربه‌ی هنری به واکنشی هماهنگ و غیرمنتظره در قالب اکسپرسیونیسم انجامید.

اکسپرسیونیسم آلمانی جنبش هنری بانفوذی که در طول نخستین دهه‌ی قرن بیستم پدیدار شد علیه کلاسیسیسم سرد و عبوس نقاشی تاریخی که بر قرن نوزدهم سایه افکنده بود واکنش نشان داد و در عوض از پاسخی به شدت عاطفی و ذهن‌گرایانه به محرک‌های مدرن شهری جانبداری کرد و بالاتر از همه کوشید تا حقیقت درونی و عاطفی اشیا، انسان، و تجربه را آشکار سازد. همانطور که ماگدالنا م. مولر می‌گوید: «هنرمند آلمانی به دنبال هماهنگی نمود بیرونی نبود بلکه

بسیار بیشتر رمز و راز پنهان در پشت فرم بیرونی را می‌جست، او به سرشت چیزها علاقه داشت و می‌خواست تا آن را عریان کند.»

اکسپرسیونیست‌های آلمانی در آثاری با رنگ‌های درخشان و فرم‌های اکسپرسیو، بسیاری از الگوهای دیداری‌شان را از پست‌امپرسیونیسم گرفتند و همزمان هنرشان را در درون سنت آلمانی تثبیت کردند. سبک هیجانی هنرمند پست‌امپرسیونیست و نسان ونگوگ — قلم‌زنی‌های پر آشوب و اعتقادش به رنگ‌های ابداعی برای اثربخشی عاطفی بیشتر — با هدف اکسپرسیونیست‌ها مبنی بر انتقال بیانی عمیق‌یافته از ماهیت سوژه‌شان همسو بود. هنرمند دیگری که بر آن‌ها بسیار تاثیر گذاشت پل گوگن بود که اکسپرسیونیست‌ها توجه همیشگی‌اش به مجسمه‌های قبایل بدوی و هنر جزایر پاسیفیک را مشتاقانه پی گرفتند. آن‌ها مجذوب کیفیت‌های بدوی هنر قوم‌نگاران‌ه شدند — به‌ویژه فرم‌های ساده‌ی اغراق‌آمیزش — که بر خلاف دنیای مدرن تکنولوژیک و پرشتاب حالتی معصومانه و جاودانی داشت.



دو برهنه^۴

رنگ روغن روی بوم (۱۹۰۶-۸)

این تصویر غنی از دو بدن برهنه بلافاصله پس از شکل‌گیری گروه دی‌بروکه زمانی که کیرشنر ۲۶ ساله بود نقاشی شد. این اثر احتمالاً در استودیوی کیرشنر در درسدن نقاشی شده که با اینکه تاریک و دلگیر بود به طرزی نامعمول با بوم‌های تازه نقاشی شده، مجسمه‌ها، و پارچه‌های منقش تزئین شده بود. این نقاشی با طیف رنگ‌های خالص و روشن و ضرب‌قلم‌های ضخیم و خمیری شکل مشخصاً دارای تکنیکی اکسپرسیونستی است. اگر این اثر را با آثار بعدی کیرشنر مقایسه کنید خواهید دید که در نقطه‌ی جالب توجه از پیشرفت هنری‌اش پیش از آنکه فرم‌ها زاویه‌دار و صورت‌ها تحت تاثیر مجسمه‌سازی بدوی، ماسک‌مانند شوند نقاشی شده‌است.

امروزه کیرشنر را بهترین اکسپرسیونیست آلمانی می‌دانند هرچند او در زمان حیاتش مخالف این طبقه‌بندی و منکر تاثیرپذیری از کسی بود. در نامه‌ی که در سال ۱۹۳۷ به کورت ولنتاین دلال هنری نوشت پیشرفت سبک اکسپرسیونستی شخصی‌اش را چنین توضیح می‌دهد:

آیا می‌دانی که در ۱۹۰۰ ایده‌ی نیرومند در سر داشتم تا به هنر آلمان جانی تازه بدهم؟ این فکر در نمایشگاه گروه

هنرمندان جداسرمونیخ^۵ به سرم زد که در آن، تصویرها به خاطر محتوا و طرز اجرای بی‌ارزششان و اینکه مردم یکسره به آن‌ها بی‌توجه بودند، عمیق‌ترین تاثیر را بر من گذاشتند. آن تو این تکه گوشت‌های رنگ‌ورو رفته و بی‌خون و تهی از زندگی بود و بیرون، زندگی واقعی رنگارنگ و جاری در شور و هیجان و نور آفتاب... در درونم تمایلی شدید احساس کردم: «تو باید این کار را بکنی!» و انجامش دادم، هنوز هم دارم همین کار را می‌کنم. پیش از هر چیز نیاز داشتم تا تکنیکی ابداع کنم که هر چیز را هنگامی که در حرکت است ضبط کند... هر جا که بودم می‌کوشیدم چیزها را به سرعت با ضربه‌های خشن قلم ثبت کنم... و در این راه آموختم که چه گونه می‌توان خود حرکت را نقش کرد. در شور و شتاب این کار به فرمی نو دست یافتیم که بی‌آنکه ناتوالیستی باشد هر چیز را که دیده بودم و می‌خواستم تا به طریقی شفاف‌تر و در ابعادی بزرگتر بیان اش کنم بازمی‌نمود. به این فرم رنگ‌هایی یکدست را با همان شفافیتی که خورشید می‌سازدشان اضافه کردم.

تشکیل گروه دی بروکه

با اینکه خانواده‌ی کیرشنر استعداد او را از همان آغاز با آموزش طراحی و آبرنگ در خانه پرورش دادند از تمایلش به هنرمند شدن حمایت نکردند. در عوض کیرشنر به انستیتوی سلطنتی تکنولوژی در سدن رفت تا به مطالعه‌ی معماری بپردازد (او بعدها از مطالعاتش در معماری به عنوان پوششی برای دغدغه و آموزش‌های هنری بعدی یاد کرد). در این سالها بود که با هم‌دانشگاهی‌هایش اریش هکل، کارل اشمیت رُتلف، و فریتز بلیل که همگی همان گرایشات لیبرال و ایده‌های انقلابی کیرشنر را داشتند دوست شد.

در ۱۹۰۵ این چهار دوست جوان گروهی هنری به نام دی بروکه یا «پل» تاسیس کردند (بعدها ماکس پیش‌شتاین و اُتو مولر [و البته در مقطعی امیل نوله] جانشین فریتز بلیل شدند). هنرمندان دی بروکه علیه نقاشی آکادمیک و سنتی شوریدند تا زیبایی‌شناسی نوینی را همان‌طور که از نام گروه برمی‌آید همچون پلی بین گذشته‌ی ژرمانیک و دوران مدرن پایه‌ریزی کنند. آنها کارشان را قاطعانه متعلق به سنت هنر آلمانی — به‌ویژه کسانی چون آلبرشت دورر، ماتیاس گرون‌والد و لوکاس کراناخ پدر — می‌دانستند و با احیای مدیوم‌های تاریخی آلمانی نظیر چاپ با سِمه‌های چوبی بر هویت ملی‌شان صحنه می‌گذاشتند و در عین حال جنبش‌های معاصر خارج از آلمان را نیز پی‌گیری می‌کردند. آنها بسیاری از نظریات پیشگامانه‌ی جنبش آوانگارد بین‌المللی را پذیرفتند.

سال‌های درسدن

نخستین دیدارهای اعضای گروه در استودیوی کیرشنر در درسدن که قبلاً یک قصابی بود صورت می‌گرفت. فریتز بلیل آنجا را چنین توصیف می‌کند: «واقعاً کولی‌وار، پر از نقاشی‌هایی که این طرف و آن طرف افتاده بودند، طراحی‌ها، کتاب‌ها، و ابزار کار. بیشتر شبیه اتاق رمانتیک یک هنرمند بود تا خانه‌ی یک دانشجوی منضبط معماری.» همین‌جا بود که آنها مانیفستی تدوین کردند که روی چوب حکاکی شده و بیشترش کار کیرشنر بود. در این مانیفست می‌خوانیم:

با اعتقاد به پیشرفت و به عنوان نسلی جدید، چه آنها که خلق می‌کنند و چه آنها که لذت می‌برند، از جوان‌های خواهیم که به ما پیوندند، به عنوان جوان‌هایی که آینده با ما ست و در کار و زندگی خواهان آزادی هستیم و می‌خواهیم از نیروهای کهن و تثبیت‌شده مستقل باشیم. هر کس که بی‌واسطه و بدون تصنع در خود نیرویی دارد که او را به آفرینش هنری وامی‌دارد یکی از ما ست.

استودیوی کیرشنر فضایی آزاد و لیبرال بود که قراردادهای اجتماعی در آن نادیده گرفته می شد. گزارش ها حاکی از آن است که عشق بازی های غریزی و رقص های برهنه در آنجا شایع بود. کیرشنر و دوستانش در چنین محیط کولی واری ملاقات می کردند تا در جلسات گروهی زندگی — طراحی، بدن برهنه را مطالعه کنند. آنها برای خلاص شدن از کمال گرایی طراحی آکادمیک در جلساتی ۱۵ دقیقه ای به سرعت طراحی می کردند و می کوشیدند تا جوهره ی موضوعشان را در حالت طبیعی اش و به طرزی هر چه خود به خودی تر ثبت کنند. مدل های آنها در این کارهای اولیه نه مدل های حرفه یی بلکه جمعی از هنرمندان، دوستان، و دوست دختر هاشان بودند که کیرشنر در کارگاهش دور خود جمع کرده بود.



یک مهمان در استودیو با دودو و مارتزلا، قلم با جوهر مشکی (۱۹۱۰)

این تصویر از یک زوج برازنده ی شهری که در استودیو جای می نوشتند با حضور دو تن از مدل های همیشگی کیرشنر (دوست دخترش دودو و دختری دیگر به نام مارتزلا) نمونه یی است از طراحی های سریعی که هنرمندان دی بروکه در آن زمان انجام می دادند. کیرشنر در این طراحی تنها با ضربه های اندک قلم سه لایه از تصویر را با هم ترکیب کرده است. در پیش زمینه میهمانان خوش لباس را می بینیم که با هم گفت و گو می کنند، در میانه پرتله یی از مارتزلا ی برهنه، و در پس زمینه بازنمایی شماتیکی از نقاشی کاباره یی اش به نام رقص تایت رپ.^۶

در همین زمان کیرشنر که مجذوب مصنوعات قبایل بدوی و مجسمه های چوبی آفریقا و جزایر پاسیفیک شده بود مرتباً از موزه ی قوم نگاری درسدن دیدن می کرد. فرم های اغراق آمیز و زاویه دار، رنگ های غیرطبیعی، و خطوط بیرونی خشن این آثار به سرعت وارد کار او شد، تاثیری که شاید بیش از همه در باسمة های چوبی و مجسمه هایش مشهود است. او بعدها در خاطراتش نوشت که همچنین تحت تاثیر «سکون جاودان فرم» در دیوارنگاره های بودیستی قرن ششمی معابد هندی در آجانتا بوده و برای بازآفرینی شان آن ها را مطالعه کرده است.

6. A Visitor in the Studio with Dodo and Marzella
7. Tightrope Dance

اصولا نباید در اهمیت مجسمه‌های قبایل بدوی برای هنرمندان دی بروکه اغراق کرد. آنها فکر می‌کردند که کیفیات بدوی در هنر قوم‌نگارانه تا حدی نوید سادگی‌یی را می‌دهد که در دنیای پیچیده‌ی آغاز قرن بیستم اغلب به عنوان معصومیت کودکانه فهمیده می‌شد.

دو چهره‌ی کودکانه که به نحو برجسته‌یی در کارهای این دوره‌ی دی بروکه نمایان‌اند و نقش مهمی در پیکرنگاری پریمیتیویستی‌شان دارند مارتزلا و فرانتری، دختران بیوه‌ی یک هنرمند‌اند که در نزدیکی کیرشنر زندگی می‌کرد. این دو بالباس یا عریان اغلب در استودیوی کیرشنر نشان داده می‌شوند و غالبا با مصنوعات اصلی قبایل بدوی یا چیزهایی که کیرشنر متأثر از هنر آفریقا با چوب ساخته آمیخته‌اند. جیل لوید بر گزار کننده‌ی نمایشگاه‌های هنری شرح می‌دهد: «در ذهن کیرشنر هنر کودکان و هنر قبایل بدوی هر دو نمادهایی برای تمایلی مثبت به بازرایی و نوسازی بودند».

در ۱۹۰۹ کمی پیش از ترسیم طرح یک مهمان در استودیو با دودو و مارتزلا کیرشنر به دلیل بی‌پولی مجبور شد به استودیوی دیگری در درسدن برود. او برای نشان دادن این وضع کارت پستالی شوخ طبعانه برای اریش هکل فرستاد که در آن خودش را درحالی که لخت در گوشه‌ی استودیوی جدیدش روبه‌روی آینه می‌رقصید کشیده بود. گوستاو شیفلر حقوق دان، کلکسیونر، و پژوهشگر، تغییر وضعیت خلاقانه‌ی کیرشنر را در این فروشگاه کوچک ناامیدکننده که به صورت آتلیه‌ی یک هنرمند درآمده بود چنین توصیف می‌کند: «اتاق‌ها به طرزی فوق‌العاده با آویزهای پارچه‌یی رنگارنگ که با تکنیک چاپ بومی باتیک ساخته بودندشان، با همه نوع وسایل عجیب و غریب، و حکاکی‌های روی چوب که کار خودش بودند آراسته شده بود. چینی بدوی زاده‌ی ضرورت‌اما با این وجود به شدت حاصل ذوق و سلیقه‌ی شخصی. با استانداردهای بورژواها او در این استودیو زندگی نابسامانی داشت که از نظر شرایط مادی ساده اما از نظر حساسیت‌های هنرمندانه بسیار جاه طلبانه بود. کیرشنر با تب و تاب زیاد کار می‌کرد بدون اینکه بداند چه وقتی از روز است... هرکس که با او در ارتباط بوده به شدت شیفته‌ی این تعهدش به کار شده و از آن به تصویر هنرمندی راستین رسیده است».

هنرمندان گروه دی بروکه به همتا ترتیبی که جلسات زندگی — طراحی را در استودیوی کیرشنر برگزار می‌کردند گردش‌هایی تابستانی را در دریاچه‌ی موریتزبورگ (واقع در شمال درسدن) ترتیب دادند و در آنجا به نقاشی کردن منظره و آبتنی کنندگان لخت در محیطی طبیعی پرداختند. جاذبه‌ی این گشت و گذارها منجر به دست کشیدن آنها از آداب دانی یک شهرنشین متمدن شد. کیرشنر و دوستانش به دریاچه‌ی موریتزبورگ درست شبیه فضای بی‌بندوبار استودیو به عنوان محدودده‌یی می‌نگریستند که مرزهای دست‌وپاگیر بین هنر و زندگی در آن محو می‌شد و آنها یکدیگر را تشویق می‌کردند تا آزادانه خودشان را بیان کنند. جیل لوید تأثیری را که این مسافرت‌ها بر این دوره از فعالیت کیرشنر گذاشته چنین توضیح می‌دهد: «مردان و زنان نقاشی‌های آبتنی کنندگان کیرشنر، رها شده از ازدحام زندگی شهری زیر درختان سرخوش‌اند، لخت در دریاچه شنا می‌کنند، با تیر و کمان بازی می‌کنند و در هوای آزاد به عشق‌بازی می‌پردازند و از محدودیت‌ها و تابوهای تمدن بریده‌اند.»



چهار شناکننده^۸، رنگ روغن روی بوم (۱۹۱۰)

این نقاشی که چهار نفر را شناکنان و عریان در دریاچه‌ی موریتزبورگ نشان می‌دهد کمابیش جشنواره‌یی از رنگ‌هاست. گرمای خورشید نیم‌روز را می‌توان در استفاده‌ی کیرشنر از رنگ‌های گرم حس کرد (آسمان صورتی، زمین زرد برشته، و اندام سرخ آفتاب سوخته‌ی شناگران) حال آنکه آبی و سبزهای سرد و یکدست دعوت مان می‌کنند تا در سایه استراحتی بکنیم. جالب است که جزئیات صحنه — صورت شناگران، بافت نزار، منظره‌ی پس‌زمینه — تماماً قربانی انتقال دریافتی شدید و فوری از تجربه‌ی شناگران شده. کیرشنر این دریافت را به شدت توسط رنگ‌هایی که به کار برده بیان کرده است.

منتقدان، اغلب آثار کیرشنر را به ادوارد مونک (سمبولیست و پیش‌تراکسیپر سیونیست) و نیز هنرمند فو^۹ مشهور، هنری ماتیس، که کیرشنر کارهایش را در نمایشگاهی در گالری کاسیرر به سال ۹-۱۹۰۸ دیده بود ربط می‌دهند. کیرشنر در تمام زندگی‌اش تاثیر هر هنرمند زنده‌یی را بر تکامل هنری خود انکار می‌کرد و زحمت بسیاری می‌کشید تا خلاف آن را ثابت کند. بعدها او تاریخ بسیاری از نقاشی‌ها و طراحی‌هایش را که بین ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۱ کشیده بود به قبل از ۱۹۰۵ تغییر داد و در وقایع‌نامه و نوشته‌هایش تاریخ تاسیس دی بروکه را به پیش از ۱۹۰۲ عقب برد تا مدرکی باشد که ثابت کند آثار آنها پیش از آثار فووها خلق شده است.

کیرشنر و دیگر هنرمندان دی بروکه خیلی زود با حلقه‌ی کوچکی از کلکسیونرها به موفقیت رسیدند. بعد از برگزاری نمایشگاهی در سپتامبر ۱۹۱۰ در گالری آرنولد، یکی از مهمترین گالری‌های هنر مدرن در سدن، آنها می‌توانستند به خودشان به عنوان هنرمندانی که به راستی به آوانگارد آلمان تعلق دارند بنگرند. کیرشنر و دوستانش در سال ۱۹۱۱ از شهر

8. Four Bathers

۹. Fauves: (= حیوان‌های وحشی) عنوانی است که نخستین بار لویی ووسل منتقد هنری به خاطر ویژگی‌های خشن و نامتعارف نقاشی‌شان به گروهی از هنرمندان در پاریس داد. این جریان که رهبران بر جسته‌اش هنری ماتیس و آندره ذرن بودند همچون اکسیپر سیونیست‌ها با استفاده از خطوط بیرونی خشن، رنگ‌های تند و فرم‌های ساده شده متمایز می‌شود و شاید بتوان گفت که خلف فرانسوی اکسیپر سیونیست‌های آلمانی است هرچند که دست‌آوردها و شیوه‌هایشان در نهایت این دو سبک را از هم متمایز می‌کند.

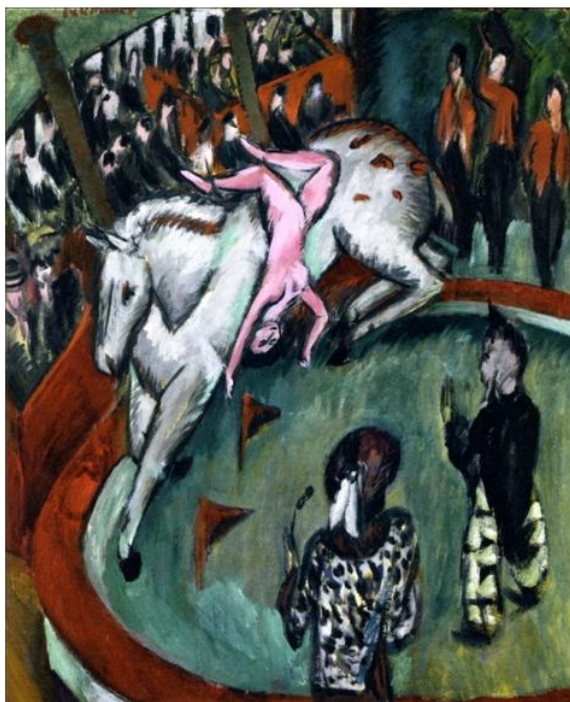
باروک و نسبتاً صمیمی در سدن به فضای فرهنگی بزرگتر برلین رفتند که گمان می‌کردند مخاطبان در آنجا استقبال بیشتری از آثارشان بکنند.

سال‌های برلین

«وقتی پا به برلین بگذاری کاملاً غافلگیر خواهی شد. ما یک خانواده‌ی بزرگ شده‌ایم و تو هر چیز که لازم داشته باشی — زن و سرپناه — به دست می‌آوری».

نوشته‌ی کیرشنر به اریش هکل، ۱۹۱۱

برلین، کلانشهری که به سرعت رشد می‌کرد، چند سالی آن شور و انگیزه‌ی هنری را که هنرمندان دی بروکه به دنبالش بودند به آنها داد. کیرشنر با همراهی دوست دختر جدیدش ایرنا شیلینگ فضای استودیوی در سدن را با طراحی استودیو — آپارتمان‌اش با آویزهای پریمییتیویستی، نقاشی‌های دیواری متأثر از آجانتا و مجسمه‌های شبه‌آفریقایی که خودش ساخته بود بازآفرید. استودیوی برلین همچنین مکانی بود برای ریسکی جدید؛ مدرسه‌ی خصوصی به نام MUIM که توسط کیرشنر و ماکس پش‌شتاین همکاری در دی بروکه تأسیس شد (و هم‌اکنون در آلمان به آموزش مدرن نقاشی می‌پردازد). متأسفانه این مدرسه موفقیتی را که امید داشتند به دست نیاورد و تنها دو شاگرد (دوستان نزدیک کیرشنر) ثبت‌نام کردند. کیرشنر به‌رغم این ناکامی با اشتیاقی مفرط با محیط جدیدش روبه‌رو شد و نقاشی‌هایش در سالهای آغازین اقامت در برلین پیش از هر چیز در پی منتقل کردن فشردگی و اضطراب زندگی شهری بود. این آثار مکرراً تعادل شکننده بین بزرگداشت پویایی برلین و تاملاتی افسرده‌حال درباره‌ی ازخودبیگانگی و ناشناختگی زندگی در این شهر بزرگ را بر هم می‌زدند.



دختر سوارکار سیرک^{۱۰}

رنگ روغن روی بوم (۱۹۱۲)

همان‌طور که در این نقاشی فوق‌العاده می‌توان دید اوایل، کافه‌های شلوغ، سیرک‌های زنده، کاباره‌ها، و تأثرهای برلین برای کیرشنر بسیار افسونگر بود. در ترکیب‌بندی این نقاشی مشت‌گرفته‌ی دختر محوری را به دور خود تشکیل می‌دهد که تمام صحنه‌ی سیرک به دور آن می‌چرخد و همه‌ی اینها با نیروی گریز از مرکز قدرتمندی که ایجاد می‌کند کنار هم نگاه‌داشته شده. کیرشنر این صحنه‌ی باشکوه را از زاویه‌ی دیدی ثبت می‌کند که انگار از تیرهای سقف به پایین نگاه می‌کنیم، این پرسپکتیو مرتفع با قلم‌زنی‌های پرانرژی و چهره‌های محو و مبهم ترکیب می‌شود و حسی نیرومند از حرکت و همچنین سرگیجه در صحنه ایجاد می‌کند.

انحلال گروه پل

در نخستین ماه‌های ۱۹۱۲ علایق متضاد و رقابت‌های شدید بین اعضا که مشخصه‌ی دنیای هنری برلین بود اختلاف نظرهایی را در گروه دی بروکه برانگیخت. این فضای رقابتی سرانجام گروه را در ۱۹۱۳ متلاشی کرد. هرچند آنها به تدارک دیدن نمایشگاه‌های مشترک در برلین ادامه دادند آن پیوند نزدیک شخصی بین اعضای گروه سست شده بود چراکه هریک از آنها در مسیر هنری جداگانه‌یی حرکت می‌کرد. این اختلاف‌ها با وقایع‌نامه‌ی کیرشنر درباره‌ی دی بروکه وخیم‌تر شد که در آن او (با اشاره به خودش در قالب سوم شخص و با اتوریته‌ی تاریخی خودپسندانه‌یی) چهره‌یی برجسته نشان داده شده بود. سایر هنرمندان که دیدند در وقایع‌نامه‌ی گروه از آنها به شایستگی قدردانی نشده در این باره با کیرشنر مشاجره کردند و در نتیجه گروه دی بروکه رسماً منحل شد.

در سال‌های بعد مشکل رابطه‌ی کیرشنر با هنرمندان دی بروکه حل نشد و او از هر گونه همکاری با آنها در تمام زندگی‌اش قاطعانه دوری کرد. مثلاً در ۱۹۱۹ به صراحت نوشت: «از آنجا که دی بروکه هرگز نقشی در تکامل هنری من نداشته هر گونه اشاره‌یی به آنها در مقاله‌یی درباره‌ی کار من گرافه‌گویی است.» در همین زمان کیرشنر به پرورش سبکی شخصی‌تر ادامه می‌داد و به‌ویژه صحنه‌های خیابان‌های برلین و با انسان‌های از خودبیگانه نشان از حسی نوظهور از انزوای خلاقانه دارند.



داوری پاریس^{۱۱}

رنگ روغن روی بوم (۱۹۱۳)

این نقاشی برداشتی است بسیار مدرن و نامتعارف از یکی از محبوب‌ترین مضمون‌های اسطوره‌شناختی در هنر: مسابقه‌ی زیبایی بین ونوس، مینروا، و ژونو که توسط پاریس داوری شد و ونوس پیروز آن بود (جایزه‌اش یک سیب طلایی بود). کیرشنر سه الهه‌ی مدرن شهری را با چهره‌های جذاب و ماسک‌مانندشان از روی دوست دخترش ارنه نقش کرده که در مقابل پاریسی تاریک و اسرارآمیز می‌خرامند که شاید خود کیرشنر باشد و شاید هم نه. آیینی دستی را به‌طور سستی نمادی از غرور و خودبینی دانسته‌اند اما در این زمینه به احساس کیرشنر از هویت فردی نابسامانش در فضای مدرن برلین نیز اشاره دارد.

مجسمه‌سازی

«خیلی خوب است که نقاشی و طراحی فیگور می‌سازند، فیگورها به طراحی یکپارچگی می‌بخشند و دیدن یک فیگور که لحظه به لحظه از درون تنه‌ی درخت بیرون می‌آید لذت بخش است. هر تنه‌ی فیگوری را در خود نهفته دارد فقط باید از آن بیرون اش آورد.»

کیرشنر، ۱۹۱۱

اگرچه تاریخ‌نگاران هنر کمتر به این مساله پرداخته‌اند کیرشنر در طول زندگی‌اش با خلق حدود ۱۴۰ مجسمه، تعدادی وسایل منزل و نقش برجسته و تعدادی کمی هم ظروف فلزی، سهم قابل توجهی در مجسمه‌سازی مدرن دارد. پیکره‌های بدون تکیه‌گاهی که او در ساختن شان بهترین بود مستقیماً از تنه‌ی درخت تراشیده شده‌اند. این پیکره‌ها فرم‌های اغراق‌آمیز و با خشونت تراشیده شده‌ی دارند که گره‌های چوب زیبایی دلپذیری به شان داده‌است و با خشونت نقاشی شده‌اند. در استودیوی کیرشنر اغلب گفت‌وگوی نیرومندی بین بدن برهنه‌ی انسان و پیکره‌های چوبی که روبه‌رویشان ژست گرفته بودند برقرار بود.



→ رقصنده با پای بالا آورده^{۱۲}، چوب نقاشی شده (۱۹۱۳)

این مجسمه‌ی استیلیزه و کج و معوج با سنت فیگورهای متحرک ملیح هنرمندانی چون ادگار دگا (۱۸۳۴-۱۹۱۷) سخت در تقابل است. این اثر در اصل کاملاً آبی تصویر شده بود تا بر حالت کج و معوج رقصنده تاکید کند و ظاهری بدوی به آن بدهد.

خیابان‌های برلین

چند سال پیش از شروع جنگ جهانی یکم فعالیت هنری کیرشنر تشدید شد و در سری نقاشی‌ها، چاپ‌ها و طراحی‌های سترگ «خیابان‌گرد»^{۱۳} که بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۵ اجرا شده‌اند به اوج خود رسید. این آثار چشمگیر جامعه‌ی برلین را — از مردان و زنان ثروتمند تا روسپیان خوش‌پوش («هرزه‌ها») و عشاقشان — ترسیم می‌کنند و با فرم‌های گیرا و خلاقیتی زنده در رنگ‌پردازی متمایز می‌شوند. کیرشنر بعدها موضوع اصلی کارهایش را «چهره‌های عصبی انسان‌های دوران ما» توصیف کرد که «کوچکترین رنجشی» را منعکس می‌کنند.

نقاشی‌های «خیابان‌گرد» ظاهراً پس از مشاهدات خیابانی فراوان، در استودیوی کیرشنر تصویر شده‌اند و ارنو و گردا شیلینگ مدل‌های او برای این کار بوده‌اند. تُرمن رُزنتال یکی از مدیران برگزارکننده‌ی نمایشگاه اشاره می‌کند که «هریک از این آثار شخصیتی یگانه دارند... [آنها] بیانگر احساسی از یک زندگی پرخطر در پایتختی بزرگ اند که در آستانه‌ی فاجعه قرار دارد به نحوی که هیچ نقاشی اروپایی دیگری در آن زمان چنین نبوده‌است».



خیابان فردریک^{۱۳}

رنگ روغن روی بوم (۱۹۱۴)

یکی از معروف ترین نقاشی های سری «خیابان گردها» ی کیرشنر اثر فوق العاده اش خیابان فردریک است که در ابعاد بزرگ خلق شده. در این نقاشی بیننده با سه زن کشیده قامت (شاید سه فاحشه) روبه رو می شود که به طرز چشمگیری همچون پرندگان با پرهای تزیینی آراسته شده اند و پرهایشان خودنمایانه به هر طرف روانه اند. در پشت آنها ردیفی از مردان ناشناس و خوش پوش صف بسته اند که حالت بی روح و تهی آنها آدم های ماشینی شهری^{۱۴} را به یاد می آورد. کیرشنر به این صحنه تنشی به غایت اروتیک بخشیده است: فرم های مردان و زنان با گنگی و ابهام سنجیده یی در هم فرومی روند و به هم شبیه اند.

چاپ باسمه های چوبی

«کیرشنر که باسمه های چوبی قدیمی در نورمبرگ او را به وجد آورده بود این سنت را از جنوب آلمان

با خود آورد و آن را دوباره از سر گرفت.»

کیرشنر، وقایع نامه ی دی بروکه، ۱۹۱۳

با گرافیکی تر شدن کارهای کیرشنر و استفاده اش از خطوط خشن تر علاقه اش به چاپ باسمه های چوبی که یک مدیوم سنتی آلمانی بود تجدید شد. او تحت تاثیر چاپ های استادانه ی آلبرشت دورر موفق شد این تکنیک را احیا کند و ریتم خلاقانه ی نوینی به آن بدهد. او شیفته ی قدرت اکسپرسیو چاپ های دورر بود (به ویژه مجموعه ی چهار سوارکار

13. Friedrichstrasse
14. urban automats

آخرالزمان^{۱۵} اش) و از نحوه‌ی استفاده‌ی دورر از هاشور و کتراست‌های شدیدی که بین نور و سایه ایجاد می‌کرد سود جست تا به چاپ‌هایش کیفیتی نقاشانه بدهد. هرچند که او گهگاه از پیکرنگاری گوتیک آلمان اقتباس می‌کرد فرهنگ واژگان تصویری^{۱۶} خود را نیز با استفاده از زبانی بی‌پرده و ساده‌شده که به الگویی برای سایر اکسپرسیونیست‌ها تبدیل شد وسعت بخشید.



اشلمیل تنها در خانه‌اش^{۱۷}

باسمه‌ی چوبی رنگی با مرکب‌زنی دورنگ (۱۹۱۵)

مجموعه‌ی سترگ باسمه‌های چوبی رنگی کیرشنر با نام داستان عجیب و غریب پیتراشلمیل^{۱۸} که حکایتی ترسناک از مردی را که سایه‌اش را به شیطان فروخت به تصویر می‌کشد از جمله نیرومندترین کارهای گرافیک اوست. این باسمه‌های چوبی ملهم از داستانی از آلبرت فن کامیسو هستند که در اوایل قرن نوزدهم نوشته شده و کیرشنر آن را «داستان زندگی یک پارانوئید» توصیف کرده است. طرفه اینکه کیرشنر آنها را در یک آسایشگاه روانی نزدیک فرانکفورت در نوامبر ۱۹۱۵ هنگامی که دوران نقاهت پس از یک اختلال عصبی را می‌گذراند خلق کرده است. غالباً این طور پنداشته‌اند که کیرشنر رنجور از افسردگی شدید حاصل از تنگدستی و نبود موفقیت واقعی در برلین با چهره‌ی رنجور پیتراشلمیل همذات‌پنداری کرده است.

جنگ جهانی یکم

هیچ چیز سنگین‌تر از فشار جنگ و بی‌مایگی روبه‌رشد نیست. همیشه احساس یک کارناوال خونین را به من می‌دهد. چنین حس می‌کنم که انگار نتیجه روی هواست و همه چیز وارونه شده. تا سرحد توان کار می‌کنم اما همه‌ی کارهایم بیهوده است و هجوم میانمایگی همه چیز را از هم می‌درد. شبیه هرزه‌هایی شده‌ام که زمانی نقاشی کرده‌بودم: کوچکترین ضرب قلمی که امروز می‌زنم فردا از بین رفته. با این همه هنوز سعی می‌کنم به افکارم نظم بیخشم و با تمام این پریشان‌حالی، تصویری از زمانه خلق کنم، به رغم همه‌ی اینها رسالت من این است.

کیرشنر، دست‌نوشته، ۱۹۱۶

به‌رغم موفقیت‌های هنری در برلین بحران هویتی در درون هنرمند رنجور و پرآشوب در حال تکوین بود. اختلال اعصاب او حاصل جنگ قریب‌الوقوع بود که از آغاز با احساسی از شومی و ترس آن را دیده بود. در اضطراب عصبی و ترس از

15. *Four Horsemen of the Apocalypse*

16. pictorial vocabulary

17. *Schlemmer Alone in his Room*

18. *Peter Schlemmer's Wondrous Story*

اینکه به جنگ فراخوانده شود شروع کرد به نوشیدن ابسینث^{۱۹} و وابستگی به قرص خواب و مرفین بیشتر شد. برای اینکه به پیاده نظام نفرستندش به عنوان راننده‌ی توپخانه ثبت‌نام کرد (او «داوطلب اجباری» بود) و در حال اسکان داده شد. خدمت سربازی برایش بسیار عذاب‌آور بود و وقتی دچار آسیب شدید عصبی شد او را در آسایشگاهی در کونیگشتاین ایم تانوس^{۲۰} بستری کردند. در طول یک سال پس از آن او دوبار دیگر به آنجا برگشت چراکه وضعیتش بهبود نمی‌یافت. در سپتامبر ۱۹۱۶ به گوستاو شیفلر نوشت: «از عذاب‌های جسمی و روحی نیمه‌جان‌ام و از وقتی که به جز نقاشی کردن قادر به انجام هیچ کاری نیستم خودم را اینجا تحت مراقبت یک عصب‌شناس قرار داده‌ام.»



سلف‌پرتره به عنوان یک سرباز^{۲۱}
رنگ روغن روی بوم (۱۹۱۵)

پرتره‌های کیرشنر در این دوره ژرف‌نگری‌هایی تصویری در وضعیت بشر است و همینطور احساس بیم هستی‌شناسانه‌ی خود او در آستانه‌ی جنگ جهانی یکم. چنین موضوعات روانشناسانه‌ی بغرنجی، نقاشی کردن نیرویی فوق‌العاده گویا را می‌طلبید چنانکه در اثر هولناک او سلف‌پرتره به عنوان یک سرباز می‌توان دید. در این اثر کیرشنر خودش را در لباس یک سرباز تصویر می‌کند که یک دستش بریده شده و نمی‌تواند نقاشی کند. این اثر را اغلب الگو گرفته از سلف‌پرتره با گوش زخم‌بندی شده^{۲۲} ی ونگوگ (۱۸۸۹) دانسته‌اند که در آن ونگوگ خودش را پس از آنکه گوشش را برید در کارگاهش نقاشی کرده‌است. (تفاوت در اینجا است که قطع عضو کیرشنر تخیلی بود حال آنکه ونگوگ واقعا خودش را ناقص کرده‌بود.)

موخره

با وخیم‌تر شدن بحران روانی کیرشنر دوستان نزدیکش به او کمک کردند تا به کلبه‌یی چوبی نزدیک داووس در سوئیس که در آنجا تا پایان عمر به‌طور مرتب تحت درمان بود نقل مکان کند. این جابه‌جایی تغییری اساسی را در موضوعات نقاشی‌هایش به دنبال داشت. اگرچه همچنان با همان عصبیت پرشور نقاشی می‌کرد محیط جدید او را بر آن داشت تا به جای فضای شهری برلین یا درسدن صحنه‌هایی از کشاورزان آلپ را نقاشی کند.

ده سال پیش از این با این اشتیاق که اهمیتش در سنت هنری زادگاهش به رسمیت شناخته‌شود به آلمان بازگشته‌بود. حالا دیگر همه‌ی موزه‌های اصلی هنر مدرن کارهای او را خریداری کرده‌بودند و مرتباً آثارش به نمایش درمی‌آمد. این به رسمیت شناخته شدن به هر حال با به قدرت رسیدن نازی‌ها در ۱۹۳۳ پایان یافت. مجموعاً ۶۳۹ اثر کیرشنر توسط نازی‌ها «منحط» شناخته و سپس پیش از اینکه به فروش برسند یا نابود شوند از موزه‌ها جمع‌آوری شدند. مابقی نیز در نمایشگاه هنر منحط در سال ۱۹۳۷ به نمایش درآمد و فکر خودکشی را در او برانگیخت: «آینده‌ی پیش روی ما بسیار سیاه است... اگر لازم باشد باید زندگیم را قربانی هنر کنم.» ترکیب شکنندگی روانی با این واقعیت دردآور که رسماً از کشورش طرد شده بود باعث شد یک سال بعد بیرون کلبه‌اش در داووس با اسلحه خودکشی کند.

۱۹. absinthe (=افسنطین یا خاراگوش) نوعی نوشیدنی با درصد بالای الکل که مستقیماً از گیاه انیسون گرفته می‌شود و به آن «جادوی سبز» هم گفته می‌شود. مصرف آن در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بیشتر در فرانسه و به ویژه در بین هنرمندان رایج بود.

20. Königstein im Taunus

21. Self-Portrait as a Soldier

22. Self-portrait with Bandaged Ear