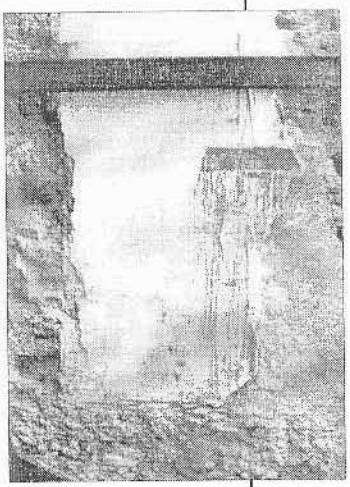
می‌توانند استعداد باشند. خیلی‌ها در منازلشان نمایشگاه می‌گذارند یا در کارگاه‌ها. خیلی‌ها اصلاً نمی‌گذارند و آن‌قدر مشتری پیدا می‌کنند که تابلویی برای عرضه باقی نماند. خیلی‌ها روانهٔ خارج از کشور می‌شوند که یکی از مقوله‌های مهمِ کنونیِ فرهنگ ایرانی، وجود نقاشان و هنرمندان هنرهای تجسمی در میان جوامع مهاجرت است که طی یکی دو سال اخیر در جهان به نام و شهرت و اعتبار رسیده‌اند.

اما هفته‌ای نیست که نگارخانهٔ جدیدی باز نشود و کار را آغاز نکند. هفته‌ای نیست که استعدادهای بالقوهٔ تازه در این عرصه معرفی نشوند. عکاس‌ها راه گریزی در خانهٔ عکاسی و انجمن عکاسان و غیره... می‌یابند، اما در سه حادثهٔ مهم سال ۱۳۸۰ ـ بهار و تابستان [که در سطور بعد به آن خواهیم پرداخت] نشان از حضور ده‌ها هنرمند استعداد در این حیطه داشت. کمیت به مرزهای شگفتی‌انگیز می‌رسد یا در حال رسیدن است، اما کیفیت هنوز درگیر عواملی است که بالا بر شمردم، یا در سطور پایین به آن خواهم پرداخت. عرصهٔ هنرهای تجسمی ایران، عرصه‌ای کشف‌نشده، فتح‌نشده، طرح‌نشده، مهجور مانده و مظلوم واقع شده است. هدف از این جزوه که امیدواریم با انتشار مرتب، در هر سه ماه یک بار ادامه یابد، کشف، طرح فتح و معرفی این حیطه، و توجه به آن است.

نمی‌توان بدون ذکر یک نکته هم از این مقوله غافل ماند، که به رغم این تعداد نگارخانه ـ حدود پنجاه ـ و به رغم این تعداد مکان دولتی و نهادهای رسمی [حدود بیست] و به رغم این تعداد نقاش شناخته‌شده [نسل‌بندی در یکی از ضمائم] و نقاش جوان شناخته نشده و استعدادهای تازه، تعداد نشریات تخصصی هنری در این مملکت بسیار اندک، بسیار کم‌بار، نامرتب و مهجور است. حجم نوشته‌ها بسیار اندک‌ترند.

نقد هنری در نشریات عمومی و کثیرالانتشار محدود به ـ در بهترین شکل ـ یک صفحه در هفته است که تازه تنها یکی دو روزنامه به این سهم می‌پردازد و یکی دو هفته‌نامه، و یکی دو ماهنامه و تنها یکی دو فصلنامه و آن هم گهگاه و نامرتب و سازمان‌نیافته و نظم نگرفته و فاقد فکر و برنامه‌ریزی. منتقدان نقاشی حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد. حیطه‌ها بسیار گسترده‌تر است و منتقدان در واقع نقش آموزگاران را پیدا کرده‌اند؛ بی‌آن که همهٔ آنان به چنین سلاح و بضاعتی مسلح باشند.

همهٔ اینها که برشمردم، لزوم چنین جزوه‌ای را توجیه می‌کند؛ به ویژه که هدف نقد نیست، تنها طرح ایجاد انگیزه، توجه، مهارت و تعقیب این عرصه و میدان است؛ همین.■



نگارخانه‌ها

نمایشگاه نقاشی‌های مصطفی دره باغی ـ مرتضی دره باغی
نگارخانه اثر
۲۹ فروردین تا ۴ اردیبهشت ۱۳۸۰

هر دو نقاش، کارهایی مشابه دارند. همیشه داشته‌اند. هر دو تقریباً در یک اندازه با یک مصالح کار می‌کنند. ظاهراً مرتضی طبیعت‌گراتر است و مصطفی هندسی‌تر. مرتضی سطح تابلو را با کاربرد خطوط هندسی تیز و غیر قرینه می‌شکند و سطحِ اثر را به چند قسمت تقسیم می‌کند. در کاربرد رنگ با امساک بیشتری روبه‌روست و تزئینی‌تر کار می‌کند، اما مصطفی اغلب از عناصر هندسی استفاده می‌کند تا ریتم‌هایی چشم‌نواز و مشخص بسازد. می‌کوشد خطوط هندسیِ تیز و شکسته‌اش را با کاربرد منحنی‌ها تلطیف کند. در رنگ، امساک کمتری دارد و در نقش، اندکی فیگوراتیوتر.

در هر حال، هر دو همیشه حاضرند و پرکار و پرانرژی. نگارخانه‌های بسیاری کارهایشان را عرضه می‌کنند. شاید آن‌قدر کار دارند که هر دیوار خالی را بپوشاند و رنگین کند. وجه شبه‌اسطوره‌ای کارهای هر دو برادر، به کارشان مفاهیم ادبی ضمنی و فراتابلویی می‌بخشد که باب طبع تماشاگر ایرانی است.

□ □ □

نمایشگاه چاپ دستی‌های همایون سلیمی
نگارخانهٔ ۷ ثمر
۳۱ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت ۱۳۸۰

بعد از نمایشگاه چاپ سنگی‌های آقای سلیمی در نمایشگاه نگارخانهٔ برگ در آذرماه ۷۹، این نمایشگاه به آثار چاپ دستی‌های ایشان برمی‌گردد. همان سطوح خشن ـ که در چاپ سنگی‌ها هم بود ـ خطوط عمودی وافقی که بر خشونت سطوح می‌افزایند، همان نقوش محوی که دیوارهای شکسته و درهم فروریخته را تداعی می‌کنند و رسیدن به یک انتزاع بسیار ساده و قابل فهم؛ حتی برای آنها که با تجرید و انتزاع غریبه‌اند. مهارت و توانایی سلیمی در کاربرد چاپ و در واقع استفادهٔ او از فنون چاپ به عنوان نقاش و حتی رسیدن به انتزاع و پرهیز از استفاده از تمهیدات و قواعد معمول ـ این بار

در این نمایشگاه، برعکس نمایشگاه سال گذشتهٔ ایشان ـ تأثیرات جالبی را در کارهای ایشان پدیده آورده بود.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های بیژن رأفتی
نگارخانهٔ سپهون
۱ـ۶ اردیبهشت ۱۳۸۰

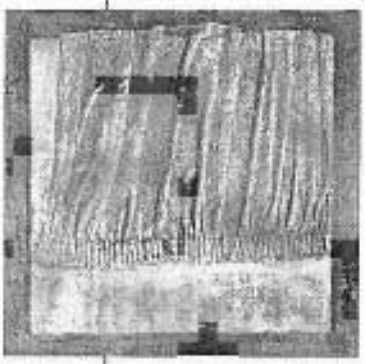
چند وجه مشخصه، کارهای آقای رأفتی را برجسته می‌کند: سادگی و راحتی در طرح، در اجرای فکر و در کاربرد تاش‌ها و رنگ‌ها. کارها هندسی‌اند؛ تضاد بین چارچوب مربع و مقاطع مستطیل یا دایره، رنگ‌های پس‌زمینه سرد و مات و برعکس؛ رنگ‌های درخشان طرح‌ها، تاش‌ها و نقوش مرکزی که به کارها تحرک و تیرو می‌دهد و جذابیت می‌آفرینند. خطوط، هر چند هندسی و ساده‌اند، اما زیبا و چشم‌نوازند. در تابلوهایی که تاش‌های داخل چارچوب مربع را دایره یا دوایر تشکیل می‌دهند به سادگی بسیار، چشم‌نوازی بیشتر، ترکیب‌های هندسی بسیار پرتحرک می‌رسد، در عین حال که راه را برای همهٔ مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ای و نمادین باز می‌کند که این یکی دست کم از نگاه من آزارنده است.

به گمانم نقاشی ـ خود ـ هنری خودبسنده است و نیازی به الصاق مفاهیم ضمنی و فرامتنی و نمادهای ادبی ندارد و جذابیت‌های آثار آقای رأفتی از مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ای‌اش نمی‌آید.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی صحی
نگارخانهٔ آریا
۱ـ۶ اردیبهشت ۱۳۸۰

با مجموعه‌ای از نقاشی‌های اکریلیک روی بوم. در ترکیب‌های بسیار رنگارنگ و اغلب بسیار خوش‌رنگ و خوش‌ترکیب و خوش‌نقش، منیژه صحی نقاشی‌هایی بسیار ساده، آزاد و رها از هر قید و سبک کشیده است. نقاشی‌ها ترکیب‌هایی شبه‌فیگوراتیو هستند که نقاش با افزودن ته‌رنگ‌ها و تاش‌هایی به آنها، فضایی رمزآلود و مه‌آلود بخشیده است. آرامشی را که نقش‌های گاه قرینه و اکثراً آرام‌بخش و متوازن ایجاد می‌کنند، با قلم و رنگ‌های سفید یا رنگی تند به آشوب می‌کشد تا ترکیب‌بندی‌هایی [کمپوزیسیون] ناموزون از آرامش و هیجان را بیافریند. ترکیب‌ها اکثراً مشابه‌اند، گویی یک کار عظیم به قطعات بازل‌مانندی تقسیم شده است و سطح دیوار نگارخانه را با بی‌نظمی عمدی پوشانده است. رنگ‌گذاری‌ها به خاطر قطع تابلوها شاید شبیه تاش‌ها و لکه‌های بزرگ‌اند. اغلب کناره‌ها و قاب‌بندی‌های داخل کار، مقطع و شکسته و متن میانی مغشوش و درهم است.



خانم صحی از استعدادهای خوش‌آتیهٔ نقاشی ایران است. پالت رنگینی دارد که آن را با حوصله و با گشاده‌دستی بکار می‌برد و امساک رنگ‌گذاری ندارد. بیشتر رنگ‌ها ـ بخصوص آبی‌ها و سیاه‌ها ـ توازن و تناسب دیگر رنگ‌ها را به‌هم می‌ریزد.

□ □ □

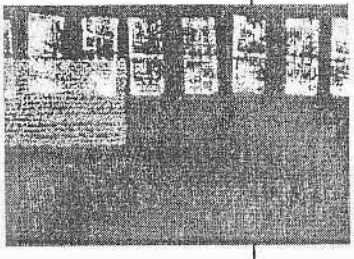
نمایشگاه عکس‌های بهمن جلالی
نگارخانهٔ اثر
۵ـ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۰

بهمن جلالی، عکاس باسابقهٔ ایرانی، بنیانگذار خانهٔ عکس، یکی از پرسابقه‌ترین عکاسان ایران که به ویژه مجموعهٔ عکس‌هایش از انقلاب، همیشه در یادها می‌ماند. این بار دست به تجربه‌ای زده بود که هم جذاب بود و هم تازه، اما در هر حال فاقد مهم‌ترین عنصر برای درک و لذت، یعنی «موجبیت».

اوکه مدت‌هاست در پی جمع‌آوری و ارائه نمایشگاه‌هایی از عکس‌های قدیمی دورهٔ قاجار است و از این بابت چندین نمایشگاه در «عکاسخانهٔ شهر» برگزار کرده است و اغلب، همهٔ تلاش خود را در پی کشف سوژه‌های زیبایی‌شناسی نوع ترکیب‌بندی کار آن عکاسان، و شکل کاربرد زمینه، افزوده‌ها و دیگر عناصر متشکلهٔ این عکس‌های قدیمی بکار گرفته. این بار عکس‌های سیاه و سفید قدیمی مربوط به دورهٔ قاجار را به ویژه اغلب عکس‌هایی را که از نظر موضوع و شیوه ارتباطی چندان با هم ندارند، روی هم مونتاژ یا در واقع «سوپرایمپوز» کرده بودند. به نظر می‌رسد که شیوهٔ اینچ مونتاژ تابع حس و حال عکاس باشد تا پیروی از قوانینی خاص. شاید برای این‌که ترکیبی محوآلود و رؤیاگونه از آن فضاها بسازند و فضایی غبارآلود و فراموش‌شده از روزگاری کهن را در این ترکیب‌های مونتاژ شده بیافرینند. اغلب مونتاژها با کنتراست سیاه روی زمینهٔ سفید انجام شده بود.

اما مشکل اصلی من بیننده، این بود که علت این مونتاژ و در واقع از بین بردن کمپوزیسیون عکس زیرین یا عکس

رویی را ـ که هر کدام به تنهایی کامل و خودبسنده بود ـ نمی‌فهمیدم. در واقع موضوع‌ها و عکس‌ها از بین رفته بودند، به سود یک ترکیب، که قرار بود فضایی کامل‌تر، نوستالژیک‌تر و رساننده‌تر را تداعی کنند ـ که متأسفانه نمی‌کردند ـ. شاید قرار بود که این ترکیب زیباتر از ترکیب‌بندی تک تکِ عکس‌ها (به تنهایی) باشد که نبودند. جایی مهم‌ترین عنصر کمپوزیسیون عکس رویی یا زیری ـ مثلاً صندلی لهستانی، یک گلدان، یک آدم ـ بیرون از این ترکیبِ مونتاژ شده می‌ماند و گاه سایهٔ کنتراست‌دار عکس رویی، بخش‌هایی مهم از عکس زیرین را نابود می‌کرد و همهٔ حسِ فضا و مکان و آدم‌ها را می‌گرفت و حسی تازه را جایگزین نمی‌کرد. به نظرم همهٔ اینها تمهیداتی تعمدی و زیبایی شکنانه بودند.



علت این مونتاژ را شاید فقط بتوان همان شالوده‌شکنی یا زیبایی‌شکنی دانست. اما وقتی فکر تازه‌ای طرح نشود، به نظر می‌رسد که این «شکستن» عاملی با دلیل نیست، یا در واقع نوعی تخریب حس و فضاست که باز سئوال اصلی باقی می‌ماند.

جلالی برای نمایشگاهش، یادداشتی کوتاه چاپ کرده بود که خواندنش علت و انگیزهٔ گزینش و ترکیب او را نشان می‌دهد:

تصور خیالی

سال‌ها پیش برای دیدن عکس‌های قدیمی از «تاریخ عکاسی ایران» برای درسی که در دانشگاه داشتم، شهرهای بسیار را گشتم، با عکاسان قدیمی صحبت کردم. هرجا شیشه یا عکس قدیمی سراغ داشتم، اگر روی خوش نشان می‌دادند، مشتاقانه به دیدارشان می‌شتافتم. تا آن‌که در سال ۱۳۷۳ موقعیتی پیش آمد که با گروهی همفکر، اولین موزهٔ عکاسی کاربردی در ایران را ساخته و تجهیز کردیم. در آنجا نیز بیشتر شیشه‌ها و عکس‌های قدیمی، بررسی‌ها و مطالعات فراوانی انجام دادم و یکباره متوجه شدم که درهای دنیای دیگری به روی من باز شده است. همهٔ آدم‌هایی که روی شیشه‌ها و فیلم‌های قدیمی ثبت شده بودند، وارد دنیای خصوصی من شده‌اند؛ انگار زنده شده بودند و حرف می‌زدند. با لباس‌ها و ژست‌ها و با چشم‌های گاهی وحشت‌زده و گاهی آرام. انگار دنیای واقعی من را نظاره می‌کردند. وجوه مشترک زیادی را بین خودم و آنها می‌دیدم. انگار همه چیز با هم درآمیخته و دنیای تازه‌ای را برای من ساخته بودند. آنها در ذهن من زندگی می‌کردند. یک روز فکر کردم آن‌چه را که در ذهن دارم، تصویر کنم و جنبهٔ عینی به آنها بدهم. نمی‌دانستم چطور شروع کنم. اول فکر کردم که با کامپیوتر و تکنولوژی امروزی کار کنم، ولی دلم برای تصویرها سوخت. می‌خواستم همان دنیای سادهٔ آنها را در جوهر عکس‌هایم داشته باشم، کارم سخت شد. ابتدا از تکنیک چاپ افست کمک گرفتم و زیر ماشین بزرگ چاپ، آنها را با هم ترکیب کردم: شاهان، خواجه‌ها، زن‌ها، قداره‌بندها، چاقوکش‌ها، خانه‌ها، وسایل، همه و همه با هم آمیخته بودند و آنها را در دنیای واقعی می‌دیدم. انگار همهٔ آنها را می‌شناختم و نیز دیگرانی را که با چشم‌های وحشت‌زده آنها را نظاره می‌کردند. بعضی روزها هم با چاپ‌های ترکیبی در تاریکخانه روی کاغذ عکاسی با آنها زندگی می‌کنم. در این تصاویر، زمان معنای دیگری داشت. دنیایی میان فضای واقعی و فضای ذهنی و خیالی به وجود آمده بود و اکنون چه شباهت‌های عجیبی را بین این دو تجربه می‌کنم. نمی‌دانم تا کی در میان این دو زمان خواهم ماند، ولی می‌خواهم تصاویر خیالم را از تاریخ عینی کرده و تجربه کنم.

بهمن جلالی
اردیبهشت ماه ۱۳۸۰

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های آزاده مدنی
نگارخانهٔ طراحان آزاد
۱۳-۸ اردیبهشت ۱۳۸۰

کارهای خانم مدنی تازه و بدیع بودند و چیزی تازه در فضای متعارف کارهای معمول نمایشگاه‌ها. پایهٔ اصلی اکثر کارهای این نمایشگاه بر اساس کتیبه‌های عزاداری یا کتیبه‌های اماکن مقدسه، چارچوبه شده بودند. ترکیب‌بندی‌های کارها نظم گرافیکی داشتند؛ هرچند اکثراً قرینه نبودند، اما موتیف‌ها ـ یا تاش‌های رنگی یا خطوط و حروف ـ تکرار شونده بودند. و همین تکرار به آنها بعدی مذهبی یا حالتی از ذکر و مصیبت می‌داد. سپس با افزودن قطعه یا قطعه‌های نوشتاری ـ بر اساس یک قطعه دست‌نوشتهٔ بدون ارجاع به متن و معنا و فقط به عنوان یک موتیف یا نقش ـ در جایی از سطح تابلو، یک کانون متمرکز را ایجاد می‌کرد که با توجه به تکرار موتیف‌های قبلی، نوعی

قاب‌بندی یا ترکیب‌بندی بسیار چشم‌نواز و زیبا می‌آفریند. مجموع دست‌نوشته‌ها یا قطعه‌های نوشتاری، حالت دعاگونه یا رمز و راز آلودی داشتند مثل طلسم یا حروف حکاکی، و رنگ‌ها اکثراً متضاد و تند، گرم و سرد، یا اصلاً تضاد گرم با گرم و سپس بافتی گذاشتن سطح خالی وسیعی در تیمی از قاب، حروف یا نوشته را برجسته می‌کرد. این شکل کاربرد، با استفاده از چاپ دستی یا نقاشی‌شده، حالت و فضایی روحانی و معنوی ایجاد می‌کرد و آن را می‌شکست. آثار، چیزی بین این کاربرد و شکستن این کاربرد بود؛ نوعی پست مدرنیسم بسیار خیلی و ساده در عین ایجاد فضایی معنوی اما مدرن.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های فرح سیدابوالقاسم
نگارخانهٔ آرتا
۱۶-۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

خانم سیدابوالقاسم که منتقد هنری و برگزارکنندهٔ نمایشگاه‌هایی از نقاشان ایرانی در خارج از ایران هم هستند، آن‌چنان راحت و فارغ از هر محدودیت، و عاطفی و سبکبار نقش و رنگ می‌زنند که به زحمت می‌توان ویژگی‌های بصری یا اشتراکات سبکی در آن بازیافت. تندآثار اکولیک روی بوم است، اما از هر وسیله‌ای استفاده می‌کنند و در نهایت در سطح تابلو کلاژهایی فیگوراتیو ایجاد می‌کنند. ترکیب این سطح آمیزه کلاژها یا متادرنگی‌های شبه فیگوراتیو، فضایی بسیار آرامش‌بخش، و عاطفی را ایجاد می‌کند که بر از حس و حال است. حتی جاداد ن این فیگورها، نقش‌هایی از پرندد، گیاه و... در سطح بوم، تابع قاب‌بندی کلاسیک یا رعایت اصول شناخته‌شده نیست. بنابراین گاه فشردگی نقش و رنگ را در مرکز می‌بینید و سطوح سادهٔ خنثی و ظاهراً بی‌فایده‌ای را در حاشیه‌ها یا حتی گاهی برعکس؛ فشردگی حاشیه‌ها را که مرکزی خنثی یا بی‌رنگ را محصور می‌کنند. کارها حسی‌اند و نوعی بداهه‌پردازی در آنها هست که آنها را بی‌واسطه و راحت‌تر می‌کند.

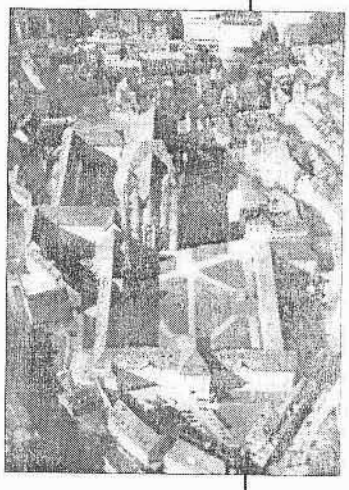
□ □ □

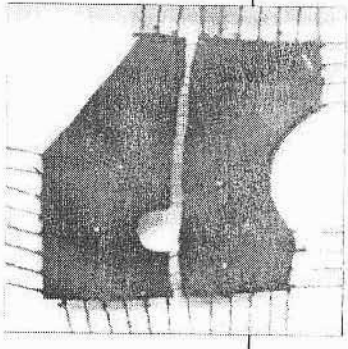
نمایشگاه عکس‌های ویم وندرس
نگارخانهٔ برگ
۲۰-۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

ویم وندرس، فیلمساز برجستهٔ بین‌المللی آلمانی‌الاصل، از سوددمداران موج جدید سینمای آلمان در سال‌های اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، کارگردان برجستهٔ سینما و... در شکل و تسامل یک عکاس، اصلاً چیزی تازه نیست. عباس کیارستمی، فیلمساز ایرانی نیز چنین تصویری از خود ارائه کرده است. کیارستمی علاوه بر عکاسی، امسال با انتشار یک کتاب شعر، حتی دنیای «هایکو»واری را به مجموعهٔ علائق و سلیقهٔ خاص خود افزوده است و از خود چهره‌ای جامع‌تر و کامل‌تر داده است. وندرس نیز در طی بیست سال اخیر ـ بخصوص ـ با دوستی و کار با گروه راک «یو ۲» جهان‌بینی‌اش را وسیع‌تر از آن‌چه به نظر می‌رسید جلوه داده است. اینها هنرمندان دنیای جدیدند. Original، غیر منتظره و با افق‌های دید وسیع.

وندرس، در سال ۱۹۹۲، زمانی که برای ساخت فیلم آخر دنیا به استرالیا سفر کرده بود، از مناظر بدیع و شگفتی‌آوری که دیده بود عکس گرفت. حالا عکس‌ها را در یک مجموعه بدست می‌بینیم. آکنرا دورنماهایی وسیع و گسترده، خالی، آسمان‌های ابری و بسیار گسترده، جاده‌های متروک که تا بی‌انتها می‌روند، گورستان اتومبیل‌های اسقاطی و قطارهای متروک و گهگاه حضور انسان‌هایی تک‌افتاده و نوعی تصویر امروزی و مدرن از همان آخر دنیایی که در فیلمش می‌دیدیم. نمایشگاه وندرس اخیراً مصادف بود با چاپ مجموعه‌ای از عکس‌های رنگی عباس کیارستمی. حاصل سفر به کردستان برای ساخت فیلم باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) که توسط نشر هنر ایران پخش شده بود، و امکان خود به خود نوعی مقایسهٔ تقابل دو نگاه را فراهم می‌کرد؛ آنجا هم همان دشت‌های گستردهٔ کیارستمی، کار در رنگ‌های نزدیک به هم، بی‌کرانگی و وسعت دشت‌هایی که تا بی‌انتها می‌روند، خرمن گندم‌های طلایی که در باد به یکسو خم شده‌اند، وادهایی از میان کوهستان و همان نگاه بگانه به طبیعت و حضور گهگاه انسان. نگاه وندرس به دو نوع طبیعت: طبیعتی بدوی به صحراها و دشت‌های بدوی و بکر و دست نخوردهٔ استرالیا در کنار حضور حالا متروک شدهٔ انسان که همان بدویت را شکل می‌دهد و نگاه کیارستمی به طبیعت: طبیعتی معصوم، سرشار، زاینده، و حضور نوری که وجهه‌ای ماوراءالطبیعه‌ای و قدسی به طبیعت می‌بخشد و حضور انسان که گهگاه در این بیکران ما حضور دارد و به آن زندگی بیشتری بخشیده است یا تک‌درختی در انتهای گستردگی و در مرز افق که نشان از حیاتی ماورائی دارد.

اگر خطوط گرافیکی در عکس‌های وندرس از نظم هندسی پیروی نمی‌کنند و بیشتر از بدویتی بسیار خاکی حکایت دارند، خطوط گرافیکیِ عکس‌های کیارستمی نه فقط هندسی‌ترند، بلکه به نظمی اشاره دارند که حاصل نتیجهٔ حضور انسانِ شرقی در قالب عکاسی است که چشمش از «چشمیِ» دوربین، این نظم قدسی را بی‌آن که بخواهد حتی می‌یابد. وجه مشخصهٔ هر دو مجموعه عکس‌ها ـ که هیچ کدام واجد ویژگیِ خاص به لحاظ عکاسی، فن، قاب‌بندی و وجوه زیبایی‌شناسی نیستند ـ در این نگاهِ هنرمندانه است. حتی عکس‌های وندرس لزوماً به‌طرزی ویژه در بردارندهٔ نگاه او در مجموعهٔ فیلم‌هایش نیست، چرا که وندرس ـ جز مورد پاریس، تگزاس و یکی دو فصل از آخر دنیا ـ اساساً و بیشتر با شهر، حومه‌ها و جاده‌های شهری سر و کار دارد، در حالی که نگاه به طبیعت مشخصهٔ سینماییِ فیلم‌های کیارستمی است. این هر دو حادثه مصادف بود، در عین حال، با نمایشگاهی از مجموعه عکس‌های سیاه و سفید عباس کیارستمی که اواخر سال ۱۳۷۹ در نگارخانهٔ گلستان بر پا شد. این مجموعه عکس‌ها با تجربیات قبلیِ کیارستمی در زمینهٔ عکاسی بسیار متفاوت بودند. عکس‌ها تماماً سیاه و سفید بودند؛ مجموعه‌ای از مناظر زمستانی در طبیعت فیروزکوه، عکس‌ها با زمینه‌های سفید برفی و درخت‌ها یا بوته‌هایی لخت و تماماً سیاه یا خاکستری پررنگ در این زمینه‌های سفید و ایجاد نوعی کنتراستِ بسیار شدید بین این دو مایه رنگ. حالت تمام عکس‌ها نوعی آبستراکسیونِ (انتزاع) به ظاهر ناآگاهانه و بی‌واسطه‌ای را شکل می‌دادند؛ آبستراکسیونی که به دلیل نوعی قاب‌بندی‌های غیر متعارف و خاصِ عکاس، به تابلوهایی مانند می‌شد که یک نقاش بر سطح دو بعدی و فاقد عمق و تخت بوم نقش زده است.





نمایشگاه عکس‌های گری هالمن
نگارخانهٔ برگ
۲۰ـ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

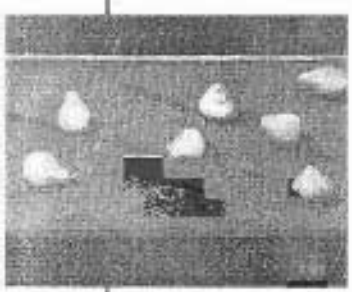
گری هالمن، عکاس آمریکایی، استاد مدرس عکاسی در دانشگاه‌های آمریکاست. ایشان نزدیک به سی نمایشگاه عکس طی سال‌های گذشته (سی سال) برگزار کرده است.

عکس‌های هالمن، چیزهایی بسیار متفاوت و عجیب بودند. او عکس‌ها را به شکل متعارف، منتها در قاب‌بندی‌هایی غیرمتعارف و موضوع‌هایی به ظاهر بسیار پیش‌پا افتاده می‌گیرد، سپس عکس‌ها را با کامپیوتر تغییر می‌دهد، دو یا چند عکس را در کامپیوتر با یکدیگر مونتاژ می‌کند و ترکیب‌بندی‌هایی تازه و بدیع می‌آفریند. رنگ‌های اصلی را با رنگ‌های کامپیوتری عوض می‌کند و حاصل این کار، ساختن فضاهایی کاملاً حسی، ذهنی، روابطی تازه و غیرمتعارف و مفاهیمی سنجیده‌تر از معمول است. در نهایت، کارها به سریگرافی‌هایی پاپ آرت‌مانند بدل شده‌اند و مثل این است که یک اثر متعلق به دههٔ ۶۰ تا ۷۰ در اجرایی جدید شکل گرفته باشد.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های رضابانگیز
نگارخانهٔ برگ
۲۰ـ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

رضابانگیز از نسل دومِ نقاشان و پیشگامان نقاشی در ایران، هنرمندی جاسنگین و مرتبت‌یافته. یکی از خوش‌دست‌ترین طراحان هنر نقاشی ایران، این جا و این بار با منظر و در حیطه و زمینه‌ای جدید، نقاشی‌هایی بسیار ساده را به نمایش گذاشته بود. کارها، البته باسلیقه بودند و نشان از گرایش‌های غیرمعمولِ هنرمندی که سال‌هاست در صحنهٔ هنرهای تجسمیِ ایران حضور دارد و تقریباً در یک حال و هوا نقش می‌زند. کارهای اخیر بانگیز اما اندکی متفاوت بودند. نقش‌هایی شبه‌فیگوراتیو، استیلیزه‌شده در حد تاش‌های تک‌رنگ، محصور در قاب‌هایی هندسی و مربع یا مستطیل‌های با عرض و طولِ نسبتاً یکسان، گرم و سرد، گویی در قاب‌هایی به بند کشیده شده‌اند. مفاهیم ضمنی وقتی به دست می‌آید که بیننده نقش‌ها را به‌سانِ چهره‌های انسانی ببیند ـ که اجتناب‌ناپذیر بود ـ یا نقش‌هایی سامان‌یافته که انگار دیده می‌شوند، یا در نهایت محصور و معلق می‌مانند. این شکل استعاری ـ یا گاه نمادین ـ جلوه‌ای تازه داشتند، اما برای یک نقاش با نزدیک به چهل سال حضور در صحنهٔ نقاشی ایران، البته با همهٔ مفهوم‌گرایی‌اش، دستِ کم تعقیب‌کنندهٔ کار آقای بانگیز را به ره‌آوردی جدید رهنمون نمی‌کرد.



□ □ □

نمایشگاه طرح‌های فرهاد گاوزن
نگارخانهٔ برگ
۲۰-۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

فرهاد گاوزن، یکی از طراحان جوان ایرانی، طی دو سه نمایشگاه، سال گذشته‌اش از جمله با یک ـ یا شاید دو ـ اثر در چهارمین نمایشگاه طراحان معاصر ایران در نگارخانهٔ برگ (آذر و دی ۷۹) درخشید. این بار با طراحی‌های تازه‌اش نشان می‌داد که دستی نیو فکری تازه و صلابت تازه‌ای به این عرصه آمده است. قلم‌گیری‌های ظریف و بسیار نازک او جا در جا، ظرافت و خشونت را با هم یکجا می‌برد. باید منتظر کارهای دیگرش بود.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های جلال شاهنگی، کورش شیشه گران، علی فرامرزی، احمد وکیلی
نگارخانهٔ فرامرزی
۱۸-۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۰

جلال شاهنگی در همان هیأت همیشگی؛ بی‌کم و کاست. البته همان قدرت است و تسلط بر ابزار، اما فاقد هر تازگی و نوآوری. تابلوهای بزرگ، از مناظر وسیع، آسمان‌های آبی و دشت‌های وسیع و بیابان‌های بی‌پایان. همان کاربرد و رنگ‌های یک خانواده در یک اتو، ترکیبی از آبی‌ها با قهوه‌ای‌ها و... همان فضاسازی‌های طبیعی زیبا که گستردگی و وسعت را می‌رساند و بر تسلط نقاشی بر رنگ و کاربرد خطوط و گرافیک، حکایت دارد، اما عملاً بر محدودیت نگاه و سبک او صحه تأیید می‌زند. این بار هم، همان وسعت‌ها و گستردگی‌ها و کاربرد دو سه لکه‌ای نقاط مختلف و نوعی به چالش طلبیدن عکاسی یا نزدیک شدن به ایلوستراسیون یا گرافیک.

و کورش شیشه گران با همان تابلوهای وسیع پیچ در پیچ و زنجیره‌های تنومند یا زنجیروارِ که تاش‌های پایین و بالا و گوشه و کنار را به هم پیوند می‌زنند یا جدا می‌کنند. البته هم‌چنان نشان از یک دست قوی، طراحی با قدرت و کاربرد بسیار باسلیقه و نامحدود رنگ و البته سادگی.

هردو مجموعه ـ در کنار کارهای تازه‌تر علی فرامرزی و احمدی وکیلی ـ بیشتر از آن‌چه نشان از تسلط و قدرت باشد تأکیدی بر ایستایی و سکون نگاه و سبک هستند و اندکی از رسیدگی و دورماندن.

اما کارهای احمد وکیلی، یادآور طرح‌های او در چهارمین نمایشگاه طراحان معاصر ایران در نگارخانهٔ برگ ـ دی‌ماه ۷۹ ـ همچنان حرکت و پویایی این هنرمند را در کاربرد خط و طراحی، قوت دست و بیداری تخیل را نشان می‌دهد.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های منوچهر معتبر
نگارخانهٔ اثر
۱۶ اردیبهشت تا ۲ خرداد ۱۳۸۰

منوچهر معتبر را به خاطر نقاشی ـ طراحی‌های ذغالی و سیاه‌ورنگش می‌شناسیم. با سبک خاص جای‌گیری و ترکیب‌بندی نقش‌ها بر سفیدی کاغذ. نی نگاه «متمهده» به انسان و پیرامون، و فضاسازی‌های جذاب و بهت‌آور و نوعی جذبه که از قدرت قلم می‌آید و قدرت طراحی و کاربرد پر کنتراست رنگ‌ها، به ویژه سیاه‌ها و سفیدها. اما نمایشگاه تازهٔ آقای معتبر، پر از ماده‌های جدید بودند همان سطوح سفید کاغذ که طرح‌ها در آن، با قدرت بسیار با زغال و رنگ سیاه، کار شده بودند و تاش‌ها و سطوح نامتوازن و خشن پرده را رنگین می‌کرد. این سطوح نامتوازن، فضاهای حسی را تشدید می‌کردند. این بار اما یکی از موتیف‌های قدیمی نقاشی، صندلی خالی هم در کنار همان آدم‌های همیشگی‌اش ـ مادر و فرزند ـ طراحی شده بود و ناگهان در این فضای سفید و سیاه یا سفید لکه‌رنگ، عنصر محکم یا سطحی متناسب از رنگ‌های گرم، تند و زنده فضایی خشن یا شکننده به تابلو می‌افزاید. رنگ‌های متضاد. چون قرمزها و آبی‌ها، بر تضاد بیشتری تأکید داشتند. بخصوص قرمز که بر این گستره، نقش اصلی را داشت.

در مجموع، معتبر همچنان خوش‌دست و خوش‌نقش و محکم، با صلابتی حاصل سال‌ها کار، فضاهایی حسی و نقش‌هایی جذاب آفریده بود که تکان‌دهنده بودند و بسیار چشمگیر و دیدنی.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های ساغر پزشکیان
نگارخانهٔ آریا
۲۷-۲۰ اردیبهشت ۱۳۸۰

خانم پزشکیان طبیعت بی‌جان آبی بسیار دلپذیر را، با

نقش‌مایه‌هایی از گلابی و سیب و همان نقش‌های معمول گلدان و... در ترکیب‌بندی‌های بسیار چشم‌نواز، با تکنیک رنگ روغن و استفاده از رنگ‌های گرم و جاندار و گاه حتی تند و پالتی بسیار رنگارنگ بر دیوارها آویخته بودند. تقسیم پرده به سطوح ـ که به نظر می‌رسید، نسبت‌های هندسیِ مشخص و گاه حتی ریاضی‌واری با هم دارند ـ متناسب و ایجاد کانون‌های تمرکز متعدد، سادگی بی‌حد و حصر ترکیب‌بندی‌ها و جذابیت غیرقابل انکار پرده‌ها، پرهیز از پیچیدگی لذت و سرخوشیِ نقاش را می‌رساند که هر قلم را با کیف و حظ بسیار بکار برده است. در بهترین کارهای مجموعه، فضاسازی بسیار جذابی از یک اتاق، یک گوشهٔ جذاب در پس‌زمینه و یک پیش‌زمینهٔ طبیعت بی‌جان، آن‌چنان فضایی گرم و زنده ایجاد می‌کرد که جانداریِ آن، بیننده را به یاد سینما و قاب بندی‌های سینمایی می‌انداخت.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های الهه مقدمی
نگارخانهٔ برگ
۲۵ اردیبهشت تا ۱۰ خرداد ۱۳۸۰

کارهای خانم مقدمی، در مسیر و راستای تجربه‌های پیشینِ ایشان، رسیدن به نوعی بافت‌های منسوج یا دستبافت‌گونه، از طریق کلاژ لت‌ها یا پارچه‌های رنگی است. کلاژهای ایشان و در ترکیب با افزوده‌های رنگی و ایجاد بافت خشن و اغلب رنگ‌های مات. البته با فضایی بسیار گرم و تأثیرگذار شاید رسیدن به بافت رنگیِ دست دوزی‌ها و لباس‌های زنان جنوب و سواحل جنوب ایران بود. در نمونه‌های موفق‌تر سطح تابلوها و کلیت اثر، همان حالت را ایجاد می‌کردند، اما در نمونه‌های تجربی‌تر (مثلاً) یا آنها که به زعم من از رسیدن به این نتیجه می‌پرهیختند، آثار اندکی درهم و سطح تابلو پر از نقوش درهم و فاقد نقطه کانونی و لاجرم ایجاد تأثیر می‌شد.

این نمایشگاه که همزمان با دو مجموعهٔ دیگر ـ که در پی می‌آید ـ، برگزار شد، در یک نقطه مشترک بودند.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های بهنام کامرانی
نگارخانهٔ برگ
۲۵ اردیبهشت تا ۱۰ خرداد ۱۳۸۰

کارهای آقای کامرانی، که پیش از این بالاپوش‌ها و رداهایی را روی بوم، با رنگ‌آمیزی متنوع و ایجاد همین نوع بافت دستبافت‌گونه و خشن اجرا می‌کردند، این بار به روی خود لباس یا سطوحی شبیه لباس منتقل کرده بودند، یعنی طرح‌ها و نقوش برسطح لباس‌ها به سان افزوده‌هایی بر تأثیر بافت و سطح اصلی کار (بوم) افزوده می‌شد و تأثیر دوچندان می‌گرفت. کارهای آقای کامرانی که بی‌اختیار مرا به یاد کارهای کلاژ کاغذ رنگی‌های خانم پروانه اعتمادی می‌انداخت، شاید به یک مفهوم، نقطهٔ مقابل آن تجربه بود و بسیار جذاب.

□ □ □

آثار نقاشی علی‌رضا جُدَی
نگارخانهٔ برگ
۲۵ اردیبهشت تا ۱۰ خرداد ۱۳۸۰

نوعی پرفورمانس (اجرا) تعاملی با تماشاگر که تجربه‌ای بسیار جذاب و تازه در هنرهای تجسمی ایران بود. آقای جُدَی، مکعب‌هایی چوبی را در فضا تعبیه و آویزان کرده بودند. مکعب‌های اغلب در رنگ‌های سیاه و قرمز بودند، و تماشاگر می‌توانست ـ یا باید ـ آنها را در ترکیب‌بندی‌ها و آرایش جدید و دلبخواهِ خود جابه‌جا می‌کرد و به ترکیب‌بندیِ تازه و بدیع دلبخواهِ خود می‌رسید. پس هر لحظه بیننده ـ یا بینندگان ـ به قالب‌بندی یا صورت جدیدی می‌رسید.

از سوی دیگر ایشان (ظاهراً) یک نقاشی بزرگ را به قطعات مختلف ـ شبیه یک پازل ـ تقسیم کرده بود و باز بیننده باید با جابه‌جایی قطعات به ترکیب‌بندیِ خود می‌رسید. پس هر لحظه نقاشی جدیدی شکل می‌گرفت و نوعی نقاشی تعاملی با بیننده به‌وجود می‌آمد. گاه ترکیب‌بندی‌ها زیبا می‌شدند و گاه کمتر زیبا ـ برای یک بینندهٔ فرضی که می‌ایستاد و فقط به نتیجه تماشا می‌کرد ـ.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های حسین زنده‌رودی
نگارخانهٔ سیحون
خرداد ۱۳۸۰

حضور یا سفر غیرمترقبه یا اعلام‌نشدهٔ حسین زنده‌رودی، نقاش نام‌آور، شناخته‌شده و برجستهٔ ایرانیِ مقیم فرانسه به تهران، احتمالاً دلیل برگزاری این نمایشگاه بود که به‌طور ناگهانی، بدون اعلام قبلی و غیرمنتظره برگزار شد و پس از سال‌ها، امکان دیداری را با کارهای جدید این نقاش

برجسته و مهم ایرانی برای علاقه‌مندان او، هنرهای تجسمی ایران و اهل فن فراهم کرد؛ هر چند خودِ زنده‌رودی معتقد بود که این چند اثر، نمایشگر حتی این بخش از کارهای او در همین سبک هم نیست. در واقع فراهم شدهٔ کارهایی است که او با خود داشته و به دیوارها آویخته است.

حسین زنده‌رودی ـ یا به قول خودش شارل حسین زنده‌رودی ـ نقاش شصت و چند سالهٔ ایرانی، از سال ۱۳۴۰ و بعد از به پایان بردن تحصیلاتش در دانشکده‌های هنرهای زیبای دانشگاه تهران و شرکت و بردن جایزه‌ای در اولین و دومین بی‌ینال تهران (۱۳۳۷ و ۱۳۳۹) و شرکت در یک نمایشگاه نقاشی در پاریس و اخذ یک بورس تحصیلی به پاریس رفت. زندگی او در پاریس به‌طول انجامید و به بوزار رفت و تحصیلاتش را ادامه داد، اما در عین حال برای همیشه مقیم پاریس شد و اکنون چهل سالی هست که در پاریس و گاه در نیویورک زندگی و کار می‌کند.

کارهای اولیهٔ زنده‌رودی، که می‌توان آنها را آغازگر سبک و مکتب و جنبشی در نقاشی معاصر در ایران دانست ـ یعنی مکتب سقاخانه ـ از آشنایی و توجه و ترکیب موقعیت‌ها، عناصر و یا مایه‌های هنرهای عامیانهٔ ایران، موتیف‌ها و مایه‌های مذهبی، از خطاطی، از افزودن طلسم‌ها و کتیبه‌های مذهبی و ریشه‌های هنرهای سنتی و عامیانهٔ ایران در متن ترکیب‌بندی و کلیت نقاشی غربی شکل گرفت. زنده‌رودی جزو اولین کسانی بود که سعی کرد عناصر برآمده از خطاطی، نوشته‌ها و دیگر علائم و نشانه‌های برآمده از سنت و هنرهای سنتی و مذهبی ایرانی را در ترکیبی غربی بکار ببرد. همین باعث شد که او به ترکیبی از این هنرهای سنتی و عامیانه ـ یا نوعی پاپ آرت ایرانی ـ با متن و ساختار و چارچوب‌بندی نقاشی غربی دست پیدا کند. او نه فقط به موتیف‌ها، حرکات، ایجاد ریتم و سکون، منحنی‌ها و شکسته‌های برآمده از این هنرهای سنتی توجه کرد، بلکه به معانی نهفته در کلمات، در تکرارها، در ایجاد ریتم ناشی از تکرارها و اعوجاج‌ها توجه کرد و سعی کرد تا از مفهوم، درون‌مایه، عمق عرفانی هنر ایرانی در ترکیب‌بندی‌های خود سود ببرد؛ به قرینه‌سازی، به ساختار مهر و رمل و اسطرلاب و خط نوشته، به اثر انگشت، به نوعی سبک ایرانی رسید. اولین آثار مفهومی او، همزمان با این هنر در جهان، از اولین آثار مفهومی هنر ایران هستند. این دوره از آثار او، ده سالِ اولِ کارش را در فرانسه تشکیل می‌دهند. از همین رو، همزمان و همگام با گروه نقاشان موسوم به letteristeها (که آنها هم مبنای کارشان در استفاده از حروف بود و ملهم از نقاشی ژاپنی و چینی) کارکرد و در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ با طرفداران مکتب kinetic و طی بیست سال گذشته نیز با اغلب جریان‌ها و جنبش‌ها همگام بوده است.

مجموعهٔ دیگر کارهای زنده‌رودی را می‌توان نوعی ایلوستراسیون نامید، چرا که او به سفارش یک ناشرِ کتاب‌های نفیس، با تعمق در قرآن کریم و مطالعه در عرفان و الهیات و مذهب اسلام، قرآن کریم را برای اولین بار تصویر کرد. کتابی که در سال ۱۹۷۲ جایزهٔ زیباترین کتاب سال را از یونسکو گرفت و سپس دیوان حافظ را تصویر کرد.

جدا از کار در همهٔ سبک‌های روز و پیوستن به آنها و استفاده از تجربه‌های آنها در نقاشی خود و رسیدن به یک سبک مشخص که طی چهل سال تداوم داشته و عملاً او را به زبان، سبک و شیوه‌ای منحصر به‌فرد رسانده است، زنده‌رودی به کارهای عظیم نیز پرداخته است، مثل کارهایی که برای تصویرسازی بناها با نقاشی‌های دیواری و کنده‌کاری‌ها و چوب‌کاری‌های عظیم انجام داده است، که در بعضی از شهرهای عربستان و دیگر نقاط جهان و خود فرانسه انجام داده است و نیز گرایش او به معماری و کار با معماران برجسته در ایران و جهان.

جدا از همهٔ اینها زنده‌رودی کارهای performance و happening و conceptual art بسیاری را طی این سال‌ها به انجام رسانده است، از جمله کار بداهه روی تابلوهای عظیم در موزه‌ها و مراکز فرهنگی سراسر جهان. سفر زنده‌رودی به تهران گویا برای یک مرور کامل بر آثارش بوده است که قرار است سال آینده در موزهٔ هنرهای معاصر تهران انجام شود.

□ □ □

گویا کارهای تازهٔ زنده‌رودی پرده‌هایی عظیم‌اند، با رنگ‌پردازی‌های بسیار متنوع و پالتی گسترده و رنگارنگ ابعادی عظیم. کارهای اخیر او که چندتایی را در نمایشگاه اخیر شاهد بودیم، او را جدا از پرداختنِ رو و واضح و عیان به موتیف‌های هنرهای عامیانهٔ ایران و مایه‌های برگرفته از هنرهای اسلامی، بیشتر نوعی نقش‌پردازی‌ها و ترکیب‌بندی‌های امروزی و وابسته به جریان هنر معاصر دیدیم. در کارهای اخیرش حل شدن و به عمق رفتن ریشه‌های هنرهای شرقی، ایرانی، عرفان و مذهب و

موتیف‌های عامیانهٔ ایران را در سطح و حجم ترکیب‌بندی‌ها به شکل پایهٔ نقش‌بندی‌هایش شاهد بودیم. کارهایش آدم را به یاد دوران پختگیِ ماتیس می‌انداخت؛ آنجا که ماتیس هم‌چون او، همهٔ این عناصر و موتیف‌ها را عمیقاً در شکل ترکیب‌بندی‌هایش بکار می‌برد. مسیر سبکی زنده رودی، به رغم نوعی تداوم و تسلسل، اما پیچش‌ها و چرخش‌ها طی چهل سال اخیر داشته است که او را به نقاشی یگانه بدل کرده است. توجه اولیهٔ زنده‌رودی در دوران دانشجویی در تهران، در حالی که به طور آکادمیک نقاشی می‌خواند و مثل همهٔ دانشجوهای رشتهٔ نقاشی توجهش به طراحی و کمپوزیسیون و تاریخ هنر غرب بود، به مایه‌های بومی، سنتی، هنرهای عامیانه، نقوش مذهبی، هنر اسلامی و همهٔ موتیف‌ها، نشانه‌های برآمده از این سرچشمهٔ غنی، او را به سوی ایجاد نوعی pop art ایرانی کشاند. ابتدا توجهش به اسطوره‌ها و شمایل‌های مذهبی جلب شد، به نقوش کتیبه‌های عزاداری، اشعار مذهبی، به سنت‌های عزاداری، به نقوش سقاخانه‌ها و تکیه‌ها و همهٔ هنرهای وابسته به این سنت غنیِ مردمیِ اسلام. اولین کارهایش همه در این زمینه بودند. او به همهٔ مایه‌های این هنرها توجه کرد. نقوش اسلامی، خطاطی و کاربرد خطاطی، تکرار موتیف‌های برآمده از خطاطی در کتیبه‌ها، رمل، اسطرلاب، مهر، و نوعی قرینه‌سازی برآمده از هنر اسلامی. کاربردهای اولیه صرفاً کاربردهایی صوری و ترکیبی هستند. حروف را در متن تابلو تکرار می‌کرد و فرم‌های متنوع و گوناگون می‌ساخت. کاربرد رنگ بسیار وسواس‌آمیز و با احتیاط بودند. این شیوه همان کارکردی بود که چند سال بعد، توجه هنرمندان pop آمریکایی را به خود جلب کرد و به جنبش pop art نزد اندی وارهول، راسپر جونز، کلاین، روشنبرگ و لیکتن اشتاین و دیگران در غرب انجامید. اما زنده‌رودی، با توجه به سابقه و زمینهٔ فرهنگی و خانوادگی‌اش به عمق تفکرات مذهبی رفت و توجهش به عرفان و مذهب، او را به سوی کاربردی مفهومی‌تر از این موتیف‌ها کشاند. در این دوره، پالت او رنگی‌تر و متنوع‌تر شد و مفاهیم عرفانی، معنوی و ایمانی به موتیف‌ها و نشانه‌ها افزوده شد. در همین دوره است که او به کار نقاشی قرآن و حافظ کشیده شد.

اما در عین حال زنده‌رودی همچنان به کوشش خود در ترکیب مایه‌ها، جوهرهٔ هنر، مذهب و عرفان ایرانی، شرقی و اسلامی و ترکیب آن با جوهرهٔ نقاشی معاصر غرب ادامه داد.

در همهٔ این دوره، جدا از موتیف‌ها، شکل ترکیب‌بندی، ایجاد نقطهٔ کانونی، آرایش موتیف‌ها و کاربرد رنگ و... همه و همه استفاده از مفاهیم پشتِ این موتیف را نیز در آثارش مطرح می‌کند. هنرش به شکلی عمیق مفهوم‌گرا و مضمون‌پرداز می‌شود و نوعی ترکیب فیگور و آبستراکسیون، نقش و انتزاع در کارها به این ترکیب‌بندی‌ها غنا می‌بخشد. مثلاً شکل تکرار در موتیف‌ها، در شکل پراکندگی و استفاده از حروف در سطح تابلو، نه فقط شکل صوری، فرضی و زیبایی‌شناسانه دارد، بلکه با تکرارها و ایجاد مفاهیم معنوی چون ابدیت، نقطهٔ بی‌نهایت، ابد و ازل و دیگر مفاهیم وابسته به حیطه‌های معنوی و عرفانی، به عالی‌ترین شکل concept بدل می‌شود؛ منتها concept که هنوز در سطح دوبعدیِ تابلو قرار دارد. هرچند بعدها خودِ زنده‌رودی هم این شکل ارائه را تغییر داد و آن را به شکل یک performance هم اجرا کرد. در تداوم و تسلسل سبکی کار زنده‌رودی، در سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ او را از این رویکرد مبتنی بر نگاه غربی به سوی کاربرد درونی‌تر، عمیق‌تر و در واقع شهرتی‌تر و وابسته به فرهنگ خودی می‌بینیم. این به کارهای بیست سال اخیرِ زنده‌رودی بعد و پختگیِ کمال‌یافته‌ای بخشیده است. زنده رودی در طی این دههٔ اخیر به یکی دیگر از گرایش‌هایش در نقاشی نیز شکلِ کمال‌یافته‌تری داد. در مجموعهٔ کارهایی که او به آن عنوان «شهرها» را داده است ما شاهدیم که، اینها کارهایی هستند بر اساس نوعی منظره‌سازی از شهرها، به قصد ایجاد فضایی مبتنی بر تصویر از شهرها. منتها زنده‌رودی در شکل کاربرد رنگ و ترکیب‌بندی‌ها، به نوعی به سوی ارائه نوعی «اوتوپیا»، آرمان‌شهرهایی پر از فضاهای وهم، پندار، تخیل و سپس معنویت رفته است. در این کارها آسمان را به جای آبی به رنگ‌هایی دیگر می‌بینیم، درخت‌ها سبز نیستند، بلکه به رنگ‌هایی درخشان‌تر و شخصی‌ترند. دیدار با زنده‌رودی و چند اثرِ او، فرصتی برای بازبینی و بازنگریِ نقش این هنرمند در هنر معاصر ایران پیش روی بیننده گسترد، اما باید منتظر فرصتی بهتر بود تا به کار و سبک و جهان‌بینی او به‌طوری گسترده‌تر پرداخته شود و به نقشی که در ترکیب سنت‌های اصیل توده‌ای و مردمی با هنر معاصر غرب (سنت و تجدد) ایفاء کرده است.

□ □ □

نمایشگاه عکس‌های یارتا یاران
فرهنگسرای نیاوران
۱۰-۵ خرداد ۱۳۸۰

یارتا یاران، عکاس و فیلم‌ساز، عکس‌های بزرگ و شبیه پوستر از مناظر سبزوار، مکان‌های مقدس، آثار باستانی، ویرانه‌ها و خرابه‌ها، بناهای تاریخی، مراسم و آیین‌ها، بازارها و شهر سبزوار را به نمایش گذاشت. عکس‌ها بسیار متعارف و کلاسیک بودند؛ قاب‌بندی‌های بسیار متعارف و کلاسیک، زوایای شناخته‌شده، چاپ‌های خوب و حاصل، مثل این بود که عکس‌های یک بروشور یا کاتالوگ برای چاپ در یک معرفی‌نامهٔ شهر سبزوار برای جهانگردان و قطع‌های بزرگ‌تر به دیوارها چسبانده شده‌اند؛ نه چیزی پیش و نه چیزی کم. عکس‌های سیاه و سفید، دستِ کم رویکردی هنرمندانه‌تر از عکس‌های رنگی داشتند. از این کتاب‌ها در اکثر کتابفروشی‌های مجموعه عکس‌ها فراوان‌اند؛ از اصفهان و شیراز گرفته تا دیگر شهرها. این یکی به جغرافیایی تعلق داشت که تاکنون ندیده بودیم.

□ □ □

نمایشگاه نقاشی‌های بهرام دبیری
نگارخانهٔ سیحون
۱۰-۵ خرداد ۱۳۸۰

بهرام دبیری، که سال‌هاست بی‌وقفه نقاشی می‌کند، بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر تجربه می‌کند و در هر زمینه‌ای و با هر ابزاری، از کاغذ و مداد رنگی و مرکب گرفته تا دستباف و گلیم و هر مایه و ماده‌ای دیگر، اینجا هم با ابزاری جدید و در سبکی تازه، باز به سراغ همان تغزل ریشه‌دار و ذهن شاعرانه‌اش رفته است. دبیری در واقع شاعری است که با ابزار تجسمی شعر می‌گوید.

مجموعهٔ اخیر او «۲۵ برگ از یک کتاب گمشده»، کلاژهایی بودند به شکل اوراق یک کتاب خطی و دستنویس، با حاشیه‌نویسی‌ها و نقاشی‌های گوشه و کنار، شبیه یک دفتر خاطرات یا یادداشت روزانهٔ یک هنرمند. دستخطها، شعرها یا یادواره‌ها خاطره‌هایی بودند که بسیار آزاد و راحت، طراحی‌ها با قلم‌گیری‌های ظریف را در بر می‌گرفتند و بسیار فارغ و آزاد. دبیری تنها لحظه‌های عاطفه و احساس و رهاییِ روح را در برگ‌هایی که عنوان نقاشی داشت، عینی کرده بود.

□ □ □

نمایشگاه عکس‌های محمد خداداداش
فرهنگسرای نیاوران
۱۸-۲۸ مرداد ۱۳۸۰

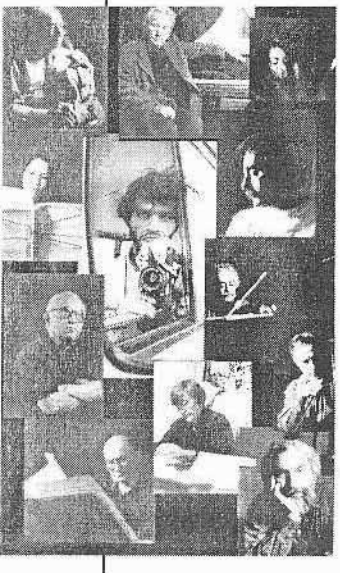
عکاسی از تکچهره‌های هنری در همه جای دنیا ـ و ایران نیز ـ از دیرباز مرسوم و جذاب بود. از زمان هادی شعائیه مثلاً به بعد، تا احمد عالی و خیلی‌های دیگر. عظیم‌ترین و فکر شده‌ترین‌شان به خانم مریم زندی تعلق دارد که سال‌ها وقت صرف کرد تا در سه زمینهٔ ادبیات، هنرهای تجسمی و سینما، از هنرمندان و دست‌اندرکاران عکس بردارد و همهٔ اینها را طی سه جلد کتاب به چاپ هم رساند. مهرداد اسکویی هم کار خودش را کرد و مجموعه‌ای گرد آورد که اتفاقاً امسال هم چاپ شد و سر و صدایی به پا کرد.

آقای خداداداش، عکاس جوان، شاید پیشتازانه، کارش را معطوف گرفتن تکچهره‌هایی از هنرمندان موسیقی ایران کرد و مجموعهٔ عکس‌هایش را عرضه کرد. اگر عکس‌های خانم زندی، جدا از نظارت و کنترل هنرمندانه بر چارچوب و اصول عکاسی، به نوعی روانشناسی و فضاسازی و حتی در بعضی موارد به رگه‌هایی سیاسی / اجتماعی هم تنه می‌زند، عکس‌های آقای خداداداش هیچ ویژگیِ برجسته‌ای جز ثبت تصاویر ندارد. عکس‌ها از هنرمندان رشتهٔ موسیقی یا در کنار سازها و یا به تنهایی، تنها تکچهره‌هایی با کمترین دخالت عکاس‌اند؛ این می‌تواند حسن باشد یا عیب. اما پایین آوردن عکاس تا حد ثبت و استناد است که البته جزو تعاریف عکاسی است؛ منتها در گذر این سال‌ها، مدت‌هاست عکاسی از این فراتر رفته است.

□ □ □

مروری بر عکاسی معاصر
نگارخانهٔ اثر
۲۵ مرداد تا ۱۲ شهریور ۱۳۸۰

مجموعه‌ای از عکس‌های ۲۶ عکاس معاصر ایران، بیش از آن‌که واقعاً مروری بر چیزی یا هنری باشد، یا نمایش‌دهندهٔ گرایش یا حتی هنر عکاسانش باشد، مجموعه‌ای ناهمگون، نامتجانس و آشفته از کارهای عکاسی این عکاسان، بی‌هیچ ویژگی خاصی بود. در حالی که انتخاب دو سه عکس از کورش ادیم، در مجموعهٔ عکس‌های ارائه‌شده در پاریس ـ که در کاتالوگ نمایشگاه هم چاپ شده بود ـ بیشتر از این نمایشگاه، نمایشگر کار او و توجه آثار او بود، یا

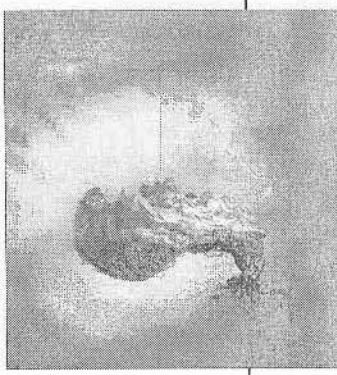


کارهای مسعود امیرلویی که بسیاری از کارهایش در نشریهٔ عکس به چاپ رسیده‌اند، یا نیوشا توکلیان، که اغلب آثار خبری / گزارشی‌اش را در مطبوعات شاهدیم، یا صادق تیرافکن که عکس‌هایش در نمایشگاه کانسپت موزهٔ هنرهای معاصر و نیز کاتالوگ نمایشگاه پاریس عرضه شده بودند، یا بهمن جلالی که امسال خود نمایشگاه داشت یا شادی خوانساری که سال گذشته در چند نمایشگاه بین‌المللی ـ از جمله باربیکن ـ درخشیده بود، یا کامران عدل، که سال گذشته در نمایشگاه نگارخانهٔ برگ آخرین آثار خود را ـ که درخشان هم بودند ـ عرضه کرده بود و دیگران...

مجموعهٔ عرضه شده، فاقد جهت‌گیری و اندیشهٔ پشت نمایشگاه، تنها مجموعه‌ای از کارهای گونه‌گون عکاسانی بود که هر کدام یکی دو کار خود را برای عرضه فرستاده بودند و نه امکان شناخت کار عکاسان را فراهم می‌کرد و نه امکان مقایسه یا پژوهش.

□ □ □

نمایشگاه طرح‌های پامن پری‌یرا
نگارخانهٔ برگ
۲۰ شهریور تا ۴ مهرماه ۱۳۸۰



طراح و نقاش اسپانیایی، دانش‌آموختهٔ نقاشی و هنرهای تجسمی، با سابقهٔ کار و تجربه در زاین و عمده کارهایی بسیار جذاب و چیدمان‌های مفهومی. این بار گویا، حاصل سفری در ایران را در طرح‌هایی بزرگ به نمایش گذاشته بود. طرح‌ها روی کاغذهای بزرگ، خطوط محکم و اغلب با افزودن یک رنگ (طلایی یا اُکر) حاصل کار را بیشتر به طرح‌ها یا نقشه‌های زمین‌شناسی از مقاطع زمین یا لایه‌های زمین‌شناسی و دیرین‌شناسی بدل می‌کرد. اما نکتهٔ جذاب، قدرت خطوط، فضاسازی بسیار گرم و جذاب در مینی‌مال‌ترین شکل ممکن بود. رنگ‌ها یا افزوده‌های رنگی، تنها این فضاسازی را برجسته و مؤکد می‌کرد. مشکل کوچک، محدودیت طرح‌ها بود. تقریباً همهٔ کارها یک شکل و در یک حالت و فضای کلی بود و گویی همهٔ کارها، چیزی جز detail هایی که از یک کار بزرگتر و اصل‌تر نیستند. اما روح حاکم بر کارها، کوه‌ها و فضای کلی جغرافیایی کوهستانی و کویری ایران را به‌خوبی منعکس می‌کرد. گویی جهانگردی، نتیجهٔ یک گردش در ایران را به شکل نقشه‌های زمین‌شناسی ارائه کرده است، و نکتهٔ جالب‌تر این‌که اکثر کارها با نگاهی از بالا طراحی شده بودند؛ گویی نقاش از آسمان، یا کمی بالاتر از قله‌ها و ارتفاعات به این خاک زمینی نگریسته است؛ نگاهی ماورائی و خدای‌گونه.

تماشای کارهای قبلی پری‌یرا، در کاتالوگ‌های موجود، همین نوع برخورد را منتها با بار فلسفی بیشتر و بار مفهومی برجسته‌تری در چیدمان‌های برجسته و نه در سطح تابلو نشان می‌دهد؛ قطعه‌هایی کوچک و بزرگ از خاک و ریشه‌ها و پستی و بلندی‌های زمین، معلق در فضای لایتناهی و نخ‌هایی که آن را در یک فضای کهکشانی ناکجاآباد یا بی‌مرز و مکان و زمان مشخص، معلق نگاه داشته‌اند.

□ □ □

نخستین نمایشگاه هنر مفهومی ایران
موزه هنرهای معاصر تهران
۲ مردادماه تا ۱۹ مهرماه ۱۳۸۰

اما بی‌شک مهم‌ترین حادثه در هنرهای تجسمی ایران در تابستان امسال رخ داد. نخستین نمایشگاه هنر مفهومی [Conceptual Art] در ایران به دنبال دو تجربهٔ کوچک‌تر و جذاب‌تر در همین امسال در تابستان، امسال نقطهٔ آغازی بود بر یک انقطاع فرهنگی در ایران که بازتاب آن بلاشک صحنهٔ هنرهای تجسمی ایران را متأثر خواهد کرد.

۱. اما ماجرای این انقطاع فرهنگی ـ که چیز تازه‌ای نیست ـ به قطع ارتباطی برمی‌گردد که در واقع با وقوع انقلاب اسلامی ایران در صحنهٔ فرهنگی ـ هنری ایران در سال ۱۳۵۷ فراهم شد. تا پیش از انقلاب ایران، هنرمندان ایرانی در عرصه‌هایی چون هنرهای تجسمی با جهان رابطه‌ای نزدیک داشتند. آثار هنرمندان نقاش ایرانی توانسته بود با ارائه نمایشگاه‌هایی از آثار این هنرمندان، در سطح جهان مطرح شود. نمایشگاه‌هایی از آثار هنرمندان نقاش ایران در نمایشگاه بال سوییس و دیگر مراکز فرهنگی، سفر هنرمندان ایرانی از طریق بورس‌های مطالعاتی و... باعث شده بود که هنرمندان ما از اتفاقات و حوادث در عرصه‌های هنر بین‌المللی آگاه و مطلع باشند و حتی بیش از این، باعث شده بود که ما از جنبش‌ها و حوادثی که در صحنهٔ هنرهای تجسمی رخ می‌دهد متأثر شویم. این تأثیر و تأثر را می‌شد در آثاری مشاهده کرد که در سال‌های دههٔ ۱۳۵۰ در کار هنرمندان ما رخ داده بود.

از سوی دیگر آنها نیز در این رابطهٔ متقابل، با کار

هنرمندان آشنا بودند و این نه فقط به ایجاد و تبادلی فرهنگی، هنری منجر شده بود، بلکه آشنایی با مفاهیمی از فرهنگ و هنر ایران به تأثیری انجامیده بود که می‌توانست به عنوان راهی تازه برای هنر در غرب مطرح شود. هر یک از این ادعا و مفاهیم البته تفسیرها و تأویل‌هایی را می‌طلبد و اما و اگرهایی که جای بحث آنها باز می‌ماند به فرصتی دیگر، اما در هر حال وقوع انقلاب اسلامی و به دنبال آن نوعی رد کردن مظاهر هنر غرب و هر چیزی از غرب، باعث شد که صحنهٔ هنرهای تجسمی در ایران به درون خود، به انزوایی خودخواسته برود. این انزوا با نوعی رویکرد به گذشته و به خود همراه بود. هنرمندان نقاش ما در چند سال اولیهٔ پس از انقلاب ـ به عبارتی دیگر دههٔ ۱۳۶۰ ـ به رئالیسمی پناه بردند که یکسره از مسیر و تکوین و تحول این هنر در پیش از انقلاب متفاوت و جدا بود. فرسک‌های ایدئولوژیک و تبلیغاتی، پرده‌های عظیم مذهبی، کوشش برای رسیدن به هنری مذهبی که در عین حال حاوی و واجد و نشان‌دهندهٔ ارزش‌های تغییر شکل‌یافته در عرصهٔ هنر و فرهنگ باشد، جریان بیش از خود را به کلی پس زد و آن را به انزوا برد. نگارخانه‌ها تعطیل شدند و تنها مراکز باقی مانده، محل عرضه و ارائه این نوع نگرش به هنر شدند. هنرمندان به انزوا رفتند، اما مسیری که هنرهای تجسمی در ایران می‌رفت ـ برعکس سینما و تئاتر ـ به مسیری تازه نرفت، بلکه منقطع شد. هنرمندان به انزوا رفته، کار خود را تغییر ندادند؛ چرا که این تغییر مستلزم وقوع حوادث و رویدادهایی جدی‌تر و عمیق‌تر و درونی‌تر بود که ظاهراً در متن ذهن و هنر این هنرمندان رخ نداده بود و بعدها زمان این را اثبات کرد. هنرمندانِ به انزوا رفته، ارتباط مستمر و مداوم خود را با جهان، قطع شده یافتند، اما هنر جدیدِ برآمده از انقلاب نیز، بیش از آن‌که عمیق و برآمده از سیر تحولات زیبایی‌شناختی باشد، مبتنی بر نوعی مقاومت و نوعی شالوده‌شکنی انقلابی بود.

در نهایت، وقتی در دههٔ ۱۳۷۰ نگارخانه‌ها گشوده شدند و عرصه دوباره برای ارائهٔ آثار هنرمندان تجسمی باز شد ـ چه آنان‌که پیش از این، در این عرصه و میدان فعال بودند و چه آنان‌که در طی ده سال به این عرصه پا گذاشته بودند ـ دنبال کنندگان مسیر هنرهای تجسمی در ایران، این نکته را دریافتند که مسیر قبلی با حفظ این انقطاع و در واقع بریده و قطع‌شده تداوم داشته است. این جریان غالب در نخستین دوسالانهٔ نقاشی معاصر ایران در سال ۱۳۷۰ و سپس تداوم آن در دو سالانهٔ بعدی باعث شد که دریابیم، دست‌کم هنرهای تجسمی ـ برعکس سینما و مثلاً ادبیات ایران ـ از این انقطاع، از این انزوا و به خود رفتن و در خود کاویدن بهرهٔ اندکی برده است (البته این، بحثی طولانی و دامنه‌دار است که طی جزوه‌های بعدی و با نگاهی به سیر تحول بیست سالهٔ هنر نقاشی در ایران گشوده خواهد شد). این به تنوع نحله‌ها و گرایش‌ها انجامید و به تنوعی از دو دیدگاه مختلف بر پایهٔ دو ارزش و دو تلقی از جهان که به‌تدریج از دو دیدگاه به تکثر و تنوعی انجامید که سرانجام بار خود را در این عرصه هویدا خواهد کرد.

اما از سوی دیگر تأثر و تأثرات این دو دیدگاه و سبک ـ یا چند دیدگاه و سبک ـ شاید به دلیل مبارزه و مخالفتی که در عمق دو دیدگاه وجود داشت و ریشه نه در خود هنر که در اعتقادات و پایگاه‌های ارزشی آن داشت، به نوعی درک و تفاهم و ترکیب انجامید که اتفاقاً نمونه‌هایی از آن را در همین «نمایشگاه هنر مفهومی» می‌توان دید.

اما انقطاع وقتی درک و فهمیده شد یا حتی جسته و گریخته گفته شد ـ به ویژه پس از فعالیت‌های جدید موزهٔ هنرهای معاصر تهران پس از خرداد ۷۶ ـ به دوران تازه‌ای از ارتباط انجامید. برقراری نمایشگاه‌های متعددی از آثار هنرمندان ایران در خارج از کشور که حالا همه ساله بر تعداد و بر کیفیت آن افزوده می‌شود، سفرهای مطالعاتی، برگزاری همایش‌ها و... باعث شده است که هنر ایران دوباره آشنایی و ارتباط خود را با غرب از سر بگیرد. اکنون روشن است که بر عکس سینما مثلاً ـ که شاید این جدایی و پرهیز از تماس با غرب در آن مؤثر افتاد (افتاد؟) ـ هنرهای تجسمی اساساً عرصه‌ای دیگر است و تعامل بین آن‌چه داریم با آن‌چه در جهان رخ می‌دهد ـ بدون ورود به بحث‌های نظری دربارهٔ چگونگی اختلاط و ترکیب و بدون ورود به عرصهٔ جهانی‌شدن که فعلاً همه جهان را درگیر کرده است ـ برای حفظ و بقای زمینه‌ای از کیفیت، واجب و ضروری است.

در این عرصه البته فراموش نمی‌کنیم که منظر و نگاه هنرمندِ ما، نباید از نگاه غربی به آن‌چه داریم باشد، بلکه از نگاه و منظر هنرمند شرقی به این میراث و ترکیب بنگرد که باز بحثی است که برای بعد و فرصتی دیگر. اما آن‌چه در اینجا

برای ورود به بحث هنر مفهومی لازم و فعلاً کافی است، فقط ذکر این نکته است که اثرات این انقطاع فرهنگی نه فقط بسیار جدی و مؤثر و حتی مخرب بود، بلکه کنکاش جدی در آن‌چه خود داریم و می‌توانیم به آن اتکاء کنیم، نیز از عرصهٔ تفکر هنرمند شرقی بیرون رفت. این البته می‌تواند از حقارت فرهنگی هم ناشی شود، اما بی‌شک شور و اشتیاقی که انقلاب به فرزندانش و هنرمندان ـ خواه و ناخواه ـ بخشید و تأثیری که خود انقلاب برای هنرمندان ایران داشت، چیزی است که باید جدی گرفته شود و احتمالاً اثراتش هم‌چنان در آثار هنرمندان ایرانی ظاهر خواهد شد.

۲. اما همهٔ آن‌چه گفته شد در نتیجه، دو قرایند داشت که شاید در اولین نگاه نتیجه‌ای خوشایند به نظر نرسد، اما بی‌شک تأثیرات ملیت خود را در آینده آشکار خواهد کرد.

هنرمندان نام‌آور نسل‌های گذشته و آنان که تکوین و رشد هنری خود را پیش از انقلاب کرده بودند یا در آستانهٔ انقلاب، در آغاز راه بودند، تحت تأثیر انقطاع و گسست و در خود فرو رفتن در سبک‌ها و گرایش‌های خود «ثابت» شدند. نیاز به تجربه و آزمودن حیطه‌های جدید و دل سپردن به جنبش‌ها و تجربه‌ها در این دو نسل، جای خود را به تثبیت ـ و تثبیتی که گاه رشد نیافته بود ـ سپرد. بنابراین وقتی نگارخانه‌ها گشوده شدند و سیر هنرهای تجسمی ادامه یافت، آثار این هنرمندان را اغلب و بیشتر در جهت تداوم مسیر قبلی‌شان دیدیم؛ رشدها اندک بود و رسیدن به قله‌هایی تازه کم. این برای بعضی از هنرمندانی که به عرصه‌ای رسیده بودند و پایگاه‌هایی محکم و درخور یافته بودند، چیزی ناگزیر و حتی قابل تأمل بود و همیشه این‌طور است، و این چیزی جز تکامل و فنا نیست، اما برای آنانی که هنوز پایگاه و جایگاهی ثابت و مستقر و قابل اعتنا در عرصه هنرهای تجسمی نیافته بودند یا هنوز در میانهٔ راه تجربه‌اندوزی و کشف زبان و رسیدن به شیوه و سبکی از آن خود بودند، در واقع به بن‌بست رسیدن و شاید رشد نیافتن هنر و هنرمندانی انجامید. شاید این سیر، هنرهای تجسمی ایران را از آن مسیر طبیعی خود که باید و می‌رفت طی کند، دور کرد و آن را به مسیری دیگر برد که زاییدهٔ شرایط و موقعیت‌های تازه بود.

اما اتفاق مهم این بود که وقتی عرصه و ارائه هنرهای تجسمی قطع شد و دانشگاه‌ها تعطیل شدند، نسل جوانی که تازه سر برآورده بود، راه‌های جدیدی برای آموزش یافت. هنرمندان بیکار شده به آموزش نقاشی روی آوردند و نوآموزانی که از تحصیلات دانشگاهی نومید شده بودند یا راه ورود به مراکز را مسدود می‌دیدند؛ به کلاس‌ها راه یافتند. نتیجهٔ عملی این قرایند، پیدایش نسلی تازه بود از هنرجویانی که از راه‌هایی تازه‌تر، غیرآکادمیک‌تر و نوجویانه‌تری با هنر آشنا شدند. وقتی درها باز شد و فعالیت‌ها آغاز گشت، این بچه‌های دیروز و هنرمندان تازه، به عرصهٔ آثار پرداختند. کیفیت کارها شاید چندان بالا نبود اما کمیت می‌توانست راهگشای ارائه کیفیت باشد. اما نسل تازه‌ای هم رسید که دیگر زادهٔ بعد از انقلاب بودند. آنان درسال‌های بعد از دههٔ ۶۰ به آموزش روی آوردند و نه فقط کلاس‌های خصوصی و آکادمی‌ها، بلکه دانشگاه‌ها را پر کردند. اینان به اطلاعات مسلح شدند و درگیر سابقهٔ نقاشی ایران و پیچ و تاب‌های هنر پیش از خود نبودند. آنها حتی چندان درگیر تاریخ هنر و آموزش‌های آکادمیک هم نبودند. نگاه‌شان هم سیاسی نبود و دچار جانبداری‌ها و دسته‌بندی‌ها هم نشدند. اینان نسلی بودند که با مقولهٔ هنرهای تجسمی، راحت‌تر و بی‌واسطه‌تر برخورد کردند، و تجربه انتزاعی، به دلیل شرایط زمانی و مکانی و آزادی‌های فرهنگی جامعه، به عنوان یک اصل در میان‌شان رواج داشته و نیز مهم‌ترین عنصر فرهنگی آنها یعنی شالوده‌شکنی به دلیل فضای فرهنگی جامعهٔ خود، ساختار ذهنی‌شان بود. در ضمن زایندهٔ شرایط تکثرگرایی جامعه‌ای شدند که به عنوان بحث مهم فرهنگی رواج داشت. اینان پرچمداران نسل جدید هستند و کار اینها اکنون در معرض دید و قضاوت قرار می‌گیرد. آنها ولع دانستن، شور تجربه و نوآوری دارند و هنوز درگیر اقتصاد و بازار هنر نشده‌اند.

۳. این نسل جوان جدید که حالا دیوارهای اکثر نگارخانه‌ها را می‌پوشانند و هر سه نمایشگاه هنر مفهومی بهار و تابستان امسال، حاصل تلاش و تجربهٔ آنان بود، بخشی هنوز دانشجو هستند. بخشی دیگر در زمینه‌های کاربردی هنر مشغول به کارند و بخش دیگری می‌کوشند از طریق نقاشی و هنرشان گذران کنند. اما همه خصوصیات مشترک فرهنگی دارند. در دورانی رشد یافته‌اند که دسترسی به اطلاعات ساده و همگانی است. زادهٔ سینما و فرهنگ رو به رشد و گسترش یافتهٔ تصویر و سینما هستند. از پیشینیان چیز دندان‌گیری گرفته‌اند و با هنر طوری برخورد می‌کنند که گویی

از خلاء و از صفر آغاز کردهاند. انواع کارها اما زیر سایهای از فرهنگ مسلطا یک جامعهٔ سیاسی در واقع بیشتر ظاهری است، در حالی که مفاهیمی که با آن کار میکنند عملاً متحصر و مشترک است. به همین علت کار گروهی در آنان بسیار دیده میشود. نوع تجربه، اما شاید بیشتر راهگشایی برای نوع دید و آثار تازه است.

□ □ □

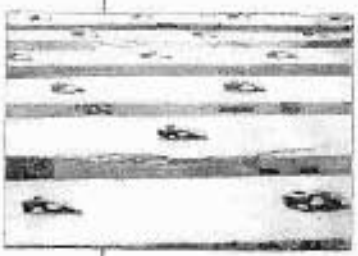
بر بستری از این پیش فرضها، نمایشگاه هنر مفهومی موزه نمایشگر آثار نزدیک به ۶۰ هنرمند مختلف بود. از این عده ۲۷ نفر تحت عنوان گروه ۳۰۰ مشترکاً شرکت داشتند و بقیه در قالب هنرمندان یک یا دو نفره آثارشان را به نمایش گذاشته بودند.

کوشش‌های دست‌اندرکاران بیشتر صرف معنا و مفهوم هنر «کانسپتو» [مفهوم] تعریف و تبیین آن دور می‌زد. بر این منظور بد نیست مقالهٔ بلندی را که دبیر جشنواره نوشته بود، مرور کنیم:

«هنر مفهومی» (Conceptual Art) نحوه‌ای از ارائه اثر هنری معاصر است که در آن اندیشه و مفهوم خاصی که معمولاً فردی، پیچیده و کلی است، به صورت انتزاعی و غیر قاعده‌مند و بر اساس نفی زیبایی‌شناسی شکل به‌وجود می‌آید. هنر مفهومی با «مفهوم» به عنوان محتوای آثار هنری متفاوت است، اما می‌توان آن را شکلی انتزاعی از اندیشه‌ای دانست که در ذهن هنرمند از معنا و اثر هنری به‌وجود می‌آید و سرانجام در ساختاری پیشنهادی و به صورت‌های بسیار متنوع به نمایش گذاشته می‌شود. به این ترتیب، اثر هنر مفهومی متناسب با عملکرد کلی و روابط میان اجزایش، خصوصیتی تغییرپذیر دارد. به همین دلیل نیز مؤلفه‌های هنرمندان این جنبش معنای هنر، اثر هنری و روابط آن با انسان، طبیعت و زیبایی‌شناسی از منظری غیر از مدرنیسم مجدداً مورد پرسش و تردید قرار می‌گیرد.

در اصل هنرمندان هنر مفهومی به شیوه‌های مختلف، ایدئالیستی، مینی‌مالیسم، پوزیتیویسم و... سعی کرده‌اند آن‌چه را هنرمندان «پاپ آرت» بدون نظریه‌پردازی هنری به صورت آنفتهای مطرح کردند، با زیبایی‌شناسی متناسبی معنی کنند. آنها در واقع، چیستی و طبیعت هنر را به روشی صریح و با توسل به ارائه مفاهیم اشیاء به شکل‌های مختلف و معرفی لغوی و توضیحات نوشتاری مورد پرسش قرار می‌دهند، بدون این که به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر اهمیت داده شود.

در آثار هنر مفهومی رابطهٔ هنرمند، اثر هنری و مخاطب دیگرگون می‌شود. به‌این ترتیب، اثر مفهومی محاکات طبیعت و صورت‌های گوناگون آن نیست، بلکه هنرمند با اتکاء به منطق فردی خویش از امکانات زبان و بیان مستقیم در طبیعت و در زندگی بهره می‌گیرد و در بسیاری از موارد، علاوه بر چیستی اشیاء، واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و تکنولوژیک، موضوع کار او را تشکیل می‌دهد. در این رابطه مخاطب و گاه خود هنرمند بخشی از کلیت و شکل اثر هنری و مفهوم آن به شمار می‌آید.



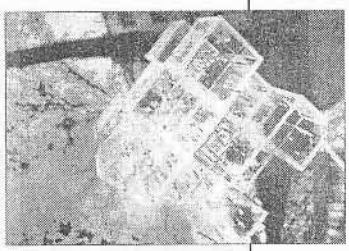
قاعدتاً این نوع بیان در اثر هنری، حاصل جامعه‌ای است که سیطرهٔ مدرنیسم بر آن، همهٔ اشکال تجربی و صورت‌های هنر مدرن را درنوردیده است و در عین حال نشانگر افول شیوه‌ها و تجاری است که مدرنیسم بنیان آنها را بر هنر گذارده است. به همین دلیل بدون درک تجارب خصوصیت جستجوگرانه و تحولات هنر مدرن، هنر مفهومی، و تظاهرات مختلف آن، تنها صورت مسخ‌شده‌ای از هنر را به نمایش می‌گذارند. اما واقعیت این است که تحولات هنر غیرقابل پیش‌بینی است و به نظر می‌رسد که در جامعهٔ پسامدرنیسم، ذائقهٔ مدیرسازنده بر تحولات هنری غلبه یافته است.

شکل‌گیری مدرنیسم بر اساس نوع، تجدد، فردیت و نفی سنت‌های ماقبل خود، منجر به ظهور شیوه‌ها و مکتب‌های گوناگونی در هنر غرب شد که یکی پس از دیگری قوام و کمال هنر مدرن را رقم زدند. موضوع و شکل آثار هنر مدرن، اگرچه حاصل تحولات تاریخی هنر غرب، به ویژه پس از دورهٔ رنسانس محسوب می‌شود، اما مدرنیسم بطور اختصاصی تابع نوعی معنی و شکل هنر پیش از خود نیز می‌باشد. زیرا هر تجربهٔ جدیدی می‌توانست دارای اصالت باشد و شکل کاملاً تازه‌ای از هنر نوین را به نمایش بگذارد.

به نظر می‌رسد آن‌چه به عنوان خصلت پژوهشگرانه و نوجویانهٔ هنر مدرن و پیشکسوتان آن به نمایش درآمد، در نیمهٔ اول دههٔ بیستم، به انتها رسید و سرانجام مدرنیسم که با انکار موزه‌ها و ارزش‌های موزه‌ای شکل گرفته بود، به نوبهٔ خود موزه‌های دیگری را به‌وجود آورد. در گرماگرم جنگ دوم با مهاجرت بسیاری از هنرمندان اروپایی، کانون هنر غرب به آمریکا انتقال یافت و تحولاتی را در آنجا به‌وجود آورد. این

برای ورود به بحث هنر مفهومی لازم و فعلاً کافی است، فقط ذکر این نکته است که اثرات این انقطاع فرهنگی نه فقط بسیار جدی و مؤثر و حتی مخرب بود، بلکه کنکاش جدی در آن‌چه خود داریم و می‌توانیم به آن اتکاء کنیم، نیز از عرصهٔ تفکر هنرمند شرقی بیرون رفت. این البته می‌تواند از حقارت فرهنگی هم ناشی شود، اما بی‌شک شور و اشتیاقی که انقلاب به فرزندانش و هنرمندان ـ خواه و ناخواه ـ بخشید و تأثیری که خودِ انزوا برای هنرمندان ایران داشت، چیزی است که باید جدی گرفته شود و احتمالاً اثراتش هم‌چنان در آثار هنرمندان ایرانی ظاهر خواهد شد.

۲. اما همهٔ آن‌چه گفته شد در نتیجه، دو فرایند داشت که شاید در اولین نگاه نتیجه‌ای خوشایند به نظر نرسد، اما بی‌شک تأثیرات مثبت خود را در آینده آشکار خواهد کرد.



هنرمندان نام‌آور نسل‌های گذشته و آنان که تکوین و رشد هنریِ خود را پیش از انقلاب کرده بودند یا در آستانهٔ انقلاب در آغاز راه بودند، تحت تأثیر انقطاع و گسست و در خود فرو رفتن در سبک‌ها و گرایش‌های خود «ثابت» [fix] شدند. نیاز به تجربه و آزمودن حیطه‌های جدید و دل سپردن به جنبش‌ها و تجربه‌ها در این دو نسل، جای خود را به تثبیت ـ و تثبیتی که گاه رشد نیافته بود ـ سپرد. بنابراین وقتی نگارخانه‌ها گشوده شدند و سیر هنرهای تجسمی ادامه یافت، آثار این هنرمندان را اغلب و بیشتر در جهت تداوم مسیر قبلی‌شان دیدیم؛ رشدها اندک بود و رسیدن به قله‌هایی تازه کم. این برای بعضی از هنرمندانی که به عرصه‌ای رسیده بودند و پایگاه‌هایی محکم و درخور یافته بودند، چیزی ناگزیر و حتی قابل تأمل بود و همیشه این‌طور است، و این چیزی جز تکامل و غنا نیست، اما برای آنانی که هنوز پایگاه و جایگاهی ثابت و مستقر و قابل اعتناء در عرصه هنرهای تجسمی نیافته بودند یا هنوز در میانهٔ راهِ تجربه‌اندوزی و کشف زبان و رسیدن به شیوه و سبکی از آن خود بودند، در واقع به نارسا شدن و شاید رشد نیافتن هنر و هنرمندانی انجامید. شاید این سیر، هنرهای تجسمی ایران را از آن سیر طبیعیِ خود که باید و می‌رفت طی کند، دور کرد و آن را به مسیری دیگر برد که زاییدهٔ شرایط و موقعیت‌های تازه بود.

اما اتفاق مهم این بود که وقتی عرصه و ارائه هنرهای تجسمی قطع شد و دانشگاه‌ها تعطیل شدند، نسل جوانی که تازه سر برآورده بود، راه‌های جدیدی برای آموزش یافت. هنرمندانِ بیکار شده به آموزش نقاشی روی آوردند و نوآموزانی که از تحصیلات دانشگاهی نومید شده بودند یا راه ورود به مراکز را مسدود می‌دیدند؛ به کلاس‌ها راه یافتند. نتیجهٔ عملیِ این فرایند، پیدایش نسلی تازه بود از هنرجویانی که از راه‌هایی تازه‌تر، غیرآکادمیک‌تر و نوجویانه‌تری با هنر آشنا شدند. وقتی درها باز شد و فعالیت‌ها آغاز گشت، این بچه‌های دیروز و هنرمندان تازه، به عرضهٔ آثار پرداختند. کیفیت کارها شاید چندان بالا نبود، اما کمیت می‌توانست راهگشای ارائه کیفیت باشد. اما نسل تازه‌تری هم رسید که دیگر زادهٔ بعد از انقلاب بودند. آنان درسال‌های بعد از دههٔ ۷۰ به آموزش روی آوردند و نه فقط کلاس‌های خصوصی و آکادمی‌ها، بلکه دانشگاه‌ها را پر کردند. اینان به اطلاعات مسلح شدند، و درگیر سابقهٔ نقاشی ایران و پیچ و تاب‌های هنرِ پیش از خود نبودند. آنها حتی چندان درگیر تاریخ هنر و آموزش‌های آکادمیک هم نبودند. نگاه‌شان هم سیاسی نبود و دچار جانبداری‌ها و دسته‌بندی‌ها هم نشدند. اینان نسلی بودند که با مقولهٔ هنرهای تجسمی، راحت‌تر و بی‌واسطه‌تر برخورد کردند، و تجربه اندوزی، به دلیل شرایط زمانی و مکانی و آزادی‌های فرهنگیِ جامعه، به عنوان یک اصل در میان‌شان رواج داشته و نیز مهم‌ترین عنصر فرهنگیِ آنها یعنی شالوده‌شکنی به دلیل فضای فرهنگی جامعهٔ خود، ساختار ذهنی‌شان بود. در ضمن زاییدهٔ شرایط تکثرگرایی جامعه‌ای شدند که به عنوان بحث مهم فرهنگی رواج داشت. اینان پرچمداران نسل جدید هستند و کار اینها اکنون در معرض دید و قضاوت قرار می‌گیرد. آنها ولعِ دانستن، شور تجربه و نوآوری دارند و هنوز درگیر اقتصاد و بازار هنر نشده‌اند.

۳. این نسل جوان جدید که حالا دیوارهای اکثر نگارخانه‌ها را می‌پوشانند و هر سه نمایشگاه هنر مفهومی بهار و تابستان امسال، حاصل تلاش و تجربهٔ آنان بود، بخشی هنوز دانشجو هستند. بخشی دیگر در زمینه‌های کاربردی هنر مشغول به کارند و بخش دیگری می‌کوشند از طریق نقاشی و هنرشان گذران کنند. اما همه خصوصیات مشترک فرهنگی دارند. در دورانی رشد یافته‌اند که دسترسی به اطلاعات ساده و همگانی است. زادهٔ سینما و فرهنگ رو به رشد و گسترش‌یافتهٔ تصویر و سینما هستند. از پیشینیان چیز دندان‌گیری گرفته‌اند و با هنر طوری برخورد می‌کنند که گویی

از خلاء و از صفر آغاز کرده‌اند. تنوع کارها اما زیر سایه‌ای از فرهنگ مسلط یک جامعهٔ سیاسی در واقع بیشتر ظاهری است در حالی که مفاهیمی که با آن کار می‌کنند عملاً منحصر و مشترک است. به همین علت کار گروهی در آنان بسیار دیده می‌شود. تنوع تجربه، اما شاید بیشتر راهگشایی برای تنوع دید و آثار شده است.

□ □ □

بر بستری از این بیش فرض‌ها، نمایشگاه هنر مفهومی موزه، نمایشگر آثار نزدیک به ۶۰ هنرمند مختلف بود. از این جمع، ۲۷ نفر تحت عنوان گروه ۳۰۰ مشترکاً شرکت داشتند و بقیه در قالب هنرمندان یک یا دو نفره، آثارشان را به نمایش گذاشته بودند.

کوشش‌های دست‌اندرکاران بیشتر صرف معنا و مفهوم هنر «کانسپت» [مفهوم] تعریف و تبیین آن دور می‌زد. بر این منظور بد نیست مقالهٔ بلندی را که دبیر جشنواره نوشته بود، مرور کنیم.

«هنر مفهومی» [Conceptual Art] نحوه‌ای از ارائه اثر هنری معاصر است که در آن اندیشه و مفهوم خاصی که معمولاً فردی، پیچیده و کلی است، به صورت انتزاعی و غیر قاعده‌مند و بر اساس نفی زیبایی‌شناسی شکل به‌وجود می‌آید. هنر مفهومی یا «مفهوم» به عنوان محتوای آثار هنری متفاوت است، اما می‌توان آن را شکلی انتزاعی از اندیشه‌ای دانست که در ذهن هنرمند از معنا و اثر هنری به‌وجود می‌آید و سرانجام در ساختاری پیشنهادی و به صورت‌های بسیار متنوع به نمایش گذاشته می‌شود. به این ترتیب، اثر هنر مفهومی متناسب با عملکرد کلی و روابط میان اجزایش، خصوصیتی انعطاف‌پذیر دارد. به همین دلیل نیز توانند هنرمندان این جنبش معنای هنر، اثر هنری و روابط آن با انسان، طبیعت و زیبایی‌شناسی از منظری غیر از مدرنیسم مجدداً مورد پرسش و تردید قرار می‌گیرد.

در اصل هنرمندان هنر مفهومی به شیوه‌های مختلف، اینستالیشن، میني‌مالیسم، پرفورمانس و... سعی کرده‌اند آن‌چه را هنرمندان «پاپ آرت» بدون نظریه‌پردازی هنری به صورت آنفعالی مطرح کردند، با زیبایی‌شناسی متناسبی معنی کنند. آنها در واقع، چیستی و طبیعت هنر را به روشی صریح و با توسل به ارائه مفاهیم انتزاعی به شکل‌های مختلف و معرفی لغوی و توضیحات نوشتاری مورد پرسش قرار می‌دهند بدون این که به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر اهمیت داده شود.

در آثار هنر مفهومی رابطهٔ هنرمند اثر هنری و مخاطب دیگرگون می‌شود به این ترتیب اثر مفهومی محاکات طبیعت و صورت‌های گوناگون آن نیست، بلکه هنرمند با اتکاء به منطق فردی خویش از امکانات زبان و بیان مستقیم در طبیعت و در زندگی بهره می‌گیرد و در بسیاری از موارد، علاوه بر چیستی اشیاء؛ واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و تکنولوژیک موضوع کار او را تشکیل می‌دهد. در این رابطه مخاطب و گاه خود هنرمند بخشی از کلیت و شکل اثر هنری و مفهوم آن به شمار می‌آید.

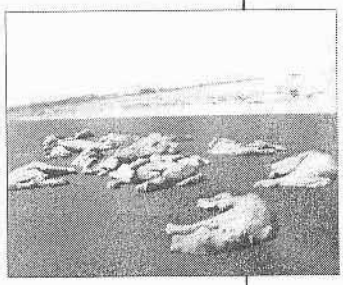
قاعدتاً این نوع بیان در اثر هنری، حاصل جامعه‌ای است که سیطرهٔ مدرنیسم بر آن، همهٔ اشکال انتزاعی و صورت‌های هنر مدرن را درنوردیده است و در عین حال نشانگر قبول شیوه‌ها و تجاربی است که مدرنیسم توان آنها را در هنر کنار زده است. به همین دلیل بدون درک تجارب خصوصیت جستجوگرانه و تحولات هنر مدرن، هنر مفهومی، و تظاهرات مختلف آن، تنها صورت مسخ شده‌ای از هنر را به نمایش می‌گذارند. اما واقعیت این است که تحولات هنر غیرقابل پیش‌بینی است و به راه می‌رود که در جامعهٔ پسامدرنیسم، دانمهٔ مدیوستانه بر تحولات هنری غلبه یافته است.

شکل‌گیری مدرنیسم بر اساس نوع تجدد گرایی و نفی سنت‌های ماقبل خود منجر به ظهور شیوه‌ها و مکتب‌های گوناگونی در هنر غرب شد که یکی پس از دیگری قوام و کمال هنر مدرن را رقم زدند. موضوع و شکل آثار هنر مدرن، اگرچه حاصل تحولات تاریخی هنر غرب، به ویژه پس از دورهٔ رنسانس محسوب می‌شود، اما مدرنیسم به‌طور اختصاصی در مانی معنی و شکل هنر پیش از خود نیز می‌باشد. زیرا هر تجربهٔ جدیدی می‌توانست دارای اصالت باشد و شکل کامل‌تری از هنر دین را به نمایش بگذارد.

به نظر می‌رسد این‌چه به عنوان خصلت پژوهشگرانه و تجربیات هنر مدرن و پیشگامان آن به نمایش می‌آمد، در نتیجهٔ اول سدّا بستن به انتها رسید و سرانجام مدرنیسم که با انکار موزه‌ها و ارزش‌های موزه‌ای شکل گرفته بود، به نوبهٔ خود موزه‌های دیگری را به‌وجود آورد. در گرماگرم جنگ دوم با مهاجرت بسیاری از هنرمندان اروپایی، کانون هنر غرب به آمریکا انتقال یافت و تحولاتی را در آنجا به‌وجود آورد. این

تحولات اگرچه بر اساس آموزه‌ها و تجارب اساتید هنر مدرن شکل گرفت و حاصل اوج مدرنیسم به شمار می‌آید، اما دگرگونی و فروپاشی مدرنیسم کلاسیک را هم به دنبال داشت. نسل هنرمندان پس از جنگ عمدتاً با جسارتی جنون‌آمیز، آثاری خلق کردند که علاوه بر ظاهر ساختن سیر منطقی تحولات هنر مدرن، اضمحلال و بن‌بست آن را نیز نشان داد.

پس از فروکش کردن مصائب جنگ دوم و پشت سر گذاردن بحران‌های اجتماعی و اقتصادی و فراهم آمدن زمینه‌های رونق و توسعهٔ مجدد اقتصادی، الگوی هنر و هنرمندان نسل پس از جنگ دیگر نمی‌توانست در اشکال و مفاهیمی که از مدرنیسم مایه می‌گرفت، محصور بماند. همچنان‌که با گسترش لذت‌پرستی‌های فردی و اجتماعی، بی‌بندوباری، تابوی مصرف و مسخ رفتارهای انسانی ذیل نام دمکراسی، هنر مدرن دیگر نمی‌توانست آینهٔ سرگشتگی و بی‌سرانجامی و مصائب درونی و پنهان جامعهٔ پسامدرن باشد. آخرین تحولات هنری ناشی از مدرنیسم به شکلی بسیار متنوع و در عین حال به‌صورتی بسیار پریشان و آشفته از نظر زیبایی‌شناختی و مضمون هنری در آثار هنرمندان پاپ آرت ظهور کرد. در واقع پس از این مرحله و در کنار تجارب هنرمندان پاپ آرت بود که به‌تدریج گرایش‌های مختلفی در هنر تجسمی ظاهر شد و خبر از سیری‌شدن دوران «ایسم»های گوناگون عصر مدرنیسم داد.



با ظهور جنبش‌های جدید هنری پس از دههٔ ۱۹۶۰، شکل و مضمون اثر هنری و رابطه‌اش با انسان و طبیعت مجدداً مورد پرسش قرار گرفت. هنرمندان از آخرین دستاوردهای تکنولوژیک برای بیان مفاهیم و موضوعات هنر خود بهره گرفتند. امکانات ضبط مناطیسی تصویر و صدا و پخش آن روی تعداد زیادی مونیتور، Art Video را وارد نمایشگاه‌های هنر تجسمی کرد. در ۱۹۶۵ مینی‌مالیست‌ها با الهام از نقاشی‌های آبستره هندسی، شکل و حجم و در نهایت سادگی به کار گرفتند و با استفاده از ساختار صنعتی تلاش کردند که با کوچک‌ترین تغییرات در فرم، بیشترین تأثیر را به روی مخاطبین آثار خود داشته باشند. هنر چیدمان [Installaition] که از اوایل قرن بیستم پیدا شده بود و یکی از نتایج اصلی مدرنیسم برای گریز از سنت نقاشی سه‌پایه‌ای و نقاشی به روی سطح به شمار می‌آمد، در این زمان برای گسترش فضای کار هنرمندان تجسمی رونق یافت و آثاری در ابعاد بزرگ و متناسب با فضا و عملکرد آن شکل گرفت.

در سال ۱۹۶۸ گروه هنرمندان انگلیسی موسوم به «هنر و زبان» [Art and Language] حول پرسش از رابطهٔ میان نظر و عمل در خلاقیت هنری شکل گرفت. این گروه هنری با نفی هنر برای هنر و شیوه‌های بازمانده از هنر مدرن، سرچشمهٔ مفهوم در هنرهای تجسمی و بصری را زبان می‌دانستند و به همین دلیل در آثار خود از کلمات و توصیف نوشتاری بهره گرفتند. در کنار همین هنرمندان بود که جوزف کاسو [Kosuth Joseph] متولد ۱۹۴۵ با استفاده از نوشتار، بسیاری از آثار خو درا به روی سطوح مختلف به وجود آورد؛ از جمله در «یک و سه صندلی» با کنار هم به نمایش گذاردن یک صندلی و تصویر آن در اندازهٔ واقعی، و معنی آن‌که عیناً از فرهنگ لغت استخراج کرده بود، واقعیت مضمون شیء و اثر هنری را مورد پرسش قرار داد.

در همین سال‌ها تعدادی از هنرمندان در آمریکا و اروپا کارگاه‌های خود را واگذاشته و برای استفاده از فضاهای بزرگ و کار مستقیم در طبیعت به دریا، مزارع، بیابان‌ها و مکان‌های دور از دسترس روی آوردند. این عده که کارهایشان تحت عنوان Land Art دسته‌بندی شده است، آثاری در ابعاد بسیار بزرگ و در پهنای طبیعت به‌وجود آوردند که به مرور زمان و بر اثر تغییرات طبیعی از میان می‌رفت. اجرای این آثار ناپایدار و میرا که نشانگر شور دوجانبهٔ میان انسان و طبیعت بود و در عین حال نقش مشترک آنها را در عالم هنر به نمایش می‌گذاشت، بازگشت به خاطرات افسانه‌ای و اسطوره‌های زندگی انسان در روزگاران بسیار دور را تداعی می‌کرد. از سوی دیگر کسانی قابلیت‌های اندام انسان و حالات آن را بیش از هر ابزار دیگری برای ایجاد ارتباط با مخاطبین آثار هنری مناسب دانستند. آنها گاه با تلفیق ویژگی‌های هنر تجسمی و حرکات اندام و توانایی‌های بازیگری و گاه با ایجاد خشونت و رفتارهای انزجارآمیز با جسم انسان ـ که معمولاً خودِ هنرمند آن را به نحوی انجام می‌داد که به صورتی تکان‌دهنده مؤثر باشد ـ مفاهیم مورد نظر خود را اجرا می‌کردند. آثار این عده از هنرمندان ذیل عناوین Body Art و Happening و Performance نامیده شده است.

به این ترتیب، «هنر مفهومی» به عنوان جنبشی در کنار سایر جنبش‌های هنریِ دههٔ شصت که به قصد ارجح شمردن مفهوم مورد نظر هنرمند بر چگونگی ارائه آن نمایان شده بود،

با معنایی گسترده‌تر، سایر جریان‌های هنری هم‌عرض خود را در بر گرفت و بر بسیاری از جنبش‌های هنری پس از خود و نحوهٔ ارائه آثار هنرمندان به شدت تأثیر گذارد. به طوری که اگرچه هر کدام به نوبهٔ خود دارای ویژگی‌ها و حتی نام خاصی است، امـا در مـجموع از نـظر زیـبایی‌شناسی بـر اسـاس نگرش‌هایی که در هنر مفهومی ظاهر شد، شکل گرفتند.

«نخستین نمایشگاه هنر مفهومی ایران» نیز آثار بسیار متنوعی را به نمایش می‌گذارد که بیش از هر چیز بر اساس ارجحیت مفهوم مورد توجه هـنرمند بـوجود آمـده‌انـد و بـه شیوه‌های مختلف از «چیدمان» گرفته تا «پرفرمانس» و به شکل چند رسانه‌ای اجرا شده‌اند.

در طی سـال‌های اخـیر تـعدادی از هـنرمندان جـوان کشورمان تلاش کرده‌اند تا از امکانات هنر چند رسانه‌ای و اجرای آثار به شیوه‌های بسیار متنوع برای به نمایش گذاردن خلاقیت و توانایی‌های هنریِ خود بهره بگیرند. آنـها چـند نمایشگاه فردی و جمعی را نیز برگزار کردند، اما برخی از آثار عرضه شدهٔ سال‌های اخیر به علت عدم توجه به پیوستگی با جریان هنر معاصر ایرانی و مـخاطبین آن و دست زدن بـه شیوه‌های تقلیدی، علاوه بر این کـه نـتوانسـتند خـودشان موفقیتی داشته باشند، در ایجاد زمینهٔ مناسب برای شکوفایی خلاقیت هنری معاصر نیز خلل ایـجاد کـردند. لیکـن آثـار جدی‌تری نیز به‌وجود آمدند که عمدتاً در ارتباط با مضامین اجتماعی بودند و اگر چه نسبت به سایر فـعالیت‌های هـنر تجسمیِ سال‌های اخیر بسیار مختصر به نظر می‌رسند، اما نشانه‌های بارزی از رویکرد خاص نسل دیگری از هنرمندان معاصر ایرانی را به نمایش گذاردند که علاوه بـر دارا بـودن ویژگی‌های «هنر معاصر» در پی ارائه مـفاهیمی هـنری بـا ساختار و عناصر ملی و بومی بودند. البته در سال‌های دهـهٔ ۱۳۵۰ نیز نمونه‌هایی از آثاری که می‌توانست تحت عنوان «هنر مفهومی» دسته‌بندی شود، توسط برخی از هـنرمندان پیشرو آن سال‌ها اجرا شده بود، اما آن حـرکت نـتوانست در عرصهٔ هنر تجسمی معاصر ایران پایدار بـماند و بـه عـلت تحولات اجتماعی و فرهنگی پس از انقلاب نیز نتوانست در جامعهٔ هنری اقبالی داشته باشد.

نمایشگاه حاضر که عمدتاً آثار خلاقیت جوانان هنرمند معاصر ایرانی را ارائه می‌کند، تلاش دارد تا علاوه بر فراهم آوردن شرایط مـناسب بـرای عـرضهٔ فـعالیت هـنرمندان و بخصوص ایجاد زمینه‌های شناخت هنر معاصر و تظاهرات مختلف آن، هنر تجسمی امروز ایران را در سطحی متناسب با توانایی‌های هنرمندان ایرانی و در جهت هماهنگی با هـنر ملی به نمایش بگذارد.

عبدالمجید حسینی راد
دبیر نمایشگاه تیر ماه ۱۳۸۰

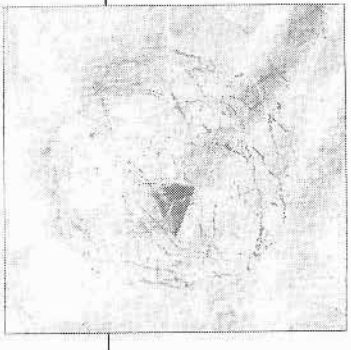
□ □ □

۱. نمایشگاه هنر مفهومی دانشجویان هنرهای زیبا: تهران، آزاد، نیشابور، مشهد
اردیبهشت ۱۳۸۰

این نمایشگاه که در دانشگاه تهران برگزار شد، بدرستی شگفتی‌انگیز بود. در آن نزدیک به چهل هنرجو و دانشجو از دانشکده‌های مختلف با آثاری بسیار روان، ساده، تجربی و خودانگیخته حضور داشتند. آثار از صافیِ انتخابی ساده‌تر رد شده بود. زمزمه‌ها حکایت از این داشت که مدیریت و رؤسای دانشگاه و دانشکده‌ها چندان تمایلی به این تجربه‌ها ندارند و آن را برای دانشجویان و روند تحصیلیِ آن مضر می‌دانـند، بنابراین در کارها و شکلِ ارائه نوعی شـالوده‌شکنی و حـتی آنارش بیشتر هویدا بود و شاید از همین لحاظ تماشایی‌تر و جذاب‌تر.

راهرو، حیاط، همهٔ فضاها و حتی پشت بـامِ تـالارها و راهروها پـر از ارائـه انـواع کـارها بـود. تـجربیاتی از نـوعی performance های سادهٔ محض گرفته تا کار روی سطح دو بعدیِ تابلوها؛ حتی شکل تئاتری و سینمایی. مثلاً کار حامد نبئی با نام «لطفاً به خانهات برگرد» که بیشتر نـوعی تـئاتر تجربی و آماتوری خام بود دربارهٔ سیگار و اعتیاد و نگـاهی اندکی کلیشه‌ای به ماجرا، اما به لحـاظ ارائـه، بسـیار دور از مفاهیم متعارف و تعاریف رایج از هنرهای تجسمی و حتی دور از «هنر مفهومی»، در تعاریف تـازه‌تر نـوعی «اجـرا»ی تئاتری با دو بازیگر نوجوان که آشکارا می‌کوشیدند بد و غلو شده بازی کنند، شاید برای آن‌که خطوط مشترک کار را با تئاتر کم کنند و آن را به یک performance مفهومی نزدیک کنند. کار عموزاده رویان با نام «مردان» که با عنصر سـاعت کـار می‌کرد تا مفهوم مرگ را برساند، یا کار سیامک شریفیان با عنوان «خون A^+»، با تابوت و خون و مرگ سر و کار داشت.

کیومرث صادقیان در «قفل یعنی کلیدی هست» و بـه ویژه در «گفت‌وگو» شکل یک فیلم کوتاه ویدیویی را نمایش



می‌داد. علیرضا با قفل و زندان و شمع با مفاهیمی سیاسی و اجتماعی کار می‌کرد، در حالی که با «لئوناردو داوینچی» به تجربه‌ای زیبایی‌شناختی دست زده بود. اردوان منتظم با چند کار و قدرت رفیعی و... اما از همه اینها جذاب‌تر، کار نوشین مهرآوران بود با «فرش و دختر سرو» که در سکون و حرکت، بازی جذاب و طنزآلودی با مفاهیم متعارف نقاشی و شیوه‌ها و با سنت‌ها کرده بود. طنزی داشت که از هوش سرشار هنرمندش حکایت می‌کرد و از درکی بالاتر از هنر مفهومی.

عنصر مهم در این نمایشگاه ـ که در نمایشگاه مفهومی موزه کمتر نمود داشت ـ تکیهٔ کارها بر یک خصوصیت اصل هنر مفهومی بود؛ به شگفتی‌آوردن، ضربه زدن و به شوک آوردن بینند. اغلب کارها در این صفت، مشترک بودند و نیز در عنصری دیگری که اصیل بودن و بلاواسطه بودن کارها بود و تقلیدی نبودن‌شان؛ که این هر دو می‌تواند ویژگی مهمی در کار هنر در ایران باشد و در هنر مفهومی.

جدا از این هنرمندان، آناهیتا امینیان، یحیی کاکاوند، گیتا کاکاوند، سیداحمد شهودی، آرش بدر طالعی، مظلومی، ظاهریانی، سیدعلیرضا مسبوقی، عموزاده رویان، هیمن قهرمانی، محمود بخشی، طلا معتضدی، جعفر رضی‌پور، حسین شناور، محمود محرومی، مهدی احمدی، شعروش آهی، مسعود زین‌العابدین، علی‌اصغر عموزاده خلیلی، معصومه دیوانداری، قدرت رفیعی، یلدا کرامتی و... از دیگر هنرمندانی بودند که آثارشان در این مجموعه عرضه شد.

□ □ □

۲. نمایشگاه کانسپت نگارخانهٔ برگ
تیرماه ۱۳۸۰

با توجه به فضای محدود «نگارخانهٔ برگ» و اصولاً محدودیت فضا در یک نگارخانه، این نمایشگاه بیشتر بر عنصری قدیمی‌تر و ساکن‌تر و فضایی جعبه‌ای‌تر استوار بود که این خود از بی‌واسطه‌گی و عنصر آنارشی و شالوده‌شکنانهٔ هنر مفهومی می‌کاست یا در واقع آن را در چارچوب یک گالری محصور و محدود می‌کرد. کارها به هنرمندانی تعلق داشت که در مجموع با هنر مفهومی، نظری‌تر روبه‌رو شده بودند و شکل کارها به اصطلاح «تجسمی»‌تر بود تا ارائه بی‌پیرایه و خام شیوه‌های گوناگون performance و happening. کارها جعبه‌ای‌تر بود. شسته رفته‌تر و ارائه شده‌تر. تنها بخش کردن کاسه‌های آش رشتهٔ روز افتتاح، این ویژگی را می‌شکست و اندکی گرما و لطف به آن می‌داد. با این حال کار با مفاهیم و مایه‌های برآمده از سینمای وحشت و کامپیوتری و فانتزی این سال‌ها به آثار، بعدی امروزی‌تر و جهانی‌تر می‌داد. و به نظر می‌آمد که هنرمندان فکر شده‌تر با مقوله روبه‌رو شده بودند.

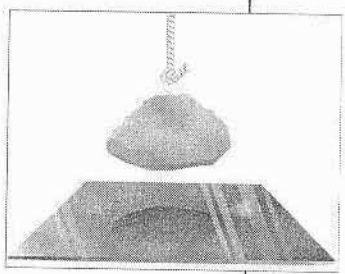
مایه‌ای که هم در آثار این نمایشگاه و به ویژه در کانسپت دانشجویی برای هربیننده و علاقه‌مندی قابل توجه بود، مفاهیم نسبتاً مشترک ذهنی هنرمندان بود؛ قفل، قفس، زندان، پرنده‌هایی که مرده‌اند یا نمی‌توانند بپرند، ساسک، آلودگی هوا، آلودگی به هر شکل، فقدان پرش و جهش به عنوان موانع رهایی و آزادی، خون، چارچوب، طناب و زنجیر و... چنین مفاهیمی اشکال غالب فکری هنرمندان بود. شاعر مخاطبان این آثار باید جامعه‌شناسان می‌بودند تا هنردوستان و اهل هنر، که می‌توانستند از این نمایشگاه بسیار برداشت کنند و به شناخت‌هایی تازه از جامعهٔ جوان مملکت برسند.

□ □ □

۳. نمایشگاه هنر مفهومی
موزه هنرهای معاصر تهران

سه نفر به عنوان هیئت بررسی و مشاوره انتخاب آثار برگزیده را به عهده گرفته بودند که از این میان احمد نادعلیان خود به عنوان تنها هنرمند Land Art در نمایشگاه شرکت هم داشت و اصغر کفش‌چیان مقدم نیز خود از شرکت‌کنندگان بود و نفر سوم عبدالمجید حسینی‌راد که دبیر جشنواره بود.

هنرمندان شرکت‌کننده را سه گروه تشکیل می‌دادند؛ گروه اول بزرگان و نام‌آوران عرصهٔ هنر بودند: مرتضی ممیز، گرافیست نام‌آور، یکی از این هنرمندان بود. نکتهٔ جذاب این که او به عنوان پیر دیر عرصهٔ گرافیک و نقاشی، در شصت و چند سالگی خود، زنده و پویا کار می‌کند و ذهن تجربه‌گرش علاقه‌مند به حیطه‌های ناگشوده تازه است. اما نکتهٔ جالب در حضور او، یادآوری نکته‌ای برای علاقه‌مند حیطه هنر Concept بود. ممیز جزو گروه نقاشان آزاد بود؛ یعنی کسانی که در میانهٔ سال‌های دههٔ ۱۳۵۰، اولین نمایشگاه happening و Concept ایران را برگزار کردند، که در واقع دومین تجربهٔ هنرمندان ایرانی در عرصهٔ هنر مفهومی محسوب می‌شد، و حالا این ممیز را همچنان پویا و زنده می‌دیدیم. اثر جدیدش البته در مقایسه با آن چاقوهای



عرضه‌شده در سال‌های دههٔ ۵۰ ـ دستِ‌کم برای من ـ کمتر از آن بود که انتظارش را داشتم، اما او را از بسیاری از هنرمندان دیگر بی‌واسطه‌تر و خودانگیخته‌تر یافتم. شادیِ او و لذتی که از حضور در کنار جوانانی بیست ساله می‌برد، برایم همان‌قدر لذت‌بخش بود که برای خودش.

در میان همین گروه می‌توان از نقاشانی شناخته‌شده چون مصطفی و مرتضی دره‌باغی نام برد و آنه محمد تاتاری که او هم نقاشی شناخته‌شده است. آلاچیق او به یاد موطنش ترکمن صحرا، آن‌چنان سرزنده و نوستالژیک بود که آن را از تازگی و طراوتِ هنر مفهومی می‌انداخت. احساسات گرایی‌اش، دلسوزی و غربت هنرمندی دور از وطن را تداعی می‌کرد تا مفهومی کلی و تازه را. یا اثر «۶۱ تبر برای ۱۱ الوار» اثر مصطفی دره‌باغی نیز بیشتر اجرای یک مفهوم عمیق فلسفی روی بوم بود که حالا به صورت سه‌بعدی و به شکل یک اثر انتزاعی عرضه می‌شد و حالتی از ایلوستراسیون مفهومی را القاء می‌کرد. سنگینیِ اثر، شناخت و وزن مفهوم آن از ارائه یک فکر تنظیم‌شده و ساخت‌گرایانه نشأت می‌گرفت تا شالوده‌شکنیِ هنرمندانهٔ یک Conceptualist خودانگیخته.

گروه دوم را هنرمندانی تشکیل می‌دادند که مدت‌هاست در عرصهٔ هنرهای مفهومی و performance کار می‌کنند، مثل بیتا فیاضی و افشان کتابچی و در درجاتی پایین‌تر محمود بخشی، و عکاسانی چون صادق تیرافکن، خسرو حسن‌زاده و بیتا فیاضی که پیش از اینها در «کودکان آبی، آسمان سیاه» هم شرکت داشت و سگ‌ها و سوسک‌هایش حالا به نسبتاً شناخته‌شده‌ترند. و افشان کتابچی که او هم در سال ۱۳۷۹ در یک نمایشگاه انفرادیِ هنر مفهومی در نگارخانهٔ برگ شرکت کرده بود، هیچ کدام چیزی تازه به کارهای قبلی خود نیفزوده بودند. خسرو حسن‌زاده و صادق تیرافکن که حالا به یک عکاس شناخته‌شده و هنرمندی قوام‌یافته بدل شده است، با اثرشان «عاشورا» نمونه‌ای از ترکیب هنر سنتی، مفاهیم مذهبی و ارائه جدید و مدرن را عرضه کرده بودند، که بخصوص این یکی از حرف‌های تازه و فکرهای درخشان نمایشگاه بود. هر چند باز شکل ارائه نگارخانه‌ای‌اش امکان ارتباط بلاواسطه را دشوار می‌کرد و مفهوم را به شکل عیان‌تری عرضه می‌کرد که در واقع با شکل آزادِ ارائه در تضاد بود.

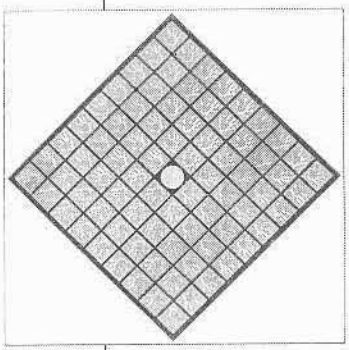
گروه سوم را هنرمندانی تازه‌کارتر تشکیل می‌دادند. زهرا اسماعیلی تبار و مژگان خوش‌صورت مظفری با ارائه اثرشان در روز اول و آخرِ نمایشگاه و چیدن قالب‌های یخ در مسیر پیاده‌روی موزه، در حقیقت ضربهٔ نمایشگاه هنر مفهومی را برای مخاطبان ارائه کردند. یا محمود بخشی با سروهای سوزانش، همهٔ آن سرزندگی و طراوت و تازگی و شوک لازم برای چنین نمایشگاهی را ارائه کرد. سروهای فلزیِ بلند و سنگین او و آتش نهفته در میان‌شان جذاب و دیدنی بود و نشان از فکری تازه و مفهومی بلند و نظاره‌ای بر سنت‌ها و ارائه‌ای مدرن.

کار آزاده مدنی تکرار فکر قدیمیِ یکی از اولین آثار هنر مفهومی در تاریخ هنر بود. گروهی از کارها ساده و کلیشه‌ای‌تر بودند، مثل کار کیومرث صادقیان، شبنم منادی‌زاده، حمید دستگردی، ژینوس تقی‌زاده و...

«باران» کامبیز صدری، فکر استلیزه‌شده‌ای داشت و کارش با نور و انعکاس، جذاب بود، هر چند نه تازه یا کار مرتضی دره‌باغی با مفاهیم سنتی، چندان تازه نبود و عیان و رو و روشن.

«ستایشگری» رامین سکوتی بسیار جذاب بود، باز هرچند ارائه قالب گرفتهٔ آن به شکل چیدمان متشکل از هشتاد، اثرات همهٔ مفاهیم ضمنیِ آن را منتقل می‌کرد.

حسین مرکزی، بهنام کامرانی، مهدی شمسی، مهناز پیحانی، رضا جعفری‌نژاد، نیما زاغیان، مهدیه ناصری قائم، حسن یاقوتی، جواهری ماهر، شهریار احمدی، مصطفی عبدالرضا، مهدی اشرفی، مجید معصومی راد، علی بلوچی، و همهٔ بیست و هفت نفر اعضای گروه ۳۰+ ـ از جمله چند نفری که قبلاً نام بردم ـ دیگر شرکت‌کنندگان در نمایشگاه بودند.■



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی