آلمان) شد و تا امروز در همان مکان به سر می‌بَرَد.

در حدود سال ۱۹۶۹، او در آثارش دغدغه رابطه فرهنگ آلمان با نازیسم داشت، رابطه‌ای که به گونه‌ای نمادین در کتابهای مصور و نقاشیها و بعد مجسمه‌ها و چیدمانهایش نیز انعکاس دارد. پس از آن، نقشمایه‌های وی گسترش یافتند و به سرنوشت هنر و همه معارف انسانی راه یافتند. کیفر، ازجمله مهمترین هنرمندانی است که به احیای اکسپرسیونیسم پرداخته‌اند. وی تاریخ را نقاشی نمیکند، بل‌که آن را تفسیر میکند.

معروفیت او قبل از هر چیز، به سبب خلق نقاشیهای ابزاری اوست. کیفر در آثارش از ابزار و مصالح مختلفی استفاده میکند. برای مثال، در نقاشی بدون عنوانی که در سال ۱۹۸۴ پدید آورد، از امولسیون، حصیر، سرب، لاک صدفی و مانند اینها استفاده کرد. او در مجموع آثارش، به‌طور کلی بنوعی در کنکاش و درگیری با گذشته آلمان است؛ موضوعاتش نیز اغلب برانگیزاننده نسل جوانند. در آثار وی دوران حاکمیت نازیسم در آلمان به طرزی چشمگیر منعکس میشود.

آنسلم کیفر که از یوزف بویز و گئورگ بازلیتس، بسیار جوانتر بود، بشدت تحت تأثیر هنر آنها قرار داشت. وی در سالهای ۷۲ـ۱۹۷۱ با بویز مراوده داشت و در سال ۱۹۷۳ دوستی نزدیکی با «بازلیتس» برقرار کرد اما حتی پیش از این زمان و قبل از دوستی و نزدیکی با این دو هنرمند، نقشمایه محوری خود را یافته بود، یعنی: گذشته آلمان از منظر رخدادهای تاریخی و اولویتهای منعکس شده در نوع ارزشهای فرهنگی‌اش که هم به صورت شخصی و هم به‌عنوان یک بیماری ملی پنهان تجربه شده بود.

سوژه‌های نمادین کیفر، شخصیتهای معروف و رهبران فکری بودند که مردم آلمان هویت خود را در وجود آنها میيافتند و برای توجیه رعب و وحشت دوران حکومت نازیها از وجودشان استفاده و سوءاستفاده کرده بودند.

او، ضمن به تصویر کشیدن این سوژه‌ها، به نقاشی تاریخی ـ که با ارزشترین و تحسین شده‌ترین هنر تجسمی غربی است ـ قدرت و مطلوبیتی تازه بخشید.

هنر کیفر از ابتدا، حال و هوای دینی ـ مذهبی داشت. او خود میگوید: «من برای دین اهمیت بسیار زیادی قائلم، زیرا از علم پاسخی به دست نمیآید». اساطیر کهن و نقشمایه‌های عهد عتیق، اخیراً در هنر او انعکاس یافته‌اند، تا دامنه دلالتهای آن را به فراسوی مرزهای آلمان بگسترانند.

هنر کیفر تا حدودی نیز متأثر از شیوه‌های نگاه باروک به جهان است ولی سبک و لحن او زاهدانه است و بیش از آن‌که تجلیل‌کننده باشد، توجیه‌آمیز و ندامتجویانه است. در روزگاری که رنگهای تند و پرطنین مورد علاقه و توجه مردم و هنرمندان است تابلوهای او سیاه و قهوه‌ای‌اند و با زبانی شاعرانه که برای فهم آن باید تأمل کرد، از آتش و مرگ سخن میگویند؛ اما این تابلوها، امید را نیز منعکس میکنند، امیدی که در شعر او نیروئی خلاقه و زنده است و در کارهای اخیرتر وی نیز با این ایده نمود مییابد که «شَر، مستلزم خیر است».

کیفر هدف خود را با جدیتی خلل‌ناپذیر، دنبال میکند و روشهائی را که به کار میگیرد، عمیقاً سنجیده است. کتابهای تدوین شده، باسمه‌های چوبی و تابلوهای بزرگ، رسانه‌های بیانی او به شمار میروند و او در این رسانه‌ها از مواد و فرایندهای مختلفی غیر از رنگ و کُلاژ استفاده میکند که از سال ۱۹۸۱ به بعد، نی، شن، سرب و دیگر فلزات را شامل میشوند و همیشه مفهوم نمادین و زیباشناختی دارند. در تابلوی «بدون عنوان» (۱۹۸۴)، نردبانی دیده میشود که در محور قرار دارد. این نردبان را میتوان نشانه فاصله گرفتن و همچنین گذر از جهان مادی و دوری جستن از پویش شر دنیوی دانست جالب این‌جاست که نردبانِ تابلوی بدون عنوان از سرب ساخته شده و واضح است که سرب را در کیمیاگری،دارای روح میدانند و معتقدند که کبوتر سفید را تداعی میکند. گفته‌اند که پله اول نردبان صعود به آگاهی (که در عهد عتیق آمده) از سرب بوده است.

تابلوی بدون عنوان (کیفر) به‌طوری صریح از بازنمائیهای اواخر قرون وسطا از نردبان یعقوب در عهد عتیق، نشان دارد. هنرمندانی امثال کیفر، اصرار دارند هنر را از قلمروئی که به آن محدودش ساخته‌ایم، یعنی سرگرمی و لذت، خارج سازند. هنر نباید سهل‌الحصول و پیش پا افتاده باشد. هنرمندان به توجه ما نیاز دارند، نه به تأیید و تکذیب ما. آنها مخاطب را جدی میگیرند و این خیلی مهم است.

آنچه تا حدودی میتواند ویژگی معنا و مضمون هنر در دهه ۱۹۸۰ به شمار آید، این است که از نو با قالبهای نمادین بیان گردد. مضمون، نزد کیفر، فرهنگی و عالمانه است.

«بین‌النهرین» عنوان یکی از چیدمانهای کیفر است که اشاره‌ای به گذشته و آینده هنر دارد. عنوان آلمانی اثر «zweistromland» به معنای بین‌النهرین یا بین دجله و فرات است که به گاهواره تمدن شهرت دارد و مرکز نخستین کتابخانه بزرگ جهان است.

کتابهای حجیم با جلدهای سربی در قفسه‌های فولادین و غول‌آسا، نماد دستآوردهای انسانی‌اند که اشاره‌ای دوپهلو دارند؛ یعنی هم گورستان کتاب را مجسم میکنند و هم منابع قابل رجوع را. جلدهای سربی هم بازدارنده‌اند، هم حفظکننده. لوله‌های سربی پر از آب، بر فراز فریم فولادی دیده میشوند و نماد دوشهری‌اند که در عنوان آلمانی اثر مستترند.

سازه دارای مقیاس فوق انسانی ست، کتابخانه‌ای است برای تحولات کهن یا خدایان آینده. کیفر به‌طور ضمنی از قدرت و ارزش دانش و نیز دشواری آن سخن میگوید. او ضمن کار کردن با زبان تجسمی و فاصله گرفتن از آن، هم ضابطه‌های هنری موجود را تحکیم میکند و هم ضابطه‌های جدیدی به وجود میآورد.

تابلوی «نقاشی زمین سوخته» یکی دیگر از کارهای باارزش کیفر است. این تابلو روایتگر جنگ است؛ جنگی ویرانگر و سوزاننده که جز خرابی و ویرانی حاصلی ندارد. این نقاشی همچنین یادآور سرزمینی ویران شده است که میراث جنگ به شمار میرود.

خط افق چنان کوتاه و نزدیک به زمین ترسیم شده که تماشاگر بی‌اختیار خود را درون صحنه حس میکند؛ گوئی در جهانی سوخته و تباه شده قرار دارد.

در پسزمینه تابلو، شبح جنگلی هویداست که درون مهی از دود پوشیده شده است. در قسمت پائین سمت راست تابلو، حفره‌ای عمیق به رنگ سیاه کهربائی دیده میشود. در قسمت بالای سمت چپ با خطی خمیده و نگارشی ـ تزئینی عبارت زیر حک شده است: «نقاشی زمین سوخته».

در تابلوئی که کیفر خلق کرده، همه‌چیز سوخته و ویران شده است، زندگی جریان ندارد؛ نه سبزه‌ای، نه آدمی و نه حتی حیوانی، دیده نمیشود. گوئی تصویری از آخرت و پایان دنیاست. تابلو با وحشت نفس میکشد و از نفسهای سرد و سهمگین آن بوی مرگ به مشام میرسد. رنگ خاکستری زمینه، وحشتناک و مخوف است، درست مثل جنگ. شاخه‌های درختان شکسته، و چنان خمیده و کج هستند که گوئی از درد به خود میپیچند. دود غلیظی که در تابلو دیده میشود، به جای این‌که به آسمان صعود کند، به طرف زمین خزیده است و به چاله سیاه منتهی میشود؛ چاله‌ای که یادآور دنیای مردگان و اشباح است و گوئی با حرص و ولع، زندگی را به درون خود میبلعد.

در مجموع گوئی که این تابلو با زغال حاصل از سوختن جهان در آتش جنگ، ترسیم شده است، رنگ از آن گریخته و تصویر مبهمی از آن در کابوسی سهمگین به جا مانده است.

منبع : سورهٔ مهر

http://vista.ir/?view=article&id=277649

VISTA.IR
Online Classified Service

رنگ طلایی در نگار گری قدیم ایران

در مینیاتور قدیم ایران رنگ طلایی از اهمیتی بایسته برخوردار بود چون از رنگیزه های زیبا و ظریفی بود که در نگاره های قدیمی به کار می رفت. دو نوع رنگ طلایی پیدا می شد: زرد و سبز و هرکدام از آنها می توانستند در یکی از حالات خام و یا پخته مورد استفاده قرار گیرد. اولی کدر و تیره بود و دومی روشن و زرین فام.

برای تهیه رنگ طلایی، طلای فلزی را خرد کرده و هر قطعه را بین دو لایه پوست آهو قرار می دادند. حدود یکصد تا دویست عدد از این لایه ها روی هم گذاشته و سپس با مفتول چسبنده ای می بستند و بعد با پتک ویژه این کار آنها را می کوبیدند. پس از ۱۲۰۰۰ بار کوبش هر قطعه از طلا به صورت کاغذ ظریف و نازکی در می آمد و حتی ظریفتر و نازکتر از کاغذ سیگار امروزی می شد و بعد ورقه ها را با چاقویی، از پوست آهو جدا می کردند.هر ورق از طلا را روی ورق ضخیمی از آهن یا سنگی خاص که بر روی آن چسب خشک مالیده بودند،قرار می دادند. و باز با پتکی ویژه که کوچکتر از پتک سابق بود، بر آن می کوفتند. این جریان می بایست چنان ادامه یابد که طلا و چسب درهو آمیخته شود و خمیر شوند. خمیر را در ظرفی پر از آب ناب به هم می زنند تا کاملا حل شود. این محلول را یک یا دو ساعت رها میکنند تا طلا کاملا ته نشین شود. سپس آب آن را خالی کرده و طلای ته نشین را جدا می کنند و با محلول چسب خشک و زعفران خالص مخلوط کرده و برای استفاده آماده می شود.

روش دیگر این بود که طلای ساییده را در کاسه چینی بی چربی قرار می دادند و به آن عسل بی موم و یا چسب خشک می افزودند و مخلوط حاصله را به مدت یک ساعت و نیم انگشت مال می کردند تا خوب ورز بیاید و نرم شود. بقیه کارها هم مثل روش بالا انجام می شد.

این رنگ طلایی رنگ مایه ای داشت همانند رنگمایه گل لوبیا و کدر بود. اگر شفاف آن طلب می شد می بایست با یشم و یا عقیق جگری صیقل می یافت و سر مصقله را هر چند دقیقه می بایست روغن مال می کردند تا به طلا نچسبد. صیقل کاری با یشم و یا عقیق، زرینگی و یا جلای ویژه ای پدید می آورد و ای فرایند در نزد مذهبان به « پختگی» شهرت داشت.

رنگ طایی سبز درست به همان شیوه ای که رنگ طلای زرد را تهییه می دیدند، پدید می آمد که نقره را با آن می آمیختند که در این صورت سبز مایل به سفیدی حاصل می شد. از نقره نیز به همان شیوه مذکور رنگ نقره ای پدید می آمد.ولی با گذشت زمان به سبب وجود ناخالصی های اسید دار در آن رنگ آن را مبدل به سیاه می کرد.

منبع:رنگیزه و مصالح در نقاشی ایرانی نوشته: A.P.Lauria

سارا مردانی

isfhandicraft.blogfa.com/

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=125028

VISTA.IR
Online Classified Service

رنگ و نور و طریقت نقاشی در عصر اسلامی

رنگ‌ها هریک بنابر ممیزات خویش متضمن معنایی سمبولیک هستند. حالات روحانی و نفسانی آدمی و نحوه‌ی تحقق وجود موجودات و امور در عالم همواره با بیان سمبولیک در ساحت هنر توأم بوده است. در سمبولیسم طبیعی رنگ‌ها بسیار ساده در کار می‌ایند، چنان‌که سبز و سفید و آبی و بی‌رنگ مظاهر تازگی، پاکی، آسمان و بی‌تعلّقی است.

اما در هنر دینی و اساطیری حد مظهریت رنگ‌ها از این فراتر می‌رود. فی‌المثل در فرهنگ اسلامی سمبولیسم سبز متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است و به این صورت بالاخص در اطراف نام حضرت خضر علیه‌السلام تجلی می‌کند. خضر سبزپوش جاوید است.در ادیان طبیعی نخستین عصر اساطیرالاولین معانی بسیار به‌صورت طبیعت برای انسان تجلی کرده بود. خدایانی از قبیل آدونیس یونانیان و اتیس رومیان و تموز بابلیان همگی خدایان گیاهان به معنای وسیع کلمه بوده‌اند. اوزیریس مصر باستان نیز در اصل خدای کشاورزی بوده است.

ضمناً علائم و آثار و تعبیرات و مراسم کهن به صورتی نو مجدداً در کار آمده است. مثلاً رویانیدن سبزه‌هایی که ایرانیان برای عید نوروز تهیه می‌کنند در یونان باستان نیز معمول بوده و یونانیان نیز مانند ما بعد از چندی آن سبزه‌ها را به آب می‌انداخته‌اند. در یونان باستان سبزی‌های مزبور را باغچه‌های آدونیس می‌نامیده‌اند.

عطار در منطق‌الطیر از قول طوطی می‌گوید:

خضر مرغانم از آنم سبزپوش

تا توانم کرد آب خضر نوش

مقصود از «آب خضر» البته «آب حیات» است. طوطی سبزپوش که به مصداق سخن سعدی ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده، در نقش سالکی جلوه‌گر می‌شود که کار است که علت و مایه‌ی اصلی رنگ «رودخانه زرد» و «دریای زرد» را که نام دیگر دریای چین است، تشکیل

می‌دهد. این رنگ دل‌آگاهانه مظهر معانی تقدس قرار گرفته است، چنان‌که راهبان بودایی خود را در لباس زردرنگ زعفرانی می‌پوشانند.

سکنی گزیدن در عالم اسلامی، هر امر دینی و دنیوی را برای آدمی رنگی ایمانی می‌زند. از این‌رو در نقاشی، هنرمند به نحوی تحت‌سیطره‌ی کلّ متعالی اسلام است، هرچند که اساساً نقاشی در عصر اسلامی کمتر مضامین دینی دارد. برخلاف هنر مسیحی که مسیح و قدیسین و انبیاء نمونه‌های اصلی مضامین محسوب می‌شدند، در اسلام تصویر چهره انبیاء و اولیاء علی‌الخصوص حضرت نبی صلی‌اللهُ علیه و آله و ائمه معصومین علیهم‌السلام تحریم شده بود که آثار آن را در عدم تشخیص چهره آنان می‌توان ملاحظه کرد.

حضور این کل، صورت خیالی هنرمند مسلمان را از طریقه صورت‌گری یونانی دور کرده و فضایی مثالی در پرده‌های نقاشی او ظاهر ساخته بود. به همین طریق راه و رسم تعلیم صورتگری نیز می‌بایست از این فضا متأثر باشد و چنین نیز شد. بدین‌طریق که نیکان را قیاس از خود می‌گیرد و سبزی ظاهر خویش را با سرسبزی معنوی خضر مقایسه می‌کند و در جستجوی زندگی جاوید است. بنابراین رنگ سبز سمبولیسم جاودانگی و نیکویی است که صورتش از عالم طبیعت و محسوس اخذ شده، اما معنایش از عالم معانی و نامحسوس.

رنگ سرخ که رنگ خون است از گذشته چونان سمبولی برای تجدید حیات در کار آمده است. در گورستان‌های قدیم، در قبرهایی جنازه‌هایی یافت شده که آن‌ها را با گل اُخری که رنگ قرمز دارد پوشانده‌اند.

و این ظاهراً حاکی از نوعی دید جهت تسهیل تجدید حیات مردگان در جهان دیگر بوده است. در عین حال خشم و غضب و جنگ و جهاد نیز با زبان خون ظاهر شده است و شیاطین و دیوسیرتان در لباسی قرمزرنگ در نظر آمده‌اند. علی‌رغم این تلقی ثانوی رنگ سرخ از حیث زیبایی گاه سرآمد رنگها محسوب گردید، چنان‌که در زبان روسی مفاهیم سرخ و زیبا بسیار به هم نزدیکند. بدینسان نوعی سمبولیسم دوگانه از رنگ سرخ القاء شده است که در مورد رنگ سیاه نیز صدق می‌کند.

تقدس رنگ زرد را در شرق دور از نظر طبیعی مولود خاک حاصل‌خیز لوئس Loess که قسمتهای وسیعی از غرب و شمال غرب چین را می‌پوشاند دانسته‌اند. همین خاک به تدریج راه و رسم و آداب خاصی که حاکی از نحوی غلبه‌ی صبغه رمزی و معنوی برای کار بود باطن این هنر و صنعت را به سوی امر قدسی کشاند. ظاهر به تناسب باطن از رسوم و آداب متعارف می‌گذشت.

استاد در این طریق راز و رمز کار تصویری را به اقتضای روحیه و قابلیت معنوی شاگرد به او می‌آموخت تا مرحله‌ای که به او اجازه می‌داد خود به ابداع یافت‌ها و عالم درون و باطنی خود بپردازد. هر مرحله از این مراحل از رنگ‌سایی تا طلاکاری و آماده کردن قلم و کاغذ با نشانه و رمزی ترتب پیدا می‌کرد. شاگرد در این‌جا چون سالک بود و استاد چون مراد و قطب و پیرو او و کار چون سیر وسلوکی معنوی و بسان مراحلی از ریاضت که به دنبالش سالک مراتب معنوی و منازل و مقامات روحانی عالم هنری را طی می‌کند. نور و رنگ نیز در حکم رمزی برای سیر و سلوک به‌کار می‌آمد، چنان‌که صوفیه از آن برای بیان عوالم بهره گرفته‌اند. از نظرگاه شارح گلشن راز سیاهی و تاریکی که در مرتبه‌ای برای ارباب کشف شهود و در دیده بصیرت سالک ظاهر می‌شود، همانا نور ذات مطلق است. بدین‌صورت که از غایت نزدیکی، تاریکی در چشم بصیرت سالک پیدا می‌آید، و در درون تاریکی، نور ذات که مقتضی فناء است آب حیات بقاءبالله که موجب حیات سرمدی است پنهان است.

هرکو نه بدین مقام جا کرد

دعوی قلندری خطا کرد

این فقر حقیقتی است الحق

آنجاست سواد وجه مطلق

شمشیر فنا در این نیام است

آن نور سیه درین مقام است

نور سیاه به گفته عین‌القضات در تمهیدات نور ابلیس است که از آن، زلف این شاهد عبارت کرده‌اند و نسبت با نور الهی ظلمت خوانند و در مقایسه چون مهتاب است در برابر آفتاب. نجم‌الدین کبری «نور سیاه یا ظلمت را از عالم قهر خداوندی و مظهر صفات جلال حق» می‌داند چنان‌که عرفا قائلند

ظهور نور وجود مطلق را مراتبی است. اولین مرتبه که آفتاب جمال حق در حجاب عزت و جلال محجوب است، عبارت است از «هویت غیب». نور سیاه در این مرتبه ظاهر است که سالک دیگر فانی می‌شود و از شرح آن عاجز و قاصر است در برابر این نور صفات جلال، نور صفات جمال است.

نجم رازی در این‌باره چنین می‌گوید که «چون نظرکنی هرکجا در دو عالم، نور و ظلمت است از پرتو انوار صفات لطف و قهر اوست... خلق‌السموات و الارض و جعل‌الظلمات و النور... خواجه علیه‌السلام در استدعا «ارناالاشیاء کماهی» ظهور انوار صفات لطف و قهر می‌طلبید. زیرا که هرچیز را که در دو عالم وجودی است یا از پرتو انوار صفات لطف اوست یا از پرتو انوار صفات قهر او، والا هیچ‌چیز را وجود حقیقی که قایم به ذات خود بود نیست و وجود حقیقی حضرت لایزالی و لم‌یزلی راست، چنان‌که فرمود: «هوالاول والاخر و الظاهر و الباطن»

دل مغز حقیقت است، تن پوست ببین

در کسوت روح صورت دوست ببین

هرچیز که آن نشان هستی دارد

یا سایه نور اوست یا اوست ببین

نور سیاه از نهایت قرب به حق برای آدمی ظاهر می‌شود و این حکایت از نهایت ظهور جمال حق می‌کند که سالک از شدت ظهور می‌سوزد و از این‌روست که گفته‌اند جمال و جلال ظهور و بطون یکدیگر و نور ذات مقتضی اختفاء اسماء و صفات الهی است.

چو مبصر با بصر نزدیک گردد

بصر ز ادراک او تاریک گردد

مناسب این مقام، شیخ محمد لاهیجی از مشاهدات قلبی و احوالات خود در باب رنگ‌ها چنین ذکر می‌کند: «دیدم که در عالم لطیف نورانی‌ام و کوه و صحرا تمام از الوان انوار است از سرخ و زرد و سفید و کبود و این فقیر واله این انوار و از غایت ذوق و حضور شیدا و بی‌خودم. به یکبار دیدم که همه عالم را نور سیاه فروگرفت و آسمان و زمین و هوا هرچه بود تمام همین نور سیاه شد و این فقیر در آن نور سیاه فانی مطلق و بی‌شعور شدم؛ بعد از آن به خود آمدم.» پس رنگ و نور سیاه مظهر حالی از احوالات است که در مرتبه مواجهه با جلال الهی دست می‌دهد.

رنگ سیاه در عرف عام با تیرگی و پریشانی روزگار و فلاکت و بدبختی قرین است. اما حضور آن در آداب و رسوم مختلف حکایت از معنی دوگانه آن می‌کند. لباس برخی روحانیان مسلمان و مسیحی و لباس تیره کاهنان بابلی که قبایی به شکل ماهی سیاه بود از معنای مثبت آن حکایت می‌کند. در محافل اشرافی قدیم رنگ سیاه رنگ رسمی لباس‌ها بوده است.

خلعت سیاه از این زمره است. انبوهی از درختان و کوه‌ها در ادبیات کهن با تعبیر سیاه بیان شده‌اند، همچنان جمع کثیر که به «سواد اعظم» تعبیر شده. پوشش سیاه در عزا و عروسی و علمهای سیاه صرفاً به معنی مرگ نیست، بلکه به معنی تجدید حیات دنیوی و اخروی و مظهر انقلاب روحی انسان‌هاست که در حال «محو» حاصل می‌شود.

روی سیاه حاجی فیروز نیز نشانه و نمودار تجدید حیات طبیعت بوده است. سیاه‌پوشی در برخی اقوام معنایی قریب به معتقدات اسلامی درباره سبزپوشی خضر دارد. چنان‌که در متن اشاره رفت در ادبیات و عرفان اسلامی رنگ سیاه نشانه تعالی است. چنان‌که آب حیات در ظلمات به دست می‌آید و مقام شب قدر نشانه تعالی شب از روز است. شب هنگام خلوت است و روز هنگام جلوت.

کار هنری، هنگامی‌که به‌مثابه سیر و سلوک معنوی تلقی می‌شود، هر رنگی با تغییر حالات سالک همراست. هنرمند چنان خود را در کار غرق می‌کند که دیگر نمی‌توان ظاهر کار را بدون در نظر گرفتن باطن آن که مواجید اوست دریافت. از طرفی چون هر رنگ و نوری مظهر عالمی تلقی گردیده، سالک خویش را در هر مرحله از کار در منزل و مقامی روحانی می‌بیند و رابطه‌ی روحی با جهان غیبی پیدا می‌کند. سالک در طی مراحل سلوک رنگ‌ها و پرده‌های رنگین را که هریک ظهور عالمی از عوالم است در صورت خیالی خویش می‌بیند.

با تمام این مراتب باید بدین‌نکته توجه داشت که از آنجا که هنرمند با مواد سروکار دارد و صورت‌های خیالی او نمی‌تواند از این مواد و ابزارها رهایی یابد، هیچگاه نمی‌توان سیر و سلوک نقاش را چون سیر و سلوک عارف دانست.

به تعبیری می‌توان پایه‌ی مادی و اساس این‌جهانی یا به تعبیری صورت نازل عرفان را در کار هنری ـ در آنجا که کار هنری به صور مختلف با مواد و محسوسات و به عبارتی کثرات ارتباط دارد؛ به ترتیب متنازل از شعر تا صنایع مستظرفه دید و هنگامی که هنرمند از صور مادی و جسمانی رهایی پیدا می‌کند قدم به عرصه عرفان می‌نهد، بدین‌معنی هنر جسم و تن عرفان و عرفان روح و جان هنر می‌گردد. به عبارت اُخری از هنر خاص به هنر عام انتقال می‌یابد.

منبع : پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنر

http://vista.ir/?view=article&id=307011

VISTA.IR
Online Classified Service

رنگ، آب، نقاشی

«آبرنگ» نام تکنیکی در نقاشی است. در این شیوه نقاشی، همنشینی آب و رنگ دانه ای حلال در آب به خلق اثر کمک می کنند. واژه «آبرنگ» در اصل به انواع مواد رنگی قابل حل در آب گفته می شود. مثلاً آبرنگ شفاف، آبرنگ مات یا گواش، رنگ کازئین و حتی رنگ های آکریلیک که همگی قابلیت حل شدن در آب را دارند. کار با این انواع مواد رنگی بسیار جذاب است. رنگ های قابل حل در آب امکانات بی شماری را در اختیار هر هنرمند خلاقی قرار می دهند که با ممارست و کسب تجربه می توان از این امکانات نهایت بهره را برد.

رنگ های حلال در آب، تحت تاثیر محیطی که در آن قرار می گیرند، تغییر پذیرند. از جمله عوامل موثر در تغییر شکل این رنگ ها می توان به درجه حرارت محیط، میزان رطوبت، مقدار آب مصرفی برای رقیق کردن و همچنین جنسیت سطح نقاشی اشاره کرد. در نقاشی های آبرنگ نحوه کار نسبت به نقاشی های رنگ روغن کاملاً متفاوت است به این صورت که در رنگ روغن از رنگ های تیره شروع و به رنگ های روشن پایان می یابد اما آبرنگ برعکس است؛ یعنی از رنگ های روشن شروع و به رنگ های تیره پایان می یابد. برای استفاده بهینه از آبرنگ ابتدا لازم است که با ابزار کار این روش نقاشی آشنا شویم. کاغذ، به عنوان پایه و زمینه نقاشی آبرنگ باید به جنس، گرماژ و بافت آن توجه کرد. چرا که هر کدام از این ها بر روی کیفیت نقاشی آبرنگ تاثیرگذارند. امروزه انواع کاغذهای مخصوص نقاشی آبرنگ در بازار به صورت ورق و هم به صورت بلوک موجود است. بلوک تعدادی کاغذ آبرنگ است که روی هم قرار گرفته و چهار طرف آنها با چسب به هم چسبانده شده است و کار با آن برای نقاشان تازه کار آسان تر است. اگر از ورق آبرنگ استفاده می کنید به تخته ای نیاز دارید که کاغذ را روی آن بچسبانید و تخته باید از هر طرف یک سانتی متر بزرگتر از کاغذ باشد تا کاغذ با نوار چسب به آن چسبیده شود. این تخته باید از جنس موادی نظیر پلکسی گلاس، فرمیکا و یا تخته سه لایی بوده و دو طرف آن با ورنی پوشانده شده باشد. رنگ های حلال در آب به صورت جامد و مایع وجود دارند. برای استفاده از رنگ های آبرنگ به ابزاری به نام «پالت» نیز نیاز پیدا خواهیم کرد. هر پالتی که در پوشاننده داشته باشد مناسب تر است. در پالت باعث می شود رنگ مدتی خشک نشود و اگر هر پنج روز یکبار مقداری آب با اسپری روی این رنگ ها بپاشید مدت زیادی خیس خواهد ماند. در زمینه انتخاب قلم مو برای نقاشی آبرنگ هم

نکاتی وجود دارد که نباید از آن غافل ماند.

در نقاشی آبرنگ، قلم موهای نایلونی مناسب هستند زیرا هم ارزانند و هم از نظر کیفیت با قلم موهای موی سمور برابری می کنند. پس از فراهم کردن ابزار کار نقاشی، باید دانش استفاده از تکنیک های آبرنگ را کسب کنیم. سه تکنیک شناخته شده برای نقاشی آبرنگ وجود دارد و از دیگر روش ها به نام تکنیک خلاقه نام می بریم. نخست تکنیک «خیس در خیس». در روش خیس در خیس، کاغذ و قلم مو هر دو مرطوب هستند. در این روش آب و ذرات رنگ، توسط قوه جاذبه زمین از قلم مو به سوی کاغذ جریان می یابد. رنگ بدون کنترل در داخل آب روی کاغذ جاری می شود و شکل های اعجاب انگیزی ایجاد می کند. روش دوم «خشک روی خیس» نام دارد. برخلاف تکنیک خیس روی خیس که نتایج غیر قابل پیش بینی را به بار می آورد و تا حدی غیر قابل کنترل است، خشک روی خیس روشی قابل کنترل است. وقتی که قلم موی نمدار (نه خیس) به رنگی قوی (تقریبا به سفتی خمیر دندان) آغشته شده باشد با کاغذ تماس حاصل نماید، آب روی کاغذ جذب قلم مو می شود و رنگ از قلم مو به سوی کاغذ می رود. چون قلم موی نمدار در ضمن جذب آب کاغذ، مقداری رنگ در روی آن بجا می گذارد، این رنگ نمی تواند همانند زمانی که قلم مو آبدار است روی کاغذ روان شود و به همین جهت کنترل می شود. البته نباید از روش خیس روی خشک هم غافل شویم در این روش قلم موی خیس بر روی کاغذ خشک طرح مورد نظر نقاش را رسم می کند. در تکنیک هایی که در ادامه ذکر می شود از مواد دیگری برای دست یافتن به بافت و زمینه های متنوع بهره خواهیم گرفت. «تکنیک استفاده از نمک» از روش های مرسوم است.

اشیاء همواره یکی از این سه نوع بافت را دارا هستند. سخت (صاف)، زبر و نرم. در استفاده از بافت نمک ابتدا طرح مورد نظر را با مداد بر روی کاغذ منتقل می کنیم سپس آن قسمت هایی که می خواهیم بافت را در آن ایجاد کنیم خیس می کنیم. در واقع در اینجا از روش خیس در خیس که در قبل توضیح داده شد استفاده می کنیم. بعد از این کار در زمانی که کاغذ در حال خشک شدن است چند دانه نمک روی آن می پاشیم. با اضافه کردن رنگ به کاغذ مرطوب در اطراف دانه های نمک بافت زیبایی به وجود می آید. در انتها با خشک شدن اثر دانه های نمک جدا شده و تنها بافت زیبای آن باقی می مانند. از این تکنیک می توان برای بهتر نشان دادن بافت برگ های درختان، بافت زبر چوب و نیز هوای برفی استفاده کرد. «استفاده از پلاستیک مچاله شده» تکنیک دیگری است که بافت های اتفاقی جالبی را به وجود می آورد. در این روش پلاستیک یا کیسه فریزر را به رنگ آغشته کرده و آن را بر روی کاغذ خشک قرار می دهیم. چین و چروک کیسه پلاستیک و غلظت متفاوت رنگ بر روی کیسه سبب می شود که بافت های بسیار زیبایی حاصل گردد. «استفاده از انواع متریال های پوشاننده آبرنگ» دیگر تکنیک خلاقه در نقاشی آبرنگ است. گاهی اوقات نیاز است که قسمت هایی از طرح نقاشی بدون رنگ باقی بماند و بقیه سطح کاغذ رنگ آمیزی شود. برای انجام این کار نیاز به مواد پوشاننده نظیر چسب نواری و چسب میسکت است. برای پوشاندن لبه های صاف، یا کشیدن خط افق، یا لبه های دارای زاویه می توان از چسب نواری استفاده کرد. به این ترتیب که پس از انتقال طرح بر روی کاغذ مخصوص آبرنگ قبل از شروع به رنگ آمیزی ابتدا قسمت هایی که نمی خواهیم رنگ آمیزی شود را با چسب می پوشانیم و در ادامه به رنگ آمیزی طرح می پردازیم بعد از اتمام رنگ آمیزی چسب را از روی کاغذ بر می داریم. «خراشیدن کاغذ» نیز از تکنیک های محبوب آبرنگ در نزد هنرمندان نقاش است. تا زمانی که کاغذ آبرنگ مرطوب است به راحتی می توان سطح آن را با یک شیء نوک تیز خراش داد. خراشیدن کاغذ باعث پاره شدن سطح نرم آن می شود.

قسمت پاره شده آبرنگ را زودتر از قسمت های سالم کاغذ جذب می کند و در نتیجه رنگ دانه های بیشتری در این قسمت جمع خواهد شد و بعد از خشک شدن قسمت آسیب دیده تیره تر خواهد شد. برای خراشیدن کاغذ، از هر شیء نوک تیزی مثلا انتهای دسته قلم مو، نوک کاردک نقاشی و یا حتی ناخن می توان استفاده کرد. همنشینی «اسفنج و آبرنگ» درکنار هم به ایجاد بافت های متنوعی می انجامد که در نوع خود بی نظیراست. در این روش پیش از شروع کار با اسفنج، کاغذ را خوب مرطوب کرده تا رنگ را بهتر جذب و روی کاغذ منتقل کند. ابتدا رنگ را که بهتر است تیره باشد تا بافت اسفنج را به خوبی نمایان کند روی یک شیء کاملاً مسطح، مانند یک بشقاب یا یک قطعه شیشه گذاشته، سپس اسفنج را به خوبی آغشته به رنگ کنید و آن را به آرامی روی یک کاغذ خشک و تمیز فشار دهید. با وارد آوردن چندین ضربه نزدیک به هم بافتی زیبا پدید خواهد آمد. از دیگر نکات نقاشی آبرنگ استفاده از رنگ سفید است. معمولاً در یک جعبه آبرنگ از رنگ سفید خبری نیست. نقاشی با رنگ

سفید در آبرنگ باعث از بین رفتن طبیعت رنگ، یعنی شفافیت آن می شود. معمولاً هدف استفاده از رنگ سفید به همراه آبرنگ، ملایم کردن رنگ هاست. برای این منظور می توان رنگ سفید را با رنگ مورد نظر ترکیب کرد و یا ابتدا با رنگ دلخواه روی کاغذ نقاشی کرد و بعد از خشک شدن یک لایه از رنگ سفید روی آن افزود. نقاشی آبرنگ، در طول تاریخ هنر همواره مورد نظر و علاقه نقاشان بسیاری بوده است. بسیاری از اساتید نقاشی به جهت خاصیت شفافیت رنگ های حلال در آب و نیز حضور آب به عنوان یکی از ارکان اصلی نقاشی از این تکنیک برای خلق آثارشان بهره گرفته اند. کنترل رنگ و آب بر روی سطح کاغذ حوصله و صبر بسیاری را می طلبد که البته زیبایی آثار خلق شده به وسیله آبرنگ ارزش این حوصله و صبر را به هنرمند اثبات می کند.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=356529

VISTA.IR
Online Classified Service

رنگها در نگارگری ایرانی

در مینیاتور ایران فقط رنگهای کانی قابل استفاده بودند. چون ضروری بود که تیره و مات باشند و رنگهای گیاهی شفافیت داشتند. این تیرگی لازم بود چون لایه های متوالی رنگ اغلب بر نمود و تاثیر آن تحمیل می شد و این امر با ماده ای شفاف نوعی سایه فرعی میانی بار می آورد و به جای رنگمایه خالص مورد نیاز می نشست. مثلا رنگ گیاهی زرد بر روی آبی سبز را بار می آورد، ولی با رنگهای کانی تیره و مات این چنین ترکیبی حاصل نمی شد.

مواد معدنی مورد نیاز را ابتدا با سنگ سابی که خاص این کار تهیه شده بود،ساییده و پودر می کردند. این گرد را از آرد بیز گذرانده و سپس با ماده چسبنده ای می آمیختند.میزان زیبایی رنگ در درجه اول بر میزان کامل این سایش و بیزش و در درجه دوم بر میزان کیفیت ماده چسبنده بود. سه نوع ماده چسبنده به کار میرفت: سفیده تخم مرغ، سریشم و صمغ عربی. در روزگاران گذشته سفیده تخم مرغ را ترجیح می دادند. چون رنگی که حاصل می شد بادوام و در مقابل رطوبت مقاوم بود. نگاره ای که با رنگهای سفیده تخم مرغ اجرا می شد، حتی اگر آبی هم به آن می چکید، ضایع نمی شد و لطمه نمی خورد. ولی به سبب چسبندگی بیش از حد سفیده تخم مرغ، آن را با مخلوطی از زاج سفید رقیق می کردند. همین ماده بود که سطح نگاره ها را مینایی گون می کرد که هنوز هم در کهنترین نگاره ها نظاره گرش هستیم.

اما رنگهایی که با سفیده تخم مرغ مخلوط می شد به زودی فاسد می گشت به گونه ای که نیازمند اصلاح و ترمیم مداوم بود. به همین دلیل سریشم جای آن را گرفت. استفاده از سریشم به تنهایی سبب ترک می شد. و نقاشان برای رفع این نقصان آن را با ملاس یا آب انگور مخلوط می کردند. هر چند رنگها با این چسب جلا و زرینگی خود را حفظ می کردند، ولی این جلا به پای جلای سفیده تخم مرغ نمی رسید. افزون بر این سطوحی که با رنگهای سریشم دار کار می شد روی صفحه مقابل می چسبید و نگاره و متن صفحه مقابل هر دو را ضایع می کرد. گاهی هم به جای این دو ماده چسبنده از صمغ عربی استفاده می شد، ولی این ماده ماده چندان پایا و دیر بازی نبود.

سارا مردانی

isfhandicraft.blogfa.com/

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=125022

VISTA.IR
Online Classified Service

رنگهای اصلی، فرعی و ترکیبی

• رنگهای اصلی

در تئوری رنگ سنتی، قرمز، زرد و آبی رنگهای اصلی هستند زیرا دانه‌های رنگی تشکیل دهنده آنها از ترکیب هیچ رنگ رنگهای اصلی، فرعی و ترکیبیدیگری به وجود نیامده و تمام رنگهای دیگر از ترکیبات مختلف این سه رنگ با یکدیگر به دست می‌آیند.

• رنگهای فرعی

سبز، نارنجی و بنفش رنگهایی هستند که از ترکیب رنگهای اصلی با یکدیگر حاصل میشوند. محل قرار گیری هر رنگ ثانویه در دایره رنگ، بین دو رنگ اصلی تشکیل دهنده‌اش است.

• رنگهای ترکیبی

زرد- نارنجی، قرمز نارنجی، قرمز- بنفش، آبی - بنفش، آبی- سبز و زرد - سبز، این رنگها از ترکیب یک رنگ اصلی با یک رنگ فرعی به وجود می‌آیند و در اینجا هم، در میان دو رنگ تشکیل دهنده خود قرار میگیرند.

منبع : سا یت آموزشگاه

http://vista.ir/?view=article&id=92516

VISTA.IR
Online Classified Service

رنه ماگریت و ارتباط اندیشمندانه از طریق رنگ

در آثار ماگریت واقعیت و توهم در هم تنیده اند و انسان موجودی است معلق در فضایی گنگ

رنه ماگریت؛ نقاش فرا واقعگرای بلژیکی؛ هنرمند راوی رازهایی چند مجهولی و نویدبخش زبان بصری جدید در قرن بیستم بود. او در میان هنرمندان فراواقعگرا به «انسان نامرئی» شهرت داشت. ماگریت در سال ۱۸۹۸ در شهر لسین به دنیا آمد. چهارده ساله بود که مادرش خود را به رودخانه ای انداخت و خودکشی کرد. این حادثه سبب شد که ماگریت به شارله روا برود و برای مطالعه متون کهن در آتنه نام نویسی کند. در سال ۱۹۱۶ ماگریت به بروکسل سفر کرد تا به فرهنگستان هنرهای زیبا وارد شود. او نقاشی را از دوازده سالگی آغاز کرده بود. بسیاری از ساز و برگ های جهان کودکی به شکل انتزاعی و آشنایی زدوده، به مصالح اصلی هنر نقاشی بزرگ سال تبدیل شدند؛ شکل های عجیب بادکنک وار، جاچتری ها و ستون های سنگی شکسته، یادگار قبرستان مخروبه ای که ماگریت با بچه های دیگر در آن بازی می کرد. ماگریت در مقام یک آماتور، با کوبیسم، فوتوریسم و شیوه های دیگر به تجربه پرداخت. اما وقتی در سال ۱۹۲۲ ناگهان عکس یکی از تابلوهای جورج دکوریکو به نام آواز عشق را که در سال ۱۹۱۴ ساخته شده بود دید، حیرت زده شد و در سال ۱۹۲۶ به عنوان هنرمندی منفرد با سبکی متاثر از سبک کریکو وارد عالم هنرمندان شد.

وی به مطالعه متون فلسفی علاقه مند بود و همواره از نویسندگان محبوبش، هگل، مارتین هایدگر، ژان پل سارتر و میشل فوکو یاد می کرد. ماگریت در میانه سال های ۱۹۶۰ «واژه ها و چیزها»ی فوکو را خواند. این کتاب توجه این نقاش را به خود جلب کرده بود؛ به طوری که نمایشگاهی از آثارش را با عنوان «واژه ها و چیزها» در شهر نیویورک برگزار کرد. جایگاه پیکره و جایگاه متن در آثار ماگریت همواره از نوعی فقدان مناسبت میان تصویر اشیاء و عنوان تابلو برخوردار است. انگار ماگریت در جهت جستجوی جوهره پنهان اشیا، نامگذاری معمول و روزمره آنها را نفی کرده و در پی ایجاد نوع دیگری از همگونی به شیوه خود بوده است. پریشان کردن یکایک پیوندهای سنتی میان زبان و تصویر. این روشی است که ماگریت همواره از آن سود می برد. پل نوژه یکی از بهترین نقادان ماگریت در رابطه با آثار وی می نویسد:نقاش ها نقاش هستند یعنی برخورد آنها با اشیا به این اندیشه محدود می شود که چه طور از آن اشیا به نحو احسن برای نقاشی شان بهره برداری کنند. به گمان آنها، کار ایشان به این ضربه قلم، این صحنه، این درخت، یا این رنگ خلاصه می شود و همین است که آنها را ناچار می سازد اندیشه شان را به ظواهر محدود کنند و هر گونه

واقعیت ژرفی را انکار نمایند.

ولی ماگریت بلافاصله جواب می دهد که «این یک پیپ نیست» و بدین گونه انسان به ناچار با تخیل به نحوی کاملاً متفاوت مواجه می شود. رنه ماگریت معتقد بود که نقاش باید به جز نقاشی، به چیز دیگری نیز بپردازد و آن چیزی که ماگریت به تاثیر از دکریکو به کار گرفت «برتری شعر از نقاشی» بود. در واقع ماگریت از نقاشی در مقام هدف غایی، به خودی خود گریزان بود و ترجیح می داد اندیشه گری قلمداد شود که از راه رنگ، رابطه برقرار می کند. هنر نقاشی به اعتقاد ماگریت «این امکان را به ما می دهد که فکری را که قابلیت آشکار شدن دارد تشریح کنیم.» وی در جایی می گوید: «اندیشه تنها از چیزهای مرئی ترکیب شده است و نقاشی می تواند آن را مرئی نشان بدهد.» و من طوری فکر می کنم که هیچ کس پیش از من آن طور فکر نکرده است. جهان تصویری ماگریت، جهان سکوت، جهان رمز و راز، جهان عناصر تهدیدآمیز در قلب تصویر و جهان آدم هایی است که پشت به ما دارند، سر ندارند و یا صورت شان را پوشانده اند، آدم هایی تنها با کلاه هایی سیاه، با توهم یک رویا، با اشیاء ساکن و غول پیکر که در دل این جهان عجیب و مرموز با پدیده ای گنگ و نامعلوم روبه روهستند: توهم یک واقعیت.

ماگریت به طرزی عینی و بدون احساساتی گری نقاشی می کند و یک شیء را طوری به کار نمی گیرد که از آن تابلویی به وجود آورد، بلکه آن را به جهانی وارد می کند که در آن اشیاء برای خود چشم دارند. ماگریت دقیقا می دانست که اشیاء عادی را کجا از بعد طبیعی شان خارج کند و طول و عرض و عمق آنها را از ابعاد معمولی خود به نوعی شگفتی غیرطبیعی تبدیل نماید. در واقع قرار دادن اشیاء در جاهای غیر عادی، آفریدن اشیاء تازه، تغییر شکل اشیاء آشنا، عوض کردن ماده اشیاء، به کار بردن کلمه و تصویر با هم ... از ترکیباتی است که ماگریت همواره ازآنها سود می جسته است. در آثار ماگریت واقعیت و توهم در هم تنیده اند و انسان موجودی است معلق در فضایی گنگ و ابهام انگیز و آدم ها همواره در جستجوی هویت و اشیاء در جستجوی جوهره پنهان خویش در جهان معماگونه خود منجمد گشته اند. در تابلوی «جنگ بزرگ» که در سال ۱۹۶۴ کشیده شده است ماگریت مردی با کلاه سیاه لبه دار، کت مشکی و کراوات قرمز را به تصویر کشیده است که سیبی سبز رنگ چهره اش را پنهان کرده و مانع شناسایی هویت وی شده است. انسان نامرئی و پنهانی که در میان میلیون ها انسان دیگر زندگی می کند، نفس می کشد، و می میرد.

در این جا باز همان جمله میشل فوکو طنین می اندازد که «کار بازرسی اوراق شناسایی را به پلیس ها و بوروکرات ها واگذار کنید و بگذارید از هویتم بگریزم، گشایشی به من نشان دهید برای رهایشی از استبداد چهره ام.» باید گفت بیشتر آثار ماگریت گریزی به سمت رهایی از هویت، رهایی از خود و پناه بردن به ساختارهای نامرئی و جهانی سراسر پنهان و واژگونه است.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=349609

VISTA.IR
Online Classified Service

روایت های دومیه از کلاس های قرن نوزدهم

- یادداشت های مدرسه

نیم رخ عاقله مردی را به نظاره نشسته ای، موهای جوگندمی و بادقت شانه شده

اش روبه بالا لمیده اند تا سیمای جدی و با صلابت او که به دوردست خیره شده، بیشتر به چشم بیاید. اما «دومیه» نقاش و کاریکاتوریست بزرگ فرانسه در پشت این سیمای جدی و در ژرفای ذهن، رخدادهای غرقه در شیطنت و بازیگوشی دوران مدرسه اش را مرور می کند. نوستالژی مدرسه برای دومیه تنها سرکشی پسینه ذهن و واکاوی شادی ها و بی خیالی های از دست رفته نبوده است. در سال های میانی قرن نوزدهم میلادی همچنان که مردم با کندی حیرت انگیزی سرانجام به تابلوهای نقاشی و کاریکاتورهایش در سالن های پاریس اقبال نشان می دادند، او عطشناك روزگار مدرسه را سراغ می گرفت. روزهای سیالی ذهن، لحظه های جسارت و ترس از تنبیه و کلاه تنبلی که تلخی لحظه های آمیخته به شیرینی اش تا اعماق جان می دود.

رفتارشناسی مردم و کشف تیپ های شاخص جامعه قرن ۱۹ اروپا برآمده از ذهن خلاق هنرمندی است که موشکافانه رفتارهای غریب و پیچیده جامعه شهرنشین در حال ظهور فرانسه را می کاود و رندانه هر آنچه را که در حال وقوع است، طنزگونه نقد می کند. مدرسه عصر دومیه آوردگاه نظام آموزشی مبتنی بر انضباط وهم انگیز سنتی با ظرفیت و انرژی سرشار نسلی است که جز با زور و ارعاب از استبداد مکتب خانه ای تمکین نمی کند. حاصل این برخورد، سیلابی از وقایع و واقعیت ها با ظاهری جدی و تراژیك است که در ژرفا به شدت طنزآمیز است. دومیه پرده آهنین مدرسه های عصر خویش را کنار می زند تا علاقه مندان آثارش به تماشای نمایش های طنزآمیزی که در قفای این پرده جریان دارد نائل آیند.

هنرمند متعلق به دورانی است که میراث «بناپارتیسم» همچنان بر مناسبات اجتماعی فرانسه از جمله نظام آموزشی سنگینی می کند و پدرسالاری، چوب وفلك و کلاه تنبلی را به عنوان اصلی مسلم و خدشه ناپذیر برای تأدیب کندذهن ها و بازیگوش ها تا پای میز و نیمکت کلاس ها می گستراند. در چنین هنگامه ای رفتار جمعی دانش آموزان با آنچه که در سایه برخوردهای عتاب آمیز آمیخته با چوب و کتك از این نسل مطالبه می شود، کاملاً در تضاد است و سرانجام آن که غالب می شود طبع سهل گیر، مدارا جو و بازیگوش نسلی است که در آینده «آندره مالرو» نویسنده بزرگ را بر مسند وزیری آموزش و پرورش می نشاند. «دومیه» اهل نصیحت و موعظه نیست، طنزآوری است که زوایای تاریك و پنهان جامعه زمان خود را برملا می کند. مجموعه کاریکاتورها و طرح های طنزآمیز مدرسه نوعی تاریخ نگاری به شیوه دومیه است که به بیننده فرصت می دهد با عبور از دالان زمان، به مدرسه های قرن نوزدهم فرانسه سرك بکشد.

طرح های دومیه در مجموعه مدرسه همچون دیگر آثار کمیك این هنرمند برجسته سرشار از حس و حرکت است. در این طرح ها نگاه به رفتار جمعی در عین دقیق شدن به جزئیات کار دشواری است که از او برمی آید. مهارت های هنرمند در به تصویر کشیدن توده های انسانی را با آثار شگفت انگیز و جادویی «دلاکروا» نقاش بزرگ مقایسه کرده اند. دومیه اما در طرح های مدرسه ضمن نمایش توان حیرت انگیزش در طراحی پیکره و آناتومی آدم ها و فضاسازی قانونمند گرایش های طنز را در جزئیات اثر به تماشا گذاشته است و همچون کارگردان توانای یك فیلم سینمایی، یك یك نفراتش را به ایفای نقش واداشته است. این ویژگی در جزیی ترین حرکات، حالت چهره ها و حسی که بر کل اثر حاکم است، قابل دیدن و درك کردن است.

در طرح های مدرسه رنگ های تیره و سایه های هراسناك ترس سنگینی را القا می کنند، اما بیننده با اندکی دقت و تامل طنز شیرین و موشکافانه دومیه را از لابه لای سایه های هراس پیدا می کند.

لحظه های ملال آور درس، صدای یکنواخت و خواب آور درس دهنده و خمیازه های کشدار دانش آموزان را در آثار دومیه می توان دید، شنید و حس کرد و حتی پاورچین به گوشه ای از کلاس خزید و از نزدیك نظاره گر رخدادها بود. حبس و زندان در مدرسه مجازات اجتناب ناپذیر تنبل ها، سرکش ها و بازیگوش ها است. دومیه چون یك وقایع نگار هوشمند این رخدادها را تحلیل می کند. نگاه مات و متحیر ناظم با زبان درازی یکی از همین مجازات شدگان که گرفتار شده، تضاد خنده داری را به رخ می کشد. دومیه از نمایش این تضاد در فضایی که نور و سایه همخوانی شگفت انگیزی با رفتارها دارند، مغلوب را در بالادست و در آن سوی پنجره نشان داده است.

هنرمند سیر تحولات تاریخ مدرسه در کشورش را در مقیاس تاریخ می بیند نه سرنوشت کودکی که به جرم کندذهنی یا بازیگوشی و داشتن روحیه ای سرکش از مدرسه رانده می شود. در گوشه چپ یکی از طرح ها که دانش آموزی با کلاه تنبلی در گوشه ای کز کرده و همکلاسی دیگرش با مجازاتی سنگین تر ضربه های چوب را تحمل می کند، شاگرد باذوقی طرح یك گلابی را روی دیوار می کشد. گلابی در فرهنگ فرانسویان نماد ساده لوحی و حماقت است. این گلابی نماد نقد طنزآمیز نظام آموزشی عصر دومیه است و نگاه او به آینده ای که سخت باورش داشت.

اسماعیل عباسی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=218899

VISTA.IR
Online Classified Service

ریموند پتیبون

در میان هنرمندانی که در دودهه‌ی اخیر در عرصه‌ی جهانی مطرح شده‌اند، تنها تعداد محدودی، طراحی را به عنوان ابزار بیانی خویش برگزیده‌اند، که در این میان شاید بتوان گفت ریموند پتیبون شاخص‌ترین آن‌هاست. هنرمندی که آثار طراحی وی در سال‌های اخیر شهرت بسیاری را برایش به ارمغان آورده است.

غالب طراحی‌های پتیبون با استفاده از مرکب سیاه و به ندرت با اندکی اشارات رنگی به‌وجود آمده‌اند و به فرهنگ و جامعه‌ی آمریکا به‌طور کلی و جامعه‌ی جنوب کالیفرنیا محل کار و زندگی وی، به صورت اخص می‌پردازند. تنوع موضوعی و تعداد این آثار قابل توجه هستند. موضوعاتی از قبیل تصاویر برگرفته از مجلات و چهره‌های سرشناس دنیای رسانه‌ها از جنایت‌کارانی مانند چارلز منسون گرفته تا ریگان و نیکسون و کندی، شخصیت‌های انیمیشن، گروه‌های پانك و هیپی و ورزشکاران، به‌خصوص بازیکنان بیس‌بال، تنوع قابل ملاحظه‌ای که کمتر نشانه‌ای تصویری خارج از فرهنگ آمریکایی به‌آن راه پیدا می‌کند.

نحوه‌ی اجرای آثار و طرز استفاده‌ی او از قلم‌مو و مرکب، غالب اوقات تحت تاثیر کمیك‌های زیرزمینی، کاریکاتورهای سیاسی مجلات و فیلم‌های نوار است که با اجرای آزادتر در جهت تخریب موضوع اثر پیش می‌رود و این تخریب، تلخی و گزندگی آثار پتیبون را دوچندان می‌کند.

وی در آغاز زندگی حرفه‌أی‌اش به‌عنوان هنرمند علاقه‌مند به «ادوارد هاپر»، «رجینالد مارش»، همه‌ی نقاشان «AshCan School» و همچنین نقاشی‌های آخر «فیلیپ گاستون» بوده است که تاثیر این نقاشان را به‌خصوص در نوع نگاهشان به جامعه‌ی آمریکا را در آثارش می‌توان ملاحظه

کرد. علاوه بر آن به آثار «بلیك»، «گویا» و «اتودیکس» هم در کارهای وی غالباً مورد اشاره قرار می‌گیرد.

در میان انبوه موضوعات مختلفی که برای کشیدن انتخاب می‌کند قهرمانان مشخصی را در طول سال‌ها تکرار کرده که خود یکی از وجوه مشخصه‌ی آثارش شده است. مانند شخصیت‌های انیمیشن‌های دهه‌ی ۶۰ و بازیکنان بیس‌بال خصوصاً شخصیت انیمیشن‌های خمیری گامبی که به دلیل اجرای مرکبی از لطافت آن کاسته و بیشتر تبدیل به کاراکتری جدی و گزنده شده است.

گامبی که یك شخصیت محبوب هیپی‌ها در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ میلادی بود گونه‌ای خودنگاره یا خود دیگر برای هنرمند است. این‌که گامبی در بعضی اپیزودهای سریال، در زمان حرکت می‌کند و با شخصیت‌های تاریخی وارد پرسش و پاسخ می‌شود سرآغازی برای طراحی‌هایی است که در آن‌ها پتیبون با قرار دادن خود به‌جای این کاراکتر ناراحتی خود را از سطحی بودن فرهنگ عامه‌ی آمریکایی‌ها بیان می‌کند. مانند جایی در طراحی‌ها که گامبی در حالی که همراه با یك زنی که گویی از یك آگهی تبلیغاتی است می‌گوید: «ما هر دو از عاشقان مارسل پروست کبیر هستیم.» طنزی گزنده که توسط یکی از قهرمانان آثارش یعنی شخصیت انیمیشن خمیری که در سطحی بودن، دست کمی از فرهنگ نقد شده ندارد بیان می‌شود.

در مورد این قهرمانان در مصاحبه با Art ۲۱ می‌گوید: «من وقتی درباره‌ی قهرمان حرف می‌زنم منظورم همان شخصیت معمولی که از قهرمانان در نظرمان می‌آید و همراه با ترس و احترام و ستایش است نیست. یك احترام درونی باید بین قهرمان و طرف‌دارانش ایجاد شود. من برای گامبی احترام خاصی قائلم و معتقدم هر کسی باید شخصیت‌های انیمیشن را با رئیس‌جمهور مقایسه کند. گامبی یا هر کس دیگر فرقی ندارد، آنچه که واقعاً کارتون است ریاست جمهوری است و این کاراکترها شخصیت‌های بزرگ و عالی هستند. من دوست دارم آثاری را به‌وجود آورم که «گامبی» یا «واووم» یا «فیلیکس گربه» و هر کاراکتر دیگری به‌نظر من شخصی قابل احترام بیاید و مخاطبین آثار به صحبت‌های آن‌ها توجه کنند.»

ویژگی دیگر طراحی‌های پتیبون استفاده از متن در طراحی‌هایش می‌باشد که شاید ریشه در آرزوی نویسنده شدن وی در دوران تحصیل در دانشگاه است. نوشته‌هایی که او در طراحی‌هایش استفاده می‌کند مانند شخصیت‌هایی که طراحی می‌کند، از هر منبعی بدون در نظر گرفتن اهمیت هنری یا میزان شهرت متن یا نویسنده است. نقل قول‌هایی از آثار هنری «جیمز»، «میکی اسپیلین»، «مارسل پرست»، «ویلیام بلیك»، «ساموئل بکت» و .... حتی جملات نوشته شده در آگهی مجلات. جمله‌ای مانند: «برای مردان صلح، برای مردان جنگ و برای مردانی که هر دو را خسته کننده می‌یابند.» که در یکی از آثارش دیده می‌شود در اصل متعلق به یك آگهی مربوط به لباس زیر مردانه در مجله‌ای انگلیسی مربوط به دهه‌ی ۴۰ است گاهی نیز این متن‌ها را خودش می‌نویسد. این‌که نویسنده کیست چندان اهمیتی ندارد.

در حقیقت برای پتیبون همه‌ی کتاب‌ها تبدیل به یك کتاب می‌شوند کتابی که از آن جمله‌ای بدون توجه به بسترش در طراحی استفاده می‌شود.

«بلند مانند یك رمان روسی» نوشته‌ای غریب از یك طراحی که اگر با گفته‌ی هنرمند، آنجا که می‌گوید: «من فکر می‌کنم که نویسندگان حتی بهترینشان بیش از آنچه که لازم است می‌نویسند» همراه شود دلیل تغییر مسیر وی را از نویسندگی به هنری تجسمی مرکب نوشته و تصویر بهتر درك می‌شود.

این نوشته‌ها که گاهی ارتباطی با تصاویر نیز ندارند از نظر پتیبون دارای اهمیتی برابر با خود طراحی می‌باشند.

اگر چه آثار این هنرمند به‌ندرت بدون متن هستند و از این لحاظ وابسته به ادبیات می‌باشند، اما مخاطب را چندان به ادبیات نزدیك نمی‌کنند، بلکه بیشتر سبب ایجاد طنزی سیاه و تلخ می‌شوند که بیش از آن‌که مستقیم و سرراست باشد ناشی از ابهام و حالت هذیان‌گونه‌ی اثر است. گویی این اثر، نماهایی از فیلم‌هایی هستند که وجود خارجی ندارند. نماهایی که به‌نوعی زیرزمینی و نمایانگر وجه تاریك رویای آمریکایی هستند.

وی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من فکر می‌کنم زندگی یك طراحی به این است که شما را همیشه در حالت تعلیق و ابهام نگه دارد. طراحی مانند سریالی است که هر روز و هر روز روی کاغذ ادامه می یابد.»

ریموند پتیبون در سال ۱۹۵۷ در توسکان آریزونا به‌دنیا آمد، در کالج شروع به کشیدن آثار گرافیکی سیاسی کرد. در سال ۱۹۷۷ از دانشگاه UCLA مدرك اقتصاد گرفت. پس از مدت کوتاهی کار کردن به‌عنوان دبیر ریاضی دبیرستان کار خویش را رها کرده و تمام وقت به کار هنری پرداخت.

اولین آثار هنری وی کارهای گرافیکی برای محصولات موسیقی گروه برادرش گریك به‌نام Black Flag بود که مدتی هم به‌عنوان نوازنده‌ی گیتار باس با این گروه همکاری می‌کرد. این آثار گرافیکی سبب شناخته شدن وی در بین گروه‌های پانك و راك لوس‌آنجلس شد. در این دوران، آثارش را در گالری‌های کوچك یا فروشگاه‌های موسیقی به‌نمایش می‌گذاشت. در دهه‌ی ۷۰ مجموعه‌هایی از آثار گرافیکی خود را با تیراژ محدود ۴۰ تا ۷۵ نسخه‌ای به‌صورت کتابچه‌های کوچك با عناوینی مانند «ترس‌های یك باکره» یا «زبان افکار رمانتیك» با دستگاه استنسیل چاپ کرد.

در اواخر دهه‌ی ۸۰ و دهه‌ی ۹۰ زبان هنری خود را با اجرای اینستالیشن‌هایی شامل طراحی‌هایی که مستقیماً بر روی دیوار اجرا می شدند و کولاژهایی از طراحی همچنین ویدئو انیمیشن گسترش داد. او در Hernosa Beach کالیفرنیا زندگی می‌کند.

از نمایشگاه‌های وی می‌توان به نمایش در موزه‌ی هنرهای معاصر لوس‌آنجلس سال ۱۹۹۸، داکومنتای نهم در کاسل آلمان سال ۲۰۰۲، موزه‌ی هنرهای معاصر بارسلون اسپانیا سال ۲۰۰۲، Blondeau Fine Art Services در ژنو، سوییس سال ۲۰۰۳، بی‌ینال ویتنی در موزه هنر ویتنی در نیویورك سال ۲۰۰۴، موزه‌ی هنرهای معاصر در برلین آلمان سال ۲۰۰۵ اشاره کرد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249160

VISTA.IR
Online Classified Service

زمان بازیافته

از سال‌های کودکی، زمانی که خیلی کوچک بودم، همیشه مهدی سحابی را دوست داشتم. چون همیشه خوش‌صحبت، خوش مشرب و جذاب بود. او هنوز هم همان‌قدر خوش‌صحبت، خوش‌مشرب و جذاب است و هنوز هم دوستش دارم. حالا چون هم ترجمه‌هایش را خوانده‌ام و هم آثارش را دیده‌ام. او چه در نقاشی‌ها، چه در مجسمه‌هایش، همان‌قدر برایم مهربان و خوش‌مشرب بود که می‌دانستم و می‌شناختمش. نمایشگاه اخیرش فرصتی شد تا دوباره ببینمش و از بودن در کنارش لذت ببرم و این بار که من بزرگ‌تر شده بودم، فرصتی شد تا از آثارش برایم بگوید.

از صورتک‌ها تا ماشین‌های قراضه، از پرنده‌های چوبی تا همین نمایشگاه اخیر- دیوارها- آثار مهدی سحابی همیشه پر از بازیگوشی بوده است. همیشه فکر کردم این بازیگوشی و طنازی چقدر در خودش هم هست. و چقدر در دل آثار هنریش نمود دارد و چقدر به نظرم عمیق‌تر است و گیراتر. برایم همان خوش‌مشربی خودش بود که از نشستن در کنارش خسته نمی‌شوی و از دیدن آثارش هم. صورتک‌هایش لبخند می‌زنند و هر بار که

نگاهشان می‌کنم، احساس می‌کنم که نیرویی یافته‌ام. هرچند خودش درباره خودنگاره (اتوپرتره) می‌گوید که حاصل بی‌کاری هنرمند است، ولی برای من هر صورتکی خودش است. هرکدام از آن چهره‌های خندان تصویری است از خودش که می‌خندد و می‌خنداند. انگار در هر یک از صورت‌ها که مجموعه‌ای از عکس‌های پرسنلی است نه فقط صورتکی خندان از چهره دوستی یا آشنایی ساخته‌شده که انگار وجهی از خوش‌بینی و خوش‌صحبتی خودش را نیز در آن جای داده است. حس گیرایی از امید است که در آثارش هست و بروز می‌کند و می‌خنداند و طناز است. آن‌قدر که مثلا در نمایشگاه اخیر برای نوشتن شعاری بر یکی از دیوارهایش «مرگ بر مهدی سحابی» می‌نویسد، که خودش به سادگی آن را «یک شوخی با خودم» می‌خواند. همچنان که پرندگانش سرخوشند و آن‌قدر پر از رنگ‌های درخشان و چشم‌نواز که می‌توان در گوشه‌ای گذاشتش و هر روز از دیدنش لذت برد. طنازی بخشی از وجود اوست که انگار تمام نمی‌شود.

از اینها که بگذریم نمایشگاه اخیرش، باز بیانگر توان او در تغییر سبک و روش است، که برخلاف بسیاری از همنسلان و همدوره‌ای‌هایش به کرات او سبک و شیوه‌اش را تغییر داده است. هرچند در همه آثارش می‌توان ردی از مهدی سحابی را دید،ولی می‌تواند بی‌نگرانی سبکش را تغییر دهد. یا ماشین قراضه بکشد که کشیده است یا باز مثل نمایشگاه اخیر دیوارهایی بسازد که پر از نوشته‌اند و شابلون‌کاری. این قابلیت یگانه در تغییر سبک هنگامی به چشم می‌آید که به یاد آوریم در تمام طول این سال‌ها بسیاری از نقاشان دیگر کم و بیش در همان سبک و شیوه‌شان مانده‌اند. اکثرا درجا زده‌اند یا در مواردی اندک نمایشگاه به نمایشگاه پخته‌تر یا برعکس خام دست‌تر یا حتی سطحی‌تر شده‌اند. اما او راحت و انگار بی‌نگرانی تغییر سبک داده است و همیشه متوجه بوده است که چگونه رد اثری از مهدی سحابی را در آثارش بر جای بگذارد و این همیشه برایم دیدنی‌اش کرده است، چون در هر نمایشگاهش می‌توان ردی جدید از او دید و دنیای تازه و شیرینی‌ای تازه. چنانچه در نمایشگاه اخیرش تنها در یک تابلو، صورتکی از دوران قبل به جا مانده است و نه چیزی دیگر. بقیه کم و پیش جدیدند و آنچه او را به دوران قبل‌ترش وصل می‌کند، تنها نوع رنگ‌بندی و طنازی است که در قبلی‌ها بود، و این بار هم هست.اما خودش دوست دارد نمایشگاه اخیرش را و آثار قبلی‌اش را از «زیبایی‌شناسی پیش پا افتادگی» بخواند. در نمایشگاه اخیر، تاکیدش بیشتر از هرچیز بر دیوارهای شهر است که تکه‌ای از آنها بر دیوار نمایشگاه رفته است و تبدیل به اثری هنری شده است. او کشیده بر دیوارهای شهرمان، از میان آگهی‌های تبلیغاتی، شعارها و نوشته‌ها، نکته‌هایی را به دیوار گالری ببرد و آن را تبدیل به زیبایی‌ای طناز کند. به یاد بیاوریم مجموعه ماشین‌های قراضه را که مصرانه اصرار دارد، به نظرش زیبا هستند، بی‌هیچ معنای فلسفی‌ای. همچنان که دوست دارد، تاکید کند نمایشگاه اخیرش و استفاده‌اش از گرافیستی، نیز به هیچ وجه سیاسی نیست که البته نیست و به نظر حرف خودش بهترین توضیح است، که اینها همان «زیبایی‌شناسی پیش پا افتادگی» هستند. نکته‌هایی از زیبایی که ما نمی‌بینیم یا از کنارشان می‌گذریم. تا اینکه او آنها را گرد هم آورده و در نمایشگاه‌اش مقابل چشمانمان گذاشته است.

وقتی از شباهتش به راشنبرگ و جسپر جونز می‌پرسم، خیلی ساده شباهت را به واسطه‌ای رنگ‌ها می‌داند و تاکید می‌کند که در آنچه ساخته است الهامی از آنها نگرفته است. نکته این است که جونز یا راشنبرگ تصاویر را عینا استفاده می‌کنند، از بریده روزنامه گرفته تا حتی لاستیک مستعمل ماشین یا حتی قوطی کنسرو یا حتی اسکلت بز. اشاره می‌کند که او چگونه با شابلون‌هایش بدلی از تصاویر اصلی می‌سازد و آنها را تکرار می‌کند. می‌گوید که شابلون صریح است. به صراحت شما را مقابل موضوعش قرار می‌دهد. می‌گوید که فرهنگ ایرانی ذاتا فرهنگی نوشتاری و نه تصویری که حتی گرافیتی هم، مبتنی بر نوشته است و حتی شابلون‌هایش نیز پیشتر نوشتاری است تا تصویری، پس در آثار نمایشگاه اخیر با ساختن مجموعه‌ای از شابلون‌ها از صورت‌ها و عقاب مثلا،علنا می‌کوشد از «صراحت شابلون» به قول خودش به نوعی این فقدان را جبران کند. از نوشته‌هایش معنی را حذف و از تصاویرش صرفا به عنوان تصاویر استفاده کند تا حاصلش همان شود که خواهد. دیوارهای او جبران حرکت فقدان است و امکانی برای تماشای دوباره یک تداوم سنت به گونه‌ای جدید.

اما آنچه این مجموعه را جذاب می‌کند، موضوع دیگر مورد علاقه‌اش، زمان است. هنر به تعبیری که او نیز خودش تلویحا تائیدش می‌کند، کوشش نیز است برای شکستن مرز زمان و برای جاودانگی. می‌گویند که اصلا پرتره از این جهت ساخته شد که انسانی که سفارش پرتره را داده است

می‌خواسته تصویرش تا ابد بر دیوارها بماند و مصریان باستان جهان واقع را بر دیوارهای اهرام کشیده‌اند تا شمایی باشد از واقعیت تا روح مرده بعدتر با این جهان مجازی زنده بماند. پس برای او نیز خلق هنر به گونه‌ای شکستن زمان است. وقتی می‌گوید نمی‌خواهد بر آثارش شعار بنویسد، از این جهت است که شعار ما زمان دارند و زمانی که دوره گذشت آنها نیز می‌میرند و می‌خواهد طوری بکشد که اثرش گزندی از زمان نبیند و بماند. چه در عکس‌های پرسنلی و چه در مجموعه اخیر زمان می‌بایست در لحظه‌ای برای ما بماند و یخ بزند. می‌گوید آثارش در جنگی برای ماندگاری‌اند و عبور از مرز زمان و ماندن. دوست دارد آثارش بمانند و هنری می‌ماند که از مرز زمان بگذرد یا به قول هانری ماتیس اثری می‌ماند که مهر زمانه‌اش را بیش از هر اثر دیگری داشته باشد.به یاد داشته باشیم که او مترجم «در جستجوی زمان از دست» رفته است رمانی که به نظرش بیش از هر اثری زمان را کاویده و آن را بیمارگونه حفظ کرده است و در لحظه نگهداشته. از تجربه پروست در ثبت و ضبط و نگهداریتان تا زمان نمایشگاه آخر مهدی سحابی راهی طولانی است. هر دو یک کار می‌کنند، زمان را برایمان حفظ می‌کنند، با زوال می‌جنگند و رویای ماندگاری (جاودانگی) را برایمان محقق می‌کنند. شاید یک وظیفه هنر همین باشد، هنر برایمان با زمان می‌جنگد. هنر جاودانه‌مان می‌کند. هنر «زمان بازیافته» است.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=361584

VISTA.IR
Online Classified Service

زنان فرصت کمتری داشته‌اند

عطیه عطارزاده نقاش،سینماگر و شاعر جوانی است که دغدغه و درد زن‌هایی را دارد که دردهایشان را حس کرده است.

او زن‌هایی را نقش می‌زند که می‌داند نه به خاطر زن بودنشان اما به نام یک انسان حتی سخت زندگی می‌کنند. عطیه کارشناسی سینما خوانده است، شعر می‌گوید و در جای جای زندگی‌اش به زنانی فکر می‌کند که به مثال یک انسان به آنها نمی‌نگرند.

اندیشه «زن مظلوم» چیزی نیست که عطارزاده از آن دفاع کند اما وقتی با او حرف می‌زنی می‌فهمی که دلش برای همه زن‌هایی که از کودکانشان دورند و یا زن‌هایی که باید همیشه کار کنند، می‌سوزد.

او بر آن شده تا با نقاشی‌هایش این را برساند. او به‌تازگی اولین نمایشگاه نقاشی انفرادی‌اش را با موضوع و محوریت زنان برگزار کرده است.

همه تابلوهای اودر اندازه‌های بزرگ و با رنگ‌های تند و کنتراست‌های عجیب نقاشی شده‌است. روی همه تابلوها زنانی نشسته‌اند، ایستاده‌اند، نگاه

می‌کنند و... که انگار درد می‌کشند و یا چقدر تنها هستند.

▪ چرا دغدغه همه تابلوهای شما «زن» است؟

ـ من روی این تابلوها نزدیک به دو سال است که کار می‌کنم. در ابتدا هدفم برای موضوع نقاشی‌هایم «زن» نبود، اما بعد از مدتی احساس کردم که بسیار تمایل دارم که روی زنان کار کنم. شاید به این علت که من دراین دوره‌ها بیشتر با زنان درگیر بوده‌ام و از نزدیک با مسائل و مشکلات زنان دور و بر خودم برخورد داشتم.

من مدت‌ها روی ادبیات داستانی زنان مطالعه داشتم و یا سینمای زنان همیشه برایم جای تامل داشت. من احساس می‌کنم دوره‌ای از شناخت من در زندگی حول محوریت زنان بوده و هست. به‌طور کلی من معتقد هستم که در حوزه مسائل زنان حرف‌های جدیدتری برای گفتن وجود دارد. با توجه به اینکه موضوع زنان در کشور ما هنوز قابل بررسی است اتفاق‌هایی هم که حول محور زنان می‌افتد هنوز قابل مطرح شدن است و نو است.

▪ با این وجود هیچ وقت تلاش نکرده اید که باری از دوش این مسائل بر دارید و یا در پی یافتن راه حلی باشید؟

ـ نه شاید هیچ وقت. چون من بدون آنکه بخواهم سوالی برای مخاطبینم طرح کنم و یا حتی راه حلی برای مسائل زنان ارائه دهم تنها به آنچه وجود دارد نگاهی زنانه می‌کنم. با حرف چیزی درست نمی‌شود که مثلا بگوییم: «آی زن‌ها به پا خیزید» و یا «زن و قابلمه هایش» و یا «زن‌ها و برابری با مردها». ما زن‌های هنرمندی درتمام جهان داریم که دردهایی که یک مادر یا یک زن دارد را در اثرش نمایش می‌دهد.

اولین قدم یک هنرمند این است که مشکلاتی که وجود دارد را نشان دهد. بعد از نشان دادن آن این مسوولیت مدیران و مسوولان است که چه راه‌حلی برای آن در نظر بگیرند. در واقع وظیفه یک هنرمند تنها این است که با دیدی آسیب‌شناسانه واقعیتی را ببیند و سپس آن را با نگاه خاص خودش به دنیای بیرون نمایانش کند.

▪ این یعنی شما با دید آسیب شناسی زنان به مسائل اطراف خود نگاه کرده‌اید و سپس سعی در نشان دادن آن در تابلوهایتان داشته اید؟

ـ دقیقا. وقتی که با زنان اطراف خودم حرف می‌زدم و می‌دیدم که شاید به خاطر زن بودنشان سختی‌هایی را متحمل می‌شوند، ذهنم بسیار درگیر می‌شد. البته این را بگویم که نگاه من به مسائل زنان شاید بیشتر نگاهی زنانه بوده تا نگاهی بی‌طرف از یک شهروند. اما این به این معنی نیست که من معتقد باشم به زن‌ها ظلم شده و یا از زنان چیزی گرفته شده. من صرفاً دردهایی که یک زن می‌کشد را می‌بینم. که البته در مقابلش مردها هم دردهایی مشابه دارند. این طور نیست که همه مردها بدون مساله و یا رنجی فقط به خاطر «مرد» بودنشان زندگی می‌کنند. یک مرد به نوع دیگری همه چیز را در زندگی‌اش تجربه می‌کند. یک مرد به جنگ می‌رود. برای امرار معاش باید سخت کار کند و گاهی از خانواده‌اش دور باشد.

▪ پس یعنی اگر زن نبودید نگاه شما هم به مسائل زنان متفاوت با الان بود؟

ـ شاید همین طور است. اگر من تصمیم به کشیدن یک دست یا یک صورت یا یک فیگور گرفتم با حس‌های زنانه خودم آنها را نقاشی کرده‌ام. وقتی که زنی با من درد دل می‌کردبه این فکر می‌کردم که چطور می‌شود دور از نگاهی فارغ از حساسیت‌های زن یا مرد بودن به آدمها نگاه کرد؟اما در واقع من شاهد این هستم که وقتی زنی یا مردی اثری خلق می‌کند چه شعر و چه نقاشی و یا هر چیز دیگر اورا با امضایش و اینکه مرد است یا زن بررسی می‌کنند.

▪ در حالی که همیشه ازاین مساله نگران و ناراحت بوده‌ام که چرا هنوز باید این چیزها مهم باشد؟ آیا می‌شود قبل از آنکه بفهمند من زن یا مرد هستم هنر من و یا کار من را ببینند؟

ـ می‌دانید؟زن بودن فقط داشتن یک تجربه متفاوت است. همین. به نظر من این مهم است که آیا می‌شود بدون قضاوت جنسیتی به نتیجه رسید و یا باید گفت: «چون این «آدم» زن است یا مرد است چنین برداشت می‌شود که...»؟ متاسفانه اگر یک اثر هنری را یک مرد خلق کرده باشد هیچ

برداشت جنسیتی از آن اثر نمی‌شود، اما اگر یک زن اثری بسازد همه نقطه نظرها معطوف به زن بودن هنرمند آن است نه حرفی که خود اثر می‌زند. هیچ وقت از یک مرد نمی‌پرسند چقدر احساسات مردانه شما در خلق این اثر هنری دخالت داشته اما از یک زن «مطمئن» باشید که می‌پرسند.

▪ چرا همه زن‌هایی که شما نقاشی کرده‌اید درد می‌کشند؟این یعنی شما معتقد هستید که همه زنان درد می‌کشند؟

ـ ببینید، من معتقدم که همه انسان‌ها رنج می‌کشند. اگر آدمی رنج نکشد نمی‌تواند قوی باشد و یا واقعا به زندگی ادامه دهد. آدم‌ها با تعریفی که از رنج‌ها و مقاومت هایش به دنیای اطرافشان می‌دهند باور می‌شوند. من چیزی‌هایی را کشیده‌ام که لمس‌شان کرده بودم. شاید دردهایی که در همه زنان به‌طور معمول هست من در خودم هم دیده‌ام و آنها را روی تابلو پیاده کردم. اصراری به اینکه حتما دردهای زنان را نشان بدهم نداشتم. می‌دانید در واقع در طول تاریخ شاید برای مردان فرصت این بوده است که برای رنج‌ها و درد هایشان شعر بسرایند، اعتراض کنند و... اما زن این فرصت را نداشته. شاید برای همین است که اگر در مورد دردها، سختی‌ها و... یک زن صحبت شود آدم ناخودآگاه احساس می‌کند که در مورد یک مساله غیرمعمولی حرف می‌زند. من تلاش کردم زنانی را نقاشی کنم که قوی هستند.

اگر رنگ‌های شاد و تند و متنوع استفاده کردم چون می‌خواستم زنانی را نشان بدهم که با وجود دردی که می‌کشند اما همچنان قوی ایستاده‌اند و نگاه می‌کنند. همیشه دوست داشتم مقاومت در برابر رنج‌ها را نشان بدهم. چیزی که درنهایت می‌ماند پایداری آدم‌هاست در برابر رنج‌ها.

▪ در نقاشی‌های شما اکثر زن‌ها نقاب به چهره دارند. آیا این برای شما مفهوم خاصی دارد یا تنها یک عنصر برای خلق زیبایی بصری است؟

ـ شاید هر دو. نقابی که من به صورت زنان نقاشی‌هایم می‌زنم به این معنی است که معتقدم اکثر زن‌ها دردها و مسائل‌شان را پنهان می‌کنند و نشان نمی‌دهند. همیشه احساس می‌کردم نقاب آدم‌ها با من بیشتر حرف می‌زند.

در همه تاریخ زن‌ها به خاطر داوری‌هایی که در موردشان می‌شده و یا موقعیت‌های اجتماعی‌شان بیشتر چنین نقاب‌هایی به صورت دارند. در مورد مردها شاید کمتر این اتفاق بیفتد که چیزی را (درد یا اعتراض) پنهان کند.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=317355

VISTA.IR
Online Classified Service

زندگی در جهانی نه چندان واقعی

● مروری بر زندگی «سالوادور دالی» نقاش، کارگردان، تندیس گر و عکاس اسپانیایی

از پیشگامان مکتب هنری سورئالیسم «سالوادور دالی»، نقاش، کارگردان، تندیس گر و عکاس اسپانیایی است. مهارت بی نظیر وی در خلق دنیایی وهم انگیز و خیالی، نام او را در جهان هنر برابر هنر فراواقعگرایانه قرار داده است.

قدرت تاثیرگذاری هنر «دالی» بر هنرمندان معاصرش را همتراز با استادان عهد رنسانس می دانند.سالوادور دالی، در روز ۱۱ ماه «می» سال ۱۹۰۴ در شهر فیگوئراس واقع در کشور اسپانیا به دنیا آمد. برادرش که هم نام وی بود درست ۹ ماه پیش از تولد «دالی» درگذشت و همین اتفاق بزرگترین حادثه زندگی او را رقم زد. خانواده اش بر این باور بودند که روح پسر در گذشته با فرزند تازه متولد شده بازگشته است .

این نگرش خانواده سبب شد تا سالوادور از دوران کودکی، روح برادر مرده اش را با خود همراه ببیند و همین موضوع بعدها در خلق فضاهای فراواقعی آثارش بسیار تاثیر گذاشت.دالی از ده سالگی کشیدن نقاشی را آغاز کرد . آشنایی با «رومان پیچوت» ؛ نقاشی محلی؛ او را به مکتب امپرسیونیست نزدیك نمود و آثاری را با موضوع طبیعت و منظره تحت تاثیر این مراودات خلق کرد. اولین نمایشگاه هنری اش را با حمایت پدرش در خانه شخصی شان برپا کرد. پس از مرگ مادرش که اندوه بسیاری را برای این هنرمند جوان به همراه آورد به مادرید رفت.

در آنجا با زندگی در خوابگاه دانشجویی با بسیاری از هنرمندان و ادیبان نواندیش از جمله «لوئیس بونوئل» و «لورکا» آشنا شد. در زمانی که همکلاسی هایش مکتب امپرسیون را بر بوم آزمایش می کردند، او به واسطه چند بروشور و مجله که «پیچوت» برایش فرستاده بودبا مکتب کوبیسم آشنا شد. تجربه های کوچك او در مکتب کوبیسم، هنر وی را منحصر به فرد ساخت چرا که در آن زمان هیچ هنرمندی که با این شیوه نقاشی کند در اسپانیا وجود نداشت. او از حضور در امتحان نهایی دانشکده سرباز زد. دالی معتقد بود که دانش اش از ممتحنین آزمون بسیار گسترده تر است.

با ترك دانشکده ، به پاریس رفت و در آنجا برای نخستین بار پیکاسو را ملاقات کرد. این ملاقات پنجره ای تازه را در افق دید هنری او گشود. علاقه مندی «دالی» به آثارباستانی کشورش و مخروبه های به جای مانده از جنگ های داخلی اسپانیا در کنار روح همیشه حاضر برادرش، او را به سمت خلق فضاهای سورئال سوق داد.

«دالی» با پیوستن به جمع نقاشان سورئالیست پاریس و برگزاری چند نمایشگاه انفرادی نام خود را به عنوان یك نقاش سورئالیست بر سر زبان ها انداخت. طولی نکشید که توانست از هم مسلکانش پیشی بگیرد و اشکال و فرهم هایی انتزاعی و سمبولیك را به شیوه ای خاص در تابلوهایش به کار بندد. او به همین دلیل از گروه سورئالیست ها اخراج شد ولی بی توجه به این امر، همچنان به خلق اثر ادامه داد.

مخاطب در برخورد با آثار «سالوادور دالی» ، تنها یك اثر هنری را نمی نگرد. هر نقطه، خط، فرم، لکه رنگی و یا المان های تصویری در آثار «دالی» تداعی کننده دنیایی تازه با فلسفه ای پیچیده برای مخاطب هستند.

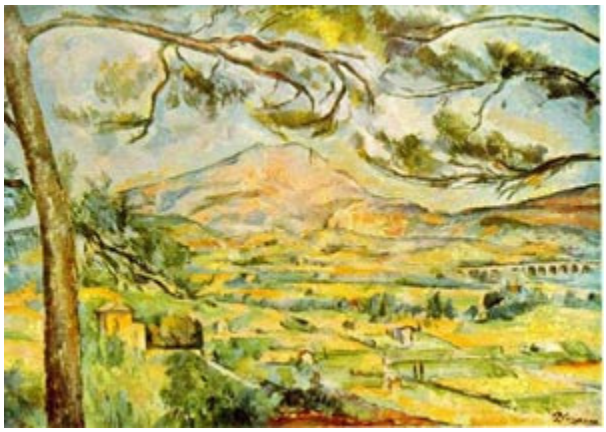
ذهن در مواجهه با آثار «دالی» به جستجو در معنا و روابط اشیاء می پردازد و همین کنکاش به پویایی ذهن می انجامد.این هنرمند اسپانیایی تجربه های ارزنده ای را نیز در هنر عکاسی، مجسمه سازی، طراحی صحنه و کارگردانی فیلم داشته است که ویژگی مشترك همه این آثار فرا واقعی بودن دنیای آنها است. این هنرمند سرانجام در ۲۳ ژانویه سال ۱۹۸۹ درگذشت.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=268732

VISTA.IR
Online Classified Service

زندگی نامه پل سزان



«پل سزان» Paul cezanne نقاش بزرگ فرانسوی در ۱۹ ژانویه ۱۸۳۹ در «اکسن پرووانس Aixe –en – province» واقع در جنوب فرانسه متولد گردید و در ۲۲ اکتبر ۱۹۰۶ در مولد خویش درگذشت.پدرش ثروتی اندوخته بود و به بانکداری اشتغال داشت و زندگیشان به آسودگی می گذشت. پل در مدرسه ی اکس که «امیل زولا»نیز در آنجا تحصیل می کرد، درس می خواند و پیوند دوستی میان آن دو از همان جا آغاز شد. در روزهای عید که شاگردان رژه می رفتند «پل» شیپور و «امیل» قره نی می زد.سزان نخست تمایلی به «رمانتیسم» نشان داد. اشعار «بودلر» را حفظ کرد و از موسیقی «واگنر» لذت می برد. تأثیر«زولا» که بعدها پیشوای نویسندگان «رئالیست» شد، او را به این مکتب متمایل ساخت. پدرش میل داشت پسر را جانشین خود سازد و با «پل» که علاقه ی وافری به نقاشی داشت مخالفت می کرد.

همین مخالفت سبب شد که «پل» وارد دانشکده ی حقوق شود و ضمناً در بانک پدرش؛ به کار مشغول گردد. سزان سالها با پدر در مبارزه بود تا بالاخره در ۲۴ سالگی پس از فراگرفتن اصول مقدماتی نقاشی در زادگاهش برای آشنایی با نقاشی مدرن، از پدر اجازه گرفت و به تشویق «زولا» به «پاریس» رفت و نزدیک او اطاقی گرفت.در این هنگام مبارزه ی دیگری برای او آغاز شد، زیرا سزان می دید که قادر نیست درسها و کار مرتب هنرستان را تعقیب کند با آن که خیلی کار می کرد، و خیلی زحمت می کشید پس از دو سال و نیم در امتحانات ورودی «بوزار» پاریس رد شد.در پاریس با «کامیل پیسارو C.Pissarro» نقاش بزرگ «امپرسیونیست» آشنا شد و به راهنمایی او به شیوه ی «امپرسیونیسم» تمایل یافت.در ۲۷ سالگی نخستین بار تابلویی به «سالن پاریس» برای نمایش فرستاد اما چون اعتنایی به اثرش نکردند در اعتراض نامه ی خود چنین نوشت: «من نمی توانم داوری بی پایه ی کسانی را که برای قضاوت آثارم برنگزیده ام، بپذیرم.»زندگی در پاریس چندان مطبوع سزان نشد و به «اکس» برگشت اما زندگی در آنجا را هم نامساعد دید و دوباره به پاریس بارگشت.پدرش ماهیانه ای برای او مقرر کرد، و او گاه در پاریس و زمانی در ملک خود در اکس به حرفه ی نقاشی که پیش گرفته بود، مشغول شد.«زولا» در پاریس، که پس از جنگ ۱۸۷۰ چهره ی تازه ای یافته بود، شهرت و ثروت یافت. اما سزان جز طعن و بی اعتنایی نصیبی ندید.با این همه سزان هرگز از راهی که پیش گرفته بود منصرف نشد و کوشش مداوم برای تحقق مطلوبی که در نقاشی داشت، او را خسته نکرد. این مطلوب چه بود؟ سزان خود در جواب این سؤال گفته است:«من می خواهم از امپرسیونیسم هنر متین و استواری مانند آثار استادان قدیم به وجود آورم.»اما سزان در واقع کمتر از آنچه ازین گفته برمی آید به امپرسیونیسم نظر داشت. او هیچ وقت کاملاً زیر بار این شیوه نرفت و به زودی متوجه ی نقص آن شد و راهی دیگر پیش گرفت که اساساً نقطه ی مقابل امپرسیونیسم بود.سزان برخلاف امپرسیونیست ها که «فرم» را فدای کیفیت نور و رنگ می کردند مانند همه ی نقاشان «کلاسیک» فریفته ی فرم بود. توجه مداوم به شکل و فرم او را بیش از پیش به کشیدن منظره و اشیا بیجان متمایل ساخت، اگر هم به تصویر آدمی می پرداخت آن را چون شیئی بیجان فرض می کرد.وقتی چهره ی « ولار Vollard را می کشید از جنبش او به خشم آمد و فریاد زد: «بدبخت، چقدر بگویم باید مانند سیب قرار بگیری مگر سیب هرگز می جنبد؟!»سزان از هنرمندانی نبود که در پژوهش خویش آسان به مقصود می رسند. برعکس، حیات هنری او یک رشته تلاش مداوم بود. و آسان راضی نمی شد و چون از عهده نقشی که در نظر داشت بر می آمد نقش دشوارتری پیش می گرفت.در تمام دوران این تلاش و کوشش؛ اهمیت او پوشید، ماند شاید اگر ثروت و سر سختی او نبود از نقاشی دست برمی داشت. به تدریج که زمان، پیش

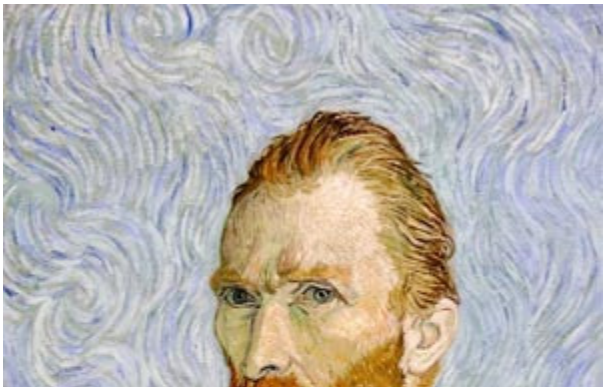
می رفت سزان در گوشه گیری و تلخی خود راسخ تر می شد زیرا طبعاً لجوج و کم حرف و گرفته نیز بود.وقتی تازه به پاریس رفته بود زولا درباره اش به دوست خود چنین نوشت: «کوشش در قبولاندن عقیده ای در سزان، مانند کوشش در به رقص آوردن برجهای کلیسای نتردام است. از مباحثه وحشت دارد، یکی به علت آن که سخن او را خسته می کند، دیگر آن که مبادا ناچار شود، اگر طرف درست بگوید، نظر خود را تغییر دهد... ولی چه وجود نازنین و مهربانی است! همیشه در سخن موافقت می کند؛ بی آن که اندیشه ی خود را ذره ای تغییر دهد. مکرر دچار نومیدی می شود.با آن که مدعی است موفقیت را بسیار کوچک می شمارد، می بینیم که اگر روزی توفیق بیابد بسیار شاد خواهد شد. وقتی تابلویی می کشد و خوب از کار درنمی آید سخن از برگشتن به اکس می کند... هر آن ممکن است برگردد».در سی سالگی عاشق یکی از مدلهای خود به نام «هورتانس» شد و سال بعد پسری از او متولد شد که سزان بی نهایت به آن علاقمند بود.سزان نقاشی را از حیث اینکه هنر است دوست می داشت، نه برای کسب مال. حتی گویند مکرر به کشت زارها یا بیشه ها می رفت و منظره ای را نقاشی می کرد و موقع مراجعت تابلوی ترسیمی را همان جا می گذاشت و اعتنایی به آن نمی کرد، به دنبال او، زنش می رفت و کارهای او را جمع می کرد و به خانه می آورد، گویی نظرش مطالعه در طبیعت بود نه نقاشی.تا پنجاه سالگی تابلوهای سزان به فروش نمی رفت. بقال سر کوچه ی او یکی از تابلوهایش را به جای طلب خود قبول کرد. چند تابلو را هم سزان با لوله های رنگ روغن و لوازم دیگر نقاشی عوض کرد. پس از مرگ رنگ فروش، همسرش تابلوهای سزان را به تفاوت از ۴۵ تا ۲۱۵ فرانک فروخت ده سال بعد سزان کم کم شهرتی پیدا کرد. در آن موقع ۳۲ تابلو سزان به قیمت پنجاه و یک هزار فرانک به فروش رفت و از آن پس روز به روز به قیمت آثارش افزوده شد.در اواخر عمر بود که سزان از گمنامی به در آمد و مورد توجه نقاشان جوان و هنرشناسان واقع شد، و از او برای شرکت در نمایشگاههای مختلف دعوت کردند.سزان در سالهای آخر عمر با زن و فرزندش در ملک خود می زیست. هر روز در لباس ساده روستایی برای نقاشی به صحرا می رفت، اما مرض قند و گرفتاریهای عصبی، سوءظن و وسواس آسوده اش نمی گذاشت. در همین اوان به «امیل برنار» نوشت که : «من پیر و بیمارم اما سوگند خورده ام که در حال نقاشی بمیرم.» ، اما در تب رماتیسم مرد و آخرین دقایق زندگیش در هذیان گذشت. در هذیان دائماً به مدیر موزه ی شهراکس که هرگز حاضر نشده بود کوچکترین ارزشی برای آثار او قایل شود، ناسزا می گفت.از تابلوهای مشهور سزان می توان «ورق بازان» ، «غرش» ، «مردی با پیپ» ، «مادام سزان در گلخانه» ، «باد و طوفان» ، «آب تنی کنندگان» ، «درختان سپیدار» ، «دهقان پیر» ، «طبیعت های بیجان» ، «مجسمه عشق و اشیا بیجان» ، «نوازنده ی پیانو» ، «امیل زولا و پل الکسیس» و تصویری که از خود کشیده، را نام برد.

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=209532

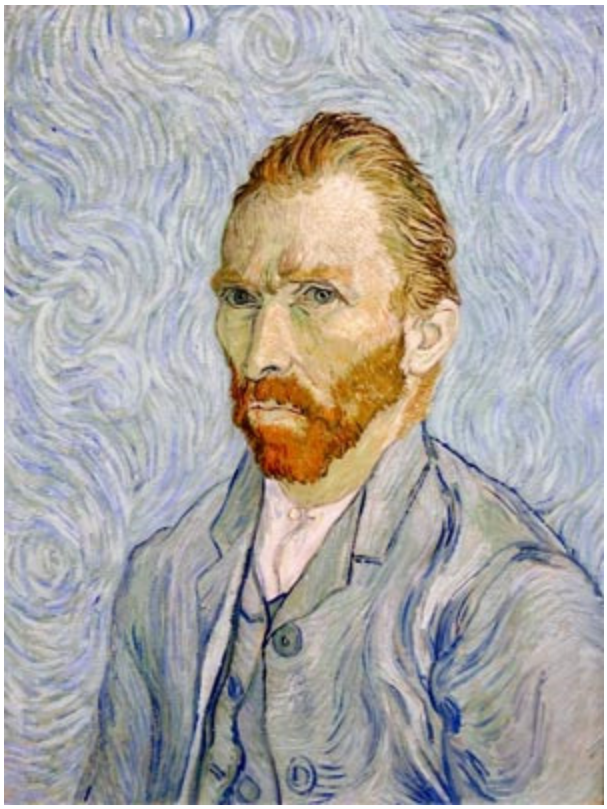
VISTA.IR
Online Classified Service

زندگی و هنر ونسان ون گوگ



وقتی دختر کوچولوی زیبایی به او گفت: چه گوش خوشگلی داری! ونسان در خانه گوشش را برید و داخل دستمالی گذاشت و برای دخترک آورد

کشتزار و کلاغ ها آخرین نقاشی ونسان ون گوگ است؛ پرندگان سیاه رو به



آسمان در پروازند و منتقدان هنری این را به پیشگویی مرگ تعبیر کرده اند.

ونسان در ۳۰ مارس ۱۸۵۳ متولد شد. کودکی را در روستای زادگاهش گذراند و همان جا به مدرسه رفت. در سال ۱۸۶۹ به استخدام گالری گوپیل در لاهه در آمد و در همین سال نامه نگاری با برادرش تئودور را آغاز کرد. این نامه نگاری که تا اواخر عمر ون گوگ ادامه داشت، مهمترین سند از زندگی و هنر ون گوگ به شمار می رود. در این نامه ها جزئیات ارزنده ای از تاثرات، رنج ها و دلمشغولی های نقاش بزرگ آمده است. ونسان همچنین نقطه نظرهایش درباره هنر و رنگ ها و تعبیر و تفسیر شخصی آثارش را به دقت برای برادرش شرح داده است.

در سال ۱۸۷۲ ونسان به شعبه گالری در بروکسل منتقل شد و سال بعد به لندن عزیمت کرد. در پانسیونی زندگی می کرد که مدیر آن خانمی بود و خانم، دختری داشت. ونسان عاشق دخترک شد. برای خودش قصه ها بافت اما زمانی که تصمیم به ترک لندن داشت تازه متوجه شد که دختر از مدت ها قبل، نامزدی دارد.

در سال ۱۸۷۴ به پاریس منتقل شد و دوباره به لندن بازگشت و سرانجام در سال ۱۸۷۶ از گالری گوپیل اخراج شد. پس از این تا دو سال بعد کوشش کرد که به عنوان مبلغ مذهبی آماده خدمت شود اما پیش از امتحان ورودی دانشکده الهیات آمستردام از این کار خسته شد و قید تحصیلات را زد. در سال ۱۸۷۹ سرانجام به آرزویش جامه عمل پوشاند و بدون تحصیلات رسمی به عنوان مبلغ مذهبی پذیرفته شد. ولی این کار نیز مدت زیادی دوام نیاورد.

اولیای کلیسا بر این باور بودند که آقای ون گوگ با شیوه منحصر بفردش پایه خدمات کلیسایی را متزلزل می کند. اما ونسان کارش را رها نکرد و در روستایی به موعظه ادامه داد و در کنار آن نقاشی را با جدیت بیش تری پی گرفت.

در سال ۱۸۸۱ با دختر خاله اش روبرو شد. زنی بیوه که تجربه ازدواج اول را از سر گذرانده و بیش از حد محتاط شده بود. ونسان به او دل بست اما دخترخاله به عشق او بی اعتنایی کرد و باز هم ونسان ماند و تنهایی اش. در ۱۸۸۲ به لاهه رفت و با زنی بدنام زندگی مشترکش را آغاز کرد. در همین سال علائم بیماری روانی در او ظاهر شد و به خانه پدری بازگشت. به اصرار برادرش نقاشی را از سر گرفت ولی با بی علاقگی و بدون هیچ امیدی به آینده اش در این هنر.

در سال ۱۸۸۴ دختری به نام مارگو دلباخته ی شور و حرارت ونسان شد. ولی اقبال بد باز هم بر سر ونسان سایه افکند و این بار خانواده دختر با ازدواجشان مخالفت کردند. ونسان تصمیم گرفت خودش را مسموم کند ولی جان به در برد.

سال ۱۸۸۵ سالی پرکار برای ونسان بود اما فوت پدر، او را در هم شکست. اگرچه پدرش شخصیت مورد علاقه اش نبود اما فقط نقاشی می توانست درد و رنجش را تسکین دهد. سرانجام در کلاس های آزاد نقاشی دانشگاه اسم نویسی کرد و چیزهای بدردخوری یاد گرفت.

در ۱۸۸۶ به پاریس رفت و در آپارتمان برادرش اقامت گزید. در کلاس نقاشی کورمون با تولوز- لوترک آشنا شد. چندی بعد امیل برنار را ملاقات کرد و سرانجام آتلیه ای برای خودش دست و پا کرد. در این دوران امپرسیونیسم به بارورترین شاخه هنر نقاشی تبدیل شده بود و حضور ون گوگ در پایتخت هنری اروپا برای او راه دیگری باقی نمی گذاشت. در ۱۸۸۷ با گوگن و برنار به هم زد و روابطش با آن ها به تلخی گرائید. ولی همه این ها مانع برگزاری یک نمایشگاه مشترک از آثار نامدارترین نقاشان آن روز اروپا در رستورانی در پاریس نشد.

پیش از این ونسان از منبت کاری ژاپنی و رنگ های زنده به کار رفته در آن شگفت زده شده بود. در سال ۱۸۸۸ ونسان« ژاپن» خود را یافت که

جایی نبود جز « آرل». در این ایام ون گوگ بهترین دوره تولید هنری خود را پشت سر می گذاشت. سرانجام گوگن نیز به او پیوست و دو هنرمند پرتره های خود را با هم معاوضه کردند.

با اوج گرفتن خلاقیت هنری در ون گوگ وضعیت روانی او هم به مخاطره افتاد. سرانجام وقتی دختر کوچولوی زیابیی به او گفت: چه گوش خوشگلی داری! ونسان در خانه گوشش را برید و داخل دستمالی گذاشت و برای دخترک آورد.

در ۱۸۸۹ ونسان در پایان یک دوره کار خلاقه پربار در ماه مه به کمک برادرش در تیمارستان سنت رمی بستری شد. به او اجازه داده شد به همراه نگهبان و در فضای بیرون تیمارستان نقاشی کند. سال ۱۸۹۰ در نمایشگاه نقاشان مستقل یکی از کارهای رنگ و روغن ونسان به فروش رفت. در همین سال برادر ونسان ازدواج کرد و حاصل ازدواجش پسری بود که نام عمو را بر او گذاشتند.

در اواخر ژوئیه دو نقاشی« زیر آسمان طوفانی» و « کشتزار و کلاغ ها» را کشید که امیدوار بود سلامتی و شفا در آنها تصویر شده باشد. هنگامی که کار تابلوی دوم پایان یافت، گلوله ای در ماتحت خودش شلیک کرد. بدن زخمی اش را به مهمان خانه ای کشاند. برای شام از اتاقش بیرون نیامد. مهمان خانه دار به اتاقش رفت و ونسان ون گوگ را خون آلود و در آستانه مرگ یافت. روز بعد برادرش خود را رساند اما دیر شده بود. آن قدر از بدن ونسان خون رفته بود که او به حالت بی حسی کامل درآمده بود. در حالی جهان ما را ترک کرد که دست در دست برادر مهربانش داشت و تبسمی بر لب. هفت ماه بعد برادرش نیز به او پیوست.

منبع : سایت دوستان

http://vista.ir/?view=article&id=301503

VISTA.IR
Online Classified Service

زندگی، جنگ، زندگی

باز هم جنگ موضوع هنر! تا چه حد جنگ را می‌توان در قالب هنر گنجاند؟ تا چه حد هنر توان آن را دارد که جنگ را توصیف نماید، توضیح دهد، تشریح یا بیان کند؟ این گویا بسته به آن است که جنگ تا چه حد در اعماق روح هنرمند نفوذ کند و در زندگی‌اش حضور یابد. جنگ با تمام قدرت خود، حضوری مقطعی در زندگی دارد. تجربه‌ای است که پایان می‌یابد. دردها و رنج‌های حاصل از آن نیز تا مدتی ادامه می‌یابند و سپس زندگی به تدریج به حالت عادی باز می‌گردد. آیا می‌توان به جنگ خو گرفت؟ عمر جنگ‌ها عموما فرصت خوگرفتن و عادت کردن را به کسی نمی‌دهد. در واقع تنها بخشی از جامعه وگروهی از انسان‌ها هستند که خواسته یا ناخواسته، پس از پایان جنگ با آثار و جراحات دیرپای آن زندگی خواهند کرد. از این رو، آنان تجاربی ویژه خواهند داشت. آنان به خاطر حضور طولانی آثار جنگ در زندگی روزمره‌شان می‌توانند به سطوح خاصی از شناخت زندگی، جامعه و انسان دست یابند؛ امکانی که برای دیگران به راحتی در دسترس نیست. این امر ویژه ما نیست بلکه تجربه‌ای جهانی است. آنان که جنگ را از نزدیک ندیده‌اند کمتر با آن ارتباطی احساسی برقرار می‌کنند و فراتر از آن، از آنجا

که جنگ تجربه‌ای است تلخ، مربوط به گذشته و قدیمی، ترجیح می‌دهند خود را با موضوعات دیگری سرگرم کنند. گاه حتی از صحبت کردن و اندیشیدن درباره جنگ می‌گریزند. چرا باید به امر تلخی بپردازند، هنگامی که موضوعات شیرین و سرگرم‌کننده در کنارشان فراوانند!!؟ یا شاید بدین طریق انکارش می‌کنند!؟ تجربه‌های جنگ در هر کجا که باشند، با همه مقیاس‌های متفاوت‌شان از یک جهت مشابهند. سرزمین‌ها را می‌توان دوباره ساخت، خانه‌ها و شهرها را بنا کرد، مزارع را زیر کشت برد، کارخانه‌ها را دوباره راه‌اندازی کرد و چرخ زندگی عادی را به گردش در آورد. آنان که رفته‌اند و فنا شده‌اند در قالب یادمان‌های عظیم، یادواره سربازان گمنام، نقش‌هایی در میدان‌ها، نام‌هایی بر کوچه‌ها و خیابان‌ها و در دل نزدیکانشان ماندگار می‌شوند. عده‌ای اما زنده می‌مانند، در کنار ما و همراه ما. برای آنان اما زندگی مانند عموم به حالت عادی باز نمی‌گردد. جنگ آنجا به سادگی فراموش نمی‌شود. آنجا و تنها آنجاست که تجربه‌های جدید آغاز می‌شود. آنجا که بازماندگان جنگ هرگز تعادل روانی خود را باز نمی‌یابند. آنجا که قربانیان سلاح‌های شیمیایی به طور روزمره با مرگ و زندگی دست و پنجه نرم می‌کنند، آنجا که فقدان عضوهایی از بدن، چالش زندگی روزمره گروه بزرگی است. برای آنان جنگ با روزمرگی پیوند می‌خورد. آنجاست که این خشونت‌ها همه‌روزه، از طلوع آفتاب تا غروب و سپس از غروب تا طلوع حضور دارد. جایی که زندگانی مهر و نشان جنایات را تا سال‌ها به همراه خواهد داشت. جایی که جنگ حضوری دارد به ماندگاری یک طول عمر!!!

مینو از جمله انسان‌ها و هنرمندانی است که جنگ به زندگی خصوصی‌اش راه یافته است. این موضوع اعماق و زوایای روحی او را به خود مشغول داشته. کارهای او در مجموعه حاضر نشان می‌دهد که موضوعی چنین دور از ذهن چه راحت می‌تواند هنرمندانه بر تابلوها نقش بندد و چه بسا سهمی در گسترش مرزهای هنر داشته باشد، او از این جهت به دسته‌ای از هنرمندان تعلق دارد که استثنا و منحصر به فردند. منحصربه‌فرد و ویژه‌اند به خاطر سهم ویژه‌شان از پدیده‌ای به‌نام جنگ. این تنها پای مصنوعی نیست که نقاش را این چنین درگیر می‌کند، زندگی روزمره در کنار آن و حضور این جسم بی‌جان هر لحظه می‌تواند محرک احساسات و اندیشه نقاش باشد. اینکه سر منشأ وجود این جسم در زندگی‌اش جنگ است وی را به هزاران وادی احساس و اندیشه و شناخت می‌کشاند. به‌نظر می‌آید که گاه در آن عوامل اجتماعی یا سیاسی را می‌بینید و هزاران انسانی که در طول تاریخ این چنین رنجبار زیسته‌اند. اما بیشتر چگونگی ارتباط شخصی نقاش است با این جسم مصنوعی که روی بوم ظاهر می‌شود؛ جسمی مصنوعی به عنوان بخشی از انسان که شایسته دوست داشتن است، اما بدلی است از فلز وچوب و پلاستیک که همواره بخش واقعی از دست رفته را به یاد می‌آورد. گاه این پای مصنوعی، آنچنان بر بوم ضبط می‌شود که گویا تفکر و اندیشه‌ای برای به تصویر کشیدنش وجود نداشته بلکه به خاطر حضور مداوم‌اش در زندگی نقاش به‌خودی خود روی کاغذ می‌آید و به طور سیالی راه خود را به روی بوم باز می‌کند. گاه نیز در سکوتی سرشار گویی کارهایش سوالی است که می‌پرسد من کیستم، تو کیستی، این چنین با ما، در میان ما و در کنار ما؟ نقش‌های بسیارش هیچگاه جنسیت و مصنوعی بودن پا را مخفی نمی‌کند، اما همواره نوعی زنده بودن را به راحتی به نمایش می‌گذارد. مصنوعی است ولی بسیار زنده به‌نظر می‌آید. به علاوه در پی برانگیختن ترحم یا احساس رقت و دلسوزی نیست، هم جنگ پذیرفته شده و هم پای مصنوعی، زندگی همچنان ادامه دارد. در عین حال نقاش با صرف سال‌ها از زندگی خود در پرداختن به این موضوع به خوبی می‌دانسته که این‌گونه کارها تجربه‌ای است شخصی، و متعاقبا به بازار عرضه و تقاضای هنر چندان بهایی نمی‌دهد. کارهایش نه فریادهای بلند و خشمگینانه علیه جنگ‌اند نه بیانیه‌های اعتراض‌آمیز به این زندگی فانی. کارهایش در سکوتی سنگین انعکاس پذیرش، کنار آمدن و شناخت زندگی است، و شاید تنها به همین دلیل ساده پرقدرت‌اند، تاثیرشان عمیق‌تر و حتی وسیع‌تر از هر اعتراضی است. وسعت تاثیر کارهایش به خاطر آن است که یکی از عام‌ترین و جهانی‌ترین مباحث زندگی انسانی را بسیار ساده و بی‌ادعا به تصویر می‌کشد. آنقدر ساده که چه جنگ را چو من دیده باشی و یا نه، بیننده‌اش را به تامل و تفکر می‌کشاند. بر گوشه و زوایای عمیق و ناشناخته درون وی اثر می‌گذارد و به آنچه می‌خواهد جلب می‌کند. به‌نظرم کارهای مینو از این جهت بسیار جهانی است. بیننده‌های آن از هر کجای دنیا که باشند، در مقابل تابلوهایش مسائل را آشنا می‌یابند. مهم نیست که این ملت‌ها در مقابل هم و در دو جانب خط جبهه بوده باشند، مهم آن است که با انعکاس جنگ و پیامدهای دیر پای آن در زندگی خصوصی، بازماندگانش مسائل مشترک و روند شناخت مشترکی را طی کرده‌اند. این روند حاصل تجربه‌ای است که تنها بخشی از جامعه زیر

چرخ‌های پرسرعت و بیرحم زندگی دنیای صنعتی امروز به‌دست می‌آورد. زندگی اینچنین را نمی‌توان به‌سادگی با دیگران در میان گذاشت. کلام در این‌باره به هر حال تمام ابعاد آن را منعکس نمی‌کند. بسیار است آنچه در سینه حبس می‌ماند و وی را به صبر و سکوت می‌کشاند. اینگونه زندگی به جای آسیب‌پذیری و شکست برای وی به قدرت عمیق بیان تصویری از تجربه‌اش انجامیده است، وی توانسته از جنگ که یکی از تلخ‌ترین خشونت‌های ممکن در این زندگی خاکی است در تنهایی چیزی بیاموزد که به درخشش و شکوفایی‌اش بینجامد. این شناخت در پایان هدیه و موهبتی برای او است. «موهبتی» که تنها سختکوشان و سخت جانان می‌توانند از این پدیده ویرانگر و مرگ‌آور به‌دست آورند. امیدوارم آن قابلیتی که مینو امامی در رویارویی با این اهریمن کسب کرده، بتواند در آینده نیز به موفقیت‌های بیشتر وی بینجامد.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=336524

VISTA.IR
Online Classified Service

ژان رنوار و خلق زیبایی در انزوا

ژان کوچک موهای طلایی بلندی داشت. با آنکه پسر بود اما به عنوان یک کودک چهره ای دخترانه داشت. با آن موهای طلایی بلند آرام می نشست و با عروسک ها بازی می کرد تا پدر چهره او را نقاشی کند. از داشتن موهای بلند ناراحت بود اما پدر - آگوست رنوار - نمی گذاشت موهایش را کوتاه کند. رنوار بزرگ خالق چنین لحظاتی بود؛ لحظات کوچک خوشبختی و آرامش، لحظاتی که شاید چشمان سطحی از کنار آنها می گذشت و آنها را بی بها می دانست؛ «ناهار روی چمنزار»، «تعلیم پیانو» و... او کاشف لحظات گرمی بود که انسان با احساسش می آفرید. رنوار چهره شاخص سبک امپرسیونیسم بود؛ خلق در لحظه، تاثیر آنی محیط و انسان ها بر هنرمند. سال ها بعد، هنگامی که ژان رنوار کارش را آغاز کرد بی تاثیر از هنر پدر نبود. اکنون ما به راحتی می توانیم از لحظات رنواری صحبت کنیم.پیچیدگی های روابط انسانی مضمونی است که رنوار پسر به عنوان یکی از نوابغ عالم سینما در قالب فیلم های به شدت غامض و در عین حال به شدت ساده برایمان جاودانی کرد. در حقیقت همین شکل سهل و ممتنع فیلم های ژان رنوار بی واسطه ترین شکل تاثیرپذیری از پدر نقاشش بود.

اما این تاثیرپذیری به همین جا ختم نمی شود؛ در فیلم های رنوار شاهد صحنه هایی هستیم که بی درنگ ما را به یاد تابلوهای آگوست رنوار می اندازد؛ نوع قاب بندی، شکل نورپردازی، پلان بندی تصویر، ترکیب پس زمینه و پیش زمینه، همه چیز به وضوح نشان از امپرسیونیسم دارد و جالب آنکه این قاب ها، بدون هیچ اتفاقی یا نقشی دراماتیک و حتی عاری از حضور پرسوناژها چند ثانیه بر پرده می مانند. او تلاش می کند به یادمان بیاورد لحظه رنواری در چه اتمسفر و فضایی در جریان است، اینکه فراموش نکنیم برای سهل و ممتنع فیلم ساختن به چه میزان نبوغ، شناخت و از

همه مهمتر حساسیت هنری نیاز است. همانگونه که ناظر تابلویی از آگوست رنوار، چشم را بر سطح تابلو می لغزاند و در ترکیب رنگ ها، ضربه های قلم مو و تمام اجزای نقاشی هر بار با تازگی روبه رو می شود، تماشاگر فیلم ژان رنوار نیز با ترکیبی ثابت مواجه نیست. او می تواند هر لحظه شگفت زده مان کند.

اما رابطه پدری / فرزندی ژان و آگوست رنوار تنها رابطه خویشاوندی سینما و هنر نقاشی نیست، آمیختگی این دو شکل هنری آنچنان است که تجزیه و بازشناسی شکل این رابطه بسیار دشوار است. با سهولت می توان سیاهه ای نوشت در باب تاثیر مستقیم این دو هنر برهم؛ «وینسنت مینلی طراحی پس زمینه شهر پاریس را در فیلم یک امریکایی در پاریس» به دانشگاه شیکاگو و بخش هنرهای تصویری سپرد، آنتونیونی پلان های فیلم «صحرای سرخ» را به تصاویر دنیای صنعتی تبدیل کرد، گنجی میزوگوچی در شاهکار تمام دورانش «اوگتسو مونوگاتاری» از نقاشی های سنتی ژاپن بهره برد تا وهم و خیال را با دنیای واقعی به هم بیامیزد، مورنائو در فیلم «نوسفراتو» از سبک های متفاوت نقاشی استفاده کرد.

گدار در اکثر آثارش به نقاشی های دوران متفاوت ارجاع مستقیم دارد، آلن کاوالیه در فیلم «ترز» پس زمینه ها و طراحی لباس قهرمانانش را به نقاشی های مذهبی و کلیسایی اختصاص داد، داتی برای طراحی کابوس های فیلم طلسم شده سر صحنه فیلم هیچکاک حاضر شد و فیلمی کوتاه ساخت که در نهایت بخشی از آن در فیلم استفاده شد. اریک رومر در دو فیلم «خانم ودوک» و «Marguise of O» پیوند موفق نقاشی و سینما را ارائه داد. با آنکه رومر جسورانه ترین شکل ترکیب را در این دو فیلم به کار گرفت اما شخصاً فیلم «آندری روبلوف» را تبلور کامل پیوند نقاشی و سینما می دانم. شمایل نگار ارتدوکس در قرون وسطی مضمون اثری از تارکوفسکی بود که در نهایت به نازک اندیشی در مفهوم وجودی شمایل نگاری مذهبی بدل شد. هنر شمایل نگاری قهرمان اصلی فیلم تارکوفسکی است و حتی میزانسن، طراحی صحنه، فیلمبرداری و عوامل تکنیکی را در خدمت جلوه کردن آن به کار می گیرد. اما گوهر اصلی فیلم «آندری روبلوف» در جای دیگری جلوه فروشی می کند؛ جایی که تارکوفسکی با تاکید بر فضای ضدهنر دوران قرون وسطی، تنهایی هنرمند و درک نشدن او توسط جامعه را تصویر می کند. او به این ترتیب حدیث نفس را به پرده می آورد. نقاش و فیلمساز هر دو در انزوایی تحمیلی به خلق زیبایی می پردازند تا با گذشت سال ها و قرن ها درک شوند. شاید اصلی ترین ریشه مشترک همه هنرها - و نه فقط نقاشی و سینما - در همین جا نهفته باشد؛ خلق زیبایی در انزوا. درست مثل برسون، درست مثل پل سزان.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=263375

VISTA.IR
Online Classified Service

ژاوک نردستروم با طبیعت پلورئالیسم

ژاوك نردستروم هنرمند و طراح حرفه‌ای شگفت‌آوری است با تخیلی عجیب و باورنکردنی که کار گسترده‌اش با مواد و تصاویر مختلف کلکسیونی منحصر به فرد از تصاویر و روش‌های جدید را در آثارش پدید آورده است.

ساختمان‌هایی با ظرافت که یك آرشیتکت ارایه می‌دهد امواج دریا یا آسمانی یادآور حکاکی‌های قرن ۱۸ مناظری دریایی با کشتی‌های غول‌آسا که انگار به وسیله‌ی یك هنرمند بومی قرن نوزدهمی کار شده، یا یك عیاش‌خانه‌ی خصوصی چنان که نردستروم را پسر عموی دیوانه‌ی «هاکنی» می‌پنداری.

اما نردستروم آنطور که به نظر می‌رسد فاسد یا دیوانه نیست. فقط ذوقش به‌گونه‌ای افراطی می‌تراود. بیش‌تر ویژگی کارش در اشارات حساس و توجهاتی مصرانه بر ضبط و ثبت در چنین زمینه‌های است. گاهی کارهای وی یادآور فضاهایی سرد و مناظر برفی «بروگل» است. آدم‌هایی با همان خلق و خو اما با ذهنیاتی مریض. صحنه‌های داخلی و مناظری که او می‌پردازد، فضاهایی را به ذهن متبادر می‌کند که نشان از اتمام یك بازی کودکانه یا یك شوخی خطرناك دارد. تفکیك فضاها در کار وی ضمن این‌که بن‌مایه‌ای موندریانی دارد، تمهیداتی بصری از جنس روی کیتای را نیز پذیرا می‌شود، همچنان‌که شلختگی عناصر آن، دوره‌هایی از کار این هنرمند را نیز به یاد می‌آورد.

نردستروم در آپارتمانی در استکهلکم کار می‌کند و تمایل طبیعی در پر کردن روایت های چند لایه‌اش در هر کلاژ و طراحی دارد و کارهایش همواره بر روی کاغذ به عنوان صحنه‌هایی خاموش معطوف است.

این هنرمند سوئدی قدرت ترکیبی که دارد توده‌ی بزرگی از تصاویر را در طراحی‌های منحصر به فرد، کلاژها، نقاشی‌ها و انیمیشن‌هایش همواره می‌کند. این مواد مختلف که گاهاً در آبرنگ محو می‌شدند، طراحی‌هایی معماگونه را به وجود می‌آورد که به طرز غریبی یادآور سبك‌های کهن است و جدا از روش‌های بصری اخیر دسته‌بندی می‌شوند در ضمن این‌که الگوهایی برای تمرکز دقت در طراحی نیز ارایه می‌دهند. گذشته از تکنیك، هر کار نردستروم با یك موتور روایی پر می‌شود. تصاویری که از سرتاسر تاریخ هنر، موسیقی، کتاب‌ها، مجلات، عکس‌های فوری و حتی مناظر پایین پنجره‌ی استودیوی وی در استکهلم ترکیب می‌شوند، تصاویری که تخیل فوق‌العاده‌ی او را در روایت‌هایش کامل می‌کند.

این داستان‌های تعمداً بدون پایان، گردهمایی‌هایی فانتزی را در یك اختلاط عجیب و غریب از فوکولی‌های جلف، موزیسین‌ها، حیوانات، نماهای معماگونه و در یك همزیستی مسالمت‌آمیز با معماری مدرن به تصویر می‌کشد، کاراکترهایی درگیر بازی، عشق‌بازی و رقص وآواز.

صحنه‌های شلوغ ـ اما نه فشرده ـ در آثار او، فعالیت‌هایی از این قبیل را در تقابل با یك صحنه‌ی بی‌اهمیت مشوش قرار می دهد به عبارتی چیزی که منتقدی آن را شوخی ترسناك شمالی عنوان می‌کند بر کار او سایه می‌اندازد. چیزی که شاید به شکلی دیگر به وسیله ی محل های متروك گیج‌کننده و درختان بی‌برگ که چون نقطه‌هایی در مناظر غریبش خودنمایی می کنند، به چشم می‌خورد. صحنه هایی که شاید برای مخاطبی که در نیویورك به نمایشگاه وی می‌رود چیزهای شگفت‌انگیزتری است تا یك ساکن شمال اروپا. اما نکته‌ی جالب توجه این‌که او خود طرفدار جاز است و نوازنده‌ی گیتار باس و موسیقی به طور برجسته‌ای، به عنوان موضوعی اصلی برا ی اوست و این وابستگی وی به موسیقی را در سراسر آثار وی با تصاویر فراوان پیانو، درام و گیتار می‌توان نتیجه گرفت.

در یکی از کارهای وی به نام «آرشیتکت»، یك ویالونیست بر فراز ناظرانی دیده می‌شود که روی میزی با یك زن هرزه در حال عشق‌بازی است و پاهای بلند شده‌اش انعکاسی از کنده درخت‌های بی برگ را می‌نمایاند. اثری که شاید موسیقی و معماری را در نوعی زیاده‌روی جنسی تفسیر می‌کند.

در اثر دیگری به نام «سرایدار» ۲۰۰۱ که یکی از ظریف ترین ترکیب‌بندی‌های نردستروم را در خود دارد، یك زن روی میزی نشسته و به تماشای سایه‌ی یك اندام تناسلی در پس‌زمینه مشغول است انگار در انتظار شخصیت مهمی باشد. این ترکیب‌بندی ژومتریك که به الگوها و طرح‌های آبستره متصل می شود ۲ ماکت ساختمان‌های مدرن را در کنار میزی آراسته شده نشان می‌دهد و درختان در حال جوانه زدن در تقسیمات اصلی کار دیده می‌شوند.

به طور کلی سه موضوع مذکور یعنی موسیقی، معماری و روابط جنسی، هر سه برای نردستروم به تنهایی برجسته‌اند و بیش از همه روابط جنسی؛ که در آثار او غالباً گستاخانه‌تر و خوش خوراك‌تر از اروتیسم دیده می‌شود. برای مثال: در اثری به نام «هر کلبه نیازمند یك اجاق است» زنی نیمه برهنه موهای مرد میان‌سالی را به شکل مضحکی به هم می‌ریزد، در حالی که زبان دوشاخه‌اش در حال له‌له زدن شهوت‌انگیزی به تصویر درآمده است. در صحنه‌هایی نظیر این صحنه‌هایی عادی روزمره انگار دچار به هم ریختگی‌ای آنی می‌شوند. مانند این‌که زمین لرزه‌ای خفیف مردان و زنانی را روی هم انداخته و همین یك رفتار هرزه‌گرایانه‌ی دسته جمعی را شکل داده است. مردمی که یادآور یکی از نماهای آخر فیلم «ویردیانا» ساخته‌ی بونوئل است، جماعتی که پای میز شام در دامن هم می‌افتند.

در اثر «یك استراحت ضروری در تالار کنفرانس» که عنوان آن یادآور بخش‌هایی از فیلم «آشپز، دزد، همسرش و معشوقه‌اش» اثر گرینوی است، انگار اتفاقی عظیم برای بیننده فاش می‌شود. یا در اثر «شهر نشینان، وظایف و خدمات» ۲۰۰۲، با کنار هم آوردن عادی جنتلمن‌های کلاه به سر و زنان عصر ویکتوریا در آمیزشی دسته‌جمعی در قسمت پایین اثر مداراهای عاشقانه آن دوره به چالش می‌کشد. از سویی دیگر استعاره‌ای سینمایی در آثار او به شکلی خاص روایات کار او را تکمیل می‌کند. فضاهایی که به شکل عمودی دو نیم شده است مانند سینما استریپی است که انگار قسمتی از آن پیش از این از چشمان ما عبور کرده بود .

در اثری به نام «بدرود آقا» ترکیب‌بندی دو بخشی را می‌بینیم که در آن مردی در لباس رسمی بر لبه‌ی میزی نشسته است و به انعکاس تصویر خود بر سطح براق میز خیره شده است. میز مقابل دو درخت اتودوار قرار دارد و یك دست ورق باخته در سطح تصویر پخش شده است و فضای تاریك‌تر و مبهم‌تر بالای این به هم ریختگی به واسطه‌ی فرم‌های چرخان آبستره‌ی درختان با لبه‌های کنگره‌ای خود را نشان می‌دهد.این تمهید در دیگر کارها نیز به کار رفته است و به شکلی مشخص یادآور کمیك استریپ‌ها است.

گذشته از این‌ها خیلی از کارهای نردستروم پیچ و خمی آرکائیك را در خود دارند مانند اثر «شکنجه‌چی» (۲۰۰۲) که در آن هنر انتزاعی محلی و فرم‌های درختان با ترکیب‌بندی نامتجانس میزهایی که بیشتر با مدل‌های ساختمان‌های مدرنیستی سد شده یکی می‌شوند. مربع مستطیل‌های روی هم افتاده در پس‌زمینه‌ی متنوعی از تُن‌های بژ و سفید مانند بعضی آثار دیگر به لبه‌های صفحاتی از کتاب‌های قدیمی برخورده‌اند و کیفیتی ادبی به کار داده شده است. در مجموع می توان گفت طبیعت عمومی فعالیت‌های مختلف در آثار نردستروم ارتباط وی با صحنه‌های مذهبی شلوغ «جیمز انور» را آشکار می‌سازد، ارتباطی که مسلماً دنیوی است. اما تصویر نردستروم همچنین از رنگ‌های هاکنی، کارها و تصاویر گرافیکی کارتونیست‌های شمال اروپای اوایل قرن بیست و هنرمندان دیگری چون نیلز داردل (Nilz Dardel) نیز ناشی می‌شود.

از سویی دیگر طراحی‌های سرزنده و شوخ وی، تکنیك‌ها و روش‌های هنرمندان نجوان‌تر را نیز نشان می دهد. هنرمندانی بین‌المللی که آرام‌آرام در حال بزرگ شدن هستند، کسانی چون نیکول ورمرز (Nicole Wermers) و وانگچی موتو (Wangchi Moto) . با این همه هنگامی که مخاطب بازی شگفت‌انگیز تخیل دوبوفه‌ای و رنگ‌های هاکنی را در ترکیبی از هنر قومی در کار نردستروم کشف می‌کند نباید فراموش کند که همه‌ی این ها به عنوان جهش‌هایی مؤثر چونان سرچشمه‌هایی در ذهنیت بی‌قرار خود هنرمند راه را پیدا کرده و ایفای نقش می‌کنند و تازه‌واردهایی هستند به ذهنیت هنرمندی تأثیرگذار.

اما باید این نکته را هم گفت که متأخرین نمایشگاه ژاکوم نردستروم که از ۷ آوریل امسال شروع شده و تا ۶ آگوست هم ادامه دارد آثار و کلاژهایی دولوحه‌ای را همراه مجسمه‌ساز لس آنجلسی «میندی شاپیرو» در گالری وازنر سنتر (Wexner Center Gallery) به نمایش درآورده که از انرژی خیال‌انگیز کارهای متقدم تر به دور است و امیدوارم آن‌گونه که منتقد آرت فروم (Art Form) جولیا کانیگلیا می‌گوید وسوسه‌ی فروش به سراغش

نیامده باشد. با این حال این‌ها چیزی را ارزش تأثیر کارهایی که برشمردیم کم نخواهد کرد و باید زیبایی‌شناسی پیشرفته‌ی سطح بالای وی را در این آثار ستود. از چیزی که منتقد «نیویورك تایمز» آن را با خلاقیت غیر معمول یك سندروم چند شخصیتی مقایسه می‌کند. به هر حال امید است طراحانی که شروع به معرفی آن‌ها کرده‌ام به واضح شدن فضای خاك‌گرفته‌ی تصورات ما از انرژی های بصری و فرآیندهایی که در گوشه و کنار دنیای هنر رخ می‌دهد، بینجامد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245912

VISTA.IR
Online Classified Service

سالوادور دالی

• درباره‌ی زندگی وآثار سالوادور دالی (۱۹۸۹-۱۹۰۴)

سالوادور فلیب دالی نقاش بزرگ و مشهور اسپانیایی در ۱۱ ماه مه سال ۱۹۰۴ میلادی در روستای نزدیکی شهر مادرید به نام میگرز چشم به جهان گشود. در سال ۱۹۰۳ برادر بزرگ‌تر او در سن هفت سالگی دقیقاً نه ماه و ده روز قبل از تولد دالی درگذشت و مرگ او تأثیر بدی روی والدینش گذاشت و به همین خاطر والدین سالوادور تمام توجه خود را بعد از مرگ او معطوف فرزند کوچکشان کردند. پدرش یکی از افراد با اعتبار و ثروتمند دفتر اسناد رسمی عمومی بود و در حد امکان امکانات خوبی را برای سالوادور مهیا کرد. در سال ۱۹۰۸ آناماریا (Ano Maria) خواهر کوچکش به دنیا آمد که تنها مدل زن در آثار سالوادور قبل از همسرش گالا بود. او از همان سنین کودکی خودش را وقف نقاشی و طراحی کرد. در سال ۱۹۱۴ در یك مدرسه نقاشی خصوصی ثبت نام می‌کند و خیلی زود در سال ۱۹۱۸ اولین نمایشگاه او بر پا می‌شود. او در این زمان چهارده سال بیش‌تر نداشت که آثارش مور د نقد و بررسی قرار گرفتند. هر چند آثارش در اغلب مواقع جدی گرفته نمی‌شد و هنوز هم در بعضی موارد درست فهمیده نمی‌شود. دالی چند سال بعد برای یادگیری نقاشی به مادرید رفت. در این سالها است که اندربرتون (Andre Breton)، شاعر فرانسوی، هدایت حرکت سورئالیست را بر عهده می‌گیرد. مکتب هنری سورئالیسم به عنوان یك جنبش رسمی، کمی بعد از پایان جنگ جهانی اول شروع شد. در ابتدا یك جنبش ادبی بود، اما به زودی

عالی‌ترین جلوهٔ آن در هنرهای دیداری پایه‌ریزی شد.

این مکتب ازآن‌جا که به رویاها و خیال‌پردازی‌ها می‌پردازد مرکز توجه اظهارات روانشاسی است. سوررئالیستی که دالی این توانایی را دارد که به اعماقی از ذهن برود که ما قادر نیستیم آن را دریابیم و از آن چیزی کسب می‌کند که به‌تنهایی یك سوم ابعاد حقیقی را می‌پوشاند در واقع نوع متکامل مکتب دادائیسم بود و با الهام از ضمیر ناخودآگاه و اندیشه‌های ناشناخته بشری از رویا به ذهن خطور می‌کند و دنیای فانتزی، خیال و مافوق واقعیت را تجسم می‌سازد. در حقیقت هنرمندان به وسیله تحقیق روانشناسی زیگموند فرد (Sigmound Freud) و کارل یونگ (Carl Jung) تحت تأثیر قرار گرفتند که از طریق تحلیل نمادهای رویاپردازی، آثار ذهنی را توضیح می‌دهند و در مقابل استفاده روانشناسان برای درمان به شیوهٔ خودشان از هر نوع آشفتگی، سوررئالیست‌ها ضمیر ناخودآگاه را به عنوان منشأ افکار خلاق غیر بهره‌برداری شده یافتند به طوری‌که نقل قول معروف فرد مبنی بر «رویایی که تفسیر نشود مانند نامه‌ای که باز نشده» گویای این مطلب است. سوردالیست‌ها خلق اثر هنری بدون در نظرگرفتن عقل و منطق را به خاطر آزادی بیان آن مانند نقاشی‌هایی که توسط بچه‌ها کشیده می‌شوند تحسین می‌کردند و برای هنرمندان قدیمی مانند هنری روسیو (Henri Rousseau) که سادگی و خودجوشی آثارشان همیشه شامل عنصر وهم و خیال بود احترام خاصی قائل بودند. به علاوه آنها به دنبال الهام گرفتن از شاهکارهای دورهٔ رنسانس مانند آثار هیرنیموس بوش (Hieronymous Bosch) و پیتر بروگل (Pieter Brueghel) بودند که رکن اساسی آنها به راحتی به وسیله سوررئال (فراواقعی) توضیح داده می‌شود. در سال ۱۹۲۴ اندربرتون اظهار نامه‌ای را بیان می‌کند که در آن تجدیدنظری اصولی و ریشه‌ای را در مورد ارزش‌های به دست آمده پیشنهاد می‌کند و سالوادور دالی به این ایده علاقه پیدا می‌کند و در پایان تحصیلاتش در سال ۱۹۲۶ مانند سایر نقاشان راهی پاریس شد تا در این مرکز هنری به ذوق استعداد خود پاسخ مساعد داده باشد و در سال ۱۹۲۷ پابلوپیکاسو را ملاقات می‌کند و از این هنرمند بزرگ تجربیات بزرگی کسب می‌نماید. او با روشن‌بینی خاص خود ضمن گذار از دیگر مکاتب نقاشی توانست احساسات، اندیشه‌ها و خواستگاه خود را در مکتب نوپای سوررئالیسم بیابد.

او در سال ۱۹۲۹ به طور رسمی به جمع هنرمندان سوررئالیسم پیوست. دالی طنز و شوخی را دست مایهٔکار خود قرار داد و از حالت‌ها و مظاهر جدی و پرصلابت جلوه‌های زندگی دوری جست. او رنگ‌ها را به شرافت و التهاب کشاند و از تفکرات فروید در خیال و خاطرهٔ خود در شناختن حقیقت برتر و تلقیات رویاها بهره برد و برای رشد افکار حاصل از ذهن ناخودآگاه خود، شروع کرد به چیره شدن بر اوهام و افکار پوچش که آن را خطرناك توصیف می‌کرد او به عنوان یك نقاش، تکنیك‌های آسان غیرمعمول را نمایش داد . در اواخر سال ۱۹۲۰ دو حادثه باعث تکمیل شدن سبك هنری او شد که یکی کشف نوشته‌های زیگموند فروید در مورد عشق فراوان به تصورات ذهنی ناخودآگاه بود و دیگری وابستگی او به مکتب سوررئالیسم. از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۷ تابلوهایی را کشید که سبك نقاشی او با سرعت فوق‌العاده‌ای به کمال رسانید. به نحوی که او را بهترین نقاش سوررئالیست جهان ساخت. اگر چه سالوادور دالی شاید معروفترین هنرمند سوررئالیسم باشد اما او تنها سوررئالیست نیست. آثار او سبك‌های مختلفی از امپرسیونیسم تا سبکهای قدیمی‌تر را می‌پوشاند و بازتاب آن‌ها روی آثارش سلطه هنری فوق‌العادهٔ او را بر روی کارش نشان می‌دهد. او غیر از سبك هنری سوررئالیسم در سبك دیگری به نام (Critical - Paranoiac) تبحر خاصی داشت که دالی خودش در این مورد می‌گوید روشی است خودانگیز از شناخت مبهم نسبت به موضوعات اصولی. تخیلات بی‌نظیر دالی اندیشه‌ای را به وجود آورد که با ما ارتباط برقرار می‌کند و تصور خود را بر روی تابلو می‌کشد. دالی بیان می‌کند این سیستم در موضوعات کلی سخت‌ترین شیوه است که قصد دارد عقاید خطرناك وسواسی را به صورت محسوس در اختیار دیگران قرار بدهد. ریشهٔ هذیان گویی و توهم در واقع وابسته ذهن دالی است.

دالی این توانایی را دارد که به اعماقی از ذهن برود که ما قادر نیستیم آن را دریابیم و از آن چیزی کسب می‌کند که به‌تنهایی یك سوم ابعاد حقیقی را می‌پوشاند. سبك بحران هذیان‌گویی یا توهمی خط نازکی است بین ابعاد وجودی خود دالی و دیگران که به انبساط خاطر دالی بستگی دارد که نکته کلیدی موفقیتش و شاخص‌ترین نشانهٔ ثبات روحی اواست. او در این دهه نقاشی‌های معروف خود را با نامهای تمناگر بزرگ (the Great Masturbator)، بازی لاگوبریوس (the Lagubrious Game) و ماندگاری حافظه (the Persistence of Memory) عرضه کرد. او در سال ۱۹۲۹ با روس جوان، هلنا ایوانونا دایکونا (Helena Ivanovna Diekona) معروف به گالا (Gala) آشنا می‌شود که بعدها همسر او گردید و در همین سال در

ساختن فیلم سگ آندولسی (An Andolution Dog) با لوئیس بونوئل (Luis Bonuel) فیلمساز اسپانیایی همکاری می‌کند. با وجود اینکه حقیقت فیلم در کل توسط عموم مردم به خاطر صحنه‌های ناپخته آن قابل هضم نبود و با وجود سر هم بندی نامرتب سلسله مراتب فیلم، سورئالیست‌ها را خوشحال کرد. دالی در همین سال نمایشگاه تك نفرهٔ خود را برای اولین بار در شهر پاریس برگزار کرد دومین فیلم خود را با نام عصر طلایی (the Golden Age) به همکاری بونوئل ساخت. این فیلم خشونت فراوانی داشت و در طول نمایش آن اختلافی شدید بین جناحین مختلف به وقوع پیوست که در این درگیریها سینما آسیب جدی دید و بدین ترتیب پلیس نمایش فیلم را ممنوع کرد. سالوادور در اواخر این سال با سبك آکادمیك آشنا می‌شود و تحت تأثیر نقاش دورهٔ رنسانس، رافائل (Raphael) قرار می‌گیرد. او در سال ۱۹۳۳ دیباچه‌ای فهرست‌وار برای نمایشگاه سوررئالیست در گالری کل (Colle Gallery) می‌نویسد و برای همین امر مورد ستایش قرار می‌گیرد و بحث و جدلی بین گروه سوررئالیست پیش می‌آید .در ۱۹۳۴ محاکمه‌ای برای بیرون کردن دالی از گروه سورئالیست صورت می‌گیرد و توسط رهبر جنبش سورئالیسی طرد می‌شود زیرا اندربرتون احساس می‌کرد که او خیلی تجاری شده است و تغییر رفتار در او صرفاً به خاطر توجه بیش از حد به خودش است البته تردیدی نیست که در ۱۹۳۴ محاکمه‌ای برای بیرون کردن دالی از گروه سورئالیست صورت می‌گیرد و توسط رهبر جنبش سورئالیسی طرد می‌شود زیرا اندربرتون احساس می‌کرد که او خیلی تجاری شده است. او بسیار به خود می‌بالیدتا آنجا که زندگی نامه خود را با نام «خاطرات يك نابغه» منتشر کرد. در سال ۱۹۳۷ که جنگ داخلی اسپانیا شروع شد به ایتالیا رفت و بیانیه‌ای مبنی بر استقلال تفکر و حق مسلم بشری برداشتن حقوقش منتشر کرد. در همین زمان در نمایشگاه بین‌المللی نیویورك، نمایشگاهی به نام رویای الهه عشق و زیبایی (the Dream of Venus) برگزار کرد. با وقوع جنگ جهانی دوم سالوادور دالی و گالا برای چند سالی در ایالات متحده سکونت کردند، جایی که رویای رئالیست او در نقاشی، با موفقیت‌های زیادی روبه رو شد و دوره کاری کلاسیك خود را شروع کرد و آن در دوره‌ای بود که دالی «راز زندگی سالوادوردالی» را نوشت و در سینما، تئاتر، اپرا و باله کار کرد. در دهه ۱۹۴۰ روی اهمیت سبك ملایم پرتره کار کرد و از آن به بعد یکی از معروفترین نقاشان زمان شد. سورئالیست‌ها که ازدالی دور شدند مجله اختصاصی خود را انتشار دادند.

در سال ۱۹۴۴ اولین رمان دالی به نام صورتهای پنهان (the Hidden Faces) به چاپ رسید. در سال ۱۹۴۵ همراهی با آلفرد هیچکاك (Alfred Hitchcock) تولید فیلم افسون شده (Spellbound) را در پی داشت و در ۱۹۴۶ تعدادی نقاشی برای والت دیزنی (Walt Disney)کشید و در ۱۹۴۸ برای زندگی به اروپا برگشت. در طول سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ مذهب، تاریخ و علم جای بیشتری را در میان موضوعات آثارش اشغال کردند. اگر چه از کار در موضعات عاشقانه نیز برای نشان دادن خاطرات کودکی فروگذار نکرد. بنابراین در طی این سال‌ها این هنرمند آثار معروفی مانند مسیح خیابان (Christ of St)، صلیب یوحنا (John of the Cross) کره گالایتا (Galatea of the Spheres)، جسم هیپرکوبوس (Corpus Hipercobus) کشف آمریکا توسط کرستیف کلمب (the discovery of America by Cristopher colimbus) و شام آخر (the last Supper) خلق کرد و نمایشگاه‌هایی در توکیو، واشنگتن، پاریس، لندن، مادرید و بارسلون برگزار نمود. در طول سال ۱۹۷۴ سالوادور دالی موزه تئاتر دالی را در فیگرز بر پا کرد که مجموعه خانه‌های این محل از آغاز کار این هنرمند در آثارش دیده می‌شوند و بعد از چند سالی زندگی در پورتلیگات (Portlligat) و مرگ همسرش در سال ۱۹۸۲ برای مدتی در پابل کستل (Pubol costle) زندگی کرد و بنیاد گالا – سالوادوردالی در سال ۱۹۸۳ به عنوان مؤسسه‌ای برای حفاظت، گرداندن و ترویج میراث ذهنی و هنری‌اش تأسیس کرد و در همین سال آخرین تابلوی خود را کشید و در بیست و سوم ژوئن ۱۹۸۹ در سن هشتاد و چهارسالگی در فیگرز از دنیا رفت و در نزدیکی موزهٔ تئاتر دالی به خاك سپرده شد.

تابلوی ماندگاری حافظه (Persistence of Memory) دالی را می‌توان به تنهایی در جایگاه نماد جنبش سوررئالیستی قرارداد. از جمله تابلوهای معروف دیگر او ساعت‌های ذوب شده است که نشانگر پیچاندن عجیب زمان است که وقتی وارد مرحله رویا می‌شویم اتفاق می‌افتد. تصویر چهرهٔ مرد طراحی شده که در مرکز تابلو است به نظر می‌رسد که خود دالی باشد و دورنمای منظره‌ای که در پشت صحنه است احتمالاً زادگاه او را نشان می‌دهد. تابلوی خواب (Sleep) دالی همچنین در تعادل عاریه‌ای پیشنهادی موفق است و تصور می‌کنیم که اگر یکی از پایه‌ها بیفتد خیال‌پرداز بیدار خواهد شد. دالی در اغلب مواقع ارجاع به موضوعاتی کرد. که در تاریخ هنر تکرار شده است و وسوسه خیابان آنتونی (the

(Temptation of St.Anthony) موضوع همیشگی تعداد زیادی از خیال‌پردازی هنرمندان دوره رنسانس به عنوان مثال ماتایز گرانوالد (Matthais Grunwald) بود و تابلوی زیبای دیگر سالوادور دگردیسی نرگس‌ها (Motermorphasis of Narcissus) است که بیانگر ایدهٔ سوررئایستی اوست حکایت از موضوع قدیمی را دارد که در مورد جوان زیبایی است که انعکاس عکش خودش را در استخر آب تحسین می‌کند. هالوسنیوگینك تریدور (the Halluseinogenic Torreador) شاید موفق‌ترین تابلودالی است که گرفتار چندین فکر پنهان شده‌است و یك تحلیل کامل از نقاشی را به همراه دارد. اصولاً در مرکز آن یك مبارز است که صورتش در نمایش تکراری ونوس دی‌میلو (Venus de milo) پنهان شده است. همچنین یك تصور مخفی از گلوله در یك چهارم سمت چپ در قسمت پایین تابلو وجود دارد و تصویری از یك پسربچه (احتمالاً پرتره خودش در بچگی است به خاطر اینکه لباس دوره پسر بچگی اوست) در آن دیده می‌شود.

و تصویر عیسی بر روی صلیب (The crucifixion) تابلوی قدرتمند دیگری است. نوآوری در یك صلیب شناور که بدن سالوادوردالی از تاریخ، ادبیات، مذهب، اسطوره‌شناسی و علوم سیاسی و روانشناسی برای شکل دادن به آثارش استفاده کرد و به این صورت نقاشی را از فاجعهٔ میانه‌رو بودن در هنر مدرن نجات داد مسیح را تقسیم می‌کند و گویی که به یك بعد خیالی دیگر می‌برد، یك وجه تکان دهندهٔ نقاشی این است که تصویر نشان داده شده به نظر می‌آید که پرتره خودش باشد و فرد دیگری که در ستایش او ایستاده است می‌تواند همسرش گالا باشد (که اغلب در نقاشیهایش حضور دارد).

دالی در زندگیش بسیار پرکار بود، در حالیکه صدها تابلوی نقاشی و عکس چاپی را خلق کرده است. همچنین فیلمهای سورئالیست، کتابهای برجسته و هنردستی جواهر سازی را نیز ارائه کرده و علاوه بر اینها مجموعه تئاترهای مختلفی را نیز ساخت.

سالوادوردالی از تاریخ، ادبیات، مذهب، اسطوره‌شناسی و علوم سیاسی و روانشناسی برای شکل دادن به آثارش استفاده کرد و به این صورت نقاشی را از فاجعهٔ میانه‌رو بودن در هنر مدرن نجات داد. منحصر به فرد بودن او با رفتارهای تکان دهنده‌اش بخشی از شهرت اوست و تنها کافی است که به عکس او (باسیل تاب خوردهٔ بلند و نگاه دیوانه‌وارش) نگاه کنیم تا به غیر معمول بودن او پی ببریم. تعداد زیادی از مردم از دالی به عنوان یك نقاش دیوانه یا نقاشی که مشکلات ذهنی دارد یاد می‌کنند اما حقیقت این است که او بدون شك یك نابغه بود و به خاطر متفاوت بودن افکارش با دیگران نباید او را دیوانه خطاب کرد..

«هر صبح که از خواب بیدار می‌شوم، شادی دلپسندی را تجربه می‌کنم. شادی ناشی از سالوادوردالی بودن – و با شعف از خودم می‌پرسم، امروز سالوادوردالی قصد انجام چه کارهای فوق‌العاده‌ای را دارد؟»

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=222622

VISTA.IR
Online Classified Service

سالوادوردالی خالق نقاشی سورئالیسم

(سالوادور دالی) یکی از پیشگامان هنرسورئالیسم در دنیا است. نقاشی‌های معروف‌سالوادور دالی نشان دهنده سبك سورئالیسم یافرا

واقعی می‌باشد.

دالی هنرمند بزرگی بود که آثار بزرگی را به‌هنر دنیا تقدیم کرده است و نمی‌توان این مسئله رانادیده گرفت. البته بحث‌های فراوانی در زمینه‌ایده‌های او و خط مشی زندگی‌اش وجود دارد.همچنین از او انتقاد می‌شود که چرا در جریان‌جنگ‌های داخلی اسپانیا از پادشاه (فرانکو)حمایت کرده است; اما آنچه که در کار دالی‌اهمیت دارد هنر اوست نه بیانیه‌های‌غیرهنری‌اش.

سالوادور دالی سعی داشت خاطرات زندگی‌خود را به سورئالیسم بسپارد. لذا بیشتر تابلوهای‌باقیمانده از او نگاهی به رخدادهای دوران‌جوانی او می‌باشد. در این مقاله زندگی این نقاش‌بزرگ را به رشته تحریر در می‌آوریم.

- زندگی یك نقاش

سالوادور دالی در ۱۱ می۱۹۰۴ در(فیگورس) منطقه‌ای از کاتالونیای اسپانیا در مرزفرانسه چشم به جهان گشود.

او در خانواده‌ای پا به دنیا گذاشت که از لحاظاقتصادی در طبقه متوسط جامعه بود. اما پدر ومادر همه تلاش خود را در جهت رفاه و آسایش‌فرزندانشان گذاشته بودند. پدر دالی(کاسی‌سالوادور) یك وکیل بود و در دفتر وکالت‌کار می‌کرد. مادرش (فلیپا دومنچ) خانه‌دار وهمیشه آرزو داشت یك نقاش باشد. از این روگاه‌گاهی روی بوم نقاشی تصاویری را ترسیم‌می‌کرد. سالوادور دالی یك برادر بزرگ‌تر ازخودش هم داشت، اما بعد از تولد سالوادور به‌دلیل تب و عفونت گلو و سینه از دنیا رفت. آنا ماریاخواهر سالوادور سه سال بعد از او به دنیا آمد وجمع خانواده را صمیمی‌تر کرد. فلیپا مادرسالوادور فرزندانش را به سوی نقاشی سوق‌می‌داد و برای آنها از همان دوران کودکی قلم موو آب‌رنگ تهیه کرده بود. اما آنا ماریا علاقه‌ای به‌نقاشی از خود نشان نمی‌داد در عوض سالوادورعاشق و دلباخته نقاشی شد و او از همان دوران برروی بوم و کاغذ نقاشی می‌کرد.

در سال ۱۹۱۶ وقتی ۱۲ ساله بود به اصرار وتلاش مادرش به مدرسه هنرهای زیبای(کاتالونیا) فرستاده شد تا به طور آکادمیك به‌آموزش نقاشی بپردازد.

۱۴ ساله بود که نخستین نمایشگاه نقاشی خودرا برپا کرد. در آن هنگام اگر چه آثارش به عنوان‌یك نوجوان جدی گرفته نشد، اما درباره‌اش‌گفتگوها و نقدهایی انجام گرفت.

نقاشی هایش با مداد و سیاه قلم بود که توسطپدر و مادرش جمع‌آوری شد و در نمایشگاه درمعرض دید عموم قرار داده شد. پدر و مادرسالوادور به داشتن چنین پسر هنرمندی افتخارمی‌کردند و از مشوقین او محسوب می‌شدند.

سالوادور در حالی که ۱۶ سال داشت مادرش‌به بیماری سرطان مبتلا شد و بعد از مدت کوتاهی‌از دنیا رفت و سالوادور را در دنیایی از غم تنهاگذاشت. بعد از مرگ مادر، پدر سالوادور با خاله‌سالوادور ازدواج کرد. سالوادور از این ازدواج‌ناراضی و متنفر بود. او تحمل جای خالی مادر رانداشت و برای این که از محیط خانه دور باشد درسال ۱۹۲۲ به سوی (مادرید) حرکت کرد. درآنجا به مدرسه عالی نقاشی (سن فرناندو) رفت ودر آنجا با نقاشان معروفی همچون (لوئیس‌بونوئل) و (فوریکو گارسیا لورکا) آشناشد.

دالی از همان زمان علاقه به کشیدن تصاویری‌عجیب و باور نکردنی داشت. برای مثال مردان رابا موهای بلند و سبیل قیطانی و کت آستین بلند وشلوار کوتاه می‌کشید که به مدل‌های قرون گذشته‌باز می‌گشت.

دالی خیلی زود به کوبیسم روی آورد اماهمزمان می‌کوشید با کار و تکنیك استادان بزرگ‌نیز آشنا شود. البته در آن زمان در مادریدهنرمندانی که رو

به سبك كوبيسم بياورند، بسيار كمرو انگشت‌شمار بود. از اين‌رو دالی نمی‌توانست بااطلاعات و آگاهی كافی در اين سبك حركت كند.

فدريكو گارسيا لوركا كه يكی از نقاشان و شعرای‌معروف اسپانيا به حساب می‌آمد، تجارب خود رادر اختيار دالی می‌گذاشت. آنان با يكديگردوستان نزديك و صميمی بودند.

دالی در حال به پايان رساندن دوران‌تحصيلی‌اش بود. كه بی‌حوصله شده بود. كمكاری‌می‌كرد و نمرات خوبی نمی‌آورد تا اين كه درسال ۱۹۲۶ درست قبل از آغاز امتحانات پايان‌ترم از مدرسه اخراج شد. گويی دالی احساس‌آزادی می‌كرد. او می‌خواست خودش به دنبال‌سبكی نو و ايده‌ای جديد برود و تحت حصارآموزشگاه نباشد، لذا از اين كه اخراج شده بودخوشحال شد و فصلی نو را در زندگی خود بازكرد.

- خلق سورئاليسم

دالی و چند تن از دوستانش در ۱۶ ژوئن۱۹۳۴ راهی پاريس شدند. او در پاريس با سبك‌سورئاليسم آشنا شد و

نقاشی‌هايش را بر اين اساس‌به تصوير كشيد. دالی در پاريس با نقاشی‌های(پابلوپيكاسو) و (ميرو) خو گرفت. در واقع دالی‌تصميم گرفته بود كوبيسم را رها كند. او تحت تاثير(ميرو) و (شيريكو) به سورئاليسم روی آورد اواحساس می‌كرد اگر در پاريس زندگی كند بهترمی‌تواند با هنرمندان سورئاليسم باشد و از تجارب‌آنان استفاده كند. او چندين تابلو با سبك‌سورئاليسم كشيد و در بارسلون نمايشگاهی ترتيب‌داد. هنگامی كه پابلو پيكاسو يكی از تابلوهای‌دالی را در بارسلون ديد شگفتی‌اش را پنهان‌نكرد. در آن دوران آندره برتون شاعر فرانسويی‌پيشوای جنبش سورئاليستی بود. دالی شاگرد ودوست برتون شد و زير نظر او به اين سبك ادامه‌داد.

در سال ۱۹۲۹ با همكاری با (نوئل) درفيلمی كوتاه شركت كرد. در همان سال اتفاق‌عجيبی برای دالی افتاد. او با (پائول الوا) شاعرآن دوران و همسر وی گالا آشنا شد. الوا علاقه‌زيادی به نقاشی‌های دالی پيدا كرده بود از طرف‌ديگر دالی نيز علاقه دو چندان به گالا همسر الواداشت. گالا نيز همين طور.

او از همسرش جدا شدو زندگی با دالی را برگزيد. آنان تا سال ۱۹۳۴ بايكديگر نامزد بودند و بالاخره در همان سال دريك كليسای كوچك پيمان ازدواج خود را جشن‌گرفتند. آنان در سال ۱۹۵۸ بار ديگر در كليسای‌مربوط به كاتوليك‌ها زندگی مشترك خود را به‌ثبت رساندند. همان طور كه قبلا گفته شد بسياری‌از تابلوی‌های دالی برگرفته از خاطرات وی‌می‌باشد. برای مثال تابلوهای بزرگ (ايستگاه راه‌آهن پر پينان) در سال ۱۹۶۸ با الهام از تخيلات‌و زندگی‌نامه اوست. موضوع اصلی تابلو عشق‌افزون او به گالا می‌باشد. به گفته خود دالی دراين ايستگاه بود كه او برای اولين بار گالا را به‌همراه همسر شاعرش پائول الوا مشاهده كرد وعاشق او شد. لذا برای ماندگاری خاطره‌اش‌تصميم به ترسيم اين تابلوی معروف گرفت.

جنگ‌جهانی اول آغاز شده بود و اروپا را فراگرفته بود.دالی و گالا در سال ۱۹۴۰ به سوی آمريكاحركت كردند و ۸ سال در آن جا اقامت گزيدند.دالی در سال ۱۹۴۲ كتابی به عنوان (رازهای‌زندگی سالوا دور دالی) را به رشته تحريردرآورد. دالی گويی به كاتالونيا متعلق بود. لذاتصميم گرفت، آمريكا را به قصد كاتالونيا ترك‌گويد. او در سال ۱۹۵۹ با آندره برتون‌نمايشگاهی از تابلوهای سورئاليسم ترتيب داد ودر آن نمايشگاه به همراه (جان ميرو)، (انريك‌تابارا) و (آگينيو گرانل) چهلمين سالگرد تولدسبك سورئاليسم را جشن گرفتند. در سال ۱۹۶۰سالوادور دالی در خانه‌اش موزه‌ای از تابلوهای‌خود را برپا كرد.

نام اين موزه را گاذلا و دالی‌گذاشت. به عقيده خودش، وجود گالا به او انرژی‌می‌داد. در سال ۱۹۸۲ او به دربار پادشاه(ژان‌كارلوس) فرانسه راه يافت و برای وی‌چندين تابلو كشيد. گالا در ۱۰ ژوئن ۱۹۸۲ ازدنيا رفت و دالی را تنها گذاشت. دالی احساس‌می‌كرد بعد از مادرش، گالا ايزد بانوی زندگی وی‌می‌باشد. بعد از مرگ گالا، دالی رو به او با تخت وعكس گالا حرف می‌زد. او نمی‌توانست چنين‌وضعی را تحمل كند. ساوا دودالی در ۲۳ ژانويه۱۹۸۹ در سن ۸۴ سالگی با دنيا وداع گفت او رادر همان منطقه زندگی‌اش دفن كردند.

- نكته‌های جالب از دالی

▪ دالی مدل سيبلش را از مردمان دوران‌قرن ۱۷ اسپانيا وام گرفته بود.

▪ يك ستاره دنباله دار به نام ۲۹۱۹ دالی بعد ازمرگ وی نام گذاری شد.

- سالوادور دالی قد بلندی داشت. قد او۱/۷۸بود.
- بعد از مرگ دالی، (پیتر مورفی) و (مایك‌کارن) برای وی کنسرتی ترتیب دادند.

منبع : مجله خانواده سبز

http://vista.ir/?view=article&id=246146

VISTA.IR
Online Classified Service

سپهری نقاش

●نگاهی به آثار نقاشی سهراب سپهری

در آغاز کار شهرت سپهری به عنوان یک نقاش. بیشتر از آوازه شاعریش بود. این به دههٔ۳۰ بر می‌گردد. اگرچه شعرهایش در آن سالها خوانده می‌شد اما جز در نظر خواص، تجربه‌ای موفق به شمار نمی‌آمد. در این سالها شعر شکست و حماسه طرفداران بیشتری داشت.

شاعران در آن دوران فراوان بودند و نقاشان اندک یک نقاش متوسط بیشتر و زودتر ازیک شاعر متوسط می‌توانست خود را در حافظهٔ جمعی ثبت کند.

سپهری کار جدی خود را در مقام نقاش با یک سلسله تصویرهای برگرفته و خلاصه‌شده از طبیعت آغاز کرد. نخستین آبرنگ ها و گواش های او را می‌توان بازنمایی لحظه‌های‌تجربهٔ شاعرانه در جهان اشیاء دانست. حرکت آزاد و شتابان قلمو، در هم شدن رنگ ماده، تاکیدبر تباین های رنگی و استفاده از عوامل تمرکز دهنده در فضای دو بعدی (مثلاً، یک رنگ سرخ‌به نشانهٔ لالهٔ آتشین)، از جمله مشخصات آثار او هستند و اثرپذیری از نقاشی انتزاعی‌مکتب پاریس را نشان می‌دهند. با این حال، تلاشی آگاهانه برای تلفیق سنتهای شرقی وغربی و کوششی برای دستیابی به شیوه‌ای مستقل و شخصی نیز در این آثار مشهود است.

دستمایه اصلی کارهای سپهری اشکال ساده شده طبیعت است. حتی یک خط راست.این ساده‌ترین وسیلهٔ بیانی در نقاشی ـ اغلب در کارهای سپهری طوری ترسیم شده است که یاافق فراخ کویر را به یاد آورد و یا راستای درختی سر به آسمان نهاده را. کوههای دور دست که‌در ایران مرکزی هر کجا برویم در انتهای چشم انداز حضور دارند. تپه‌های مواج که از کوهها نزدیکترند مسیر نهری که شیب تپه را می‌برد و قطاری از درختهای بید را به سوی آبادی‌می‌برد، خانه‌های بهم چسبیده آبادی. بام قوس دار خانه گوشه‌ای از در و دیوار خانه در ارتباطبا شاخهٔ یک درخت، تنهٔ درخت، سرشاخه‌های آن، علفهای خشک و پا جوشهای اطراف تنه،یک گل وحشی، شقایق یا آلاله، اینجا یا کمی دورتر آنجا، چند تخته سنگ،

یک برکهٔ کوچک...اینجا موضوعات مورد توجهٔ نقاش است.

از فرمهای اولیهٔ سهراب، طرح های سیاهی بود که با قلم موئی پهن بر زمینهٔ سفید کاغذ طرح کرده بود. فرم هایی مانند خار یا بوته که با حرکتی تند بر زمینهٔ سفید کاغذ نقش بسته بودند. شاید این طرح های اولیه که به مرور آرام آرام در دستهای او پخته شدند. عظمت رنگها کم شدند و رقتی یافتند صاف شدند و شفاف شدند.

در طراحی، سپهری سرعت عمل و تیزدستی را می‌پسندید. به منظور رها کردن‌جزئیات کم اهمیت و رسیدن به جوهر اصلی اشیاء و چشم خود را عادت داده بود تنهاخطوط اصلی را ببیند. حتی گاه به تنگ کردن حوزه دید خود از طریق بهم فشردن پلک ها اکتفانمی‌کرد و شب هنگام را برای طراحی انتخاب می‌کرد، در تاریکی کویر زیر نور ستاره‌های‌رخشان، تنها اساسی‌ترین خطوط کوه و هامون و درخت را می‌توان دید، نه بیش. به بازی سایه‌و روشن نور نیز اعتنایی نداشت، چه شب بود و چه روز. می‌گفت مثل نقاشی های مینیاتور هرچیزی را با ارزش ذاتی رنگ آن باید دید. برگ درخت همیشه سبز است و به صرف اینکه درسایه قرار گرفته باشد کورتر و قهوه‌ای‌تر به نظر نمی‌آید. گل شقایق همیشه سرخ است اگر همه‌تاریکی شب دیده شود.

به این شکل بود که دوران فرمالیسمی کارهای سهراب خیلی زود سپری شد. دوران‌فرمالیسم در کار هر آغاز گر دوران شیفتگی به فرم و فن است نه شیفتگی به محتوی. دوران‌سیاه مشق است و گاه هنرمندان ما تا به آخر معتاد و اسیر آن می‌شوند و از گفتن و اندیشیدن بازمی‌مانند.

سهراب همچون برخی دیگر از نقاشان نوپرداز، در ابتدا به کوبیسم سپس به‌سورئالیسم متمایل می‌شود. اگر وجود گرایش کوبیسمی را تحت تأثیر تعلیمات ضیاپور(۱۲۹۹ـ۱۳۷۸ ش) تلقی کنیم. گرایش بعدی احتمالاً با درون گرایی روشنفکران ایرانی پس از کودتای ۲۸ مرداد بی ارتباط نیست. اما سپهری در همان سالها هم به خاور دور فکر می‌کند.

نقاشی‌های سپهری نقاشی‌هائیست خالص ایرانی. ترکیب های او چهره نجیب و ساده‌طبیعت ایران را نشان می‌دهد. کارهای او مثل تمام آثار ایرانی فروتنانه ابعاد جواهر گونه وعمیق فکر و زندگی ایرانی را مجسم می‌کند.

نقوش فکر شده‌ای که روی یک بادیه مسی نقر شده است. تراشی که روی یک قاشق‌چوبی انداخته‌اند. طرحی که بر روی یک کوزه گلی افتاده است. شعری که در نقوش یک نمد یاگلیم بافته در آمده است عظمت هنری طبیعی و خالص که زمینه قالی را پر کرده است. نقش ونگار آجرها، درها، پنجره‌ها، جلدها... همه زیر دست و پای زندگی خاضعانه مردم ما با سادگی‌محض تا طی شده‌اند. نقاشی‌های سهراب همان طرحهای فکر شده را دارد. همان رنگهای‌بومی و مردمی را دارد همان سادگی و فروتنی را دارد. شفافیت رنگهایش همان تابناکی نور رادارد. اجرای کارهایش همان بی تکلفی را در تابلوهایش ریخته است.

اینگونه اجرا کردن و اینگونه نقاشی کردن مهارتی فوق العاده می‌خواهد تا آنقدر نرم وساده کارکرد که شکل یادداشت کردن را پیدا کند اما ترکیبی بدهد محکم و برون چون و چرا.باید به آسانی از درگاه چشم، طرحها و رنگها عبور کنند و از دالان فکر و اندیشه بگذرد و روی‌بوم بریزند. باید هنرمند مثل یک بلور شفاف باشد و نور خورشید به آسانی از او عبور کند وطیف هنرمند را منعکس کند.

درجات این خلوص و شفافیت درجات خلوص هنرمندانه است که سپهری گاه چقدربرهنه برهنه، طبیعت ایران را، طبیعت تصویری فکر ایرانی را منعکس می‌کند.

سطح دو بعدی کاغذ یا بوم جزئی از کار اوست. جهان‌قابی است. مربع مستطیل و این مربع‌مستطیل میدان دید نگاه ماست. چراکه او برسطح دو بعدی کاغذ یا بوم چیزی نمی‌افزایدچیزی نمی‌کشد و نشانی نمی‌نهد.

بلکه سطح دو بعدی کاغذ یا بوم را طوری می‌انگارد که از جائی از آن، از نقطه‌ای از آن،از وسط، از گوشه از بالا یا از پائین آن شکلی از درون ضخامت ذهنی (سطح ـ ادراک) کاغذ یابوم کم‌کم گسترش می‌یابد. و آماس می‌کند و در تکثیری مداوم به اطراف گسترده می‌شود. وچون جهان نظامی است آهنگین و با تعادل، این افزایش و گسترش بر سطح دو بعدی کاغذ یابوم به گونه‌ای پایان می‌گیرد که تعادل تابلو در هم نریزد. برای این کار، هیچ الگوئی واقعی‌تر ازیک واحد یا یک قریه در کویر نیست.

رنگ در نقاشیهای سپهری در کنار فرمهای برگرفته از طبیعت. از اهمیت یکسانی‌برخوردار است و با توجه به دید نقاش از کار خود، وقتی مشاهده می‌کنیم همهٔ رنگها ونیمرنگهای موجود در پرده‌های او نیز از همان پهنهٔ طبیعی مورد علاقه‌اش دست چین شده‌اند تعجب نخواهیم کرد. رنگها از کاتالگ رنگ فروشی به روی بوم و کاغذ نقاش سپهری راه‌نیافته‌اند، از خاک بیابان و دامنهٔ تپه و ستیغ غبار گرفته کوه و سبزه کنار جوی و خشت خام‌دیوار و آب برکه بیرون جسته‌اند هرچه رنگ می‌بینم اصیل و تقطیر شده از طبیعت است.قهوه‌ای، اخرایی، خاکی، آجری، نخودی، اردهای، گندمی، یشمی، ماشی، حنایی،خاکستری، دودی، مشکی...

در مقابل این رنگهای اکثراً خاموش و نزدیک بهم گاه لکه‌های کوچکی از رنگهای تند وپر مایه قد علم می‌کنند سرخ آتشی، آبی لاجوردی، زرد زرد، این لکه‌ها نقطهٔ مقابل زمینهٔ کارهستند و آنرا می‌شکنند، بسان آواز پرنده‌ای که ناگهان سکوت بیابان را می‌شکند، یا طراوت‌مشتی آب چشمه که التهاب صورت عرق زده را فرو می‌نشاند یا خنکی سایهٔ یک تک درخت‌در مقابل داغی آفتاب زل کویر.

تابلوهای او آزمون‌های مراحل نزدیک شدن او به طبیعت است. بعضی اوقات حتی‌می‌کوشد که نقش گل و یا طرح نهال یا پنجره را کنار بگذارد. می‌کوشد و در واقع آزمایش‌می‌کند که شاید در یک شکل تجریدی آزادتر و بدون واسطه‌تر با طبیعت بیامیزد.شاید اینجا و این ایام به آن هنرمندان ایرانی‌ای فکر می‌کند که چگونه با موفقیت ازشکل‌های طبیعت می‌برند و در قالب نوعی تجرید، خلوص انسانی را به نقوش هندسی ومجرد بطرزی هنرمندانه تبدیل می‌کنند، سپهری در این تجربیات دچار فرمالیسم می‌شود وانعکاس سخنش دیر بگوش می‌رسد و بر می‌گردد سرخانهٔ اول.

از ریگ ناچیزی گرفته تا تپه‌ای. نقاشی او چون واحه‌ای از کویر یک اتفاق ساده بود خودانگیخته یک خودنگاری دقیق و شفاف. از یکسو نمی‌داند چه نقشی در لحظهٔ آفرینش حادث‌می‌شود و از سوی دیگر با نگاه به طبیعت، طبیعت را قالب هستی را نشان می‌دهد. و این تنهانکته‌ای است که او را با طبیعت ـ نگاری پیوندی می‌دهد. از طبیعت‌گرایی گریزان است اما ازطبیعت سخن می‌گوید. به بیان طبیعت می‌پردازد. با جوششی گزاره‌گرا به شور درون پاسخ‌می‌گوید. از یک سو رنگهای طبیعی به کار می‌برد، رنگهای زنده در کویر، و از سوی دیگر رنگهادرخشان و پاک و پالوده و خالص نیستند. ذهنی‌اند اشاره‌ای از رنگند. هر اثر او یک‌تجردنگاری است از یک واقعیت انکارناپذیر. رنگ خاک رنگ تن باد در خلوت فراموش شده‌کویر. رنگ آجر، رنگ کاهگل. با حذف دانش نقاشی به بدیهه نگاری دست می‌زند. آنگاه بابیان مجرد خود به جلوه‌های مادی اشیاء می‌پردازد و تنها نشانه‌ای از یادآوری جهان بیرون ازانسان را عرضه می‌کند.

به جای مضمون، محتوا را می‌نشاند و محتوا را تنها در قالب و تن اشیاء و اجسام جلوه‌می‌دهد. برای او شکل هر اثر هنری بیان کننده محتوی آن است. چراکه هیچ شکل تازه‌ای‌نیست که بیانگر محتوای خود نباشد و این شکل تنها به یاری ساختار اثر حادث می‌شود و به‌رویت در می‌آید.

علاقهٔ سپهری به هنر و مکاتب فلسفی خاور دور معروف است. یکسالی را هم که درژاپن به سر آورد. تا فنون حکاکی روی چوب را فرا گیرد باعث شد که بعضی‌ها نقاشی های او راتا مدتی «ژاپنی» بخوانند. البته شباهت هایی بین کار او و نقاشی ژاپنی می‌توان یافت که از آن‌جمله است توجه نقاش به طبیعت و مخصوصاً گل و گیاه و نیز استفاده از حرکات سریع‌قلموی، آغشته به رنگ مشکی یا قهوه‌ای بر زمینه‌ای از رنگهای خیس کمرنگ.

در این دوره، سهراب از نقاشیهای ژاپنی گرته‌برداری می‌کرد: بازی با فضاهای خالی،حرکت آزاد و شتاب زده قلمو تقلید رنگی از شیوه‌های نقاشی مرکب و آب، استفاده از رنگهای‌محدود آبی و قهوه‌ای و ناگهان یک گل، یک شیئی مرکزی در تضاد با متن در قلب منظره، یاطبیعت بی‌جان ـ هدفش این است: جهان را در چهار چوبی منتخب نشان دادن، حیات را درتضاد شدید رنگها خلاصه نمودن.

اما اگر سپهری چیزی در ژاپن آموخت که زندگی او را شدیداً تحت تأثیر قرارداد این‌اصل بود که یک هنرمند جدی به خاطر هنرش زندگی می‌کند، با انظباطی که کارش را روز به‌روز بهتر کند و آمادگی او را در جهت آفرینش آثار نابتر افزایش دهد.

یک نقاش خوب تنها با چشم و دستش نقاشی نمی‌کند بلکه با تمام وجودش. همانطورکه یک شاعر خوب نیز با شعرش و برای شعرش زندگی می‌کند.

نقاش از ابتدا در اندیشهٔ وحدت بخشیدن به کثرت های پیرامون خود بود و یافتن رابطه‌ای‌بین اجزاء مهم سازنده یک کادر و رسیدن به هدف اصلی یک نما که در تابلو با رنگی چشمگیر نشانه‌گیری می‌شد. در واقع خلاصه کردن خویش در شعر و نقاشی بدان گونه که نقاشی هایش آواز رنگها و خوابها در متن مرگ و آفتاب و اندوه شرقی بود و شعرهایش بازتاب این فضا درگنجایی کلام.

شگرد سپهری در نمایش طبیعت، اغلب گرفتن بخش کوچکی از آن و قرار دادنش درگوشه‌ای از قاب است، به نحوی که بیننده بداند جزئی از کل را می‌بیند و هیچ‌وقت جزء رافارغ از کل در حد خود کامل و تمام شده نپندارد. یک ریگ بیابان، هر قدر زیبا و پر نقش ونگار، تنها روی زمین کنار ریگهای دیگر قدر و قیمت دارد، نه کف دست بیننده‌ای که آن را اززمین برداشته و ذره‌بین روی آن گرفته است. سپهری با حذف جزئیات کم اهمیت، ملایم کردن‌رنگها، و خاموش کردن نورافکن خورشید ـ که با سایه روشنهای مشخص خود وقت روز وجهات اربعه را به چشم مجرب نشان می‌دهد ـ اشیاء تصویر کرده خود را به بی‌زمانی می‌کشاند و آنها را چنان نشان می‌دهد که «همیشه» از ازل تا ابد می‌توانند وجود داشته باشند.

برای سپهری منظره یک کل متشکل از اجزاء نیست. برای او هر واقعیت بیرونی یک‌اتفاق است که در درون تو به غلیان می‌افتد تا آنچه را باید بر سطح دو بعدی بوم یا کاغذحادث شود بنابراین چه نیاز به این که چون محمد غفاری آسمان را آبی، درختان را سبز،دشت را بدون باغ و پرنده و باغ را با گل و گیاه و آدمها را در قالب لباسهای معمول زمان یا درغلافی از رنگ پوست بدن بکشد. یا پابند شبیه‌سازی چهره‌ها باشد. اگر پائیز است پائیز رارنگ زرد بزند. اگر زمستان است سوز و سرما را توصیف کند و برف را بباراند. اگر بهار است‌شکوفه‌ها را شکفته کند. آسمان او می‌تواند صفحهٔ کاغذ باشد. رنگ های او رنگ است که ازقوانین ذهنی و ساختاری او پیروی می‌کند. از ساختاری که پاسخ دهنده نیاز درونی و حسی و ادراکی اوست. برای همین است که به اصل خاک، به اصل باد، به اصل گیاه نظر دارد. واقعیت بوم و کاغذ مربع مستطیل در برابر اوست. بنابراین قوانین نور و سایه حذف می‌شود. نور ازجائی نمی‌تابد، نور در بطن اثر است.

او با کسب مهارت در طراحی خوشنویسانه، کشف ارزش فضای خالی مثبت درترکیب‌بندی، و رنگ گزینی محدودتر، گرایشی بارز به زیبایی‌شناسی نقاشی ذن]خاور دور[ازخود بروز می‌دهد. تلخیص و تقطیر شکلها، تاکید بر ریتم خطها و لکه‌های بیانگر، توجه به‌تعادل فضاهای پر و خالی، و کار بست اسلوب رنگ‌آمیزی رقیق و سیال، از جمله اصولی‌هستند که سپهری از آبمرکب های خاور دور می‌آموزد. بدین سان، او به شیوه‌ای موجز، نیمه‌انتزاعی و بدیهه نگارانه دست می‌یابد که وسیلهٔ بیان مناسبی برای مکاشفه‌های شاعرانه‌اش‌در طبیعت کویری خواهد شد. بعداً هم سپهری هرگاه از کنکاش های ساختاری به ستوه می‌آید به این زبان روان مکاشفه‌ای باز می‌گردد، و در طراحی هایش، همواره آنرا با توانایی بسیار بکارمی‌گیرد.

اما این طرحها را نباید طرح نامید. بعضی از آنها از حد طرح فراتر می‌رود و خود یک اثرمستقل نقاشی است. بدون داشتن رنگ های متضاد یا مکمل. از سیاه مداد یا مرکب تا سفیدکاغذ، با خاکستری های گوناگون که پیوند پنهانی و مستقیم دارد با حد فشار دست و حالتهای‌درونی و سرعت یا مکث نقاش. از اینرو این بدیهه نگاری، که خود نگاری دیگری است ازسپهری در واقع خوشنویسی‌های اوست که از کویر می‌گوید و از درخت و سنگ و گیاه و گلدان‌و خانه و آسمان و یادآور طرح های گذشتگان ماست از جانوران، گیاهان، گل ها، آدم ها، پرندگان‌و نقش های هندسی و اسلیمی و گل و بته... بدون آن که کوچکترین نشانی داشته باشد از هم‌آوائی یا هم سبکی با آنها. و بدون آن که روح مدرن آن به مدد شیوه و اندیشه و کار سپهری درغبار گذشته‌ها گم شده باشد. در آنها نه از اصول طبیعت گرائی نشانی هست و نه از شیوه صنعتگری ریز نگاری و درشت نگاری ایران جز تشابه به صوری با هیچ مکتب و استادی پیوندندارد. الا با اندیشهٔ سهراب سپهری و با بو و طعم و خوی طبیعت ایران.این مرزها، مرزهای دست‌نیافتی است. این مرزها را فقط می‌شود حس کرد. در یک‌جاهای معینی فقط باید حس کرد. با حس کردن زندگی کرد. گمانم در اینجاهاست که خط‌نستعلیق را می‌شود حس کرد که چرا خط نستعلیق ایرانی است. متانت و شعور و تمدن ایرانی‌را دارد. امضای سهراب سپهری هم نستعلیق است. ترکیب فروتنانه و قانع ایرانی را داردقناعتی که زبانی است، نه فکری و نه فلسفی. خیلی ایرانیست. سپهری همیشه در جاهای‌خلوت و تنهایی تابلوهایش امضا می‌کند.

پس از مراجعت از ژاپن بود که سپهری مشاغل اداری خود را کنار گذاشت و سعی کردیک هنرمند تمام عیار و تمام وقت باشد و از فروش پرده‌های

نقاشی خود گذران نماید. در آن‌وقت حتی تصور اینکه روزی از طریق نشر اشعار خود ممکن است صاحب درآمدی شودتصور بعیدی بود. و در آن زمان با وجودی که نقاشیهایش در جمع روشنفکران مرفه‌ترخریدارانی پیدا کرده بود. یقیناً تصمیم او در محافل خانوادگی «ریسک» بزرگی قلمداد شد.بریدن از آب آن جوی باریک کذایی در سال۱۳۴۱ شجاعت زیادی می‌خواست.

از این زمان به بعد سهراب هرگاه قلم به دست می‌گیرد برای خودنگاری خود چندموضوع آشنا و چند شکل برگزیده ذهنش را بی رعایت چند و چون اشکال صوری پیش رومی‌نهد. این موضوعها از نظر صوری عبارتند از:

۱- منظره‌ها - بیشتر چشم انداز کویری، قریه‌ها، باغستان ها، جویباران، دره‌ها وشکاف های آبرفتی کوهستانها

۲- اشکال هندسی، حرکت خط های رنگین بر سطح هایی با رنگ های گوناگون‌حتی رنگ سیاه

۳- مکعب ها

۴- سنگ ها و قلوه سنگ ها

۵- تنه درختان

۶- سیب ها

۷- گل ها و شاخه‌ها و بوته‌ها و گلدان ها

نقاشی‌های سپهری خیلی ساده است. اغلب مثل یادداشتهائی است که از لحظه‌های‌تصویری خیال برداشته است. در واقع او خواسته است که لحظه‌های زنده را ثبت کند. لحظه‌زندگی را ثبت کند. مثلاً زندگی‌ای را که سالها در لابه‌لای درختان یک دره در جریان است‌تصویر کند. زندگی مردمی که پیدا نیستند و لابه‌لای درختان تبریزی یک ده در میان دره‌ای‌زندگی می‌کنند. از دور منظره‌ای را می‌بینیم، از میان دره، انبوهی از درختان را می‌بینیم که تکان‌می‌خورند. آنجا حیات است که زیر پای درختان در جریان است. مردمانی هستند که وقتی‌گلی در گلدان می‌شکفد شاد می‌شوند. زمزمه جویبار را دوست دارند. جویباری که از کناردرختان می‌گذرد مثل ساعتی طبیعی لحظات عمرشان را می‌برد، تا افق می‌رود. گیاهان را سبزنگه می‌دارد علفها را می‌رویاند.

هربار که سپهری نمایشگاهی در پیش داشت، چهل تا پنجاه کار بزرگ را - و اگر تمایل‌به کار کردن در قطع کوچکتری داشت یکصد تا یکصد و پنجاه طرحی را - ظرف چند ماه با هم‌آماده می‌کرد. و این مجموعه‌ها از لحاظ موضوع و ویژگی های اجرایی کاملاً یکدست وهماهنگ هستند هرکدام در واقع یک دوره از کار او را تشکیل می‌دهند این دوره‌ها اغلب‌اختلاف فاحشی از لحاظ موضوع با هم ندارند اما از نظر برداشت و اجرا تفاوتهایی میان آنهامی‌توان یافت. مثلاً در یک دوره توجه سپهری را بیشتر به بلندیها معطوف می‌یابیم و در دوره دیگری به دشت. در یک دوره گام رنگها تیره می‌شود و از رنگهای روشن برای شاد کردن چشم‌و دل بیننده خبری نیست و در دوره دیگری بر عکس. گاه چشم نقاش بیشتر در گوشه وکنارهای آبادی می‌چرخد و گاه بیرون از آن.

در نمایشگاه پنج نقاش و در انجمن ایران آلمان، سهراب و بهمن محصص، در کنار هم‌قرار دارند دو نقاش که هر دو کار خود را خوب بلدند در شیوه‌های بکار بردن رنگ، زمینه‌سازی‌با هم شباهتهایی دارند، با این تفاوت که بهمن سبعانه با انسان در جهان صنعتی و جهان سوم‌روبرو می‌شود، اما سهراب در برابر وسوسهٔ حضور انسان در نقاشی خودداری می‌کند، چرا که‌انسانش، درخت، گل، یک تکه رنگ، کویر و نور است.

حذف انسان به عنوان موجودی که در مرکز عالم است. یعنی گریز از انسان مداری، این‌نه به معنای نکشیدن صور انسانی، بلکه زدودن اندیشهٔ انسان مداری از اثر هنری است. انسان‌جزئی است از کل هستی به همین سبب انسان را در هستی اشیاء. اجسام و طبیعت در بطن آن،آمیخته و در هم تنیده با آن احساس می‌کنی نه در بیرون و جدا از طبیعت و در برابر آن.منظره‌ها به خوبی نشان دهنده این اندیشه‌اند. هر جا قریه است، هرچه آب و گیاه است بدون‌آنکه تصویری از انسان باشد حضور انسان را حس می‌کنی. در کویر قریه و واحه یعنی حضورانسان.

سپهری به انسان می‌پردازد، اما نه از جدا از طبیعت پیرامونش، کارکرد و حیاتی او را به‌شیوه‌ای کنایی باز می‌نماید: رویش، اندوه، با هم بودن، جدا افتادگی، رنگباختگی، شدتها وتناقضها که به زبان رنگ و در محدودی سطح حکایت می‌شود و وسعت این جهان معنوی ازنگاه شتابزدگان بدور

می‌ماند بعد از چند نمایشگاه موفق، خودش هم مثل ما از تکرار عنصر«درخت» خسته می‌شود تا کی می‌شود از یک عامل شناخته شده استفاده کرد. سوزه‌ای رابهانهٔ ساختن ترکیبهای متنوع رنگی کرد. گاهی به نظر می‌رسد که به سفارش گالری، آن درختهادر چهارچوب بوم می‌روید، درست همین جاست که هنر نقاشی از جستجو باز می‌ماند، اماسهراب عصیانگری پر تأمل، که عصیانش در لحظه ظاهر نمی‌شود.

همینطور رنگ‌آمیزی کارهایش که ظاهری بسیار آسان دارد. باندازهٔ یک لحظه عمر دقیق‌است. گاه آدم را یاد رقت رنگ‌آمیزی رضا عباسی می‌اندازد. قلمو را طوری روی بوم می‌کشدکه زیر رنگها پیداست. رنگهائی که روی بوم می‌اندازد مثل پوست لطیف است. حرکت خون‌زندگی را در پشت خود نشان می‌دهد. این طرز کار که آسان به نظر می‌آید خیلی تجربه فنی‌می‌خواهد. کاریست سخت که آسان به نظر می‌آید. کاری است سهل و ممتنع مثل دوبیتی‌های‌عامیانه. مثل دوبیتی‌های باباطاهر. مضامین سپهری شباهت های زیادی به مضامین باباطاهردارد. در کارهایش با تلنگری موضوعی را یادآوری می‌کند مثل باباطاهر به اندازه یک تلنگرحرف می‌زند و همانطور توجه را مدتها بطرفی معطوف می‌دارد. لاله‌ای را لابه‌لای شاخه‌هانشان می‌دهد. در تابلو نه شاخه‌ای است و نه گلی اما او با تردستی پلی بین تصور و واقعیت‌زده است. در واقع او واقعیت را شاعرانه بیان کرده است.یا اینکه در یک دوره می‌بینم نقاش قلمو را رها کرده و به کاردک روی آورده است و دردوره دیگری او را در کار آزمایش انواع وسایلی که ممکن است به جای قلمو و کاردک حامل‌رنگ بشوند مثل اسفنج و قطعات گونی می‌بینیم. در اوایل دههٔ۵۰ سپهری بوته‌ها و گیاهان‌لاغر را رها کرده و به درختان تناور توجه دارد و تنه‌هایشان را باغ باغ و جنگل جنگل کنار هم‌نهاد. اواخر همین دهه در یک سلسله طراحی ها و نقاشی های کوچک باز رجعتی به گذشته کرد ودر خاطره کوچه باغ های آران و بیدگل وارد هال به گردش پرداخت.

درخت هائی کهن که پوست شان زیر آفتاب ایران سوخته است. زیر سالیان دراز تاریخ‌پوست انداخته‌اند. درخت هائی که نشانه‌ای از میراث فرهنگی ما در نقاشی‌های اوست. در این‌دوره تابلوهای سپهری ابهت عجیبی دارند. قوام غریبی دارند. انگار تمام آن بوته‌ها و گل هائی‌که کاشته در این دوره رسیده‌اند. در این دوره سپهری به توفیق غریبی رسیده است. آنچه را که‌گذشتگان کاشته‌اند او برداشته است. و این آثار آفریده شده‌اند تا بعدیها بهره برند.

درختهای سپهری در فاصلهٔ بین سطح و حجم نوسان دارند، گاهی سطحی رنگی‌هستند. در ارتباط با رنگ مایه‌های متشابه، گاه چون بخشی از تندیسی بریده و چسبانده شده به‌سطح تابلو. این درختان با رنگهای زنده، زبر، پر قدرت، چه در سطح یک تابلو و چه درتابلوهای متعدد یک دوره یا ادوار بازگشت، تکراری می‌شوند. ریتمی که دایم مکرر می‌شود تاهارمونی کثرتی وحدت یافته را در بیانی تجسمی مهار کند.

همین جا درباره ادوار بازگشت، توضیحی لازم است که سپهری در دوره‌های متعدد کارخود با آنکه شیوه عوض می‌کرد، گهگاه به تجربهٔ پیشین بر می‌گشت و آنرا در شکلی‌خلاصه‌تر، روشنتر و بمعنای دقیقتر باز می‌آفرید. موسیقی پر اشارتی از زندگی را در مجموعهٔ‌درختها می‌یابیم، یک ردیف، یک برش از درختها که گاه سطح تابلو، که بخشی از تابلو را درچشم‌انداز می‌پوشاند خبر از جنگلی می‌دهد که نمی‌بینیم، اما حضورش در تابلو و در ما تابی‌نهایت تکرار می‌شود. درختها حالاکه پس از مرگش درباره مجموعه آثارش به داوری‌می‌نشینیم مهمترین کارهای سپهری اند و بزرگترین تجربهٔ نقاش که توفیقی عام یافته است و ازحدود تجارب سرزمینی فراتر می‌رود. اگرچه چند تابلوی آبستره فیگوراتیو او در سال های بازپسین، خلوصی عمیقتر و مکاشفه‌ای جسورانه را در فضای نقاشی و دنیای رنگها نشان‌می‌دهد. در مجموعه «درختها» او بیانی خالص دارد. نقاشی می‌کند نه نقاشی و هنرنمایی وتجدد پراکنی. در همین دوره شعرهای حجم سبز سروده شده است «حجم جنگلی» که ماجزعی از آنرا در منظر داشتیم.

یک دوره بسیار متفاوت، دوره هندسی سپهری بود (۱۳۴۶) که علاقه‌مندان نقاشی هایش را غافلگیر کرد به جای شکل های آشنای طبیعت، نقش های هندسی ساده(موندریانی) را - بیشتر مربع و مثلث - در ترکیب های مختلف بر پرده نشانده بود.

این دوره کوتاه مدت است، چون تجربه‌ای کاملاً دور از نگرش سپهری است شایدمی‌خواسته از خود دور بشود و از دور به خود بنگرد. جشن شادمانه‌ای بود بی‌ریشه. چنان‌نظمی که با حدود مشخص تکه تکه سرجای خویش، در ذهنیت نقاش نوظهور بود. او که‌همیشه سطح رنگی را در هم می‌آمیخت، فضاها را با سیلان رنگ و بدون مرزبندی یکپارچگی‌می‌دهد، حالا اجزایی تعیین حدود شده را با نظمی وام گرفته از خارج از حوزه

اندیشگی‌اش‌عرضه می‌کرد که شاید طنزی نمایشی برای نشان دادن جهان صنعتی یا گریز از فضای رنگی‌کدر، زبر، مهاجم و کهنه شده بود. سهراب از وامگیری شیوه‌ها، چونان بسیاری از نقاشان هم نسلش، پروایی نداشته است‌اما او شیوه‌ای وام گرفته از نقاشیهای ژاپنی را می‌توانست در پرتو عرفان شرقی اش بومی و از آن‌خود کند. اما دنیای هندسی رنگین را نتوانست به خود یا به ما بقبولاند. تا آنجا که به یاد دارم،یک نمایشگاه بیشتر از آن دوره گذرا عرضه نکرد.

چیزی که خوشبختانه ثابت مانده بود مجموعهٔ رنگ های سپهری بود. این پرده‌هاجماعت مشتاقان را چندان خوش نیامد. خود او هم ظاهراً از این دوره احساس رضایت نکرد،چون در نمایشگاه بعدی باز به راه سابق برگشت و همه نفس را حتی کشیدند. سپهری البته به‌طور خیلی جدی به تحول کار خود می‌اندیشید و از اینکه روزی صرفاً کارش به تکرار و تقلیدآثار قبلی خود بکشد ناراحت بود و از همین رو در دههٔ۵۰ تعداد نقاشیهای او که کشید به نحومحسوسی کمتر از تعداد نقاشیهایش در دههٔ۴۰ بود. در حالیکه در دههٔ۵۰ هم شهرتش‌افزایش یافته بود و هم تعداد خریداران.

پرده‌های تنه درختان و نقاشیهای انتزاعی هندسی در مجموع آثار سپهری همان قدراستثنایی و غیر مترقبه به نظر می‌آیند که طبیعت بیجان‌ها و مناظر معماری کویری او. سپهری هنرمند متفکر جستجوگر و کمال طلب بود. نه از بررسی جریانهای هنری معاصر غافل می‌شدو نه از تعمق در میراث فرهنگ و هنر شرق. بنابراین، مسیر تحول نقاشی او سر راست و بدون‌فراز و نشیب نبود.

و بنابه گفتهٔ خود سپهری «باختر زمین، دانش را با نقاشی می‌آمیزد و خاور زمین شعر را،نگارگر باختر به سایه روشن و دور و نزدیک می‌گراید. پرده ساز خاور به نقش ناپیدای جهان:آن به نزدیک و این به بی‌پایان».

او میان پیکرنمایی و انتزاع مطلق، میان رویکرد حسی به واقعیت و عقلانیت‌سازماندهی تصویر در نوسان بود. گاه با خطوط سیال و رنگهای خاکی بدیهه نگاری می‌کرد وگاه در ترکیب بندیهای خود صور هندسی قاطع و رنگهای درخشان بکار می‌رود. با این حال،او تجربیات صوری متنوع را عمدتاً با تاکید بر اصل خلاء به هم پیوند می‌داد و جوهر سبک‌خود را حفظ می‌کرد.

سپهری به نکاتی توجه می‌کند که ساده‌اند اما سمبل‌هائی از جوهر زندگی هستنددرختان که سمبل واقعی زندگی اجداد و نوادگان هستند. خانه‌ای و پنجره‌اش. پنجره که دودنیا را بهم ربط می‌دهد و نقاش اغلب مانند گلدان در درگاهی پنجره نشسته است. نقاش که‌می‌خواهد رابطی بین طبیعت بی کران و آزاد و لحظه‌های زندگی محبوس در تنهائی اطاق‌باشد. خانه‌های گلی برای او همان قدمت و کهنی درختان را دارد. شاید خانه درست مثل‌گلدان است. سپهری کوشیده است این روابط را ببیند و ثبت کند. نقاشی‌های او بیشتر به یک‌نگاه شباهت دارد. یعنی ترکیبی را که در یک تابلو ضبط کرده است درست مثل نگاهی می‌ماندکه نقاش یک لحظه بجائی انداخته است و رفته است. به یک توجه شباهت دارد، توجه به‌پرنده‌ای که لحظه‌ای کنار گل لاله می‌نشیند و قبل از پرواز او، سپهری این لحظه را که به اندازه یک نگاه است روی تابلوئی طرح می‌کند و ثبت می‌شود.

منظره در نقاشی های سپهری برای نخستین بار از معنای حقیقی خود سرباز می‌زند و ازهدف خود جدا می‌شود و در ردیف ساختار منظره نگاری قرار نمی‌گیرد. ساختار منظره بادیگر انواع نقاشی یکی می‌شود و از معنا و پیام سنتی‌اش فاصله می‌گیرد. این نوع گریزی منظره‌در آثار سپهری آنرا با طبیعت بی‌جان یا هر محتوای دیگری یکی می‌کند، تنها نوع گریزی درمنظره نیست، موضوع گریزی هم وجه دیگر کار اوست. سیبهای سپهری طبیعت بیجان‌نیستند. از نوع طبیعت بی‌جان دور می‌شوند و با مکعبها و خطوط انتزاعی و هندسی او هیچ‌تفاوتی پیدا نمی‌کنند. این اشکال صوری برای سپهری محملی است برای دیدار از جهان‌برداشت تازهٔ اوست از نقاشی امروز در غرب و نقاشی دیروز شرق، سپهری برای رسیدن به‌ورای واقعیت صوری این اشکال، برای رسیدن به لازمان و لامکان همهٔ این نمونه‌های نوعی‌را یک قالب سنجی بیان می‌داند. مکان او سطح دو بعدی کاغذ یا بوم است و زمان، رنگی‌است که بر این سطح حادث می‌شود. در نتیجهٔ ژرف نمایی (پرستیکو) از کار حذف می‌شود وبه جای آن با حفظ آگاهی به اجرای ساختاری بر سطح دو بعدی، عمق و حجم می‌نشیند عمق‌و حجمی که برای بیرون زدن از دل ضخامت سطح دو بعدی، برای جوشیدن از بطن آن نیاز به‌بدیهه‌نگاری دارد. بدیهه نگاری که اندیشهٔ اوست در کار. برای همین است که او را بعضی‌وقتها لکه نگار می‌بینیم.در این دوره که او بکشیدن سیبها پرداخت آیا سیب‌ها میوه همان درختان است؟سیب‌ها اشاره است. تلنگریست.

در تابلوهای سیب‌ها دوباره گرده سرازیری تل خاک دیده می‌شود. در همه کارهای‌سپهری خاک وجود دارد. او عاشق خاک است. عاشق زمین است. همه جا، جای پای سپهری‌را روی خاک می‌بینیم. روی خاکهای کنار بوته‌ها، روی خاکهای کنار جوی آب، روی خاکهای‌کنار درختان، درختانی که سیب‌هایش روی خاکها افتاده‌اند و مانده‌اند و یادگار نقاشی اصیل‌دوران ما خواهند بود.

در یک دورهٔ کوتاه دیگر اشیای خانگی در کارهای او روی می‌نمایند. سپس طبیعت اورا مسخر می‌کند. او که زمانی به مکاشفه، رویروی طبیعت ایستاده بود، بعد حل شده در متن‌طبیعت، جزیی از هستی پیرامونش شده بود در درختی، بامی، نهری، تکه ابری، رنگی.

دوره آخر کار سپهری، یادآور غم غربتی بود که از کویر داشت، بازنمایی شوق وصلی که‌سرانجام به اصل خود پیوسته است. اصل او کاشان، شهر کویری و آن حوالی است جایی که‌نور و هوا و غبار و حجمها به او میدان می‌داد که دوباره به فضاهای خالی خود جای بیشتری‌اختصاص دهد و آن فضای یکپارچه تهی را با چند خط رنگی نشت کننده سریع، حجمی نازک‌آرا ببخشد.

به فضاهای مأنوس بازگشته، خود را در ورای آن فضای تهی، آن چند خط شتابزده‌قهوه‌ای و خاکستری پنهان می‌کرد. کویر را از درون نقاشی می‌کرد و از درون خود و از درون‌تاریخ کویر. البته او در این بازگشت به سنت تنها نبود، سنت در دههٔ پنجاه، بیشتر در شکل‌ظاهریش مقبولیت تام یافته بود. سپهری ژرفتر با سنت روبرو شد. از جهان انسانی پنهان شده‌درون سنت، به فرهنگ ذخیره شده در این شکلهای کهن، از حجم‌های بدیهی و رفتارهای به‌ظاهر ساده بی‌خبر نبود و این کار او از حد تزئین و تکرار اشکال و مضامین قدیمی فراترمی‌برد.

خورشید کویر، که بسیاری از نقاشان را به ترسیم دایره‌های بزرگ اغراق‌آمیز ترغیب‌می‌کند در نقاشی‌های سپهری انگار وجود ندارد. سایهٔ علف را افتاده بر زمین نمی‌بینیم وسرخی لحظهٔ غروب را نقش شده بر آسمان کویر در پرده‌های سپهری مشاهده نمی‌کنیم. برای‌نقاش هیچ لحظهٔ خاصی مهم نیست و همهٔ لحظه‌ها مهمند. زمان جاری است و گذشت زمان‌را تندستی نقاش «منجمد» نمی‌کند. چشم و دست سپهری با دوربین عکاسی در مقایسه‌نیست، اگر کمال الملک در ضبط جزئیات تصویری با دوربین عکاسی به رقابت بر می‌خاست.سپهری از این لحاظ با کسی یا وسیله‌ای رقابت ندارد. سرعت یکهزارم ثانیه یا یک ثانیهٔ دریچهٔ‌دوربین برای او یکسان می‌باشد.

رفتن به عمق، هرچه ساده‌تر شدن، خلاصه‌تر شدن، شکل رمزی به اشیاء رنگها وارابطه‌ها دادن، فریاد رنگهای دوره آغازین خود را بدل به نجوای رنگمایه‌ها کردن، هرچه‌فضای رها شده بر سطح اعتبار بخشیدن، ترکیبهای باز، غیر متعارف با ساختهای کنایی تابدانجا که چندتایی از کارهایش تجرید محض رنگ است. ویژگیهای دوران آخر کار سپهری رانشان می‌دهد.

از جملهٔ آثارش در جمعبندی می‌توان اینگونه نام برد:

۱- طبیعت بی جان (گلدان کنار پنجرهٔ باز) (۱۳۳۶ش-۱۹۵۷)

۲- شقایقها، جویبار و تنه درخت (۱۳۳۹ش-۱۹۶۰)

۳- علفها و تنه درخت(۱۳۴۱ش-۱۹۶۲)

۴- تنهٔ درختان مورب(۱۳۴۸ش-۱۹۷۰)

۵- ترکیب‌بندی با نوارهای رنگی(۱۳۴۹ش-۱۹۷۱)

۶- ترکیب‌بندی با مربعها (۱۳۵۱ش-۱۹۷۳)

۷- طبیعت بی‌جان با سیبها (۱۳۵۶ش-۱۹۷۷)

۸- منظرهٔ کویری(۱۳۵۷ش-۱۹۷۸)

میهن او نقاشی بود. میهن او کویر رنگ و حیاتی جوشنده از آن است. او در میهن خود هر روزدوباره کشف می‌شود.

برای درک نقاشی سهراب سپهری بینندهٔ آثار او باید این موارد را همیشه به یاد داشته‌باشد:

۱- گریز از داستان گویی

۲- گریز از توصیف

۳- به قالب کشیدن احساس و ادراک از جهان در بدیهه نگاری

۴- به کار گرفتن خطها، علامتها، لکه‌ها، رنگها نه به عنوان تقلید از الگوهای واقعی و نه تجسم‌واقعیت بلکه پی ریختن واقعیتی تازه بر اساس مصالح نقاشی مثل کاربرد واژگان در شعرنیمائی.

۵- توجه به تندنگاری

۶- حذف انسان به عنوان موجودی که در مرکز عالم است. یعنی گریز از انسان مداری. این نه‌به معنای نکشیدن صور انسانی، بلکه زدودن اندیشهٔ انسان مداری از اثر هنری است انسان‌جزئی است از کل هستی. به همین سبب انسان را در هستی اشیاء اجسام و طبیعت در بطن آن،آمیخته و در هم تنیده با آن احساس می‌کنی نه در بیرون و جدا از طبیعت و در برابر آن.منظره‌ها به خوبی نشان دهندهٔ این اندیشه‌اند. هرجا قریه است، هرچه آب و گیاه است بدون‌آنکه تصویری از انسان باشد حضور انسان را حس می‌کنی، در قریه، کویر و واحه یعنی حضورانسان.

۷- حذف و کاهش یعنی ایجاز در کار

۸- توجه به ساختار و رسیدن به یگانگی در شکل و محتوا

۹- حذف زمان و مکان با زبان رنگ و خط

۱۰- نقاشی به عنوان یک کار فکری نه یک کار دستی، نه صنعتگری

۱۱- گریز از شهر که ساختهٔ دست انسان است و غوطه زدن در حجم و رنگ و خط و حرکت‌خاک و گیاه و اجرای آن در سطحی دو بعدی از کاغذ و بوم

۱۲- توجه به این که هنر هر دوره‌ای پاسخگوی نیاز احساس و ادراک همان دوره است وارتباطی با قبل از خود ندارد. هرگونه ارتباطی با گذشته یک پیوند زیست‌شناسانه است.

۱۳- پذیرش نقاشی به عنوان یک خودنگاری فردی نه توصیف بیرون از ذهن و واقعیت بااتکای به عناصر طبیعت و زندگی

۱۴- ثبت حرکت و زندگی جانداران، گیاهان، باد، آفتاب، بو و طعم خاک به عنوان یک اثرهنری به ترجمانی از وضعیت صوری آنها در خطوط و رنگهای نقش بسته بر کاغذ

۱۵- عدم توجه به ژرفنمایی (پرستیکو) کالبدشناسی (آناتومی) به شیوهٔ گذشتهٔ غرب و کاربردجدید آن در قرن بیستم

۱۶- گریز از واقعگرایی، فرا واقعگرایی، گزاره‌گرائی، طبیعت گرائی و جایگزین کردن بدیهه‌نگاری تجربی به جای همهٔ این مکتبها

با نگاهی به چند نقاشی او می‌توان نتیجهٔ جست و جوهای او را به آسانی دریافت.

بر گرفته از:

۱- نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون- روئین پاکباز ۱۳۷۹

۲- پیامی در راه - داریوش آشوری -کریم امامی - حسین معصومی همدانی-۱۳۷۱

۳- سهراب سپهری شاعر - لیلی گلستان ۱۳۵۹

۴- CDسهراب سپهری - شرکت رسانه پویا ۱۳۸۰

۵ - سهراب سپهری طرح ها و اتود ها -محسن طاهر نو کنده ۱۳۶۹

۶- باغ تنهایی - حمید سیاهپوش ۱۳۷۳

عکس های فوق از سایت www.sohrabsepehri.com اخذ شده است.

تالیف: آذر امیدی

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=217454

سخاورز

تصویر کردن ناب مکاشفات درون، گاه چنان دور و دست نیافتنی مینماید که سالها طول میکشد تا هنرمندی بتواند با اسب رام نشدنی رویا، چشم اندازهای دامنه های وسیع جلوه های شور و حالات درونی خویش را، در دشت خیال نظاره گر شود و آنها را آنگونه که میبیند به شعر، موسیقی، نقاشی و مجسمه سازی و . . بیان سازد.

بازنمایی جهان به گونه ای که هنرمند به چشم خویش میبیندش، دست کم واکنشی است علیه قراردادهای متعارف اجتماعی که او را محصور ساخته اند، و قصدش ساختن جهانی آرمانی است. اما کنار نهادن قراردادهای اجتماعی همواره توفانی از خشم و استهزا برپا کرده است، ولی چه باك، که بر آمد خرد سترگ هنرمندانه، هیچ ربطی به بی دقتی ندارد؛ تلاشی است سنجیده در کشف هماهنگی های بدیع در ناهمخوانی های روزمره گی.

مقاومت ها در برابر این نوع نگرش همواره کار هنر را سخت کرده است. طرحی نو درافکندن و جهان پیرامونی را به گونه ای دیگر دیدن، از قدرت تخیل و ابتکار بهره میگیرد و از آن کسانی است که جسورانه به تجربه ی اندیشه ی خود میپردازند و تردیدی به خود راه نمیدهند.

در این نوشتار سعی بر آن است تا نیمه ی دیگر پنهان هنرمندی که بدون شك احتیاج به معرفی ندارد، بازنمایانده شود. او در جستجوی شیوه ی دیگری برای بیان خود از کاریکاتور، به نقاشی و پیکره سازی روی میآورد. این ضرورت تغییر از آنجا ناشی میشد که او میخواست همچون نویسنده ای که مینویسد، قلم مو را بر بوم بگذارد و الهامات درونی خود را نقش بر آن سازد، و برای رسیدن به آرمان تکامل هنریش از هیچ تلاش و زحمتی فروگذار نکند.

سخاورز را میگویم . . . که تا قبل از انقلاب طرحهایش در هفته نامه ی توفیق و بعدترها روزنامه ی اطلاعات به چاپ میرسید. جماعت روزنامه خوان آن روزگاران به خوبی با نام وی و کارهایش آشناست، او را به یاد دارد و با وی زیسته است، و امروز نسل جوان دانشگاهی در رشته های نقاشی و روزنامه نگاری ایران پایان نامه ی تحصیلاتی خود را بر مبنای طرحهای وی ارائه میدهد، که نیاز به بررسی جداگانه دارد. در جستجو و یافتن بیان تازه تری برای ابراز شخصیت هنری، سخاورز به سوی نقاشی و پیکرتراشی روی میآورد و حد اعلای کوشش خود را در این راه میگذارد تا هنر ناب اندیشه های خود را با این دو شیوه ی هنری عرضه سازد.

و این نیمه ی دیگر پنهان اوست که حاصل ۲۵ سال مهاجرت سخاورز به خارج از ایران است، و مستقیم ترین نتیجه ی مهاجرت وی، پی گیری مدام و بی وقفه ی او در زمینه ی نقاشی و پیکرتراشی در طول سالهای گذشته باعث شد که آثارش در معروفترین و معتبرترین گالریها و موزه ها به نمایش گذاشته شود.

تابلوهایش استادی او را در تصویرگری فرمها و شفافیت سنجیده ترکیبات نشان میدهد. خط مرزهای مشخص تراش پیکرهای کار شده، با قصد بازنمایی واقعیت در حد بالای مهارت و ریزه کاری انجام شده است.

آثار هنری دوره ی مهاجرت سخاورز را میتوان به طبیعت وحش، منظره، و پیکرتراشی تقسیم بندی کرد، که در هر بخش تعداد قابل ملاحظه ای کار آفریده شده است.

- طبیعت وحش.

تابلوی Waiting for the Dark رنگ و روغن Cougar شیر کوهی گویی تکه ی کوچکی از جهان واقع به نحوی ماهرانه روی بوم ثبت شده است، شیر کوهی بر روی درخت لمیده و در انتظار طعمه ایست که قرار است شکار شود. استفاده از تاثیرات نور، سایه پردازیها، زیبایی خیره کننده ای به تصویر بخشیده است.

تابلوی "Morning Rain" باران صبحگاهی، رنگ و روغن، پرنده ی کاردینال.

طبیعتی که به وسیله ی هنرمند در اثرش بازتابنده میشود؛ انعکاس روح هنرمند، گرایشها و احساسات درونی اوست. سخاورز دقت فوق العاده ای در بازنمایی رنگها و فرمها به عمل آورده است و همین ترکیبات بدیع است که تابلو را به اثری فراموش نشدنی تبدیل میکند.

- منظره

تابلوی "October Melody" رنگ و روغن

تصویر منظره آلاچیقی را در باغ نشان میدهد. همانطور که از نام تابلو معلوم است ماه اکتبر میباشد. پشت زمینه طرح، سایه روشن درختان درهم تنیده، رنگ چمن های سبز تیره و برگ زرد درختان، و آفتاب بی رمق ماه اکتبر ـ کنتراست زیبایی ایجاد شده است.

تابلوی "Nocturnal رنگ و روغن، تابلوی شبانه

تابلو غروب برکه را نشان میدهد با گلهای نیلوفر آبی. نقاش بیننده را وا میدارد که با نگاهی تازه، زیبایی آرام برکه را نظاره کند، و دریابد که نقاش هنگام تصویر کردن نور و سایه های درختان اطراف برکه چه احساسی داشته است.

تابلوی "California Sunshine" رنگ روغن، آفتاب کالیفرنیا

نقاش نور را به خوبی در این تصویر به کار برده است و حس آفتاب جاندار است. سبزی گیاهان با تصویر پلکان کنتراست رنگی گرمی ایجاد کرده است.

- "پیکره ها"

"Indian portrait"

در پیکره سر سرخپوست، اکسپرسیونی با بیانی قوی خود را مینماید. صورت استخوانی سرخپوست به نظر فوق العاده جاندار و طبیعی جلوه میکند. سخاورز در برابر دیدگاه تماشاگر غمها و رنج او را با همه ی باریك نگری که توانسته نشان داده است. آنچه که در هنر نقاشی اهمیت دارد شبیه سازی نیست، بلکه بیان احساسات از راه گزینش درست خطوط و رنگهاست.

در کارهای سخاورز چیزی که بیشترین اهمیت را دارد آن است که آثار او بر مبنای گزینش ویژه ی موضوع انجام شده است. یعنی مضمونهای کار شده بر روی تابلوها و یا پیکره ها همگی خاص او بوده اند و با دقت و وسواس انتخاب شده اند.

کشیدن تابلو و یا ساختن پیکره به هدف جلب نظر خریداران آثار هنری و یا منتقدان امری طبیعی و مأنوس مینماید و برای موفقیت در یك نمایشگاه عمومی ضروری است، اما همیشه این دشواری وجود دارد که اگر آثار کسی بیشتر متفکرانه باشد و آثار ساده تر را تحت الشعاع خود قرار دهند،

بین آنهایی که جذب هنر عمومی میشوند و گروهی که خواهان هنر پرمایه تری هستند، فاصله ای ایجاد شود، و سخاورز توانسته است در آفرینش آثار خود، پرنده ی خیال را به گونه ای به پرواز درآورد، بی آنکه خوشایند این و آن بوده و یا بازار گرمی کرده باشد.

شوق تصویر کردن زندگی واقعی در آثار وی، با هر نقشی که توانسته احساس او را به نمایش بگذارد و شفافیت جهان رویایی اش را نشان دهد کشیده شده است. همانند "gustave Courbet" گوستاو کوربه (۱۸۱۹ـ۱۸۷۷) هنرمند نقاشی که نمایشگاه خصوصی خود را در پاریس در سال ۱۸۵۵ باز گشود و آن را رئالیسم کوربه نام گذارد. رئالیسم او انقلابی تازه در هنر را بشارت میداد. کوربه میخواست هیچ معلمی غیر از طبیعت نداشته باشد. منش و خط مشی او تا حدی شبیه "Michelangelo da Varavaggio" میکل آنجلو کاراواجو بود. به فکر زیبایی نبود بلکه حقیقت را میخواست." (۱)

سخاورز نیز به دنبال حقیقت زندگی است. ارزش صمیمیت آثار او که بر بازنمایی طبیعت پای میفشرد و آن را چه در تابلوهایش و یا در پیکره ها به نمایش میگذارد جز اینکه محصول رابطه ی او با طبیعت باشد از اعتراض او بر ضد قراردادهای پذیرفته شده ی روزگارش حکایت دارد.

رویکرد او به رئالیسم و ظرافت باور نکردنی دید او، آنچنان آرامش و متانتی در تابلوها به وجود میآوردکه تماشاگر خود را عنصری از طبیعت نقاشی شده حس میکند. هر آفرینش هنری نتیجه ی برنامه ریزی دقیق و آگاهانه ای نیست، بلکه هنرمند از دیده ها و شنیده ها و خوانده هایش تاثیر میپذیرد و دامنه ی انتخابش گسترده تر میشود.

آثار او نتیجه ی ساعتهای بی شمار مطالعه و پژوهش در مکانهای مختلف و ویژه است که از این روی کار وی را از دیگر نقاشان متمایز میسازد.

سفر به قطب شمال، رشته کوههای راکی، جنگل انبوه پر باران پاسیفیك ریم و پارك ملی یلو استون و . . . همه و همه او را آماده ساخت تا اندوخته های خود را همراه با تجربه و حساسیتهای فردی خویش درهم آمیزد و به آفرینش موضوعات انتخابی بپردازد.

او کار هنری خود را به عنوان روزنامه نگار و کاریکاتوریستی که دید سیاسی دارد آغاز نمود و جایزه ی بهترین را در بخش نقاش کاریکاتوریست سیاسی، تصاحب کرد.

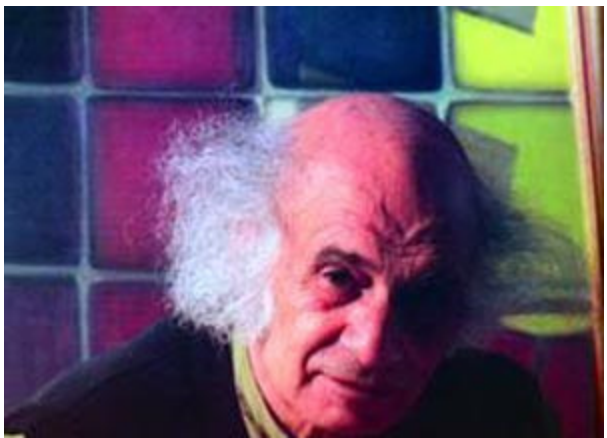
و امروز یکی از طرحهای سخاورز که مربوط به طبیعت وحش است از بین تمامی آثار دیگر هنرمندان برگزیده شده است و به عنوان تمبر در کانادا به چاپ رسیده است.

منبع : پایگاه اطلاع‌رسانی رادیو ندا

http://vista.ir/?view=article&id=260626

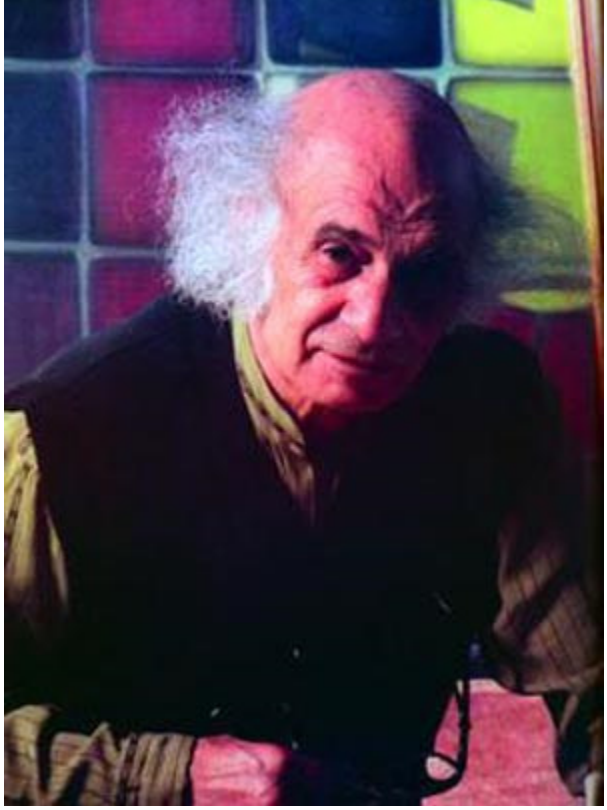
VISTA.IR
Online Classified Service

سخن نو آر ،که نو را حلاوتی است دگر



● ۱۲۹۹ بندر انزلی

در پنجم اردیبهشت ماه فرزندی در خانواده‌ای کفشگر به دنیا می‌آید. در کودکی تفریحش این است که با گل مرداب انزلی مجسمه بسازد. استعداد زیادی در موسیقی دارد و در سال ۱۳۱۷ به تهران آمده، برای آهنگسازی به



هنرستان موسیقی می‌رود و سپس آن‌گونه که خود می‌گوید "به مدرسه صنایع مستظرفه قدیمه رفتم که با داشتن رشته‌های متنوع هنر برایم هزار و یک پرسش مطرح می‌کرد و پاسخ این پرسش‌ها را می‌بایستی در می‌یافتم."

● ۱۳۲۷ ایران

هنر ایران به بن‌بست رسیده است. "مدرسه صنایع مستظرفه" که سالها قبل توسط کمال‌الملک تاسیس شده است هنوز به پرورش شاگردان کمال‌الملک مشغول است و آنها هم با دقت مشغول بازسازی یک به یک طبیعتند. جامعه هنری نیازمند تحرک و تغیر است. مدت‌هاست که کار جدیدی در دانشگاه‌ها صورت نمی‌گیرد.

در چنین شرایطی جلیل ضیاءپور شاگرد اول دانشکده هنرهای زیبا و بورسیه دولت فرانسه از بهترین مدرسه روز دنیا (بوزار) در پاریس به ایران باز می‌گردد. در آن زمان او جوانی است باهوش و کنجکاو و پر از دغدغه هنر ایران. او عزم این دارد که این فضای کهنه و قالب سنتی مینیاتوریست‌های کپی‌کار و رئالیست‌های بی‌هویت را در هم شکند و نهضتی جدید در هنر ایران آغاز کند.

اینجاست که به گفته آغداشلو یک "برش تاریخی" رخ می‌دهد و با آن "مقطع جدید" در هنر تجسمی ایران آغاز می‌شود. بازگشت ضیاءپور به ایران و ایجاد انجمن خروس جنگی توسط او و همفکرانش. او در همین سال تئوری‌اش را تحت نام "لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر تا سوررئالیسم" منتشر می‌کند. "برای من فقط همان کافی بود که بیدار باش بدهم و بگویم: خودمان باشیم و تکرار نکنیم و مقلد نباشیم."

● ۱۳۲۸ خیابان طالقانی (تخت جمشید) آتلیه ضیاءپور

جلیل ضیاءپور به همراه "غلامحسین غریب"، "حسین شیروانی" و "منوچهر شیبانی"گردهم آمده‌اند. خیابان طالقانی محل فعالیت انجمن تازه تاسیس "خروس جنگی" است. انجمنی که با هدف روشنگری اذهان نسبت به هنر نوشکل گرفته، نشریه‌ای نیز با همان نام منتشر می‌نماید.

نیما به نشانه همکاری با مجله، شعر "شهر صبح" را می‌سراید تا برای نخستین بار در شماره اول آن به چاپ برسد؛

قوقولی قو، خروس می‌خواند

از درون نهفت خلوت ده،

از نشیب رهی که چون رگ خشک

در تن مردگان دواند خون

می‌تند بر جدار سرد سحر

می‌تراود به هر سوی هامون

...

قوقولی قو، بر این ره تاریک

کیست کاو مانده، کیست کاو خسته‌است؟

"نامش را خروس جنگی گذاردم به این دلیل که هیبت زیبا و رنگین خروس به نقاشی نزدیک است و خودش نیز مظهر جنگ و مبارزه است."

آری، مبارزه‌ای در کار است. بعدها "سهراب سپهری" و "محمود پورتراب" نیز به انجمن پیوستند. انجمن، هدفی مشخص داشت. "مبارزه در برابر

کهنه‌پرستی و سنت‌گرایی به دور از واقعیات زمانه" شعارش هم مشخص بود.

شعاری از فرخی سیستانی که تا انتهای راه همچنان پابرجاست.

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر

سخن نو آر که نو را حلاوتی است‌دگر

● ۱۳۳۲ تهران

شنیدن حرف‌های خروس جنگی به مذاق خیلی‌ها خوش نبود. "خروس جنگی" توقیف شده بود. بعد از آن نشریه "کویر" منتشر شد که آن را هم توقیف کردند و حالا نخستین شماره نشریه "پنجه خروس" بود که منتشر می‌شد. در این مدت ضیاءپور به همراه دیگر پیشگامان هنر نوگرا، نمایشگاه‌های متعددی در "گالری آپادانا"، "انجمن آناتول فرانس"، "انجمن هنری گیتی" و "باشگاه مهرگان" برپا می‌کردند. "مهمترین اثری که می‌توانم از برگزاری نمایشگاه‌هایی که از کارهایم ترتیب یافته بر شمارم، ایجاد روحیه تجسس هنری در جوانان است، روحیه‌ای که موجب گردیده، امروزه بسیاری از جوانان، شیوه‌های نو را تجربه کنند زیرا من فقط تحرک هنری و نوجویی می‌خواستم. می‌خواستم اهرمی باشم که بودم و نتیجه هم گرفتم."

● ۱۳۳۷ کاخ ابیض- نخستین دوسالانه نقاشی

برای نخستین بار دوسالانه نقاشی تهران و فقط از "آثار هنرمندان نوگرا" برگزار می‌شود. هم اینک قریب ده سال است که ضیاءپور رهبری نوپردازان هنرهای تجسمی را برعهده دارد. این دهه پر بوده است از نمایشگاه‌ها، مقالات و بحث‌های پرشور او درباره هنر نو.

● ۱۳۷۷ ایران (چهل سال بعد)

هنر مدرن در میان هنرمندان جایگاه ویژه‌ای یافته است.

برای مدرن بودن دیگر نیازی به جنگ نیست.

خیلی قبل‌تر، نهضت "خروس جنگی" برای نو شدن جنگیده است. اکنون شاگردان، شاگردان ضیاءپور خود استادند و به سختی، کپی‌برداری از طبیعت "هنر" محسوب می‌شود. ایران پر است از نگارخانه‌ها و هنرمندان جوان نوگرا.

بیش از نیم قرن تلاش ضیاءپور به نتیجه رسیده است.

● ۱۳۷۸ قطعه هنرمندان

شب یلدای امسال سیاه و بس طولانی است. بله پدر نقاشی نو ایران از میان ما رفت.

گفتم تو را دوست دارم، صدای مرا نقاشی کن

دلتنگ تو ام، اندوه مرا نقاشی کن...

(سروده محمدابراهیم جعفری برای ضیاءپور)

● ضیاءپور و کوبیسم

جلیل ضیاء پور همواره و خصوصا در نخستین مقالات و سخنرانی‌های خود پس از بازگشت به ایران از کوبیسم صحبت کرده و به آن اشاره می‌کند. این موضوع همواره مورد بحث هنرمندان و منتقدین هنری بوده و غالبا از چند جنبه موردانتقاد قرار گرفته است، نخست اینکه تعریف دقیق ضیاءپور از "کوبیسم" چیست و چرا ایشان کوبیسم را هم در مورد هنر چندهزار ساله ایران و هم در مورد هنر چندی پیش اروپا به کار برده‌اند و دیگر آنکه آیا کارهای استاد، در زمره کارهای کوبیسم تعریف می‌شوند یا خیر؟ در ادامه برخی از نظریات ارائه شده در این خصوص عینا ارائه می‌گردند:

"بازگشت ضیاءپور همزمان با آغاز مجادله علمی بین شعر کهنه و نو بود... کسانی که در دهه ۱۳۳۰ به دیدن نمایشگاه‌های نقاشی می‌رفتند با بحث‌های پرشور او درباره هنر نو بویژه سبک کوبیسم آشنایی دارند. نکته جالب این است که پس از این تمام گرایش‌های نوین در نقاشی ایران نزد مردم با عنوان کوبیسم مصطلح گشت.

سادگی منطق، پختگی رنگ‌ها و قدرت ترکیب‌بندی از مشخصات آثار ضیاءپور بودند. تاثیرات ضیاءپور بر نقاشان جوان آن زمان یک دوره گرایش‌های کوبیستی و سپس شیوه‌های نگاره‌ای یا تجریدی را که اغلب مایه و رنگ ایرانی داشتند را به دنبال داشت. "نقاشی و پیکره‌سازی معاصر ایران- دی ماه ۱۳۵۶)

من اگر کوبیسم را در این سرزمین پیش نمی‌کشیدم، بدون شک پس از مدتی به اجبار زمانه، یکی دیگر روی تحقیق و کنجکاوی‌های این کار را می‌کرد. من منتظر نماندم تا دیگری این کار را آغاز کند. اما در مورد اینکه نوجویی‌هایم در نقاشی چه نتایجی را به بار آورده است باید بگویم همین‌قدر که می‌بینم هم اکنون جوانان و نقاشانی که پس از من با قلم‌مو و رنگ آشنا شده‌اند و به شیوه‌های جدید نقاشی توجه دارند، بهترین نتیجه را گرفتم. زیرا در آنان تحرک به وجود آوردم تا راهی تازه جستجو کنند و نیز باید بگویم هرگونه نوآوری و تجربه تازه حرکتی است به سوی پیشرفت هنر..."

به یاد ندارم که در زمینه تلفیق نقاشی کوبیسم و ارتباط آن با نقوش هنر سنتی ایران سخنی آن هم چنین قاطع گفته باشم.چون می‌دانم که کوبیسم ایرانی و کوبیسم اروپایی از هم فاصله بینشی و برداشتی دارند. اما در مورد این دو در یک قالب کلی شکلی (منتها در دو راه مختلف) با هم سنخیت پیدا می‌کنند، موضوعی است که باید از نظر بینشی، فنی و برداشتی به آنها نظر داشت و هویت آنها را از هم بازشناخت. (فصلنامه هنر شماره ۱۳۶۸-۱۷.)

وی با استفاده از اشکال هندسی و هنر تزئینی که از کاشیکاری مساجد و تقسیم‌بندی‌های نقاشی‌های کوبیسمی‌اش دیده می‌شد، برای نخستین بار طرح نوینی را در هنر مدرن ایران رقم زد.

این حرکت نوعی ارتباط با آرمان‌های تصویری سنتی بود و نمادهای مدرنیته در قالبی جدید در تابلوهایش نمود پیدا کرد. ساده‌سازی در فیگورها، پایبندی به سطوح سنتی به همراه خطوط مستوی و هندسی کوبیسم و با آگاهی بر ترکیب‌بندی و در نهایت شناخت زیورآلات و آگاهی به پوشاک مناطق مختلف سردسیر و گرمسیری ایران تابلوهای ضیاءپور را خاص و ویژه می‌ساخت... دو هنر محلی را با هنر کوبیسم که به آن عشق می‌ورزید همراه ساخته، سپس با دستیابی به سنت‌های اصیل ایرانی و کاوش‌های طولانی مختلف در مناطق کویری، کوهستانی و عشایری ایران، آثارش را غنی ساخت. (ناسی، کریستا، هنرنامه، سال دوم، شماره ۵، ۱۳۷۸)

- جلیل ضیاءپور در یک نگاه:
  - تولد ۱۲۹۹
  - درگذشت ۱۳۷۸
- فعالیت‌ها:
  - ایراد بیش از ۸۵ سخنرانی
  - ارائه بیش از ۷۰ مقاله فرهنگی و هنری
  - تالیف ۲۸ جلد کتاب در زمینه پوشاک ایرانیان، هنر و تاریخ
  - خلق نزدیک به ۴۰ اثر نقاشی و دو مجسمه

منبع : روزنامه رسالت

http://vista.ir/?view=article&id=294367

VISTA.IR
Online Classified Service

سرگردان در وابستگیهای متضاد

شونبرگ میگوید: «لازم نیست که از «هنر نو» سخن بگوئیم؛ اگر هنر است، پس نو است». دهه هشتاد در تاریخ هنر اهمیت ویژه‌ای دارد. حیاتِ این دهه با اعلام یک نوزائی آغاز شد و بر خلاف دوره‌های گذشته، این دهه حاکی از تلاش نسلی جدید به منظور از میدان به در کردن نسل پیش از خود و نشستن به جای وی نیست، بل‌که این حرکت درواقع یورشی همه‌جانبه به هنر مدرن است.

با کمی دقت در نمایشگاه‌های هنری معاصر درمییابیم که نوآوری و ابداع، طرد شده و هنرمندان به روشها و ارزشهای سنتی بازگشته‌اند. امروز درباره هنر دهه هشتاد به این سو ادعا می‌شود که این هنر به مسائل انسانی روی کرده، اما باید ذکر کرد که این رویکرد به مسائل انسانی، در هنر مدرن نیز صادق است و اگر این هنر بهتر فهمیده میشد، درباره هنر دهه هشتاد هرگز چنین ادعائی صورت نمیگرفت. درواقع بخش اعظم هنر دهه هشتاد در دو دهه پیش از آن پدید آمده و حتی به نمایش گذاشته شده بود. آنچه باعث تفاوت این هنر با هنر قبل از خود میشود، توجه جهان تجارت به آن است. امروز کفه ترازو، بیشتر در طرف ملاحظات اغراق‌آمیز تجاری سنگینی میکند.

مدرنیسمی که از آکادمی‌گرائی قرن نوزدهم، سپر بلا ساخته بود، امروز چیزی بیش از کاریکاتور واقعیت پیشین خود نیست. اغلب درباره هنر معاصر (هنر دهه ۱۹۸۰ به این سو) ادعا میشود (البته در نادرستی آن شکی نیست) که دهه ۱۹۸۰ بعد از چند دهه انتزاع (آبستراکسیون)، شاهد بازگشت به شکل نمائی (فیگوراسیون) بوده است. اما جالب است بدانیم که هنر شکل‌نما هیچ‌گاه متوقف نشده بود که در این دهه حرکت از نو آغاز کند و شاید بتوان گفت که این هنر (فیگوراسیون) همواره بیش از هنر انتزاعی مورد اقبال هنرمندان بوده است.

این منتقدانند که تغییر عقیده داده‌اند و حملات از مد افتاده به هنر انتزاعی را به‌عنوان هنر فاقد معنا از سر گرفته‌اند. تنها تغییری که در دهه هشتاد در هنر صورت گرفت به عقیده بسیاری از منتقدان هنر، نقطه‌ای بود که توجه گردانندگان جهان تجارت هنر به آن متمرکز شده بود.

هنر مسلط دهه ۱۹۸۰ به ندرت تجلیل گرانه است و بجرئت میتوان گفت که در این دهه چندان موضوعی هم برای تجلیل وجود ندارد. بخش عمده و مهم هنر این دوره، محصول کشور آلمان است؛ سرزمینی که در دهه هشتاد همچنان بین ایدئولوژیها و وابستگیهای متضاد تقسیم شده بود و هنوز بار گذشته‌ای نفرت‌انگیز را به دوش میکشد.

یکی از مهمترین و شناخته‌شده‌ترین هنرمندان این دوره که در کشور آلمان ظهور کرد، شخصی ست به نام «هانس گئورگ بازلیتس» (Hans Georg Baselitg) بازلیتس در مقابله با ممنوعیتهای جهان و جامعه هنری، ازجمله ممنوعیتهای عمیقاً ریشه گرفته در ذهن خودش، نقاشی میکند. او میتواند از مهارتهای نقاشانه خود، برای آفرینش هنری فریبنده‌تر و پرجاذبه‌تر بهره گیرد، ولی همین مهارتهاست که هم پرخاش وی را به هنر اعتبار میبخشد و هم به هنری تلخ که در هر صورت دلمشغول ماندگاری و افتخار است، شأن و عزت میدهد.

سبک خاص این هنرمند در خلق آثارش، کشیدن نقاشیهای وارونه است تا به قول خودش ذهن مخاطب را درگیر موضوع کرده، از تبدیل شدن

نقاشی به هنری سرد و تکراری جلوگیری کند. وی کشیدن تابلوهای وارونه خود را در سال ۱۹۶۹ آغاز کرد. بازلیتس در سال ۱۹۶۳ اولین نمایشگاه انفرادی‌اش را در برلین غربی برپا کرد. برپائی این نمایشگاه درواقع منجر به رسوائی وی و برپائی اغتشاش و جار و جنجال شد. دو عدد از تابلوهایش به نامهای «مرد برهنه» و «شب بزرگ» از طرف دادستانی شهر برلین غربی توقیف شدند و او نیز به اتهام رواج تصاویر موهن، محکوم به جریمه نقدی شد ما وی پس از دو سال دعوای حقوقی موفق شد تابلوهایش را پس بگیرد. بازلیتس تا سال ۱۹۶۹ سیزده نمایشگاه برپا کرده بود. تابلوهای این دوره او به‌طور کلی تصاویری از قهرمانی توأم با ناامیدی، مردان جوان نیرومند ایستاده در حالت آماده‌باش را در میان ساختمانهای تخریب شده و چشم‌اندازهائی از ویرانه‌ها نشان میدهند.

در آلمان شرقی از وی به‌عنوان هنرمندی جوان انتظار داشتند که پیرو رئالیسم سوسیالیستی باشد، در برلین غربی مدلی بر وی عرضه شده بود که به نوعی انتزاع تغزلی بین‌المللی تعلق داشت. بازلیتس هر دو را رد کرده بود و میخواست هنری پرطنین بیافریند که در آلمانی که میشناخت، ریشه داشته باشد.

او در برابر خود و نیز در برابر تحسین‌کنندگان کارهایش موانعی ایجاد میکرد تا نقاشی به یک حرفه نمایشی و بیمحتوا تبدیل نشود. از این زمان به بعد همه‌چیز را وارونه نقاشی میکرد و به این ترتیب، فاصله‌ای را بین خود و تصویر و بین مخاطبان و تصویر به وجود میآورد.

معکوس نقاشی کردن، مستلزم عمل مهم از خود گذشتگی و زیر پا نهادن انتظار معمول تماشاگر به دیدن تصاویر «درست» اشیاء است. مربوط ساختن تصاویر،به‌طور مستقیم به یک تماشاگر قائم، ازجمله راهبردهای کلاسیسم یونانی ـ رومی برای تحکیم نگرش خاص به جهان و جایگاه هنر در آن است. جهان بازلیتس، جهانی است شکل گرفته از یک آلمان دو پاره شده، سردرگم بین گذشته و حال خود؛ آلمانی که تسلطش را بر زبان هنری بومی خود از دست داده بود.

نقاشیهای او دنیائی فجیع و غمانگیز، مملو از رنج و از خود بیگانگی انسانها، و مملو از فقر و آزارهای جنسی را به تصویر میکشند. وی با خلق آثار پراحساس و توصیفهای مؤثر و نافذ از جهانِ پیرامون، باعث برانگیخته شدن ارزشهای اخلاقی طبقه متوسط جامعه در جمهوری فدرال آلمان طی دهه‌های ۶۰ شد. بازلیتس در آثارش از هنر مجسمه‌سازی آفریقائی الهام می‌گیرد که خود نیز مجموعه‌ای از این آثار گرد آورده است. وی به جای استفاده از قلم‌مو در اکثر تابلوهایش با انگشتانش بوم را رنگ کرده، تابلوهایش را بدین گونه خلق میکند. او در دهه‌های هشتاد موفق شد سدهای بین‌المللی پیشرفت در عالم هنر را بشکند و به محبوبیتی جهانی دست یابد. در پنجاهمین سال تولدش به سبب برگزاری نمایشگاههای بزرگی در هامبورگ، برمن، و فرانکفورت، مورد تقدیر و قدردانی قرار گرفت. هم‌اکنون نیز آثارش از طرف معروفترین و معتبرترین موزه‌های اروپا و آمریکا به قیمت بسیار بالائی خریداری میشوند و در بیست و هشتم ماه مارس سال ۲۰۰۴ چند موزه هنری در شمنیتس، آثار وی را به معرض نمایش خواهند گذاشت. در این نمایشگاه همچنین مجسمه چوبی «خواهر موندریان» به همراه هشت تابلوی نقاشی از آثار او در معرض دید عموم قرار میگیرد.

بازلیتس در مصاحبه اخیر نشریه اشپیگل با وی، اظهار داشت: «هر زمان که تابلوئی میکشم، سعی میکنم موضوعی جدید ترسیم کنم تا ذهن تماشاگر را به کنکاش وادارم. من از این طریق به چشمان خسته راههای تازه‌ای نشان میدهم».

«نگاهی اجمالی به بیوگرافی گئورگ بازلیتس»

هانس گئورگ بازلیتس در سال ۱۹۳۸ در شهر دوبچبازلیتس آلمان شرقی متولد شد. سال ۱۹۶۵ در مدرسه عالی هنر در برلین شرقی به تحصیل رشته نقاشی پرداخت و در آنجا با رالف ونیکر (که بعدها نامش را به آ.ار.نپک تغییر داد) آشنا شد. وی مجذوب سبک فتوریسم شد که از ایتالیا نشأت گرفته بود و از همین رو به این سبک نقاشی میکرد. در سال ۱۹۵۸ مجبور شد به دلیل برپا شدن آشوبهای سیاسی، دانشکده را ترک کند؛ سپس به غرب رفت و تا سال ۱۹۶۲ در دانشکده هنرهای تجسمی برلین غربی به تحصیل پرداخت. وی در سال ۱۹۶۱ نامش را از «کرن» به «بازلیتس» تغییر داد. نمایشگاههای اولیه‌اش را طی سالهای ۱۹۶۲ـ۱۹۶۱ در برلین غربی برپا کرد.

بازلیتس که (جمعه ۹ ژانویه) امسال جایزه دولتی ۳۵۰۰۰ یوروئی را از دستان وزیر فرهنگ و هنر آلمان دریافت کرد، هم‌اکنون ۶۵ ساله است و در

قصر نیدرزاکسن زندگی میکند. وی از ابتدای دهه ۷۰ به این سو در مهمترین نمایشگاههای بین‌المللی حضور داشته است. در سال ۱۹۹۵ موزه گوگنهایم بیش از صد اثر از آثار نقاشی و مجسمه‌سازی خود را به وی اهدا کرد که پیش از آن، این افتخار فقط نصیب ژوزف بویز شده بود، وی به همراه «آ.ار.پنک»، «یورگ ایمندورف»، «گرهارد ریشتر»، «زیگمار پولکه» و «گونتر اوکر» ازجمله هنرمندانی است که اهل جمهوری دمکراتیک آلمان بوده و در جمهوری فدرال آلمان موفقیتهای شغلی درخشانی به دست آورده است.

بازلیتس، یکی از برجسته‌ترین نقاشان نئواکسپرسیونیسم معاصر آلمان به شمار میآید و از سال ۱۹۶۹ که به کشیدن تصاویر وارونه پرداخته است، نقدها و اظهارنظرهای موافق و مخالف زیادی را برانگیخته است.

«یک خبر»

«نمایشگاه هنر» جمهوری فدرال آلمان در بن، از دوم آوریل تا یازدهم جولای ۲۰۰۴ حجم وسیعی از آثار گئورگ بازلیتس را به نمایش میگذارد. در این نمایشگاه که به قصد معرفی اجمالی آثار این هنرمند برپا خواهد شد، گزیده‌ای از تابلوهای وی از ۱۹۵۹ تا به امروز در معرض دید عموم قرار میگیرد. بخشی از این آثار مربوط به سالهای ۲۰۰۴ـ۲۰۰۲ است که تاکنون در هیچ نمایشگاهی شرکت داده نشده‌اند.

نمایشگاه دیگری که از هم‌اکنون تا ۲۹ فوریه ۲۰۰۴ در شمنیتس برگزار میشود، حاوی مجموعه آثار هنر آفریقائی این نقاش و مجسمه‌ساز است که بعد از دوسلدورف و مونیخ در آلمان شرقی برگزار میشود. مرکز ثقل این نمایشگاه حدود ۱۳۰ اثر از آثار هنری آفریقای شرقی است که عبارتند از نقابهای چوبی، عروسکهای پارچه‌ای، و مجسمه‌هائی که از تکه‌های چوب، آهن، شیشه، ریسمان، پوست لیفی درخت، و پارچه ساخته شده‌اند. اکثر این آثار بیش از صد سال قدمت دارند.

منبع : سورهٔ مهر

http://vista.ir/?view=article&id=315724

VISTA.IR
Online Classified Service

سقف کلیسای سیس‌تین

سقف کلیسای سیس‌تین در رم توسط میکل‌آنژ میان سال‌های ۱۵۰۸ تا ۱۵۱۲ نقاشی شده است. این نقاشی از بخش‌های گوناگونی تشکیل شده که شامل ۹ تصویر از کتاب پیدایش (که نخستین بخش انجیل عهد عتیق است)، هفت تصویر از پیامبرانی که نامشان در کتاب پیدایش ذکر شده، پنج تصویر از پیامبران مونث (در یونان و روم باستان اعتقاداتی وجود داشت مبنی بر وجود پیامبران مونث که در عهد عتیق می‌زیسته‌اند) است.

شهرت این سقف بیشتر بخاطر نقاشی «آفرینش آدم» است. نکته قابل توجه در این اثر وجود تعداد زیادی تصاویر پگانی (کلیسا پیروان مهرپرستی یعنی بزرگترین دشمن خود را Pagan یا مشرك نامید) است. مانند پیامبران

مونث که بر خلاف اعتقادات مذهبی در مسیحیت است. تصاویر هفت پیامبر و پنج پیامبر مونث در بخشی از سقف تصویر شده‌اند که هنگام ساخت بنای کلیسا به یادبود حواریون حضرت مسیح طراحی شده‌اند.

● ۹ تصویر از کتاب پیدایش

پنج عدد از این تصاویر داستان‌های آفرینش هستند.

۱. آفرینش ماه و خورشید

۲. آفرینش زن

۳. آفرینش آدم

۴. آفرینش زمین و آب

۵. آفرینش نور و تاریکی و چهار تصویر دیگر عبارتند از آدم و حوا، نوح، سیل و نوح

آخرین تصویری که میکل‌آنژ بر سقف کشیده است آفرینش نور و تاریکی است که گفته می شود طی یك روز انجام گرفته است.

● هفت پیامبر

هفت پیامبری که تصویرشان بر روی سقف دیده می‌شود عبارتند از: حزقیال پیامبر یهود در قرن ششم پیش از میلاد، اشعیا، ارمیانی نبی (سده های ۶ و ۷ پیش از میلاد)، یوئیل، یونس و زکریای نبی.

در چهار مثلثی که در چهار گوشه سقف قرار دارد تصاویری در خصوص یهودیان و اسراییل دیده می‌شود. همچنین کشتن پهلوان غول‌آسای فلسطینی جالوت توسط حضرت داوود، بریدن سر هلو فرنس، توسط زن یهودی با نام جودیث، مجازات هامان به دلیل دسیسه‌اش علیه یهودیان و موسی و افعی.

● سقف کلیسای سیس‌تین بر روی پارچه

یك بانوی ۴۱ ساله اهل ایالت تگزاس امریکا موفق شد پس از ۱۰ سال تلاش نقاشی میکل‌آنژ در سقف کلیسای سیس‌تین را بر روی پارچه توسط نوعی سوزن دوزی خاص به تصویر بکشد.

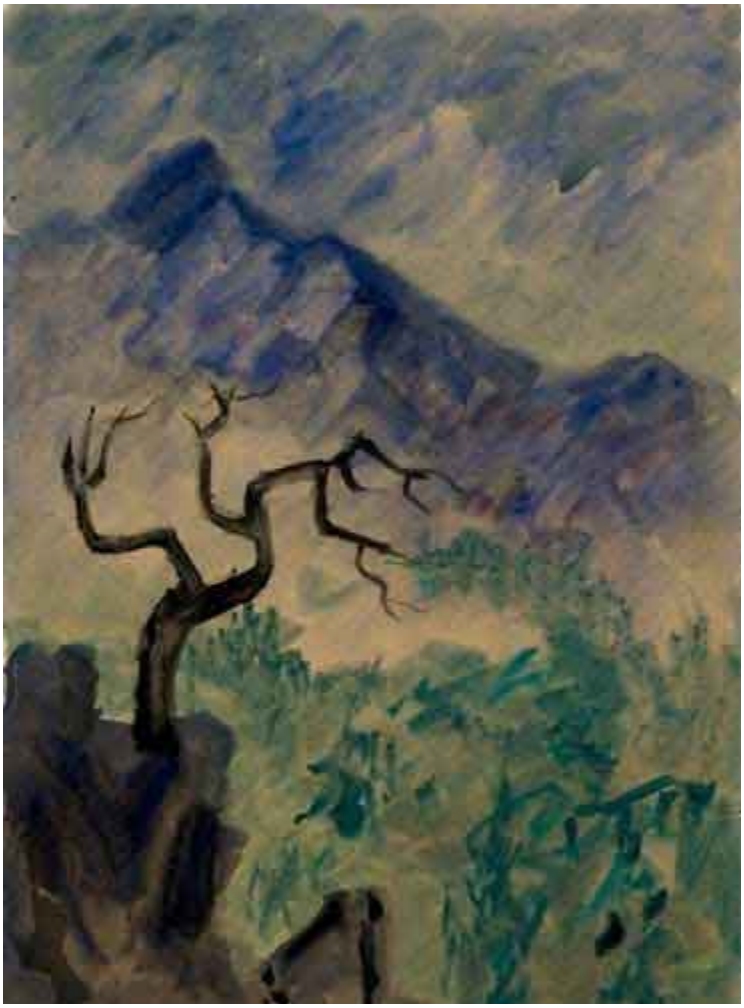
ابعاد این کار ۸۰ در ۴۰ اینچ است. خانم رابرتز گفت برای طراحی این اثر ۷۰۰ ساعت و برای درست کردن آن ۲ هزار و ۸۷۲ ساعت وقت صرف کرده است. این اثر که از ۶۲۸ هزار و ۲۹۶ کوك (بخیه ضربدری) و یك هزار و ۸۰۹ رنگ متفاوت تشکیل شده است در هفدهمین نمایشگاه هنرهای دستی که در شهر تگزاس برگزار شده به نمایش در آمد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=219706

VISTA.IR
Online Classified Service

سهراب سپهری



پنداری ما به عادتی کهن (یا بخوانید کهنه) بیشتر شیفتگان کلامیم تا نقش، خاصه کلام رنگین. هم از این روست که سهراب نقاش به دفعات مقهور سهراب شاعر بوده است.

اگرچه شاعرانگی‌اش را گاهی ساده و دور از جسارت تمام یک هنرمند حاضر در متن جامعه دیده‌ام، اما نقش‌های شاعرانه‌اش را ستایش کرده‌ام بی‌شبهه، که بی‌وقفه نقاشانه بوده است. گویی کلام‌های گمشده‌اش را یافته و پرده ـ پرده نگفته‌هایش را نواخته. شجاع و بی‌اعتناء به منتقد کسل و بی‌تحرکی که ناشکیب است و معترض به همه آنچه برایش آشنا نیست. نقاشی‌هایش چنان آشنا و هم آشنایی‌زداست که پاک و تازه به انتظار قضاوت، نگاهت می‌کند. مطمئن و خرسند.

بی‌اینکه قصد ورود به فلسفه و جهان‌بینی سهراب ـ که عمدتاً همان سهراب شاعر است ـ داشته باشیم؛ چنان از خاطره‌های دور و نزدیک مخاطب بهره می‌برد که انارهای سیاه طرح‌هایش را به سرخی و تازگی می‌زند و گلدان‌هایش گویی هر دم گل می دهد.

نقاشی‌هایش سرشار از نشانه‌های کلامی است: درخت، کلاغ، انار، مادر، کاشان، سنگ و... که حاوی تلفیق معانی قدیم و شخصی نقاش است. خلقتی عاریه با مفاهیم افزوده.

گاهی در وسوسه‌های تأویل‌پذیری، مربع‌های سادهٔ نقاشی‌هایش به همان بی‌تابی بند رخت‌های شعرش می‌ماند و گاه گویی نقشش را از تعریف و ترکیب کالیگرافی و حتی خط ژاپنی بر می‌گزیند و در خلق فرم‌های رها به امضاء نام خود نظر دارد. و اگر تکنیک‌های نقاشی را در ظرافت‌های پرکار اجرایی بدانیم، تابلوهایش از تکنیک‌های متحیرکننده تهی است. خالی و پرجاذبه. اما اگر تکنیک را پیوند و همخوانی اثر با ذات تفکری آن بدانیم، آثارش سرشار از ابداع و کشف‌های نو به نوی تکنیکی است.

سهراب استاد خلاصه‌گویی و سطوح خالی و منفی در طراحی و نقاشی است و از طرفی شواهد بسیاری از انواع انتخاب‌های هندسی و کمپوزسیون‌های کلاسیک را می‌توان در نقاشی‌هایش نشان داد. تعلیقی از چرایی و بی‌چرایی در جریانی از خود محوری حس و خرد.

اغلب کودکی است هیجان‌زده از جعبهٔ تازه رنگ‌ها که بی‌هیچ فوت وقت به سراغ بوم و مقوا می‌رود و بی‌اعتناء به همهٔ بایدها و نبایدها به خلوت رفته و با تحفه‌ای خوشایند باز می‌آید. گاهی چنان ساده، خالص و صمیمانه طرح و نقش می‌زند که نقاشی‌اش بی‌واسطه و بی‌هیچ رد آشکاری از خود فیزیکی نقاش دیده می‌شود و گاه همچنان پرده‌خوان و نقالی دیر کار در میان اثر و چشم، در کنار قاب نقاشی می‌ایستد.

سهراب و نقاشی‌هایش آیا به تمام معنا یک رئالیست کم حوصله است؟ یا امپرسیونیست راوی؟ هیجانی است یا مدرن منطق‌گرا؟ انتزاع است یا یک بازگشت بومی‌گرا؟ سنت شکنی است یا چشم به رایحه‌های ظهور پست مدرنیسم نورسیده دارد؟

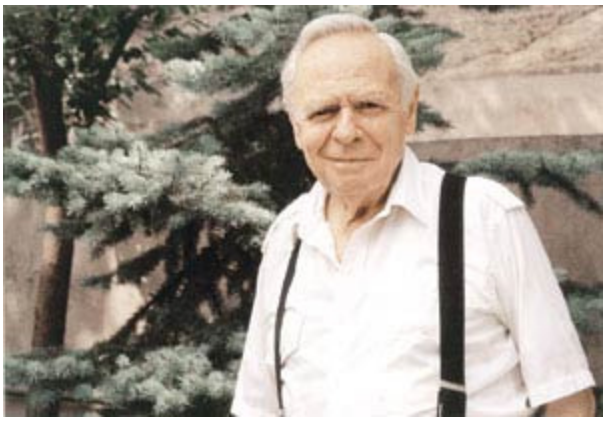
به این ترتیب انتخاب رویه‌ای مشخص و ثابت برای تحلیل آثار نقاشی سهراب کار چندان ساده‌ای نیست. نقاشی‌های سهراب را تنها می‌توان با

دنیای صاف خود او شناخت.

http://vista.ir/?view=article&id=366602

VISTA.IR
Online Classified Service

سهمی بیشتر از یک شاهد زنده



زندگی و فعالیت هنری مارکو گریگوریان در دورانی رقم می خورد که تاریخ نقاشی ایران تحولات جدی و پرتلاطمی را با حفظ رویکردی مثبت نسبت به هنر غرب تجربه می کند.

او از طرفی امکان تجربه بی واسطه آنچه را که امروزه شروع گرایش به نقاشی غربی در ایران محسوب می کنیم (کمال الملک و مکتبش) داشته و از سویی دیگر تا همین چند هفته پیش به عنوان تجربه گر و شاهد زنده همه این تاریخ حضور داشت.

سابقه نوگرایی در نقاشی ایران شاید به اندازه عمر گریگوریان باشد. هر چند می توان تحول ابتدایی در نقاشی ایران را در دوره صفویه و سفر محمد زمان به اروپا (رم) و بازگشتش در حدود سال ۱۰۶۱ جست وجو کرد، اما بی شک بعد از آن، با فعالیت کمال الملک یا در فاصله سال های پس از جنگ جهانی دوم، این تحولات صورتی عمیق تر و گسترده تری به خود گرفت و با شتاب بیشتری طی شد. این پیگیری که حاصل سفرهای مختلف هنرمندان به خارج از کشور و به تبع آن پراکنده شدن اخبار و اطلاعات جدید از تحولات هنر غرب در محافل فرهنگی و مطبوعات آن زمان بود، پس از مرگ کمال الملک در سال ۱۳۱۹ صورت جدیدی را تجربه کرد. در این سال اولین تجربه های کاملاً متفاوت با مسیری که کمال الملک و شاگردانش می پیمودند رخ داد و تا آنجا پیش رفت که در آن زمان این جریان را به نام «جدال بین کهنه و نو» خواندند.

هر چند همه اتفاقاتی که در این سال ها می افتاد ۷۰ سال پیش از آن در اروپا تجربه شده بود و بیشتر تلاشی در پر کردن این خلاء تاریخی به حساب می آمد. تاسیس دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال های آغازین دهه ۱۳۲۰، با نگاهی کاملاً جانبدارانه به نقاشی غربی، به این مساله سرعت بیشتری بخشید و در سال ۱۳۲۵، با برگزاری «نمایشگاه هنرهای زیبای ایران»- به عنوان اولین نمایشگاه بزرگ هنرمندان معاصر ایران- آثار نقاشان جوان و نوگرای آن دوران نظیر حسین کاظمی، مهدی ویشکایی، جلیل ضیاپور، جواد حمیدی و... را در مقابل آثار کمال الملک و شاگردان او قرار داد.

هر چند هیچ گاه کمال الملک و شاگردان او در تاریخ نقاشی ایران به حاشیه نرفتند و از نمونه های آن کافی است تا به دوسالانه های برگزار شده در سال های ۱۳۷۰ ، ۱۳۷۲ و ۱۳۷۴ اشاره کرد که در آنها آثار پیروان جوان این مکتب به چشم می خورد. از طرفی دیگر ارائه آثار نو و معرفی چهره های نوگرا در آن سال ها آنچنان نبود که بتواند در مقابل موج قدیمی تر نقاشی ایران امکان قدرت نمایی پیدا کند. موج بر موجِ نقاشی نوگرای ایران و آغاز دوباره و جدی تر مجادلات میان کهنه و نو با بازگشت جلیل ضیاپور از فرانسه در سال های ۱۳۲۸-۱۳۲۷ اتفاق می افتد. در آن زمان ضیاپور و

همراهانش تا مدتی نزدیک به دو دهه آثار متفاوت و بعضاً رو به عقبی را در نقاشی معاصر ایران به جا گذاشتند.

شکل گیری شخصیت هنری مارکو گریگوریان (۱۳۸۶-۱۳۰۴) در این سال ها اتفاق می افتد. گریگوریان پس از تجربه جسته و گریخته یی از این اتفاقات بود که به خارج رفت. او پس از طی مقدمات نقاشی در ایران در سال ۱۳۲۹ به رم رفته و پس از تحصیل در مدرسه هنرهای زیبای رم دوباره به ایران برگشت تا از سال ۱۳۳۳ آموزش نقاشی را شروع کند. پیروزی تاریخی نوگرایان نقاشی ایران بر آنچه از طرف آنها کهنه خوانده می شد با برپایی نخستین بی ینال تهران (۱۳۳۷) که به همت گریگوریان برگزار شد، رقم خورد.

این نمایشگاه که آثار اکثر نوپردازان آن دوران را در خود داشت، از طرفی دیگر نشان می داد جنبش نوگرایی از سوی مقامات دولتی آن دوران نیز به رسمیت شناخته شده است. در دو دهه بعدی تلاطم نوگرایی در ایران کمی فروکش کرد و از آن پس چهره های نوگرا تمرین و تجربه اندوزی در محتوای نقاشی شان را شروع کردند. تا پیش از این، تجربیات (از موج امپرسیونیسم بعد از کمال الملک گرفته تا کوبیسم ضیاپور) بیشتر در قالب فرم ها بود. چنین شد که در زمان برگزاری بی ینال سوم نقاشی (۱۳۴۱) اکثر آثار نوگرا با رویکردی سنتی شکل گرفته و نوعی بازگشت محسوب می شد. به کارگیری عناصر خوشنویسی و نوشتاری یا عناصر سنتی در آثار نقاشانی مانند حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام و... از نمونه های این نوع نقاشی است. بدین سان جریان نوگرایی در ایران از دهه ۳۰ تا ۵۰ به تثبیت خویش با پشتوانه یی فرهنگی می پردازد و به گونه یی دیگر سعی در جلب توجه عامه مردم دارد.

این تنها نکته یی بود که تا آن زمان هنوز به دست نیامده بود. در کنار تمام تفاسیری که از کار با خاک گریگوریان وجود دارد، می توان آثار خاک و گل او را تجربه هایی در این راستا قلمداد کرد. گرایش او به کار با خاک، در امریکا و بعد از بازگشت دوباره او به ایران ادامه یافت. البته در این سال ها سنت نقاشی ایرانی (چه نگارگری و چه کلاسیسیسم- ناتورالیسم کمال الملکی) هیچ گاه ماندن در حاشیه را نپذیرفت. در کنار این جریانات هنری، جریان نقاشی قهوه خانه نیز حضور داشت و حتی تلاش گریگوریان در جمع آوری و به نمایش گذاشتن آثار نقاشان این جریان را در سال های اولیه دهه ۱۳۳۰ می توان تلاشی مجدد برای احیای جریان قهوه خانه به حساب آورد.

در سال های اولیه دهه ۱۳۵۰، و تا قبل از انقلاب، نقاشی نوگرا دچار بحران جدیدی می شود. از یک سو، بازگشت به سنت به شکلی سطحی و افراطی و از سویی دیگر تمایل به واقع گرایی اجتماعی در هنر، به تشدید این فضای بحرانی دامن می زنند.

چنین می شود که بعد از انقلاب عده یی برای همیشه کنار می کشند یا اینکه شاخه یی رئالیستی از هنر تا سال ها جریان غالب هنری ایران می شود. اکنون بعد از گذشت چیزی حدود یک دهه از جریان فوق است که به این نتیجه می رسیم آنها که زودتر از این جریانات موفق به تثبیت هنر خویش شده بودند و در واقع نسل نمادین نوگرایی را پیش از این دوران رقم زدند، ماندگار شدند. گریگوریان نیز یکی از اینها بود. هر چند او از اواسط دهه ۱۳۵۰ دیگر در ایران نبود و در سال های آخر و پس از سکونتش در ارمنستان به نوعی از گروه به حاشیه رفته محسوب می شد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=275725

VISTA.IR
Online Classified Service

سیاه مشق‌های جدی

آثار نقاشان معاصر به هر شکلی که عیان شوند منعکس کننده مفاهیم درونی و بازتابی از زندگی آنهاست.

عناصر بصری به مثابه ابزاری موثر در دست هنرمند فرهیخته است که در ترکیب با ذهنیت خود، به ایجاد متن تصویری می‌پردازند تا شاید بیننده را با نسیمی خوش،دلشاد و او را از «لحظه‌ها» پر سازند تا روح از تن خسته آزاد شود.

معمولا نقاشان سعی دارند احساسات خود را بر «لحظه وجود» استوار سازند و در تداوم این «لحظه» احساس زودگذر را معنا بخشند و ما را از ثمرات آن بهره‌مند سازند و لحظه، چیزی نیست مگر حالت بی‌تابی و شور درونی نامعلوم که نقاش را بی‌تاب ساخته و او را وامی‌دارد قلمو را (ظاهرا) بی‌هیچ هدفی به حرکت درآورد، و در این راستا، روح نقاش تسخیر می‌شود.

در نقاشی‌های سلاجقه که در دهه اول آبان ماه در گالری گلستان به نمایش درآمد، شکل‌ها و به ویژه رنگ‌ها با هیجان همچون واژه‌ها به سوی بیننده پرتاب می‌شوند و به نظر می‌رسد تعدادی از آثار انتزاعی که با قلموی پهن و خاکستری‌های کمیاب و به ظاهر خاموش که گاه لکه‌های شفاف در آن ظاهر شده‌اند بدون تامل همچون نگرش نقاشان چینی خطاطی شده و خود به خودی و خلق الساعه بوده و قلمو به قصد ساختن موضوع هدایت نشده و اسیر صورت‌گرایی نشده‌اند.

این پاکی و خلوص در آثار نقاشی آبستره او با مهربانی بر مخاطب ظاهر می‌شوند اما در برخی تک پیکره‌های طراحی شده، هنوز نقاش را در وابستگی به جنبه‌های منفی اسیر می‌یابی. تعدادی از پیکره‌ها به جای رهایی در واقع‌گرایی خویش محبوس شده‌اند و در فضای ترکیب‌بندی جا خوش کرده‌اند. این پیکره‌ها از جهت مهارت فنی قابل ملاحظه‌اند و گاه دارای استخوان‌بندی و استحکام هستند اما به نظر می‌رسد در وحدت بخشی کل پرده نقاشی، از انسجام لازم برخوردار نباشند. شاید سخن نقاشان چینی دوره سونگ سودمند افتد که :«ده سال نی‌های بامبو را رسم کن و بعد هنگام نقاشی آنها، هرچه درباره‌شان می‌دانی فراموش کن.»

و البته سلاجقه به محتوای واژه‌های یاد شده واقف است، وی از جمله نقاشانی نیست که بدون مطالعه به ارائه اثرش بپردازد. چنانکه می‌دانیم در سال‌های اخیر به جای پرکاری و سر و صدای ظاهری در گوشه‌ای نشسته و صبورانه ضمن گذران زندگی، مجدانه به مطالعه و تعمق در ابعاد مختلف نقاشی پرداخته است تا غبار سکون و یکنواختی را زدوده و اشیا را شفاف‌تر از گذشته دریابد.

آثار سلاجقه سیاه مشق‌های جدی تلقی می‌شوند که گاه موجب رهایی بیننده از سکون شده و تنفس در هوای صبحدم را هدیه می‌کند. از ویژگی‌های آثار وی پرداختن به دو شیوه بیانی آبستره و فیگوراتیو است که در یک وحدت کلی منجسم می‌شوند. آثار آبستره صرف او، همان روندی را طی می‌کند که آثار فیگوراتیو. در واقع تفاوتی در نگرش او بین دو پدیده آبستره و فیگوراتیو نمی‌یابیم.

محمد اعظم‌زاده

عضو هیات علمی دانشکده هنردانشگاه مازندران

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=122726

سیر نقاشی ایران

هنگامی که شاه‌عباس اول در ۹۹۶ه. به حکومت رسید، مینیاتور ایران که پیشینه تابناکی را از عهد تیموری و اوایل صفوی پشت‌سر داشت، در اوج ترقی سیر می‌کرد و نگارگران شیرین‌کار و توانا در تنوع بخشیدن به کارهای خود و ابداع شیوه‌های تازه و تکامل بخش، همچنان راه جویی و رهیابی می‌کردند. این تکاپو، از «مکتب هرات» که از مهمترین و اصیل‌ترین مکتب‌های مینیاتور ایران است، آغاز شد و در تبریز در زمان شاه‌اسماعیل صفوی (۹۰۵-۹۳۰ه) رنگ و سنگی دیگر یافت و شیوه جالبی به همت امثال سلطان‌محمد، قاسم علی چهره‌گشا، مظفرعلی و دیگران به وجود آمد که «مکتب تبریز» نامیده شد. سپس در دوران پادشاهی شاه تهماسب (۹۳۰-۹۸۴ه) با جابه‌جایی پایتخت از تبریز به قزوین و تصرفات زیبنده‌ای که در مکتب سابق به عمل آمد، «مکتب قزوین» به ظهور رسید که دارای بسیاری از سحرآفرینی‌های شیوه «هرات» و «تبریز» بود و افزون بر این، از ظرافت‌های دیگر مانند جوان‌نمایی و خوشگل‌سازی چهره‌های اشخاص و ریزه‌کاری در منظره‌های عمارات سلطنتی بهره‌ها داشت.

پس از آنکه بنابر تصمیم شاه‌عباس، پایتخت ایران از قزوین به اصفهان منتقل شد، عده‌ای از نگارگران دربار صفوی نیز به اصفهان کوچیدند و در این شهر هنرخیز به پدید آوردن نگاره‌های ارزنده خود در مینیاتور همت گماشتند؛ سلیقه‌های تازه‌ای که با پاسداری از اصالت فن، این نقاشان توانمند مانند رضا عباسی، حبیب‌الله مشهدی، فضل‌الدین حسینی، صادقی بیک، معین مصوّر و محمد یوسف در آفریدن آثار بدیع از خود به ظهور رساندند و تغییراتی که در صحنه‌پردازی و رنگ‌آمیزی و چهره‌نگاری و توجه به پدید آوردن نقاشی‌های تک صورته و چند صورته به وجود آوردند، سبک تازه‌ای را به معرض نمایش آورد که با مکتب‌های پیش ازآن تفاوت داشت و به نام «مکتب اصفهان» شهرت یافت.

مکتب نوزاد یاد شده که تا میانه‌های دوران شاه‌صفی گام به گام مراحل پیشرفت را می‌پیمود و استادان چربدستی چون شفیع عباسی، محمد یوسف، صادقی بیک و معین مصّور آن را کمال و رونق بخشیدند، تا آنجا پیش رفت که اگر از پاره‌ای جهات و از آن جمله رنگ‌آمیزی به پایه مکتب هرات و تبریز نرسید، ولی در صورت سازیهای مجالس و چهره‌های تک نفره بر مکتب‌های پیش برتری یافت. از ویژگیهای این سبک در چهره‌نگاری، نزدیک شدن آن به شبیه‌سازی است که در مجلس آرایی توجه برانگیز و خوشایند است. در این مکتب، مینیاتور ایران از تاثیر چینی‌سازی تا حد

قابل توجهی دامن فراچید و چهره‌ها و مناظر به واقعیت نزدیک‌تر شد و رنگها به ملایمت و ماتی گرایید.

از جمله نامبرداران این زمان رضای عباسی است که در عین تازگی کار، اصالت سبک را رعایت می‌کرد و افزون بر مجلس‌پردازی، در تک صورت‌سازی، یگانه عصر بود و شیوه شیخ محمد سبزواری و نگارگر معاصر شاه تهماسب را به سر حد کمال رسانید.

مکتب اصفهان پس از طی دوره بالندگی و رشد، هرچه به عصر پایانی صفوی نزدیک‌تر می‌شد، به انحطاط می‌پیوست و این فروافتادگی نه تنها در این مکتب، بلکه در مکاتب دیگر نیز مشهود بود و به‌طور کلی مینیاتور ایران در نقطه اوج خود گرایشی به سقوط پیدا کرد.

چون پس از طی بیش از دویست سال که از آغاز ترقی مینیاتور می‌گذشت و شاهکارهای ارزشمندی در نقاشی ایران به دست استادان بزرگی مانند جنید، بهزاد، میرک، شیخ‌زاده، محمدی، سلطان محمد، میرسیدعلی و میرزاعلی و دیگران به عرصه شهود آمده بود، به علت رکود و انحطاط عارض برای این هنر، ظهور یک تحول در سبک نقاشی انتظار می‌رفت و پدید آمدن شیوه تازه‌ای که در عین تفاوت با مینیاتور، مورد پسند هنرشناسان قرار گیرد زمینه پیدا کرده بود، از این رو تنی چند از استادان چیره‌دست، پس از آشنایی با روش پی‌گیری شده نقاشان هند در اقتباس پاره‌ای از ویژگیهای نقاشی فرنگستان و مأنوس شدن با این سبک از روی باسمه‌های فرنگی، بر آن شدند که در نقاشی ایران به گونه‌ای منطقی تغییراتی بدهند و اسلوب تازه‌ای پدید آورند.

یکی از سردستگان نامور و موفّق این عده، محمد زمان بود که وقتی به حکم شاه عباس دوم برای فراگرفتن فنون نقاشی با چند تن دیگر به اروپا اعزام گردید، سخت مجذوب سبک فرنگی شد و شیوه نقاشان ایتالیا را آماج فراگیریهای خود ساخت و با استعداد فزون‌مایه‌ای که داشت، در این مکتب پیشرفتهایی حاصل کرد و در تقلید استادان طراز نخستین، نمونه‌هایی خوب به نظر رسانید؛ وی پس از دو یا سه سال توقف در رم، تصمیم به بازگشت به ایران گرفت و چون متهم به تغییر مذهب شده بود، اندک زمانی بعد از ورود به وطن، به سوی هندوستان رخت سفر بست و در آنجا از طرف شاه جهان با مقرّری و منصب داری به کشمیر فرستاده شد. این نقاش در هند، «سبک هند و ایران» را که از شاخه‌های مینیاتور ایرانی است، مورد تتبع قرار داد و از آمیختن سبک هندی با ایرانی و ایتالیایی مکتبی به نام «اندپرسان ایتالین» به وجود آورد. محمد زمان در این مکتب که التقاطی از چند شیوه بود، به تدریج جنبه ایرانی را بر دو جنبه دیگر چربانید و برتری داد و سبک معروف به «ایرانی‌سازی» را ابداع کرد. از ویژگیهای این سبک، اقتباس (دور و نزدیک نمایی) یاپرسپکتیو و رعایت قواعد مربوط به آن بود. افزون بر این، از ویژگیهای محلی ایران و چاشنی ظرافت و جاذبه مینیاتور ایرانی و لطافت پردازکاری و درخشندگی رنگها بهره کافی داشت و می‌توانست در برابر مینیاتور مطلق و تمام عیار که سبکی جدا از آن بود، خود را خوب و دلپذیر و گران مقدار نشان دهد؛ غیر از محمد زمان، استادان دیگری هم در بنیان‌گذاری و پیشبرد این مکتب نوبنیاد کوشیدند که از آن شمار می‌توان علیقلی جبّادار، استاد محمد، عباسی، ابدال بیک، محمدقاسم، محمدعلی بن محمد زمان و محمد حسن رضوی را نام برد.

این شیوه تازه، پایه‌های پیشرفت را پیمود تا در دوران نادرشاه و اوایل عهد زندیه به اوج بلند پایه‌گی خود رسید و استادان بزرگی چون محمدعلی بیک و علی اشرف موفق به عرضه آثاری فاخر و دل‌انگیز شدند که از حیث صحنه آرایی و رنگ‌آمیزی و انطباق با قواعد فن و تابناکی الوان در حد اعلای هنری بود؛ ولی غمگنامه باید گفت که قطعات بازمانده از آن زمان به استثنای گل و بوته‌سازی علی اشرف، نادر و کمیاب است. این سبک در دوران زندیه، با اندک تصرفی به وسیله استادان نام پروری چون آقا صادق، میرزابابا، محمدباقر، آقازمان و ابوالحسن غفاری مستوفی به دوران قاجار وارد گردید و از جهت اسلوب، مبنا و شالوده نقاشیهای آن دوره قرار گرفت.

در عهد قاجار، اساس کار نقاشی مبتنی بر سبک نامبرده بود؛ ولی تنوع بسیاری در نشان دادن شاخه‌های گوناگون این شیوه و ابتکارهایی در زمینه‌های مختلف پدید آمد که از ویژگیهای آن روزگار بود و پیش از آن سابقه نداشت.

به‌طور کلی نقاشی در دوران قاجاریه به جهت گسترش در شعبه‌های جوراجور و تأثیر پذیری تام و تمامش از مکتب‌های فرنگی، ترقی کرد و آثار گوناگونی در سطوح مختلف و در فنون رنگارنگ به وجود آمد که درخورستایش و داستان‌گوی ویژگیهای خود بود. متاسفانه باید خستو بود و معترف که این آثار ارزشمند چنان که باید، از طرف محققان هنر نقاشی و هنرشناسان مورد پژوهش و بررسی قرار نگرفته و شناخته نشده است تا آنجا

که از روی ناآگاهی، برخی پنداشته‌اند که نگارگری این عصر از اهمیت چندان برخوردار نیست! قسمتی از این مهجوریت را باید به حساب محکومیتهای سیاسی دوران قاجار گذاشت که بر روی ترقیات هنری آن پرده‌ای تاریک فروافکنده است.

در عصر قاجار، سرآمدان بزرگی در فنون نقاشی ظهور کردند که هر یک با سلیقه و ذوق خاص خود در یکی از شاخه‌ها و گاه در چندین شاخه از فنون این هنر والا، پدید آورنده شاهکارهای خیره‌کننده شدند و گوهرهای گران ارز و کمیابی را برگنجینه‌های فرهنگ و هنر این مرز و بوم افزودند.

رشته‌های تذهیب، زرنشان، میناکاری، قلمدان آرایی، کتاب‌سازی و چهره‌نمایی همراه با منظره طرازی و تصویرنگاری آبرنگ و گل و پرنده‌نگاری و منظره افروزی باغ و بستان و بناهای عالی و تصویر رنگ روغنی و آبرنگ از شخصیت‌های نامی و تابلوسازی از رقاصه‌ها و رامشگران و دیوارآرایی از تصاویر رجال و بسیاری از شعب دیگر نقاشی در عهد قاجار به پیشرفت‌های فراوان دست یافت که درخورد انکار نیست و در این ترقی، تشویق پادشاهان و دولتمردان عصر تاثیر بسیار داشت.

از آغاز این دوره تا پایان آن استادانی از قبیل آقازمان، آقاصادق، محمدباقر، میرزابابا، آقانجف، محمدهادی، محمداسماعیل، حیدرعلی، آقاعباس شیرازی، محمدابراهیم نعمت‌اللهی اصفهانی، آقا احمد فرزند آقانجف، آقاکاظم، صنیع‌الملک غفاری، آقابزرگ شیرازی، اسماعیل جلایر، ابوتراب غفاری، بهرام کرمانشاهی، محمودخان ملک‌الشعرا که کمال‌الملک و شماری دیگر، در افق هنر ایران طلوع کردند و روشنی بخش دیده صاحب نظران و هنر دوستان شدند. بیشتر این هنرمندان در تهران سکونت داشتند و آنان که در شهرستانها ساکن بودند، خریداران و مشتاقان هنرشان اکثر در تهران می‌زیستند.

در عصر قاجار به همان نسبت که استعداد هنری صاحبان ذوق شکوفایی داشت و به سرحد کمال و پختگی رسید، علاقه به هنر و دلبستگی به آثار هنری در میان خواص مردم در سطح بالایی قرار داشت و طالبان محصولات هنری ارزشمند که از زیر دست استادان بیرون می‌آمد، کم نبودند؛ خاصه کسانی که در زمره رجال کشور به شمار می‌آمدند و ملقب به لقبهای مطنطن بودند، با به دست آوردن قرآنهای خطی مذهب و قلمدانهای نفیس و تابلوهای نقاشی و سرقلیان‌های میناپی و انگشتری‌های عقیق یمنی و مهرهای حکاکی شده و قاب آینه‌های لاکی و مرقعات زیبا از خوشنویسان بزرگ، خود را به عنوان اشخاص هنرگرای، فرهنگ پروژه، با کمال و اعیان منش معرفی می‌کردند و شاید در این جهت با هم رقابت می‌ورزیدند. گواه این مدعا، عرضه شدن چنین آثار و اشیایی برای فروش از طرف خاندانهای کهن و بازماندگان رجال مذکور است که در سالهای اخیر به خریداران مجموعه دار ارائه می‌شده و بیشتر آنها پدید آمده از سفارش دولتمردان و اعیان زمانی خود بود. باری، یکی از دستاویزهای نزدیک شدن به کانونهای قدرت و وسیله کارگشایی‌ها، همانا پیشکش کردن این‌گونه ساختمانها و اشیای هنری به صاحبان نفوذ و مقامات دولتی بود که در نتیجه افزایش طالبان آنها، کار هنرمندان رواج و رونق یافت و ساختمان آن به بهای خرید و فروش می‌شد.

به هر تقدیر، عصر قاجاریان را باید از لحاظ ترقیات هنری در شئون مختلف نگارگری و کثرت هنر آفرینان گرانسنگ و رواج بازار نقش آفرینی، دوره‌ای فخرآفرین شمرده و استمرار ترقیات هنر را از دورانهای تیموری و صفوی و زند، در این زمان به دیده تحسین نگریست.

- میناکاری

یکی از بزرگترین مآثر هنری در این عهد، میناکاری۱ و نقش آفرینی روی میناست که در عصر فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲ـ۱۲۵۰) به سرحد کمال ترقی رسیده و برای صورت سازیهای ظریف و استادانه آن، تاکنون نظیری در میناسازی‌های معتبر دنیا پیدا نشده است. در این رشته که تلفیقی از هنر و صنعت به وسیله آتش و خاک است، چیره دستانی همچون استاد جعفر، استاد احمد، عبدالله، لطفعلی شیرازی، استاد باقر و ابراهیم ظهور کردند که ظرافت کاری و زبردستی خود را با نقاشی در کناره سرقلیان‌های طلایی و بر روی دسته و قسمتی از غلاف کاردها و خنجرهای مرصع و غیره نشان دادند و نمونه‌های عالی از صورت نگاری و گل و بوته‌سازی را در مینا پدید آوردند. این صنعت در دوره ناصرالدین شاه نیز رونق داشت؛ ولی از حیث کیفیت به پایه عصر فتحعلیشاه نمی‌رسد و از آن پس به انحطاط گرایید. مینا بر روی اشیای مسین و زرین به کار می‌رفت؛ ولی بر روی طلا بهتر و ظریف‌تر از کار بیرون می‌آمد و اهمیتی بیشتر داشت.

- قلمدان‌سازی

دیگر از جمله آثار هنری فاخر و بی‌رقیب در دوره قاجار، قلمدان‌سازی است که مشتمل بر ساختن قلمدان ساده و قلمدان آرایی با نقش و نگار است و نیز کارهای لاکی (روغنی) دیگر از این دست، چون قاب آینه و جعبه‌های جواهر و چسبدان و جلد کتاب و آس و سیگاردان که همه در شمار ساخته‌های ارجمند و جذاب این زمان محسوب می‌شود.

در این هنر نمایی که از روزگار صفویه آغاز و در دوره قاجار با برتر گرایی‌های بیشتر دنباله‌گیری شده، استادان بزرگی چون آقانجف اصفهانی، آقازمان، میرزابابا، عباس شیرازی، محمد اسماعیل، احمد بن نجفعلی، آقا جعفر، آقاکاظم، نصرالله امامی، محمدرضا امامی، سیدمحمدحسین گل و بته‌ساز، لطفعلی، زین‌العابدین، محمدمهدی امامی، محمدباقر سیمرمی و دیگران به عرصه هنر خرامیدند و از لحاظ تنوع و ظریف کاری و جاذبه انگیزی که در هنر قلمدان به وسیله استادان یاد شده و همانندانشان ساخته و پرداخته گردید، این رشته هنری را از مفاخر و ماثر فرهنگی این دیار و مایه گرامیداشت بسیار گردانید. در میان این گونه آثار، گاه دیده شده است که نقش آرای قویدستی چون محمد اسماعیل نقاشباشی در سطح قلمدانی به اندازه معمولی ترسیم منظره یک جنگ، هزار چهره پرداز خورده را در حالات گوناگون پیکار و زد و خورد با چند صد اسب در میدان جنگ به نمایش درآورده و کاری اعجازگونه به نظر رسانیده است.

مورد استفاده قلمدان اساساً برای حمل نوشت‌افزار بوده است؛ ولی قلمدان‌های بسیار نفیس و گرانبها جنبه نمادین (سمبولیک) داشته و نشانه اهلیت صدارت و استیفا و کمال پرستی و هنردوستی به شمار می‌رفته است.

● قاب آینه، اشیای لاکی

قاب آینه لاکی که از جمله اشیای زینتی و اشرافی بود، برای پیشکش کردن به پادشاهان و بزرگان کشوری و لشکری ساخته می‌شد و نیز به عنوان یکی از ارقام جهیزیه شاهزاده خانم‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. این شیء عبارت از دو لخت مقوای ممتاز است که در داخل یک لخت آن، آینه نصب می‌گردید و در داخل و خارج لخت دیگر نقش و نگاری دلپذیر به نظر می‌رسید. نقاشی درون آن یا شمایل پیغمبر(ص) و امام یا تصاویر دیگر بود و یا با گل و بُته و چهره اشخاص، زیور می‌یافت. شکل قاب آینه گاه مکعب شش ضلعی و گاهی مربّع یا مستطیل بود و هر یک در جای خود جلوه‌ای خوشایند داشت.

جعبه لاکی نیز بیشتر به شکل مکعب مستطیل در اندازه‌های مختلف بود و سطح رویین آن که با بریدگیهایی از جوانبش مجزّا می‌شد، در آن را تشکیل می‌داد و هر قسمت اعم از در یا بدنه جعبه، با نقوش دلاویز زینت می‌یافت که اکثر موضوع نقاشی آن، مجالس بزم و شکارگاه و یا صحنه‌های جنگی بود. این گونه جعبه‌ها که بیشتر از مقوای عالی و گاه از چوب ساخته می‌شد، جای جواهر و چیزهای بهادار بود که در صندوق نگهداری می‌شد.

استادانی چون آقا صادق، میرزا بابا، آقا زمان و محمدباقر در کار جعبه آرایی آثار بسیار خوب و ارزنده پدید آورده‌اند. از میان استادان اخیر، مرحوم میرزا آقا امامی این جعبه‌ها را به سبک صفوی می‌ساخت.

دیگر از انواع اشیای لاکی، «چسبدان» است که محفظه‌ای به عرض ۲ و طول ۶ سانتیمتر از مقوای ظریف بود و برای چسب زدن به پاکتها و امثال آن مورد استعمال داشت و با کلاهک کوچک مقوایی باز و بسته می‌شد. این شیء هنری نیز به مانند قلمدان با نقش و نگار و گل و بته و گاهی چهره‌ها زینت می‌گرفت و ظرافت بسیار داشت.

ساختن «سیگاردان لاکی» نیز که جای توتون و کاغذ سیگار پیچ است، در اواخر عهد قاجار معمول شد و آن عبارت است از: یک جعبه کوچک مستطیل شکل به طول ۶ و عرض ۳ سانتیمتر که زیر و رو و داخل آن را با نقوش دلارا مزین می‌کردند. این سیگاردان‌ها را بیشتر ابراهیم نقاشباشی نعمه اللهی می‌ساخت و به نام او رقم می‌شد.

«جلدهای لاکی» منقوش و مذهّب نیز از جمله ساخته‌های نفیس و پر ارج این روزگار است که هرچند دنباله جلدسازی‌های روغنی عصر صفوی است، اما در عهد قاجار به ترقیات بیشتری نایل آمد و نقوش گوناگون و طرحهای مختلف آن از لحاظ پردازکاری و زرنشان سازی حاشیه نسبت به قدیم گرانبارتر گردید.

افزون بر آنچه یاد شد، برگه‌های آس را هم که برای قمار به کار می‌رفت، باید در شمار کارهای لاکی دوره قاجار به شمار آورد. برخی از این برگه‌ها به دست استادان طراز اول نقشبندی می‌شد که همچون تابلوهای کوچک نقاشی به طور تکی یا دستگی مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ ولی بیشترین آنها در سطح نازل و متوسط بود که در دست علاقه‌مندانش می‌چرخید.

بعضی از صفحات لاکی شطرنج و پاره‌ای از سینی‌ها و سطح رویین میزها نیز با گل و بوته و صورت‌سازی استادان چیره دست تزیین یافته و جزو اشیای زیوری دوره قاجاریه است.

- دیوار نگاری

در عصر قاجار نقاشی روی دیوار (دیوارنگاری) هم که در عهد صفویه به حد اعلای ترقی رسیده بود، دنباله‌گیری شد و نمونه‌های ممتازی به ظهور رسید که در سبک ویژه خود از زیبایی و اصالت و تلألوی رنگ برخوردار بود. در این رشته، موضوع نقاشی، منظره عمارات سلطنتی و شکارگاه و تصویر انواع میوه‌ها و نیز شکل شاهان و شاهزادگان بود و از جمله آثار معتبر این گونه نقاشی، تصاویر دولتمردان قاجار در عهد ناصری است که بر دیوارهای «لقانطه» سابق به قلم «ابوالحسن غفاری ملقب به صنیع الملک» ترسیم شده و اکنون به موزه ایران باستان نقل مکان یافته است.

- تابلوهای رنگ روغن

دیگر از آثار زیبنده‌ای که از نقاشی عصر قاجاریه درخور ذکر است، نقاشی رنگ روغن بر روی بوم مشمع است که سخت مورد تشویق دربارها بود و تابلوهای گرانبهایی از این نوع به دست استادان چیره‌دستی چون مهرعلی، میرزابابا، سیدمیرزا، آقا صادق و دیگران، از چهره فتحعلیشاه و پسران او و رجال درباری و دیگر شاهان قاجار تهیه شده که هم‌اکنون در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی مضبوط است. افزون بر این، چهره شاعران و عارفان بزرگ از قبیل سعدی، عطار، مولوی، حافظ، شاه نعمه الله ولی، میرفندرسکی و غیره به دست نقاشانی چون رجبعلی اصفهانی و نیز سرگذشت‌هایی مانند قصه حضرت موسی(ع) و فرعون، یوسف(ع) و زلیخا، ذبح اسماعیل(ع)، بهرام و گلندام، خسرو و شیرین با قلم استادانی چون محمدحسن، آقا بزرگ، لطفعلی، آقا صادق و اسماعیل جلایر بر روی بوم مشمع کشیده شده و زینت بخش خانه‌های هنردوستان گردیده است.

شیوه کار استادان در این گونه تابلوسازی‌ها هرچند اساساً از نظر اسلوب الهام گرفته از مکتب فرنگی است، ولی جنبه ایرانی‌سازی دارد و ویژگیهای ذوق و سلیقه ایرانی از نظر نگارگری کاملاً در آنها نمایان است و وجه تمایز و تشخص آنهاست؛ گرچه قسمتی از این تمایز به «غلط‌سازی» تعبیر شده، ولی باید دانست که این یک کار عمدی بوده و نقاش ایرانی نخواسته است تصرفات ذوقی و بومی خود را که معرف استقلال هنری اوست، در عین اقتباس قسمتی از خصوصیات سبک اروپایی از یاد ببرد.

- گل و بته‌سازی

در دوره قاجار گل و بته‌سازی که شامل گل صدبرگ و گلهای دیگر با برگ و ساقه و شکوفه و غنچه فندق و پرنده می‌باشد، به والاترین پایه شکوفایی و تکامل رسید و نسبت به دوران صفوی از حیث نقطه‌پرداز و مشابهت بیشتر با طبیعت و درهم آمیختگی اجزا و تنوع طرحها، ترقی کرد. این هنر جذّاب و دل‌انگیز که بهترین جلوه‌های زیبایی طبیعت را در نظر نمایان می‌سازد، مورد علاقه و توجه بیشتر استادان نگار آفرین بود و کمتر هنرمندی را در رده‌های بالای نقاشی می‌توان سراغ کرد که در این رشته تمرین نکرده باشد.

اساتید این فن اکثر اصفهانی و شیرازی بودند و دو مکتب عالی و ممتاز در گل و بته‌سازی بنیاد نهادند که در هریک قطعات معتبر به وجود آمده است. در میان استادان نامی این فن می‌توان از آقا زمان، محمدباقر، میرزابابا، محمدعلی شیرازی، محمد حسین شیرازی، لطفعلی، فتح‌الله، لطف‌الله حمزوی، مصطفی امامی، محمد تقی امامی و کاظم‌بن نجفعلی نام برد. این هنر بیشتر بر روی قلمدان و قاب آینه و جعبه تجلی کرده؛ ولی گاهی هم به شکل تابلو و قطعات مرقع ترتیب یافته است. اساتید یاد شده و همپایگان‌شان در مکتب اصفهان و شیراز کرامت کرده و آثاری به ظهور رسانده‌اند که مایه شگفتی هنرشناسان است.

- نقاشی آبرنگ

نقاشی آبرنگ (درمکتب ایرانی) که از اواخر عهد صفوی آغاز گردید، در دوره قاجاریه به شیوه‌های گوناگون پیگیری شد و اسلوبهای مختلف پیدا کرد. این آبرنگ‌ها اعم از آنچه در مجلس آرایی کتابها یا قطعات مستقل دیده شده، نقشهای جالب و گوناگونی است از صورتها و منظره‌ها، که هر یک در جای خود اثری ارزنده به شمار می‌روند و از آن جمله مجلس‌های کتاب «هزار و یک شب» است که به قلم ابوالحسن غفاری نگارش یافته و نیز تصاویر شاهنامه‌ها و کتب شاعران دیگر چون «پنج گنج» نظامی و غیره است که خامه استادان هنرمند در آنها صحنه‌های زیبا و مجلس‌های فریبا به معرض شهود آورده است.

از انواع آبرنگ دیگر، شبیه‌سازی‌هایی است از شاهان و شاهزادگان و رجال کشور که اکثر با نقطه‌پردازی دقیق، مایه‌ور و گرانبار گردیده و در اندازه قطع وزیری، گاه تمام قد و گاه نیم تنه با جامه‌سازی عالی به اتمام رسیده است.

این‌گونه آبرنگ‌ها، گاهی سیاه قلم‌پردازی و بیشتر رنگینه‌سازی است و گزیده‌ترین استادان آن ابوالحسن غفاری، علیقلی، محمدحسن افشار، ابوتراب غفاری و ابوالحسن اصفهانی می‌باشند. قسمتی دیگر کارهایی است که استادان مبرز در موضوعهای مربوط به نحوه زندگی ایرانیان با نوع پوشاک و قیافه و محل زندگی و پیشه و محل جغرافیایی و بناهای سلطنتی، به فراخور شیوه برگزیده خود با آبرنگ، تمام کرده‌اند و از این گروه استادان، می‌توان به نام محمودخان ملک‌الشعرا، بهرام کرمانشاهی، هادی تجویدی، ابوطالب، ابراهیم نعمت‌اللهی و محمد غفاری (کمال‌الملک) انگشت نهاد.

- شمایل‌سازی

شمایل‌سازی عبارت از تصویر خیالی حضرت رسول اکرم(ص)، حضرت علی(ع) و حسنین(ع) می‌باشد که از دوران زندیه رایج شد و در عهد قاجاریه به تکامل پیوست و مکتب مهمی در آفریدن آثار هنری گردید.در این مکتب، هر نقاش هنرمندی با طرز تفکر و اندیشه خود و به شیوه خاص خویش شمایل پیغمبر و امامان را آن گونه که در حیطه تصورش می‌گنجید، ترسیم کرده و از آن جهت که این کارکردی ابتکاری و بدون مأخذ مشخص بوده، اهمیت ویژه‌ای داشته است. نقاشان شمایل ساز آزادانه میدانی برای هنرنمایی در اختیارشان بوده تا همان طور که درباره پیغمبر و امام می‌اندیشیده‌اند، شمایل او را بسازند؛ از این رو کارشان متنوع شده و اثرشان نماینده احساسات مذهبی و برداشتهای اعتقادی آنان گردیده است. بسیاری از نقاشان این زمان به کار شمایل‌سازی دست یازیده‌اند؛ ولی از آن میان رجبعلی اصفهانی، محمد اسماعیل نقاشباشی، ابوالحسن غفاری، اسماعیل جلایر و محمدحسن افشار از نامورترین استادان این رشته‌اند.

محمد اسماعیل بیشتر شمایل‌ها را در داخل قاب آینه نقشبندی کرده و اسماعیل جلایر با سیاه‌قلم نقطه‌پرداز، و رجبعلی و محمدحسن افشار با رنگ بر روی بوم مشمع هنرنمایی نموده‌اند. شمایل‌های کار ابوالحسن غفاری صنیع‌الملک بیشتر تک‌صورت است که گرداگرد آن را تذهیب عالی با خطوط ممتاز فراگرفته است.

- کتاب‌آرایی

هنر کتاب‌آرایی که شامل کاغذسازی،جدول‌کشی، زرافشان‌کاری، زرنشان‌سازی و تذهیب و تشعیر و تجلید می‌باشد و در عصر تیموری و صفوی در ستیغ شکوهمندی قرار داشت، در دوره قاجاریه نیز با سبک مستقل زمانی، همچنان در تعالی و ترقی بود و نمونه‌های بارز و گرانقدری از این صنعت ظریف و شریف در کارگاه هنر این دوران به ظهور پیوست.این کتابها که با خط خوشنویسان نامدار عصر نوشته می‌شد، به وسیله چند استاد دیگر، جدول‌کشی و زرنشان‌کاری و تذهیب می‌گردید و هنرمندان گرانمایه نقاشی به منظور تجلیدشان جلدهای لاکی مزین و نگارین می‌ساختند.

بیشتر کتابهایی که در این دوره برای تزیین منظور نظر بود، در درجه اول قرآن مجید و بعد از آن شاهنامه فردوسی، آثار نظامی گنجه‌ای، کلیات سعدی، کلیله و دمنه، دیوان خواجه حافظ و مثنوی مولوی را باید به شمار آورد؛ ولی از این میان درباره قرآن کریم سنگ تمام گذاشته شده و کار به سرحد اعجاز نزدیک گردیده است. قرآنهایی که با خط وصال شیرازی، وقار، اشرف‌الکتّاب اصفهانی، آقا غلامعلی اصفهانی، زین‌العابدین قزوینی، علی عسکر ارسنجانی، پرتو اصفهانی و دیگران نوشته شده و با کلک زرنگار استادان کم‌نظیری چون میرزا عبدالوهاب مُذهب‌باشی و میرزا یوسف مذهّب شیرازی تذهیب گردیده و با جلدهای کار آقازمان، میرزا بزرگ و لطفعلی مجلد شده، جزو گرانبهاترین مآثر هنری و نشان دهنده پیشرفت هنر

کتاب‌آرایی در این عصر می‌باشد. به طور کلی علاقه به آرایشهای هنری در قرآنهای این زمان بیشتر از دورانهای پیش است و این موضوع تعدد هنرمندان نقش‌آفرین و مذهبان چیره‌دست و جلدسازان ماهر و خوشنویسان بی‌قرینه را نمایان می‌سازد.

- تذهیب

هرچند پیشرفت تذهیب (زرینه‌کاری) در عصر تیموری و صفوی، پایه این هنر را به حدی بالا برد که در آن سیاق و روش، درجه‌ای والاتر و برتر در ظرف گمان نمی‌گنجد، اما از حق نباید گذشت که در دوره قاجار نیز فن تذهیب و زرنشان با کمال زیبایی و فخامت و در سبک مستقل و ویژه خود به سرحد اعلای تکامل رسید و اگر در اصالت و تابناکی رنگ به پایه اوایل صفوی نمی‌رسد، ولی در پرکاری و ریزه‌کاری، تنوع و گونه‌گونی طرحها، ابتکار و درهم پیچیدگی چنگهای اسلیمی و نیز در صنعت طلااندازی (معروف به دندان موشی) برای زیر سطور، شاید بر آن پیشی گرفته باشد. در این عهد استادان گرانمایه تذهیب، کارهای شگفت‌انگیز از خود به یادگار گذاشتند و از آن گروه‌اند: محمدعلی بهار، عبدالوهاب مذهّب‌باشی، احمد و محمود پسران عبدالوهاب، میرزا رضی طالقانی، ابوطالب مدرس، میرزا یوسف مذهب شیرازی و آقامحمدعلی مذهب اصفهانی.

- نقاشی پشت شیشه

یکی از دشوارترین و جالب‌ترین شعبه‌های نگارگری، نقاشی پشت شیشه است که از زمان زندیه و اوایل قاجاریه رونق پیدا کرد و مخصوصاً برای تزیین برخی از طاقهای خانه‌های اشرافی مورد استفاده قرار می‌گرفت. موضوع نقاشی پشت شیشه بیشتر مناظر طبیعی و کومه‌های روستایی، چهره اشخاص سرشناس و زنان زیبا، و تصویر مرغ و ماهی بود و در دیوارها، سقف کاخها و اتاقهای آینه‌کاری تعبیه می‌گردید. در نتیجه استقبالی که اعیان و اشراف عصر از این گونه نقاشی می‌کردند، ترقی شایان توجهی نصیب این رشته گردید که در جای خود درخور مطالعه و تحقیق است.

- نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به یک رشته نگارگری رنگ و روغن بر روی مشمع (مشما) اطلاق می‌شود که موضوع آنها قصه‌های مذهبی و داستانهای شاهنامه و صحنه‌های جنگی روز عاشورا می‌باشد و در اندازه بزرگ برای تزیین قهوه‌خانه‌ها ساخته می‌شده است. نقاشان این رشته کسانی بوده‌اند که در سطح متوسط هنر کار می‌کردند و آثارشان متناسب با فرهنگ عامه و عوام‌پسند بوده است. نقاشیهایی که در این سبک دیده شده، از دوره قاجاریه است و تابلوهایی که مربوط به زمان پیش از آن باشد، به نظر این بنده نرسیده است. از نقاشان مشهور این فن، مدبر و قوللر آغاسی را می‌توان نام برد.

باری، بحث و تعریف درباره هنر نقاشی دوران قاجار در این مقاله مختصر نمی‌گنجد، بلکه باید با تحقیق جامع کتابها نوشت و در شناساندن آثار هنری این عصر اهتمام ورزید.

منبع : روزنامه اطلاعات

http://vista.ir/?view=article&id=371000

VISTA.IR
Online Classified Service

سیراک مِلکونیان

- متولد: ۱۳۱۰ تهران
- ۱۴نمایشگاه انفرادی در ایران، فرانسه، یونان، آمریکا و کانادا
- ۴۰ نمایشگاه گروهی در ایران، ایتالیا، فرانسه، آمریکا، پاکستان، آلمان، سوییس، کانادا و ارمنستان
- برنده جایزه نمایشگاه نقاشان معاصر ایران در مرکز فرهنگی ایران و آمریکا ۱۳۳۵
- برنده جایزه بزرگ سلطنتی در اولین بی‌ینال نقاشی تهران ۱۳۳۷

هجده ماه بیشتر از تولد سیراك نگذشته بود، که خانواده او از تهران، به اراك نقل مکان کرده و در خانه و باغ بزرگی ساکن شدند. باغی با درختان بسیار و مکان امن و گسترده‌ای که می‌شد طفل خردسال را در آن آزاد گذاشت تا هر کجا که خواست پرسه بزند.

هرسال، وقتی سختی و برندگی سرمای زمستان پایان یافته و بهار فرا می‌رسید، درها و پنجره‌ها به سوی باغ گشوده می‌شد، سبزی درختان و بوی گیاهان و طراوت هوا بی اختیار همه را به بیرون از خانه می‌کشاند. روشنایی طولانی روز فرصتی بود تا بچه‌ها هر چه در توان داشتند، بدوند و جست خیز کنند و شب مدهوش سر بر بالینی بگذارند که مهربانانه مادر برایشان گسترده بود. حضور پدرومادر، حضور امنیت و آسایش بود.

امنیت و تعلق خاطری که سیراك از کودکی با همه وجود خود آن را دریافت و با آن بزرگ شد. درك و احساس همین آسایش و آرامش بود که در حالی‌که صدای شروشور برادرانش فضا را پر می‌کرد، او صبورانه عالم باغ را کشف می‌کرد. روزها و ماهها می‌گذشتند و فصل‌ها از راه می‌رسیدند، سیمای باغ عوض می‌شد و او در کنار درختان و همراه با گل‌ها، علف‌ها، پروانه‌ها و آوای پرندگان رشد می‌یافت و با آنها یکی می‌شد.

هوا که رو به سردی می‌رفت، فرصت حضور در باغ هم کمتر می‌شد. سرما که به اوج می‌رسید و امکان بیرون رفتن نبود، پنجره رابطه میان او و باغ می‌شد تا از درون آن شاهد ریزش کامل برگ‌ها و خشکی ساقه‌ها و کم‌رنگی زمستان باشد. در این فصل او از پنجره بیشتر و بهتر آسمان و رقص شاخه‌های لخت درختان را در آن می‌دید. وقتی بارش برف زمستانی همه جا را سفیدپوش می‌کرد، خطوط تیره تنه‌ها و شاخه‌ها در میان آن، بدیع‌ترین منظره‌ها را برای او می‌ساخت. شاید در همین روزهایی که سرما، همه را به کنج دنج خانه کشانده بود، در کنار دفتر مشق برادران خود، کاغذ و مداد را کشف کرد و خاصیت سحرانگیز آنها را شناخت.

«نمیدانم از چه سنی نقاشی را شروع کردم، ولی می‌دانم سه ساله که بودم، نقاشی می‌کردم. بیش از همه پدرم مشوقم بود. مدام نقاشی می‌کردم. خوب یادم هست در حالی‌که برادرانم در حال شیطنت بودند و از درودیوار بالا می‌رفتند، من آرام در زیر کرسی نشسته بودم و نقاشی می‌کردم. در آن موقع هیچ لذتی بالاتر از نقاشی برای من نبود. چنانچه هنوز هم، نقاشی برای من بزرگترین لذت است».

در اوقات بسیاری، بخصوص در بهار و زمستان، غروب که می‌شد، حضور فامیل و دوستان، شادی بچه‌ها را تکمیل می‌کرد. پدر همیشه از این فرصت استفاده کرده و نقاشی‌های سیراك را به همه نشان می‌داد. کارها دست به دست می‌گشت و صدای شوق و تشویق بلند می‌شد. جمع خانوادگی، محل هنر نمایی دوستان و نزدیکان و به‌خصوص دایی‌ها بود. چهار تا دایی داشت که هرکدام بر سازی مسلط بودند.

بزرگتر که شد، دنیای اطراف او، از عالم باغ نیز فراتر رفت. کوچه، خیابان، بازار. بازار همیشه برای او بوی خاص و احساس عجیب، اما لذت بخشی داشت. به‌هم فشردگی جمعیت و رفت‌وآمد مردم و هیاهویی که در فضای سرپوشیده بازار راه می‌انداختند به‌خصوص مشاهده پارچه‌های رنگین و

قالی‌های آویزان، برای او بسیار دوست‌داشتنی بود.

مدرسه این عالم را بزرگتر کرد و کتاب باز هم بزرگتر.

هشت یا نه ساله بود که جوانی ارمنی که از شوروی (سابق) آمده بود، در نزدیکی خانه آنها (میدان اراك) مغازه‌ای باز می‌کند و به فروش نقاشی‌های مردم پسند و آموزش آن مشغول می‌شود. «نقاشی‌های او برای من حیرت انگیز بود. مدت‌ها می‌ایستادم و شیفته‌وار محو تماشای آن‌ها می‌شدم. این باعث شد که با نقاشی رنگ روغن آشنا شوم. تشنه یادگرفتن بودم و این اولین تاثیری بود که از یك نقاش گرفتم.»

دوران دبستان که تمام شد، بلافاصله به اتفاق خانواده به تهران برگشتند. در دبیرستان «تمدن» ثب‌نام کرد و تابستان را در یك آتلیه عکاسی به‌کار مشغول شد. از آن به بعد نیز، تا پایان دبیرستان، تابستان‌ها را در آتلیه گرافیك «آندو» به کار مشغول می‌شود. «آنجا اجتماعی از فارغ التحصیلان دانشگاههای مسکو و لنینگراد بود. بحثهای خوبی که درباره هنر می‌شد، من را از سن سیزده یا چهارده‌سالگی با تاریخ هنر روس و به‌ویژه نقاشان آن آشنا کرد.»

حدوداً پانزده ساله بود که با عنوان یك هنرمند جوان پایش به انجمن «مشاگویت» که تجمعی روشنفکرانه از نویسندگان و شاعران بود، باز می‌شود. آنجا با «مارکوگریگوریان» آشنا شد و این آشنایی به دوستی ماندگار تبدیل شد. «ارتباط با کارمندان آتلیه گرافیك «آندو» و اعضای انجمن مشاگویت، ابتدا من را با نقاشان روس و سپس با نقاشان بزرگ ایتالیایی و فرانسوی آشنا کرد و افق وسیع عالم نقاشی را مقابل من گشود. خودم را با غولهای تاریخ نقاشی مقایسه می‌کردم و می‌خواستم جا پای آنها بگذارم. از آن به بعد بود که به‌طور مرتب طراحی می‌کردم و هر جمعه به مدت دوازده سال، بدون استثنا به طبیعت رفته او از صبح زود تا غروب، نقاشی می‌کردم»

سالهای دبیرستان، دوران «شاعرانگی» در نگاه به زندگی و هنر و همراه با ساعتها کار در روز و شب (طراحی، نقاشی، مطالعه) است. چنین تلاشی در کنار محیط مساعد و روشنگرانه اطرافش، به‌زودی او را در مقام نقاشی جوان و آینده‌دار مطرح می‌سازد و حضور آثارش در نمایشگاههای گروهی (اغلب انجمن فرهنگی ایران وشوروی) و در کنار آثار نقاشان پیش‌کسوت، مهر تاییدی بر آن بود.

بعد از پایان تحصیل در مدرسه، کار خود را در آتلیه‌های گرافیك ادامه می‌دهد و کماکان به‌طور جدی طراحی و نقاشی می‌کند. در این زمان مارکو برای تحصیل به «آکادمی‌رم» در ایتالیا رفته است، ولی ارتباط سیراك با او توسط نامه‌های ماهانه‌ای که برای هم می‌فرستند، ادامه دارد. در این نامه‌ها، مارکو او را در جریان تازه‌ترین اتفاقات هنری که در ایتالیا اتفاق می‌افتد، قرار می‌دهد. در کنکور ورودی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران، پذیرفته می‌شود، ولی فضای دانشگاه برای او دو چندان مطلوب نبود و خیلی زود از ادامه تحصیل منصرف شد.

بعد از بازگشت مارکو گریگوریان در سال ۱۳۳۳، ارتباط صمیمانه‌تری با هم پیدا می‌کنند «مارکو که از ایتالیا آمد، من، سهراب سپهری و چند نقاش دیگر با او مدل زنده کار می‌کردیم.

گاهی با هم تدریس داشتیم و نمایشگاه مشترك می‌گذاشتیم.»

در این زمان، مارکو در کنار تعلیم به هنرجویان جوان، «گالری استتیك» را دایر می‌کند و به معرفی نقاشان نوپرداز ایرانی می‌پردازد. به همت او در سال ۱۳۳۷ اولین بی‌ینال نقاشی نیز در تهران برپا شد. علاوه بر این وی همچنین در مقام یك نقاش، تاثیر تعیین کننده‌ای در این سالها داشته است. «او علاقه‌ای خاص به تجسم حالات روانی و موضوع‌های فاجعه‌آمیز داشت. آخرین نقاشی پیکر نمای او با عنوان آشویتس مشتمل برسیزده. قطعه به هم پیوسته بود که انبوه درهم آدم‌های درمانده و وحشت زده را در آستانه کوره مرگ نشان می‌داد. در قطعه آخر فقط یك سطح سیاه خاکستر مانند به نشانه فاجعه نابودی دیده می‌شد. پس از آن گریگوریان با استفاده از موادی چون خاك، کاه و پلی استر دست به ساختن نقش برجسته‌های انتزاعی زد». (۱)

طراحی و نقاشی از پیکره انسان، در کنار نقاشی از منظره، فعالیت مستمر ملکونیان در این سال‌ها است. به تدریج او به موضوعات اجتماعی می‌پردازد. توجه به طبقات تهدیست از جمله زنان چادری، مردان و زنان بی‌خانمان، کارگران، باربران، حیوانات مفلوك و... و موقعیت آنها در فضای شهری از جمله این موارد است. تاکید بر جنبه‌های تلخ و گاه دردناك زندگی، اغراق‌های مختصر، استفاده از عنصر خط و خلاصه‌کردن در رنگ و فرم

در نقاشی‌هایش، به آن‌ها ویژگی اکسپرسیونیستی می‌بخشید. «در محله عزیز خان حسن‌آباد تهران زندگی می‌کردم و تمام سوژه‌های من به سمت محیط زندگیم رفته بود. به‌طورکلی نقاشی‌هایم بازتاب تجارب و رودررویی مستقیم با محیط زندگیم و انعکاس جنبه‌های تلخ و تراژیك زندگی عامه مردم شد. به گونه‌ای که گاهی کارهای من را با تلخی و پوچی حاکم در کارهای «کامو» مقایسه می‌کردند.

در مسابقه و نمایشگاه نقاشی در انجمن ایران و آمریکا برنده جایزه می‌شود. (۱۳۳۵) موضوع نقاشی او در این نمایشگاه یك «سگ ولگرد» است که در قطع کوچکی کار کرده است. «آن سگ ولگرد و آواره در خیابان‌ها، فرقی با آدمهای بی‌خانمان و فقیری که در گوشه و کنار شهر دیده می‌شوند، نداشت. پرداختن به چنین موضوعاتی که به دیگر شکل‌ها در کارهایم نمود می‌یافت، نتیجه فضای سیاسی و جو ملتهب آن دوره و فقر و تضادی بود که احساس می‌کردم.»

سیراك در اولین بی‌ینال نقاشی تهران، برنده جایز بزرگ سلطنتی شد و کارهایش برای شرکت در بی‌ینال ونیز انتخاب می‌شود. (۱۳۳۷) همان سال نیز به قصد تحصیل در آکادمی رم راهی ایتالیا می‌شود. در آکادمی ثبت نام می‌کند ولی دو ماهی بیشتر تحصیل را ادامه نداد و از ادامه آن منصرف می‌شود. «بیشتر ترجیح می‌دهم در تنهایی کار کنم، تا در محیطهای شلوغی مثل آتلیه‌های دانشگاه. علاوه بر این زمانی‌که من به ایتالیا رفتم، سالهای زیادی از تمام شدن جنگ دوم جهانی نگذشته بود و می‌شد اشتیاق مردم ایتالیا را برای زندگی و تلاششان را برای سازندگی مشاهده کرد. سینما، نقاشی و ادبیات ایتالیا در این دوره به اوج خود رسیده بود و بیشتر دوست داشتم در کنار این جریانات قرار گیرم. خیابان‌ها، موزه‌ها و گالری‌ها بهترین دانشگاه برایم بود و تلاش داشتم تا درسهای هنر را از همین‌جاها دریافت کنم.

هنوز هم به‌جز ساعتی که در تنهایی مشغول به کار هستم، دوست دارم خیابان‌ها و آدمها را ببینم. به همین جهت خیابان‌های تهران که انبوه جمعیت در آن‌ها در حال رفت‌وآمد هستند را دوست دارم. همین میل به دیدن است که باعث شده تا به گوشه گوشه سرزمین ایران نیز مسافرت کنم.»

بعد از شش ماهی اقامت در ایتالیا، به ایران برگشته (۱۳۳۷) و مصمم‌تر نقاشی را ادامه می‌دهد. در کنار کار در آتلیه‌های گرافیك، نقاشی‌های خود را کماکان به صورت پیکرنما و با حال و هوایی اکپرسیونیستی ادامه می‌دهد، مدتی نیز به کنده‌کاری و ساخت نقش برجسته می‌پردازد و در نمایشگاه‌های انفرادی و جمعی شرکت می‌کند. از جمله: نمایشگاه انفرادی در انجمن فرهنگی ایران و هنر ۱۳۴۱، بی‌ینال پاریس ۱۳۳۸، بی‌ینالهای تهران ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۵. سفر به نقاط مختلف در ایران برای او هدف مهمی است و سفر به «سیستان و بلوچستان» تبدیل به نقطه عطفی در ادامه فعالیت نقاشانه او می‌شود. (۱۳۵۱)

«در این سفر که حدود دو ماه طول کشید، از زابل و سیستان‌وبلوچستان رفتیم چابهار و بندرجاسك و بندرعباس و بعد دور زدیم آمدیم شیراز و اصفهان و بعد تهران. در سیستان و بلوچستان، صحرا، کویر و کوه‌های عجیب و شگفت‌انگیز آن به‌قدری زیبا بودند که تصویر و تصورش برای همیشه در ذهنم ماندگار شده‌اند. اما، در چنین طبیعت بکر و ناشناخته مردمی بودند که در کمال فقر زندگی می‌کردند، کاملاً فقیر. در عین‌حال خالق زیبای‌های بسیار و با لباس‌ها و بافته‌هایی خوش نقش و بدیع. نقوش و رنگ گلیم‌هایی که می‌بافتند، فوق‌العاده بود. وقتی که به تهران برگشتم، به احترام مردمی که در فقر مطلق به سر می‌بردند، تا شش ماه، با حداقل غذا خودم را سیر می‌کردم. این ریاضت کشی‌ها، من را در خود فرو برد و وقتی شروع به کار کردم، تمام تصویرها و تاثیرات آنجا، یعنی طبیعت، محبت بی‌دریغ مردمش، نقوش بافته‌ها و سفال آن‌ها و به‌خصوص مراسم دینی و جادویی که با رقص و زدن طبل و شیپور همراه بود رفته‌رفته وارد نقاشی‌هایم شدند. آثاری متفاوت با کارهای گذشته و با فضایی کاملا نوشکل گرفتند.

کم‌کم این شیوه استخوان‌بندی کارهای آینده‌ام را پی‌ریزی کرد. «روند کاری من روی چنین نظرگاهی ادامه پیدا کرد و رسید به یك جایی که خیلی خیلی چیزهای زائد را در کارم از بین برد و به سادگی کامل رساند».

سیراك نخستین تجربه‌های خود را بعد از سفر به سیستان‌وبلوچستان در گالری «زروان» به تماشا گذاشت که مورد توجه قرار می‌گیرد. (۱۳۵۲) کماکان موضوع نقاشی‌های او انسان و یا طبیعت است، اما گویی او تلاش دارد تا با حذف همه ظواهر و آنچه در نگاه اول به چشم می‌خورد، به‌بن

مایه، استخوان‌بندی و ساختار اصلی آنها برسد. سه سال بعد، تجربه‌های جدید خود را در گالری «اُدرمات ODERMATT» پاریس به نمایش گذاشت. (۱۳۵۵)ایران درودی در نقد و گزارش پیرامون این نمایشگاه می‌نویسد: «این نمایشگاه از طرف منتقدین و جامعه هنری فرانسه با اقبال بسیار روبه‌رو شده است و اکثر مجلات و جراید معتبر فرانسه، از جمله مجله‌های «ژردان دزار» و روزنامه‌های «فیگارو» و «لیترر» به تفضیل به تحلیل و بررسی این نمایشگاه پرداخته و با لحنی تحسین آمیز، هنر او را ارزشیابی کرده‌اند.»

در ادامه می‌نویسد: «او که با نقاشی فیگوراتیو و طراحی محکم آکادمیك نقاشی را شروع کرده، طی سالها، با بهره‌گیری از تجربیات در زمینه‌های مختلف به نقاشی تجریدی گرایید و در این سبك به چنان شخصیت قاطع و یگانه‌ای دست یافت که امروز نه تنها از باارزش‌ترین نقاشان ما به شمار می‌رود، بلکه با استناد به نقدهایی که منتقدین و هنرشناسان معتبر، درباره نمایشگاه پاریس او نوشته‌اند، می‌توان به جرأت او را در ردیف بهترین نقاشان سبك تجریدی جهان قرار داد...

در واقع دنیای نقاشی ملکونیان دنیایی است که اجزای آن، یك به یك از صافی تجربیات ذهنی و عینی و مراحل مختلف زمانی گذشته و با حفظ یکپارچگی خاص خود به صورت اشکال خلاصه شده و تجزیه شده در آمده است. ما به عنوان تماشاگر، شاهد مرحله نهایی این دگرگونی‌ها هستیم، ولی این نتیجه نهایی چیزی جدای از بازسازی و دگرگونی یك‌یك عوامل موجود نیست، ما در برخورد با آن به قطعیت وجود اندیشه‌ای که بیان نقاشی خود را یافته است، پی می‌بریم.»(۲)

آلن بوسکه ALALN BOSQUET منتقد معروف فرانسوی نیز در مقدمه کاتالوگ این نمایشگاه چنین می‌نویسد: «در هر نسل، هر سه یا چهار بار یك نقاش ظاهر می‌شود. نقاشی که ما را مسحور می‌کند، از ما نظرخواهی می‌کند و شاید هم ما را به ستوه می‌آورد.

زیرا نمی‌دانیم او را در کجا قرار دهیم و چگونه درکش کنیم». در ادامه می‌گوید: به محض برخورد با کار ملکونیان هنرمند ایرانی هزاران تئوری به ما هجوم می‌آورد که این نقاش را با ضوابطی که می‌شناسیم، ارزیابی کنیم. ولی تنها ضابطه شناخت ما در مورد کار او، عادت به فضاهای عظیم است. فضاهایی که نقاش آن را با تجربه‌های عرفانی خود به حرکت در می‌آورد.» (۳)

سیراك ملکونیان دو سال بعد ادامه همین تجربیات را در نگارخانه زند تهران به نمایش گذاشت. (۱۳۵۷) منتقدی کارهای این نمایشگاه را این‌گونه توضیح می‌دهد: «سیراك ملکونیان عاشق طبیعت وحشی ایران است و سفرهای او به دور ایران، هر بار جلوه تازه‌یی از تصویرهای چشمگیر تجسمی طبیعت ایران را برایش مطرح می‌کرد. همین دریافت، سیراك را به نقاشی‌های کنونیش واداشته است. او در نگاهش به طبیعت ایران، به کوه می‌نگرد. به کوهی پیش‌رو که گویی پوست آن را برداشته باشند و تمام اعضا و رگ‌ها و خاصیت تجسمی آن را بیرون انداخته باشد. شیارها و خطوط و استخوان‌بندی و سلول‌های کوه، برداشت ساده، اما درست نقاشی‌هایش است.»

«در آثار این نقاش، مورد مهم، دست پرتوان و قدرت خوب طراحی او است و به دنبال آن ترکیب سازی چشمگیر و رنگ‌هایی که به کار می‌برد. سیراك می‌کوشد رنگ‌هایش در عین چشمگیری، از طبیعت وحشی هم نشان داشته باشد... نمایشگاه آثار تازه این نقاش را، که بی‌سروصدا و هیاهو به کار مشغول است و در کارگاه خود، جستجوهایش را برای کشف ابعاد تازه دنبال می‌کند، می‌توان یك نمایشگاه موفق سال جدید به حساب آورد». (۴)

تشکیل «گروه آزاد» در سال ۱۳۵۳ و همکاری، دوستی و هم‌فکری سیراك با نقاشان عضو این گروه حائز اهمیت است. (۵) گروه آزاد که به عنوان اولین گروه نقاشان ایرانی و در طی بیش از سه سال فعالیت، نمایشگاه‌های متعددی با عنوانهای «آبی» و «گنج و گستره» برگزار کرد، توانست تاثیر مطلوبی در فضای نسبتاً فعال هنرهای تجسمی آن سالها در تهران داشته باشد. حضور سیراك در این گروه و دوستی و نزدیکی با هنرمندانی نظیر سپهری، منوچهر شیبانی، تناولی و شهوق و شاعرانی چون احمد شاملو، نصرت رحمانی، نادر نادرپور و محمد زحلی، فضا و محیطی غنی که وی می‌توانست در آن تنفس کند را نشان دهد.

دوران انقلاب که رسید، چند سالی فعالیت سیراك دچار وقفه شد.

«اتفاقهایی که در سالهای انقلاب رخ می‌داد، هجومها، شعارها، زخمی و کشته‌ها، نمی‌گذاشتند برای کار تمرکز کافی داشته باشم وکلاً ریتم

زندگیم را تغییر داد.» بنابراین تصمیم به مهاجرت می‌گیرد. (۱۳۶۰) برای دریافت ویزا، به یونان می‌رود. در خانه دوستی آمریکایی مقیم می‌شود که مدتی در ایران زندگی کرده و به اتفاق سفر سیستان‌وبلوچستان را تجربه کرده بودند.

هشت ماهی در آتن ماند. در این مدت به شهرهای زیادی در یونان سفر کرد و با دیدنی‌های فراوانی آشنا شد. «رنگ خاك یونان خیلی نظرم را جلب کرد. سفید عاجی بود. دریای مدیترانه که بارها برای شنا آنجا رفتم، با افقهای بسیار زیاد و مردمانی خوب، که در ساحل آن صیادی می‌کردند. از دیدن آدمها و ردوبدل نگاه با آن‌ها، چیزهای زیادی آموختم. وقتی جایی هستی که زبان مردم آنجا را نمی‌دانی، بیشتر می‌توانی حس کنی. احساس کاملا خالص و ناب. چون زبان و کلامی برای دروغ گفتن در میان نیست. من از سفر به یونان خیلی استفاده کردم و موفق شدم در آنجا نقاشی‌های نابی انجام دهم.»

حدود شصت‌وپنج اثر که اغلب در قطع‌های کوچك اجرا شده بودند. این مجموعه را ابتدا در آتن (۱۹۸۱-۱۳۶۰) و سپس بعد از مهاجرت به کانادا، در گالری گورگی نیویورك به تماشا گذاشت. (۱۹۸۳-۱۳۶۲)

در کانادا ابتدا با خانواده در مونترال (بخش فرانسوی زبان و نزدیك کِبك) ساکن می‌شوند. در آنجا برای تدریس نقاشی در دانشگاه معتبر دعوت به همکاری می‌شود، اما تنهایی و شرایط سخت آب‌وهوا، سبب برگشت به ایران می‌شود. بعد از مدتی حضور در ایران، وقتی شرایط اقامت آن‌ها در تورنتو فراهم شد، به آنجا مهاجرت کردند.

سال‌های ابتدای مهاجرت سال‌های سختی است. لازم است تا با شرایط جدید عادت کند و ریتم زندگیش را با محیط تازه تطبیق دهد، انجام کارهای گرافیکی، بخصوص طراحی نشانه و علایم گرافیکی و تجاری مهم‌ترین منبع درآمد او در این سالها است. (از نشانه‌های قابل توجهی که در کانادا طراحی کرده است، یکی طراحی مرکز موسیقی کانادا» و دیگری نشانه مسابقه گذاشته شده در پنج کشور ژاپن، ایتالیا، فرانسه، هلند و هند که طراحی نشانه وی برگزیده اول شد.)

ده سالی طول کشید تا موقعیت مساعدی یافت. «در فاصله این ده سال، بیشتر طراحی می‌کردم. چون طراحی، نشانه‌ی وجود و هویت هنرمند و مانند امضای او است و کسی نمی‌تواند عین آن را تقلید کند.»

با بهبود شرایط نقاشی را بلافاصله با جدیت بیشتری ادامه می‌دهد. کارهای جدیدی که حاکی از پالایش نگاه او به طبیعت و انعکاس محیط تازه زندگی‌اش است. «در کانادا، هشت ماه از سال برف می‌بارد، بنابراین رنگ سفید حاکمیت مطلق پیدا می‌کند. در این فضا، تیرك‌های عمودی و کابل‌های افقی برق، ریل‌های راه‌آهن و تراموا، شاخه‌های درختان و یا خطهای مشجری که از آب شدن برف برجا می‌ماند، تمام این‌ها مثل رشته‌های اعصاب و یا خطهای کف دست، جزیی از زندگی و بخشی از وجود ما می‌شوند.

«کارهای اخیرمن در گالری ماه (۱۳۸۵) که به آنها عنوان وایبرشن VIBRATIONS (ارتعاشات) داده‌ام، حاصل طراحی‌های کوچکی است که در فاصله دو سال اخیر در تورنتو و در دفترچه یادداشت طراحی کرده‌ام. برای من امروزه خطها و ارتعاشات زیباترین پدیده‌هایی هستند که به موسیقی، به نت، به آهنگ و به ریتم می‌رسند. مانند ریتم اعصاب انسان، ریتمی که اگر صحیح بیان شود، جزوی از زندگی ما می‌شود.»

«در کنار این آثار، کارهای اصلی من در تورنتو، نقاشی‌های کاملاً مشخصی است، که از جهتی ادامه کارهای گذشته و از جهات دیگر کاملاً متفاوت با آن‌ها هستند. در این آثار که رنگ سفید بر همه رنگها مسلط است، طراحی‌ها مانند شکاف‌های رنگینی هستند که در لابه‌لای سفیدی به چشم می‌خورند. به عبارتی رنگ‌ها چاشی سفیداند و حضور فراوانی دارند، اما کمتر به چشم می‌خورند.»

رضا براهنی در نوشته‌ای کارهای وی را این گونه نقد می‌کند: «سیراك ملکونیان شباهتی به سورئالیست‌ها، دادائیست‌ها و کوبیست‌ها ندارد. هرگونه شباهت به نهضت‌های هنری به حداقل تقلیل یافته. سیراك دنیای جدیدی می‌سازد با حذف دنیای واقعی، با تقلیل دادن شکلیت (اندامواركی) با رها کردن کار خود از یورش آشناهای تناقض آمیز به سوی یکدیگر.

هرچند با ایقان مطلق می‌توان گفت که او شباهت به جهان معاصر دارد، اما او هرگونه ارجاع به زندگی و هنر این جهان را از میان برداشته است... این هنر، هنری است که چیزی را نشان نمی‌دهد، به عبارت دیگر این هنر به معنای واقعی هنر عالی است و خطها از حاشیه به طرف وسط تابلو

حرکت می‌کنند و در آنجا به هم می‌پیوندند، این حرکت و پیوستن تنها چیزی است که از بیننده انتظار می‌رود که ببیند. می‌توانید بگویید که خطوط در وسط به هم می‌پیوندند و این به نوبه‌ی خود یك فرم است. البته شکلی وجود دارد، شکل اغتشاش در وسط، اما زیبایی این پیوستن، در زیبایی خود همین پیوستن است. انقلاب در شعر، انقلابی است در زبان شعر. انقلاب در نقاشی، انقلابی است در قرارگرفتن خط ورنگ. چگونه این خطها به هم می‌پیوندند. چگونه در وسط یا هر جای دیگری، به سوی هم کشیده می‌شوند و بعد یا در جهت قبلی خود و یا در جهت‌هایی دیگر کشیده می‌شوند. سروکار ما در اینجا با هنر به خاطر هنر هم نیست.

ساختار دیده شده از پیش، اساسی‌ترین نقش را بازی می‌کند. همیشه پیش از آن‌که این اثر را ببینی، قبلاً یکی دیگر از همان نوع را دیده‌ای، به دلیل این‌که اثر بعدی ما را به یاد اثر قبلی می‌اندازد، به یاد موزیکالیته Musicality اثر قبلی و تشنگی برای مقدار بیشتری از آنچه قبلاً بوده. بعد ادامه پیدا می‌کند. بعد می‌روی سراغ عشق بعدی، سراغ پرده‌ی بعدی از سیراك. پرده سیراك ملکونیان.» (۶)

بهرام بهرامی نیز در مقدمه کاتالوگ کارهای اخیر وی (که در گالری ماه به نمایش درآمد) می‌نویسد:«ما آنچه در این مجموعه و دیگر کارهای سیراك می‌بینیم عکس‌برداری کورکورانه از طبعیت نیست. گرچه در این ضربان‌ها نیز (آنچنان‌که خود او آن‌ها را می‌نامد) می‌توانیم بی‌درنگ طبیعت یا عناصر طبعیت را شناسایی کنیم. ما در این مجموعه جهان را در پوست و گوشت می‌بینیم، همچون آن پیل تنومند [اشاره به داستان فیل در تاریکی مولانا] اما این بار در روشنخانه خود.

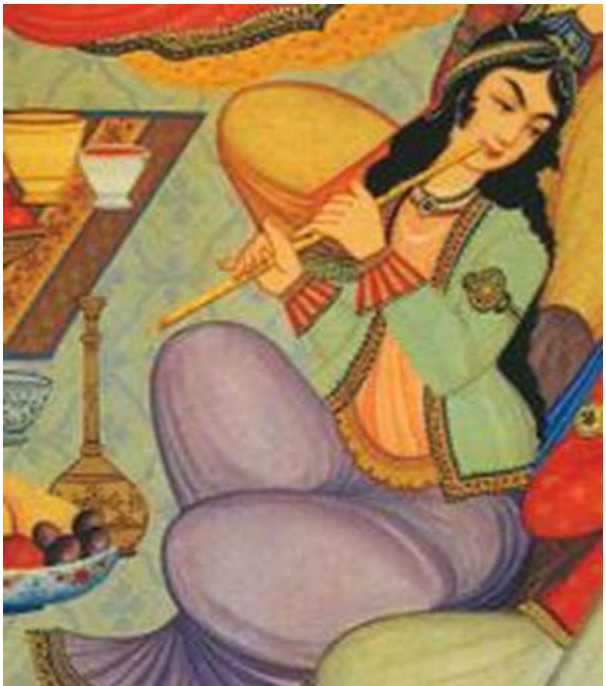
سیراك با خطهایش خطهای جهان طبیعی را حذف می‌کند. حذف، ضرورت طراحی مدرن است. حذف فیزیکی جهان. جهانی که تاکنون کورکورانه می‌دیدیم. زیرا دستی چشمان ما را بسته بود و رهایمان کرده بود که ببینیم.»(۷)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245816

VISTA.IR
Online Classified Service

سیری در نقاشی دیواری ایران



نقاشی دیواری به عنوان یکی از اشکال هنری انسان درطول تاریخ همواره ازاهمیت خاصی برخوردار بوده ، تأثیر آن برزندگی انسان ازدیرباز تا کنون آنچنان پایدار وماندنی است که می توان گفت کمتر رشته هنری چنین تأثیری را داشته است، زیرا که خیلی ازرشته های هنری درمقاطعی از تاریخ بنا به ضرورت ومجموعه شرایط خاصی شکل گرفته ودر مقاطعی دیگر ازبین رفته یا کاربرد لازم خود را ازدست داده ا ند .

اما نقاشی دیواری را می توان اولین زایش راستین هنری انسان درسپیده دم تاریخ هنر دانست . بطوریکه همچنان تا کنون تداوم وتأثیر خود را دربطن زندگی جوامع بشری حفظ کرده است . درتبیین دستاورد بزرگ انسان عصر

سنگ- که جهان را با تصویر مجسم می ساخت تا برآن تسلط یابد – نباید ازیاد ببریم که هنر وی، به معنی واقعی واژه ، هنربوده است. آنچه اهمیت دارد این نیست که او تصویر آفرینی می کرد بلکه این است که تصاویرمزبوررا ماهرانه وزیبا می آفرید.

امروزه نقاشی دیواری ازنظر ایجاد تأثیرات قوی بصری وآفرینش زیبایی وهماهنگی فرم و ریتم ، نقش ارزشمندی درآثار معماری وزیبا سازی شهری دارد.

این رشته هنری اگر به درستی شناخته شود وبه درستی به اجرا درآید، با توجه به فضاهای زیبا وبا شکوهی که بوجود می آورد می تواند با هنر معماری تلفیق شود ، همچنین این توان واهمیت را درخود دارد که با مایه های فرهنگ و هنر وقوم وملتی درآمیخته وبه آن ارزش واعتبار والایی دهد.

هزاران سال پیش، انسان نخستین ، تصویر حیواناتی را که برای احتیاجات خود شکار می کرده وتصاویر آنها را بر دیواره محل سکونت شان ، یعنی درانتهای صخره غار نقاشی می کردند. آنان با اجرای اعمالی چون مراسم حمله به آن تصاویر، انگیزه خود را جهت شکار فردایشان بالا می بردند.

دراین باره "هلن گاردنر" ، محقق وتاریخ نویس معاصر چنین می گوید:

" شکارگر- هنرمند آن روزگار، غالباً از سطوح نا منظم وطبیعی دیوارهای غار، برجستگی ها ، فرورفتگی ها ، شکافها و لبه های تیز آنها برای ایجاد تصویر حضور واقعی شکل های خود درآنجا به طرز ماهرانه ای استفاده می کرده است. ازبرآمدگی دیوار می توانسته است درچارچوب خطوط کناری یک گاو وحشی مهاجم برای نشان دادن بزرگی بدن این جانور استفاده کند. "

هنرمند غارنشین اولیه به کشف این حقیقت نائل آمد که آمیزه هایی ازموادی چون تنه وشاخسار های سوخته درختان، شیره گیاهان ، چربی های حیوانی، خاک های رسی وآب می تواند رنگ هایی پدید آورد که تقریباً پایدار وبادوام باشد.

آن هنرمندان اولیه با چنین ابزار وموادی درجهت برآوردن نیازهای معنوی خود این نقوش زیبای حیوانی وخوش حالت را به تصویر درآوردند.

ازآنجا که اجرای این آثار نه فردی بلکه بطور دسته جمعی توسط انسان های غارنشین اولیه کار شده است، برروی هیچ کدام ازاین آثار به جا مانده، اثری از امضاء یا نشانی ازهویت فردی هیچ هنرمندی دیده نمی شود. البته به جز موارد استثنایی که مثلا اثری از پنجه دست بردیوار نقاشی شده به جای مانده که شاید بتوان آن را ازهنرمند ساحر یا جادوگر آن دسته از غار نشینان به عنوان جزیی از ادای آیین شان دانست.

جالب توجه ترین آثار نقاشی دیواری مربوط به دوره پارینه سنگی را با قدمتی حدود ۳۰ هزار سال مربوط به غارهای (آلتا میرا) واقع درشمال اسپانیا وغارهای (لاسکو) واقع درجنوب فرانسه است.

- ایران

قدیمی ترین آثار نقاشی یافت شده درایران مربوط به دوران نوسنگی – حدود ۸ هزارسال قبل ازمیلاد – بوده که برصخره های غار "دوشه" ودر"دره میرملاس" درمنطقه کوهدشت لرستان میباشد. این صخره نگاره ها صحنه های رزم وشکار با تیروکمان وحیواناتی چون اسب، بزکوهی وسگ را نشان می دهد که به شیوه ای ساده وابتدایی وبا ترکیبات مواد رنگی قرمز اخرایی، سیاه واندکی زرد توسط انسان های غار نشین با انگیزه اعتقادات جادویی آن منطقه کار شده است.

پرفسور گرشمین دراین باره چنین می گوید: " نقاشی های مزبور به وسیله ساکنین لرستان دردورانی که بشر به حالت گردآورنده آذوقه می زیسته است ترسیم شده است واین دوران مربوط است به چندین هزار سال پیش ازآنکه دره ها خشک شود وانسان بتواند ازکوهسار پایین آمده وبیرون ازکوهستان زندگی کند. "

پس از نظر پرفسور گرشمین، هیاتی مرکب از باستان شناسان خارجی وایرانی به منطقه لرستان اعزام شدند واظهار داشتند:

" نقوش روی صخره های لرستان شبیه نقوش مکشوفه درشرق اسپانیا دردوره های اخیر ومربوط به دروه ما قبل تاریخ است که عمدتا به صورت صخره های دسته جمعی ودرزیر صخره های عظیم که به حالت برجسته ، بردیوار غار قرار گرفته اند نقش شده است . خرده سفال های پیدا شده درآنجا دلالت برسکونت درجوار این برجستگی ها درغار دارد .

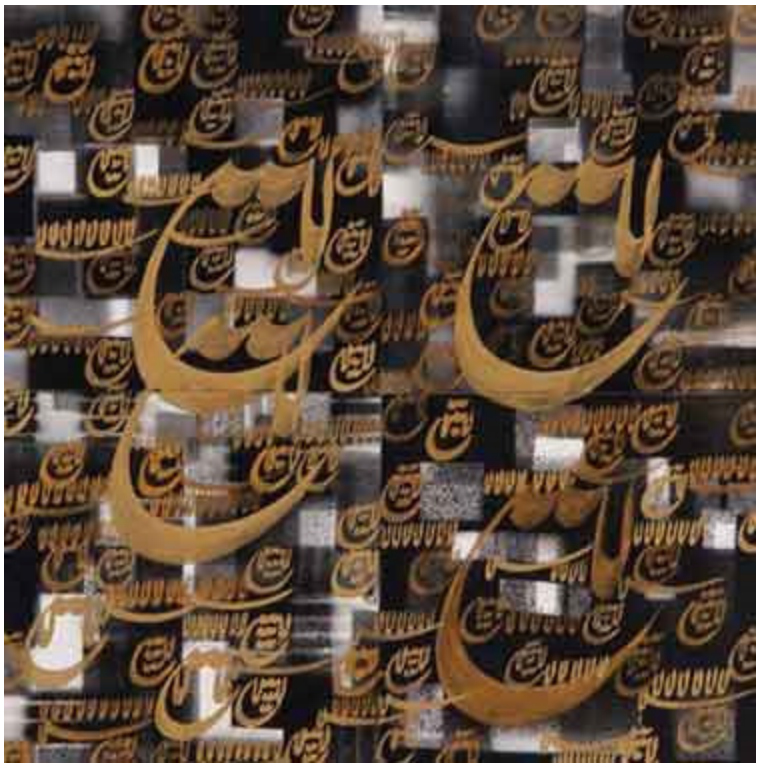
سبک این نقوش اکثراً ذهنی کارشده وصراحت اغراق آمیز درنشان دادن پیکرها وحرکات آنها درعین سادگی، به بیان روشن موضوع ، که جنگ وگریز شکارچیان با حیوانات است یاری رسانده است.

منبع : بانک مقالات فارسی

http://vista.ir/?view=article&id=243686

VISTA.IR
Online Classified Service

شادی‌ها و غم‌های ما ایرانیان



در جایی میانه ایران و غرب، در دبی، غلامحسین نامی را دیدار کردم. دیدارم با این نقاش ایرانی درست در شب حراج کریستی اتفاق افتاد، شبی که چند صباحی است برای هنر ایران سرنوشت‌ساز شده است. شب ۳۰ اکتبر ۲۰۰۸، دبی برخلاف سال‌های قبل هنوز گرم بود. ظاهرا تب رکود اقتصادی جهانی دامن این شهر را هم گرفته بود.علیرضا سمیع‌آذر اعتقاد داشت دبی در این موقع سال معمولا چنین گرم نمی‌شود به هر حال حراج کریستی با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌هایش پنجمین دوره خود را هم به پایان رساند و آثار هنرمندان ایران، در کنار آثار هنرمندان دیگر کشورهای منطقه، چکش حراج خورد. در روزهای قبل از حراج مطبوعات منطقه، تبلیغات وسیعی را راه انداخته بودند تا شانس آثار عرب‌ها را در حراج کریستی بالا قلمداد کنند. چکش‌ها که بالا رفت و بر آثار هنری فرود آمد، تصورات را هم به‌هم زد. آثار عرب‌ها به هیچ وجه رشد چشمگیری در قیمت نداشت و قیمت آثار ایرانی‌ها هم نسبت به دوره قبل دچار افت نسبی شده بود، هرچند جوانان ایرانی در شب‌های دبی موفق‌تر از هنرمندان پیشکسوت بودند. دیدار و گفت‌وگوی ما با غلامحسین نامی هم در چنین شرایطی انجام شد، هم قبل از حراج با او به صحبت نشستیم و هم بعد از اتمام آن.

پایان حراجی‌های مختلف معمولا توام با شادی‌ها و غم‌های فراوانی هستند. آیا این شادی‌ها و غم‌ها می‌توانند معیاری برای توصیف هنر ما باشند. به هر حال شادی‌ها و غم‌ها در زندگی بشر همیشه وجود داشته‌اند. من می‌توانم سوال شما را در زمینه نقاشی معاصر ایران این‌طور جواب دهم که ما دارای تاریخ ۷۰ ساله نقاشی معاصر هستیم. ولی طی این ۷۰ سال نقاش ایرانی در عزلت و فقر و گرفتاری مالی زیست و خلق کرد. کسی هم از او نپرسید که چه می‌کنی؟ با کمال تاسف به‌جای اینکه خود ما، حامی نقاش و هنرمندان باشیم و زندگی او را دریابیم و برای هنرش سرمایه‌گذاری کنیم، این حمایت را به دیگران واگذار کردیم. این امر قطعا سابقه تاریخی دارد. فرهنگ و هنر و تمدن ما را دیگران شناخته‌اند. به‌جای اینکه خودمان روی این هنر تحقیق کنیم، امثال گیرشمن، پوپ و... این کار را انجام دادند. این بحثی هم که شما مطرح می‌کنید از همان مقوله است. به هر حال شانس آوردیم که نهادی چون <کریستی> به خاطر آشنایی‌ای که طی ۷، ۸ سال اخیر با هنر ایران پیدا کرد این حراجی‌ها را در منطقه راه انداخت. من خودم از نزدیک شاهد بودم که در زمان مدیریت آقای سمیع‌آذر بر موزه هنرهای معاصر مسوولان این خانه حراج به تهران آمدند و با هنر ایران آشنا شدند و ارزش‌های آن را درک کردند. همان زمان تصمیم داشتند به نحوی به هنر ایران بپردازند، اما تصمیم قطعی نداشتند که آثار هنری ایرانی‌ها را وارد حراج کنند.

اما خوشبختانه ۳ سال پیش این اتفاق افتاد و آثار ایرانی‌ها به حراج دبی وارد شد. خب ما می‌بینیم از همان ابتدا تا امروز که شاهد پنجمین حراج کریستی بودیم قیمت آثار ایرانی‌ها رشد چشمگیری داشته است. جواب سوال شما به همین مساله برمی‌گردد. این افزایش قیمت‌ها را باید شادی ایرانی به حساب آورد؟ این سوال دو بخش دارد؛ یکی اینکه بالارفتن قیمت آثار هنرمندان ایرانی در حراج‌ها باید آنها را خوشحال کند یا نه؟ بخش دیگر سوال به این برمی‌گردد که اگر نتیجه حراج، موفق نبود ما باید غمگین شویم و نگران؟ نگاه شخصی من این است که در کل نسبت به اتفاقاتی که برای هنر ایران افتاده خوشحالم. به هر حال نقاش یا هنرمند، تولید می‌کند. در طول تاریخ، هنرمند تولید کرده است. در روزگاران قدیم معتقد بودند هنرمند باید دود چراغ بخورد و بدبختی و گرسنگی بکشد. ولی زمانه ما این نگرش را برنمی‌تابد. هنرمند نمی‌تواند در عزلت و بدبختی و گرفتاری زندگی کند و همچنان خلاق باقی بماند. این امکان‌پذیر نیست بنابراین من از مجموع اتفاقات خوشحالم و اینها را جزو شادی‌های هنر معاصر ایران می‌دانم. همه ما باید شاد باشیم البته بعضی‌ها انتقادهای غیرمنصفانه‌ای بر زبان می‌آورند.

▪ نگاهتان به این انتقادها و ایرادها چیست؟

ـ خب ایرادها و انتقادها مختلف هستند. بخشی از آنها به مقوله اقتصاد هنر در داخل ایران برمی‌گردد. منتقدان بالا رفتن قیمت‌ها در خارج عقیده دارند این افزایش قیمت‌ها بر بازار داخل هم اثر می‌گذارد و مانع خرید آثار توسط مردم عادی می‌شود. من قبلا به این انتقاد جواب داده‌ام. گفته‌ام که ببینید، شما یک روزی یک قالی کرمان ۱۲ متری را ۲۰۰ هزار تومان می‌خریدید، امروز همان قالی ۴ میلیون تومان شده است. من که نیاز به قالی دارم، آن روز ۲۰۰ هزار تومان برای قالی کرمان می‌دادم، امروز باید ۴ میلیون تومان بدهم.

عین این قضیه، در هنر مطرح است. کسی که امروز پولی برای خرید تابلو دارد، این پول را قبلا اختصاص به خرید زمین، سکه، دلار و... می‌داده است ولی امروز این پول را صرف خرید اثر هنری می‌کند. باید بدانیم که به‌رغم بحران مالی موجود، بازده اقتصادی اثر هنری در جهان بسیار بالاتر از این صحبت‌ها است.

کسی هم که فقط عاشق خلاقیت است می‌تواند در این حراجی‌ها بهترین‌ها را انتخاب کند.

▪ آیا فکر می‌کنید ارزش اقتصادی هنر ایران همان چیزی است که در حراجی‌ای چون کریستی شاهدیم؟

ـ ابدا. ارزش اقتصادی هنر ایران تا به امروز به آن سطحی که باید برسد، نرسیده است. ما متاسف هستیم بابت این قضیه.

▪ فکر می‌کنید دلایل این امر چیست؟

ـ دلایل متعددی دارد؛ از جمله عدم توجه و آگاهی به مقوله اقتصاد هنر در داخل کشور. اگر این آگاهی زودتر اتفاق افتاده بود، زودتر به موقعیت کنونی می‌رسیدیم.

▪ پس شما معتقدید که اقتصاد هنر از یک نگاه می‌تواند زمینه‌ساز ارزش هنری برای یک کشور شود؟

ـ صد درصد. چرا این‌طور نباشد؟ مثالی می‌زنم. نقاش جوانی که هر چه کار می‌کند و نمی‌فروشد، روزی سرچشمه خلاقیت‌اش می‌خشکد. به این دلیل که امیدی به او تزریق نمی‌شود تا تولید کند. وقتی که نقاش نمی‌تواند با نقاشی اموراتش را بگذراند، طبیعتا دیگر به مساله خلاقیت فکر نمی‌کند. طبعا ارزش‌گذاری اقتصادی باعث بالا رفتن خلاقیت می‌شود. من خوشحالی‌ام از همین جهت است که بازار هنر ایران لااقل در خارج از مملکت به موقعیت خوبی رسیده است. البته از این متاسفم که چرا حراج کریستی در تهران برپا نمی‌شود. حراج کریستی باید در تهران برپا می‌شد نه در دبی، هر چند قرار بود که این اتفاق بیفتد ولی به دلایلی این اتفاق نیفتاد. با تمام اینها، آثار ایرانی در هر حراجی که شرکت کند جای خوشوقتی دارد. خوشحالم که در سطح تهران هم قیمت‌ها بالا رفته است. خریداران آثار هنری در تهران، ۱۰ برابر شده است. همه مردم ایران متوجه این نکته شده‌اند که هنر، ارزشمند است. البته من معتقدم ارزش آثار هنری در ایران، هنوز به آن جایی که باید برسد، نرسیده است. در غرب، هنرمندی که برای خودش اعتبار و وجهه‌ای دارد با فروش یک اثر یک خانه می‌خرد!

▪ آیا در ایران می‌توان چنین کاری کرد؟ بنابراین از غم صحبت نکنیم. همه چیز، در شادی خلاصه می‌شود. شادی‌ام از فروش یا عدم فروش اثرم در حراج کریستی نیست؛ چراکه در حراج کریستی دیدید که اثرم به قیمت مناسبی به فروش نرفت، شادی‌ام از به‌وجود آمدن فضایی پرتحرک برای هنر ایران است. خود من ۴۷ سال کار هنری کرده‌ام و باور کنید خوشحالم از اینکه کار شماری از شاگردانم به بار نشسته و امسال بر دیوارهای حراج کریستی قرار گرفته است. من بسیار از موفقیت آنها خوشحالم.

در حراج پنجم کریستی قیمت‌ها کاهش یافت؛ در حالی‌که در دوره چهارم شاهد رشد ناگهانی قیمت آثار بودیم.

▪ این مساله را چطور ارزیابی می‌کنید؟

ـ این قانون هر حراجی است که جایی به تعادل برسد. من شاهد این بوده‌ام که هندی‌ها سال‌ها در حراجی‌های مختلف شرکت کرده‌اند و بعد از سالیان سال هنرمندان بزرگ‌شان به قیمت ۲، ۳ میلیون دلار رسیده‌اند ما تازه اول کار هستیم و فکر می‌کنم در ۳، ۴ حراج بعدی شاهد تعادل بیشتری خواهیم بود.

▪ تاثیر رکود بازارهای جهانی در ماه‌های اخیر را چطور ارزیابی می‌کنید؟

ـ این تاثیر را نباید کتمان کرد. طبیعتا تمام مردم در کره زمین منتظر اتفاقات بعدی هستند. شما اگر به بورس‌ها و وضعیت بانک‌ها نگاه کنید، متوجه رکود می‌شوید. ولی من معتقدم در بر این پاشنه نخواهد چرخید.

تکرار می‌کنم، با اینکه پایان این حراج چندان خوش نبود، ولی من همچنان شاد هستم. به دلایلی که توضیح دادم حتی اگر یک نقاش اثرش را زیر قیمت بفروشد، این مبلغ چند برابر قیمتی است که در تهران می‌فروشد. پس هنوز شاد است. ما نباید این اتفاقات را منفی ببینیم. نقاش ایرانی سال‌ها در سکوت، انزوا و فقر زندگی می‌کرده ولی حالا در سطح بین‌المللی اثر می‌فروشد. طبعا گاهی قیمت اثر او مثل دوره چهارم کریستی بالا می‌رود و گاهی هم مثل دوره پنجم تحت تاثیر شرایط بازار جهانی، افت می‌کند. اما نه آن افزایش باید ما را فریفته کند و نه این کاهش. باید نگاه واقع‌بینانه‌ای داشته باشیم و از شرایطی که برای هنر مملکت‌مان در حراجی‌های جهانی فراهم شده، استقبال کنیم.

▪ رکورد‌داری ایرانی‌ها در حراج کریستی دبی طی یکی، دو سال اخیر این پرسش را به ذهن می‌رساند که چرا این آثار در سطح وسیع‌تری و در حراجی‌های اروپا و آمریکا چکش نمی‌خورند؟

ـ این اتفاق در اروپا افتاده است. طی ماه اخیر در لندن شاهد فروش آثار ایرانی بودیم. مطمئن باشید که این اتفاق در نیویورک هم خواهد افتاد. این آثار درخشانی که من از هنر ایران می‌بینم را به‌زودی روی دیوارهای حراجی‌های بزرگ‌تر خواهیم دید. آثار پیشکسوتان ایرانی که شما در حراج کریستی شاهد هستید آثاری است که در دهه ۶۰ با تاثیر از هنر معاصر غرب به‌وجود آمدند و الان مورد توجه مجموعه‌داران و کارشناسان غرب قرار گرفته‌اند. نوع کارهای ایرانی‌ها از دهه ۴۰ به بعد، متکی به ذائقه حاکم بر هنر جهان در همان زمان است. این ذائقه همپای ذائقه جهانی رشد کرده و آینده مبارکی در انتظار آن است.

منبع : روزنامه اعتماد ملی

http://vista.ir/?view=article&id=351071

VISTA.IR
Online Classified Service

شام آخر مسیح

این اثر هنری نشانگر صحنه‌هایی از شام آخر روزهای پایانی عمر مسیح است آنطور که انجیل به آن اشاره کرده‌است. این نقاشی بر پایهٔ کتاب یوحنا، باب ۱۳ آیهٔ ۲۱ است آنجا که مسیح می‌گوید که یکی از ۱۲ حواری اش به وی خیانت خواهد کرد. این نقاشی یکی از مشهورترین و بازارش ترین نقاشی‌های جهان است، که بر خلاف بسیاری از نقاشی‌هایی از این دست قابل مالکیت شخصی نیست چرا که به آسانی نمی‌توان آنرا جابجا کرد.

داوینچی این نگاره را برای فرمانروای حامی خود یعنی دوک لودوویچو اسفورتزا کشید. این نقاشی حدود ۳سال طول کشید. لئوناردو داوینچی موقع کشیدن این تابلو [شام آخر]، دچار مشکل بزرگی شد: می بایست نیکی را به شکل عیسا، و بدی را به شکل یهودا – یکی از یاران عیسا که هنگام شام تصمیم گرفت به او خیانت کند- تصویر می کرد. کار را نیمه تمام رها کرد تا مدل های آرمانی اش را پیدا کند.

روزی، در یک مراسم همسرایی، تصویر کامل مسیح را در چهره ی یک از آن جوانان همسرا یافت. جوان را به کارگاهش دعوت کرد و از چهره اش اتودها و طرح هایی برداشت.

سه سال گذشت. تابلو شام آخر تقریبا تمام شده بود؛ اما مسئول کلیسا کم کم به او فشار می آورد که نقاشی دیواری را زودتر تمام کند.

نقاش پس از روزها جستجو، جوان شکسته و ژنده پوش و مستی را در جوی آبی یافت. به زحمت از دستیارانش خواست او را تا کلیسا بیاورند، چون دیگر فرصتی برای طرح برداشتن از او نداشت.

گدا را که درست نمی فهمید چه خبر است، به کلیسا آوردند: دستیاران سرپا نگه اش داشتند و در همان وضع، داوینچی از خطوط بی تقوایی، گناه و خود پرستی که به خوبی بر آن چهره نقش بسته بودند، نسخه برداری کرد.

وقتی کارش تمام شد، گدا – که دیگر مستی کمی از سرش پریده بود - چشم هایش را باز کرد و نقاشی پیش رویش را دید، و با آمیزه ای از شگفتی و اندوه گفت: من این تابلو را قبلا دیده ام!

داوینچی شگفت زده پرسید: کی؟

- سه سال قبل، پیش از آن که همه چیزم را از دست بدهم. موقعی که در یک گروه همسرایی آواز می خواندم، زندگی پر از رویایی داشتم، و هنرمندی از من دعوت کرد تا مدل نقاشی چهره ی عیسا بشوم.

از این رو به قول پائولو کوئبلو در کتاب شیطان و دوشیزه پریم می توان گفت نیکی و بدی یک چهره دارند؛ همه چیز به این بسته است که هر کدام کی سر راه انسان قرار بگیرند.

اعلام یک نظریه جدید مبنی بر پنهان شدن یک تصویر جدید در فرسک (نقاشی دیواری) شام آخر اثر لئوناردو داوینچی(۱۴۵۲-۱۵۱۹)،هنرمند نامدار ایتالیایی دوره رنسانس :

به این ترتیب این فرسک رمز آلود و مذهبی پس از نگارش رمان "رمز داوینچی "(اثر دن براون) -و ارائه فرضیاتی مبنی بر ازدواج مسیح بایکی از پیروانش به نام مریم مجدلیه و سپس صاحب فرزند شدن مسیح - مجددن بر سر زبانها افتاده و جنجال آفرین شده است.اما ماجرا از این قرار است که ،یک محقق و متخصص اطلاعات و داده به نام اسلاویتسا پشی/Slavisa Pesci بر این عقیده است که در پی روی هم قرار دادن و ترکیب تصویر شام آخر با تصویر معکوس(آینه ای)آن یک شوالیه(جنگجو) صلیبی و شخصی که کودکی را در آغوش گرفته است ،به عنوان عناصر جدیدی وارد ترکیب بندی شده اند.

پشی به مطبوعات می گوید:"هر چند من به صورتی تصادفی به این موضوع برخوردم،امااز بسیاری از جزئیات می توان این گونه استنتاج کرد که نه تنها شانس جایی نداشته ،بلکه یک محاسبه دقیق اساس کار بوده است." در این نسخه ترکیبی و سوپرایمپوز(بر هم نهی) تمثالی در سمت چپ مسیح دیده می شود که کودکی را در آغوش دارد،هر چند پشی در مورد اینکه این کودک فرزند مسیح باشد یا نه ،ابراز نظری نمی کند.

از دیگر موارد قابل ذکر تمثال یهودا یکی از حواریون مسیح است که در فرسک اولیه داوینچی در سمت راست مسیح قرار دارد.به اعتقاد منابع مسیحی ،یهودا به عنوان شخصیتی مطرح است که در نهایت به مسیح خیانت می کند و شام آخر هم لحظه های را به تصویر می کشد که عیسی مسیح پیش بینی می کند که یکی از یارانش وی را لو می دهد.اما آنچه در نسخه ترکیبی شام آخر قابل رویت است، بیانگر مطلب دیگری است. در تصویر معکوس ،محل قرار گیری یهودا ،یک فضای خالی است (در سمت چپ)و به عبارت دیگر وی محو می گردد.

از دیگر عناصر اضافه شده به نسخه ترکیبی ،یک جام شراب است که پیش روی مسیح قرار دارد و حالتی را نشان می دهد که وی در حال تقدیس نان و شراب برای نخستین عشاء ربانی است.

منبع : سایت سیمرغ

http://vista.ir/?view=article&id=282293

VISTA.IR
Online Classified Service

شاهدان عینی جهان درهم‌شکسته

در فاصله زمانی کوتاه میان سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴، سه نقاش به نام‌های آگوست مایک، فرانتس مارک و روبرت دلانی با خلق آثاری تاثیرگذار نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری مکتب هنری اکسپرسیونیم اروپا ایفا کردند.

موزه اشپرینگل شهر هانوفر در آلمان چندی است که نمایشگاه ویژه‌ای را به آثار این مثلث پرکار اما پیچیده اختصاص داده است. این نوشتار را که ترجمه‌ای است از مطالب یکی از نشریات هنری آلمان درباره زندگی و

پیشینه هنری این سه‌هنرمند باهم مرور می‌کنیم.

گویا او می‌دانسته که به‌زودی هر دوی آنها خواهند مرد. فرانتس مارک در آگوست ۱۹۱۰ طی نامه‌ای به آگوست مایک چنین نوشت: «آیا هنوز نقاشی می‌کنی؟ ای کاش این کار را نمی‌کردی. چقدر زندگی کوتاه است!» مارک ۶سال و مایک تنها ۴سال بعد از دنیا رفتند.

هیچ‌کدام آنها از جنگ جهانی اول زنده بازنگشتند. در فاصله زمانی کوتاه میان سال‌های ۱۹۱۰تا۱۹۱۴ که این دوهنرمند آلمانی به‌طور پیوسته با یکدیگر تبادل نظر می‌کردند توانستند در ظرف مدت ۳سال و نیم آثار مهم و تعیین‌کننده‌ای را برای مکتب اکسپرسیونیسم اروپا خلق کنند. مشوق اصلی آنها در این مسیر پیشوای اصلی سبک اکسپرسیونیسم، روبرت دلانی فرانسوی بود. موزه اشپرینگل هانوفر همراینک نمایشگاه بزرگی را با عنوان «زیبایی دنیای درهم شکسته» به این مثلث هنری پرکار اما پیچیده اختصاص داده است. سوزان مایر هیئت امنای نمایشگاه هانوفر در مجموع ۹۰تابلوی نقاشی و حدود ۱۰۰اثر آبرنگ و طراحی را از این سه نقاش انتخاب کرده تا قبل از هر چیز از علت تحول دوهنرمند آلمانی که گویا به شدت تحت‌تأثیر شیوه نقاشی دلانی قرار گرفته بودند سر دربیاورد.

• دیدار اتفاقی

سال۱۹۱۰ ، آگوست مایک که شیفته آثار قهرمانان مدرنیسم فرانسه نظیر، پاول سزان، هنری ماتیس و ونسان ونگوگ شده بود به‌طور اتفاقی در یک فروشگاه آثار هنری با چند اثر چاپ سنگی از حیوانات روبه‌رو شد. او بلافاصله به جست‌وجوی خالق این آثار پرداخت. وی را به خیابان شلینگ ۳۳ راهنمایی کردند؛ جایی که فرانتس مارک سی ساله کار می‌کرد.

حیوانات و بیش از همه اسب‌ها و گوزن‌ها دنیای موتیف‌های مارک را تشکیل می‌داد. این حیوانات به گفته خود مارک نتیجه جست‌وجوی او برای یافتن تمامیت و اصالت یک اثر نقاشی بود. این تعیین موضوعی زود هنگام در کنار آزمایش‌های رنگ و فرم، وحدت و منطق مشخصی را به آثار مارک بخشیده بود؛ بر عکس مایک که هنوز نتوانسته بود جهت‌یابی هنری خویش را در نقاشی بیابد. مایک که از تزلزل خویش آگاه بود در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۱ به کشیدن مناظر طبیعت، باغ‌ها، پرتره‌ها و طبیعت بیجان روی آورد. وی تابلوهایش را یک بار به سبک ناتورالیسم، باردیگر امپرسیونسیم و یک بار هم تقریبا ساده و طبیعی خلق کرد. در دسامبر ۱۹۱۱ مارک به همراه کاندینسکی(نقاش روسی ۱۹۴۴-۱۸۶۶)، انجمن «سوارکار آبی» را تاسیس کرده و به موازات آن یک نمایشگاه نیز برپاکردند.

در حقیقت آنها قصد داشتند با این نمایشگاه در کنار هنرمندان اکسپرسیونیست آلمانی مانند مایک، گابریل مونتر و هاینریش کامپودونک، آثار یک هنرمند سبک کوبیسم اهل پاریس را نیز معرفی کنند. الیزابت اپشتاین، هنرمند جوان اهل روسیه که روابط خوبی با پاریس داشت روبرت دلانی را پیشنهاد داد. روبرت دلانی هنرمند متولد ۱۸۸۵ که در یک خانواده اعیانی بزرگ شده بود در پاریس زندگی می‌کرد. دلانی ۴تابلو نقاشی به مونیخ فرستاد. اعضای گروه سوار کارآبی با دیدن آثار دلانی شیفته پرسپکتیوها و شیوه خاص این هنرمند در به کارگیری رنگ‌ها شدند.

برای مایک و مارک رویارویی با آثار دلانی نقطه شروع شکل‌گیری آثار آنها در راهیابی به مسیرهای نوین محسوب می‌شد. آنها در یکی از تابلوهای دلانی با کنتراست همزمان رنگ‌ها روبه‌رو شدند این پدیده که به‌طور آگاهانه ایجاد شده بود منجر به تاثیرپذیری رنگ‌های مجاور در تقابل با یکدیگر می‌شد. برای مثال رنگ قرمز در کنار یک‌رنگ مایه سبز، قهوه‌ای به‌نظر می‌رسید و همین‌طور در کنار رنگ‌مایه آبی، بنفش و در کنار رنگ‌مایه زرد، نارنجی. دلانی در همه سری تابلوهایی که به این شیوه کشیده بود تلاش می‌کرد با تغییر پرسپکتیوها تاثیر متقابل زمینه‌های رنگی مجاور را هم مورد آزمایش قرار دهد.

• پنجره‌هایی به ایفل

در اکتبر ۱۹۱۲ مایک و مارک طی سفری به پاریس سرانجام از نزدیک با روبرت دلانی آشنا شدند. مایک و مارک در این دیدار از سری جدید آثار دلانی که وی آنها را تابلوهای پنجره‌ای می‌نامید دیدن کردند؛ لوزی‌های رنگی که ترتیب آنها به خاطر استفاده از کنتراست همزمان مشخص شده بود. درحقیقت دلانی مانند شکاف یک منشور یا درست مانند پنجره‌ای که نور را منعکس می‌کند، نور را در رنگ‌های نابی که هدفمند و ریتم‌دار

مقابل یکدیگر به کار می‌برد، تجزیه کرده بود. موتیف اصلی به کاررفته در این آثار باز هم برج ایفل بود که همچنان سایه‌وار و محو در محور میانی نقاشی محسوس بود. مایک و مارک به‌قدری تحت‌تأثیر کنتراست همزمان، تجزیه کوبیسمی و تصاویر پنجره‌ای دلانی قرارگرفته بودند که تقریبا به‌طور ناخود آگاه آزمایش‌های خود را با کنتراست مکمل سبک اکسپرسیونیسم رها کرده و مسکوت گذاشتند.

به‌دنبال آن تابلوهایی که مارک از حیوانات می‌کشید نیز دستخوش تغییری ناگهانی شد. او در سال ۱۹۱۲ تابلویی با عنوان میمون کوچک نقاشی کرد که در آن رنگ‌مایه‌های سبز و آبی یادآور یکی از تابلوهای دلانی بود. در تابلوی گوزن‌ها در جنگل نیز مارک فرم حاکم بر تابلوی «برج ایفل» دلانی را الگوی کار خود قرار داد. با این حال مارک از حیث خصوصیات شخصیتی خیلی نمی‌توانست با دلانی کنار بیاید، بر عکس مایک که کاملا تحت‌تأثیر دلانی قرار گرفته بود. اختلاف نظر درباره شخصیت دلانی به نقطه عطفی در دوستی میان مارک و مایک تبدیل شد و حتی در ارزیابی آنها از آثار یکدیگر نیز تاثیر گذاشت.

مایک در مقابل مارک که آثار وی را تحقیر کرده بود واکنش عصبی و تندی از خود نشان داد. مارک رفته‌رفته از گروه سوارکارآبی کناره گرفت. ایده‌های این گروه مارک را به هنر بدوی و قرون وسطایی و جنبش‌های معاصر سبک‌های کوبیسم و فاویسم پیوند می‌داد. با این حال ملاقات با دلانی و نقاشی‌های پنجره‌ای‌اش در هردوی آنها آثار چشمگیری برجای گذاشت.

مایک بار دیگر فرم‌های مثلث و لوزی را در نقاشی‌هایش پیش کشید. او در تابلوی «پنجره بزرگ و روشن» (۱۹۱۲) موضع پنجره را به‌طور مستقیم مطرح کرد. در ۲۱ژانویه ۱۹۱۳ رابطه مارک و مایک از نو شکراب شد. روبرت دلانی فورا به ملاقات مایک در بن رفت. آنها در مسیر بازگشت به پاریس به برلین آمدند؛ جایی که دلانی در هفدهم ژانویه نخستین نمایشگاه انفرادی خود را در آلمان در گالری توفان افتتاح کرده بود. آنها مدت‌کوتاهی در برلین ماندند اما مارک تنها به فرستادن یک کارت‌پستال به دلانی بسنده کرد. در ماه‌های بعد تعداد نامه‌ها و کارت‌پستال‌های دوستانه میان مایک ومارک به وضوح کاهش یافت. ۹ماه بعد در ۲۰ سپتامبر ۱۹۱۳ سر انجام این سه نقاش یکدیگر را برای دومین بار در گالری توفان ملاقات کردند.

مایک و مارک ۳۶۶ اثر از ۷۵ هنرمند را که همگی از نمایندگان مکاتب هنر معاصر در سطح بین‌المللی بودند، انتخاب کردند. در ماه‌های آغازین جنگ جهانی اول به‌دلیل اختلافات شدید سیاسی در داخل و خارج از آلمان ناامنی گسترده‌ای در این کشور حاکم بود. مردم و حتی روشنفکران نیز با ترس و بیگانه ستیزی و ناامیدی به جنگ می‌نگریستند. در آن زمان هیچ‌گونه اصول ارزشی قابل اعتمادی وجود نداشت، تنها چیزی که حاکم بود احساس ضعف و نوعی تهدید عصبی میان ترس و امید به آینده بود. این وضعیت اجتماعی بسیار ناپایدار را هم اینک بهتر می‌توان از عنوان نمایشگاه هانوفر دریافت؛ زیبایی جهان درهم شکسته. نمایشگاهی که سال ۱۹۱۳ برگزار شد بر آن بود که جهان را لااقل ازحیث هنر به یک نقطه اشتراک برساند.

این نمایشگاه در حقیقت بیانیه‌ای بود علیه تهدیدات جنگ در آن سال‌ها و به‌عنوان مهم‌ترین نمایشگاه هنرهای مدرن آلمان در سال‌های پیش از ۱۹۱۴ در تاریخ ثبت شده است. دلانی که همچنان در مسیر هنری خویش پیشروی می‌کرد، در این نمایشگاه فرم‌های دایره‌ای جدیدی از خود به نمایش گذاشت.

- تحت تاثیر دلانی

از آن زمان به بعد فرم‌های دایره‌ای در تابلوهای مارک نیز نظیر گوزن در باغ گل (۱۰۱۳) دیده می‌شد. مایک نیز تحت‌تأثیر این نمایشگاه سری جدیدی از تابلوهایی را آغاز کرد که به‌طور گسترده به رنگ و نور پرداخته بود برای مثال در تابلوی «مسیر آفتابی» (۱۹۱۳) او بخش‌های روشن و لطیف را در مقابل فرم‌های تیره قرار داد و کنتراست‌های مکمل را به افکت‌های همزمان متصل کرد. با این حال هرگز نمی‌توان گفت که مایک شیوه نقاشی دلانی را کپی کرده است.

مایک در اصل محرک‌های آثار دلانی را با قوانین کاری خویش ادغام کرده و به مرحله جدیدی در آثارش دست یافت. این آخرین محرکی بود که مایک و مارک از دلانی گرفتند. مایک یک هفته بعد از آغاز جنگ در ۸آگوست به خدمت نظام فرا خوانده شد و به فرانسه رفت. سال۱۹۱۴ وی طی یک درگیری به شدت مصدوم و در سن ۲۷سالگی کشته شد. مارک نیز مانند بسیاری از هنرمندان و روشنفکران دیگر که وسعت جنگ را دست پایین

گرفته بودند داوطلبانه عازم جنگ شد در مارس ۱۹۱۶ وی نیز که ۳۶سال بیشتر نداشت بر اثر شدت جراحات درگذشت.

دلانی اما در این باره گویا شانس آورد. سال‌های آغازین جنگ مصادف شده بود با زمانی که دلانی و خانواده‌اش برای تعطیلات به اسپانیا رفته بودند. دلانی ۷سال بعد از آن را نیز در اسپانیا و پرتغال گذراند. سرانجام در ۲۵اکتبر ۱۹۴۱ دلانی بر اثر ابتلا به بیماری سرطان، چشم از جهان فرو بست. با وجودی که دلانی بر عکس دو نفر دیگر سال‌های زیادی را بعد از سال۱۹۱۴ زندگی کرده بود اما او نیز نقطه عطف هنر خویش را در همان ۳سال تعیین‌کننده میان ۱۹۱۱ و ۱۹۱۴ و در حقیقت در تبادل نظر با مایک و مارک به دست آورد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=368358

VISTA.IR
Online Classified Service

شرارت آنتی‌اومانیست‌های پیش‌پا افتاده

«بلایای جنگ» اثر گویا یك شاهکار مدرن زودهنگام است، اثری که وی به عنوان آخرین میراث وحشت برای قرون متمادی به جای گذاشت.

این مجموعه چنان ضد کلیسایی و میهن‌پرستانه بود که در دوران زندگی خود هنرمند اجازه‌ی انتشار نیافت و اولین چاپ آن در سال ۱۸۶۳ یعنی سه دهه و نیم بعد از مرگ هنرمند به سال ۱۸۲۶ صورت گرفت. این مجموعه چاپ از آن زمان نه به عنوان یك چیز تاریخی بلکه همواره به عنوان یك کار معاصر نگریسته شده است. تصاویری آن‌چنان ضروری و راستین که می‌تواند به عنوان هنر جدیدی زنده ایفای نقش کند. گویا به عنوان یك هنرمند روشنفکر شروع کرد، در زمانی که تنها یك روشنفکر در اسپانیا بود، رنگ‌های درخشان و لذت تجربه‌گرایی را از «رینولدز» و «گینزبارو» نقاش مدرن پرتره در انگلیس آموخت.

نقاشی‌های اوایل گویا به طور ظریفی بر ارزش‌های سکولار و سیاست‌های آزاداندیش صحه می‌گذارد، زمانی که ناپلئون قهرمان یکه‌تاز ارزش‌های روشنفکری - آن‌قدر متجدد که همراه با خود باستان‌شناسانی را برای شکنجه مصریان برد - شبه جزیره ایبری‌ها را در ۱۸۰۷ تصرف کرد و برادرش جوزف را بر سلطنت آن نشاند نیمه روشنفکرهایش شاید انتظار روبه‌رویی با این مدرن‌گرای بیگانه را نداشتند. مدرنیته‌ی گویا خود را محدود نمی‌کند، او ضرورتی برای پیکاسو و دالی بود همچنان که برای مانه؛ او بیش از همه‌ی هنرمندان پیشامدرن به یك مدرنیست شباهت دارد. در

زمانی که همه هنرمندان، جنگ‌های ناپلئون را رومانتیك می‌بینند، گویا اولین هنرمندی است که بدون هیچ تعارفی چهره‌ی مهیب جنگ را عریان می‌کند.

در واقع دوره، دوره‌ی رمانتیك‌ها است و در این میان می‌توان به آثار زیادی از جمله تصویر گیج کننده‌ی «آنتوان جان گروز» به نام «ناپلئون در حال دیدار از قربانیان طاعون» که در موزه لوور است، اشاره کرد. در این اثر وی عظمتی شبه مسیحی به موضوع می‌دهد و به‌طور آشکار ناپلئون را یك چهره‌ی شبه مذهبی می‌نمایاند؛ در حالی که بریتانیا ادعا می‌کند؛ ناپلئون زمانی که «یافا» را تسخیر کرد فرمان قتل عام ۳۰۰۰ زندانی تُرك را صادر کرد. اما در آثار گویا هیچ رمانس و ایده‌آلیسمی دیده نمی‌شود، زیرا جوهره‌ی جنگ مدرن را دریافته بود. اگر نگاهی به تاریخ هنر بیاندازیم، می‌بینیم که تمامی زایش‌های موفقیت‌آمیز از هنرمندانی است که جنگ را به چشم خود دیده‌اند. آن‌ها بلایای جنگ را همچون قالبی برای کابوس‌های خودشان تشخیص داده‌اند آن‌چه ما در چاپ‌های گویا می‌بینیم.

در واقع شِمایی از مرگ یك ایده‌آلیست است که همچون نقاشی‌هایش در پرادو یعنی دوم و سوم ماه مه ۱۸۰۸ بسیار تاثیرگذار بودند، پیکاسو نیز در خلال جنگ داخل اسپانیا به چاپ‌های گویا برگشت و بر همان اساس شاهکار ضد جنگ خود «گرانیکا» را تدارك دید. چاپ‌های گویا تصاویر مخوف ظلم به مثابه پرده‌ای از زندگی است که سلاخی شدن انسان چهارمیخ شده بر درخت را نشان می‌دهد.

تمامی این عظمت شاهکار کسی است که حالا چپمن‌ها برای گذرگاه انتخاب و قربانی کرده‌اند.

گویای بیچاره که دوران زندگی را می‌بایست با تفتیش عقاید در اسپانیا، ناشنوایی و دوك ولینگتون سپری می‌کرد حالا به دست چپمن‌ها افتاده است. این کار آن‌ها یك واقعه‌ی مهیب دیگر در تقابل با مرگ است. یك بی‌حرمتی به خاطره‌ی گویا. ان هم کاری که هرگز قدرت شوکه کردنش را از دست نمی‌دهد.

چند سال پیش برادران چپمن سری کاملی از جنجالی‌ترین مجموعه چاپ دنیا یعنی «بلایای جنگ» را خریدند. یکی از نادرترین و بکرترین مجموعه‌ها مشتمل بر ۸۰ اچینگ چاپ شده از صفحه‌های هنرمند که چه از نظر مهارت در چاپ، چه از نظر تاریخ هنر یك گنجینه ارزشمند است، مجموعه‌ای که بعد از خریداری روی آن کار کردند.

این مجموعه از یك نسخه مستقیماً چاپ شده از لیتوگراف‌های گویا در ۱۹۳۷ فراهم آمده است که در آن زمان به عنوان یك اقدام علیه جنایت‌های فاشیسم در جنگ‌های داخلی اسپانیا قلمداد می‌شود. مجموعه‌ای که برای پیکاسو و دالی اهمیت فراوانی داشت.

جك خود در مورد گویا می‌گوید: «او هنرمندی است که در نوعی منازعه‌ی اکسپرسیونیستی روشنفکرانه با رژیم کهنه حاضر می‌شود، خُب این مشتی عالی بر دهان اوست، زیرا که او خود از آرامش در پرتو یك اثر اخلقفی جانبداری کرده است. پس شهوت بیش از حدی در کارش وجود دارد و بر این اساس کسی باید به آن هتاکی می‌کرد...)

دینس درباره این مجموعه می‌گوید؛ «سال‌های زیادی بود که آن را زیر نظر داشتیم، گاهی منصرف می‌شدیم در حالی که از نظرمان دور نمی‌شد» تا این‌که بالاخره آن‌ها در تصمیم‌شان مصمم شدند. جك ادامه داد؛ «همیشه به بازپردازی آن علاقه‌مند بودیم...»

دینس: «خُب ما خیلی سیستماتیك در این ۸۰ اچینگ پا گذاشتیم و همه‌ی سرهای قابل رویت قربانیان را به سرهای دلقك‌ها و کارتون‌ها تغییر شکل دادیم...»

عنوان این آثار «هتاکی به رنج» بود و نمایشگاهی که اولین بار از این آثار در موزه‌ی هنر مدرن آکسفورد برپا شد «تجاوز به آفرینش» عنوان گرفت.

کمی به عقب برگردیم، دست بردن و تخریب اثر هنری شاید اخرین تابوی یك آزاد اندیش باشد. کار شما یادآور کار والترسیکرت است که آثار پاتریشیا کرنول (نویسنده‌ی داستان‌های جنایی) را یك‌جا خرید و منهدم کرد، در تبعیت از تئوری وی که ... در این‌جا تنفر جك از من در حال اوج گرفتن است. اما به هر حال خراب کردن یك اثر هنری به شکل وحشتناکی کریه است، احمقانه است، یك چیز مریض در آن هست. چپمن‌ها به تازگی دریافته‌اند که مردم سخت از کارشان ناراحتند، زمانی آثار اولیه آن‌ها، مانکن‌های دختری با آلت مردانه به جای دماغ‌شان، آثاری خارج از عرف بود، این آثار بی‌تناسبی‌های کنایه‌واری از هنر دهه‌ی ۹۰ بریتانیا را می‌نمایاند. در چند سال گذشته آن‌ها تحسین توده را بر انگیختند در زبانی که

ادعا می‌کند؛ توهین و شوخی را توامان در خود دارد. اثر آن‌ها به نام دوزخ «Hell» که تابلویی است مینیاتوری از اسباب‌بازی هزاران سرباز آلمانی جنگ جهانی دوم که خود و یکدیگر را در عیاشی یك نازی دیوانه می‌کشند، تفسیر عمیقی بر هولوکاست و نمایندگانش را در خود دارد.

جك می‌گوید: «ایده ساختن ۵۰۰۰ سرباز کوچك اسباب بازی که همه به شکل چند وجهی در حال کشاکش با یکدیگرند ... نشان می‌دهد که مردم آماده‌اند با آثار پُرمایه و پوچ ارتباط برقرار کنند. ۳ سال وقت برد تا ۵۰۰۰ آدمك ساختیم اما آلمان‌ها فقط ظرف ۳ ساعت ۱۵۰۰۰ زندانی جنگ روسیه را کشتند.»

بد نیست به نمایشگاهی در پاییز گذشته برگردیم که در این نمایشگاه گالری وایت کیوب white cube gallery در سامبر میزبان برگزاری کارهایی از کلکسیون خانوادگی چپمن‌ها بود، فضاهایی شبه موزه‌ای با کارهایی که در زیر نقطه‌های نورانی در میان تاریکی چیده شده بودند. در این نمایش مخاطبان در میان نمونه‌های قدرتمند گیج کننده‌ای از هنر قومی سرگردان می‌شدند؛ ماسك‌های چوبی تراشیده شده عظیم با موهای نخلی و چفت و بست‌های ابتدایی در کنار ساخته‌های چپمن‌ها با لوگوهای مك‌دونالد؛ صورت‌های ترسناك دلقك‌وار با چهره‌های ساخته شده از کلوچه برگر. آنچه واضح بود این‌که این نمایشگاه اساساً روی لبه‌ای از نژادپرستی و فاشیسم حرکت می‌کرد. هنر قومی بیش از ۱۰۰ سال به‌وسیله‌ی مدرنیسم مورد استفاده قرار گرفته است. در این‌جا به نظر می‌رسید که ارزش‌های قومی آفریقا با شرارت و تاریکی مخصوصاً یك‌جا گرد آمده است. این نمایش را به عنوان یك نقد اخلاقی از fast food، آمریکا و آنچه در آن است، می‌توان تحسین کرد. جك می‌گوید: «بهترین یادداشت یکی بود که به خلاء اسطوره و تقابل دوتایی مبتذل اشاره کرده بود؛ میان بدی مك‌دونالد و خوبی قوم‌گرایی چنان‌چه کار نوعی محله به جهانی سازی پنداشته شده بود.»

و در واقع چپمن‌ها ادعا می‌کنند «ما می‌توانیم در یك مذهب مك‌دونالد یسازیم» و اما برگردیم به بلایای جنگ گویا، با توجه به آنچه رفت یك دلیل برای ضایع کردن ۸۰ چاپ ارژینال گویا را می‌توان این دانست؛ این امر شاید عاقبت باعث رنجش مردم شود اما چپمن‌ها این قضیه را به عنوان یکی از اهدافشان در نظر دارند.

جك اشاره می‌کند: «در ۱۹۵۰ رابرت راشنبرگ یك طراحی از دکونینگ را پاك کرده در این برخورد راشنبرگ متجاوز قلمداد می‌شد، به عنوان یك هنرمند جوان‌تر که شارع پاپ و هنر مفهومی بود، در حال پاك کردن کار یك پیشکسوت است. تصویری غالب در یك اشاره اودیپی رنگارنگ» او ادامه می‌دهد «او مخصوصاً دکونینگ را برای چنین سرنوشتی انتخاب کرد زیرا وی او را تشویق کرد ... او با مجوز هنرمندِ پیرتر دست به این عمل زد. تخریب می‌تواند حرکتی از روی عشق باشد.»

به هر حال شما نمی‌توانید طبیعت محکم و سیستماتیك علقه چپمن‌ها به گویا را انکار کنید. آن‌ها از اوایل دهه ۹۰ در حال بازپردازی او بوده‌اند. به همان خوبی اثر «وقایع بزرگی بر ضد مرگ» چاپ‌ها (مجموعه کار گویا و چپمن‌ها) نیز تابلوی مینیاتوری بود که هر جنایتی را در خود داشت. همزمان با کار روی «جهنم» بود که آن‌ها مجموعه خودشان را با سرکوب اچینگ‌های «بلایای جنگ» گویا تهیه کردند. ترکیبی از موتیف‌های گویا با نازیسم، آتشفشان‌ها و کاریکاتورهای دهشت انگیز.»

در نظر بعضی منتقدان این‌ها همگی یك اتلاف انرژی خام است. از نظر آن‌ها دست‌انداختن قدرتمندترین هنرمند اخلاق‌گرا ناراحت کننده می‌رسد. و از هجو کردن اصطلاح پیشکسوت (old master) کار مطلقاً بی‌جا است.

روبرت هیوز منتقدی که در حال نوشتن کتابی در مورد گویا است، ترجمه چپمن‌ها از این تصاویر را یك تمرین سطحی عنوان کرده است.

اما ما لااقل در هنر در زمان‌های سطحی به سر می بریم. ... چپمن‌هاخود ترجیح می‌دهند به عنوان آنتی‌اومانیست‌های پیش پا افتاده تحقیر شوند تا این‌که به عنوان انسان‌های وارسته مورد ستایش قرار گیرند.

زبانی که ما برای تحسین هنر از آن استفاده می‌کنیم؛ شکل سرگرمی محدودی را دارد. وقتی یك اثر هنری را دوست داریم خود را مجبور می‌کنیم، یك چیز عمیق، پند، التهاب معنوی و یا حقیقتی روحانی در آن پیدا کنیم. چیزهایی که همه از نظر چپمن‌ها مردود است.

در حال حاضر که ما در حال صحبتیم کارهای جدید در استودیو نیستند. من در ذهنم یك چیز خوب و عالی از نزدیکی چپمن‌ها با گویا می‌سازم، بدون

هیچ نگرانی.

ما در مورد نقد و راه‌های صورت‌بندی دوباره‌ی آن، این‌که همیشه نطق‌های اخلاقی انسان‌گرایانه، پُر احساس و معانی سیاسی را در بردارند، گفتگو کردیم و به چیزهای والایی که در نقد «ساندی تایمز» در مورد کار آن‌ها به چشم می‌خورد، می‌خندیم. چیزهای بسیار پیچیده. روز بعد من تصاویر را دیدم. فکر کردم آن‌ها درخشان و عمیقند. به نوعی، آن‌ها تخریبی صورت نداده‌اند.

بلکه چیزهای جدیدی در بلایای جنگ گویا یافته‌اند. آن‌ها برای توصیف فضایی که در آثار اخیرشان نفوذ کرده از کلمه «شرارت» استفاده می‌کنند. حسی از شرارت در آن‌چه آن‌ها بر گویا اعمال کرده‌اند چاپ‌های تغییر یافته شما را به این فکر می‌اندازد که انگار قاتل یك سریال که به طراحی صورت‌های مسخره روانی معتاد است در اتاق چاپ و طراحی موزه لندن وارد شده. شبیه قاتل اژدهای سرخ «Red Dragon» که یك بلیك «Blake» واقعی را می‌خورد.

آرامش و انفجارهای سفید، سرهای دلقك‌وار و کارتونی به طور حیرت‌آوری وحشتناك‌اند. انگار به آن‌ها، با طراحی خیلی حساس زندگی و شخصیت داده شده است. می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که کار آن‌ها نه یك برخورد که یك همکاری است، یك هماهنگی. آن‌چه آن‌ها واقعاً انجام می‌دهند، به نظر می‌رسد متعلق به خود اثر است.

یك پیش درآمد تاریخی از این اثر کلاژهای ماکس ارنست است که در آن لیتوگراف‌های قرن ۱۹ در یك دنیای رویایی متقاعد کننده بازسازی شده‌اند. آن‌چه چپمن‌ها را آزاد می‌سازد... ارزش‌های آزاد است. نه آن‌چنان تعبیر هجوآمیزی از گویا که تعمیم ناامیدی و یاس وی باشد. آن‌چه این هنرمندان در آن شریك‌اند؛ کاملاً ابتدایی بودن، آرکائیك بودن و بدبینی کاتولیکی هنرشان است. احساسی نه که به خاطر نامعقول بودنش بلکه به‌خاطر چیزی که بیشتر قابل درك و شیطانی است. چپمن‌ها شاهکار گویا را برای قرنی بازسازی کرده‌اند که شرارت را بازخوانی کرده است. این چنین است که من در دامشان افتاده‌ام.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=247923

VISTA.IR
Online Classified Service

شرح پله‌به پله یک نقاشی

● وارد شدن به دنیای آبستره

هنر آبستره به آن‌چه که "کارن دی‌وات" به‌وجود آورده، محدود نمی‌شود، اما نقاشی‌ه‌ای او دراین مسیر قرار گرفتند و نتایج قابل توجهی هم به دست آوردند. جملاتی که در پائین می‌خوانید عین کلام اوست: من نقاشی هستم که هرآن‌چه می‌دانم، خودم یاد گرفته‌ام. از سال ۲۰۰۲ کار نقاشی با رنگ روغن را روی بوم شروع کردم. فکر نمی‌کنم در کارهایم هیچ نقطه اشتراکی با هنر آبستره وجود داشته باشد. بیشتر از چشم‌اندازها و گل‌ها

نقاشی می‌کشیدم و فکر می‌کردم کار من در زمره کارهای اکسپرسیونیست خودجوش قرار می‌گیرد. با استفاده از رنگ‌های روشن، حالت‌های گوناگون و شکل‌های چرخشی روی چندین نقاشی کار کردم و به‌نظر خوب از آب درآمدند. دوستانم هم آن‌ها را مورد تحسین قرار دادند. زمانی که یک کار آبستره را شروع می‌کنم، نمی‌دانم که کار مرا تا کجا خواهد برد. پیشرفت من به حالت‌ها و احساساتم در آن لحظه بستگی دارد. من عاشق بازی با رنگ‌ها و حالت‌های گوناگون آن‌ها هستم. از حس آزادی که این کار به من می‌دهد، خوشم می‌آید. ساختن اثر با ارزشی از چیزی که وجود خارج ندارد، بسیار لذت‌بخش است. نوشتن این مقاله برای من که تنها نقاشی می‌کنم و هیچ‌وقت به مراحل کارم فکر نمی‌کنم سخت و دشوار بود، اما در مجموع تجربه خوبی بود. با هم توضیحات کارن در مورد تجربه یک کار آبستره را می‌خوانیم.

- شروع یک نقاشی آبستره با رنگ

نخستین مرحله، انتخاب رنگ است. به‌طور معمول نقاشی‌های من از روش‌های معمول و متداول کار ساخته نشده‌اند و از هیچ قانونی مگر قانون خودم پیروی نمی‌کنم. من با رنگ روغن‌هائی کهدر آب حل می‌شو.ند نقاشی می‌کشم. هیچ‌گاه زودتر از زمان مقرر رنگ‌ها را مخلوط نمی‌کنم. تنها رنگ‌های مورد نیازم را از تیوپ درآورده، روی پالت می‌گذارم و قلم موی خود را به آن آغشته کرده و کار را شروع می‌کنم. اگر قرار باشد چندین رنگ را با هم مخلوط کنم، این کار را روی بوم انجام می‌دهم. به رنگ‌های آبی، بنفش، قرمز، زرد و رنگ‌هائی کهدر غروب خورشید وجود دارند، علاقه‌مندم.

در هنگام شروع کار هیچ مسیر خاصی در ذهن ندارم. یک موسیقی کلاسیک انتخاب می‌کنم، قلم‌مو را در آب می‌زنم، پاک می‌کنم و کار را با رنگ زردی که با سفید روشن‌تر شده، از مرگز کار و به صورت مورب شروع می‌کنم. در قسمت‌ه‌ای بیرونی کار هم رنگ زرد را روشن می‌زنم. زرد را با قرمز مخلوط می‌کنم تا نارانجی شود و هرچه بیشتر آن‌ها را به هم می‌زنم، تیره‌تر می‌شوند.

با رنگ آبی سیر در کنار قرمز لاکی، سایر بخش‌های بوم را پر می‌کنم با بهره‌مندی از قدرت بازویم ضربات بزرگی به بوم می‌زنم تا سرتاسر آن پوشیده شود. از آبی Prussian استفاده می‌کنم و چندین خط موج‌دار در جهت دلخواهم می‌کشم.... هیچ حالت و شکل خاصی در نظر نیست، تنها رنگ.

- نقاشی آبستره گسترش می‌یابد

انگار حادثه‌ای در حال وقوع است. احساس انرژی می‌کنم و بازی با رنگ‌ها را شروع می‌کنم. از رنگ Linseed که در آب قابل حل است، استفاده می‌کنم. قلم مو را در آب می‌زنم، روی پارچه کهنه آبش را می‌گیرم. سپس روی یک حوله کاغذی پاکش می‌کنم. قلم مو را رد رنگ سفید روی پالت می‌زنم و در مرکز رنگ زرد، سفید را می‌افزایم. مقداری از رنگ آبی Prussian را با رنگ آبی سیر مخلوط می‌کنم تا محدوده مکمی تیره‌تر شود. مقداری رنگ قرمز لاکی را هم در کنار محدوده‌های آبی رنگ می‌زنم تا رنگ بنفش حاصل شود. در پایان کمی رنگ سفید به آن می‌افزایم.

در این مرحله تصمیم گرفتم به جای خطهای موج‌دار آبی رنگ، با قرمز لاکی کار دیگری انجام دهم. کار با رنگ‌های روغنی بسیار خوب است و شما می‌توانید هر لحظه که اراده کنید، رنگ‌ها را عوض یا حذف کنید. در اطراف رنگ زرد خطوط و منحنی‌هائی به رنگ قرمز لاکی می‌کشم (در محدوده نارنجی و آبی). چون می‌خواهم در برخی از قسمت‌ها سطح هموارتر جلوه کند، پس مقداری رنگ سفید به آبی می‌افزایم و قلم مو را طوری به‌دست می‌گیرم که حالت‌های چرخشی ایجاد شود هنوز تصمیم نگرفته‌ام که تا کجا کار را پیش ببرم، اما آن‌چه را که می‌بینم، دوست دارم.

من به‌طور معمول بوم را برای یک روز کنار می‌گذارم تا پیش از قرار دادن لایه جدید، لایه قبلی خشک شود. اگر کار لایه جدید را زود شروع کنم، احتمال مخلوط شدن رنگ‌ها افزایش می‌یابد.

- تعریف مرکز آبستره

زمان آن فرا رسیده که تعریفی برای مرکز آبستره پیدا کنم و تمرکز بیشتری روی آن داشته باشم. رنگ لیموئی و سفید را انتخاب می‌کنم و تا زمانی که تمام خطوط موج‌دار آبی، پوشیده از رنگ نشود، به کار خود ادمه خواهم داد. قرمز و زرد کم‌رنگ را ترکیب می‌کنم تا رنگ نارنجی حاصل

شود و به قسمت بیرونی مرکز حالت می‌دهم.

هر از گاهی باید قلم مو را تمیز کنم و زمانی که با نارنجی روی محدوده‌های آبی رنگ کار می‌کنم باید دقت بیشتری داشته باشم. البته نقاط کوچکی باقی می‌مانند که می‌توانم در آینده روی آن‌ها کار کنم.

با ضرباتی گسترده و استفاده از خطوط خمیده کار را ادامه می‌دهم. بیشتر روی محدوده‌های آبی کار می‌کنم و با افزودن مقداری آبی Prussian به آبی سیر سعی می‌کنم نتیجه کار بهتر دیده شود. سپس مقداری قرمز لاکی Alizarin و سفید می‌افزایمتا رنگ بنفش ساخته شود.

- یک قدم به عقب برگردید تا آبستره خود را ارزیابی کنید

در این مرحله یک قدم به عقب رفته و ببینید چه کرده‌اید! نقاشی من، به خود حالت گرفته است و به وضوح امواجی از احساس را در آن حس می‌کنم. من حالت‌های روحانی‌ای می‌بینم که اطراف کارم را در بر گرفته است. متوجه روح کارم می‌شوم که می‌خواهد از نقاشی بیرون بزند و سراسر جهان را احاطه کند! البته احساس می‌کنم که خطوط مواج و سفید رنگ گوناگونی در کار وجود دارد و برای این که کار کمی تیره‌تر شود از رنگ آبی Prussian استفاده می‌کنم. با رنگ‌های لیموئی، سفید و نارنجی، خطوط آبی رنگ مرکز کارم را می‌پوشانم، چون فکر می‌کنم به لایه کاری نیاز دارد.

دوست دارم مرکز کارم بدرخشد پس به بازی با رنگ‌ها ادامه می‌دهم. در طول کار، بوم من حالت‌های ظاهری گوناگونی به خود می‌گیرد. بارها شده که کار را از یک طرف شروع کردم اما پایان کار در جهت دیگری صورت گرفته است.

برای این‌که متوجه تأثیر رنگ‌ها شوم، مقداری از رنگ‌های زرد - سفید را تا مرکز می‌کشانم رنگ آبی سبز تیره‌ای حاصل می‌شود که از حضورش مطمئن نیستم. مقداری بنفش می‌افزیم تا زمانی که به سمت رنگ آبی حرکت کنم و محدوده‌ای نارنجی رنگ نیز داشته باشم. حال وقت آن است که پس زمینه را با ضربه‌های از آبی، Prussian، سفید و آبی سیر پر کنم.

نمی‌دام که در مرحله بعدی چه باید بکنم، پس بهتر است برخی از بافت‌ها را در محدوده‌های آبی رنگ آزمایشی کنم. فکر می‌کنم کار خیلی تیره شده است. از ان خوشم آمده، اما به نظرم یک چیزی کم دارد. باید در آن باشد که هنوز نیست. بنابراین تصمیم گرفتم کار را کنار بگذارم و کمی استراحت کنم.

- بازگشت به نقاشی با چشمی باز و آماده

با چشمانی باز و آماده به نقاشی بازگشتم تا تغییرات لازم را انجام دهم. فهمیدم که کار خیلی تاریک شده است. آبی سیر را بر می‌داریم و به محدوده بالا سمت راست می‌روم تا رنگ بنفش تند را محو کنم. از ضربات خمیده انحنادار استفاده می‌کنم و سپس رنگ آبی و سفید را به آن می‌افزایم. سپس به محدوده بالا سمت چپ می‌روم. با رنگ صورتی، روی قرمز لاکی کار می‌کنم تا تیره‌تر شود. می‌دانم که نقاشی من به رنگ بنفش نیاز دارد، اما کجا؟ با رنگ بنفش در وسط کار خطوطی پهن و خمیده می‌کشم. بله از این حالت خوشم آمد. به این کار ادامه می‌دهم و مقداری سفید به رنگ بنفش اضافه می‌کنم.

سپس خط خمیده‌ای از قرمز لاکی به بالای کار می‌افزایم. می‌دانم که قرار است کار را به کجا برسانم، هیجان سرتاپای مرا فرا گرفته است. نمی‌توانم آن را توضیح دهم، تنها حسش می‌کنم. درست مثل موجی که با آن همه انرژی از سطح اقیانوس بیرون می‌زند یا ستاره‌ای که در شب می‌درخشد و خود را نشان می‌دهد.

به کارم ادامه می‌دهم و با قلم موی پهنم خطوط تیره‌تری می‌کشم. برای این‌که رنگ‌ها صاف‌تر و هموارتر شوند کمی از آبی Prussian، بنفش و سفید استفاده می‌کنم تار وی کار تأثیر مثبتی بگذارد. به کمک رنگ زرد روشن بخش پائین را از مرکز جدا می‌کنم. آنچه حاصل شد رنگ‌هائی با جلوه بهتر و خطوطی تأثیرگذارتر است.

- بخش‌های افزودنی آبستره

حس می‌کنم به این جهان خورده‌ام. این محدوده پهناور خالی دور تادورم قرار گرفته و من روی آن شناور هستم. هم بخشی از زیبائی هستم و هم

زیبائی آن را می‌بینم. چگونه همه ما به آن تعلق داریم و چگونه با یکدیگر مرتبط می‌شویم؟ فکر می‌کنم که این احساس در درون من رشد کرده است. قلم مو را برمی‌دارم تا دوباره به محدوده‌ها تعریفی جدید بدهم. باید باز هم رنگ و بافت اضافه کنم. در این لحظه، حس هیجان را تجربه می‌کنم.

در طول کار، کمی رنگ سفید به محدوده بنفش رنگ می‌افزایم.تمام سعی خود را در حفظ و نگه‌داری محدوده‌های نارنجی زرد / سفید کردم. فکر می‌کنم اگر مقداری رنگ سفید به آبی بیفزائیم، بهتر باشد. کار را با کم رنگ کردن قرمز لاکی و افزودن رنگ زرد به آن محدوده ادامه می‌دهم تا رنگ قرمز نارنجی به‌دست آید. رنگ آتشینی که از احساسات درونی من نشات می‌گیرد. سپس از رنگ لیموئی استفاده می‌کنم تا رنگ را از کار بیرون بکشم.

بافت‌های متعدید می‌سازم و نوار بنفش رنگ دیگری هم به کار می‌افزایم.

برای این که رنگ‌های آبی و بنفش محوتر شوند باز هم از رنگ سفید استفاده می‌کنم. در برخی از قسمت‌های برونی هم از سفید بهره جستم. آبی Prussian را روی محدوده‌های آبی کار می‌کنم تا تیره‌تر شوند.

از آنچه که می‌بینم لذت می‌برم. نوارهای رنگ از هر جریانی بیرون زده‌اند و به کرا عمق می‌بخشیدند. احساس و آزادی و رهائی را می‌شود در این کار دید. ارتباطاتی که باعث اتصال ما به این دنیا می‌شوند. من روح و احساسات درونی‌ام را متولد کردم.

- یک نقاشی آبستردە کامل

پروژه من تمام شده است. عقب ایستاده‌ام و به رنگ‌ها اجازه می‌دهم مرا هرکجا که دوست دارند، ببرند. فکر می‌کنم که با این دنیا یکی شده‌ام. کار من به پایان رسید و (گروه‌های جهانی) به دنیا آمد. نامش را دوست دارم. دقیقاً هر آنچه را که حس می‌کردم در نامش نهفته است. همه ما به نحوی به جهان متصل شده‌ایم.

زمانی که کار را شروع کردم، در مورد پایان آن هیچ نظری نداشتم. کارهای آبستره من همیشه این گونه‌اند. از همان لحظه شروع شکل‌های بسیاری می‌گیرند کهتا پایان کار ثابت نخواهند ماند. زمانی که به اثر خودم نگاه می‌کنم، آن را حس می‌کنم. شاید تا پایان یک اثر چنین احساسی به شما دست ندهد. پس باید آن‌قدر روی نقاشیتان کار کنید تا در نهایت چنین احساسی حاصل شود.

وقتی فکر می‌کنم کار تازه‌ای خلق کرده‌ام، احساس خوشحالی و رضایت خاطر سراسر وجودم را در بر می‌گیرد. البته نباید فراموش کرد که به‌طور معمول پس از خلق اثر احساس خستگی خواهید کرد، اما باید تا پایان کار نقاشی، قلم مو را در دست نگه داشته و با پشتکار روی بوم کار کنید.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267706

VISTA.IR
Online Classified Service

شریعت ظاهر و طریقت باطن

شکل افراطی این عقیده را در نظر «جاحظ» معروف(متوفی به سال ۲۵۰/۸۶۴) می توان دید که

شور و اشتیاق مسیحیان را برای تجسم خدا در تمثال مسیح تحسین می کند. کما این که برخی از مصادیق این عقیده در کاشی کاری های راونا Ravenna قابل مشاهده است.

در عالم مادی، شمایل نگاری به معنای تجلی الوهیت از آینه بشریت است. به همان صورت که نور فقط به شرطی قابل رؤیت خواهد شد که مصور به صورت شود، یعنی حضور تصویر در آیینه که در ابناء بشر موجود است. مکان واقعی این حضور همان خیال انسان است که به وی اعطا می شود.

هر تجلی یک خلق جدید محسوب می شود و شمائل های مذهبی به انگاره واقعیت و حقیقت توأم، با منشأ یک فاعل شناسا ساخته می شوند. در واقع موفقیت تصویر شخصیت های مقدسی همچون پیامبر یا امام به دلیل همین انگاره باطنی است. اما وقتی که چهره نگاری انجام گرفته در قالب یک شمائل مذهبی به چهره انسان های عادی در عالم واقعی- و نه حقیقت معنوی- نزدیک می گردد «واقعیت » مادی تاریخ تجسم یافته به جای شهود باطنی و تجلیات درونی می نشیند و به مخاطب و مشاهده کننده تمثال اجازه تصور آن «حقیقت» را نمی دهد. این جایگزینی واقعی مادی به جای حقیقت و سیرت معنوی به صورت پنهان و کنشمند و به مرور انجام می گیرد و خود مخاطب به آن آگاهی ندارد. حتی ممکن است در ظاهر از دیدن آن تصویر به دفعات نیز متأثر گردد. اما به مرور سطح ادراک معنوی او- هر چه هست- تنزل می کند. «مل گیبسون» در فیلم «مصائب مسیح» نیز در یک حرکت قداست زدا از چهره و شخصیت حضرت مسیح(ع)، به جای شخصیت ملکوتی و جایگاه پیامبری او وجه کاملاً مادی این پیامبر را نشان می دهد که شکنجه می شود، درد می کشد و رنج می بیند و در نهایت آنچه که در ذهن مخاطب فیلم خود از مسیح(ع) می سازد شخصیتی است در سطح انسان های قهرمان که در مقابل دشمن مقاومت می کند و در نهایت معصومانه نابود می شود؛ کمی بالاتر از یک شهروند عادی. در انتهای فیلم هم مخاطب نیز افسوس می خورد از این همه شکنجه و بی رحمی که بر یک «انسان» رفته است و احیاناً مطالبه خون او نیز در حد یک شهروند برجسته- و نه یک پیامبر مقدس الهی- معنا پیدا می کند! مسئله ای که شاید از دید بسیاری از چشم های حقیقت بین پنهان ماند.

آنچه از دیدن و رویت شمایل های مذهبی انتظار می رود این است که مشاهده یک تصویر شمائل گونه مذهبی، تجربه ای عرفانی است و یا در مسیر یک تجربه عرفانی، مخاطب و ناظر خود را یاری می کند. نگاه به یک شمائل، نوعی مناجات میان محب و محبوب و تلاش برای تحقق بخشی از اشتیاقی است که معمولاً در قالب دعا مطرح می گردد.

تأکید بر جمال تجسمی نمی تواند آن صورت خیالی ائمه را که در ذهن مسلمانان مجموعه ای از ویژگی ها، خصایص و روایت معنوی معصومین علیه السلام است پاسخ گوید و متجلی سازد. زیرا تصوری که مسلمانان از معصومین(ع) در ذهن دارند نه چهره بلکه سیرت معنوی آنهاست.

در روایت هایی که از ائمه معصومین علیه السلام و به ویژه در یکصد سال آغازین نهضت اسلامی نقل شده است از اماکن، حلقه ها و نشست هایی سخن به میان آمده است که در آنها پیامبر(ص)، ائمه و حتی حضرت علی(ع) حضور داشته اند اما شخص تازه وارد با ورود به میان آن جمع نمی دانست که کدام یک از افراد حاضر پیامبر(ص) یا معصوم(ع) است. در واقع این مسئله به این دلیل است که در ظاهر و با چشم واقع بین نمی توان حقیقت ملکوتی پیامبر(ص) و ائمه معصومین(ع) را درک کرد. به همین دلیل است که در طول تاریخ اسلام هنرمندان یا به طور کلی از مصور کردن چهره معصومین(ع) امتناع کرده اند یا با احتیاط فراوان عمل کرده اند. این مسئله نه فقط به خاطر توصیه ها و محدودیت ها بلکه به این دلیل است که اصولاً این مقوله قابل تصویر کردن نیست. هر چند کاملاً قطعیت ندارد. زیرا اگر در صد بسیار کوچکی از آن مراتب معنوی معصومین در یک قاب تصویر نقاشی، امکان تجلی بیابد نیازمند فراهم شدن دو شرط کاملاً ضروری در عرصه نقاشی است: الف- تسلط هنرمند نقاش به اصول و مبانی هنرهای تصویری در حیطه رنگ و فرم. زیرا اگر هنرمندی توانایی لازم بر کنترل و ارائه رنگ، فرم، کمپوزیسیون تعادل و تناسب، نمادپردازی مفاهیم رنگ و فرم، استعاره و ایهام و نشانه و دهها امکان دیگر در عرضه تصویر را داشته باشد و در واقع قالب و ساختار هنری خود را محکم،

استوار و قابل اعتنا بسازد اثری که می آفریند می تواند شایستگی پذیرش یک محتوا و موضوعی که این بار تصویری از معصوم است را پیدا کند.
ب- آمادگی روحی، تزکیه و مرتبه معنوی هنرمند. زیرا جمال در شمائل مذهبی همان تجلی الهی به اتم معنای کلمه است و شهود جمال بشری یک شخصیت مقدس همچون پیامبر(ع) مانند شهود یک پدیده قدسی معنوی است و آن محرک حرکت به سوی مبدأ و موضوعی است که هم مقدم و هم متعالی است. تنها زلال آیینه است که می تواند تصویری معنوی را متجلی کند. در میان هنرمندان مسلمان، صورت متجلی شده که مقوم امام شناسی است مفروض گرفته شده است تا انکشاف حق در قالب چهره یک معصوم که از طریق آن بر انسان عیان می شود صورت گیرد.

در سال هایی نه چندان دور به خصوص در حیطه شمائل کشی و غیر از آن، تصاویر به سان محمل های آموزه های دینی عمل می کردند و به یمن رمزپردازی شان آموزه های خود را به زبانی همگانی منتقل می کردند که نیازی به واسطه نداشت، طریقت باطنی نوعی کیفیت شهودی را به بخش عبادی سنت انتقال می داد و توازنی مشهود را ایجاد می کرد. اما چند سالی است که با شروع ماه محرم، مقدمات یک کارناوال تصویری غیر هم شأن با نفس حقیقت دین فراهم می شود. کارناوالی که در آن صورت ها در عرصه یک خودسرانگی افراطی نه تنها به هیچ وجه به صورت حقیقت دینی نزدیک نیست بلکه صرفاً نوعی هرج و مرج مملو از اوهام و حتی نه تخیل است. در این میان شریعت ظاهر بر طریقت باطن غلبه کرده است.

شمائل هایی که در این ایام در معابر و اماکن مذهبی ارائه می شوند به ظاهر- و به مدعای مجریان و عرضه کنندگان آنها- تصاویری از حضرت امام حسین(ع) حضرت عباس(ع) حضرت علی اکبر(ع) و برخی دیگر از معصومین(ع) هستند که با بیانی صریح عمدتاً بر روی برزنت اجرا و بر داربست ها آویخته می شوند و تقریباً اکثر قریب به اتفاق آنها افکت های هالیودی و پلاکاردهای سینمایی- آن هم از نوع بسیار نازل- را در عرصه تصویر تداعی می کنند. خام دستی، صراحت و یا سادگی بیانگری تصویری این شبه شمائل ها فقط معلول نوعی ساده انگاری خودجوش نیست بلکه به نگاه های کاسبکارانه نیز باز می گردد که دستخوش نوعی زوال و انحطاط معنوی شده اند و همان طور که پیشتر به آن اشاره شد مخاطبین خود را نیز به این ورطه می کشانند. نظام بربریت تصویری برپا شده است که یا ریشه در روکوکوی الکن و دست مالی شده دارد و یا به شکل سخیف آن در تابلوهای کوچه بازاری، اغناکننده ذائقه های تحریف شده و بسیار متنزل است؛ تجلی ابعاد واقعیتی تأسف بار که نماد حجاب های اغفال کننده و متظاهرانه است.

انتظار مخاطب از صورت نگاریهای شمائل گونه مذهبی این است که صورت های نقاشی شده واسطه هایی میان باور دینی آنها و حقیقت معنوی این اسوه های معنویت باشند. بر این اساس باید خلق چنین تصاویری از منبعی فوق بشری سرچشمه بگیرد. اثری که به واسطه معنویت تعین نیافته، نورانی نشده و هدایت نگردیده باشد، نمی تواند نیروی روح انگیز قدسی به ناظرین و مخاطبین خود القا کند.

زیرا اتکاء به منابع فردی، روانی و مهارتی محض هنرمند که به زودی نیز به پایان می رسند پاسخگوی واقعیت باطنی دینی نخواهد بود.

اگر اثر هنری واقعاً از جان شریف و معنوی هنرمند و دست توانای او سرچشمه بگیرد، حتی خود او را از طریق راز آفرینش هنری ناب به قرب ذات الهی خودش باز می گرداند و به صورت پشتوانه ای برای تعقل شهودی هنرمند و مخاطبین اثر هنری درمی آید. در حالی که تصویرسازی های کنونی که به نام نقاشی چهره های امام حسین(ع)، حضرت عباس(ع) و حضرت علی اکبر(ع) انجام می گیرد، در ضمن بطلان بدیهی آنها فقط این مسئله را در ضمیر ناخودآگاه ناظر می نشاند که چهره تصویر کشیده شده یک مرد کاملاً زمینی است. بی سبب نیست که جورچین این پازل، الحان و ملودی های اشعار عزاداری ها مملو از ملودی های موسیقی های پاپ است که برای یافتن روح معنوی باید آنها را کاوید و جست وجو کرد!

«فریتیوف شوان» معتقد است که: «شمائل نه تنها فقط به کار تعلیم و تربیت کمابیش سطحی توده ها می آید بلکه پلی برای عبور از امر محسوس به امر معنوی ایجاد می کند.» بر این اساس چگونه می توان این واقعیت را توجیه کرد که طی سال های اخیر محافل رسمی و غیررسمی هنری که وظیفه حمایت از باورهای دینی را در قالب هنر و از طریق هنر را داشته اند چنین غفلت و کم لطفی تأسف باری نسبت به این موج تصویری که هر ساله با شروع محرم در کشور جریان پیدا می کند نشان داده اند؟ موج بی قواره و پوسته هایی میان تهی از چهره هایی

سینمایی که نه تنها هیچ معنویتی را در خود ندارند بلکه آن را به عقب می رانند. اگر شباهتی میان حقیقت ائمه(ع) و تصویرهای ارائه شده بر داربست ها و تکایای مذهبی وجود ندارد لااقل نباید تعارضی غیرمعقول میان واقعیت چهره معصومین(ع) و این نقاشی ها وجود داشته باشد. در عالم تصویرسازی شمائل های مذهبی ناب، نقاشی های بی صداقت، بی علم و در غیبت یقین مذهبی و احساس عرفانی، هرگز به افتخار تجلی جمال شکوهمند معنوی نائل نخواهند شد.

آثار هنری فاخر و ناب که معنویت و مهارت های هنری را تواماً در خود جای داده باشند بر اساس مرتبه معنوی خالق خود، بازتاب آفریده هایی هستند که بر طبق نوعی تمثیل واقعی، ابعاد متعالی شخصیت های موضوع خود را متجلی می کنند. این بدان معناست که هنرمند در واقع بخش مهمی از باطن خود را در ظاهر اثر عیان می سازد. بلافاصله باید افزود که هنر فاخر فقط برای برآوردن نیازهای زیبایی شناسانه مخاطبان نخبه پدید نمی آید. شمائل سازی مذهبی نیز عام شمول است و از مخاطبان نخبه فکری تا طبقه عوام را دربرمی گیرد. عام شمولی این تصاویر به این آثار امکان می دهد که بستر زیبایی شناسی را با اتمسفر دینی در دسترس همگان قرار دهد. در واقع جمع میان عمق و سادگی و بی آلایشی از ویژگی های غالب هنر معنوی است.

در پایان باید در این سخن فریتیوف شوان تأمل کرد که «هیچ چیز بهتر از تزویر تصاویر[به ظاهر] دینی ملال آور نمی تواند تغذیه محسوس بی واسطه ای برای لامذهبی عرضه کند. چیزی که هدف از آن ترویج دیانت در مؤمنان است ولی به کار تثبیت و تأیید معاندان دین در اعتقاد خویش می آید.

...چیزی که مورد نیاز است نوعی هنر است که نه کلیشه های بشری بلکه ژرفاهای الهی را مجسم کند. چنین زبانی هنری نمی تواند صرفاً از ذوق ناسوتی، یا حتی از نبوغ سرچشمه بگیرد، بلکه باید اساساً از دین صادر شود که لازمه آن این است که اثر هنری به دست هنرمندی اجرا شده باشد که از مقدسین است یا لااقل در یک حالت فیض قرار دارد.» باید در یک حرکت سریع، هوشمندانه و از روی درد و نیاز و دوراندیشی آثاری را به جای این زوال و انحطاط نشاند که از یک مرثیه معنوی در خور سرچشمه بگیرند؛ در قالبی فاخر، قابل اعتنا و در شأن شیعه.

دکتر مرتضی گودرزی

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=217478

VISTA.IR
Online Classified Service

شش مارک مورد قبول در رنگ اکریلیک

هر یک ازهنرمندان برمبنای رنگ‌های مصرفی و محتویات رنگی که آن‌ها را روا یا روغنی می‌کند، مارکی از رنگ‌های اکریلیک موجود را برای کار خود انتخاب می‌کنند. آن‌ها ترجیح می‌دهند که به‌جای خرید تعداد زیادی رنگ ارزان قیمت، تعددی رنگ محدود، اما با کیفیت تهیه کنند. در این‌جا تنها به بررسی برخی نکات برای راهنمائی خرید رنگ‌های اکریلیک اشاره می‌کنیم:

۱) رنگ اکریلیک Golden

یکی از مارک‌های مورد علاقه نقاشان این سبک، اکریلیک‌های Heavy Body محصول Golden است. Golden یک کمپانی آمریکائی است که تولید رنگ‌های اکریلیک با کیفیت بالا را برای هنرمندان و نقاشان برعهده دارد. بساری از نقاشان گستره رنگ‌های ارتعاشی آن را که شامل خاکستری‌های کارآمد هم می‌شود، دوست دارند.

۲) رنگ اکریلیک Liquitex

دومین مارک مورد علاقه نقاشان، Heavy Body Professional Artist Color محصول Liquitex است. این رنگ‌ها به‌خاطر تیوپ‌های پلاستیکی که دارند، بسیار قدرتمند و مقاومند و محتویاتی چسبناک و روغنی دارند که کار با چاقوی پالت را خوشایند می‌کند.

۳) رنگ اکریلیک Winsor & Newton

از آن‌جائی که رنگ‌های این مدل گزینه مناسبی د زمینه کیفیت و دسترسی آسان محسوب می‌شوند، بیشتر فروشگاه‌های هنری رنگ‌های اکریلیک خود را از این مارک تهیه می‌کنند. این مارک گستره رنگی متنوعی ارایه می‌کند و محتویات رنگ آن غلیظتر از Gogden یا Liquitex است، پس برای کار با چاقو یا ایمپستو مناسب به‌نظر می‌رسد. این گستره شامل رن سفید ترکیبی کارآمدی است که نسبت به سایر رنگ‌های این مجموعه رقیق‌تر است.

۴) رنگ اکریلیک M.Graham & Co

اگر به‌دنبال رنگ اکریلیکی هستید که بتوانید زمان کاری بیشتری داشته باشید این مدل رنگ در بالای فهرست شما قرار می‌گیرد. (در هوای گرم و مرطوب، نیم ساعت زمان کاری خواهید داشت).

اما به این دلیل که بسیاری از نقاشان چندان صبور نیستند و بیتشر روی حالت‌های براق کار می‌کنند، دوست دارند که این رنگ‌ها هرچه ریع‌هْر خشک شوند. رنگ‌های این کمپانی گران قیمت، اما عالیند. آن‌ها قوی و غنی هستند و به زیبائی هرچه تمام‌تر با یکدیگر ترکیب می‌شوند. اگر به کار با رنگ روغن عادت کرده‌اید و حال می‌خواهید کار با اکریلیک را امتحان کنید، گزینه مناسبی را انتخاب کرده‌اید.

۵) رنگ اکریلیک Daler - Rowney

این رنگ‌های با کیفیت از Winsor & Newton و Liquitex, Golden ارزان‌تر هستند. اگر می‌خواهید محدوده وسیعی، به‌ویژه زیر کار نقاشی را رنگ کنید از این مارک استفاده کنید. در این مارک برخی از رنگ‌ها (برای مثال آبی Prussian) تیره‌تر از رنگ‌ه‌ای موجود در مارک‌های دیگر است که به کارآمدی رنگ‌ها می‌افزاید. محتویات این رنگ‌ها از حالت سفت تا روغنی متغیر هستند.

۶) رنگ اکریلیک در مارک‌های دیگر

مارک‌های دیگری از رنگ اکریلیک هم در بازرا یافت می‌شوند، مثل Chroma Utercht و Schmincke, Grumbacher, Lascaux. اگر به‌صورت اتفاقی به یکی از این مارک‌ها یا مارک دیگری برخوردید و قصد خرید آن را داشتید بهتر است روی تیوپ آن را مطالعه کنید و ببینید از چه رنگ دانه‌هائی ساخته شده است، سپس تیوپ رنگی را که بیش از همه رنگ‌ها استفاده می‌کنید، انتخاب کرده و خریداری کنید.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267704

VISTA.IR
Online Classified Service

شگردهائی امن برای به‌کارگیری مواد

● در هنگام استفاده از مواد به‌جای تأسف، احساس امنیت کنید!

بیشتر نکته‌های با اهمیت درباره کار با مواد هنری در استودیو تقریباً برای همه جا افتاده است، اما با هشدارهائی که یک فرد به فرد دیگری می‌دهد و بی‌توجهی‌هائی که شخصی نسبت به شخص دیگر انجام می‌دهد، تفاوت دارد. به‌نظر من برقراری آرامش و امنیت و مواد هنری مناسب در یک قانون خلاصه می‌شود: "مواد هنری برای خوردن ساخته نشده‌اند." در این‌جا شگردهای اولیه‌ای را برای ایجاد امنیت در هنگام به‌کارگیری مواد هنری آورده‌ایم. شما باید بدانید از چه ماده‌ای استفاده می‌کنید، به چه ماده‌ای نیاز دارید و به چه مرحله‌ای خواهید رسید. همچنین تا جائی‌که برایتان مقدور است به دنبال مواد هنری غیرسمی بروید.

۱) هیچ‌گاه قلم‌موی آغشته به رنگ را در دهان نگذارید. اجازه ندهید هوس زیباتر شدن تصویر شما را بفریبد. (اگر در حال نقاشی دیواری بودید، هرگز این کار را با قلم‌مو نمی‌کردید. حالا چگونه به این فکر افتاده‌اید که شاید رنگ‌های نقاشی هنری بخطر باشند؟)

۲) پس از پایان یافتن کار نقاشی، دست‌های خود را بشوئید.

۳) در حال نقاشی کردن چیزی نخورید. حتی اگر در استودیو هم هستید، غذا نخورید. هرگز فنجان چای/ قهوه را در کنار ظرف آب قلم‌مو نگذارید، زیرا در یک لحظه ممکن است لیوان آب آغشته به رنگ را به اشتباه سر بکشید.

۴) به فکر یک تهویه برای استودیویتان باشید، به‌ویژه در صورت به‌کارگیری حلال‌ها. به هشدارهای نوشته شده روی برچسب‌ها دقت کنید. برای مثال بهره‌گیری از قوطی‌های تثبیت‌کننده رنگ پاستل یا اسپری خطرناک است. لزومی ندارد که یک دانشمند باشید تا بفهمید استنشاق چسب، مشکلات تنفسی ایجاد خواهد کرد.

۵) فراموش نکنید که پوست شما محافظی قوی برای کاهش تأثیر مواد هنری ندارد، بنابراین در مورد به‌کارگیری دستکش‌های پلاستیکی محافظی تصمیم بگیرید.

۶) مواد هنری خود را در دسترس کودکان نگذارید. این رنگ‌ها برای بسیاری از کودکان حکم رنگ معمولی را دارد. اما همان رنگ قرمزی که برای استفاده کودکان ساخته می‌شود از نظر فرمول ساختاری با رنگی که کاربرد هنری دارد، تفاوت‌های بسیاری دارد. در غیر این‌صورت دست‌کم رنگ‌هائی تهیه کنید که غیرسمی باشند. برچسب رنگ‌ها چنین اطلاعاتی را در اختیار شما قرار خواهند داد.

۷) آنها را در قوطی‌های اصلی خودشان که اطلاعات دقیقی از محتویات درونشان دارید، حل کنید. هنگامی که با آنها کار نمی‌کنید درشان را محکم بسته و به دور از مواد مشتعل و گرما نگه دارید. در هنگام کار با این مواد به کسی اجازه روشن کردن سیگار را هم ندهید.

۸) گردهای پاستل را جرو نکنید، چراکه بدین‌ترتیب دوباره در هوا معلق می‌شوند. از جاروبرقی‌های دارای فیلتر و مکش قوی کمک بگیرید.

۹) رنگ یا حلال‌ها را درون سینک دست‌شوئی یا ظرف‌شوئی خالی نکنید. ممکن است به‌ویژه رنگ اکریلیک با بستن لوله‌ها مشکلاتی برای شما ایجاد کنند.

• شما می‌توانید به‌جای خرید یک پالت رنگ اکریلیک که اکریلیک را مرطوب نگه می‌دارد، از خودتان خلاقیت نشان دهید.

اگر به هر دلیلی نمی‌خواهید یکی از این پالت‌های رنگارنگ رطوبت‌دار را بخرید، می‌توانید اقدام به ساخت آن کنید. یکی از برترهای این روش (صرف‌نظر از هزینه ناچیزش) این است که می‌توانید دقیقاً اندازه دلخواهتان را بسازید. بدین‌ترتیب دیگر مجبور نیستید از هر اندازه و سایزی که در بیرون ارائه می‌شود، استفاده کنید.

▪ وسائل مورد نیاز:

ـ یک ظرف پلاستیکی کم‌عمق با یک درپوش کیپ و محکم، به‌عنوان مثال ظرف غذا. شکل آن مهم نیست، اما سعی کنید یک ظرف کم‌عمق را برای این‌کار در نظر بگیرید.

ـ یک برگه آبرنگ. بهتر است از برگه‌های ضخیم‌تر استفاده کنید، زیرا آنها مقدار آب بیشتری را در خود نگه می‌دارند.

ـ برگه‌های ضدروغنی (پوسته‌های کیک‌پزی). از آن‌جائی که پس از هر بار مصرف باید پالت را تمیر کرده و آن را عوض کنید، چه بهتر که به فکر خرید یک رول از این برگه باشید.

ـ مداد

ـ قیچی

▪ کارهائی که باید انجام شوند:

ـ یک تکه از برگه آبرنگ را به گونه‌ای ببرید که درست به اندازه کف ظرف پلاستیکی شود. برای سادگی هرچه بیشتر و برای این‌که بتوانید آن را درست مثل ظرف برش دهید، کافیست قسمت پائین ظرف را روی برگه آبرنگ گذاشته، دور تا دور آن را با مداد علامت بگذارید و سپس آن را ببرید.

ـ برگه ضدروغنی را درست به همان شکل ببرید.

ـ برگه آبرنگ را در یک لیوان آب تمیز بخیسانید و سپس آن را در ظرف پلاستیکی قرار دهید.

ـ برگه ضدروغنی را مرطوب کرده و روی برگه آبرنگ بگذارید.

ـ رنگ اکریلیک خود را درآورده و روی برگه ضدروغنی بریزید و سپس شروع به نقاشی کنید.

ـ پس از پایان جلسه نقاشی، در ظرف را محکم ببندید تا رنگ اکریلیک تا جلسه بعدی کار مرطوب بماند.

▪ شگردها:

ـ اگر ظرف پلاستیکی مناسبی را پیدا نکردید، می‌توانید از یک بشقاب گود یا سینی کیک‌پزی یا حتی قوطی پلاستیکی فیلم استفاده کنید. یکی از برترهای به‌کارگیری سرپوش‌های پلاستیکی محکم نسبت به قوطی‌های پلاستیکی فیلم این است که در آن محکم‌تر و سفت‌تر است، بنابراین جابه‌جا کردن ظرف‌ها آسان‌تر انجام می‌شود.

ـ اگر برگه آبرنگ شروع به خشک شدن کرد، یک گوشه‌اش را برداشته و به اندازه یک یا دو قاشق چایخوری آب زیر آن بریزید، سپس پالت را به آرامی حرکت دهید تا همه بخش‌های زیر برگه خیس شوند.

ـ اگر برگه ضدروغنی کمی کوچک‌تر از برگه آبرنگ شد دیگر به برداشتن و بلند کردن برگه‌های آبرنگ و مرطوب کردن دوباره آنها نیازی نیست.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=341029

VISTA.IR
Online Classified Service

شگردهائی برای کار با آبرنگ

در بیشتر مواقع گفته می‌شود برگه‌های آبرنگی که وزن آنها کمتر از ۳۵۶ گرم بر متر هستند، باید پیش از استفاده کشیده شوند، (منبسط شوند) در غیر این‌صورت تاب برمی‌دارند. روش کار بسیار ساده است. در اینجا چگونگی کار را توضیح می‌دهیم:

۱) چهار نوار چسبناک (صمغ‌دار) قهوه‌ای رنگ را برای هر یک از کناره‌های برگه آبرنگ و کمی بیشتر از اندازه حقیقی کناره‌ها ببرید. برای چند لحظه آنها را کنار بگذارید.

۲) برگه آبرنگ را به مدت چند دقیقه در آب سرد خیس کنید. بدین ترتیب به فیبرهای تشکیل‌دهنده کاغذ اجازه می‌دهید که گسترش بیابند.

۳) برگه آبرنگ را بیرون آورده و به آرامی بتکانید تا آب‌های اضافی‌اش بچکد. سپس آن را روی تخته ترسیم بگذارید تا صاف بماند.

۴) با یک اسفنج تمیز یا انگشتان دستتان (البته پس از شستن آنها) روی کاغذ را بکشید تا صاف شود. اگر در این حالت برگه صاف نشود، هنگام خشک‌شدن هم صاف نخواهد شد.

۵) پس از مرطوب کردن نوار چسبناک، آن را به آرامی به یک کناره برگه بچسبانید، به‌گونه‌ای که یک‌سوم آن روی کاغذ قرار گرفته و دوسوم دیگرش روی تخته باشد. بدین ترتیب زمانی‌که کاغذ خشک شود دیگر به کشیدن آن روی تخته نیازی نیست.

۶) کناره‌های دیگر را نیز بدین ترتیب بچسبانید.

۷) به مدت چند ساعت آن را در مقابل یک منبع گرمائی مستقیم قرار دهید تا به‌طور کامل خشک شود. بدین ترتیب در حالی‌که آب آن تبخیر می‌شود، فیبرهای برگه هم محکم شده و صاف می‌شود.

۸) هنگام خشک شدن کاغذ، تخته را صاف نگه‌دارید، در غیر این‌صورت آب در یک گوشه کاغذ جمع شده و باعث خشک شدن ناهماهنگ آن می‌شود.

۹) زمانی‌که روی کاغذ آبرنگ نقاشی می‌کنید، حواستان جمع باشد چرا که دیگر نمی‌توانید به اندازه‌ای که در مرحله نخست کاغذ را خیس کرده‌اید، آن را مرطوب کنید.

▪ شگردها:

۱) برای خیس کردن برگه آبرنگ از آب گرم استفاده نکنید، چرا که با احتمال زیاد اندازه کاغذ را نیز تغییر خواهد داد، به همان دلیل آن را زیاد هم خیس نکنید. برای کاهش آب‌رفتگی کاغذ، اندازه آنها را کمی بزرگ‌تر انتخاب کنید.

۲) به یاد داشته باشید که برای صاف کردن سطح کاغذ بهتر است از اسفنج‌های رنگی و نوارهای چسبناک مرطوب رنگی استفاده کنید تا هیچ‌یک از آنها روی برگه‌تان اثری از خود به‌جای نگذارند.

• چگونه می‌توان زمان خشک‌شدن نقاشی رنگ روغن را کم کرد؟

پس از پایان کار نقاشی با رنگ روغن، تنها کاری که می‌توانید بکنید، گرما دادن به‌کار است، البته بهتر بود که در طول کار از مدیوم‌هائی (که زود خشک می‌شوند، استفاده می‌کردید. پیشنهاد می‌کنیم که نقاشی خود را در زیر نور لامپ بگذارید نزدیک‌تر از بیست سانتی‌متر نباشد، شما که نمی‌خواهید نقاشی را بپزید) و به فکر ساخت جعبه‌هائی باشید که بتوانید با کمک آنها کار خیس را به‌جای دیگری منتقل کنید. برای این‌کار می‌توانید از فوم‌های محکم یا چیزی شبیه به آن بهره ببرید. شما می‌توانید حتی از گیره برای انتقال بوم خیس استفاده کنید که در این حالت هم احتمال خراب شدن گوشه‌های نقاشی وجود دارد.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=96526

VISTA.IR
Online Classified Service

شمایل نگاری

لفظ iconosraphy (شمایل نگاری) از واژه یونانی Eikovoypa می آید. در استعمال مدرن iconosraph عبارت است از توصیف یا تفسیر محتوای آثار هنری و بنابراین تاریخ آن به تاریخ اندیشه های بشری تعلق دارد. ولی ما می خواهیم بین چیزی که «شمایل نگاری منظور شده (یا مستفاد)» و «شمایل نگاری تفسیری» می نامیم، تمایز قایل شویم. از اولی حالت (یا رهیافت) هنرمند و ممدوح یا بیننده کنونی را راجع به نقش و معنای سمبولها و ایماژهای بصری (یا تجسمی) در می یابیم. گاهی آن را در دست نوشته هایی مثل قرارداد صورت بندی می کرده اند (فی المثل، قرارداد کشیدن محراب تاج گذاری [مریم] عذرا برای دومینوس ژان دمونتگنات...، ۱۴۵۳)؛ یا در رسالات مربوط به شمایل نگاری (فی المثل، ژوان مولانس، ۱۵۷۰، De picturis et imasnibus sacris)؛ یا در گفتار هنرمندان (فی المثل نوشته جیورجیو وزرای (Rasionamenti) مکتوب در ۱۵۶۷، چاپ در ۱۵۸۸...) گاهی می توانیم آن را با شیوه های تاریخی، با نقل اندیشه های فلسفی و کلامی و ادبی همزمان با آن یا رایج در آن دوران بازسازی کنیم. منظور از «شمایل انگاری تفسیری» آن شاخه از بررسی تاریخی هنر است که غرض از آن عبارت است از تعیین هویت و توصیف شبیه سازیها(۱) و تفسیر محتوای آثار هنری (این وجه آخری را اکنون ترجیحا «شمایل شناسی»(۲) می نامند). «شمایل نگاری تفسیری» رشته تاریخی بررسی هنر است و «شمایل نگاری منظور شده یا مستفاد» عنصری از عناصر بینش عام و رهیافت هنری در آن دوره است. در بررسی مسئله محتوا در هنر، درجهٔ آگاهی در زمان ها و مکان های مختلف فرق کرده است.

برای اینکه بیرنگ(۳) روابط متغیر ایماژها و ایده ها را به دست دهیم، در مقالهٔ حاضر نخست دربارهٔ تکوین «شمایل نگاری مستفاد» بحث می

کنیم، یعنی رهیافت به ایماژها و سمبل های بصری آن گونه که در هنر و ادبیات اروپای غربی جلوه یافته است؛ صورت بندی احتمالا موسوم به «نظامهای شمایل نگاری». یعنی نظام مذهبی در قرون وسطی و نظام امانیستی در دوران رنسانس و عصر باروک؛ انحلال این نظامها در حدود ۱۸۰۰ و سرانجام تکوین تازه در صد و پنجاه سال اخیر. در بخش دوم مقاله هم دربارهٔ تکوین «شمایل نگاری تفسیری» بحث خواهیم کرد. یعنی بررسی های تاریخی هنر، مربوط به مسائل شمایل نگاری و نیز تأکید خاص بر تحولات اخیر در این حوزه.

۱) منشأ هنر با مذهب و اسطوره سخت مرتبط است. آثار هنری مربوط به تمدن های اولیه رموز مذهبی، بت، تجلیات ترس و آرزو بوده است. ولی تفسیر معنای مرتبط با این آثار هنری به سبب فقدان اسناد موثق نامتیقن است. اغلب اوقات محال است بگوییم تا چه اندازه بت یا رمز مذهبی باز نمودن فلان قدرت ربوبی و تا چه اندازه تجسم این قدرت تلقی می شده است. معنای مفاهیمی نظیر مفهوم ایماژ (= شمایل، (eikon) و مفهوم لاتینی مطابق با آن (imaso) و همین طور هم fisura بسیار تغییر می کرده است. و به طور اعم از مفهوم جایگزینی به مفهوم بازنمایی (= شبیه سازی) در نوسان بوده است.(۴)

در دوران باستان، به سبب گرایش یونانیان به باز نمودن انسان وار انگارانه(۵) ایزدان اساطیری، نوعی جهان هنری به وجود آمده بوده است که ربوبی و در عین حال انسانی بوده است. به جای پدید آوردن تندیس های خشک خالی ایزدان- که مناسب نیایش و پرستش، یا روایت وقایع اساطیری بوده- در هنر کالسیکی به زودی دست به پدید آوردن تأویل(۶) اسطوره می زنند (آر.هینکس، اسطوره و تمثیل در هنر باستان)(۷).

ذهن انسان اولیه جز به نیروی اهریمنی بیرون از خودش که تابع آن است و باید از آن دل جویی کند، آگاه نیست؛ و به موازات رشد، عرضهٔ اسطوره ای تجربه اش از نیروی اهریمنی نامشخص به ایزد شخصی و از ایزد شخصی به تجرید غیرشخصی که به صورت انسان مخیل می شود، پیشرفت می کند...

همان گونه که اسطوره را، در جایی که دیگر بدیهی نبود، با توضیح علت شناسانه همراه کردند، تمثال را هم به وقت از دست دادن خصلت بدیهی اش تأویل کردند... تأملات فلسفی هم وقتی که صورت آگاهانه می یابد، عادت به دست دادن بازنمون های اسطوره ای سرد است با تأویل در عرصهٔ نقد مربوط به شمایل نگاری وادبی پدیدار گردید.

هینکس بررسی دقیقی را به این مسئله اختصاص می دهد. نزد یونانیان شعر و اسطوره جدی تر و فلسفی تر از تاریخ بوده است، چه اسطوره و چه شعر با حقایق عام سروکار دارند و تاریخ با حقایق خاص سروکار دارد (ارسطو، بوطیقا). از این رو گرایشی پدید می آید مبنی بر اینکه رویدادهای اساطیری را زبان حال تمثیلی رویدادای تاریخی خاص قرار دهند. جنگ های اساطیری یونانیان با آمازون ها، یا لیبت ها با سنتورها (آدم-اسب)، به جای نبردهای تاریخی آتنی ها با پارسیان بازنموده می شود. رمزهای اساطیری را همیشه بر تمثال های تاریخی ارجح می شمارند. این موضوع، موضوع خاص دوقطبی شدن عام است که در شمایل نگاری بین عام و خاص و اسطوره ای و ملکی و بی زمان و تاریخی و رمز و داستان دیده می شود. رمز با قالب ذهن اسطوره ای مطابقت می کند و تمثال با تاریخی. [به قول هینکس]:

... تازه در خلال سده های ششم و پنجم قبل از میلاد که یونانیان موفق می شوند ذهن خود را از هدف تأمل جدا سازند و صورت درک اساطیری از صورت درک منطق به لحاظ نظری متمایز می گردد، این پیشرفت عظیم فکری بینش هنرمند باستانی را از بین نمی برد...

به این ترتیب صور شمایل نگاری نشئت می گیرد و در هنر اروپایی عمر درازی می یابد، یعنی صور انسان نمایی و تمثیل. ایزدان کلاسیکی نقش های تازه تمثیلی می یابند که بر پدیده های طبیعی یا مفاهیم انتزاعی دلالت می کند. از سوی دیگر انگاره های انتزاعی صورت انسانی می یابند. وانگهی در هنر کلاسیکی صورت مختلط و گذاری پدیدار می شود، همان که هینکس بازنمون های «تاریخیسطوره ای»(۸) می نامد. به این معنی که قهرمانان و یا ایزدان در کنار آدمیان فانی و بازنمون های تمثیلی [در سیر وقایع] شرکت می جویند. از آنجا که نزد یونانیان معنای اساسی رویداد مفهوم اخلاقی آن بوده است، یگانه راه آوردن آن در عرصهٔ هنر عبارت بوده است از فرانمایی آن به شیوهٔتمثیلی: «لازم است که وضع اخلاقی انسان نمایی شود: جدال نمایشی اصول اخلاقی لازم است با عمل هماهنگ رمزهای این اصول فرانمایی گردد» (همان، ص ۶۶).عظمت یونانیان در این است که می دانسته اند چگونه «چهارچوب اسطوره ای بنا کنند که در این چهارچوب حرکات سیارات و خواهش های نفسانی به رمزهای

تبدیل گردد که علاوه بر قیاس، در واقع تا اندازه ای هم یکسان باشند.»

در دوران های متأخر عهد باستان، که نهضت های مذهبی ارفه ای و دیونیسوسی ضدعقلانی برجهان معقول و نظم یافتهٔ ایزدان المپ نشین چیره می شود و شکل حکومت امپراتوری رم بر سنت حکومت های کوچک دموکراتیک غلبه می کند، اشکال تازه شمایل نگاری پدیدار می شود که دامنهٔ آن به دوران مسیحیت کشیده می شود و بر جای می ماند. تزیین گور اندک اندک نشو و نما می کند، آن هم مبتنی بر تأویل تمثال سازی(۹) اسطوره ای: فصول، اسطوره های باکوسی، ونوس، آنادیمینه. مراسم شاهانه به شمایل نگاری ساخته و پرداختهٔ خاص پیروزی شکل می دهد و به طور قطع بر سمبولیسم مسیحی تأثیر می نهد. در هنر کلاسیکی متقدم به بازنمون گفتگوی درونی انسان با روح یا وجدان خویش هم- به صورت گفتگوی بیرونی با شخص تمثیلی که اغلب نیز مایهٔ الهام است: الاهه هنر، نبوغ، فرشته- می پردازند و به این ترتیب به بازنمون دیرپای الهام، یا گفتگو با قدرت های مافوق بشری شکل می دهند که تا به امروز هم در عرصهٔ هنر متداول است.

۲) تاریخ رهیافتهای شمایل نگارانه در دورانهای مابعد کلاسیک تاحدود بسیاری عبارت است از تاریخ قبول یا رد سنت کلاسیک. هر چیزی، یادآور بت پرستی کافرکیشانه،(۱۰) رد می شود و معنای imaso عمدتا به تمثالهای نقاشی شده محدود می شود، که به سبب صاف بودن و بنابراین شباهت نداشتن با آنچه ممثل می کرده اند، جز شکل شخصیت های الوهی را القا نمی کرده اند. با این حال در هنر مسیحی تمثال ها و نقش تمثال های گوناگونی را از سنت شرک اختیار می کنند و تصاویر تمثیلی خاص هنر مسیحی پدید می آورند: روایت تاریخی و شمایل کشی(۱۱) مسیح و [مریم] عذرا و مردان خدا(۱۲). چنین می نماید که تمثال پرستی به سنت شرک باز می گردد (تمثال امپراتوران، چهره سازی مردگان) و به احتمال فراوان در میان نسلهای اولیه مسیحیان وجود داشته است. این کیش، که در سده های پنجم و ششم از اهمیت شایانی برخوردار می شود نیز اعتقاد به قداست نوع نمون های(۱۳) لاینفک در این تمثال ها موضوع جدال کلامی مفصلی می گردد و در نتیجه رهیافت های مربوط به شمایل نگاری مذهبی در شرق و غرب از هم متمایز می شود.

در امپراتوری بیزانس مسئله تمثال های مذهبی، موضوع مباحث کلامی و سیاسی و فتاوری شورای کلیسا(۱۴) می گردد و بدین وسیله اهمیت استثنایی می یابد. در این شوراها ابتدا تمثال حرام اعلام می شود ولی بعداً در دو مجمع دیگر حلال اعلام می شود. با اینکه هواداران تمثال پیروز می شوند، حکم بسیار محکمی دربارهٔ شمایل نگاری نفاذ می یابد و طبق آن دربارهٔ تمثال سازی مذهبی در تزیین کلیساهای شرق قوانین بسیار دقیقی معین می شود. این قوانین را از آن پس در کلیساهای شرق مرعی داشته اند. خصلت سنتی شمایل نگاری بیزانسی از این حقیقت مشهود است که کتاب راهنمای مربوط به شمایل نگاری – با عنوان Hermeneia tes zostraphikes technes نوشتهٔ دیونسوس فورنایی، که شخصی به نام دیدرون در ۱۸۴۵ آن را منتشر می کند – تا مدت ها از اسناد مربوط به اوان هنر بیزانس تلقی می شده است و در ۱۹۰۹ پاپادوپولوس کراموس ثابت می کند که مربوط به قرن هجدهم است و از قرار معلوم سنت بسیار کهنی را متجلی می سازد. د راین جهان ایستای تفکر شمایل نگارانه تغییری مشهود نیست، گواینکه در هنر مسیحیت در شرق تکامل هنری مهمی پیش آمده و از هنر غرب متأثر شده بوده است (به عنوان نمونه، تأثیر چاپ نقش آلمانی بر نقاشی های دیواری در صومعه های [کوه] آتوس).

۳) در تفکر مسیحی قرون وسطایی هر چیزی در جهان رمز بوده است. اشیاء و آدم ها و رویدادهای دیگر، یا رمز مفاهیم و انگاره ها تلقی می کرده اند. منشأ آموزهٔ «رمزگرایی عام»(۱۵) رسالهٔ De Trinitate- [در باب تثلیث] – نوشتهٔ سن آگوستین و پیش از آن در فلسفه نو افلاطونی دیونیسوس کاذب آرئوپاگیتی(۱۶) است، که نزد وی «اشیای پیدا تمثال زیبایی ناپیدا است.» به شکرانهٔ ترجمه جان اسکاتوس اریجینا(۱۷) ، اندیشه های دیونیسوس کاذب دور و نزدیک پراکنده می شود و هیوی سن ویکتوری(۱۸) هم نظریهٔ کامل رمزگرایی عام را عرضه می کند: «کل طبیعت مجلای خداست» (omnis natura deum loeuitur). نزد هیو، عالم کتابی است «مکتوب به دست خدا». الن دولیل(۱۹) نیز فرمول شعری فشرده ای راجع به رمزگرایی عام به دست داده است:

Omnis mundi creatura/quasi liber et picture nobis est et speculum («هر آفریده ای در این عالم نزد ما کتاب و تصویر جهان است، و همچون آینه است»). نزد سن بوناونتور، زیبایی مخلوق، از آنجا که نشان امر ازلی است، دلیل راه انسان به خداست. متکلمان عمدتا دو نوع رمزگرایی را

ذیل نام های متفاوت، ولی حاکی از دو تقسیم بندی مشابه در می یابند:

۱) اشیای موجود بهره مند از معنی ((res et sina

۲) نشانه های قراردادی در استعمال عملی رمزگرایی در هنر تنوع دیگری مشهود است: روند معقول ارسطویانه و روند ضدعقلی رازورانهٔ نوافراطونی. در اولی، تمثال ها را این گونه تلقی نمی کرده اند که شامل محتوایی بیش از معادل های کلامی باشند. آنها دربرگیرندهٔ رمزگان (کد) بوده اند، زبان قراردادی نشانه ها که برای انتقال پیام های مذهبی استعمال می شده اند. در دومی چنین می انگاشته اند که تجربه تمثال های رمزی به شخص بیننده معرفتی والاتر از آنچه کلمات منتقل می کنند، می دهد. غرض از آن این بوده است که مایهٔ تماس بی واسطهٔ سرمستانه و شورانگیز با انگاره ای انتزاعی تنیده در تار و پود تمثال ها شود. در هنر قرون وسطایی تمثال های رمزی به کار می برده اند و آنها را رمزگانی تلقی می کرده اند که پیام هایش را به همگان، حتی به مکتب نرفتگان، منتقل می سازد. دیگر رهیافت مربوط به رمز در قرون وسطی در روندهای رازورانه پدیدار می شود. تمثال اگر به شیوهٔ محسوس درک و دریافت شود، وسیلهٔ نقض محدوده های دنیای مادی است و رسیدن به دنیای معنوی. چنین نقشی را متکلمان چندی صورت بندی کرده اند. در قرن پانزدهم ژان گرسون آن را این گونه بیان کرده است: «و به این ترتیب بر ماست که یاد بگیریم ذهنمان را از این چیزهای پیدا به ناپیدا و از مادی به معنوی فرا ببریم. زیرا هدف از تمثال همین است.»

این آموزه را در صدر مسیحیت صورت بندی کرده بوده اند که تمثال صورتی از نوشتن تلقی شود قابل دسترس برای مکتب نرفتگان (پاولینوس نولایی و گرگوری کبیر وحتی توماس آکویناس هم تمثال ها را مفید تلقی می کرده اند (ad instructionem rudium). این طرز تلقی تا پایان قرون وسطی دوام می آورد و در سده های چهاردهم و پانزدهم در تمثال سازی نموداری مسطور در کشکول های مربوط به نوع شناسی از قبیل Biblia pauperumو Speculum humanae salvationis جلوه می یابد. اهداف تعلیمی علاوه بر اشتمال درس های اخلاقی که به پایمردی تمثال سازی «نهی» و «برحذر داشتن» و روز قیامت و فضایل و رذایل منتقل می شده است، مشتمل بوده است بر شبیه سازی بصری پیوندهای موجود در میان رویدادهای تاریخ مقدس که گاهی هم پیچیده بوده است و قالب مثالی آدم ها و نیز تحقق رویدادهای عهد عتیق در عهد جدید تلقی می شده است. به این ترتیب در تفکر نوع شناسانه، تمثال ها مرتبط می شوند و به صورت روابط رمزی در می آیند. وحدت بصری در تمثال سازی مذهبی به پایمردی کتاب های دایره المعارفی جا می افتد، به عنوان نمونه: Glossa ordinaria و نظام عبادی گولیلموس دوراندوس با عنوان Rationale divinorum officiourm، یا نوشتهٔ وینست بیووایسایی، Speculum maius، تمثالی از دنیای مشهود در آینهٔ رمزی. این کتاب ها به شناخت برنامه های شمایل انگاری در کلیساهای جامع در اوج قرون وسطی کمک می کنند. در این مکان هاست که خدا و طبیعت و انسان متحد شده اند و به صورت نظام ساخته و پرداخته تمثال های رمزی در آمده اند و آیینه الگوی جهانی شده اند که در دوران هنر گوتیک رایج بوده است. در این دوره هنر تابع شیوهٔ رمزواره تفکری بوده است که در عرصه های علم کلام و مراسم عبادی و مراسم ملکی و دیگر حوزه های زندگی حاکم بوده است. در عرصهٔ هنر به ساختار انتزاعی کیهان از منظر متکلمان قرون وسطی صورت هنری می داده اند و به فهم یا تخیل آدمیان نزدیک می کرده اند. منظور این نیست که رمزگرایی قرون وسطایی برای همگان یا در هر جا قابل فهم بوده است. مسائل و مناقشات کلامی بسیار خاصی به عرصهٔ شمایل نگاری راه می یابند و هنگامی هم که شمایل نگاران مدرن از آنها کشف رمز می کنند، اوضاع و احوال مذهبی و سیاسی پیچیده ای را عیان می سازند (از آن جمله است شمایل سازی صلیب روت ول (Ruthwell Cross)، که ایدئولوژی های متخاصم مسیحیت شمالی با مسیحیت رومی در انگلیس را جلوه گر می سازد).

رمزگرایی نوافلاطونی بالخاصه تحت تأثیر مکتوبات دیونیسوس کاذب تکوین می یابد تأثیر وی سبب اعتلای اندیشه های قرون وسطایی دربارهٔ رمزگرایی نور می شود. رمزگرایی نور بالاترین درجهٔ موفقیتش را در خلق معماری گوتیک، که عرفان روشنایی بر آن غالب بوده است، می یابد. رمزگرایی اعداد نیز به همین حوزه رمزهای عرفانی تعلق دارد. اعداد در کتاب مقدس، و نیز اعداد مربوط به روابط کمی در معماری، را برخوردار از معنای عرفانی تلقی می کرده اند. [به گفته سن آگوستین در De lbero arbitrio] «حکمت ربوبی در اعداد منقوش بر جملگی چیزها جلوه گر است». اعتقاد به اهمیت عرفانی اعداد، که از فیثاغورس گرایی نشئت یافته بوده است و در نو افلاطونیگری احیا می شود، به پایمردی آبای

کلیسا به قرون وسطی منتقل می گردد. به عنوان نمونه، عدد هشت را که آبای کلیسا با انگار زندگی نو ارتباط می داده اند (چون بعد از هفت می آید که عدد خاتم زندگی انسان و جهان است)، مبین مفهوم رستاخیز و بنابراین مفهوم غسل تعمید است. و به سبب همین اعتقاد نخستین است که مکان غسل تعمید در کلیسا و آبدان های غسل تعمید هشت گوشه است.

اختیار عام طرز تلقی رمزی به این معنی نیست که در قرون وسطی رویدادهای واقعی در عرصهٔ هنر فرانمایی نمی شده است. با این حال چون هنر قرون وسطایی سخت سنتی بوده است و پایبندی الگوهای بصری، رویدادهای واقعی را در صورت شبیه سازی چنان دگرگونی می کرده اند که با الگوی سنتی همخوان گردد. شرح حال مکتوب مردان خدا را مطابق مضامین (توپوس ها- topoi) ادبی و اسطوره ای می نوشته اند. همین را در عرصهٔ هنر هم می توان مرعی داشت. در جایی که قرار بوده است موضوع تازه ای شبیه سازی شود، مطابق با الگوهای موجود در قالب ریخته می شده است. شاهد مثال داستان سن ادالبرت است که در قرن دوازدهم در لهستان بر درهای مفرغین فرانمایی شده است. قبلا هم بر درهای مفرغین کلیسا در اروپا روایت زندگی مسیح یا اشخاص تمثیلی یا تزیینات را فرانمایی می کرده اند. در داستان های تقریبا اخیر دربارهٔ زندگی مردان خدا ناچار بوده اند شکل تجسمی به آن بدهند. جای تعجب ندارد که این شبیه سازیها در اغلب اوقات تابع الگوهای شمایل انگاری مربوط به زندگی مسیح است. موضوعات ملکی از جمله به عنوان نمونه فتح انگلیس به دست ویلیام فاتح و اوضاع و احوال مرتبط با آنکه بر پارچه پرده ای شبیه سازی شده است، در اندیشه کلی تابع سنت کلاسیکی است. چنین می نماید که شاید بیش از آنچه معمولا می گویند تجربهٔ بی واسطهٔ زندگی واقعی قرون وسطایی به عرصه هنر راه یافته باشد، منتها سهم نسبی رمزگرایی و واقع گرایی و نظام و آزادی هنوز هم که هنوز است در بین قرون وسطی شناسان موضوع بحث است.

در اواخر قرون وسطی نظام کلی شمایل نگاری پا برجای بوده است منتها موضوعات نو و خاصه شبیه سازی واقعه ها و روابط سخت انسانی در زندگی مسیح، یعنی نوباوگی اش و روابط عاطفی اش (باحضرت مریم و [حواری اش] یوحنا) و همین طور هم مصایبش و واقعه ای زندگی حضرت مریم، به میدان می آید. با اینکه تفکر رمزگرایانه و تعلیمی اهمیت خود را حفظ می کند، وسیله ارتباط با مومنان تغییر می کند: در بسیاری از موضوعات رایج در اواخر قرون وسطی، به جای عقل، به عواطف بیننده متوسل می شوند. مجموعه های بزرگ مربوط به تأملات مذهبی که در صومعه ها گرد آورده بوده اند، مانند تأملاتی در شرح حال مسیح، از بوتاونتور کاذب(۲۰) شیوه عاطفی تازه ای را مربوط به شمایل نگاری اشاعه می دهد. نیز متأثر مذهبی بر نحوهٔ نقل داستان ها در هنر تأثیر می گذارد.۴) در شمایل نگاری هنر دورهٔ رنسانس، «تاریخ» را به قیمت رمزگرایی به صحنه می آورند. منظور این نیست که رمز از هستی ساقط می شود. تمثیل مصور و رمزگرایی نقش مهمی در مفهوم هنر امانیستی داشته است. ولی آنچه در مرکز نظریهٔ هنری نو قرار می دهند، مفهوم ایستوریا – istorai [story=] – بوده است. طبق گفته ال.بی. آلبرتی (در De pictura، ۱۴۳۵ و Della pittura ۱۴۳۶). نخستین و مهمترین وظیفه اثر هنری این است که داستانی عرضه کند. لازم هم می آمده است که این داستان از منابع ادبی موثق، چه ناسوتی چه لاهوتی، انتخاب گردد و به شیوه ای گویا و محتمل و مقنع واقعه ای را از کتاب مقدس یا تاریخ قدسی یا کلاسیکی و یا اساطیر و افسانه شبیه سازی کند. این مفهوم تازه ایستوریا، که بیش از سیصد سال بر ملاحظات شمایل نگارانه سیطره داشته (و البته اصطلاح istoria یا storia در این مدت تغییر می کند)، یکی از نتایج اندیشه دوران رنسانس مبنی بر اولویت ادبیات بر هنرهای تجسمی بوده است. دربارهٔ این الویت، دلایل چندی در کار بوده است، از جمله فقدان کامل نظریهٔ کلاسیکی شناخته شده راجع به هنر. به جای آن نظریات مربوط به شعر و ریطوریقا را در قالب اصول راهنما برای هنرهای تجسمی اختیار می کرده اند. ازهمین است اصل غالب شعر نقاشی است- ut picture poesis [گفته معروف هوراس]- که هنرهای تجسمی را تابع قواعد نظریهٔ ادبی می سازد. همتایی ادبیات و هنر تا ۱۷۶۶ دوام می آورد و همان وقت لسینگ در اثر معروفش- با عنوان laokoon- بر آن می شورد. در نظریهٔ امانیستی مربوط به هنرهای تجسمی، مفهوم ایستوریا مکان اصلی را داشته است. لازم می آمده است که ایستوریا به خاطر ارزش اخلاقی آن انتخاب شود و طبق اصل اقتضا (decorum) و با توجه به منزلت وفاداری به نوع نمون ادبی شبیه سازی گردد. هر چیزی هم به لحاظ «اندازه و نقش و نوع و رنگ...» باید مناسب می بوده است. آلبرتی بر ضرورت تجلی گوناگون و مقنع عواطف به واسطه ایما و اشارات مناسب پای می فشرده است.

وابستگی شمایل نگاری مابعد قرون وسطایی بر ادبیات به مرور زمان فزونی می گیرد و در قرن هفدهم صدق صورت بندی مصور موضوعات ادبی یکی از ارزشمندترین صفات اثر در عرصهٔ هنرهای تجسمی می شود. در آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه سازی فرانسوی راجع به ارتباط تصویر به منابع ادبی مباحث مفصلی در می گرفته است. هنرمند، برای اینکه بتواند موضوعات برگرفته از شعر را خوب شبیه سازی کند، لابد از این بوده است که doctus artifox، یعنی مطلع در زمینه های مختلف باشد. با این حال جی.پی ملوری (۱۶۹۵) بر این پای می فشرده است که هر چیز خوب در عرصهٔ نوشتار، در نقاشی خوب از کار در نمی آید. بنابراین نقاش، برای اینکه بتواند داستان را دگرگون سازد، ناچار بوده است «از اشیاء شناخت عام [کسب کند] و درباره طبیعت و واقعیات به دقت تأمل کند.» از همان آغاز قدری آزادی به هنرمند می داده اند: آلبرتی شخص نقاش را با این گونه وابستگی به ادبیات خیلی محدود نمی کرده است و بر لازمه های خاص هنرهای تجسمی پای می فشرده است.

نظریه پردازان عرصهٔ هنر در اوان رنسانس به شمایل نگاری آنقدرها علاقه نداشته اند. آنان توجه خود را عمدتا بر مبحث وسیله موردنیاز برای رسیدن به شبیه سازی ایستوریای مقنع و زیبا معطوف می ساخته اند، و بر مسائل خاص شبیه سازی صحیح (با اختیار کردن قواعد پرسپکتیو (ژرفانمایی) و زیبا (با اختیار کردن قواعد تناسب). لئوناردو داوینچی توجه خاصی به شمایل نگاری نشان نمی دهد، منتها در بعضی از قسمت های رساله ناتمامش دربارهٔ نقاشی برنامه ادبی تصاویر را به دست می دهد، ولی جالب اینکه تصاویر شبیه سازی داستان نیست بلکه شبیه سازی حوادث قدرتمند طبیعی و انسانی – از قبیل طوفان و نبرد – است. در اینجا علایق ناتورالیستی در دوران رنساس به صحنه می آید.

یکی از دستاوردهای مهم دوره رنسانس، که تا اندازه ای هم بر شمایل نگاری اثر می گذارد، تجدید پیوند سنت های ادبی و تجسمی دوران باستان در قرن پانزدهم بوده است(۲۱). در خلال قرون وسطی سنت ادبی موضوعات کلاسیکی از سنت تجسمی موتیف های هنری کلاسیکی جدا می شود و در نتیجه کسی نمی دانسته است که این دو متعلق به یکدیگرند. موضوعات کلاسیکی فی المثل موضوعات برگرفته از آثار اوید را در صور سبک شناختی قرون وسطایی ممثل می کرده اند. از سوی دیگر موتیف های هنری کلاسیکی – به عنوان نمونه: عطف لباس، انواع آدم ها، ایما واشارات، الگوهای مربوط به ترکیب هنری و غیره- برای فرانمایی موضوعات مسیحی به کار می رفته اند، آن چنان که در مدخل های غربی کلیسای جامع رایمز یا در منابر نیکولا یا جیووانی پیسانو. در دوران اعتلای رنسانس – فی المثل در آثار رافائل وتیتیان و میکل آنژ- بوده است که صور و شمایل نگاری، مضامین و موتیف ها از نو پیوند می یابند. بر این نمط بینش کلاسیکی موضوعات گاهی چنان به کمال می رسد که بعضی از آثار خلق شده در حدود ۱۵۰۰ (مثلاً باکوس، اثر میکل آنژ) با نسخه اصلی چه بسا اشتباهی گرفته شود.

در شمال ایتالیا، در کنار مفهوم ایستوریا، پوئزیا (poesia) پدید می آید و همین باز بر وابستگی هنر به شعر دلالت می کند. این نکته را عمدتا به شعر غنایی استناد می داده اند، نه به شعر حماسی. نقاشی های اساطیری تیتیان را با چنین شیوه ای وصف می کرده اند. تأکید بر فضای شعری از تأکید بر سیر وقایع مهم انسانی بیشتر بوده است. رنگ آرایی تغزلی را بر حماسی ترجیح می داده اند. علایق باستان شناسانه ای که آن وقت ها در پادوا و نیز رایج بوده و به عنوان نمونه در آثار آندریا مانتگا مشهود است، در بازسازی جهان کلاسیکی با فضای شاعرانه اعتدال می یافته است. تابلوهای نقاشی جیورجیونه، که برای خواص امانیست ها تابلو می کشیده، به لحاظ معنی به قدری رازآمیزاند که بعضی از آنها از قبیل سه فیلسوف یا طوفان تا به امروز از معماهای مربوط به عرصهٔ شمایل نگاری است. همین دربارهٔ شمایل نگاری پراسرار و شاعرانه بعضی از تابلوهای نقاشی تیتیان (مثلاً عشق ملکوتی و ملکی(۲۲) و لورنزو لوتو صدق می کند.

مهمترین سند این بینش باستان شناسانه رمانتیکی، که ابداع شمایل نگارانه را در ایتالیا و بیرون از ایتالیا سخت تحت تأثیر قرار می دهد، رمانس خیالینی بوده است موسوم به Hypnerotomachia Poliphili، منسوب به یکی از رهبانان فرقه سن فرانسیس به نام فرانچسکو کولونا، که در ۱۴۹۹ در ونیز با چاپ چوبی زیبایی به دست آلدوس مانوتیوس به چاپ می رسد. رویاهای شاعرانه چشم انداز باستانی رؤیا آمیز مملو از ویرانه، که عاشقان – پلولیفیلو و پولیا- در آن سرگردانند، تخیل هنرمندان را تحت تأثیر قرار می دهد و دامنه این تأثیر به باغ های ورسای هم می رسد. مصورسازیهای این رمانس نیز نشانه های هیروگلیفی را متداول می کند و در عرصهٔ شمایل نگاری به صورت یکی از پدیده های خاص دوران رنسانس پدیدار می شود.

۵) در جایی که هنر به صورت زبان در خیال آید، امکان دارد که مخاطبان گروه کوچک یا بزرگی باشند. تا دامنهٔ ارتباط چه اندازه باشد. می شود آن را پیامی برای جمع وسیع مخاطبان در نظر گرفت یا میدان جاذبه آن را تنگ تر کرد و به گروه کوچک خاصی محدود ساخت. در دو قطب افراط و تفریط هم می توان آن را هنر تعلیمی در نظر گرفت که ذائقه هر کسی را خوش می آید، یا پیام رمزی خواص فهم، که جز معدودی راز آشنا سر از آن در نمی آورند هنر قرون وسطایی به مقولهٔ نخست تعلق داشته است و هنر دوران رنسانس به مقوله دوم. تازه در نقاشی های دیواری که مایه تزیین مکان های بسیار مشهور مسیحیان شده است – از قبیل کلیسای سیستین، یا اتاق های اداری پاپ ها، یا مقابر خانوادگی خانواده های مشهوری چون ساستی و مدیچی- رمزگرایی شمایل نگارانه بسیار پیچیده است. معنای زینت کاری گالری بزرگ فرانسوی اول در فونتین بلو به قدری رازآلود است که همین اواخر- تازه آن هم با فرض و گمان – بهترین متخصصان عرصهٔ شمایل نگاری آن را تفسیر کرده اند. کمتر اثری در قرون وسطی سراغ داریم که به اندازهٔ تابلوهای نقاشی مشهور- نظیر تابلوهای ولادت ونوس و بهار و فلورانس (اثر بوتیچلی)، یا عشق ملکوتی و ملی. یا تندیس های برساخته میکل آنژ در مقبره خانوادگی مدیچی- سبب تعبیر و تفسیر فراوان شده باشد.

هنر را، خاصه در دربار و در جمع امانسیت ها، زبان سری تلقی می کرده اند که جز به فهم رازآشنایان(۲۳) نمی آید. مرتبط شدن نشانه بصری با کلمات و درآمدن به صورت پیوند خاص ادبیات و هنر، در دوران های رنسانس و سلیقه ورزی(۲۴) و باروک در سه شکل impresa (نشان اعتبار)، هیروگلیف و emblem (نگارهٔ رمزی) نشو و نما می کند. ریشه های impresa – نشان و شعار شخصی- در تمهیدات و نشان های شوالیه ای رایج در اواخر قرون وسطی یافت می شود و از فرانسه به ایتالیا آورده می شود و با تفکر نوافلاطونی مرتبط می گردد. هیروگلیف، به یمن کشف Hierosolyphica نوشتهٔ هوراپولو نیلیاکوس (متعلق به قرن دوم یا چهارم میلادی) در ۱۴۱۹، که در ۱۵۰۵ چاپ می شود، رایج می شود. امانیست ها بر این بوده اند که این خط نگاره(۲۵) رمزی حامل حکومت عمیق مصریان است. گفتن هم ندارد که این «اسرار» مصریان منادی تعالیم مسیح بوده است.(۲۶) نگاره های رمزی هم نشئت گرفته از آن درس اخلاقی بوده است و گاهی هم، به شیوه نوافلاطونی، رموزی تلقی می شده است که بر کسانی که آنها را شناخت والای اسرار الاهی می دانسته اند عیان می گردیده است. نگاره رمزی مشتمل بوده است بر شعار (موسوم به lemma) و تمثال و اپیگرام. جز با درنیافتن کل نگاره رمزی هر عنصری فقط بخشی از معنا را به دست می دهد. مسئله درجه ابهام یکی از موضوعات عمده ای بوده است که نظریه پردازان عرصهٔ نگاره رمزی دربارهٔ آن بحث می کرده اند. اراسموس روتردامی بر این نکته پای می فشرده است که یکی از محاسن impresa این است که معنای آن با کوشش فکری به فهم می آید. سزار ریپا (در ۱۵۹۳ ،Iconolsis) بر این است که تمثال های رمزی به «صورت رمز» ساخته شود.سامبوکوس (۱۵۶۴) دربارهٔ نگاره های رمزی قایل به «آبهام obscuritas» و «تازگی novitas» بوده است. ولی پوئولو جیوویو حد وسط را بر می گزیند، یعنی نه آن قدر مبهم که کسی از عهده تفسیر آن برنیاید و نه آن قدر هم روشن که هر آدم ظاهربینی آن را دریابد. ولی بعدها درصدد شرح و تفسیر مبهمات بر می آیند. تنظیم و تنسیق تازه شمایل نگاری، که حالا دیگر رنگ و بوی امانیستی دارد، عرضه می شود.

در ۱۵۵۶ وینسنتزو کارتاری نخستین کتاب راهنمای مدرن را دربارهٔ تمثال سازی اساطیری منتشر می سازد Le imasin colla spoizione desli antichi (ونیز، ۱۵۵۶). در همان سال پی یریو والریانو دست به ایجاد مجموعه غنی Hieroslyphica می زند. پیش از آن در ۱۵۳۱، آندریا آلچیاتی نخستین کتاب نگاره رمزی را گردآوری می کند- Emblematum libr. تأثیر چنین کتاب هایی در پایان قرن شانزدهم و در قرن هفدهم فرونی می گیرد. در میان محافل خاص بسی پیش از این تمثال سازی هیروگلیفی و نجومی و رمزی بر شمایل نگاری آثار هنری مهم تأثیر می گذارد- آن چنان که مثلاً در دربار ماکسیمیلیان اول. گاهی این نکته به آثاری مربوط می شود بر ساختهٔ دست هنرمندان برجسته، نظیر Melenclia اثر دورر. اصل ترکیب هنری مرتبط به انگارهٔ رمزی، که تمثال را با صورت بندیهای کلامی پیوند می دهد، در شمال اروپا رواج گسترده ای می یابد، شاید به این سبب که اهمیت کلمه- که در آیین پروتستان بسیار برجسته است- موکد می شود (لوتر می خواسته است که «بخش هایی از کتاب مقدس» در تصاویر منقوش بر سنگ نبشته مزار جای داده شود). سنگ نبشته های مزار و دیگر تصاویر مذهبی معمول در آیین پروتستان (در شمال اروپا) کلمه را با تمثال مرتبط می کند و به صورت کل ناپیدای هماهنگ در می آورد.

بعد از اینکه کارتاری و پیورانش برای هنرمندان و ممدوحان تمثال های ایزدان کلاسیکی را فراهم می آورند، به کتاب راهنمای دیگر حاجت می افتد که هنرمند به واسطه آن بتواند اندیشه های انتزاعی و اخلاقی و فلسفی وعلمی و دیگر اندیشه های ممثل شده را فرانمایی کند و ممدوح نیز از آنها سر در بیاورد. جز این امکان بیان تفکرات پیچیده وجود نداشته است. این وظیفه را سزار ریپای پروجیایی به انجام می رساند ودر ۱۵۹۳ کتابی با عنوان Iconolosia منتشر می سازد و نحوهٔ شبیه سازی جملگی مفاهیم غیرمادی را تبیین می کند. این اثر در ۱۶۰۳ با مصورسازی تجدید چاپ می شود و یکی از کتاب های هنری بسیار مشهور و تأثیرگذار می شود. مورخان هنر و اول از همه امیل ماله (۱۹۳۲)- این کتاب راهنما را دست می گیرند و به راهنمایی این الفبای انسان نمایی از صدها گزاره تمثیلی منقوش در تابلو و سنگ رمزگشایی می کنند. موجود موردنظر ریپا هیکل انسان و اغلب هم مؤنث بوده است و لباس و صفات و حرکات و دیگر خصایصش بین صفات خاص اندیشهٔ ممثل شده است. با چاپ (و تجدید چاپ مکرر) کتاب ریپا- که به زودی به چندین و چند زبان ترجمه و چاپ و تجدید نظر می شود- نظام امانیستی شمایل نگاری تمثیلی تثبیت می شود: ایزدان کلاسیکی و انسان نمایی، نشانه های هیروگلیفی و نگاره های رمزی، کلمات و تمثال ها را مرتبط می سازند: این مصالحی بوده است که هنرمندان دورهٔ سلیقه ورزی و عصر باروک در جایی به کار می برده اند که نمی خواستند از چارچوب دنیای «تاریخی» بیرون بیایند، یعنی موضوعشان را بی واسطه از ادبیات وام گیرند. در جایی که چنین می کرده اند و داستان ها را نقاشی می کرده اند، این داستان ها را علاوه بر انتخاب از آثار اوید و ویرژیل، از اشعار آریوستو و تاسو و همین طور هم از آثار نویسندگان گمنام قدیم و جدید اخذ می کرده اند. والریوس ماکسیموس داستان ها را با نمونه هایی از رفتار فضیلت بار می آراسته است. این نمونه های تاریخی را به طور اعم با تعمیم دادن های تمثیلی مرتبط می کرده اند یا به شیوه ای تمثیلی در نظر می آورده اند. اسطوره ها و داستان ها به موازارت تفسیر اخلاقی، از صافی تأویل می گذشته اند.

آنچه در حدود ۱۶۰۰ برای هنرمند ضروری تلقی می کرده اند، از نوشته کارل وان ماندر با عنوان کتاب نقاش (۱۶۰۴) مشهود است. این کتاب مشتمل بوده است بر بحر طویل و سرگذشت هنرمندان ایتالیایی و هلندی قدیم و جدید و ترجمه و تفسیر اخلاقی مسخ (نوشته اوید) و دست آخر هم توصیف انسان نماییها. بخش خاصی دربارهٔ شمایل نگاری مذهبی در آن منظور نشده است، چون کتاب هایی در دسترس هنرمندان بوده است که در این باره به آنها قواعد می دهد.

در برابر مفهوم امانیستی هنر در شورای کلیسای ترنت احکامی صادر می کنند مشتمل بر نظام تازهٔ شمایل نگاری مذهبی، که بر سنت زنده هنر قرون وسطایی نقطهٔ پایان می گذارد. این احکام را آبای کلیسا رسما منتشر می سازند. مطابق این احکام تزیین کلیساها و و دیگر اماکن مقدس وخصلت تصاویر ممثل کننده موضوعات لاهوتی زیر نظر کلیسا در می آید. بین شمایل نگاری مذهبی و ملکی در عرصهٔ ادبیات نظری گسستی پدیدار می شود- گو اینکه بسیاری از کتابهایی که در زمینه نگاره رمزی وجود داشته است، از خصلت مذهبی بسیار ممتازی برخوردار بوده اند. نظام صورت بندی شده تازه ای دربارهٔ شمایل نگاری مذهبی در قرن هفدهم با موضوع و رمزگرایی و تمثیل امانیستی پابه پای هم وجود داشته است. مدل برهنه کلاسیکی، که در دوره رنسانس وارد عرصهٔ هنر شده بوده، اکنون در هنر مذهبی سخت ممنوع اعلام می شود، منتها در آثار اساطیری وتمثیلی ملکی عرصهٔ آزادی برای تکوین و تحول می یابد. هنرمندان بسیاری قریحه خود را در هر دو عرصه به کار می اندازند. در حوزه های خاصی از قبیل شمایل نگاری خاص مقابر، آوردن رمزگرایی مذهبی و امانیستی رایج بوده است. در آثار پی.پی. روبنس جنبه های گوناگون شمایل نگاری نو، شاید بهتر از آثار دیگران تجلی یافته است. در عرصهٔ هنرش مفاهیم تمثیلی و ایزدان و قهرمانان کلاسیکی و پیروزی شخصیت های اساطیری و همین طور هم پیروزی فرمانروایان ملکی با شهادت مردان خدای کاتولیک و پیروزی تناول القربان(۲۷) دمساز می شوند. آنچه در نظر بنای جدا شدن گذاشته بوده است، در اثر هنرمند بزرگ همچنان در همزیستی و هماهنگی بر جای می ماند.

۶) (پیش از روبنس) تجدید حیات هنرها در شمال اروپا طی دوران رنسانس صورت بررسی تازهٔ طبیعت و ساخته و پرداخته کردن مقنع ترین وسیله فرانمایی دنیای مادی به شیوه دردی فریبانه(۲۸) به خود می گیرد. رمزگرایی سنتی قرون وسطایی به شیوه خاصی دگرگون می شود و چیزی از آن پدید می آید که پانوفسکی «رمزگرایی مبدل»(۲۹) نامیده است. معنای رمزی مرتبط با اعیان و صفات بر جای می ماند، ولی تبحر تازه سبب بازپرداخت این اعیان رمزی با چنان درجه ای از واقع گرایی می شود که دیگر تفاوتی با دیگر اعیان تغییر نیافته با معنای استعاری ندارد. گاهی

معنای رمزی اعیان ممثل، بی چون وچرا از شمایل نگاری سنتی حاصل می شود و گاهی نیز نوشته های جا داده شده در تصویر یا بر قاب تصویر به معنا اشارتی می رود. در بسیاری از موارد بیننده امروزی دچار سرگشتگی می شود و سرنخ بسنده ای هم ندارد که تصمیم بگیرد، در تابلویی که به آن نگاه می کند، سر و کارش باید با سرآغاز شبیه سازی واقعیت به خاطر خود واقعیت باشد یا جستجو برای معنای استعاری خاص موجه است. هنوز هم موضوع بحث است که تصمیم بگیرند فرانمایی فلان اشیاء یا فلان صحنه در زندگی بدون استلزامات رمزگرایانه (یا «تاریخی») در کدام لحظه میسر شده است. تماشاگران سده های هجدهم و نوزدهم، که معنای رمزهای قدیمی پاک از پادشاهان رفته بوده است، بسیاری از تمثال های سده های پانزدهم و شانزدهم را به جای فرانمایی زندگی می گرفته اند: به عنوان نمونه، بروگل را نقاش روستاییان مطایبه گو یا در حال کار تلقی می کرده اند. بررسی های اخیردر عرصة شمایل نگاری معلوم کرده است که نقاشی های وی آکنده از معانی نهفته است و پیش از حدود ۱۵۵۰ دیدن فرانماییهای ساده طبیعت در عرصة نقاشی از نوادر است. در عرصة هنرهای چاپنقشی(۳۰) فرانمایی بی واسطة زندگی و منظره پیشتر در کار آمده بوده است، آن چنان که در آثار طراحان(۳۱) لومبارد. نمونه پیشین استثنا در تابلوهای نقاشی هم هست، نظیر منظره سازی آلبرخت آلتدروفر، که هیئت آدمی در آن نیست. ولی به طور کلی در نیمه دوم قرن شانزدهم است و بس، که منظره سازی(۳۲) و نقاشی واقعنما(۳۳) و نقاشی طبیعت بی جان(۳۴) اندک اندک صاحب حق وحقوق مساوی با تاریخ و تمثیل مذهبی و امانیستی می شوند – آن هم به طور غالب در ونیز و آنتورپ. ولی حتی آن وقت هم فرانمایی کارگران در مزارع تابع سنت های قدیمی تصاویر تقویمی و در پس زمینة صحنه های [نقاشی] واقعنما بوده است، آن چنان که در تابلوهای پایتر آرتسن. موتیف کتاب مقدس(۳۵) هم چه بسا یافت می شود که در آن صورت کل ترکیب هنری را – هر چند هم غیرمتعارف- به صورت استوریا در می آورد.

با تکوین نقاشی واقع گرایانه در قرن هفدهم، مسائل شمایل نگارانة خاصی پیدا می شود موضوعات تازه به تدریج صورت مناسب می یابد. این موضوعات قدم به عرصه ای می گذارند که به تبع داستان های شمایل نگاری ملکوتی یا ملکی نگاره پردازی شده اند. اچ.وان دوال(۳۶) (۱۹۵۲) سیر شکل گیری شمایل نگاری تاریخی ملی در هلند را توصیف کرده است. صحنه هایی که فرانمود وقایع اخیر از مبارزات طولانی برای استقلال ملی است، نخست در شکل هایی پدید می آید که با صحنه های مشهور مذهبی یا اساطیری همگون شده باشد. چنین کاری از سر مصلحت اندیشی و در جهت تسهیل ترکیب بندی آنها بوده است چون با این وسیله موضوعات تازه به کسب اقتضا (decorum) نایل می آمده اند. همان که در بطن انگاره های اختیار شده قرار داشته است و شکل گیری آن برای این بوده است که داستان های سنتی را متجلی سازد. شیوه های مشابهی نیز در سده های هجدهم و نوزدهم به چشم می خورد.

انتقال اقتضا از پیکرهای لاهوتی یا تمثیلی به انسانهای ممثل شده وسیله ای است مورد استعمال در آنچه شمایل نگاران مدرن «صورت گری تمثیلی»(۳۷) نامیده اند. نقاشان دورة رنسانس آدم های واقعی را در کسوت اساطیری یا حتی لاهوتی ممثل می کرده اند. آنها چهره های واقعی آدم های زنده به پیکرهای ممثل شده می داده اند، آن هم با جملگی صفات و خصوصیات اساطیری و لاهوتی و تمثیلی شان. بعدها آنچه می ماند، الگو یا انگاره است و بس. با این حال در قرن هجدهم، صورت گران(۳۹) انگلیسی صورت های برجستة(۴۰) اریستوکرات های معاصر را به تبعیت از سیبیل(۴۱) های منقوش در آثار میکل آنژ یا تمثیل هایی نظیر کاریتاس نگاره پردازی می کرده اند. جی.بی.اودری نیز پادشاه تبعیدی هلند- استانیسلاولسچیزینسکی- را با جملگی صفات مسطور در تمثیل تبعید برگرفته از ریپا، فرانمایی کرده است.

نقاشی واقع گرایانه هلند در قرن هفدهم مدرک یکی از فتوحات شمایل نگارانة مهم است. دورنما (بری و بحری)، صحنه های شب ماهتابی، عکس آدم های در حال اسکی کردن در چشم اندازهای زمستانی، مناظر مربوط به بازار، درون کلیسا، حیاط پشتی، ماهیگیران، پیرزنان در حال تهیه غذا، غذاهای باب روز، تاجران و صنعتگران، آقامنش های اطوکشیده و شیک و پیک در کار دید و بازدید: جملگی اینها موضوع شبیه سازی می شوند و پایان قرن نوزدهم مناسب خود را حفظ می کنند. ابتدا این گونه تلقی فقط در هلند بوده است، سپس اندک اندک موضوع روزمره را نظریه پردازان هنر در کشورهای دیگر نیز به رسمیت می شناسند- گواینکه از موضوعات مذهبی و اساطیری و تمثیلی کم مرتبت تر تلقی می شده است. در قرن نوزدهم بوده است و بس که فرانمایی رئالیستی موضوعات روزمره باب روز می شود و گسترش می یابد. در تابلوهای نقاشی هلند

در قرن هفدهم، اغلب اوقات آنچه می بینیم جز فرانمایی واقعیت شگرف نیست. ولی گاهی هم این تابلوهای واقعنما تجسم امثال سائر است و مبین حکمت عامیانه. گاهی هم یادآور صحنه هایی از تئاتر عامه پسند است و گاهی هم به نگاره های رمزی اشارت دارد.

۷) در کشورهای کاتولیک هنر تمثیلی، اعم از لاهوتی و ناستوی یا ملکوتی و ملکی، بالان می شود. خصلت دو لایه فرانمایی رمزی مذکور در فوق، در قرن هفدهم دوام می آورد. سمبولیسم عقلانی ارسطویی، که تمثال همچون کلمه در آن است، در شمایل نگاری کاتولیک دورهٔ ضد اصلاح دین- و همین طور هم در زبان تجسمی امانیستی- رواج گسترده داشته است. رمزگرایی عرفانی نوافلاطونی هم که فراتر از عقل می رود، از نو پدیدار می شود. سند آن هم رساله ای است از کریستوفورو جیاردا- با عنوان Biblitothecae alexandricnae icons symbolicae متعلق به ۱۶۲۶، از نظر جیاردا، تمثالهای رمزی به بیننده بصیرت بالواسطه ای می دهد که به اسرار مذهب- که دست عقل به آن نمی رسد- واقف شود.

به یمن تمثال های رمزی، ذهن که از آسمان به این غار تاریک جسم تبعید گشته است و اعمالش بندی حواس است، می تواند زیبایی و صورت فضایل و دانش های منفک از هر چه ماده را بنگرد... پس که می تواند درجه دین ما را به قدر کافی به کسانی برآورده کند که هنر و دانش را در کسوت تمثال عرضه کردند و کاری کردند که علاوه بر شناخت با چشمان خود نیز به آنها نگاه کنیم و کمابیش با آنها سخن بگوییم.

ترکیب بندی تمثیلی بزرگ که سقف کلیساهای باروک را پوشانده اند، اغلب اوقات تجلی این اصل اند. ولی در نظر آنان که تمثیل را کارکرد عقلانی تلقی می کرده اند و زبانی که مستعمل اهداف تعلیمی است، مسئله عمده بر جای مانده عبارت بوده است از آشکارایی پیام تمثیلی. تعداد مخاطبان تمثیل بیشتر که می بوده است، رمزگرایی آن هم ساده تر و واضح تر می شده است. ابتذال زبان تمثیلی در قرن هجدهم به انتقاد و خرده گیری دامن می زند. فرانچسکو الگاروتی (۱۷۶۲) بی هیچ تردیدی فرانماییهای تاریخی را به «تمثیلات پوچ و اشارات اساطیری پیچیده» ترجیح می دهد. آنچه خاصه مورد انتقاد قرار می گرفته است، ابهام این تمثیلات بوده است که رمزهای کاملاً بدیع و ناشناخته در آنها به کار می برده اند. راجر دپایلز استاد محبوبش روبنس را از این سبب می ستاید که تمثیلاتی در کار می آورد که عناصر آن از هنر باستان معلوم بوده است و او را در مقابل چازلر لبرون قرار می دهد که «به جای اخذ رمز از منبع مشهوری چون افسانهٔ باستانی، تقریباً جملگی رمزها را ابداع کرده است و به این ترتیب نقاشی هایی از این نوع معما شده است و بیننده نمی خواهد وظیفهٔ حل معما را بر عهده گیرد.» برای ایجاد موازنه بین تکرار معلوم و فهم ناپذیری کامل، مسئله سرنوشت ساز تمثیل گرایی در اواخر عصر باروک در میان بوده است. با این حال جالب این است که معما دانستن تابلو نقاشی در قرن هفدهم نظر آشنایی بوده است. در فرانسه و همین طور هم در سوئد پدیدار می شود. در سوئد دیوید کلوکر (۱۶۹۴) می گفته است که در تابلوهای نقاشی معماهایی عرضه می شود که هر کس نمی تواند راز آنها را بگشاید. ولی در فرانسه «معمای منقوش» - که یسوعیان در مدارس خود اشاعه می داده اند- در قرن هفدهم حساب بالان می شود و موضوع تفاسیر گوناگون قرار می گیرد و به مفسران فرصتی برای عرضه خلاقیتشان می دهد.

باید قبول کنیم که اثر هنری را در قرن هفدهم، به تعبیری رمز مفتوح تلقی می کرده اند، ماده خاصی نظیر اسطوره یا داستان ملکوتی که ممثل می کند و مفسر می تواند قدرت خلاقیتش را با توجه به آن به کار گیرد و به صورت تمثیل آموزهٔ مسیح در بیاورد یا مدیحه ای به افتخار ممدوحش.

(مونتاگو، «معمای منقوش و هنر فرانسه در قرن هفدهم»)

احتمال دارد چنین وضعی جز در بعضی محافل خاص وجود نداشته است. در قطب دیگر، تمثال های رمزی مسطور در کتاب ریپا یا دیگر کتاب راهنمای معمول در این زمینه را به شیوهٔ غیرجالب و پیش پا افتاده ای استعمال می کرده اند. چنین کاربستی تا قرن هجدهم دوام می آورد. روند عام که از اندیشه های عصر روشنگری آب می خورده، این بوده است که تمثیل ها را هرچه بیشتر بدیهی سازند. عده ای از نظریه پردازان، از قبیل کنت دکایلوس در جستجوی موضوع نو بوده اند- آن چنان که در ۱۷۵۵) Tableaus tires de l&#۰۳۹;Iliade) عرضه کرده است و نیکلمان هم درصدد احیای تمثیل و دادن نیروی تازه به آن بوده. ولی دیگر خیلی دیر شده بود. در قرن هجدهم نظامهای شمایل نگاری به همراه با کل نظام سنت امانیستی اندک اندک در کار فروپاشی بوده است. گسست بزرگ در سنت، علاوه بر سبک، به شمایل نگاری هم مربوط می شده است. امکان دارد ریشه های مرتبط با نگارهٔ رمزی در سمبولیسم آثار گویا (Goya، نقاش اسپانیایی) یا در تمثیل های معقول عصر روشنگری یافت شود ولی به

طور کلی جستجو برای منابع تازه و شناخته نشده یا بکر در میان بوده است- آن چنان که در تمثال سازی ویلیام بلیک، مأخوذ از کتاب مقدس- یا نقش جدید زدن به منابع قدیم آن چنان که در موضوعات کلاسیکی جک لویی دیوید.

هنر رمانتیسیسم گسست قاطع با گذشته بوده است، آن هم در عرصهٔ اندیشه ها و شمایل نگاری، چون در عرصهٔ سبک رمانتیسیسم ها به منابع قرون وسطایی و ماقبل رافائل یا باروک نظر می کرده اند. رمز و تمثیل به فضای همه جا گستری تن می دهند و گنجینه سنتی شمایل نگاری مذهبی وتمثیلی و اساطیری و تاریخی راه به شمایل نگاری تازه ای می دهد. به رغم برجای ماندن چندین تمثال محاط هنر مسیحی و امانیستی، از محتوای تازه ای برخوردار می شوند و خصلتشان در اساس تغییر می کند. رهیافت های تازه فرد به جهان طبیعت طبیعت و تاریخ و جامعه و سرنوشت و زمان و مرگ، و مسائل تازه منتج از جهاد در راه آزادی (که اصل رفتار تازه و شاید هم مهمترین اصل رفتار در میان جملگی حوزه های فعالیت بشر بوده است) در عرصه های مضمونی نو جلوه می یابند و، همین طور هم در مضامین خاص نو از قبیل «زورق مشوش»(۴۲) ، «آوارهٔ بی مونس کوه ها»(۴۳) ، «مرگ قهرمان»(۴۴).

در عرصهٔ رمانتیسیسم نظام شمایل نگارانه تشکیل نشده است و اصلاً امکان تشکیل آن نبوده است، چه از آنجا که رمانتیک ها مقدم بر هر چیز برای اصالت مفهوم فردی جد و جهد می کرده اند، تمثال ها را به شیوه ای ذهنی در قالب بیان بیان فضا تفسیر می کرده اند. از سوی دیگر، در رمانتیسیسم قهرمانان و شهیدان تازه ای- که به جای مذهبی بودن، ملی و اجتماعی وهنری بوده اند- وارد عرصهٔ هنر می کنند و همین از منظر مجموعه مثال های سیاسی و اخلاقی- آن گونه که در باروک- منتها حالا دیگر به هم برآمده، مطابق با اصل فردگرایانه انتخاب، تمثال تازه ای از تاریخ ایجاد می کند. همبسته رقت انگیز و قهرمانی رمانتیسیسم عبارت بوده است از رمانتیسسم بورژوازی و صمیمانه. جلوه آن هم، به عنوان نمونه، تمثال سازی تازهٔ پنجرهٔ گشوده بوده است که منظر فراخی را به بیننده نشان می دهد ولی در عین حال از خطرات ناشناخته ها مصونش می دارد.

هنگامی که جهان اندیشه ها و تمثال ها، که در لحظه بالان شدن رمانتیسیسم خلق شده بوده است اندک اندک برای استفاده توده های عظیم بورژوازی متداول می شود، محتوای – ایدئولوژیکی و شمایل نگارانه- رمانتیسیم اعتبار اصلی خود را از دست می دهد و پشت سرهم نظام تازه تمثال های اصیل بر جای نمی گذارد، بلکه آرایه ای برای تجربه های ملودرامی و افزایش بی رویه ایما واشارات تئاتری بر جای می گذارد.

در قرن نوزدهم صورت گری واقع گرایانه انسان و طبیعت پدید می آید وجای کلیشه های مستعمل تمثیل های دوران رنسانس و عصر باروک را می گیرد. موضوع تازه هم به میدان می آید- تا اندازه ای برگرفته از سنت و تا اندازه ای هم از مشاهده واقعیت، با ته رنگی از رمزگرایی، از قبیل «کوره آهنگری» یا «مراسم تدفین روستایی» - ولی به رغم احیای کوته عمر رهیافت های سمبلیستی در نهضت هایی همچون نهضت «سمبولیسم»، نظام تازهٔ شمایل نگاری پدید نمی آید.

نهضت های هنری تازه و ناپایدار، که تاریخ هنر اروپایی را در صد سال اخیر تشکیل داده، هم کناری جالب سبک و شمایل نگاری را- به رغم فقدان علاقه به شمایل نگاری- نشان می دهد. نمایندگان این نهضت ها موضوعات متناسب با هدف ها و وسایل هنری خاصی که پدید آورده و به آن علاقه مند شده اند، انتخاب کرده اند. امپرسیونیست ها صحنه های کنار دریا و مناظر را نقاشی می کنند و تابلوهای واقعنمایانه ای می کشند که زندگی در محیط های هنری وفکری را نشان می دهد. کوبیست ها گنجینه خاصی از مضامین طبیعت بی جان و سمبول های آتلیه [کارگاه] هنرمند و زندگی غیرمتعارف هنرمند – boheme: بطری و آلات موسیقی و کتاب ومیوه و گل و روزنامه – را پدید می آورند. اندازه ارتباط این مضامین با سبک خاص کوبیستی هنگامی معلوم می شود که به آثار هنرمندان بیگانه با گروه اصلی کوبیست ها نگاه کنیم که از سبک آنها تقلید می کرده اند، ازجمله عده ای از هنرمندان چک نظیر امیل فیلا. آنها شمایل نگاری کوبیستی را به همراه با سبک کوبیستی اختیار می کرده اند. نهضت های انتزاعی به طور اعم فاقد شمایل نگاری بوده است. فقط در دهه های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ است که احیای رمزگرایی مشهود است. می توان این گونه فرض کرد که این احیا تا اندازه ای به سبب پدیدآمدن تحقیق در عرصه های شمایل نگاری و رمزگرایی بوده است که در ربع دوم و ربع سوم قرن ما [یعنی بیستم] صورت گرفته است.۱) منشأ «شمایل نگاری تفسیری» را در اوصاف (ekphrasis= اکفراسیس) آثار هنری مشهور در ادبیات

کلاسیک می توان یافت. اما این اوصاف مانند اوصافی که فیلوستراتوس متقدم یا لوسیان به دست می دهند، محدود به توصیف است و به طور اعم فاقد تفسیر است. وانگهی متیقن نیست که این اوصاف ناظر به آثار هنری واقعی یا خیالی است: نظرها در این باره دست کم تفاوت می کند. نوشته های کوتاه در قرون وسطی- موسوم به tituli- که محتوای تمثال های مذهبی را با آرایه کلمه صورت بندی می کرده اند، به یقین تفسیری بوده اند، ولی به سبب کوتاهی نمی توان آنها را با سنت تبحر هنری مرتبط ساخت. باید به دوران های مدرن نظر کنیم و سرآغاز تفسیر و تحقیق مربوط به شمایل نگاری را مشخص سازیم. از نوشته وزاری (Ragionamenti) که تفسیر تابولهای نقاشی [آویخته بر دیوارهای] پلاتزو وتچیو در فلورانس را به دست می دهد، متوجه پیچیدگی و رمزآلود بودن مفاهیم مربوط به شمایل نگاری می شویم. ولی شاید نخستین کسی را که بتوان در عرصة تحقیق دربارة شمایل نگاری علاقه مند در نظر آورد، باستان شناس و نظریه پرداز عرصة هنر در قرن هفدهم یعنی جیووانی پی یتر و بللوری بوده است. وی در مقدمه بر شرح حال هنرمندان (۱۶۷۲) این نکته را موکد می کند که بر محتوای آثار هنری مورد بحث خویش توجه خاص کرده است و از نیکولاس پوسین هم سپاسگزاری می کند که توجه وی را به شمایل نگاری معطوف ساخته است. وی در این کتاب وصف تفسیری کوتاهی از تصاویر می کند وگاهی هم این تفاسیر را بسط می دهد و به صورت مقالات کوتاهی دربارة شمایل نگاری در می آورد. تأثیر اکفراسیس بر او محتمل است. گاهی هم خطاهای او در تاریخ هنر پس از او سخت ریشه می دواند، که از آن جمله است وصف او از پیروزی گیا،(۴۵) اثر پوسین، که منبع آن را مسخ اوید دانسته است. عاقبت در ۱۹۶۵ است که آر.ای.اسپیر منبع درست آ ن را می یابد- یعنی ادونا(۴۶) ، اثر مارینو.

آنچه در شیوة بللوری جالب است این است که نخست موتیف ها را شناسایی می کند و درصدد بر می آید به منابع کلاسیکی یا مدرن مرتبط سازد و سپس درصدد یافتن معنای عمقی، یعنی اندیشه رمزی عام اثر، بر می آید. بنابراین می توانیم او را یکی از پیشگامان تحقیق دربارة شمایل نگاری تلقی کنیم و همین طور هم شمایل شناسی- آن گونه که طرفداران اخیر این رشته آن را صورت بندی کرده اند. در نیمه دوم قرن شانزدهم کسانی بوده اند که در کار یافتن معنای نهانی در هر عنصر از عناصر اثر هنری بر می آمده اند، ولی یوانس مولانوس (۱۵۷۰) – در نوشته خود با عنوان De picturis et imaginvus sacris. جستجو برای یافتن معنای هر چیز مشهود در تابلو نقاشی را ضروری نمی داند. منتها وقوف بر اهمیت شمایل نگاری فزونی می گیرد و در پایان قرن هفدهم اندره فلیبیان بر این نکته تکیه می کند که در انتساب تابلو نقاشی به نقاش کافی نیست نحوه استعمال قلم مو را بدانیم، بلکه وقوف بر تبحر و نبوغ او و پیش بینی شیوه شکل دادن او به مفاهیم نیز لازم است.به این ترتیب تحلیل شمایل نگارانه، ولو به قصد انتساب هم، لازم تلقی می گردد.

تفاسیر وصفی آثار هنری دوران باستان در آثار منتشر شده باستان شناسانه سده های هفدهم و هجدهم پدیدار می شود، از قبیل Miscellanea eruditue antiquitatis Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpruteae vestigial) ۱۶۹۳ از بللوری، Recueil d'antiquites, ertusques, grecques et) ۶۷-۱۷۵۲ نوشته پی.دکایلوس و کوشش جالب جوزف اسپنس (در ۱۷۴۷، Polymetis) در تبیین آثار شاعران کلاسیکی به پایمردی آثار هنری و برعکس (که البته از انتقادهای سخت لسینگ در امان نمی ماند). با این حال در حوزة باستان شناسی کلاسیکی بالخاصه به شمایل نگاری علاقه مند نشده اند و کاربرد خود این لفظ را باستان شناسان به صورت گری محدود می کرده اند. نخستین تحول عظیم در حوزة بررسی شمایل نگاری با نهضت رمانتیک مرتبط می شود، گواینکه طلیعه مهم آن عبارت بوده است از چاپ مجموعه های مربوط به شرح حال اولیا(۴۷) ، از قبیل Acta sanctorum. در میان محققان متقدم بر رمانتیسیم در عرصة شمایل نگاری، باید از شاعر برجسته آلمان یعنی لسینگ نام ببریم. بررسی وی از شبیه سازی مرگ در دوران های کلاسیکی را می توان یکی از نخستین مقالات در عرصة شمایل نگاری تفسیری- که اکنون شمایل شناسی (iconology) نامیده می شود- تلقی کرد. لسینگ در ۱۷۶۹) Wie die Alten den Tod gebildet) می کوشد نوع شمایل نگارانة کلاسیکی Amor ([فرشته] عشق) مشعل وارونه به دست را تفسیر کند و با توجه به مذهب و رسم و فلسفه در دنیای باستان، «معنای ذاتی» آن را بیابد. لسیگ اثر هنری را «نشانة چیزی دیگر» تفسیر می کند.

علاقه به اسطوره و رمز، در دوران متقدم بر رمانتیسیسم، در مباحث و نشر کتاب فیلسوفان و محققان آلمانی نظیر فردریش شلگل و هردر وفون گورس و اف.کروتیزر جلوه می یابد. اثر کروتیزر، با عنوان ۱۸۱۰) Symbolik und Nythologie der alten Volker) که تأثیر اندیشه های عرفانی

نوافلاطونی را بر سمبول ها نشان دهد. در دوران رمانتیسیم در آلمان بسیار تأثیر گذار بوده است. تحت تأثیر کتاب معروف شاتوبریان Le Genie du christianisme (نبوغ مسیحیت)، تحقیق در شمایل نگاری قرون وسطایی عمدتاً در فرانسه تکوین می یابد. آثار محققان فرانسوی، عمدتا هم روحانی، که در واقع مرتبط با هنر مسیحی در قرون وسطی بوده، عرصة بررسی مربوط به شمایل نگاری را در قرون نوزدهم زیر سیطره می گیرد. از آنجا که اکثر این نویسندگان محققان حرفه ای نبوده اند، خصلت آثارشان ذوقی است، اما انکار نمی توان کرد که آثار زیر پای بست محکم شمایل شناسی را فراهم می کنند و محققان قرن بیستم بنای مدرن و جامع را بر آنها بنیاد می کنند: Histore de Dieu (پاریس، ۱۸۳۴) نوشته ا.ان.دیدرون، نخستین بخش جامع و طرح ریزی شده اما ناتمام شمایل نگاری هنر مسیحی؛ Iconographie chretienne) ۱۸۴۸)، نوشته ا.کروسینه؛ Caracteristiques des saints) ۱۸۷۶) نوشته سی.کاهیه؛ Archeologie chretienne:les saints de la messe et leurs monnments)۱۹۰۰-۱۸۹۳)، در ۱۲ جلد، نوشته سی.روهاول د فلوری؛ L&#۰۳۹;art chretien:son developppement iconographique des origins a nos jours)۱۹۱۸).

در عرصه تحقیق تاریخی مکتب بین المللی هنر به بررسی های مربوط به شمایل نگاری جهت تازه ای داده اند که مشخصه این گونه بررسی در قرن بیستم است و سردمدار آن هم محقق هامبورگی، ابی واربرگ است. در کنگره بین المللی تاریخ هنر در وطن در ۱۹۱۲، وی دربارة دیوارنگاره هایی که فرانچسکو کوسا و همکارانش در فررا نقاشی کرده اند تفسیر نجوم شناسانه مهیجی ارائه می کند. واربرگ راز این شبیه سازیها را، که اسباب حیرت عده ای از محققان پیشین بوده بوده است، به این ترتیب حل می کند که آنها را تمثال اشکال منطقه البروج تفسیر می کند.

با اینکه واربرگ کم می نوشته است، تأثیر وی بر تاریخ هنر بسیار وسیع بوده است. عمدتاً هم تأثیر اندیشه های وی پس از مرگ بوده است که به مسیر بررسیها دلالت می کند و مرکز آن هم کتابخانه واربرگ در هامبورگ بوده است که فریتز ساکسل موفق می شود در دوران حکومت نازیها آن را به لندن منتقل کند و تبدیل شود به موسسه واربرگ در دانشگاه لندن. در جایی که هدف از بررسی آثار شمایل نگاران قرن نوزدهم عمدتاً عبارت بوده است از هنر مذهبی و رابطة آن با منابع مذهبی و نیایش، نزد واربرگ بررسی تمثال ها بررسی روابط آنها با مذهب و شعر و اسطوره و علم و زندگی اجتماعی و سیاسی بوده است. به لحاظ وی هنر با ساختار چندصدایی زندگی تاریخی سخت مرتبط بوده است.

نظرات واربرگ برای نظریة بسیار متنفذ تفسیر شمایل نگارانه در قرن بیستم، که اروین پانوفسکی ساخته و پرداخته است، حائز اهمیت فراوان بوده است. در هامبورگ، که واربرگ و ساکسل و پانوفسکی در دهه بیستم فعال بوده اند، ارنست کاسیرر فلسفة صور رمزی اش را بنیاد می نهد که پیشینه دیگری برای نظام پانوفسکی- که مانند روش شناسی اش، ماخوذ از سنت های فلسفة کانت است – می سازد. حدود ۱۹۳۹ ،نظرات پانوفسکی بالان می شود و به صورت نظام در می آید و نقش بند آن هم کتاب اوست، با عنوان ۱۹۳۰) Herkules am Scheidewege) و بعدا نیز مقاله نظری اش در ۱۹۳۲. با این حال نخستین کسی که لفظ "iconology" - شمایل شناسی- را نامی برای شیوة تحلیل محتوا در اثر هنری پیشنهاد می کند، هوگ ورف بوده است (و البته واربرگ هم از تحلیل شمایل شناسانه گفته بوده) هوگ ورف در ۱۹۳۱ شمایل نگاری را به این ترتیب از شمایل شناسی متمایز می کند که علمی است توصیفی و هدف از آن هم یگانگی مضامین است، ولی هدف از شمایل شناسی عبارت است از فهم «معنای رمزی واصولی یا عرفانی که در صور مجازی جلوه می کند (یا پنهان است).» وی تأکید می کند که در «شمایل شناسی» سروکار با آثار هنری است، بی آنکه این آثار را مطابق شگرد مستعمل یا کمال مکتسب طبقه بندی کنند و جز معنای آنها را در نظر نمی گیرند. هوگ ورف آخرین هدف شمایل شناسی را یافتن پیشینه فرهنگی و ایدئولوژیکی تلقی می کرده است که آثار هنری متجلی می سازند، و همین طور هم اهمیت فرهنگی و اجتماعی که می توان به شکل ها و وسیله بیان نسبت داد. سهم هوگ ورف در بسط شمایل شناسی محدود بوده است، چون پیشنهادهای روش مندانه اش را مستظهر به نمونه های تفسیر تاریخی نمی سازد.

اروین پانوفسکی، که شامل شناسی از همان وقت با نام او مرتبط شده است، علاوه بر تکیون بنیان های نظری، با کار عملی اش در تاریخ هنر، هم به پیروزی عمده شمایل شناسی پس از جنگ جهانی دوم مدد رسانده است. تأثیرگذارترین کتاب وی هم در این زمینه عبارت بوده است از بررسی هایی در شمایل شناسی(۴۸) (۱۹۳۹)، که عرضة استادانه شیوة کار با آوردن نمونه های برجسته مرتبط گردیده است.

۲) پانوفسکی تفسیر اثر هنری را این گونه در نظر می گیرد که سه لایه قرار دارد. در لایه اول هدف تفسیر عبارت است از موضوع اولیه یا طبیعی. و نقش تفسیر هم «وصف متقدم بر شمایل انگاری» نامیده می شود. مفسر برای اینکه بتواند به تفسیر صحیح در این لایه دست یابد، لازم است تجربه عملی داشته باشد («آشنایی با اعیان و رویدادها») که، دست کم در عرصهٔ فرهنگی، وجه مشترک همگان است. با این حال مفسر باید مشاهدات خود را زیر نگین «معرفت اصلاحی تاریخ سبک ها» درآورد. در لایهٔ دوم، نقش تفسیر «تحلیل شمایل انگارانه» نامیده می شود و هدف از آن عبارت است از «موضوع ثانویه یا قراردادی» که جهان تمثال و تاریخ تمثیل را در بر می گیرد. افزار مفسر در این مورد از قرار معلوم شناخت منابع ادبی است که «آشنایی با مضامین و مفاهیم خاص» را به او می دهد. در لایهٔ سوم، نقش تفسیر کردن «تحلیل شمایل نگارانه در مفهوم عمیقتر» نامیده می شود، یا [در جای دیگر، یعنی در معنی در هنرهای تجسمی(۴۹) (۱۹۵۵)] «تحلیل شمایل شناسانه». هدف از آن هم عبارت است از «معنا یا محتوای ذاتی» اثر هنری. در این سطح لازم است که افزار مفسر «آشنایی با گرایش های اساسی ذهن انسان» باشد. به این ترتیب با توجه به آنچه پانوفسکی تاریخ سنت می نامد، لازم می آید که شخص مفسر هدفش این باشد که اثر هنری و «موضوع اولیه» و همین طور هم «موضوع ثانویه» آن را در قالب نشانه های گرایش بنیادین ذهن انسان در فهم بیاورد که نمونه بارز مکان و زمان و تمدن و فرد مسئول آفرینش اثر است. «شمایل شناسی» - نزد پانوفسکی - «شیوهٔ تفسیری است که به جای تحلیل، بر برخاسته از ترکیب است.»

این نظامی که پانوفسکی ساخته و پرداخته است و با اثر خودش در تاریخ هنر ممثل ساخته است، نخستین نظام پیگیر تفسیر منسجم اثر مربوط به هنرهای تجسمی است – مبتنی بر تحلیل محتوا. پانوفسکی در نظام موردنظرش جملگی عناصر اثر هنری را منظور می دارد. ولی پیداست که صورت را حامل معنی در نظر نمی گیرد، بلکه فهم و تفسیر تمثیل های قراردادی و مضامین ادبی و رمزها را نشانه های تاریخ ذهن انسان در نظر می گیرد. همین شیوه در تاریخ هنر بوده است که سبب ایجاد معاضدت با دیگر رشته های بررسی تاریخی می گردد. بنابراین یکی از شیوه های بسیار تأثیرگذار بوده است – هم در میان مورخان هنر، و هم در میان نمایندگان دیگر شاخه های بررسی امانیستی. با اینکه عده ای از مورخان هنر نسبت به «شمایل شناسی» نظر انتقادی اتخاذ می کنند، تأثیر آن فزون از حد بوده است.

۳) از اثر لطف پانوفسکی است که می توان جسارت کرد و آن دوره از تاریخ هنر را در قالب رشته تاریخی که پس از جنگ جهانی دوم می آید، دورهٔ «شمایل نگاری» نامید و در برابر دورهٔ «سبک شناسی» که پیش از آن می آید، قرار دارد. البته منظور این نیست که در دهه های بیست و سی، تحقیقی دربارهٔ شمایل نگاری صورت نگرفته است. آثار مال ونیپینگ و فون مارل و ویلپرت و ساکسل و خود پانوفسکی چنین سخنی را نقض می کند. این گفته هم درست نیست که تحقیق یکسره صوری با هدف طبقه بندی وتحلیل سبک شناسانه، پس از جنگ جهانی دوم قطع شده است. پیداست که در دهه های اخیر علاقه به بررسی شمایل نگاری در بسیاری از کشورها وجه غالب گردیده است. بررسی های مربوط به شمایل نگاری از نظر تعداد واهمیت به قدری فزونی یافته است که دست زدن و منتشر کردن آثار مرجع دربارهٔ شمایل نگاری نظیر فرهنگ را به دست یک محقق میسر ساخته است، و همین طور هم آثار مفصل تر مبتنی بر تشریک مساعی چند تن از محققان را (نظیر دایره المعارف های مربوط به هنر آلمان و تمدن باستان و مسیحی و هنر بیزانس). علاقه به معنا و مذهبی نیز پدیدار شده است. سمبولیسم نشانه ها و مراسم و کسوت و سلاح را محققانی نظیر ا.آلفولدی و ا.گرابار و ای.اچ کانتروویچ بررسی کرده اند.

بررسی های راه گشایانه کی. گایهلو و ساکس لو پانوفسکی دامنه علاقه به مطالعه و بررسی شمایل نگاری را به قدری فراخ کرده است که حوزهٔ وسیعی از هنر ملکی نیز در دایره شمول آن قرار گرفته است و این در جایی است که در آثار محققان نسل های پیشین عمدتاً به شمایل نگاری مذهبی محدود بوده است. مجموعه معانی کلی و پیچیده و نامعلوم، در کسوت زبان مرموز هیروکلیف و نگاره رمزی و شمایل شناسی، از موضوعات عمده بررسی شده است. و همین تشریک مساعی مورخان هنر و ادبیات را بنیاد کرده است. بررسی شایان تحسین ماریو پراتز دربارهٔ نگاره های رمزی و کتاب شناسی او در زمینهٔ کتاب های مربوط به نگاره های رمزی (۴۷-۱۹۳۹)، اکنون به بنیادهای مطالعات مربوط به این حوزه تعلق دارد. بررسی های محققانی از قبیل ا.کی ویرت و آر.اس. کلمنتز و فون مونروی و اچ.مایدما سبب روشن شدن ساختار ومعنای نگاره های رمزی شده است و تأثیر فوق العاده این انگاره ها را بر هنر معلوم ساخته است.

پانوفسکی نقشهای بسیار خاص دور از دسترسی زینت کاریها در مجموعه های مشهوری چون اثر کارگیو (Camera di San Paolo) در پارما را کشف رمز کرده است. و همین طور هم گالری فرانسوی اول در فونتین بلورا. ادگار وید و محققان دیگری آذین بندهای رافائل را در حجره های پاپ تفسیر کرده اند. هنر میکل آنژ مصالحی فراهم کرده است تا محققانی نظیر پانوفسکی دست به بررسی های مفصل و جامعی در این باره بزنند و سهم تفکر نوافلاطونی را در پس زمینهٔ ایدئولوژیکی آثار مشهور میکل آنژبحث و بررسی کنند. بررسی های متعددی نیز به نقاشی های اساطیری تیتیان اختصاص یافته است. بروگل را که در قرن نوزدهم نقاش زندگی شبانی و ساده تلقی می کرده اند، تمثیل گرایی یافته اند که بینش شکاکانه و امانیستی در آثارش جلوه گر است. نقاشی های رامبراند را چند تن از محققان در جلوهٔ تازه ای بررسی کرده اند. رمزگرایی بسیار نقش و موضوع تاریخی و اساطیری تابلوهای نقاشی نیکولاس پوسین را استادان مسلم عرصهٔ تحقیق در شمایل نگاری- از قبیل ای.اچ.گومبریچ و دبلیو. فرایدلندر و پانوفسکی و از همه مهمتر ا.بلانت- روشن ساخته اند. رمزگرایی پنهانی و خاص گویا (Goya) را نیز به مدد نگاره های رمزی وسنت تمثیلی بررسی کرده اند. آثار برنینی را هم محققانی چون آر.ویتکوور و اچ. هافمان با توجه به شمایل نگاری بررسی کرده اند. غرض از پژوهشهایی از این دست این نیست که علاقه به بررسی شمایل نگاری مذهبی در میان نبوده است. محققانی نظیر کاتز نلبنوگن و بوبر و وورمالد والبرن توصیف و تشریح ناتمام دربارهٔ موتیف ها و آثار برجسته قرون وسطایی را کامل کرده اند و پانوفسکی هم بر بعضی مسائل مربوط به شمایل نگاری مقابر پرتو تازه ای افکنده است.

مفهوم مذهبی هنر مدرن خاصه صورت تمثیلی آن در دوران باورک متأخر، وارسی شده و به همت محققانی نظیر دبلیو. مراتزک معلوم و قابل فهم گردیده است. توجه به «شمایل شناسی» سبب تغییر بزرگ در تاریخ معماری شده است. بناهایی را که قبلا از دیدگاه هنری و عملی تفسیر می کرده اند، اکنون نشان داده اند که حامل اندیشه های تمثیلی و رمزی اند. به شمایل نگاری دوران های کلاسیسیم و رمانتیسیسم نیز بزرگانی همچون هافمان و روزنبلوم به کمال پرداخته اند. به مضامین و تابلو نقاشی های فردی هم بررسی هایی اختصاص یافته است. به عنوان نمونه، جی.هرسی دین دلارکورا را در تزیین کتابخانهٔ واقع در پاله بوربن، به نظرات ویکو در باب تاریخ نشان داده است. دربارهٔ «سمبولیسم» نیز دست به تحقیق زده اند. راجع به شمایل نگاری سزان هم ام. شاپیرو نظرات جالبی ارائه کرده است.

به موازات تحول در عرصهٔ مطالعات شمایل نگاری، بنیاد نهاد مراکز اسناد و مدارک نیز پیشرفت کرده است. در فرانسه که در این باره سنگ تمام گذاشته اند. در امریکا نیز به همت سی.آر. موری، نمایه هنر عیسوی(۵۰) در بخش هنر و باستان شناسی دانشگاه پرینستون بنیاد نهاده می شود و ابتدا محدود به اوایل قرون وسطی بوده است و سپس آن را وسعت می دهند و هنر را تا پایان دوران قرون وسطی در آن جای می دهند. نسخه هایی از این نمایه در جاهای دیگر نیز یافت می شود، ولی خود آن – به قول مطایبه آمیز پانوفسکی- «جایی [پایان می گیرد] که هنر آغاز می شود.» نیاز به سوابق نظام مند شمایل نگاری برای هنر مدرن سخت احساس می شده است. در ۱۹۵۶، ا.پیگلر کتاب بسیار مفیدی – با عنوان- Barockthemen- منتشر می سازد و فهرست هزاران اثر هنری مربوط به عصر باروک را برحسب موضوع در آن می آورد. نخستین مقاله در بنیاد نهادن نمایه نظام مند مربوط به شمایل نگاری خاص هنر هر دوره را در موسسه تاریخ هنر در هلند ارائه می دهند و در ۱۹۵۰ نمایه مجموعه غنی عکس های هنر هلندی را به صورت کارت پستال منشر می سازند. با صورت بندی شدن چنین اندیشه ای نیاز به طبقه بندی جامع و پیگیر و روشن شمایل نگاری ضروری می شود. اچ. وان دوال از دانشگاه لیدن چنین نظام طبقه بندی را بر مبنای تقسیم اعشاری ابداع می کند وی نظام خود را بر تجارب قبیله شناسی- و نظام طبقه بندی ساخته و پرداخته ای هم چون نظام استیت تامپسون در موتیف- نمایه ادبیات عامیانه- مبتنی می سازد. وان دوال نظامی را ساخته و پرداخته کرده است که در آن در نخستین پنج بخش اصلی، پنج گروه بنیادی کشیدنیها طبقه بندی شده است، یعنی:

۱) فراسپهر،

۲) طبیعت،

۳) انسان،

۴) جامعه،

۵) مجردات. در چهار گروه آخری موضوعات خاصی طبقه بندی می شود،

۶) تاریخ،

۷) کتاب مقدس،

۸) اساطیر و افسانه ها و قصه ها (به استثنای دوران باستان)،

۹) اساطیر و افسانه های دوران باستان، و ان دوال طبقه بندی مربوط به گروه اول را با گروه دوم ترکیب می کند تا بدین وسیله بتواند موضوعات و عام و همین طور خاص را طبقه بندی کند. در نظام او مسیح با نشانه «۱۱D» وصف می شود («۱» رمز فراسپهر است و «۱۱» هم رمز مسیحیت و «D» رمز مسیح). مسیح بالغ = ۱۱۱D۳؛ از آنجا که «شبان» از سوی دیگر حامل این نشانه است ۴۷۲۲.۱ مسیح بالغ را در مقام شبان در این نظام می توان با فرمول زیر وصف کرد: ۱۱D۳=۴۷۲۲۱.۱. وان دوال برای توصیف تمثال های پیچیده تر نیز چاره اندیشی کرده است، به این ترتیب که عناصر افزوده را بین پرانتز قرار می دهد [مثلاً] عید تبشیر با اب و یکی از فرشتگان بالدار با فرمول زیر ممثل شده است: «۱ ،(۴۱+۱+)۷۳a۵» معرف اب است و «۴۱» هم مظهر فرشته. این نظام، که مبدع آن سالهای سال آن را شرح و بسط داده و در چندین مجله به چاپ رسانده است، در تنظیم عملی نمایه شمایل انگارانه هنر هلندی از نظامهای دیگر سودمندتر از کار درآمده است. والحق هم که این نظام را می توان یکی از دستاوردهای مهم در تحول تاریخ هنر تلقی کرد.

۴) حاصل این دگرگونی «شمایل نگارانه» در تحول تاریخ هنر چه بوده است؟ یک چیز متیقن است و آن اینکه این رشته به ضرورت به رشته های امانیستی دیگر نزدیکتر شده است. از آنجا که – به قول پانوفسکی- معنای «ذاتی» اثر هنری را نمی توان با تعابیر مستعمل در تاریخ هنر، بلکه با تعابیر برگرفته از تاریخ فلسفه و مذهب و ساختار اجتماعی وعلم و غیره، توصیف کرد، در «شیوهٔ شمایل شناسی» این تشریک مساعی را مسلم می انگارند. تاریخ هنر شاید نخستین یا یکی از نخستینهاست که در آن به تفحص دربارهٔ معنا علاقه نشان داده اند و تحولات مشابهی در قوم شناسی و زبان شناسی به دنبال آن صورت گرفته است.

ازتحول مشابه در بررسی هنر بیزانس و هنر کلاسیک در فوق ذکری به میان آورده ایم. تأثیر نظرات پانوفسکی در دیگر حوزه های مربوط به تحقیق امانیستی بسیار بوده است. از آنجا که هدف از «شمایل شناسی» کشف اندیشه هایی بوده است که در اثر هنری جلوه می یابد، در مورخان هنر علاقه به تاریخ اندیشه ها را دامن می زند. این تغییر عام در تأکید و در مسیر بررسی ها از بررسی صوری به بررسی اندیشه های نهفته در آثار هنری شاید به برکت نوشتن چندین مقاله به دست مورخان هنر و چاپ مقالات در مجله تاریخ اندیشه ها بوده است.

پیداست که چنین تحولی سبب می شود که طرفداران خلوص و استقلال شیوه ها زبان به انتقاد بگشایند. شمایل شناسی، تا آنجا که به انسجام درونی و ادعای مبنی بر شیوه منسجم تلقی کردن آن دربارهٔ بررسی هنر مربوط می شود، مورد انتقاد قرار گرفته است. از جمله اینکه گفته اند که در شمایل شناسی، هنر را با بقیه تاریخ پیوند می دهند ولی پیوند اثر هنری را با چیزهای دیگر به هم می زنند. یا در شمایل شناسی به سبب عطف توجه به معنا، هنر در قالب صورت و زبان حال فردی مورد غفلت قرار می گیرد. همچنین گفته اند که در شمایل شناسی عرصهٔ تحقیق فقط به معنا محدود شده است. از سوی دیگر گزافه گوییهای این عرصه موردانتقاد قرار گرفته است. از سوی دیگر،گزافه گوییهای این عرصه موردانتقاد قرار گرفته است. از جمله اینکه گفته اند نمایندگان آن گاهی چنین می نماید که خیال می کنند هر چیزی مظهر چیزی دیگر است و عده ای از شمایل شناسان چیزی را که در عرصهٔ هنر مهم می شمارند همان است که هنر را با تاریخ اندیشه ها مرتبط می کند.

البته منتقدانی هم بوده اند که عکس این نظر را داشته اند. از پایان قرن هجدهم به این سو، تجربه مستقیم هنر را بیشتر و بیشتر ارج نهاده اند و نقش رمزی آن را اسباب زحمت دانسته اند. جی.فون هردرگفته است: Ein kunstwerk ist der kunst wegen da; aber bei einem Symbole ist die kunst dienedt («وجود اثر هنری به سبب هنر است، با رمز ارائه خدمات می شود.») نظرات مشابهی را نویسندگان قرن نوزدهم ابراز کرده اند، و در قرن بیستم هم بند تو کروچه و دیگر مخالفان محتواگرایی (contenutismo). به لحاظ چنین منقدانی، مؤکد کردن شمایل نگاری به منزلهٔ چشم

پوشیدن از امر اساسی و معطوف کردن توجه به نقش فرعی هنر است.

نیز در میان محققانی که نقش شبیه سازی و ارتباطی (یا خبری) را نقش مشروع و مهم هنر تلقی می کنند، کسانی بوده اند که آماج انتقاد را متوجه گزافه گویی در اطلاق تفحص مربوط به شمایل انگاری یا شمایل شناسی کرده اند و به اصل تفحص مذکور کاری نداشته اند. گفتن ندارد که پیش کشیدن اندیشه «رمز گرایی مبدل» خطر گشودن راه به تفاسیر خیال پردازانه را ایجاد کرده است. تفسیر دقیق نقش تمثیلی و رمزی تمثال سازی اساطیری در هنر کلاسیکی نیز دشوار است. از آنجا که منابع ادبی برای تفسیر شمایل نگاری سنگ گور کلیدی به دست نمی دهد، نظریات گوناگونی راجع به معنای آن ابراز کرده اند. بعضی از باستان شناسان، نظیر اف.کومونت، بر آنند که تمثال سازی اساطیری و تمثیلی را لازم است به طرز رمزی بخوانیم. و عده ای دیگر هم، نظیر ا.دی. نوک شواهد کافی نمی یابند که غیر از نقش تزیینی چیز دیگری در چنان تمثال سازی ببینند.

سرزده وارد شدن بعضی از نمایندگان عرصة روان شناسی ،مثلاً کارل گستاو یونگ، به عرصة بررسی های شمایل نگاری- که در تحقیقاتشان چرخش غیرتاریخی به این بررسی ها داد ه اند- وضع را پیچیده کرده است، گواینکه مورخان هنر به طور اعم آن نوع رهیافت را به سمبولیسم نپذیرفته اند.(۵۱)

اگر گاهی تفاسیر مربوط به شمایل نگاری فاقد دلایل مقنع است، از اهمیت این گونه تفحصات چیزی کم نمی شود، [مهم این است که] این تفاسیر مطابق با ملزومات شیوه های تاریخی باشد و اصول اصلاحی- که پانوفسکی بنیاد نهاده- در آن رعایت گردد. آشنایی صحیح با شیوه تفکر هنرمند و ممدوح یا بیننده بر بنیاد شناخت منابع مستند و بصری (تجسمی) و ادبی، و آگاهی از اوضاع و احوال خاص پدید آمده براثر تحولات تاریخی، مورخ عرصة هنر را مدد می کند که معنای ثانویة اثر هنری و همین طور هم معنای ذاتی آن را کشف کند. البته امکان هم دارد که برای بعضی از آثار نتواند به شیوه های مقنع جهان اندیشه هایی را که مبین معنای این آثار است بازسازی کند. در چنین مواردی تفسیر معتبر امکان ندارد.

آر.برلینر [از جمله در ۱۹۴۵ در مقاله ای با عنوان «آزادی هنر قرون وسطایی»] بر این نظر خرده گرفته است که محتوای آثار مربوط به هنرهای تجسمی در قرون وسطی را حتماً با توجه به منابع ادبی وارسی کنند. وی فرض را بر این می گذارد که هنرمند قرون وسطایی «آزادی» فراوانی داشته است و در جایی هم که شواهد مکتوب یافت نشود، باز هم نوآوری در عرصة شمایل نگاری میسر می گردد. شاپیرو هم [در ۱۹۴۷ در مقاله ای با عنوان «درباره رهیافت استحسانی در هنر رومی وار»] دلایلی ارائه می کند مبنی بر اینکه گاهی خصلت اثر هنری را، حتی در دوران هنر رومی وار (Romanesuqe period) دلایل صرفاً استحسانی معین می کند.

جز ذکر بعضی از مباحث خاص که در حوزة تحقیقات مربوط به شمایل نگاری تداوم دارد، از دست ما بر نمی آید. ولی تحقیق در این حوزه نظام بسته ای نیست و سهم نسبی نقد شمایل نگارانه و سبک شناختی در کار مورخان هنر همیشه موضوع بحث است. قدر مسلم این است که دورة «شمایل نگارانه» در بررسی هنر دامنه فهم هنر گذشته را فراخ کرده است و تاریخ هنر را- به شیوه ای که قبلا ناشناخته بوده- با دیگر رشته های تاریخی و از همه مهمتر، با تاریخ اندیشه ها مرتبط ساخته است.

منبع : باشگاه اندیشه

http://vista.ir/?view=article&id=295849

VISTA.IR
Online Classified Service

شنیدن صدای یک نقاشی

یک دانشمند عصب شناس عقیده دارد آثار هنری هنرمندانی چون واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴ Wassily Kandinsky) نقاش و نظریه پرداز روس و یکی از مشهورترین هنرمندان قرن ۲۰ که او را نقاش اولین اثر آبستره میدانند، تنها حس بینایی را تحریک نمیکنند بلکه حتی میتوانند توسط عده ای از افراد شنیده شوند.

افرادی با حواس مشترک یا سینستت (Synesthete) کسانی هستند که تحریک یکی از حواس پنج گانه در آنها، به تحریک حس دیگری منجر میشود و به عبارتی حواس آنها به هم متصلند. به این ترتیب یک نقاشی مانند "ترکیب بندی شماره ۸، ۱۹۲۳" از این نقاش، هنگام دیده شدن میتواند محرک حس شنوایی نیز باشد.

دکتر جیمی وارد (Jamie Ward) متخصص عصب شناسی در دانشگاه کالج لندن (UCL) در یک کنفرانس علوم چنین گفت : "کاندیسکی قصد داشته که این اثر بر حس شنوایی هم تاثیر داشته باشد".

این که کاندینسکی هم دارای حواس مشترک بوده یا خیر، مشخص نیست اما به گفته وارد، این هنرمند قطعا درباره این پدیده چیزهایی میدانسته است.

افراد دارای حواس مشترک، تنها یک تا دو درصد کل جمعیت جهان را تشکیل میدهند اما به گفته دکتر وارد، تمام افراد به طور ناخودآگاه موسیقی و هنرهای تجسمی را با هم مرتبط میدانند.

او برای آزمودن این نظریه از سینستت ها خواست که تصویری را که در حال شنیدن موسیقی اجرای ارکستر لندن میبینند، ترسیم کنند.

- تصاویر و انیمیشن

در این آزمایش، اشخاصی که فاقد حس مشترک بودند نیز حضور داشتند تا مقایسه امکان پذیر باشد. این افراد نیز تصور خود را از این موسیقی ترسیم کرده و سپس یک هنرمند حرفه ای این تصاویر را به فیلم انیمیشن تبدیل کرد.

به گفته وارد : "ما نتهای موسیقی را برای آنها پخش کردیم و آنها را به طراحی و شرح آنچه دیده بودند وا داشتیم."

هنگامی که از عده ای بالغ بر ۲۰۰ نفر خواسته شد تا از میان ۱۰۰ تصویر انیمیشن، آنهایی که بیش از همه متناسب با موسیقی مورد نظر باشد را انتخاب کنند، این افراد بی وقفه تصاویری را که توسط سینستت ها ترسیم شده بود را انتخاب میکردند.

به گفته وارد : "به نظر میرسد که حتا اشخاصی که دارای حواس مشترک نیستند هم این تصاویر را درک کرده و از آن لذت میبرند."

سینستزیا synesthesia، حالتی مادر زاد و ارثی است. وارد و دانشمندان دیگر اعتقاد دارند که با تحقیق و مطالعه بر روی این پدیده میتوانند مطالب بیشتری درباره ارتباط حواس و افکار در مغز کشف کنند.

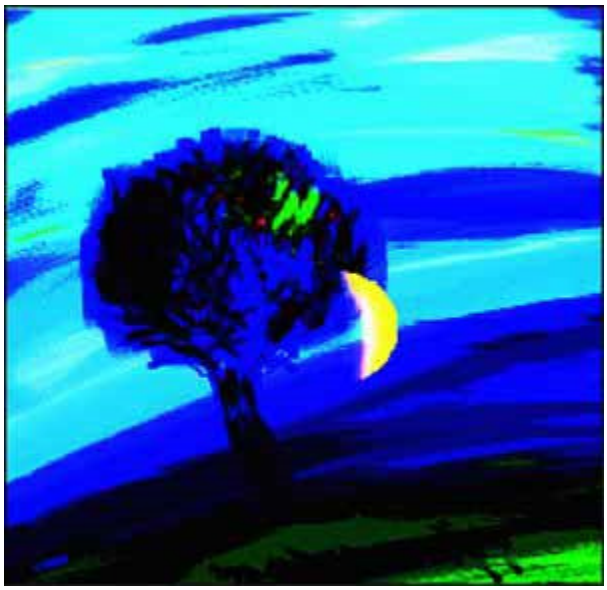
وارد می افزاید : "کاندینسکی قصد داشت هنر تجسمی را با انتزاعی کردن، بیشتر به موسیقی شبیه کند. او امیدوار بود که مخاطبینش بتوانند نقاشیهای او را بشنوند."

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=72634

VISTA.IR
Online Classified Service

شور نقاشانه به زبان فتوشاپ



مرتضی اسدی، نقاش توانمند معاصر این روزها در نگارخانه شاهد و در قلب تهران، ریه های ما را به طراوت طبیعتی پاك میهمان کرده است.

نگاه پاك و نیالوده اش، طبیعت را از صافی خود گذرانده و جهانی سرشار از پاکی، معصومیت و زیبایی را به تصویر کشیده است.

در آنجا، و در قاب مربعی شکل منظره های مرتضی اسدی، نه گناهی قابل تصور است و نه بدی و رنجی احساس می شود. او به طور کامل و با همه قریحه، مهارت و دانش خود از هنر نقاشی، به ستایش از زیبایی و ظرافت پرداخته است. گویی تحمل چیزی کمتر از زیبایی، پاکی و معصومیت را ندارد.

هرچند که در منظره های او، نشانی از انسان پیدا نیست، اما این منظره ها فقط به وسیله یك انسان قابل دیدن و بازنمایی است؛ آن هم انسانی از جنس این شاهد دردکشیده و هنرمند!

«شور نقاشانه»، «درك آکادمیك» و «فتوشاپ» موجب خلق این آثار شده اند.

اما، چیزی از نم اشك، گاهی یك آه یا حسرت در پس منظره ها، سکوت را به هیاهو یا هیاهو را به سکوت بدل می کند. مرتضی اسدی نقاش است، نقاشی که چه «قلم مو» و چه «ماوس»، وقتی که ابزار دست او می شوند، او قرار از کف می دهد.

دست هنرمندش از روح او فرمان می گیرد، شاید هم به قلب اش دوخته شده، در واقع دست اش از ذهن او بیرون می زند... و مگر او روح ناآرامی ندارد؟ ... یا قلبی سوخته و ذهنی تلخ و سیاه؟

پس این همه رنگ، این همه طراوت و این همه سرخوشی در کجای این نقاش پنهان بوده است؟

مرتضی، انگار سال ها بود که «جدی» حرف می زد و حالا که ناپرهیزی کرده و با بی خیالی به تپه و کوه و آسمان و درخت و ماه و ابر و دشت پرداخته باید جور دیگری نگاهش کنیم...

نکند کم آورده است این شاهد دردمند؟

این همه سبز، آبی، سرخ، بنفش ... مرتضی، راستی چه طور توانستی این همه را در بغض های فروخورده ات، پنهان کنی؟

گاهی بد نیست گریه کرد... همیشه که نباید شعار داد، و سخت جلوه کرد و جهان را در روایتی جدی با ادبیاتی جدی تعریف کرد...

اشك هایی که پنهان شدند، بغض هایی که در سینه ماندند، رنگ هایی که از خشم فقط به سرخی گراییدند...، حالا سر باز کرده و از سرانگشتان او به پرواز درآمده اند.

اما، همه اهمیت نقاشی های مرتضی اسدی فقط در توصیف چنین مفاهیمی نیست بلکه واقعیت آن است که او از پالت رنگ، قلم مو، سه پایه و

بوم و رنگ و روغن استفاده نکرده است. او فتوشاپ و صفحه نمایش رایانه و ماوس را به عنوان «کارگاه مجازی» خود انتخاب کرده است.

در بدو ورود به نگارخانه شاهد، بیننده باور نمی کند که با آثاری برساخته از رایانه روبه رو می شود. رایانه و فتوشاپ به شیوه و آداب مرتضی اسدی درآمده اند و این نکته ای بسیار مهم و ظریف است. در این لحظه است که باید گفت، هرکس که کمتر از مرتضی اسدی، نقاشی می داند و کمتر از او مهارت فنی و توان طراحی دارد، حق ندارد به «ماوس» دست بزند، تا با آن نقاشی کند.

او نیامده است تا با توهم توانایی ناشی از نرم افزار به احساسات «خود نقاش پندارانه اش» پاسخی حقارت آمیز انباشته از شامورتی بازی های نرم افزاری بدهد.

او، قبل از نخستین تماس دست اش با ماوس، آنقدر نقاشی کشیده بود و آنقدر به مهارت فنی رسیده بود که اگر هرگز «ماوس» هم دست نگرفته بود، باز هم «مرتضی اسدی نقاش توانمند معاصر» بود.

او با این آثارش ثابت کرده است که هیچ وقت مرعوب پدیده نرم افزاری نشده و نرم افزار را درحد یك نوع قلم جدید که باید تحت اراده واختیار او باشد، به کار گرفته است.

مرتضی اسدی، اما هنرمندی آرمانگراست. او در همه دوره های کاری اش نقاشی آرمانگرا بوده، هم اکنون نیز در منظره پردازی هایش آرمانی عمل کرده است. منظره پردازی آرمانی مرتضی اسدی، به او این امکان را داده است تا نگرش شاعرانه یا مذهبی خود را در قالب و پوسته منظره تحقق بخشد. او عناصر منظره هایش را از درون طبیعت برگرفته است، درست به همان شیوه ای که یك شاعر، واژه هایش را از دل سخنان معمولی، جدا می کند. آرامش، پارسایی و سادگی پنهان در نقاشی های او، ذهن را به سوی نوعی مفهوم «لطافت» که بدرستی به وسیله نقاش رعایت می شود؛ می کشاند. مرتضی اسدی، گویی سرشاری زندگی و جلوه های فریبنده رنگ را فقط در نقاشی هایش جست وجو می کند و به مصداق این پدیده ها در آن سوی پنجره کاری ندارد. او حتی ترکیب بندی و طراحی همه عناصر تصویری منظره هایش را به طور ذهنی اجرا کرده است. او، ابتدا در مقابل بوم سفید (بخوانید یك document سفید از منویNew) قرار گرفته و با ابزارهایی که به کارش مربوط باشند (Tools) مانند یك گمشده به راه افتاده است. در مسیر این راه و از پس آزمون و خطاهای بسیار با ابزار تازه اش (photoshop) و به محض پیدا کردن گلوگاهی که بتواند احساس اش را از آن طریق استخراج کند، دست به کار شده است . او به قصد اجرای یك «آیین» به راه افتاده است و برای تحقق آیین خود که چیزی جز هنر نقاشی نیست از ابزاری بهره گرفته که هرکس به آن نزدیك می شود به آیین آن ابزار درمی آید. اما مرتضی اسدی با اراده ای غالب و احساسی کنترل ناشدنی به درون فتوشاپ رسوخ کرده و فتوشاپ را به آیین نقاشانه خود واداشته است.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=245192

VISTA.IR
Online Classified Service

شیدا قلی‌پور

گالری سیحون تعدادی از آخرین نقاشی های شیدا قلی پور را درمعرض تماشای عموم قرار داده است.شیدا قلی پور با نقاشی هایی که از امتزاج

نوعی میل تزئینی و گونه ای فیگوراتیزم شبه سنتی ساخته شده اند، حضوری آرام، اما دیدنی و قابل تأمل از خود نشان می دهد.

او در دو جهت به جلو حرکت می کند، یکی همراه با ترنم موجی رنگین و موسیقایی و دیگری در تصویرگری پرتره های غمزده اش.

قلی پور در پرتره هایش، هرچقدر سعی کرده خطوط آشنای نگارگری ایرانی را بازسازی کند؛ بیشتر دچار دوگانگی شده و کمتر توانسته است زیبایی نمادین پرتره های فریبنده نقاشی های ایرانی را به نمایش بگذارد.با کمترین دقتی می توان پی برد که در پشت این پرتره های مغموم، جهانی از نقش و رنگ و کرشمه و شعر نهفته است.

اما گویی نیازی روان شناسانه اجازه تجلی این دنیای پرنقش و نگار را از او دریغ می دارد.

شاید به این دلیل که شیدا قلی پور در سایه روشن نوسان های هنرمندانه اش گاه به نقش پردازی های غیرقابل مهار سوق پیداکرده و گاه در محدوده چهره پردازی های نه چندان مؤثرش دست به کار می شود، که البته با هیچ ترفندی نتوانسته است زیبایی نگارگری ایرانی را یادآوری کند.

شیدا قلی پور راه دشواری را پشت سرگذاشته است. برای یك نقاش هیچ چیز دشوارتر از آن نیست که در دوگانگی و تناقض فنی بخواهد حضور یکپارچه خود را عرضه کند.

قلی پور با عبور از این تناقض می تواند چشم اندازی گسترده از پردازش تجریدی را ترسیم کند.

چشم اندازی که به شکوفایی غیرمنتظره جریان نقاشی او منجر خواهدشد. تجریدپردازی با حذف نمود «طبیعی» همراه است. اما، حذف نمود «طبیعی»، نفی جنبه «انسانی» نیست. زیرا هرچیزی که انسان بیافریند و دریابد، الزاماً انسانی است. اما جنبه انسانی عصر باستان و عصر اتم الزاماً متفاوت هستند.

شیدا قلی پور در تار و پود آثارش، پتانسیل یك هنرمند مدرن را کمابیش از خود به نمایش گذاشته است. او برای رسیدن به قابلیت های برتر در آثارش می تواند به عناصر خالص تصویری بهای بیشتری دهد، در نتیجه بینش برونی او به سوی بینش درونی جهت پیدا می کند، رسیدن به چنین بصیرتی درواقع نخستین مرحله از ورود به هنر ناب است.

شیدا قلی پور با حذف نگاره پردازی، حذف علایم آشنا و طبیعی، گام بزرگتری در پالایش عناصر تصویری موجود در نقاشی هایش برمی دارد. او هم اکنون از این قابلیت درحد استفاده از پس زمینه (Background) استفاده می کند، به طوری که پس زمینه های آثارش از اصل کارها بسیار قوی تر از آب درآمده اند.

زینت گری و رقص خطوط ازجمله قابلیت ها و ویژگی های اصلی هنر ایرانی است که در عمق فرهنگ تصویری ما ریشه دارد.

پروفسور پوپ، هنر ایران را هنر تزئین و آرایش می دانست، چرا که هنرمند ایرانی تصاویر و اشکال طبیعی اشیاء، جانوران و گیاهان را انتزاعی کرده، یعنی از صورت طبیعی بیرون آورده و به آن قدرت انتزاع می بخشید.

این قدرت انتزاع یعنی اندیشیدن و آفرینش، یعنی یك مرحله بالاتر از حد مرسوم، یعنی هنر ناب و خالص. انتزاع کردن مرحله والای تفکر است.از پنج هزار سال پیش، این هنر تبدیل کردن اشیا به حالت های هندسی و انحناها و سپس تزئین و آرایش، ویژگی اصلی هنر ایرانی بوده است.

شیدا قلی پور می تواند بدون درغلتیدن به کلیشه های نخ نما، گوهر آمیخته با روح زینت گری فرهنگ ایرانی را در آثار خود امتداد بخشد، به طوری

که نه دچار تکرار و تقلیدهای رایج شود و نه راه را گم کند.

عبور از چنین منظری، مایه های غنی و پایان ناپذیر یك هنر ناب وآبستره را برروی پالت او مهیا می سازد.هنر مدرن، ریشه ها و تبارشناسی بسیار مطمئنی را درهنر ایرانی برای خود تاکنون کشف کرده است.

تاریخ معاصر نشان می دهد که پیشوایان هنر مدرن ناگزیر بوده اند به حوزه های فرهنگی و تمدنی غیر از فرهنگ و تمدن غرب مراجعه کنند. مثلاً هانرماتیس، نقاش بزرگ فرانسوی متأثر از هنر ایرانی بود. امپرسیونیست ها نقاشی ژاپنی را به عنوان یکی از منابع الهام خود می دانستند، پل گوگن به شدت از زندگی و فرهنگ ساکنان تاهیتی متأثر بود. پابلوپیکاسو از نقاب ها و مجسمه های آفریقایی و هنر بدویان تأثیر بسیاری گرفت.

درواقع این مدرنیست ها بودند که اروپاییان را به ارزش های هنری و فرهنگی اقوام غیراروپایی واقف ساختند.

در لابه لای آثار شیدا قلی پور، رگه هایی از نوعی مدرنیسم درحال شکفتن با روحیه شرقی موج می زند که با مواد و مصالح دلخواه او قابل ارائه است.او، ایستاده در آستانه پرنقش و نگار سطوحی که نبض موسیقی و روحیه شرقی را بازمی تابانند، به سوی بصیرتی درحرکت است که به تناقض موجود در آثارش پایان داده و در وحدتی استه تیك، بالندگی و خلاقیتی بکر و دیدنی را به ارمغان آورد.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=255766

VISTA.IR
Online Classified Service

شیرین پیله وری

شیرین پیله وری، تعدادی از نقاشی های خود را در نگارخانه هفت ثمر به نمایش گذاشته است.

پیله وری با جذابیت و افسون طراحانه اش به آرایه های تجسمی نقاشی هایش استحکام می بخشد.

آثاراین نقاش، گزارش هایی تصویری از مفاهیمی هستند که ذهن او را به خود مشغول داشته اند: اجرای واقع نمایانه همراه با تعابیر ذهنی او، نوعی ابهام دلپذیر که در مقابل نگاه مخاطب آشکار و پنهان می شود... آثاری که گاه به یك قطعه سونات موسیقی می مانند.

شیرین پیله وری از روش کنار هم چیدن عناصر، فضاها و اشکال استفاده می کند. او این روش از بیان تصویری را از فضاسازی هنر ایرانی استخراج کرده است.همسازی درونی این آثار با ذائقه تصویری هنر ایرانی، بیش از آن که نوعی گرته برداری به حساب آید، یك خویشاوندی حسی و ذهنی است.

انسجام و فصاحت در بیان نقاشی های شیرین پیله وری، ریشه در چیدمان عالمانه ای دارد که وجه بارز آثار اوست.ساختار هندسی تابلوهای این نقاش به گونه ای است که با حذف مثلاً فیگورهای انسانی، درخت، گل، یا ... هیچ لطمه ای به ارزش آنها وارد نمی شود.

پیله وری توانسته است به ظرفیتی در پرداخت آثارش برسد که با هر تغییر دیدگاه بتواند فرم متناسب با آن تغییر را به سرعت کشف کند.

▪ بیان این نکته نیاز به توضیح دارد:

ـ او با تأکید بر فیگورها، درخت ها و فضاهای رئالیستی اش، می تواند به یك «رئالیسم شاعرانه» نزدیك شود.

ـ با حذف فیگورها، درخت ها و فضاهای رئالیستی اش و تأکید بر ضرباهنگ قلم و توزیع سطوح، رنگ ها، بافت و ترکیب بندی های هوشمندانه اش، می تواند به پردازشی «انتزاعی» دست پیدا کند.

ـ با تمرکز چهره پردازی و پرداختن به حس و حال چهره های انسانی اش، قادر است به یك «اکسپرسیون» مطلوب و تأثیرگذار دست پیدا کند.

ـ با به کارگیری خطوط رقصان و رنگ های برگرفته از هنر ایرانی، نوعی هنر مشابه نقاشی سقاخانه را بازآفرینی کند.

شیرین پیله وری، اما به شدت هسته های یك موج انتزاعی را در پس و پشت آثارش نهفته دارد.

حاصل آن که، گام های بعدی در کنترل اوست. همه چیز به روحیات او مربوط می شود:

«آرمانگرایی»، «واقع نمایی»یا «انتزاع خالص و ناب».

بودن در چنین وضعیتی همانقدر جاه طلبانه است که می تواند خطرناك نیز باشد. او حالا دیگر کمتر نیازمند مهارت های اولیه و تمرین های پایه است ... پیله وری اکنون به نگاهی ناب و لحنی انحصاری محتاج است. او دوران شکل گیری اش را سپری کرده و در آستانه دستیابی به فردیتی است که به تعادل و تشخص هنری او منجر خواهد شد.

انسان گرایی رؤیاگونه او با رنگ های درخشان، شور نقاشانه اش را کامل می کند.بینش این نقاش از تصاویری جان می گیرد که نتیجه غور در تاریخ هنر است. آثارش به چراغی می مانند که از روغن تاریخ مایه گرفته و با قوای تخیل او روشنی می گیرند.پیله وری با هر اثرش به بینشی گواهی می دهد که فقط با سمفونیك کردن عناصر و اشکال مورد نظرش، تحقق پیدا می کند.

او از آن دسته از هنرمندان نیست که با جهشی غیرمنتظره به چیزهایی غیرمتعارف دست پیدا کند. او با حرکتی منظم و با بهره گیری از صبر و تأنی، رفتار روبه گسترش خود را در اعماق پی گرفته و آنچه که به دست می آورد را با همه وجود به دست می آورد!

شیرین پیله وری طرز فکر و احساسی را که انسان نوین در خود و محیط اش دارد به زبان نقاشی عرضه می کند.

مسأله مهم و محوری در کارهای این نقاش، به تلقی جدید از مفهوم واقعیت مربوط می شود. بارقه هایی از واقعیت های نو، به درون آثارش راه یافته و از او نقاشی ساخته که تلقی های نوین انسانی، شامه تیز تصویرگرانه اش را به کار می اندازد.

هنر این نقاش در تجسم صوری اعتقادهای او خلاصه می شود. شیرین پیله وری، به چیزهایی فراتر از فن نقاشی دلبستگی دارد، چیزهایی که حضور خود را به نقاشی او دیکته می کنند و شاید اجازه ورود به تجربه گری های تجسمی ناب را از او سلب می کنند.

از چنین منظری، می توان پی برد که چرا این نقاش چندان بر عنصر «شهود» نمی پردازد.

انگیزه نقاشی کردن برای او بیشتر در سودای نمایش اندیشه هایی است که هر چه باشند، اما اندیشه های ناب نقاشانه نیستند.

به عبارت دیگر، پیله وری به برخی «معنی ها» و «یعنی ها» اجازه می دهد تا بر فرم تابلوها و حساسیت تصویری اش سایه بیفکنند.نقاشی در دستان او همچون تیغی دودم است که به واسطه آن هم بیانیه هایی زیباشناسانه اش در وصف اندیشه های ـ عمدتاً زنانه اش ـ را عرضه می کند؛ و هم سرزمینی فراخ و دلگشاست که شوق نقاشانه اش را در آنجا می پروراند.

شیوه کار شیرین پیله وری به گونه ای است که چه باسواد، چه بی سواد، چه با فرهنگ و چه عامی با آن رابطه برقرار می کنند و با اطمینان خاطر آن را می پذیرند ... زیرا می توانند چهره، منظره یا هر تصویر دیگری را در آن بازشناسی کرده و آن را با خود و جهان اطراف خود مقایسه کنند.

دقت تصویری، یا شباهت اطمینان بخش یا باورکردنی با دنیای آشنا، برای مخاطب عام، معیار اصلی داوری در مورد اصالت یا مزیت هر اثر هنری است. شیرین پیله وری با آگاهی از چنین امری، سطح اثر و حد زیبایی شناسی اش را تعیین می کند تا بتواند تأثیر مطلوب خود را بر هوش و حواس مخاطب حفظ کند.

او با مراعات این نکته که نشان دهنده تعهد انسانی و اجتماعی هنرمند است، در واقع مانع پرگشایی های خالص نقاشانه و کسب فضاهای ناب تجسمی در روند تکامل آثار خود می شود.

شیرین پیله وری، به تابلوی نقاشی به عنوان یك سند قابل رجوع و فرصتی که برشی از لحظه، نور و منظره را به طور ثابت در اختیارش می گذارد، می نگرد.آثار این نقاش، از نیروی پایداری بسیار بی همتایی برخوردارند، نیرویی که «رئالیسم شاعرانه» همواره حامل آن بوده و هست و هرگز کهنه نمی شود.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=256717

VISTA.IR
Online Classified Service

شیوهٔ نگارگری قاجاریه

پیش از پایان سدهٔ دوازدهم هـ . ق خاندان شاهی کریمخان در برابر قدرت طلبی قاجاریان تاب مقاومت نیاورد و از عرصه فرمانروائی بیرون رانده شد . قاجاریان تیره ای از ترکان بودند که در استرآباد (گرگان فعلی) در کنارهٔ جنوب شرقی دریای خزر تمرکز داشتند این قوم پس از دستیابی به حکومت ایران به سرکردگی خواجه سنگدل بنام ((آقا محمدخان)) تهران را پایتخت خود قرار دادند که هنوز باقی است . در سال ۱۲۱۲ هـ . ق جانشین آقا محمدخان یعنی برادرزاده اش فتحعلی شاه اقدام به احیاء نگارگری ایران پس از عصر صفویان نمود و مکتبی مشخص و پربار بوجود آورد .

فتحعلی شاه سه نقاش بزرگ میرزا بابا ، مهرعلی ، عبدالله خان را در خدمت داشت که هر یك در نقاشی پرده های تمام قد فاخر از شاه سعی فراوان داشتند . مهرعلی ظاهراً بهترین نقاش و عبدالله خان ظاهراً طولانی ترین زمان از عمرش را در خدمت به هنر نگارگری گذراند و در سالخوردگی پیش از میانهٔ سدهٔ سیزدهم بدورود حیات گفت بزرگ ترین اثر عبدالله دیوار نگارهٔ معروف در تالار بارعام کاخ نگارستان بود که در سال ۱۲۲۸ هـ . ق به پایان رسید و اکنون از میان رفته است . مجلس نقاشی عبارت بوده است از فتحعلیشاه برتخت در میان درباریان و گروهی از پسرانش با ردیفی از فرستادگان دولتهای خارجی مشتمل بر سرگوراوزلی از انگلستان و ژنرال گاردان از فرانسه ، ترکیب بندی مجلس حاوی ۱۱۸ تن از حاضران در اندازهٔ طبیعی بوده است .

در دهه آخر فرمانروائی فتحعلی شاه (وفات سال ۱۲۵۰ هـ . ق) نسل جدیدی از نقاشان سر بر کشیدند . سید میرزا با تسلط در چهره سازی از پادشاه و خانواده اش و با مهارت در اجرای دو اسلوب رنگ روغن و نقاشی زیرلاکی آثاری اجرا کرد که به شیوه ای کاملاً فردی و در حد کمال مهارت بود . نقاشی دیگر احمد (احتمالاً از شاگردان مهرعلی) ، چهرهٔ ممتازی از فتحعلی شاه ساخته است که هم اکنون بر دیوار تالاری در سفارتخانه انگلستان در تهران آویخته است .

تعدادی از نقاشیهای احمد به دوره شاه بعدی یعنی محمدشاه تعلق دارد که در آنها شاهد شیوهٔ بیشتر اروپائی مآبی هستیم . نقاشی معروف دیگر زمان فتحعلی شاه محمد نام داشت که بیشتر استادی اش در بازنمائی زیبایان بدر چهره آشکار می شود و در صورتسازی مردانه کمتر موفق بوده است .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82287

VISTA.IR
Online Classified Service

شیوه های ساخت و ساز مینیاتور

مینیاتور ، با توجه به شیوه های ساخت ، اسامی گوناگونی دارد :

۱) مینیاتور آبرنگ روحی

رنگهای روحی بر خلاف رنگهای جسمی ، قابلیت پوشش بوم را ندارد . در نتیجه باید در زمینه های روشن مورد استفاده قرار گیرند . در مینیاتورهای رنگ روحی ، معمولاً رنگها به قدری با آب مخلوط می شوند که کاملاً رقیق و کمرنگ باشند . رنگهای جسمی را نیز در صورت لزوم بدینگونه رقیق می کنند تا زمینهٔ اولیهٔ تابلو به خوبی دیده شود.

۲) مینیاتور سیاه قلم رنگی

اگر در پاره ای از قسمتهای مینیاتور رنگ به کار رفته باشد آن را سیاه قلم رنگی می نامند . در این شیوه ، رنگ طلایی حتماً به کار می رود و زمینهٔ تابلو به حال خود باقی می ماند . مینیاتور های سیاه قلم رنگی ، بیشتر در دوره های صفویه و در آثار مینیاتور رضا عباسی متداول بود . امروزه نیز هنرمندان این شیوه را به کار می بندند .

۳) مینیاتور سیاه قلم

ر این شیوه مینیاتور ، به طوری که از نام آن پیداست ، فقط با قلم سیاه روی زمینه های روشن کار می کنند . برای تهیهٔ مینیاتور سیاه قلم ، از مرکبهای

مرغوب خطاطی استفاده می شود ، و هر قدر مرکب نرمتر و کشش آن بیشتر باشد ، قدرت قلم ، امکان نازك کاری برای هنرمند بیشتر است . سیاه قلم را با رنگهای دیگری مانند قهوه ای تیره و حتی آبی تیره و به طور کلی رنگهای روحی سیر نیز تهیه کرده اند ، اما طرز کار کردن همچنان مانند مرکب است .

۴) مینیاتور سفید قلم

(سفید قلم) مینیاتوری است که با رنگ سفیدروی کاغذ یا صفحهٔ تیره نقاشی می شود . این شیوه با سایر رنگهای روشن نیز بر زمینهٔ تیره زیاد دیده می شود ، و در هر حال از یك رنگ تجاوز نمی کند . بعضی از هنرمندان به ابتکار خود مختصری طلا و رنگهای دیگر نیز در تابلو سفیدقلم به کار برده اند ، اما این امر عمومیت ندارد .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82225

VISTA.IR
Online Classified Service

صد دشت رنگ

● مروری بر آثار مینو اسعدی، نقاش

مینو اسعدی با ۳۵ سال فعالیت هنری، در بیش از پنجاه نمایشگاه گروهی و انفرادی در داخل و خارج از کشور (مانند چین، ترکیه، روسیه، کویت، بلغارستان، انگلستان، آمریکا و...) شرکت داشته است و برنده جوایز متعدد و تقدیرنامه های گوناگون برای نقاشی و تحقیقاتش در هنر است که می توان از دو مدال برنز و سه جایزه نقدی از آکادمی سلطنتی، دو مدال طلا از شهرداری تهران، مدال زنان نام آور ایران از دفتر ریاست جمهوری و مدال و جایزه نقدی اکو، نام برد.

«زیبایی مطلق» هدف اصلی این هنرمند در آفرینش آثارش است و منظور او از این زیبایی، خلق خصوصیاتی است که توسط همه افراد و در همه اعصار با هر نوع تحصیل و فرهنگی، قابل ستایش باشد. نوعی از زیبایی که مرزها را از بین ببرد و با داشتن هویتی ملی، همزمان بتواند در سطح بین المللی

ارتباط برقرار کند.

او از هنرش با واژه های ساده، صریح و زیبا سخن می گوید و معتقد است که هنر زبان بین المللی بین فرهنگ ها است چرا که به وسیله همه انسان ها در سراسر جهان حس می شود و به هیچ کلامی برای واسطه شدن، نیاز ندارد.به نظر او نقاشی زبانی بصری است و پیام بصری می بایستی کامل و خودکفا باشد.

این پیام بصری به عنوان زبانی مشترك، بدون هیچ تلاشی عمل می کند، چرا که بیان بصری، بی واسطه و مستقیم عمل می کند. زمانی که تفاوت های زبان و فرهنگ، جدایی بین افراد را به وجود می آورند، ادراك هنری است که به یاری مان می شتابد و تعادل ایجاد می کند.

تکنیك نقاشی های مینو اسعدی، رنگ و روغن است. موضوعات نقاشی های او، پس از بازگشت به ایران، طبیعت بی جان، منظره و گوشه هایی از خانه هستند. او نقاشی های خود را نوعی ذکر زندگی اش می داند و نه کاری تولیدی و می گوید که اگر نقاشی برای همه افراد حرفی داشته باشد، می توان گفت که هنرمند تا حدودی به کمال نزدیك شده است.

آخرین آثار این هنرمند در تکنیك فتوکلاژ است و با عنوان «جان بی پناه خاك» مربوط به تخریب محیط زیست و تهاجم انسان به طبیعت است. در این آثار مناظری به تصویر کشیده شده اند که در آنها معماری نامانوس، همچون زائده هایی در دل چشم اندازهای طبیعت روییده اند. در این خاك بی پناه، آب ها آلوده، درختان مثله شده و دل مظلومش را شکافته اند و خورشید، دیگر پیدا نیست و با وجود اینکه گاهگاهی گریز به مناظر طبیعی وجود دارد که حس نوستالژیك را در بیننده بیدار می کنند ولی اکثراً فاجعه ای را مطرح می کنند که باید درباره آن جدی اندیشید.

در گالری کمال الدین بهزاد به دیدن آثارش می روم. با اجازه سرکار خانم گلستان، می توان نام نمایشگاهش را «صد اثر، یك هنرمند» گذاشت. کارهایش را با دقتی بیش از پیش از نظر می گذرانم، چرا که پیش از این، آنها را در خانه اش دیده بودم. رد پای سزان و سپس ماتیس را در برخی از آثارش دیده ام، با این تفاوت که رنگ هایش، شرقی تر است.

مینو اسعدی با اینکه هنرآموخته کالج هنر انگلیس است که تاکید بر طراحی و فیگور انسان از برنامه های آموزش دانشجویان و در واقع سد عبور برای ادامه تحصیل است، اما هیچ رد و نشانی از حضور انسان در آثارش دیده نمی شود. علتش شاید، تنهایی او است و دیگر اینکه آدم ها را دارای پیچیدگی های فراوانی می داند و او که خود آدم ساده ای است، سادگی کارهایش نیز تهی از انسان های پیچیده است و این سادگی را در اشیای ساده خانه، بیان می کند.

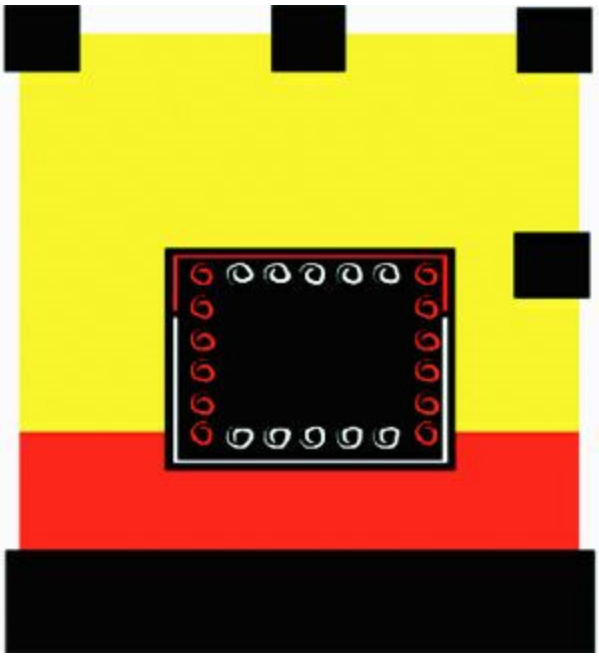
آنچه در همه آثار او جلوه گر است، دقت فوق العاده اش در طراحی و سایه زدن و پردازش و اجرای اثر است. کنتراست تیرگی- روشنی آثارش به قدر رنگ های شاد و سرزنده اش، در رنگ های تیره نیز توجه را جلب می کند. فرم آشنای اشیا در مشاهده آثار او، مخاطب را در مقابل خودش نگه می دارد. او هدف از هنر را خلق زیبایی می داند، بر آن تاکید می ورزد و در خلق این زیبایی بسیار کوشیده است. به آثارش که می نگری، گویی در خانه اش به سر می بری، فضای تابلوهای او صمیمانه تو را به خانه مهمان می کنند. در اطرافت همه زیبایی ها را می بینی، گلیم سنتی که با عشق بافته شده، بار دیگر با عشقی فزونتر نقاشی شده، گل همیشه بهار، ماه که از پنجره به اتاق دعوت شده، مناظر و اشیا به طور غریبی با تو صمیمی اند، همان صمیمیتی که در وجود خودش موج می زند، از طریق تابلوهایش تو را فرامی خواند که به دیدارشان بروی و دقایقی طولانی خیره آنها شوی.

انتظار در همه جای خانه موج می زند. بر صندلی های خالی، بر میوه هایی که در انتظار خورده شدن هستند، بر پنجره ای که به مهتاب می نگرد و انتظار می کشد. عناصر و اشیای درون خانه در نقاشی های مینو اسعدی حضوری بس آشنا دارند. این فضا، خانه ای است که ذهنیات درونی آفریننده، مدام درگیر آن است. عشق به خانه و کاشانه که تجربه کوتاه زندگی او بوده است و به قول خودش، بهشت خیالی اش را در آن دوران ساخته است. اصلی ترین منبع الهام او، خانه است. شاید از این جهت که... دستمایه آثارش طبیعت، اشیا و مناظر است. فضای آثار او فضایی است که مینو را پیوسته در خود دارد. او بیشترین ساعات خود را در درون خانه به سر می برد و با خلوت خانه انس و الفتی دیرینه دارد.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=228265

ضرورت گفت وگویی درونی و الهام بخش



۱- نوآوری در نفی سنت ها حاصل نمی شود بلکه باید سنت ها را نقد کرده و در آن واحد دوئت «پیروی» و «سرپیچی» را اجرا کرد. باید از سنت ها فاصله گرفت؛ فاصله ای که فرصت بازشناسی سنت را فراهم می سازد.با چنین فرآیندی است که نحوه شناخت و طرز برخورد ما با سنت ها نسبت به نسل های قبلی متفاوت خواهد شد. دستیابی به چنین تفاوتی بی تردید خود، نوعی نوآوری است. تحت چنین نگرشی است که می توان اثر هنری را هم از دیدگاه زمان خود (زمان خلق اثر) مورد کنکاش قرار داد و هم به یك داوری مبتنی بر ارزش تاریخی دست یافت.

۲- فرید ریش نیچه، هسته اصلی مدرنیسم را به نحوی غیرمنتظره و در قالب چنین جمله ای بیان کرده است: «آدمی برای خلاق بودن باید راه فراموش کردن را بیاموزد. انسان برخلاف جانوران موجودی است که گذشته را به یاد می آورد، اما حاصل این یادآوری تنها پشیمانی است. خلاقیت مستلزم گسست از گذشته و قیودی است که گذشته بر خود انگیختگی هنری تحمیل می کند».

کارل مارکس گفته بود:

«سنت تمام نسل های مرده بر مغزهای تمام زندگان سنگینی می کند».

رولان بارت نیز می گوید:

«مدرن بودن، یعنی علم به آنچه دیگر ممکن نیست».

و «هابرماس» چنین بیان داشته:

«زمان حال به معنای کنونی بودن عصر حاضر است از منظر اعصار جدید و ناگزیر است در هیأت یك «نوسازی مداوم»، گسست میان اعصار جدید و گذشته را از نو ایجاد کند».

۳- یك اثر هنری سیاه و سفید، در نخستین برداشت، اثری است که از رنگ به معنای اعم آن تهی است.

چنانچه انتخاب سیاهی و سفیدی، ناشی از یك انتخاب آگاهانه باشد، یعنی هنرمند آگاهانه از رنگ و جلوه های متنوع آن به سود هدفی که در ذهن دارد، چشم پوشی کند، می توان گفت مجال جلوه گری های رنگ را نادیده گرفته و قصد دارد به «قلب موضوع» نفوذ کند.یك اثر هنری سیاه و سفید، حتی اگر با پیچیده ترین و پرکارترین و تکنیکی ترین روش هایی که از ابزارهای ممکن برمی آید، ساخته شود باز هم در مقایسه با آثار

رنگی، اثری است فاقد تدارکات فنی و امکانات تکنولوژیك.بی درنگ باید پرسید که تحت چه شرایطی یك هنرمند خود را در چنین محدوده ای قرار می دهد؟آیا از دامنه تأثیر و نفوذ رنگ بی خبر است؟ و یا با طنین و احساس و شوری که بازی رنگها به ارمغان می آورند، بیگانه است؟حذف رنگ و انتخاب سیاهی و سفیدی در شعور او چگونه پدید آمده است؟ در چنین موقعیتی او از خود و از این جهان سرشار از رنگ چه می خواهد؟ او با رسانه سیاه و سفیدش به چه تأویل و تعبیر و تفسیری می خواهد دست پیدا کند؟می توان این پیش فرض را مطرح کرد که شاید در ابتدا همه چیز به طور احساسی شکل گرفته و پس از طی مدتی، به شکلی آگاهانه تبدیل شده است. بدیهی است که بنیاد بحث ما شامل کلیه کنش ها و رفتارهایی است که از لحظه طلوع آگاهی در ذهن هنرمند به وجود می آید.در یك اثر هنری سیاه و سفید، «موضوع» برای انتقال ناگزیر نیست که از صافی های متعدد عبور کند. یا عنصر «فرم» غنی شده توسط رنگ همچون پیراهنی میان «ضربان موضوع» و دنیای آن سوی اثر حایل شود؛ در چنین نگاهی هنرمند با حذف جلوه های بصری و گزینش رسانه خالص و ناب «سیاه و سفید»، معصومیت از دست رفته را به اثر هنری بازمی گرداند. او برای پسندیده شدن دست به هیچ کوشش چشم نواز یا چشم فریبی نمی زند. او با استفاده از کمترین ابزارها و امکانات فنی، به طرزی خالص وعریان، در مرز میان ضمیر باطن و فرصت کوتاه دیده شدن؛ پرواز می کند. بارور کردن یك سطح سفید با تأثیراتی که ابزار (قلم سیاه) بر آن می گذارد، بدون همراهی رنگ و سایر تمهیدات بصری، نیازمند برخورداری از حساسیتی ملتهب، ذهنیتی کارآمد و مهارتی در خور توجه است.

۴- جهان امروز، هر کس را که از ریشه ها بریده و بی اصل و نسب شده باشد، بی تردید حذف می کند و نادیده می گیرد.باید در متن تمدن خود به جوشش و کوشش پرداخت، راه دیگری قابل تصور نیست.

در این پارادایم، آن نوع از سنت گرایی که به گذشته ها می چسبد و تغییر را برنمی تابد، مردود است. همانطور که بریدن از ریشه ها و روی آوردن به «دیگری» نیز باطل محسوب می شود.

۵- هنرمند امروز، اگر با قابلیت های(Information Technology) IT آشنا نباشد، میان ظرفیت های مهارتی و محتوای متناسب آنها، نمی تواند یك تعادل خلاق ایجاد کند. در چنین وضعیتی ممکن است مهارت های هنرمند پس از مدتی کهنه شود و نیازهای هر دم متغیر او را برآورده نسازد.

«IT» در ابعاد زیر به توسعه مهارت ها کمك می کند:

الف) مهارت های کهنه را بازسازی می کند.

ب) ظرفیت های دست نخورده و تهی مانده قبلی را تکمیل می کند.

پ) مهارت های جدید به وجود می آورد.

ت) بین مهارت های افراد پیوند ایجاد می کند.

ث) پدیده «مهارت آموزی»، از شکل مرموز و دست نیافتنی خارج شده و به یك امر دست یافتنی و بدیهی تبدیل می شود.

تکنولوژی اطلاعات پیشرفته، به دنبال خود «مهارت پیشرفته» ایجاد می کند. دامنه مهارتی انسان را توسعه داده و مهارت برقراری ارتباط کلامی، مهارت ارتباط کتبی، ارتباط تصویری و مهارت قانع سازی و مهارت استفاده از «اطلاعات» data را در انسان تقویت می کند.یکی از نشانه های «توسعه یافتگی انسان» این است که دائماً افکار جدید را تولید کند و به کار گیرد، یعنی: خلاق و نوآور باشد. زمینه و محور خلاقیت، وجود اطلاعات کافی است تا بتوان اطلاعات را با همدیگر ترکیب و مجموعه های جدیدی را ساخت که کاربردهای جدیدی داشته باشند.

۶- دیری است که پرچین های باغچه کوچك ذهن ما دستخوش جابه جایی و دگرگونی شده. این تغییر و دگرگونی با آمدن نخستین کارت پستال ها، عکس ها، مجله ها و روزنامه ها آغاز می شود و با ورود رادیو، گرامافون، ضبط صوت، سینما، تلفن و تلویزیون از «تغییر» به «تبدیل» همه جانبه تر می انجامد. راه آهن، هواپیما، اتومبیل شخصی، ماهواره و اینترنت ابعاد ناشناخته ای در گستره پرچین های ذهنی ما ایجاد کرده است.هنرمند مدرن (آبستره)، دیگر فقط نظاره گر طبیعت یا اشیا و آدمها نیست. تماشاچی یا حتی موجود حساسی نیست که با دیدن موجودات در یك حالت واکنشی فرو رود. او مشارکت می جوید، به همان صورت که یك درخت یا یك توفان در طبیعت مشارکت می جویند. او با گردباد، ماده، انرژی، حرکت، زمان و امواج درگیر می شود. طبیعت او طبیعت اینشتاین و هایزنبرگ است.تجریدپردازی، قبل از هرچیز پژوهش یك سلامت نوین روانی

وحتی جسمی است. تجریدپردازی، ثبات و تزکیه نفس ماست در برابر راه پیش پا افتاده قدیم. اما، حذف نمود «طبیعی» نفی جنبه «انسانی» نیست. زیرا هرچیزی که انسان بیافریند و دریابد، الزاماً انسانی است. اما جنبه «انسانی» عهد باستان و عصر اتم الزاماً متفاوت است.

شکل گیری و قوام یافتن هنر آبستره این مراحل را طی کرده است:

الف) عناصر تجسمی تبدیل به نمودهای غیرفیگوراتیو می شوند.

ب) بینش «برونی» به سوی بینش «درونی» جهت می یابد (اولین مرحله هنر آبستره).

پ) حذف حکایت و روایت، حذف نگاره پردازی، حذف نماد و علائم طبیعی.

ت) تجسم ناب، که کاملاً با ادبیات قطع رابطه می کند. بدینسان، تجسم ناب در ابعاد جدیدی می شکفد: پیوندی با ریاضیات، شباهتی گنگ با موسیقی، ...

برای فهم بهتر چگونگی شکل گیری هنر آبستره، مصادیق معتبر و مستند تاریخ هنر مدرن را باید از نظر گذراند:

- نقاشی خود را از ادبیات می رهاند (ادوارد مانه).
- اولین گام در هندسی کردن جهان خارج (پل سزان)
- دستیابی به رنگ ناب (ماتیس)
- انفجار نگاره پردازی (پیکاسو)
- بینش درونی جای خود را به بینش برونی می دهد (کاندینسکی)
- رشته ای از «نقاشی» در «معماری» که رنگارنگ شده است، حل می شود (پیت موندریان)
- آغاز سنتزهای بزرگ تجسمی (لوکور بوزیه)
- طرد «حجم» برای دستیابی به «فضا» (الکساندر کالدر).

اما مهمترین ویژگی هنر مدرن، سر کشیدن به حوزه های فرهنگی و تمدنی غیر از فرهنگ و تمدن غربی است.مثلاً امپرسیونیست ها، نقاشی ژاپنی را به عنوان یکی از مهمترین منابع الهام خود می دانستند. «پل گوگن» به شدت از زندگی و فرهنگ ساکنان «تاهیتی» متأثر بود.پابلو پیکاسو از نقاب ها و مجسمه های آفریقایی و هنر بدویان و هانری ماتیس به شدت متأثر از هنر ایرانی بود. توسط مدرنیست ها بود که اروپاییان به ارزش های هنری و فرهنگی اقوام غیر اروپایی در اقصی نقاط جهان پی بردند.به بیان دیگر، از «ادوارد مانه» تا کوبیسم ترکیبی و «ماتیس» را می توان روند رها کردن تدریجی «واقع نمایی» در نقاشی، یا به عبارتی به کنار رفتن واقعیت از حوزه نقاشی دانست. همزمان شاهد دلمشغولی هنرمند و توجه او به مسائل درونی هستیم.

۷- طی حدود یك سده، نقاشی ایران میان دو قطب «سنت گرایی نسنجیده» و «نوگرایی بی پشتوانه» در نوسان بوده است. طرح مسأله، در حوزه نقاشی به تنهایی راه به جایی نمی برد. به موازات طرح معضل نقاشی می بایستی توجه خود را به سایر عرصه ها نیز معطوف داشت.حضور ما در آستانه هزاره سوم و در شرایطی که موضوعی چون جهانی سازی هر دم ابعاد جدی تری به خود می گیرد، لزوم برخورداری از ابزارهای توانمندتری را گوشزد می کند.چنانچه بخواهیم سرگذشت «تصویر» و «بیان تصویری» را در شرایط امروز مورد مطالعه قرار دهیم، ضروری است که مجموعه گسترده ای از تلاش های متنوع دیگر را نیز مدنظر قرار دهیم. «بیان تصویری» تنها یك ضلع از منشور متکثر و متنوع تلاش های انسانی است. کشفیات علمی در زمینه انرژی هسته ای، فیزیك مدرن، علوم فضایی، کامپیوتر و دهها مورد دیگر، هر کدام بعد تازه ای از شناخت واقعیت را مطرح می سازند. در این وادی که مجموعه ارکان یك جامعه تاکنون نتوانسته است در پیشبرد، کشف و ابداع علوم نوین بشری مشارکت داشته باشد، هنرهای تجسمی ما نیز به تبع بستری که در درون آن جریان دارد، تاکنون و به تنهایی نتوانسته به جایگاهی در خور دسترسی پیدا کند.در یك سده اخیر، رجعت نقاشان ما به گذشته، براساس گفت وگویی درونی و الهام بخش شکل نمی گیرد، چرا که دو سوی ضروری برای انجام یك گفت وگو، دچار نقصان است. اگر یك سوی این گفت وگو را «تاریخ»، «سنت» و «میراث هنری پیشینیان» بدانیم، سوی دیگر آن علی

القاعده نگاه و اندیشه و ساز و کارهای معاصرمان باید باشد. یك سوی این گفت وگو در دوردست های تاریخ با همه جلوه هایش حضور درخشان خود را به رخ می کشد؛ اما سوی امروزی و معاصر آن کدام است؟اگر از استعاره گفت وگو برای روشن تر شدن موضوع استفاده می شود، به دلیل نزدیکی چنین استعاره ای با چنین مفاهیمی است. گفت وگو ممکن است میان دو فرهنگ متفاوت از دو جامعه متفاوت شکل بگیرد، اما وقتی که گفت وگو میان «حال» و «گذشته» یك فرهنگ و در درون یك جامعه رخ می دهد، تأمل و مکث دقیق تری می طلبد.

احمدرضا دالوند

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=211235

VISTA.IR
Online Classified Service

ضیافت شام در برابر شام آخر

• تحلیلی بر اثر «ضیافت شام» جودی شیکاگو

اگر بخواهیم هنر معاصر را با ذکر مثال شرح دهیم، بی‌تردید اثر «ضیافت شام»(۱) جودی شیکاگو(۲) در زمره مثال‌ها قرار خواهد گرفت. مثالی که در بطن دوران کثرت طلب خسته از موضوعات کسالت بار مسیح و جنگ، در ۱۹۷۹ یعنی در موج اول فمینیسم امریکا با هویتی تازه پا به عرصه نهاد. هویتی برگرفته از یك سیستم تصویری کاملا زنانه و با تلفیق تکنیك‌های کار خانگی و محصولات فرهنگی زنان که تاکنون بیش از یك میلیون بازدید کننده در پانزده نمایشگاه را در شش کشور مختلف به خود جلب کرده است. نتیجه ۵ سال تلاش بی‌وقفه هنرمند با همکاری ۴۰۰ زن دیگر است.

ضیافت شام جودی شیکاگو یادمان مقدسی برای زنان اسطوره‌ای، تاریخی و فرهنگی محسوب می‌شود که با مجسمه‌سازی، سرامیك، نقاشی چینی و سوزن دوزی تلفیق شده است. اثر یك میز مثلث متساوی‌الاضلاع با پاهای ۴۰،۱۴ سانتی‌متری است که ۳۹ جایگاه برای نشستن دارد،به اضافه ۹۹۹ نام زنان فراموش شده تاریخ که بر سطح مرمرین کف حك شده است. هر جایگاه عبارت است از یك بشقاب سرامیکی، با یك موتیف برجسته مرکزی ملهم از اندام زنانه یك رومیزی با رنگ‌هایی درخشنده همراه سوزن‌دوزی مختص دوره زمانی هر فرد، کارد، قاشق، چنگال و یك جام شراب.

اثر هنری چنان‌چه نمادپردازانه باشد، مخاطب را وا می‌دارد تا در ذهن خود به‌دنبال ارجاعات نشانه‌ها بگردد. اکثر هنرمندان فمینیست نمادها را تا بدان‌جا بکار می‌برند که خاطره‌ای دردناك را بازگو کنند و به‌دلیل چند وجهی بودن نشانه‌ها اثر را به کل تاریخ درد انسانی گسترش می‌دهند. از

آنجایی‌که ضیافت شام در برگیرنده عناصر اسطوره‌ای، تاریخی و اجتماعی است، این تحلیل جستاریست در راستای کشف روابط درون ساختاری هر عنصر.

هر کدام از نمادها، از فرم کلی میز و غذای چیده شده بر روی آن گرفته تا مدعوین اعم از الهگان یا زنان تاریخی، نشانه ای‌است صوری برای ارجاع به جهان معنای دیگری که پشت اثر پنهان است. در این میان شیکاگو برای تسری دادن اثرش به موقعیت زن در جامعه بشری، تقابل ضیافت شام با شام آخر داوینچی را طرح کرده است؛ چرا که هنر، صادقانه‌ترین شکل بیان تاریخ است. شیکاگو در این اثر با انتخاب فرم متفاوتی برای میز و استفاده از تنیك‌های منسوخ شده هنر زنانه در قالب خیاطی و سوزن‌دوزی و نیز با ارائه شکل جدیدی از اندام زن به مثابه موجودی تازه شناخته شده، تصویر کردن زن به‌عنوان شی و منظره را به‌صورت فاحش و گزنده‌ای به سخره گرفته است. منظره‌ای که تا به امروز بر اساس رویاهای مردانه به ارزش انسانی‌اش دست یافته و جمال مطالعه شده‌ای که «دیگران» مطالبه‌اش کرده‌اند شیکاگو زن را نه بر اساس خواسته‌های زیبایی شناسانه «دیگران» بلکه بر اساس طبیعت پیکره‌اش در حالی‌که هاله‌ای از نمادهای راز آمیز احاطه‌اش کرده، تصویر کرده است.

رازهایی که تنها می‌تواند در وجود یك زن رخنه کند، اسراری درباره‌ی بردگی‌ها، تحقیرها و سو استفاده‌ها که در قالب قصه‌ی مادربزرگ‌ها تجسد می‌یابد و شیکاگو آن داستان را درون بشقاب نهاده است. بنابراین در حرکت به دور «میز/ زاهدان»، ۳۹ داستان تصویری که اسم شخصیت اصلی بر آن حك شده است از نظرمان خواهد گذشت.

فرم سه گوش میز اقتباسی از تصویر «یونی»(۳) مادر- الهه‌ای هندی و نماد زاهدان این الهه و منبع نهایی همه آفرینش است؛ در حالی‌که حوضچه کم عمقی را شامل می‌شود. این فرم بر خلاف نظریه فروید بیشتر از این‌که حالتی پذیرنده داشته باشد، هجومی است به تاریخ هنر.

بالاخص- همان‌گونه که از اسم اثر بر می‌آید- تابلو شام آخر لبه تیز ملامت بارش را به سمت جامعه پدر سالاری نشانه رفته که در آن همه افراد سیاسی، مذهبی، تاریخی و در کل، قشر رویین جامعه را مردانی تشکیل می‌دهند که به دور میزی که در راس آن قدرت مطلقی بر مسند نشسته، جمع شده‌اند و بر اساس دوری و نزدیکی‌شان به آن مرکز قدرت، ارزش می‌یابند. در این اثر، شیکاگو اضلاع مثلث را به تساوی تقسیم کرده به گونه‌ای که همه افراد در آن برابر و هم سودند.

همچنین بر خلاف شام آخر داوینچی، همه سی‌و نه نفر به صورت ۱۳ نفر در هریال مثلث بدون تمرکز بر یك محور قیم- مآب چیده شده‌اند در «میز/ زاهدان» همه چیز بر مدار یك ساختار وحدت بخش می‌گردد، تمایزات برچیده می‌شود، سازگاری محض رخ می‌نمایاند تا کودك به زاهدان باز گردد.

می‌توان اندیشید که حتی اگر شکل میز، دایره انتخاب می‌شد- یعنی همان فرمی که تا امروز نماد زن بوده- با قرار دادن یك جایگاه خاص، می‌شد نقطه عطفی برجسته‌تر از دیگر افراد پدید آورد؛ در حالی‌که قدرت مطلق در زاویه ۶۰ درجه‌ای مثلث متساوی‌الاضلاع با شکست مواجه می‌شود. آن تهدید تهاجمی ساختار بیرونی، در درون مثلث به شکل مبارزه‌ای پویا برای از بین بردن تمایزات ادامه می‌یابد تا در این وحدت، اتفاق و همزیستی، فارغ از جنگ و آشوب به آرامش خط مستقیم (۱۸۰ درجه) دست یابد.

بنابراین در اثر شیکاگو دیگر نشانه‌ای از ترس تسلیم شدن وجود ندارد؛ چرا که همه چیز در صلح و سلامت بسر می‌برد، موقعیت خاصی دست نیامده تا بخواهد آنرا تسلیم کند و در واقع زن پیش از آن‌که قدرت و جایگاهی خاص داشته باشد همانند خدایانی که خود فرزندان خود را می‌بلعند، قربانی زن بودن خود شده است. بر روی «میز/ زاهدان» خوراك‌ها چیده شده‌اند. بشقابی با قدحی شراب. در بشقاب غذایی نهاده شده: جسم جنسی زن. تصویر نان و شراب بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌شود؛

شراب هست اما نان کجاست؟ از این نان بخورید که گوشت من است؛ مسیح در شام آخر چنین می‌گوید کودك در زاهدان مادر است و از جسم مادر تغذیه می‌کند تا رشد کند و مادر در کودك جریان می‌یابد. زن در کودك جریان دارد و به وقت زایمان گویی دو پاره می‌شود، دو انسان، مثل نانی که تقسیم می‌شود. زاهدان منبع زایش است و برای بار آوری نیاز به درگاه دارد: محلی برای وارد شدن به محیط زاهدان.

یونی، میزبان زنانگی است و زن‌ها اندام‌هایشان را به الهه تقدیم کرده‌اند. آن‌ها به دروازه‌های الهه تبدیل شده‌اند. غذا نهاده شده تا تناول شود و پس از بلعیده شدن، زنانگی درونی می‌شود: قربانی مقدس. همان‌گونه که در قربانی عشا ربانی، با خوردن جسم و خون نجات دهنده فرد آنرا به

درون بدن خود می‌برد و هنگامی که به درون خود باز می‌گردد او در آن‌جا حضور دارد. «در مراسم مربوط به دیونوسوس(۴) باکانت‌ها(۵) یعنی زنان سرسپرده دیونوسوس، دیوانه‌وار حیوان (گاو نر) را از هم می‌دریدند و گوشت آن را خام‌خام می‌خوردند.

این امر نمادی رازگونه داشت: آنان خود خدا را به مصرف می‌رساندند همان‌گونه که خونش را به شکل شراب می‌نوشیدند. کشته شدن قربانی، آن نیروی خدا را رها می‌ساخت که به پرستندگان منتقل می‌شود. «با این حال در ضیافت شام یك جسم منفرد به‌عنوان نجات دهنده وجود ندارد بلکه هر فرد در مقام منجی خود، زنانگی را به درون خود باز می‌گرداند.

در این‌جا موقعیتش حالتی دو پهلو می‌یابد یعنی هم قربانی و هم منجی است و او از خودش تغذیه می‌کند، شخصیتی خدای‌گونه می‌یابد و با لبریز شدن از زنانگی‌اش به ازل باز می‌گردد. در حالی‌که اثر داوینچی، پایان را به تصویر می‌کشد و تابلو لحظه‌ی دردناك قبل از فاجعه را نشان می‌دهد: قربانی برگزیده شده و مسیح مصلوب می‌شود. مسیح روبه‌رویمان نشسته و ما تمام داستان پس از شام را می‌دانیم. اما اثر شیکاگو روایتی بدون گذشته و آینده است؛ آغاز و پایان ماجرا در اسارت ذهن در نمی‌آید. مهمانان هیچ‌گاه نیامده‌اند یا آمدگانی هستند که هیچ‌گاه نرفته‌اند.

شیکاگو در ضیافت شام با گرامیداشت ویژگی‌های به ظاهر پست سرشت زن که تاکنون شرمی عظیم بر پیکرش نهاده بود چرا که او انسانی ناقص می‌نمود و نیز با ارج نهادن بر هنرش، هنری که مایه‌ی مباهاتش نبود بلکه در قالب وظیفه‌ای پیش پا افتاده برای کسب معیارهای انسانی به آن می‌پرداخت، هویتی نوظهور به او می‌بخشد و به شکرانه آن، جشنی مرثیه‌وار برای شب عمیق زندگی زن برپا می‌کند؛ جشنی که قربانیان مقدس در آن فدیه می‌شوند تا زندگی دوباره بیابند؛ همچنان‌که مسیح نیز پس از صحنه شام آخر با حواریون به پایکوبی می‌پردازد.

مسیح، در واقعیت تاریخ و به‌دست جامعه مردسالار جنگ طلب مصلوب می‌شود، انسان به این امر واقف می‌شود و به تامل در جایگاهش می‌پردازد اما زن که در درون خویش قربانی می‌شود تا نسلی دیگر در بطنش متولد شود، نه تنها صاحب مرتبتی نمی‌گردد که به‌صورت موجودی مطرود در گوشه عزلتی جبرگونه وانهاده می‌شود؛ چرا که «در جامعه بشری برتری نه به جنسی که به‌وجود می‌آورد بلکه به آن‌که می‌کشد داده شده است» (دوبوار، ۱۹۶۸)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240997

VISTA.IR
Online Classified Service

طبیعت در نقاشی‌های قرن ۱۸

سالن هنری شهر هامبورگ در آلمان، این روزها میزبان نمایشگاهی گسترده از آثار نقاش کمتر شناخته‌شده اهل آلمان «یاکوب فیلیپ هاکرت» است.

به همین بهانه مطلب پیش‌رو را که به معرفی این هنرمند، پیشینه هنری و سبک کار وی در نقاشی می‌پردازد، از نظر می‌گذرانیم:

«او یکی از مهم‌ترین نقاشان و طراحان قرن هجدهم است»، این جملات

بخشی از سخنان اندریاس اشتولتس مدیر غرفه «حکاکی روی مس» در سالن هنری هامبورگ است که به مناسبت برپایی نمایشگاه آثار یاکوب فیلیپ هاکرت به زبان آورد. یاکوب فیلیپ هاکرت (۱۷۳۷-۱۸۰۷)یکی از هنرمندان معاصر گوته (شاعر بزرگ آلمانی) است که در ایتالیا به شهرت و افتخار قابل‌توجهی رسید به‌طوریکه به‌عنوان نقاش دربار پادشاه فردیناند چهارم در امپراتوری آن زمان ناپولی در رم به مقام و جایگاه والایی دست یافت. گوته شاعر بزرگ آلمان شیفته نقاشی‌هایی بود که هاکرت با الهام از طبیعت به گونه‌ای کاملا نزدیک به اصل و واقعیت خلق می‌کرد. هاکرت برای گوته مظهر یک هنرمند آرمانی بود، بر این اساس با انتشار زندگینامه‌ای که گوته درباره این هنرمند به رشته تحریر درآورده بود شهرت هاکرت به‌عنوان نقاش برجسته طبیعت در قرن هجدهم تثبیت شد.

به گفته اشتولتس، هاکرت در حقیقت برآورنده همه انتظاراتی بود که گوته از هنر داشت. نمایشگاه کنونی که با همکاری مؤسسه کلاسیک وایمار در سالن هنری هامبورگ برپا شده است در حقیقت نخستین بازنگری به آثار این هنرمند موفق آلمانی است که تا مدت‌های طولانی در این کشور مورد بی‌توجهی قرار گرفت. آثار گردآوری شده در هامبورگ که پیش از این در شهر وایمار نیز در معرض دید عموم قرار گرفته بود شامل ۷۰ تابلوی نقاشی و گواش، ۷۰ طرح و نیز اثر گرافیک است. بخشی از این آثار از دارایی‌های شخصی و بقیه نیز از موزه‌های ایتالیا، آلمان، انگلیس و سوئیس و یا موزه آرمیتاژ در سنت‌پیترزبورگ روسیه به عاریت گرفته شده‌اند.

یکی از استثناهای این نمایشگاه که به لحاظ تکنیکی نیز به بهترین وجه تجهیز شده است، اختصاص فضایی برای ترسیم موقعیت تاریخی هاکرت است که در آن تلاش می‌شود بخش‌های زندگی این هنرمند با تصاویری از محیط پیرامون مربوط به آن زمان وی به تصویر کشیده شود. فیلیپ هاکرت در ۱۵ سپتامبر سال ۱۷۳۷ در منطقه «پرنس لاو» واقع در شهر «اوکرمارک» آلمان به‌عنوان پسر یک نقاش پرتره دیده‌به‌جهان گشود. او پس از همکاری‌های اولیه هنری با پدر و عموی خویش، پدرش او را که ذوق به نقاشی از همان اوان کودکی در وی پدیدار شده بود به‌منظور تحصیلات عالی آکادمیک به برلین فرستاد. دیری نپایید که هاکرت موفق شد با کپی کردن تابلوهای دیگر نقاشان طبیعت، مخارج زندگی خویش را تامین کند و در این میان آثار نقاش فرانسوی کلود لورن (۱۶۰۰-۱۶۸۲) وی را به شدت سر ذوق می‌آورد. هاکرت خود معتقد است نقاشی‌هایی که او از درختان و بیشه‌ها کشیده است نسبت به آثار لورن بسیار به اصل نزدیکترند.

- رئالیسم وفادار به طبیعت

در سال ۱۷۶۵ هاکرت به پاریس رفت و ۳ سال تمام در آنجا ساکن شد. در طول اقامت در پاریس هاکرت با هنرمندان بسیاری از جمله یوهان جورج ویلی آشنا شد؛کسی که هاکرت را تا مرز تبدیل شدن به یک نقاش چیره دست طبیعت پیش برد، به‌طوریکه هاکرت در پاریس با فروش بالای نقاشی‌هایی که از مناظر طبیعت می‌کشید به شهرت فراوانی دست یافت. به‌ویژه که تکنیک جدید نقاشی با گواش علاقه‌مندان بسیاری را به سوی خود کشاند.

هاکرت تلاش می‌کرد در آثار خویش با به تصویر کشیدن دقیق فیگور عابران در حال استراحت یا چوپانان و گله‌های کوچک آنها بر غنای مناظری که از طبیعت ترسیم می‌کرد بیفزاید. به گفته کارشناسان علاقه او به سبک رئالیسم وفادار به طبیعت و تماشای دقیق مناظر طبیعی، در آثار وی نیز انعکاس پیدا کرده است. مناظر اطراف رودخانه‌ها، تپه‌ها، جنگل‌ها،مناطق ساحلی و چشم‌انداز روستاهای کوچک دور دست در نقاشی‌ها و طراحی‌های هاکرت بسیار دیده می‌شود.

مهاجرت هاکرت به ایتالیا سرآغاز دوران شکوفایی زندگی هنری وی محسوب می‌شود. هاکرت در سال ۱۷۶۸ به همراه برادرش با هدف ادامه تحصیل، به ایتالیا و شهر رم سفر کرد. آثار پدیدآمده این هنرمند در طول ۴۰سال اقامت وی در ایتالیا جایگاه والای وی را در دنیای هنر تا به امروز حفظ کرد. ترسیم درخشان مناظر طبیعت در ترکیبی سرد و آراسته و درچارچوب یک معماری جذاب و نیز بهره‌گیری از فیگورهای انسانی و حیوانی و تلاش برای بازگویی نزدیک به اصل و چندبعدی طبیعت، از مشخصه‌های اصلی آثار وی به شمار می‌رود.

اهپیمایی‌های بیشمار هاکرت، دیدار از گنجینه هنر ایتالیا و کشف مناظر طبیعی گیرا و دلپذیر پایه و اساس مجموعه آثار این هنرمند را تشکیل می‌دهد. مسافرت‌های بسیار هاکرت نه تنها وی را به مقاصد سفر خویش، که بیش از همه با مناطق ناشناسی روبه‌رو می‌ساخت که جذابیت هنری آنها تازه توسط وی کشف می‌شد. هاکرت که با دیگر نقاشان نیز روابط صمیمانه‌ای برقرار کرده بود تا سال‌ها به طور مستقل و البته موفقیت آمیز به‌عنوان یکی از هنرمندان رم مشغول فعالیت بود.

• گرانترین مدل نقاشی تاریخ هنر

در سال ۱۷۷۱ هاکرت از سوی کاترینای دوم ماموریت یافت که سری نبردهای دریایی مقابل ساحل ترکیه را نقاشی کند بدین‌منظور و برای اینکه هاکرت هم بتواند تصور بهتری از این رویداد داشته باشد یک کشتی جنگی واقعی برای انفجار به مقابل شهر ساحلی «لیفرنو» در ایتالیا آورده شد. این کشتی به گفته اشتولتس یکی از گرانترین مدل‌های تاریخ هنر محسوب می‌شود. علاوه بر این تابلو، یاکوب فیلیپ هاکرت سفارش‌های بسیار خوبی را نیز از سوی بزرگان دینی مسیحیت دریافت می‌کرد.

هاکرت همواره در نقاشی‌های خویش می‌کوشید چشم‌انداز مناظر طبیعی را با عناصری که در مسافرت‌ها و به‌ویژه سفرهای تحقیقاتی خویش آشنا شده بود ترکیب کند برخی از این عناصر عبارتند از: معابد یونانی سسیل، آبشارهای شهر «تیوولی» در شرق رم، مناظر مربوط به جزیره صخره‌های آهکی در خلیج «ناپولی» و بندرهای کوچک سواحل «آمالفی» ایتالیا. اما شاید یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های تابلوهای هاکرت را بتوان در این موضوع خلاصه کرد که در نقاشی‌های او صحنه‌های آرامش‌بخش و تصاویر دلنشین به‌طور متناوب جای خود را به مناظر دراماتیک فوران کوه آتشفشان «وزو» می‌دهد. مناظر دراماتیک این کوه نیاز آن زمان را به تصاویر ترسناک اما خوشایند تامین می‌کرد. به عقیده کارشناسان هاکرت کاملا می‌دانست که چگونه به مردم خویش خدمت کند.

• رخدادهای طبیعی، نقطه عطف نقاشی

کارشناسان معتقدند یاکوب فیلیپ هاکرت مناظر طبیعی را رخدادهای طبیعی تلقی کرده و بر این اساس توانست با مشاهدات دقیق خویش در پدیده‌های جوی و زمین‌شناختی، نقطه عطف نقاشی طبیعت در قرن هجدهم را نشانه‌گذاری کند. لذا نمایشگاه هامبورگ در حقیقت شرح مختصر تحسین برانگیزی است درباره آثار این هنرمند بزرگ آلمان که با وجود شهرت فراوانی که در طول حیات خویش داشت تا مدت‌ها جزء هنرمندان فراموش شده‌ای به‌شمار می‌رفت که علاقه به آنها تازه در دوران جدید پدیدار شد.

هاکرت پس از تحصیلات در برلین و اقامت‌های متعدد در سوئیس و فرانسه، بخش اعظم عمر خویش را در ایتالیا سپری کرد. وی در آنجا جایگاه خود را به‌عنوان یک هنرمند مطرح بین‌المللی تثبیت کرد؛ هنرمندی که توانست نقاشی ایتالیایی را در سال‌های پیش از ۱۸۰۰ به‌طور تعیین کننده‌ای شکل دهد. از جمله موضوعات به کار رفته در آثار هاکرت می‌توان به صحنه‌های شکار، بندر و بیش از همه مناظر طبیعی جذاب از تپه‌های رم، مناظر جنوب ایتالیا، ناپولی و سسیل و نیز مناظر توسکانا اشاره کرد.

هاکرت به عقیده کارشناسان جزء معدود هنرمندانی است که توانست مستقل از سلسله مراتب یک دربار، فعالیت کرده و موقعیت‌های مدرن هنری در قرن نوزدهم را پیشاپیش به تصویر بکشد. گردشگرانی که از سراسر اروپا به ایتالیا سفر می‌کردند از جمله هنرمندان آلمانی، اشراف زادگان انگلیسی و خریداران درباری سرشناس، درجه شهرت هاکرت را بالا برده و آثار او را در سراسر قاره اروپا منتشر می‌کردند. فیلیپ هاکرت همواره یکی از مهم‌ترین اهداف هنرمندان زمان خویش به‌ویژه هاینریش ویلهلم تیشباین(۱۸۲۹-۱۷۵۱) و کارل فردریش شینکل (نقاش و معمار آلمانی ۱۸۴۱-۱۷۸۱) به‌شمار می‌رفت که در طول اقامت وی در ایتالیا همواره به دیدن او می‌رفتند.

نمایشگاه هامبورگ در حقیقت در اندیشه و جست‌وجوی یافتن انگیزه‌هایی است که از سوی هاکرت و با هدف تکامل نقاشی مدرن طبیعت در آغاز قرن نوزدهم شکل گرفت. اما از دیگر سو نیز با وجود ارزیابی‌های مثبت نوشتاری، نظری و نقد و گفت‌وگوهای هنری قرن هجدهم، آثار هاکرت در قرن نوزدهم با انتقادات شدیدی روبه‌رو شد. این در حالی است که فیلیپ هاکرت به عقیده صاحب‌نظران با به تصویرکشیدن مناظر طبیعت که با شیوه‌ای آرمانی و هنرمندانه با فیگورهای تاریخی و یا مکان‌های باستانی ترکیب شده است به‌عنوان مهم‌ترین نماینده «برداشت هنری کلاسیک»

محسوب می‌شود ضمن آنکه وی با به‌کارگیری دقیق عناصر طبیعی و توصیف، مو به مو و مشاهده جزئیات طبیعت، در حقیقت معیارهای برداشت هنری معاصر را که به شدت صورتی آرمانی به‌خود گرفته بود در هم شکست و نقطه شروع جدیدی را فرا روی هنرمندان نسل بعد از خویش قرار داد.

علاقه هاکرت به رخدادهای طبیعی، نشان دادن آبشارها، فوران آتشفشان‌ها یا دره‌های عمیق و تنگ کوه‌ها، در پیوند میان نقاشی طبیعت و علوم مرتبط با طبیعت و در چارچوب تماشای پدیده‌های زمین شناسی و جوی در آثار هنرمندان مختلف قرن نوزدهم به‌طور منطقی از سر گرفته شد. تاثیر فیلیپ هاکرت به‌عنوان یک هنرمند صاحب سبک را بر هنر کشور آلمان، تازه می‌توان در اواخر عمر این هنرمند، یعنی زمانی‌که وی با هنرمندان صاحب‌نامی چون کاسپر دیوید فردریش(نقاش آلمانی عصر رمانتیک ۱۸۴۰-۱۷۷۴) و نویسنده و نقاش آلمانی فیلیپ اتو رونگ (۱۸۱۰-۱۷۷۷ نماینده اصلی نقاشی رمانتیک) نسل جدیدی از هنرمندان را شکل داده بود، دریافت. یاکوب فیلیب هاکرت که واپسین سال‌های زندگی خود را در فلورانس سپری کرد سرانجام در ۲۸ آوریل ۱۸۰۷ در ایتالیا درگذشت. او هرگز به آلمان بازنگشت.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=355605

VISTA.IR
Online Classified Service

طلوع آفتاب

آیا می توان گفت «درود بر دوربین عکاسی یا نفرین بر او» فعالیت امپرسیونیست ها از همین جا آغاز می شود. دیگر رئالیسم و طبیعت گرایی به نمود واقعی رسیده است و در انتهایی ترین شکل، کارش را دوربین عکاسی انجام می دهد. عین گرایی با حضور یک وسیله مکانیکی محکوم به نیستی می شود. مگر نه این است که دوربین هزاران بار در شباهت سازی موفق تر عمل می کند؟ پس در این جا با یک گسست معنایی مواجه می شویم. دوربین نه تنها نقاشی را رو به زوال نمی برد، بلکه ناجی آن می شود و نقاش را به دنیایی فرا واقعی سوق می دهد. جواب این سوال که امپرسیونیست ها از کجا و چگونه آغاز کردند هم همین جاست.

فعالیت امپرسیونیسم با مانه آغاز می شود. از اولین نقاشانی که به مانه پیوست، کلودومونه بود. (۱۹۲۶-۱۸۴۰). مونه دوستانش را ترغیب می کرد که آتلیه را به طور کلی ترک کنند و هرگز جز در برابر نقش مایه چیزی نکشند. در این روش نقاش می بایست رنگ ها را مستقیما روی خود بوم، با حرکتهای سریع قلم تلفیق کند و به کاربرد، و بیشتر به فکر اثربرانگیزی کلی تابلو باشد تا جزئیات و ریزه کاری ها، همین فقدان پرداخت یا تمام کاری و روش کار ظاهرا سرسری بود که اغلب خون منتقدان را به جوش می آورد. حتی بعد از آنکه خود مانه از رهگذر پرتره ها و شکل پردازی هایش، شهرت و اعتباری نزد عموم به دست آورد، نقاشان منظره

پرداز جوانتر پیرو مونه، هم چنان برای عرضه آثار نوآورانه خود در نمایشگاه رسمی آثار هنری (یا سالن) با موانع فوق العاده دشواری روبه رو بودند. از این رو آنها در سال ۱۸۷۴ اتحادی را با یکدیگر تشکیل دادند و نمایشگاهی را در آتلیه یک عکاس برپا کردند.

در این نمایشگاه یکی از تابلوهای مونه عرضه شد که در کاتالوگ آثار به نمایش درآمده با عنوان امپرسیون: طلوع آفتاب، مشخص شده بود. این تابلو بندرگاهی را بازنمایی می کرد که در مه رقیق صبحگاهی دیده می شد. یکی از منتقدان، این عنوان به نظرش فوق العاده احمقانه آمد و تمامی گروه نقاشان آن نمایشگاه را امپرسیونیست نامید. او به نوعی می خواست بگوید که این نقاشان درک درستی از هنر نقاشی ندارند و فکر می کنند که امپرسیون یا برداشت لحظه ای می تواند به یک تابلو تبدیل شود. اما این برچسب ماندگار شد.

مطالعه عمیق طبیعت، امپرسیونیست ها را به سوی روشی نو در رنگ آمیزی رهنمون گردید. مطالعه نور خورشید، که رنگ واقعی اشیا را تغییر می داد و مطالعه نور در جو طبیعت، امپرسیونیست ها را با خصوصیات جدید و اساسی روبه رو ساخت. مونه آگاهانه به جستجوی این پدیده پرداخت و در هر تابلویی منظره ای را در ساعت به خصوصی از روز نشان می داد تا بتواند حرکت خورشید و نتیجه رنگ نور و انعکاس ها را دقیقا مورد مطالعه قرار دهد. بهترین نمونه از این گونه فعالیت ها تابلوهایی از کلیسا است که اکنون در موزه ژودوپوم پاریس قرار دارد.

امپرسیونیست ها جزو اولین گروه هایی بودند که فیزیک نور و تاثیر آن بر رنگ را تشخیص دادند آنها درباره ذرات موجود در پدیده نور و منشأهای مختلف پدیده رنگ نظر تجزیه نور سفید و رنگدانه ها را مورد مطالعه قرار می دادند. آنها را در مورد ترکیب نورهای رنگی، طیف عناصر، فرکانس ها و طول موج پرتوهای رنگی بررسی می کردند.

همان طور که می دانیم نمودهای کنتراست و دسته بندی آنها نقطه شروع خوبی برای مطالعه زیبایی شناسی رنگ است. کشف روابط بین نمود و ذات رنگ که با مغز و چشم انجام می شود، از موضوعات مورد علاقه نقاش است. پدیده بعدی ذهنی و روانی در قلمرو رنگ و فن رنگ بسیار به هم مربوطند.

امپرسیونیست ها در ابتدای کار بسیار فراوان از سوی منتقدان مورد تحقیر قرار گرفتند. کما اینکه در آغاز هر مکتب این گونه بود، اما حقانیت امپرسیونیست ها پس از گذشت زمانی به منتقدان ثابت گردید.

نظر برخی از روزنامه نگاران درباره نخستین نمایشگاه های امپرسیونیست ها جالب توجه و نکته آموز است. یکی از هفته نامه های فکاهی در سال ۱۸۷۶ چنین می نویسد: خیابان پلیتر، خیابان فاجعه هاست. هنوز از آتش سوزی اپرا چیزی نگذشته است، که فاجعه دیگری دراین خیابان رخ داده است. به تازگی نمایشگاهی در دوران روئل گشایش یافته است که بنابر ادعا تابلوهای نقاشی را عرضه می کند. هنگامی که آدمی وارد این نمایشگاه می شود، چشمان وحشت زده اش به چیزهای عجیب و غریبی می افتند. پنج شش دیوانه دور هم جمع شده اند و کارهایشان را به نمایش گذاشته اند. من به چشم خود دیدم که مردم در برابر این تابلوها از خنده روده بر شده بودند، ولی وقتی من آنها یعنی تابلوها را دیدم قلبم به درد آمد. این آقایان «نقاش بعداز این» خود را انقلابی یا امپرسیونیست می نامند.

تنها تکنیک نقاشی نبود که منتقدان را برآشفته می ساخت، بلکه نقش مایه هایی هم که نقاشان انتخاب می کردند آنها را آزار می داد. درگذشته از نقاشان انتظار می رفت که گوشه ای از طبیعت را بجویند که بنا به نظر عموم تابلویی باشد. کمتر کسی چنین انتظاری را نامعقول می دانست. ما آن نقش مایه هایی تابلویی می نامیم که درتابلوهای قبل دیده ایم. اگر قرار می بود که نقاشان به همان نقش مایه ها وفادار بمانند، می بایست تا به آخر کار یکدیگر را تکرار کنند.

نقاشان این گروه جوان امپرسیونیست، اصول جدید خودرا نه تنها درباره نقاشی مناظر، بلکه در مورد هر صحنه ای از زندگی واقعی به کار بستند.

امپرسیونیست ها هنگامی که کشف کردند که سایه های تیره رنگ، از نوعی که داوینچی برای حجم نمایی انتخاب می کرد، در آفتاب و فضای باز ایجاد نمی شود، به کل از به کارگیری این شگرد سنتی چشم پوشیدند. درنتیجه ناچار شدند که برای محو کردن خط ومرزها، کاری بیش از آنچه پیشینیان کرده بودند، انجام دهند. آنان می دانستند قوه بینایی انسان یک دستگاه فوق العاده است. کافی است که اشارت درستی به آن بدهید تا تمامی شکل را، به گونه ای که از هستی آن شناخت دارد برای شما ایجاد کند.

مدتی طول کشید تا تماشاگران آموختند که برای درک یک تابلوی امپرسیونیستی، باید چند قدم با آن فاصله بگیرند، تا از این معجزه که آن لکه رنگ های گیج کننده، ناگهان مفهوم پیدا می کنند و در برابر چشمانشان جان می گیرند، لذت ببرند. نیل به این معجزه و انتقال تجربه بعدی نقاش تنها در گرو تلاش امپرسیونیستها بود. جریانی که از عقب تر آغاز شده بود و آن برخورد علمی و نگاهی کاوشگرانه به طبیعت و پیرامون بود. بی گمان عدم حمایت دولت وقت از امپرسیونیست ها، آنان را بر سر زبان ها انداخت و برخی از نقاشان این مکتب آن قدری زیستند که افتخارات آثار خود را ببینند.

در واقع اختراع دوربین عکاسی علاوه بر انقلاب در پرتره، سنت نقاشی را از مسیر اصلی که سفارش فرد به نقاشی برای ثبت چهره و بقای آن به نسل بعد بود دیگر جای خود را به عکاسی داد. انسان حاضر بود در عکاسی های اولیه چندین ساعت به انتظار بنشینند تا عکسش ثبت شود و ثابت و ساکن و بی حرکت. انسان این رنج را برخود هموار می کرد تا تصویری همزاد خود را بیابد. در واقع در این زمان رنج از نقاش و ثبت او بر روی بومش به مخاطب و آبستره منتقل می شود.

جایی که نقاشی سیری دیگر را آغاز می کند و در کمی جلوتر با نئوامپرسیونیستها شعار هنر برای هنر را سر می دهند. نقاشی دیگر برای شباهت سازی نیست. برای خلق مفاهیمی دیگر است. تکنیکهای دیگر و ساخت هویتی متفاوت که تا قبل از اکتشاف دوربین، آن گونه نبوده است. دیگر شاید مثال این که یک نقاشی عین بیرونی یک جسم و شیء طبیعت باشد، بیهوده به نظر بیاید زیرا دوربین ها با وضوح فراوان می تواند این کار را انجام دهد. چیزی که روح این دو را متفاوت می کند تنها رد قلم نقاش است.

امپرسیونیست ها در شگفتی از هنر شرق دور بودند و الهام بخش یک سری آثارشان باسمه هایی بود که در ژاپن ساخته می شد و مضمون آن زندگی عادی مردم است.

آثار امپرسیونیستها مدتهاست که با تامل و احترام فراوانی نگریسته می شود. مانه، مونه، رنوار دگا، پمیارو و... نقاشانی بودند که با سماجت و البته با شایستگی فراوان نام خود را در تاریخ هنر ثبت کردند.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=307861

VISTA.IR
Online Classified Service

عروس جاودانه‌ی ایران

آن‌چه هنرمند را از دیگران متمایز می‌کند، نفس پرداختن به هنر است، اما آن‌چه باعث درخشش هنرمندی در میان دیگر هنرمندان می‌شود، سبک و سیاق خلاقانه و بکری‌ست که هنرمند هنرش را در قاب آن به جهان هنر و دوست‌داران‌اش عرضه می‌دارد. به این ترتیب، ماندگاری او و هنرش در عرصه‌ی تاریخ هنر رقم خواهد خورد. اما بدون شک فتح آن قله‌ی دیگر، رسوخ و ماندگاری در قلب‌ها و روح‌ها و همپایی مدامِ هنرش با جریانِ هر

لحظه دیگرگون زنده‌گی، تنها آن زمان رخ می‌دهد که این بکری و تازه‌گی، از ژرفای روحی شگفت نشأت گرفته باشد و هنرمند با صداقت و با تمام هستی‌اش در هنرش حضور یافته باشد، مؤمنانه و بی هیچ وابسته‌گی.

«ایران درودی» را تصویرگر ژرف‌اندیش لحظه‌های اثیری، مادر نقاشی ایران، بانوی نور و بلور، شاعر رنگ‌های حیرت‌آور می‌نامند. من اما او را عروس جاودانه‌ی ایران، بانوی نور و کویر، شبنم و گل، آتش و آب‌شار، معمار شهرهای یخزده، گذرگاه‌های خاموش و دیوارهای شیشه‌یی می‌نامم. زنی مجروح و مهربان، با دو چشم شنوا، سایه‌یی بلند و سینه‌ریزی از آسمان.

«امروز از خود می‌پرسم، آیا این نقش‌های رنگین، خاکستر منِ سوخته است یا عبور جرقه‌یی گداخته که خلاقیت را بشارت می‌دهد؟ این پرسشی‌ست که زنده‌گی‌ام در آن خلاصه شده است بی آن که هنوز پاسخ آن را یافته باشم. برای درک مفهوم و حس نقاشی، راز سایه روشن‌ها، طرح‌ها و رنگ‌ها را تجربه کرده‌ام ... من در نقاشی‌هایم با تمام هستی‌ام هستم. با تمام دلهره‌ها، امیدها و توان‌ها ... اما نقاشی آن‌چنان مفهوم گسترده‌یی‌ست که نقاش بودن کافی نیست ... سال‌هاست ارزش‌ها را در درون خودم می‌جویم و سپس آن‌چه را می‌بینم با نگاه درون‌ام وفق می‌دهم. در این تطبیق و تطابق، سلاح و در عین حال حربه‌ام چیزی جز صداقت نیست. با صداقت است که می‌توان ضعف‌ها را دید و ارزش‌ها را شناخت ... هیچ شخص وابسته‌یی نمی‌تواند در اندیشه‌اش صادقانه و بی‌جبهه‌گیری عمل کند ... از دیدگاه من هر نوع وابسته‌گی، نقض اصالت اندیشه‌ی هنرمند نقاش است. باید اذعان کنم که از نقاشی‌های شعارگونه بیزارم. اعتقاد دارم آن‌چه مهم است در سکوت ابراز می‌شود. باید راز سکوت‌ها را شناخت ... من با نقاشی به زدودن تباهی‌ها می‌روم. نه به خاطر دقیقه‌یی دانا، نه به خاطر عشق، بل‌که به خاطر ایمانی که به جهان هستی و نیروی کهکشان دارم و مؤمنانه کوشیده‌ام تا به درک مفهوم آفرینش برسم.»۱

نویسنده‌ی «در فاصله‌ی دو نقطه» را دوست می‌دارم، اما جدا از این مهر، نسبت به انسانی که چهره‌اش با گذشت زمان و به آهسته‌گی شبیه درون‌اش شده است، آن‌چه مرا با نقاشی‌هایش پیوند می‌دهد، خلاء پنهان در اعماق این نقاشی‌هاست که به تماشاگر اجازه می‌دهد، نه رؤیای تصویرگرشان را که رؤیای خویش را در آن‌ها به نظاره بنشیند.

به محض دیدن هر تصویر، یک نام می‌شنوی: شکستن ذره، تلاش، عروج، آوار آف‌تاب، خاک تشنه، آن سوی آینه، گذرگاه خیال، بلور طلوع، مرثیه آب، آپوکالیپس ... نقاش از این پس سکوت می‌کند و فضای نقاشی‌اش را تماما به رؤیای تو می‌بخشد. دست رد بر سینه‌ی این سخاوت می‌توان زد؟

«بعضی سبک او را در حد فاصل بین سورئالیسم و سمبولیسم توصیف می‌کنند و برخی دیگر هر دو اطلاق را صحیح می‌دانند، اما حقیقت این است که «درودی» از طبقه‌بندی شدن در چارچوب‌ها و سبک‌ها گریزان است، چراکه ضمن ترسیم جهان تصاویر ذهنی و رؤیاهای بلندپرواز خود در میان گل‌های روییده در دورنمای غریب نورانی، مفاهیمی برخاسته از فرهنگ خود را بیان می‌دارد که درک آن‌ها در هیچ قالبی نمی‌گنجد. تصویرپردازی غنی او از فضایی غیرواقعی و تأثیرهای ظریف و گذرای موسیقی سرشار است. او به این شکل رنگ‌ها را به آواز وا می‌دارد. صوت تصاویر او از تک‌مضراب نرم تا غرش خوف‌انگیز و سکوت غم‌بار کویر را در بر می‌گیرد.»۲

«ایران درودی» زنی‌ست از زادگاه من. اهل خراسان، حاشیه‌نشین کویر. بر آمده از فرهنگ همان سرزمینی که من در آن پا گرفته‌ام. «عطش کویر» را می‌شناسد و سرمای شب‌های پرستاره‌اش را. با نفت و تخت جمشید، گنبد و مناره و امامزاده آشناست. از «هول روز رستاخیز» می‌گوید و «خزانه‌ی اسرار». «خلیج گستاخ فارس» را به تصویر می‌کشد و «یخزار یزد» را.

و مانند پدربزرگِ مادری‌اش، به ایرانی الاصل بودن‌اش می‌بالد.

«شاید نتوان دریافت که چرا گل‌ها، کناره‌ی وسعت کویر خراسان را گل‌باران می‌کنند؟ آیا تصویری تمثیلی‌ست یا فریاد آرزوی پنهان کسی‌ست که گل عشق در کویر می‌رویاند؟ گل‌هایی که به ارزش‌های پنهان در خاک سرزمین‌ام اشاره دارند. در جایی دیگر همین گل‌ها، به حیثیت انسان‌هایی نمودار می‌شوند آزاده و پاکیزه، تا به گونه‌یی از روابط نامرئی، از پیوند آدمیان و شعور متعالی انسان سخن گویند.»۳

در آخرین روزهای حضور حبیب الله صادقی در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، به لطف و همت وی و سه سازمان فرهنگی دیگر (فرهنگستان هنر، مرکز فرهنگی هنری صبا و دفتر امور هنرهای تجسمی) و تلاش ستایش‌آمیز «ایران درودیی»، در راستای جمع‌آوری دویست‌وهفت اثر از دوران متفاوت هنری خود (با بازپس‌گیری موقت بعضی از آثار از آشنایان و مجموعه‌دارانی در ایران و پاریس)، نمایشگاهی در این مکان با نام «جاودانه خلیج فارس» از تاریخ نوزده اردی‌بهشت تا بیست‌ودو خرداد ۱۳۸۷ بر پا شد. کاش از حضور در متن این حادثه‌ی بی‌تکرار، تماشای ثمره‌ی پنجاه سال حضور بی‌وقفه و صادقانه‌ی نقاش در هنر معاصر ایران، غافل نشده باشیم، از «چشم شنوا»۴ نیز.

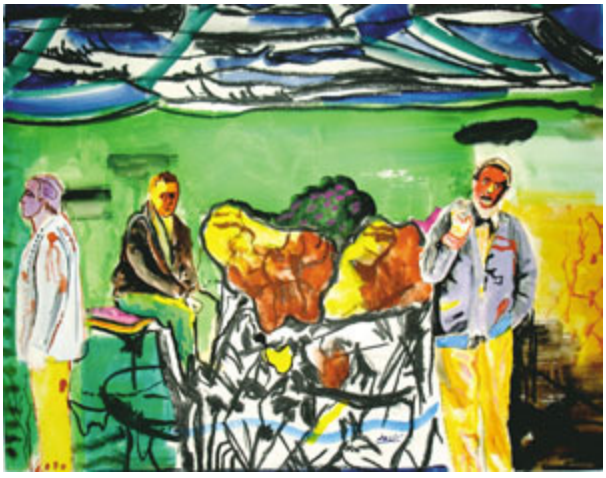
«این نمایشگاه نتیجه‌ی عشق دو جانبه است: عشق من به ایران زمین و تاریخ پر افتخارش و عشق مردمان شریف و هنردوست‌اش به هنر.»۵

منبع : دو هفته نامه فروغ

http://vista.ir/?view=article&id=319346

VISTA.IR
Online Classified Service

علی نصیر، نقاش فیگوراتیو



علی نصیر از نقاشان و هنر مندان شناخته شده در عرصه هنر است که سال ها سابقه فعالیت هنری و تدریس دارد. به بهانه برپایی نمایشگاه اخیر هنرمند در گالری الهه گفت وگویی کوتاه با وی صورت گرفته است که می خوانید.

● آیا زمانی که به آلمان رفتید قصد تحصیل در رشته نقاشی را داشتید؟

- بین تحصیل در رشته های معماری، فیلمسازی و نقاشی مردد بودم. ابتدا تصمیم به تحصیل در رشته معماری داشتم، سپس به دنبال رشته فیلمبرداری رفتم و آن را تا حد نوشتن سناریو پیش بردم ولی این رشته را نیز رها کردم و رشته نقاشی را برگزیدم.

● علت این که به نقاشی گرایش پیدا کردید و در این رشته ماندید چه بود، به استعداد و علاقه شخصی تان برمی گردد یا اینکه می توانید فردیت و یگانگی خودتان را در قالب نقاشی بهتر بیان کنید؟

- فکر می کنم هر دو مهم بود. البته هنوز هم به معماری و فیلمبرداری گرایش دارم و با علاقه مسائل معماری و سینما را دنبال می کنم،اما رنگ من را بیشتر جذب می کرد.

● البته همه رشته های هنری به هم مرتبط هستند. آیا رشته های معماری و سینما در کار اصلی شما که نقاشی است تاثیرگذار بوده است؟

- قطعا چنین است. فکر می کنم کار هنری در درجه اول یك کار روشنفکرانه و سپس یك کار غریزی است. هر قدر دامنه اطلاعات انسان گسترده تر باشد، در کارش تاثیر می گذارد. مثلا درك فضا که در معماری مطرح است به من در کارهای نقاشی کمك کرده، یا فیلم تاثیر بسیاری در آثارم داشته است.

● به تقدم کار روشنفکرانه نسبت به غریزه اشاره کردید، در حالی که خود شما را اول استعداد و انگیزش های روانی و شور و شوق بود که به سمت نقاشی برد و بعد از آن به سمت تحصیلات آکادمیك رفتید. آیا فکر نمی کنید در کار نقاشی و اساسا در کارهای هنری، غریزه و استعداد نسبت به دانش و اطلاعات تقدم داشته باشد؟

- حرکت اولیه باید غریزه و ذوق باشد؛ اما این برای یك هنرمند بخصوص در جهان امروز کافی نیست که فقط با غریزه کار شود. اگر غریزه پرورش پیدا نکند و روی آن کار فکر نشود، هنرمند درجا می زند و جلوتر نمی رود. البته این مورد شامل استثناها نمی شود. کار هنرمند باید پشتوانه فکری و فلسفی داشته باشد.

● شما تحصیلات خود و بخش عمده ای از زندگی هنری تان را در آلمان گذرانده اید. آلمان در دهه اول قرن بیستم اکسپرسیونیسم را به دنیای هنر عرضه کرد. تاثیر نگاه اکسپرسیونیستی را در نقاشی های شما در این نمایشگاه به وضوح می توان دید. آیا امروز هم این نوع نگاه در کشور آلمان رایج است؟

- نگاه اکسپرسیو در نقاشی آلمان عمر زیادی دارد و از اوائل قرن بیستم هم به صورت خیلی قوی مطرح شد. در دهه هفتاد و هشتاد هم شاهد هستیم که نئواکسپرسیونیست ها مطرح شدند که همان پست مدرنیست های آلمان به حساب می آیند. ولی اینکه کارهای من چقدر اکسپرسیو است فکر نمی کنم با تعریفی که از مکتب اکسپرسیونیسم هست آثار من در آن چارچوب بگنجد. البته تاثیرات اکسپرسیونیستی در کارهایم زیاد است ولی رنگهایم ملایم تر از رنگهای اکسپرسیونیستی است. تضادهای رنگی در کارهای من آن قدر زیاد نیست و چشم نوازتر هستند.

● تفاوت فوویست ها با اکسپرسیونیست ها در فرانسه و آلمان از لحاظ رنگ و شدت بیان احساس نبود بلکه بیشتر از لحاظ محتوایی با هم تفاوت داشتند. اکسپرسیونیست ها بیشتر دغدغه بیان دردها و رنج های مردم و فقر و فحشا را داشتند و آن را در قالب نقاشی هایی با رنگ های تند و اشباع با حالتی هیجانی و پرخاشگرانه بیان می کردند. اما در کارهای شما ویژگی های ظاهری نقاشی اکسپرسیونیستی مثل رنگ های پرکنتراست و مهیج به شدت به چشم می خورد.

- درست است اما دورگیری های سیاه و پرقدرت اکسپرسیونیست ها در کارهای من نیست. من بیشتر رنگ های تخت و سیاه به کار می برم. از لحاظ محتوایی نیز زیاد به آنها نزدیك نیستم.

●نقاشی های شما در این نمایشگاه همه بدون عنوان هستند اما جالب است که خود نمایشگاه با عنوان «زغال نارس» برپا شده است. نظرتان دراین باره چیست؟

- اغلب نمایشگاه های من عنوان کلی دارند و یك دوره فعالیتم را دربرمی گیرند. چون قرار بود بیشتر کارهای زغال و گواش را در این نمایشگاه بیاورم ولی فقط بخشی از آنها را آوردم. این عنوان را هم از ترجمه ای که برای دانشجویی در دانشگاه کرده بودم گرفته ام. البته بعدا فهمیدم که اشتباه ترجمه کرده بودم و آن را اصلاح کردم. اما از این اشتباه قشنگ خوشم آمد و آن را روی این نمایشگاه گذاشتم.

● آدم های نقاشی شما در فضای گنگی قرار دارند و ارتباط میان آنها مبهم و نامشخص است. آدم های شما چه می کنند و شما در این تابلوها چه معنایی را دنبال می کنید؟

- من اصولا یك نقاش فیگوراتیو هستم. سال هاست که با فیگور کار می کنم. در دهه هشتاد میلادی هم کارهایم فیگوراتیو بودند که محور اصلی آنها خشونت و رابطه خشن بین آدم ها بود. در دوره دوم فعالیتم مسئله هویت و جست وجوی هویت پیش آمد و دردوره سوم کارهایم که شامل آثار این نمایشگاه است، همان موضوع خشونت و هویت را مطرح کرده ام؛ به اضافه سرگردانی آدم ها که معلوم نیست چه می کنند. در این کارها

بدون اشاره به مورد مشخصی، فضایی خاص را القا کرده ام؛ فضایی که مسائل امروزی بشر است.

من در جامعه ای دیگر زندگی می کنم که روابط در آنجا با ایران فرق می کند. در آنجا جست وجوی هویت شاید بیشتر مطرح باشد. شاید به نوعی اضطراب آن جامعه در کارهایم آمده باشد. اما همیشه هم این حالت نیست. لحظه های زیبایی هم در زندگی هست. همانطور که می بینید رنگ بندی زیبا در آثارم ممکن است با محتوای آنها همراهی نکند و این تضاد وجود داشته باشد.

• شما به دوره دوم کارهایتان با موضوع هویت اشاره کردید. در سال های گذشته این موضوع در ایران هم زیاد مورد بحث و گفت وگو قرار گرفت. شما وضعیت هنر نقاشی ایران را در حال حاضر چطور می بینید. راجع به دغدغه هویت، دغدغه معاصر بودن، دغدغه سنت و مدرنیته، دغدغه جهانی بودن و غیره که امروزه در هنر ایران مطرح است چه نگاهی دارید؟

- من خیلی در جریان بحث هایی که در این زمینه ها اشاره می کنید، قرار ندارم و در موقعیتی هم نیستم که بتوانم راجع به نقاشی ایران صحبت کنم. این مستلزم دیدن آثار بسیار است و من آثار زیادی ندیده ام. مدت کوتاهی هم که به ایران می آیم بعضی از نمایشگاه ها را می بینم و در جریان باقی کارهایی که اتفاق می افتد نیستم. بطور کلی با شیوه ای که براساس آن بعضی، مینیاتور را برمی دارند و کمی امروزی اش می کنند و عناصر دیگری به آن وارد می کنند، موافق نیستم. به نظر من باید یك برداشت خلاقانه از مینیاتور ایران صورت گیرد.

این شیوه قدرت بیان خودش را از دست داده است. ولی می توان با برخورد خلاقانه تر با سنت تصویرگری ایران که فقط هم شامل مینیاتور نیست و نقاشی قاجار پشت شیشه و هنرهای تصویری را دربرمی گیرد، به هنر مدرن ریشه دار دست پیدا کرد. مثلا به نظر من بعضی از کارهای زنده رودی نمونه های موفقی هستند یا کارهای اولیه آقای کلانتری که با کاهگل شروع کرده بود؛ یا هنرمندان دیگری مثل آقای عمامه پیچ، آقای مسلمیان و دیگران که هر کدام به نوعی آن چیزهایی که شما گفتید در کارهایشان منعکس است.

فکر می کنم در کنار اینها زمینه های تئوریك راهم باید تقویت کرد. نقاشی امروز باید علاوه بر نقاشی فیلسوف، جامعه شناس هم باشد و هنر را هم خوب بشناسد در واقع همه اینها را باید با هم پیش ببرد تا به یك زبان جدیدی دست پیدا کند.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=227077

VISTA.IR
Online Classified Service

علی اکبر صنعتی

آدم ها از یک لحاظ شباهت زیادی به ذغال دارند، هر چه بیشتر سختی بکشند تواناتر و قوی تر می شوند . درست مثل الماس ، این قیمتی ترین و سخت ترین سنگ جهان که به همه درخشندگی و زیبایی خیره کننده خود ، روزگاری فقط یک تکه ذغال بوده اما گذشت زمان و تحمل فشار بسیار زیاد کم کم آن را از

جسمی سیاه و کثیف به گوهری شفاف و روشن تبدیل کرده است . شاید به همین خاطر است که بیشتر مردان و زنان بزرگ تاریخ ، کسانی بوده اند که عمری با سختی ها مبارزه کرده و هرگز ناامید نشده اند .

میهن ما نیز ، سرشار از این الماس های با ارزش و گرانبهاست . یکی از این گوهرهای کم نظیر ، هنرمندی است به نام استاد سید علی اکبر صنعتی ، مجسمه ساز و نقاش معاصر که امسال در همایش چهره های ماندگار از زحمات بی دریغ او در عرصه هنر تقدیر به عمل آمد . مردی که توانسته با دست های مهربان خود صدها مجسمه از انسان های دوست داشتنی دنیا بسازد و آنها را جاودانه کند . مردی که لحظه های گذرای زندگی را مثل یک شکارچی صید و در تابلوهای خود ماندگار کرده است . استاد علی اکبر صنعتی ، در سال ۱۲۹۵ ه . ش در کرمان به دنیا آمد . پدرش پس از جنگ جهانی اول به طاعون درگذشت و مادرش مثل بسیاری از مردم آن روزگار تهی دست بود ، به خاطر نگرانی آینده فرزندش ، او را به مرحوم حاج علی اکبر صنعتی – موسس پرورشگاه " صنعتی" کرمان سپرد.روزگاری گذشت . علی اکبر به یتیم خانه و کارگاه قالی بافی یتیم خانه عادت کرده بود.دوره جدیدی در زندگی او آغاز شد ، حاج علی اکبر صنعتی تصمیم گرفت ، با شروع سال تحصیلی بچه ها را به مدرسه بفرستد ، اما علی اکبر و خیلی از بچه های یتیم خانه برای رفتن به مدرسه یک مشکل داشتند و آن هم نداشتن نام خانوادگی بود. به همین خاطر، روزی ماموران ثبت احوال را به یتیم خانه دعوت کرد و از آنان خواست تا نام خانوادگی خودش – صنعتی – را در شناسنامه بچه ها از جمله علی اکبر ، ثبت کنند. آن روز برای علی اکبر روزی فراموش نشدنی بود . روزی که "سید علی اکبر صنعتی" نام گرفت .

کلاس چهارم و پنجم بود که به حقیقت تلخ یتیمی خود پی برد . دیگر با دنیای شاد کودکی فاصله گرفته بود و بیشتر وقت ها به پدر از دنیا رفته اش فکر می کرد و به مرض طاعونی که او را از پدرش جدا کرده بود. طاعون برای او یک "هیولا" بود ، هیولای ترسناک . او با نقاشی هایش به جنگ هیولا می رفت. شکل هیولای طاعون را روی کاغذ می آورد و او را به بند می کشید، به این خیال که از او انتقام بگیرد . و به این شکل استعداد او در این هنر نمایان شد.روزی علی اکبر به طور اتفاقی عکس چاپ شده ای از تابلوی مشهور "تالار آیینه" اثر استاد کمال الملک را در یک سالنامه دید . وقتی عکس آن تابلوی بسیار زیبا را دید ، ساعتها به فکر فرو رفت و دانست که هنوز راه درازی در پیش دارد . تا آن روز فکر می کرد، نقاشی و هنر همان چیزی است که خودش به تنهایی تجربه کرده است . اما "تالار آیینه" دریچه تازه ای از نور به دنیای بسته علی اکبر گشود و او را وا داشت تا به دنبال آفریننده "تالار آیینه" بگردد.او تا آن روز نمی دانست که با همت استاد کمال الملک مدرسه ای در پایتخت تاسیس شده است به نام "مدرسه صنایع مستظرفه" -مدرسه هنرهای زیبا و ظریف- و در آن عده ای از شاگردان مخلص و با ذوق در حضور استاد بزرگ کمال الملک تعلیم می بینند . علی اکبر برای جمع کردن پول سفر تهران و ثبت نام در مدرسه کمال الملک تصمیم گرفت پرتره ای از چهره حاج علی اکبر صنعتی بکشد . بعد از چند شبانه کار مداوم ، کشیدن تابلو به پایان رسید.آن روز، حاج صنعتی در دفتر یتیم خانه نشسته بود ، علی اکبر آهسته جلو رفت و تابلو را روی میز او گذاشت . کافی بود حاجی انعامی به او بدهد ، آن وقت می توانست به تهران برود و استاد بزرگ را ببیند و...چند روز بعد از آن حاج صنعتی او را به همراه نامه ای مبنی بر ثبت نام در مدرسه کمال الملک راهی تهران کرد.در آن زمان دیگر کمال الملک در آن مدرسه نبود و به نیشابور نقل مکان کرده بود به همین دلیل علی اکبر در کلاس درس استاد طاهرزاده (نقاش مینیاتور) حاضر شد . و با جدیت کارش را شروع کرد. اما مینیاتور با روحیه اش چندان سازگاری نداشت. او طعم فقر و تنگدستی را چشیده بود . گرسنگی و پا برهنگی را می فهمید و به همین خاطر نمی توانست در سبکی که با روحیه اش تضاد دارد، موفق گردد . تصمیم گرفت بجای کشیدن نقاشی مینیاتور از روی یک مجسمه گچی نقاشی کند . این مجسمه را "استاد ابوالحسن خان صدیقی" ساخته بود. مجسمه مرد کوری به نام حاج مقبل که در میدان بهارستان تهران نی می نواخت و با پولی که به او می دادند روزگار می گذراند . او با این نقاشی از دنیای مینیاتور دور شد، و استعداد خودش را در مجسمه سازی نشان

داد. و برای تبحر در این هنر در محضر "استاد ابوالحسن خان صدیقی" حاضر شد.روزی سید علی اکبر شنید که نمایشگاهی در سفارت آلمان برپا شده است ، به همراه استاد "طاهر بهزاد" به دیدن آن رفت. نمایشگاه نقاشی های "آلبرت هونمان" علی اکبر تا آن زمان بیشتر با رنگ و روغن کار کرده بود و کار با آبرنگ را چندان جدی نمی گرفت .اما تماشای آبرنگ این هنرمند، او را شیفته این فن نمود . بعد از نمایشگاه، ارتباط علی اکبر با هونمان بیشتر شد . به طوری که او حدود شش ماه ، عصرها بعد از تعطیل شدن کلاس های مدرسه ، به خانه او می رفت و تعلیم آبرنگ می گرفت. پس از آن علی اکبر به یتیم خانه پسر حاجی که در تهران (روبروی موزه ایران باستان) قرار داشت رفت و در آنجا با تلاش شبانه روزی خود و کمک برادران یتیمش ، بیش از ۴۰ مجسمه ساخت و در یتیم خانه به نمایش گذاشت. آنقدر استقبال از این نمایشگاه زیاد بود که برای بازدیدکنندگان بلیت در نظر گرفته شد که آن پولها هم اغلب صرف خرید گچ و سایر ابزار و وسایل ساختن مجسمه های دیگر می گردید.

" قتل عام مجسمه ها "

در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شمسی بین مصدق و شاه درگیری پیش آمد و حکومت مصدق با کودتا بر کنار شد، عده ای آدم جاهل و ناآگاه به نمایشگاه هجوم آورند و مجسمه های بی گناه استاد را شکستند . قصد آنها شکستن مجسمه هایی بود که بالاجبار علی اکبر از شاه ساخته بود اما اکثر مجسمه های نمایشگاه خرد شد ، تابلوهای آن شکست و از بین رفت . بعد از آن علی اکبر مدتی را با ناامیدی گذراند اما به خود دلداری داد و تصمیم گرفت به جبران آن بپردازد. او هر مجسمه و تابلویی که امکان مرمت داشت – تا آنجا که توانست – از نو ساخت."دوباره از نو" با دو سال تلاش مداوم، مجسمه هایی از شخصیت های بزرگ ایران و جهان ساخت و در آن جا به نمایش گذاشت. اما به اصرار پسر حاجی علی اکبر ، (آقای عبد الحسین)، نمایشگاه را به ساختمانی در حوالی میدان راه آهن ، انتقال داد. در سال ۱۳۵۲ شمسی ، پسر حاج صنعتی ، از دنیا رفت و محل نمایشگاه میدان راه آهن که ملک شخصی او بود در اختیار ورثه قرار گرفت ، آنها نیز نمایشگاه را تعطیل کردند و بر در آن قفل زدند. خواهش علی اکبر سودی نداشت و بچه های گچی و سنگی و برنزی او در آن نمایشگاه زندانی شدند.بعد از این جریانات استاد بسیار منزوی و تنها گشت . اما باز روحیه پر تلاشش باعث گشت تا دوباره کلاس درس خود را در خانه تشکیل دهد . و شروع به تعلیم پسرهایش : محمود ، احمد و محمد کرد . می خواست تا جایی که می تواند ، حاصل نیم قرن تجربه خود را به آنها منتقل کند. و کم کم اتاق خود را به نمایشگاه تبدیل کرد. نمایشگاهی از تابلوهای کوچک و مجسمه هایی از موم و گچ .

الف : مجسمه ها

۱- مجسمه سر حاج علی اکبر صنعتی

۲- نبرد دو گاو با پلنگ

۳- همسر

۴- عائله مرد بیکار

۵- مرد زندانی

۶- زن بینوا

۷- استاد کمال الملک

۸- مهاتما گاندی

۹- مرد بیکار

۱۰- هنرمندان قلمزن

۱۱- حاج علی اکبر صنعتی و کودکی خود

۱۲- سوته دلان

۱۳- سرمازده گان بی خانمان

۱۴- حکیم ابوالقاسم فردوسی

۱۵- گاندی ، همسر و یارانش

۱۶- برادران یتیم

۱۷- کودکان یتیم

۱۸- بزم درد بینوایان

۱۹- زندانیان

۲۰- سید جمال الدین اسد آبادی

۲۱- شام آخر

۲۲- استاد علی اکبر دهخدا

۲۳- جمعی از زندانیان دربند

۲۴- مادر تنها

۲۵- صحنه قتل میرزا تقی خان امیر کبیر در حمام فین

۲۶- ملک الشعرا بهار - عارف قزوینی

۲۷- حضرت عیسی (ع) و بینوایان

۲۸- سید محمد علی جمالزاده

۲۹- استاد معمار و همراهان

۳۰- هنرمند سفالگر

۳۱- پیرزن چرخ ریس و عائله اش

۳۲- ابوعلی سینا

۳۳- مجسمه سر فردوسی

۳۴- مجسمه سر حافظ و نیم تنه نظامی گنجوی

۳۵- مجسمه سر حاج علی اکبر صنعتی (از سنگ مرمر)

۳۶- نیم تنه فردوسی و ابوعلی سینا

ب : تابلو های موزائیک از سنگ

۱- قصر آپادانا – تخت جمشید

۲- چوپان و گله

۳- یادگارهای تخت جمشید

۴- آرمگاه – تخت جمشید

۵- یادگارهای تخت جمشید (۱)

۶- یادگارهای تخت جمشید (۲)

۷- گنبد سلطانیه

۸- لویی پاستور

۹- فیاض همدانی

۱۰- شمایل مقدس حضرت علی (ع)

۱۱- لبخند ژکوند

۱۲- حاج علی اکبر صنعتی

۱۳- کوزه سنگی

۱۴- گربه

۱۵- پیرمرد خندان

۱۶- جواهر لعل نهرو

۱۷- مهاتما گاندی

۱۸- کوزه ها

ج : تابلوی رنگ و روغن

۱- در اوج جوانی

۲- پرتره خود

۳- از تبار مردمان کوه و دشت

۴- پدر عیالم

۵- دوستی و صلح

د : طرح نقش فرش

یک مورد

ه : تابلوهای آبرنگ

تعداد تابلوهای آبرنگ استاد بیش از چهل و دو مورد است که نام برخی از آنها به شرح زیر است :

۱- به شوق پرواز

۲- شبان مونس کوه و دشت

۳- زندگی با آبرنگ

۴- اسب تند پا

۵- دیدار با خود در آینه

۶- طبیعت بی جان

۷- زندگی در مرداب

۸- عاشقان گل

۹- در باغ سبز

۱۰- یاد بی بی

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=210711

VISTA.IR
Online Classified Service

علی نصیر

نگاه بیرونی به آثاری که در جغرافیایی خارج از جغرافیای عینی و ذهنی مخاطب خلق می شوند و در دسترس او قرار می گیرند امری طبیعی است. هر کدام از این دو، چه مخاطب و چه هنرمند، جغرافیایی را تجربه کرده، که عناصر آن به همان اندازه که برای خودشان ملموس است برای دیگری ناآشنا و گنگ است. علی نصیر از آن دسته نقاشانی است که سال ها در جغرافیایی دیگر زیسته و طبیعتاً سنگ بنای آثار او که در نمایشگاهش دیده می شد بیش از آنکه مرتبط با جغرافیای محسوس ما باشد، در جغرافیای مورد تجربه علی نصیر ریشه گرفته و پرداخت شده است.

زندگی در آلمان و رنگ پردازی هایی این گونه (که به اکسپرسیونیسم نیز سری می زند و حتی بر آن تکیه دارد) از این ریشه گیری های جغرافیایی است. در مواجهه با چنین آثاری مخاطب ناگزیر از طرح شخص سوم است. شخص سومی که از دریچه تاریخ هنر به این آثار نگاه کند، آنها را بررسی کرده و در همان دایره محدود به نتیجه برساند. با این حساب آثار او ناخودآگاه و پیش از آنکه قرار باشد ما را به فضای ذهنی هنرمندش یا فضای ذهنی خودمان (تنها به عنوان مخاطب) برسانند، به تاریخ هنر وصلمان می کند. نوشتن از این ارتباط تاریخ هنری حتی با توجه به اینکه اولین رشته های ارتباط با آثار علی نصیر برای مخاطب حاضر در جغرافیای مورد تجربه ما از همین دریچه شکل می گیرد به نظرم بیهوده است.

در جغرافیایی که ما آثار علی نصیر را تجربه می کنیم، این آثار پاسخی به جریان رایج هنری یی هستند که از آن می توان با عنوان «جریان خاکستری طلب» نام برد. برای لحظه یی فکر کنید به همه آثاری که در این سال ها شاهد بوده ایم. سیاه ها، سفیدها و خاکستری های رنگی که بعضاً هم قرار است ما را به جامعه یی برسانند که در آن زندگی می کنیم و یا به عبارت درست تر قرار است از جامعه یی بر آیند که در آن زیسته ایم. با این نوع نگاه آثار علی نصیر یک ضدجریان هستند. ضدجریانی که پذیرش آن برای مخاطب معمولی و حتی خاص که عمری را در این جغرافیا زیسته به اندازه نپذیرفتنش سخت است. بنابراین از این منظر تنها حکمی را که می توان درباره این آثار پذیرفت سنت شکنی رایج طی شده در

این یکی دو دهه است؛ حرکت از رنگ به خاکستری. در این صورت این آثار به واسطه نوع استفاده شان از رنگ در جایگاهی ویژه و تک قرار دارند و چه بسا همین یک مورد دلیل موفقیت آثار او در اولین ارتباط با مخاطب جغرافیای ما باشد. اما حیف که اینطور نیست، آثار علی نصیر در جغرافیای مورد تجربه خالق شان در جریانی قرار می گیرند که زمانی کاملاً طبیعی برای رسیدن به آن طی شده است، زمانی آنقدر طبیعی و کش دار که حتی هنرمند پیوسته از میانه راه به خود را نیز در خود حل کرده است. در این شکل نگاه ناگزیر از بازگشت چهل پنجاه ساله یی در تاریخ هنر هستیم تا با پرداختن به آنچه در آن زمان رخ داده باز برسیم به اینکه گفته شود نوشتن از آن بیهوده است.

در این صورت ویژگی شاخص آثار علی نصیر را هم در همان جریان تاریخی باید سنجید. رنگ، دیگر نه یک ضدجریان و ویژگی بارز کار، بلکه جریانی تاریخی (و غالب) است که به واسطه دیگر عناصر و فرم های موجود در کار به سمت تاکید بر این جریان تاریخی حرکت می کند. رنگ ، فرم و عناصر در این آثار نه به قصد تاکید بر اصل خودشان و کارایی هایشان، بلکه به عنوان نماینده جریانی در همان چهل، پنجاه سال پیش عمل می کنند و چیزی بیش از آن که باید به کار نمی بخشند. البته شاید مشکل از تاریخ های هنری باشد که زودتر به دست ما رسیده یا حتی مشکل از آثاری باشد که تاریخی را پای خود ندارند، تا با مقایسه تقدم و تاخر هر یک از این دو بتوان به نتیجه مثبت تری رسید. رنگ سیاه، دورنمای نیلگون آسمان، و چیزی شبیه به چشمه (ببینید لجن زار) در پیش زمینه اغلب آثار با انباشته هایی زباله مانند هم طبیعی جریانی است که توضیح داده شد و البته پرداختن به تک تک آنها خارج از ماجرای این نوشته. تا اینجا به گمانم همه چیز طبیعی پیش رفته است و ارتباطی طبیعی تر چه از جنس شخص سوم، چه از جنس مخاطب (ما) یا از جنس صاحب اثر (علی نصیر) شکل گرفته است. اما در نمایشگاه علی نصیر مواردی به چشم می خورد که بعضاً در تناقض هایشان با یکدیگر از طبیعی بودن اتفاقات رخ داده می کاهد. اگر بپذیریم که هر هنرمندی به طور ناخودآگاه تمایل به کشف شدن دارد و نه لو رفتن، نصیر در هیچ کدام از آثارش نتوانسته به این خواسته برسد.

همان قدر که در مواجهه با آثار خاکستری او در این نمایشگاه می توان به توانایی های علی نصیر و قدرتش در شناخت و استفاده صحیح از لکه ها و تیرگی و روشنی ها پی برد، مواردی در آثار رنگی او به چشم می خورد که این قدرت و توانایی را حتی در شکل کاربردهای رنگی شان کم رنگ و نامحسوس می کند. لکه های سیاه در آثار رنگی او دیگر قدرت و توانایی لکه های سیاه در آثار خاکستری را ندارند و تنها به عنوان فضایی برنده عمل می کنند که در ساختار غالب اثر اجباری از پیش تعیین شده برای آن وجود دارد. رنگ در این آثار به همان اندازه که دست او را برای شیطنت های رنگی باز گذاشته در مواردی هم موجب بسته شدن دست او شده است. در اینجا خودآگاه رنگ انتخاب شده توسط علی نصیر بر مسیر ناخودآگاه خلق اثر تاثیر گذاشته و اثر را به یک کار برساخته تبدیل می کند. اصرارهای علی نصیر بر سری سازی ها نیز از این دسته است. آثاری با عناصر ثابت که تنها فیگورهای آن تغییر می کند و حتی به نظر می رسد فضا و فیگور در دو محیط مجزا شکل گرفته و بر هم نهاده شده اند.

البته به این شیوه کار کردن هیچ خرده یی نمی توان گرفت اما به این فکر کنید که آثار قرار است یک به یک یا در مجموع ما را بعد از عبور از لایه تند رنگی شان به چیزی برسانند که شاید منظور علی نصیر هم بوده است. تناقض گفته شده در بالا از جنس این موارد است که گفته شد. با این حساب اگر بپذیریم فیگورها و عملی که انجام می دهند واقعیت موجود آثار علی نصیر است که به شکل غلو شده یی خود را به رخ می کشند، دیگر عناصر موجود تابلوها تخیل خودآگاه صاحب اثر است که بودن یا نبودنش (باز با استناد به آثار موجود در نمایشگاه و تعویض هایی که در تعدادی از آثار صورت گرفته است) تفاوتی نخواهد داشت.

شاید این چنین خرده گرفته شود که در این نوشته چرا به ارتباطات عناصر با یکدیگر و نتیجه یی که می توانند به همراه داشته باشند پرداخته نمی شود. اگر اجازه داشته باشیم که بخش مربوط به تاریخ هنر این آثار را از آن حذف کنیم و تنها با تکیه بر آثاری که در این نمایشگاه شاهد بودیم (حتی خود علی نصیر نیز این کار را کرده است) نتیجه بگیریم، باید گفت وقتی به راحتی می توان به جای یکی از این عناصر توده یی رنگی وارد یک اثر کرد و البته که هیچ خدشه یی به کلیت آن اثر وارد نشود، نوشتن از بودن یا نبودن آن و نتیجه یی که می تواند به همراه داشته باشد بیهوده تر از نوشتن درباره تاریخ هنر است.

دیگر اینکه در این نمایشگاه جدای از آثار خاکستری، آثاری دیده شد که به واسطه رنگ بندی ها و حتی ساده پردازی هایشان نسبت به دیگر آثار

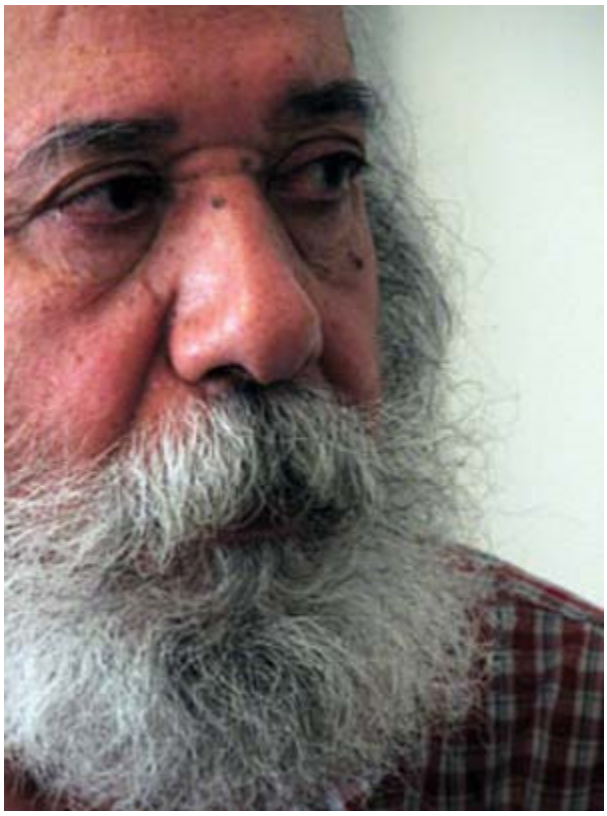
موفق تر نشان می دادند، اما به واسطه همان عدم تاخر و تقدمی که پیشتر توضیح داده شد (با این توضیح بیشتر که نبودن تاریخ در پای آثار نیز بر مشکلات آن می افزاید) ارائه هر نظری را در مورد کلیت مسیر طی شده توسط علی نصیر بسیار مشکل خواهد کرد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=298965

VISTA.IR
Online Classified Service

علی‌اصغر معصومی



- متولد: ۱۳۱۲ کنگاور
- دیپلم نقاشی از هنرستان کمال‌الملك ۱۳۳۴
- دیپلم هنرهای تزیینی ایرانی ۱۳۳۸
- ۱۵ نمایشگاه انفرادی در ایران، امریکا، کانادا، فرانسه، اسپانیا
- ۷ نمایشگاه گروهی در ایران، کانادا، ایتالیا، چین، امریکا

«پدرم از ملاکین کنگاور بود که شغل دولتی، ریاست اداره غلّه کنگاور را نیز داشت.» کنگاور شهری است با مناظر زیبا و در فاصله ۹۲ کیلومتری شمال‌شرقی کرمانشاه. «پنج تپه خیلی قشنگ دارد. از بالا که نگاه می‌کنیم دقیقاً مثل پنج آدم هستند که درگوش با هم پچ‌پچ می‌کنند. این تپه‌ها در فصل بهار بسیار زیبا می‌شوند. آن وقت‌ها که من هنوز کوچك بودم از ساختمان‌های بلند و تیرهای برق و صدای بوق و رفت و آمد ماشین‌ها خبری نبود، بر بلندی یکی از تپه‌ها می‌نشستم و ساعت‌ها مناظر روبه‌رو که در بهار سرشار از گل و گیاه بود را نگاه می‌کردم و مسحور می‌شدم.»

علی‌اصغر در خانواده‌ای پُرجمعیت (یازده خواهر و برادر) و خانه‌ای بزرگ و قدیمی متولد شد. خانه در نزدیکی بازار بود و بازار حد فاصل خیابان اصلی و امامزاده قرار داشت. از خیابان اصلی که وارد بازار می‌شویم، بعد از قدری پیاده‌روی، در داخل کوچه و در انتهای یك دالان بسیار تاریك که به دو خانه منتهی می‌شد، در خانه سمت چپ، به حیاط وسیعی وصل می‌شد که دو طرف آن اتاق‌ها قرار می‌گرفتند. این‌جا خانه علی‌اصغر معصومی بود.

«پشت خانه ما، خانه‌ای متروکه، ولی با معماری بسیار زیبا قرار داشت که در، دیوار و سقف آن، پُر از نقش و نگار بود. نقش نگارهایی بس زیبا، که هر بار، وقتی به اتفاق همبازی‌هایم به آن‌جا می‌رفتیم، در حالی‌که های و هوی شادمانه بچه‌های بازیگوش، درحیاط و ساختمان خانه، برای من احساس امنیت خاطر بود، مدت‌ها با لذت این نقوش را تماشا می‌کردم.»

«بعدها متوجه شدم که پتینه‌کاری و به‌کار بردن رنگ کهنگی در آثارم، تأثیری از آن دوران است، چرا که این ذهنیت را برای من به وجود آورده که در بسیاری اوقات هر چیز که قدمت دارد، دارای حرمت است.»(۱)

متروکه‌ها و مخروبه‌ها در دنیای کودکانه سرشار از اسرار، وهم و خیال است و بخشی از اوقات کودکی، به جستجو برای کشف این رازو رمزها گذشت. «در همسایگی ما زورخانه‌ای قدیمی، مخروب و متروك قرار داشت که پُر از خفاش بود. وقتی از پشت‌بام به داخل آن نگاه می‌کردیم، خفاش‌های زیادی را در حال پرواز می‌دیدیم. گاهی به خود جرأت داده و با طناب، و به کمك همبازی‌ها، از بالا به داخل زورخانه می‌رفتیم وقتی خیلی می‌ترسیدیم، ما را به بالا می‌کشیدند.»

خاطره دیگری که ذهن علی‌اصغر را در کودکی بسیار رنگین می‌کرد، دارهای قالی است که خواهرانش اوقاتی از وقتشان، در پشت آن‌ها صرف می‌شد. «خانه دو طبقه داشت و در یکی از اتاق‌های بزرگ طبقه پایین، دارهای قالی برپا بود، که خواهرانم می بافتند. بافتن این قالی‌ها نه برای امرار معاش بلکه وسیله‌ای برای پُر کردن فراغت آن‌ها بود و دست‌بافته‌های آن‌ها را خودمان زیر پا می‌انداختیم. مشاهده نقوش هندسی قالی‌ها، گل‌ها، رنگ‌ها و حیوانات ساده شده، حقیقتاً برای من رؤیای عجیبی بود.»

به تدریج درها و دیوارها، از طرح‌های او پُر شدند و در شروع مدرسه، داستان‌ها و تصاویر کتاب‌های درسی، بهانه دیگری برای «خیال‌پردازی» او صفحات دفتر و کتاب نیز جایی برای «خیالی‌سازی» شد. «کلاس دوم دبستان، برای داستان چوپان دروغگو و در حاشیه کتاب، چند گوسفند، چوپان و یك گرگ کشیدم.» «در آن سال‌ها و در فصل بهار، هیچ رغبتی برای رفتن به کلاس درس نداشتم. به همین دلیلی از مدرسه فرار می‌کردم و پای پیاده تا روستایی در شش کیلومتری کنگاور می‌رفتم و به مناظر آن‌جا خیره می‌شدم.»(۲)

محیط کنگاور کوچك بود و پدر تصمیم گرفت تا در کرمانشاه ساکن شوند. علی‌اصغر در سن هشت سالگی، تپه‌های زیبای کنگاور، محله بازار و خانه خاطرات کودکی را همراه با خانواده ترك کرد، تا در جایی تازه، تجربه‌های دیگری را کسب کند.

در دبستان اسم‌نویسی می‌کند. مدرسه‌ای مثل اغلب مدارس دیگر. تکلیفی و رفع تکلیفی. کم‌کم، علاقه او به نقاشی و کارهای زیبایی که می‌کشید مورد توجه قرار گرفت. اول خانواده، بعد همکلاسی‌ها و شاید معلمان. سپس با اشتیاقی که داشت یك کلاس آزاد یادگیری نقاشی پیدا نمود. «آقایی به نام صمیمی، تازه از تهران به کرمانشاه منتقل شده بود . نقاشی می‌کرد ارتشی بود و در خانه خودش یك کارگاه نقاشی دایر کرد. ۱۶ ساله بودم که پیش او فرستاده شدم. آن‌جا بود که با بوم، سه‌پایه، رنگ روغن، روبنس، رامبراند، تیسین و ... آشنا شدم. او که علاقه من را شاهد بود، به من فرصت را می‌داد تا از سه‌پایه او استفاده کنم، تابلوهایش را ببینم و هر گاه که از کوره‌پزخانه‌ها و یا طاق‌بستان نقاشی می‌کشید، من را نیز با خودش می‌برد.

آن‌جا درگیری او را برای کشیدن طبیعت شاهد بودم و می‌دیدم که چگونه برای نشان دادن آن حالت دمکرده و گرمای تابستان، آسمان را به‌رنگ بنفش در می‌آورد. این برای من بسیار جذاب و در عین‌حال عجیب بود. از آن زمان، من هم گرایش پیدا کردم که از طبیعت، مستقیم نقاشی کنم. نقاشی از سن شانزده سالگی علاقه اصلی‌ام شد و نمی‌خواستم به جز آن کار دیگری انجام دهم.»

یکی از دوستان خانوادگی ما که در تهران زندگی می‌کرد، وقتی علاقه و ذوق وی را می‌بیند، توصیه می‌کند که برای تحصیل در رشته نقاشی به تهران فرستاده شود. علاقه و شوق او نیز پدر را مجاب کرد. پس به تهران آمد. (۱۳۲۹)

یك‌سالی صرف گرفتن سیکل (نهم) شد و سپس در هنرستان کمال‌الملك ثبت‌نام کرد. (۱۳۳۴-۱۳۳۰) « بعد از چهار سال آموزش از اساتید: حسین شیخ، محمود اولیا، رفیع حالتی و .... و نقاشی از روی طبیعت، متوجه شدم که طبیعت‌سازی کار من نیست و تمایلی به انجام آن ندارم. دوست داشتم در زمینه نقاشی ایرانی کار کنم و مانند نقاشان دوره قاجار یا صفویه و یا مانند نقاشان قهوه‌خانه خیالی‌سازی کنم.» بنابراین چهار سال دیگر به تحصیل در «هنرستان هنرهای تزیینی ایران» سپری شد. (۱۳۳۸-۱۳۳۴)

«استادان ما اغلب هنرمندانی عمل‌گرا و تجربی بودند و اطلاعات تئوریك چندانی نداشتند. برای جبران این کمبود از اساتیدی نظیر جلال آل احمد، سیمین دانشو، پرویز مرزبان، شکوه ریاضی، دکتر کیهانی و .... برای آموزش دروس تئوریك استفاده می‌شد.»

اساتید دروس عملی عبارت بودند از؛ حسین بهزاد، محمدعلی زاویه، پاشایی، هادی اقدسی، علی رخساز، علی کریمی، نصرت‌الله یوسفی، حسین الطافی و ... . موضوعات درسی نیز شامل مینیاتور، تذهیب، تشعیر، گل و مرغ، طراحی کاشی، طراحی فرش و می‌شد.

«آموزش مینیاتور اغلب از روی کار استاد حاج مصورالملکی و گاهی نیز از روی کارهای استاد بهزاد بود. علی‌رخساز به ما موزاییك یاد می‌داد که با چیدن سنگ‌های رنگی در کنار هم منظره می‌ساختیم و برای من چندان کار جالب توجهی نبود. ترجیح می‌دادم کپی نکنم و بیشتر سؤال می‌کردم. همین تمّرد از کپی‌کاری هم سبب دلخوری شدید استاد بهزاد از من و یك سالی محرومیت از تحصیلم شد.»

زمانی‌که علی‌اصغر معصومی تصمیم گرفت تا در هنرستان هنرهای تزیینی تحصیل کند، دیگر جوانی شده بود که می‌توانست از روی سنجیدگی تصمیم بگیرد. بنابراین کار او به مثابه پاسخ به یك نیاز یا ضرورت بود. این آگاهی و یا نیاز، به‌علاوه معلم‌هایی نظیر آل‌احمد، دانشور، مرزبان و بحث‌هایی که درباره هنر مدرن و رابطه آن با دنیای معاصر و با تغییر شیوه زندگی مردم در غرب می‌شد، او را متقاعد کرد که ادامه نگارگری به سیاق گذشته مناسب نبوده و باید راهی تازه جست. «به اتفاق دو تن از هم‌کلاسی‌هایم در هنرستان هنرهای تزیینی، تصمیم گرفتیم تا تیمی تحقیقی تشکیل دهیم و پیرامون هر چه که برای‌مان سؤال بود، تحقیق کرده و نتیجه آن را برای یکدیگر توضیح دهیم.»

تلفیق آموزه‌هایش در هنرستان هنرهای تزیینی، با دستاوردهای تجسمی هنر غرب، ایده‌ای شد که او دنبال کرد. «تحصیلاتم در هنرستان کمال‌الملك و هنرستان هنرهای تزیینی، به من این امکان را داد که هم از طبیعت‌سازی و هم از نظم متقارن و دقت‌های هندسی که در هنر ایرانی بود استفاده کنم.»

دیپلم که گرفت، کار جدی‌تر شد و اولین نمایشگاه انفرادی خود را در گالری «هنر جدید» برپا کرد.(۱۳۴۳) وی در مقدمه کتابچه‌ای که به همین مناسبت چاپ شده، نوشته است: «این کارها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. دسته اول کارهایی است که با تأثیر گرفتن از هنر غرب، صرفاً به‌منظور آگاهی و مطالعه ضروری به‌نظر می‌رسید انجام گرفته است. دسته دوم کارهایی است که می‌توان آن‌ها را اصطلاحاً و تا حدودی مینیاتور نامید. و این است راهی که دنبال می‌کنم. به‌وجود آوردن شیوه‌ای که قادر به نشان دادن زندگی امروز مردم ایران به جهانیان باشد و دنیا هم آن را با تمام خصوصیاتش متعلق به محیط ایران بداند.محیطی که ناگزیر از استفاده منابع و ثروت هنری بی‌پایانش می‌باشیم. چیزی که باید به این گنجینه گذشته اضافه نمود، زندگی معاصر ایران با انعکاس تحولات نیم قرن اخیر است و برای ما که در هر دوره‌ای از تاریخ دارای مکتبی از هنر بوده‌ایم، سرگردانی و دست و پا زدن در هنر غرب قابل تحمل نیست و باید بتوانیم به همان سادگی که به فارسی سخن می‌گوییم، به‌طور طبیعی احساسات خاص ایرانی خود را در قالب هنری امروز بیان کنیم. صادقانه و بی‌ریا، هر چه را که هستیم، نشان دهیم. بر هر کدام از ما است که با فکر و مطالعه و کار مداوم و با آگاهی به فقر هنری زمان خود، گوشه‌ای از این کار را بگیریم و ثمره تجربیات خود را در اختیار یکدیگر بگذاریم تا بتوانیم با شکست این سکوت سنگین، با نفرت، هنری ارزنده به دنیایی که چشم به آثار این سرزمین دوخته عرضه کنیم.(۳)

حضور در حیطه فعالیت‌های مربوط به گرافیك، او را به جمع زیادی از حاضران و فعالان عرصه گرافیك آشنا کرد. این آشنایی‌ها بعد از مدتی به همکاری نزدیکی‌تری منجر شد. «سال ۱۳۴۶، دوست و همکار قدیمی‌ام، زنده‌یاد مرتضی ممیز در پاریس بود، که همان سال، من هم به او ملحق شدم و حدود هفت ماه آن‌جا بودیم.

در آن فاصله زمانی، حدود ۱۲۰ فیلم از فیلمهای درجه یك تاریخ سینما را در سینماتك پاریس دیدم. آن‌سال‌ها، بدجوری تَب فیلم‌سازی و سینما را داشتم. بعد از بازگشت از پاریس به اتفاق ممیز، مثقالی و فرهاد بشارت، شرکت ۴۲ را جهت انجام کارهای تبلیغاتی تأسیس کردیم. در جمع ما رضا نوربختیار هم به عنوان عکاس کار می‌کرد.»(۴)

سال ۱۳۴۶ به‌عنوان تصویرگر در یك کار گروهی برای انتشار کتاب شاهنامه فردوسی مشارکت کرد. «محمد جعفر محجوب» برای بررسی متن، «جواد شریفی» خوشنویسی، «محمد احصایی» صفحه‌آرایی، «محمد بهرامی» تصویرسازی رنگی و «مصورالملکی» نیز برای تشعیر این کتاب مشارکت داشتند. انجام این کتاب حدود چهار سال زمان برد و طی این مدت معصومی حدود ۲۵۰ طرح سیاه و سفید با قلم راپید و روی مقوای اشتنباخ اجرا کرد. سرمایه‌ای که در آن زمان صرف این کتاب شد، حدود هشت میلیون تومان بود و بعد از چاپ به قیمت هفتصد تومان به فروش

رسید.(۱۳۵۰)

علاقه به فیلم‌سازی و سینما، او را نیز به تجربه در زمینه انیمیشن کشاند. «تعداد شش فیلم انیمیشن برای کانون پرورش فکری، شرکت ملی گاز، شرکت خوراك، کفش ملی و سون‌آپ انجام داده‌ام، به اضافه یك فیلم داستانی به‌نام «کفترباز» که به سفارش مرکز تحقیق تلوزیون ساختم. از کارهای جنبی دیگر، یکی هم تشکیل و به ثبت رساندن سندیکای گرافیست‌های تهران بود، که بعد از سه چهار سال دوندگی به ثبت رسید. (۱۳۵۳) (۵) همکاری در تصویر سازی کتاب‌های درسی (۱۳۵۰-۱۳۴۴) و همکاری با انتشارات فرانکلین (۱۳۵۵-۱۳۵۰) نیز از جمله دیگر فعالیت‌های وی می‌باشند.

فعالیت در عرصه کارهای گرافیك باعث شد تا دومین نمایش انفرادی آثار وی، دوازده سال بعد، ابتدا در «گالری «سیحون» و سپس در «نگارخانه تهران» اتفاق بیفتد. (۱۳۵۴)، تا سال ۱۳۵۶ نیز در داخل و خارج از کشور، در چند نمایشگاه گروهی شرکت کرد.

سال‌های انقلاب و بعد در دوران جنگ، برای علی‌اصغر معصومی، انگیزه ای شد، تا با تکیه بر اسلوب خود به نقاشی از موضوعات مربوط به آن سال‌ها بپردازد. از جمله تابلویی با ابعاد ۱۸۰× Cm۱۳۰ با رنگ روغن با نام «فتح‌المبین». که بی‌شباهت به پرده‌نگاری‌های نقاشان قهوه‌خانه نمی‌باشد. «عملیات فتح‌المبین» اولین پیروزی مهم ایران در جنگ با عراق بود.

در عین حس تنفری که نسبت به جنگ داشتم، سعی کردم، صحنه‌های کمك‌های مردمی و اعتقادات آن‌ها را در توصیفی از جنگ مذهبی و در عین حال میهنی، به تصویر بکشم. برای انجام این کار که نزدیك به نه ماه و با روزی ده تا دوازده ساعت کار، زمان برد، مجبور شدم بخشی از آن را با قرار دادن تابلو روی زمین انجام دهم. برای این منظور، در دو طرف بوم، تعدادی آجر چیدم و روی آن‌ها تخته گذاشتم تا بتوانم به طور خمیده و با شرایط بسیار دشوار کار کنم.»

علی‌اصغر معصومی در سال ۱۳۶۲ ایران را به قصد اسپانیا ترك کرد. پنج سال در آن دیار اقامت داشت، نقاشی را ادامه داد و از طریق فروش آن‌ها روزگار گذراند و سومین نمایشگاه انفرادی نقاشی‌های خود را در آن‌جا برگزار کرد. (۱۳۶۷). سپس به کانادا مهاجرت کرد وبه تابعیت آن جا درآمد. بعد از این برگزاری نمایشگاه‌های او روال منظم‌تری پیدا کرد و در کشورهای کانادا، آمریکا و فرانسه، به ارایه آثار خود پرداخت.

«ضمن همکاری با موزه هنرهای زیبای مونترال، برای نشریه‌ای فارسی زبان به نام «پدیده» پیرامون مبانی و پایه‌ای «هنر مدرن» مقاله می‌نوشتم.

همچنین به اتفاق دو تن از ایرانیان ساکن در کانادا، یك کارگاه هنر برای فعالیت‌های هنری ایرانیان مقیم مونترال تاسیس کردیم. آموزش هنر به کودکان فعالت دیگری است که به آن نیز پرداخته‌ام.»

وی در سال ۱۳۸۳ و بعد از گذشت بیش از بیست سال، از آخرین نمایشگاه او در ایران، مجدداً آثار خویش را در گالری سیحون به نمایش گذاشت.

علی‌اصغر معصومی آثار خود را به لحاظ شکل کار، به پنج بخش تقسیم می‌کند، و تقریباً از آغاز فعالیت خود تا کنون، این پنج شیوه را بدون تقدم خاصی پیش برده است.

▪ باز نمود کیفیات شاعرانه طبیعت: در این دسته از آثار، طبیعت الگوی هنرمند است. او شاعرانگی اثرش را از طریق کم و محو کردن فاصله تیرگی‌ها و روشنایی‌ها، به‌کار بردن خاکستری‌های فامدار و لحظه‌ای که از طبیعت برگزیده است، ارایه می‌دهد.

▪ دوره صفویه و قاجاریه: وی در این دو بخش از کارهای خود به استفاده از الگوها و مضامین و ترکیب‌های به کار برده شده در دیوارنگاری‌ها و تك‌پیکره‌های مکتب اصفهان در دوره صفویه و «پیکرنگاری درباری» قاجاریه می‌پردازد. «از ترکیب‌ها استفاده می‌کنم، ولی کارهای من از نظر ساختمان، ربطی با کارهای این دوره‌ها ندارد. روی طراحی و رنگ آثارم، بسیار کار شد و با دانش آکادمیك من همراه شده است. لباس‌ها و حرکات بر اساس الگوهای این دوره است اول چیزهای نابیف و خلاف انتظار را کنار می‌گذارم. در عوض سعی می‌کنم آن‌ها را به جلو ببرم و تکامل بخشم در عین‌حال مثلاً در دستی که می‌سازم، به آناتومی آن کاری ندارم. بلکه به ترکیب و ساختمان ان توجه می‌کنم. آن ساختار اصلی که در نقاشی‌های صفویه و قاجار هست را دستکاری نکرده، بلکه سعی می‌کنم تا در جهت خواسته‌ی خودم حرکتش دهم.

▪ کارهای گل و مرغ: این بخش از کارها بر اساس نقاشی‌های گل و مرغ در اواخر دوره صفویه و دوره‌های زند و قاجاریه شکل گرفته‌اند. «مصرف این نقاشی‌ها در گذشته، بیشتر برای قلمدان‌ها، جلد کتاب، صفحات قرآن و جلد آینه استفاده داشته است. اما من وقتی به گل و مرغ پرداختم سعی کردم مصرف آن را عوض کنم. چون حالا نه قلمدان و نه کار کتابت چون گذشته رواج دارد، آن را به طبیعت بیجان تبدیل کردم.

برای این منظور از تکنیك‌های مختلفی بهره بردم. مثلاً اگر کسی در گذشته می‌خواست گلی صورتی را فرضاً در اندازه پشت ناخن بسازد، ابتدا این سطح کوچك را صورتی کرده، سپس با قلمی دیگر، با نقطه‌های ریز، آن را پرداخت می‌کرد، تا حالتی نرم پیدا کند. اما وقتی این موضوع را به صورت طبیعت بیجان به‌کار بردم، کار بزرگ شد . دیگر امکان نداشت آن را به صورت گذشته اجرا کرد و می‌بایستی از پرسپکتیو در رنگ نیز استفاده شود. از آن‌جایی که از دوره قاجاریه، نقاشی نیم حجمی پیدا کرده بود، من نیز به آن نیم حجمی داده و با حفظ فضا و ترکیب‌بندی جدید، و با ساخت و ساز و اجرایی متفاوت آن‌ها را کار کردم.

▪ کارهای ترکیبی (درهم): در این دسته از کارهای، معصومی به استفاده ترکیباتی از شیوه‌های صفویه و قاجاریه و سطح انتزاعی، بافت‌دار و خط (نگارش) پرداخته است. یکی از جنبه‌های اصلی کار من مینیاتور ایرانی است. سعی می‌کنم با دنبال کردن ارکان مینیاتور و تلفیق آن‌ها با هنر مدرن، ضمن حفظ بررسی و شناسایی هویت خودمان، از دنیای مدرن معاصر هم جا نمانم.»(۶)

علی‌اکبر معصومی در گفت و گویی و در توضیح پیرامون روش کار خود می‌گوید: «رجوع من به نقاشی خیالی‌سازی در گذشته با آگاهی و مطالعه کامل صورت گرفت، نقطه شروع و حرکت در تغییر دیدگاه و تصحیح روش آینده کارهای من بود.

به بیان دیگر شیوه نقاشی کلاسیك غربی که از زمان ناصرالدین‌شاه به ایران آورده شده بود، کاری از پیش نمی‌برد و به گذشته هنری کشور ما وصل نمی‌شد. نقاشان ما که وارث هنرهای تصویری، دقیق و منظم، هندسی و ظرافت تزیینی ایرانی بودند و از تصویرگری کتابت و تذهیب می‌آمدند و از شعرگونگی و درون‌گرایی فرهنگ ایران تبعیت می‌کردند، در رویارویی با نقاشی کلاسیك غرب، دچار شیفتگی، خودباختگی و بحران هویت شدند.

چرا که از طرفی از هدف‌های درونی و فلسفه وجودی این مکتب بی خبر بودند و از طرف دیگر شالوده استوار، عمق‌نمایی به کمك پرسپکتیو، آناتومی، طراحی دقیق از روی طبیعت، کاربرد سایه و روشن با کمك رنگ و روغن، نمایاندن صحنه‌های تاریخی، مذهبی به قصد ارزش‌گذاری و احیای انسان‌مداری، تأکید بر اصالت عقل و ایجاد حس تعادل و توازن که در این شیوه مد نظر بود، در ایران به‌کناری نهاده شد و به جای این همه، تقلید محض نمایش ظرایف و دقایق زندگی معمولی رواج پیدا کرد .... و بالاخره این همه آمده بود که جایگزین قالی پازیرك، مجسمه‌های مفرغی لرستان، گاوهای سفالی املش، کاسه بشقاب‌های سرامیك ری و نیشاپور، جام‌های طلایی و نقره‌ای دوره ساسانی، تذهیب‌های فاخر عصر تیموری، مینیاتورهای کمال‌الدین بهزاد، محمد زمان، رضا عباسی، علی‌اشرف، آقا صادق، مهر علی و اسماعیل جلایر شود.

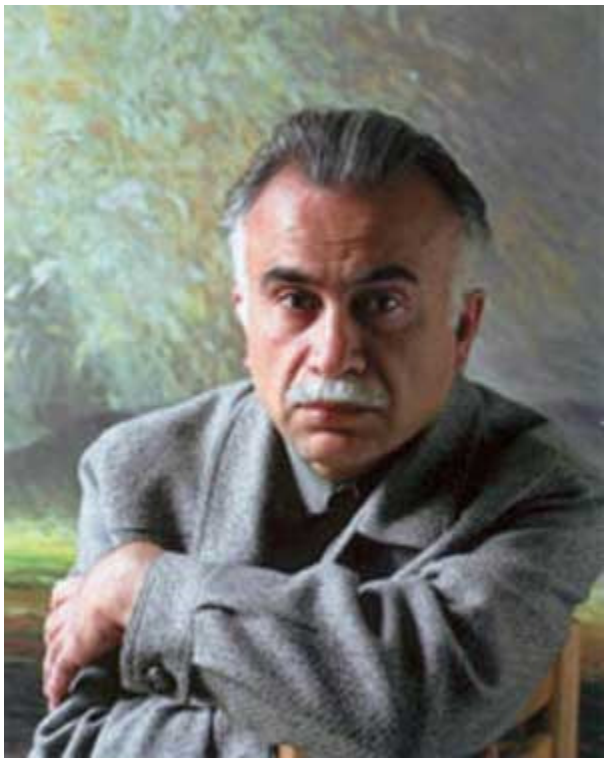
به همین علل وجهات برشمرده که شرح خلاصه‌ای از تاریخ تصویری چند هزار ساله ما است، مصمم شدم که به‌طور دربست پیرو و مقلد نباشم و با الهام و کار کردن روی این همه پشتوانه غنی هنر ایرانی، بندبند کارهایم را با عشق و صبوری تا به امروز کشانده‌ام.(۷)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239477

VISTA.IR
Online Classified Service

غلامحسین صابر



- نقاش و عکاس
- متولد ۱۳۲۰ شیراز
- لیسانس تاریخ و جغرافیا از دانشگاه ادبیات شیراز ۱۳۴۳
- دبیر آموزش و پرورش ۱۳۷۵- ۱۳۴۴
- حدود بیست نمایشگاه انفرادی در شیراز، تهران و...
- تعداد کثیری نمایشگاه‌های گروهی در شیراز، تهران و...
- دوره تربیت دبیر دانشسرای عالی تهارن ۱۳۴۴

«کوچك که بودم، پدرم شب‌ها با صدای بلند برای ما کتاب می‌خواند، مثنوی، گلستان سعدی، دیوان حافظ ورمان‌های خارجی... و من جسته و گریخته می‌فهمیدم چه می‌گویند. تمام آرزویم این بود که من هم روزی بتوانم کتاب بخوانم.»

«پدرم به طبیعت خیلی علاقه داشت و ما را مرتب برای گشت‌وگذار به اطراف می‌برد. آنجا گل‌ها، درختان و پرنده‌ها را به ما معرفی می‌کرد و خصوصیات هر کدام را برای‌مان توضیح می‌داد. ابرها را خیلی خوب می‌شناخت، از روی شکل و مسیر حرکت‌شان، غالباً پیش‌بینی‌های درستی می‌کرد. ابر را که می‌دید، می‌گفت باران یا برف و یا رعدوبرق دارد، از روی جهت حرکت آن‌ها، میزان بارندگی‌شان را تشخیص می‌داد. این اطلاعات را که به صورت تجربی به دست آورده بود، از کودکی به ما یاد می‌داد. گنجینه‌ای از قصه بود. شب که می‌شد، به عشق قصه‌های او به خانه می‌رفتیم، او که اشتیاق ما را می‌دانست، شرط می‌کرد که اگر آدم درستی بودید و کار بدی نکردید برای‌تان قصه می‌گویم و ما سعی می‌کردیم تا آدم‌های خوبی باشیم تا قصه‌های او را بشنویم. قصه‌ها را خیلی قشنگ و با بیان زیبایی تعریف می‌کرد. سخنور بسیار خوبی بود و هر خانه‌ای که می‌رفتیم، همه مجذوب صحبت‌هایش می‌شدند. فکر می‌کنم بیش از همه، پدرم بود که من را علاقه‌مند به طبیعت کرد.»

غلامحسین صابر در خانواده‌ای اصالتاً شیرازی و در خانه‌ای که قریب به دویست سال قدمت داشت، متولد شد. خانه‌ای قدیمی و هم دوره با خانه‌های زینت‌الملوك و قوام‌الملك و در قدیمی‌ترین محلات شیراز نزدیك شاهچراغ، در بالای مسجد نو (در غربی) (۱) با حوضی در وسط حیاط و اتاق‌ها و اُرسی‌ها و درك‌های متعدد که در سه طرف قرار گرفته بود. با باغچه‌ای که همیشه‌ی سال، درختان نارنجش سبز بودند و در تابستان‌ها، بوی عطر شمعدانی‌ها و گل‌های یاس و یاسمن‌اش، تا چند طرف خانه احساس می‌شد. وقتی که آب حوض را روی آجر فرش کف حیاط می‌ریختند، عطر خاك و بوی نارنج و شمعدانی‌ها، تمام خستگی جسم و جان را به در می‌کرد. صابر در این خانه رشد کرد و بالید و خاطرات تلخ وشیرینش رقم خورد.

شاخص‌ترین جای این خانه، اتاق میهمانی بود که سقف آن را با نقاشی از گل و مرغ و اسلیمی ها پُر کرده بودند. اثری زیبا، نمونه‌ای شاخص از نقاشی روی سقف و جلوه‌ای از ذوق نقاشان عهد قاجار در شیراز. «این سقف از کودکی توجه مرا به خود جلب می‌کرد و علاقه داشتم به پشت بخوابم و ساعت‌ها سقف را تماشا کنم. خیلی زیبا بود.»

«باران که می‌بارید، ریختن قطره‌های باران در حوض و دایره‌های درهمی که شکل می‌گرفت، ساعت‌ها مرا مجذوب می‌کرد برف که می‌بارید، به

قدری ذوق‌زده می‌شدم، که حتی میل به غذا را نیز از دست می‌دادم. نه نهار و نه شام. یك سره پشت پنجره می‌نشستم و آمدن برف را تماشا می‌کردم. در پشت بام خانه، لحظات زیادی از اوقاتم را صرف دیدن حرکت خورشید در میان ابرها و یا پرواز پرندگان کردم. شب‌های تابستان، دراز که می‌کشیدم، مدت‌ها ماه و ستارگان و ریختن شهاب‌ها را تماشا می‌کردم.»

در سال ۱۳۳۱ دبستان «رضاشاه» در شیراز، نخستین مدرسه‌ای بود که قرار شد به صورت نمونه، و با متد مدارس اروپایی اداره شود. به همین جهت در کنار کلاس‌های درس، امکاناتی نظیر آزمایشگاه، کتابخانه و کارگاه‌های مختلف نظیر کارگاه نقد نقاشی را در آن تدارك دیدند و البته همه را فقط یك معلم آموزش می‌داد. صابر کلاس پنجم و ششم ابتدایی را در این مدرسه سپری کرد. «یك روز معلم ما (اقای فرزان) به بچه‌ها گفت که هر کس دلش می‌خواهد نقاشی کند، بیاید و کار کند. من هم مثل بقیه بچه‌ها، از روی کنجکاوی به کارگاه نقاشی رفتم. آنجا کاغذ، مداد، آبرنگ و قلم‌مو در اختیار هر کدام ما گذاشتند و گفتند هر چه دوست دارید بکشید. من عکس معبدی هندی از داخل یك مجله را انتخاب کردم و کشیدم. نتیجه برای اولین‌بار رضایت بخش بود، و کارهای دوم و سوم مجذوب کننده. لذت انجام این کار وصف‌شدنی نبود. معلم نه تنها تشویقم کرد. بلکه در ساعات درسی دیگر، از من می‌خواست تا نقاشی کنم و من که عاشق طبیعت بودم، منظره‌های زیادی را ذهنی نقاشی کردم، او هم، همه آن‌ها را به دیواره‌های کلاس و راهرو می‌زد. به زودی مدرسه پُر از نقاشی‌های من شد.» مدیر مدرسه هم (آقای ایزد نگه‌درا)، به زودی به جرگه مشوقان پیوست. دو سال پایانی دبستان آن‌قدر کار کرد و تشویق شد، تا در سال‌های طولانی دبیرستان، نقاشی را بی‌هیچ تشویقی ادامه دهد. سال‌های دبیرستان همچنین دوران الفت بیشتر او با مطالعه هم بود. «خیلی مطالعه می‌کردم. بیشتر کتاب‌هایی را که می‌خواندم از مغازه بلادی در خیابان زند کرایه می‌کردم. ابتدا رمان می‌خواندم، ولی از کلاس هشتم به بعد، کتاب‌های علمی زیادی به خصوص درباره نجوم خواندم. تا کلاس دهم رمان‌ها و داستان‌های بسیاری را از نویسندگان مطرح دنیا خوانده بودم. در حیطه ادبیات، معلومات خوبی به دست آورده بودم و نویسندگان و قهرمان‌های کتاب‌های آن‌ها، الگوهای من و نقاشی عرصه‌ای برای بروز قهرمانی‌ها شد. پس نقاشی را جدی‌تر گرفتم و بیشتر کار کردم. تقریباً هیچ معلمی نبود که به طور مستقیم چیزی به من یاد دهد، هر چه آموختم نتیجه تلاش‌های خودم بوده است. تنها تشویق می‌شدم. حُسن بزرگ خانواده‌ام این بود که کاری به کارم نداشتند و می گذاشتند هر چه دوست دارم، انجام دهم.

نقاشی در شیراز دارای پیشینه‌ای طولانی و درخشان، اما با تاریخی نسبتاً نامعلوم است. می‌توان از دوره‌های ایلخانان، تیموریان و صفویه و مکتب خاص نقاشی شیراز و اوج‌گیری آن در این دوره‌ها و کارگاه‌هایی یاد کرد که از جمله وظایفشان، تهیه و تکثیر نسخ فارسی برای تجارب به کشورهایی نظیر هندوستان بوده است. در سال‌های حاکمیت زندیه و پایتختی شیراز، نقاشی این دوره، سرفصلی برای شکل‌گیری پیکرنگاری درباری و اوج گیری آن در نیمه اول دوران حاکمیت قاجاریه می‌شود. در دوره قاجار نیز، به رغم اطلاعات ناقص و اندك از نقاشی شیراز، اما به اعتبار نقاشی‌های برجامانده بر در و دیوار سقف‌ها و کاشی‌های خانه‌های اعیان و اشراف و نامی چون لطفعلی صورتگر شیرازی، می‌توان مطمئن از حضور پویایی نقاشی در این سال‌ها شد.

در اوایل دوران پهلوی هنوز نقاشان بسیاری در شیراز فعالند که کماکان به شیوه لطفعلی‌خان پیکر نگاری‌های دوره قاجار نقاشی می‌کردند. صدرالدین شایسته شیرازی و محمود اولیا از شاگردان کمال الملك بودند که در برگشت به شیراز، جریان تازه‌ای از طبیعت‌گرایی را با خود آوردند و ترویج دادند. اگرچه صدالدین شایسته در شیراز تمام و کمال به شیوه کمال‌الملك نقاشی نکرد و تلفیق ظریفی میان سبك و روش گذشته، با طبیعت‌گرایی به وجود آورد. در هر صورت حضور این نقاشان و نقاشان دیگری مثل ناصر نمازی، احمد اردوبادی، خلیل نگارگر در خانه و یا کارگاه‌های کوچك‌شان سپری می‌شد و شیراز فاقد هرگونه مدرسه و کلاس برای آموزش عمومی نقاشی بود. ولی مطمئناً از همین عطر و بوی حضور مستمر نقاشان و نقاشی در شیراز است که نقاشان نام آشنای دیگری شکل گرفتند: محمد علی شیوایی (کاکو)، منوچهر معتبر، غلامحسین صابر، بهرام خائف و کمی بعد خلیل تواللی، جمشید کریمی، حسام ابریشمی و...

غلامحسین صابر به توصیه خواهرش برای آشنایی با روش کار با رنگ و روغن مدتی را نزد «خلیل‌نگارگر»(۲) شاگردی کرد و از او روش کار با رنگ و ابزارهای آن، طریقه ساختن رنگ، بوم‌سازی و نیز شیوه کپی کردن را آموخت. «خیلی نکات دیگر از جمله آشنایی با رمبرانت، تیسین، رافائل و

بسیاری از نقاشان ایتالیایی، هلندی و فرانسوی دیگر. داستان‌هایی از آن‌ها تعریف کردند که مرا سخت شیفته آنان کرد به ویژه رامبرانت». (۳)

در یك نمایشگاه گروهی دانش‌آموزی، با پسر جوانی که دانشجوی رشته پزشکی بود، آشنا می‌شود. او با دیدن کارهای صابر، از او می‌خواهد که دیگر کارهایش را نیز به وی نشان دهد. وقتی کارهای دیگرش را دید به او گوشزد می‌کند: «کپی کردن کار درستی نیست و بی‌فایده می‌باشد. راه درست آن است که خود نقاش مستقیماً از مردم و طبیعت الهام گیرد و به خلاقیت بپردازد. مرا دو سه بار برای طراحی از آدم‌ها به کوچه و بازار برد و روش طراحی از افراد را به من آموخت. بعد از آن دیگر او را ندیدم. اما سخن و کار او را انگیزه‌ی شد که نقاشی من کاملاً متحول شود. دیگر کپی کردن را کار گذاشتم و مستقیماً به نقاشی از افراد و طبیعت پرداختم. از آن به بعد، کوچه‌ها، بازارها و... محل طراحی و آموزش من بودند. «شاهچراغ، مسجد نو، گود عربان، بازار حاجی و... از هر فرصتی برای این کار استفاده می‌کردم.» نقاشی را نیز به همین ترتیب ادامه می‌دهد. ابتدا از سیمای نزدیکانش و سپس مردم کوچه و بازار. دوران دبیرستان به همین ترتیب به پایان می‌رسد.

خیلی مایل بودم کارهایی از نقاشان هلندی به ویژه رمبرانت ببینم، ولی اصلاً چیزی در این زمینه سراغ نداشتم. چون اهل خرید مجله و کتاب بودم، یك بار اتفاقی مجله سخن را ورق می‌زدم، که با تصویری از چهره رمبرانت برخوردم. مجله را خریده و هر جا که می‌رفتم با خود می‌بردم و در هر فرصتی تصویر را نگاه می‌کردم. رمبرانت خیلی روی روحیه من تاثیر گذاشت. تکینك او را می‌پسندیدم و سایه روشن‌هایش برای من ایجاد شگفتی می‌کرد. بعد هم با ایلیا رپین آشنا شدم. روش قلم گذاری او را خیلی می‌پسندیدم. به تدریج کارهای بیشتری از این دو پیدا کردم و هر دو معلم و الگوی من شدند.»

مدرسه را که تمام کرد، بلافاصله وارد دانشگاه شد. (دانشکده ادبیات رشته تاریخ و جغرافی ۱۳۴۳-۱۳۳۹) فضای دانشجویی و نوجویانه دانشگاه، نگاه او را به خود و اطرافش، وسعت و عمق بیشتری بخشید و مطالعات و نگاهش را به نقاشی جدی‌تر کرد.

«درایام تحصیل در دانشگاه، از کتابخانه آن استفاده زیادی کردم. مشاهده کتاب‌هایی مربوط به نقاشی، تاثیر عمیقی روی من گذاشت. آشنایی با نقاشان امپرسیونیست و همچنین نقاشان مدرن از آن زمان آغاز شد. با مشاهده هر چه بیشتر مجلات و کتاب‌های هنری، به این نتیجه رسیدم که تنها از این طریق می‌توان به معلومات عمیق‌تری دست یافت. یادم می‌آید هر روزی را که می‌خواستم برای نقاشی در فضای باز بروم، شب قبلش، مطالعه زیادی روی کار نقاشان مورد علاقه‌ام انجام می‌دادم تا به شیوه‌ای نزدیك به آن‌ها کار کنم.»

در همین ایام دانشجویی بود که موسیقی کلاسیك را نیز کشف کرد و در طی سالیان بعد حداقل به عنوان شنونده‌ای خوب، هم آن را شناخت و هم به شاگردانش معرفی کرد. «آشنایی با موسیقی کلاسیك به پیشرفت فکری من کمك کرده و روی کارهای هنریم خیلی تاثیر گذاشته است. در کنار دانشجویان علاقه‌مندی که مرتباً از چایکوفسکی، بهتوون، شوپن، وانگر و... صحبت می کرند، علاقه‌مند شدم تا آن را بهتر بشناسم. موسیقی کلاسیك در ابتدا، برایم نامفهوم بود و درك نمی‌کردم. ولی اصرار داشتم که بفهمم. فکر می‌کردم که حتماً چیزی در آن هست که من نمی‌توانستم بفهمم. پس مدت زیادی دوام آوردم و گوش کردم.»

«فعالیت من در زمینه عکاسی نیز از همین دوران و با خرید یك دوربین «لوبیتل» شروع شد. به دلیل آشنایی با نقاشی،عکس‌ها بد از آب در نمی‌آمدند و حداقل کادربندی‌های خوبی داشتند. ولی چند سالی طول کشید تا فرصت و امکانات کافی برای پرداختن به عکاسی فراهم شود.»

بعد از پایان یافتن تحصیل در دانشگاه، جهت استخدام در آموزش و پرورش، یك‌سالی را در دانشسرای عالی تهران ادامه تحصیل می‌دهد. حضورش در تهران برای او فرصت مغتنمی بود تا به گالری‌ها سر بزند و همه دار و ندارش را صرف خرید مجلات و کتب، به خصوص کتاب‌های مربوط به نقاشی و رمان کند. (۱۳۴۴-۱۳۴۳)

با استخدام در آموزش‌وپرورش، اولین سال‌های معلمی را در خرمشهر گذراند (۱۳۴۷-۱۳۴۴) سه سال تنهایی، که تمام آن را یك‌سره صرف کار و مطالعه کرد. در سال‌های دانشجویی، وقتی در کتاب‌های کتابخانه، با آثار امپرسیونیست‌ها و پست امپرسیونیت‌ها آشنا شد، سخت شیفته این سبك از نقاشی شده بود. برای این که اطلاعاتی از این نقاشان و روش کار آن‌ها کسب کند، هر مطلبی را گیر می‌آورد، می‌خواند. طبعاً مقالات به فارسی کم بود و به انگلیس فراوان.پس سعی کرد تا انگلیس را هم فرا بگیرد، این کار را نیز به سختی و از طریق ترجمه لغت به لغت کتاب‌ها

آموخت.

خرمشهر با چشم‌اندازها و نخلستان‌ها و فضاهای بکری که در سال‌های میانی دهه چهل داشت، بالنج‌ها و قایق‌ها و مردمی که در حال کار و تلاش بودند، موضوعات بسیار مورد علاقه‌اش شدند. پس بلافاصله کار را شروع کرد. قدم به قدم پیش می‌رفت. جستجو و کار کتاب و طبیعت. تجربه پشت تجربه. ده‌ها کار- صدها کار. دامنه علاقه‌های او را طیف وسیعی از نقاشان و شیوه‌های آن‌ها تشکیل می‌داد. ونگوگ، مانه، مونه، سیسلی، پیسارو، سزان، مارکه، پیکاسو (دوره‌های آبی و صورتی) و برخی نقاشان اکسپرسیونیست.

سعی کرد همه آن‌ها را تجربه کند. این تجربه‌ها تا چند سالی بعد از برگشتنش به شیراز ادامه یافت. حاصل چنین تلاشی، آثاری است متاثر از کارهای نقاشان مورد علاقه‌اش، به علاوه حساسیت‌های فراوانی که در «وجود» خود داشت. نقاشی‌های این دوره او نه یك سره امپرسیونیستی و یا پست امپرسیونیستی است، بلکه آن‌چه بیشتر به چشم می‌خورد، دریافت‌های واقع گرایانه نقاشی است، که نسبت به کار و رنج مردم تنگدست جنوب و چشم‌اندازهای وسیع خاکش، بی‌نظر نیست.

«کار با پاستل را هم در خرمشهر شروع کردم. کتابی از آثار نقاشی با پاستل ادگار دگا یافته، با دقت آن را نگاه کردم تا شیوه کار او را دریابم. به تاش‌های رنگی و رنگ‌های همجواری که استفاده کرده بود، خیلی توجه کردم. بعد از مدتی من هم در این کار مهارت خوبی پیدا کردم و اولین کسی که در شیراز، پاستل را به هنرجویان معرفی کرد، من بودم.»

سه سال کار و تنهایی در خرمشهر، او را بیمار، روانه‌ی شیراز کرد و در همان شهر ماندگار شد. در این زمان غلامحسین صابر جوانی ۲۷ ساله و بسیار پُرانرژی است. چند سال کار مداوم نقاشی و مطالعه، دست مایه‌ای کافی برای او فراهم کرده است.

چهره‌پردازی و منظره‌سازی را خیلی خوب و با ابزارهای آب رنگ،رنگ روغن و پاستل، انجام می‌دهد. بنابراین خیلی زود شناخته می‌شود. از سوی مدیر کل فرهنگ و هنر فارس (آقای کجوری)برای راه‌اندازی کلاس‌های نقاشی خانه‌ی فرهنگ و هنر شماره یك شیراز، دعوت به همکاری می‌شود. منتها پیش از آن، باید از سوی نقاشان تهران تایید شود. به اداره فرهنگ و هنر تهران و از آن‌جا نیز به هنرستان تجسمی پسران، معرفی می‌شود.

«غلامحسین نامی مدیر، اصغر محمدی و محمدابراهیم جعفری هنرآموز بودند. دو سه روزی مرا به کار واداشتند. طراحی، نقاشی و کار تدریس را انجام دادم. مقداری هر سؤال راجع به هنر و تاریخچه آن پرسیدند و آخر سر، نامه‌ای دال بر تأیید من نوشتند.» به این ترتیب اولین کلاس عمومی نقاشی در شیراز شکل گرفت، (۱۳۴۷) و هر علاقه‌مندی با صرف هزینه اندکی، می‌توانست در آن ثبت‌نام کند و آموزش ببیند. این همکاری با اداره فرهنگ و هنر فارس (بعد اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی)،سی و دو سال تداوم یافت (۱۳۷۹- ۱۳۴۷)، و در طی آن صدها نفر علاقه‌مند به نقاشی، توسط وی آموزش دیدند. افرادی نظیر جواد فیروزمند، حسن مشکین فام، مرحوم حسین میرزایی، رخساره اولیا، بهنام خاوران، مهرزاد نژند، شهریار زارع، افسانه غفاری، زهرا انتظاری، علیرضا عطروش، نرمین صادقی، کتایون روحی،امید مشکسار، احمد ارشاد، مهدی و کاظم رضایی و...

«تدریس در خانه فرهنگ باعث آشنایی با افراد زیادی شد و خیلی‌ها را به آن‌جا کشاند. فضای بسیار خوبی بود. با هنرجویان به اتفاق کار می‌کردیم و روزهای تعطیل را با هم به خارج از شهر برای نقاشی می‌رفتیم. در کلاس هم فقط روی نقاشی صحبت نمی‌شد. اگرچه کار اصلی‌مان بود ولی در حاشیه درباره عکاسی، موسیقی، سینما و ادبیات هم صحبت می‌شد. گاهی بعضی از داستان‌هایی را که خوانده بودم، برایشان خوانده یا تعریف کرده و کتاب‌های تاریخی تحقیقی و علمی که به کارشان می‌آمد به آن‌ها معرفی می‌کردم.»

در سال‌های پنجاه با حضور فعالیت و آموزش نقاشان دیگری مثل جمشید کریمی، عباس دریسی و بعداً خلیل توللی و نیز برخی از شاگردان صابر، نقاشی در شیراز فضای فعال و پُرشوری پیدا کرد. فضایی که با گذشت قریب به سی‌سال هنوز نقاشی در شیراز بسیار مدیون آن سال‌هاست.

موضوع نقاشی‌های صابر در اواخر سال‌های چهل و اوایل پنجاه، عبارتند از منظره، چهره و پیکره انسان، تعدادی کار موضوعی و نیز شروع طبیعت بی‌جان، که بر حسب حال و هوای موضوع به شیوه‌های مختلفی به آن‌ها پرداخته است. دامنه شیوه‌هایی که او استفاده کرده، میان برخوردهایی نسبتاً طبیعت‌گرایانه و شبه امپرسیونیستی تا اکپرسیونیسم قرار می‌گیرد. برخورد اکسپرسیونیستی را به خصوص در چهره‌ها، پرده‌های موضوعی و تعدادی از مناظر او می‌توان دید. از اواسط دهه پنجاه، به تدریج، برخوردهای اکسپرسیونیستی او کم‌رنگ، و نهایتاً کنار گذاشته

می‌شود. در عوض رنگ‌های نقاشی‌های او درخشان‌تر و متنوع‌تر می‌شوند. از این به بعد و تا مدتی تمایلی پیشا رافائلی (pre- Raphaelites) و نسبتاً رمانتیك در پرده‌های او جان می‌گیرند.

در بهمن ماه سال ۱۳۵۵، هنگامی که هانیبال الخاص و بهرام دبیری، نمایش مشترکی از آثار در شیراز داشتند، همزمان غلامحسین صابر نیز آثار خود را در نگارخانه وصال شیراز، به نمایش گذاشته بود. الخاص بعد از دیدن این نمایشگاه و آشنایی با او، در نقدی پیرامون کارهای وی، نظرش را چنین بیان می‌کند. «صابر به سنت در نقاشی کاملاً وفادار است با وسایل متداول رنگ و روغن روی بوم یا پاستل و قلمومداد و ذغال بر کاغذ کار می‌کند و مضامین او اغلب همان طبیعت بی‌جان و مناظر و چهره‌هاست. در این نقاشی‌ها، همیشه صمیمانه جستجوگر است و تعلیم گیرنده و به دنبال کشف بیشتری از روابط رنگ و نور و ابعاد. خیالی هم کار می‌کند و به مضامین اجتماعی می‌پردازد. گاهی هم به بیان‌های کلی در تفکر و تصورهای رمانتیك و سورئال گرایش پیدا می‌کند. یکی دو بار هم در شکل به تجربه‌های تجریدی (هر چند ناموفق) پرداخته است. ولی روی هم رفته، این نمایشگاه او نشان می‌دهد که این نقاش از ابتدا در صدد رسیدن به استیل مشخصی از راه سریع یا امضایی نبوده است. در طبیعت بی‌جان‌ها نقاشی او از جعبه ابزار، محکم و با قدرت بود. در گل‌های فقط در رنگ موفق است. مناظر کوچه و شهر و دهکده‌ها همیشه خوب است. در چهره‌ها (اغلب از شاگردانش) به اوج قدرت خود می‌رسد. به رنگ، هم با احساس، هم با آگاهی تسلط استادانه‌ای پیدا می‌کند. در بعضی از آثار این گروه، صابر هیچ دست کمی از بهترین امپرسیونیست‌های فرانسوی ندارد.»(۴)

اداره فرهنگ وهنر فارس در سال ۱۳۵۷، به پاس ده سال فعالیت درخشان و مستمر غلامحسین صابر و برای تشویق وی، مقداری از هزیه سفر به اروپا را به ایشان می‌دهد. به این ترتیب و در طی فرصتی یکه ماه و نیمه، او از برخی شهرهای هلند، فرانسه و ایتالیا دیدن می‌کند. در این مدت او بارها از برخی مهمترین موزه‌های این کشورها دیدن کرد و با دانش خوبی که در حیطه عکاسی داشت، نزدیك به سه هزار اسلاید از آثار نقاشی این موزه‌ها تهیه می‌کند. اسلایدهایی که در بازگشت، بارها و بارها، بی‌دریغ بریا هنرجویان و افراد علاقه‌مند به نمایش گذاشت. «برای اولین بار کارهای دگا را از نزدیك مشاهده کردم. دیدم که چگونه با پاستل کار کرده. کنجکاو بودم که آیا کارهایش را فیکس می‌کرده یا نه؟ روی کار امپرسیونیست‌ها خیلی دقت کردم. از آثار نقاشان نئوکلاسیك، به‌خصوص از کارهای انگر. خیلی لذت بردم. به خانه کوربه، سردسته نقاشان رئالیست که امپرسیونیست‌ها هم تحت تأثیرش بودند رفتم. می‌خواستم بروم ببینم محلی که کوربه در آن‌جا نقاشی کرده، چگونه بوده است. از خانه خیلی از هنرمندان دیگر، مثل دلاکروا، رودن، رمبرانت و... با دقت تمام دیدن کردم.»

تنوع برخوردی که در کارهای صابر، تا این جا به آن‌ها اشاره شد، در سال‌های شصت، شکلی نسبتاً منسجم‌تر پیدا می‌کند. در این سال‌ها، او با تکیه بر تجربیات نقاشان امپرسیونیست، و پوآنتیلیست (pointillist) و توانایی‌های خود که در طی بیش از بیست سال کار پی‌گیر به دست آورده بود، نقاشی‌های خود را ادامه داد. در این آثار تنوع رنگی نسبت به گذشته باز هم بیشتر، درخشان‌تر و با حساسیت بیشتری صورت می‌گیرد. شاید صابر در استفاده از چنین رنگ‌های درخشانی، بیش از این که مدیون آثار امپرسیونیست‌ها و پست امپرسیونیست‌ها باشد، متأثر از آسمان شفاف و آفتاب تند و تیز و درخشان و فضای سرشار از رنگ و نور سرزمین فارس باشد. او را نمی‌توان، به تمام معنا، نقاش امپرسیونیست برشمرد. بلکه امپرسیونیسم نزد او زبانی برای توصیف، ستایش‌گری و بیان عشق عمیقش به زادگاهش است.

مضامین آثار او، همانند گذشته، شامل چشم‌اندازهایی از کوه، دشت، باغ، درخت کهنسال و یا ردیف درختان و... و نیز مناظری از کوچ زنان عشایر، چهره و پیکره‌نگاری، طبیعت بی‌جان، به‌خصوص گلدان‌های پر از گل، میوه، همراه با ظروفی بدون نقش و نگار است. ابزارهایی نیز که برای منظور خود استفاده کرده، همان ابزارهای مورد علاقه‌اش، یعنی رنگ روغن، آبرنگ، پاستل و مدادرنگی است. احمدرضا دالوند آثار او را این‌گونه نقد می‌کند: «غلامحسین صابر شخصیت منفردی در نقاشی شیراز است، او یك سره تمام ذکاوت و حساسیت هنری خود را از پس تجربیاتی در رئالیسم و ناتورالیسم، در میراث امپرسیونیست ها متجلی می‌کند. اما نسبت امپرسیونیست‌ها برای صابر نسبت ناروایی است. چرا که او تلالو رنگ‌های طبیعت شیراز را به شیوه ملیح و به‌یادماندنی خاص خودش بر پرده می‌آورد. امپرسیونیسم برای او حکم کتاب لغت دارد، اما صابر جمله‌ها و اشعار خودش را با لحن و آهنگ خاصی که فقط در جغرافیای شیراز ممکن است، می‌سراید. غلامحسین صابر شاعر رنگ‌های فریبنده و نقاش

زیبایی‌های فراموش ناشدنی است. پرتره‌های صابر بی‌شك در نوع خود در میان همه نقاشان پنجاه سال اخیر ایران، ممتاز و بی‌رقیب است. صابر به مثابه انسانی مدرن به درستی فرزند خلف تاریخ درخشان هنر شیراز است، فرزندی که با ضرباهنگ دنیای نو، نگاهش را نو کرده، هنرمندی که موسیقی و رنگ جانش را صیقل داده و چون گوهری در میان جوانان شهرش می درخشد.(۵)

در کنار نقاشی، عکاسی نیز فعالیت جدی دیگری است که غلامحسین صابر، سال‌ها به آن پرداخته است. قبلاً اشاره شد که وی کار عکاسی را با یك دوربین لوبیتل و از دوران دانشجویی آغاز کرد. بعد از این که از خرمشهر به شیراز بازگشت، «به تشویق شادروان پیرم آرتونیانس (ژرژ) که از عکاس‌های قدیمی شیراز بود و تجربه و مطالعات زیادی در عکاسی داشت، یك دوربین مینولتا-۱۵۱ SRT خریدم که جزو دوربین‌های پیشرفته آن زمان بود. همین دوربین بود که مرا گرفتار و علاقه‌مند به عکاسی کرد. راهنمایی‌هایی آقای پیرم، تشویو زیادی برای من بود و می‌توانم بگویم که وی ذوق عکاسی را در من پدید آورد.»(۶)

به مرور وسایل عکاسی را تکمیل کرد. انواع لنزها و وسایل ماکروگرافی و صافی‌ها. این بار هم برای کسب اطلاعات کافی درباره عکاسی به ترجمه مطالبی در این زمینه از کتب و مجلات لاتین پرداخت و ذره‌ذره به دانش خود افزود. عکس هایی که می‌گرفت، در ابتدا صرفاً سیاه و سفید بود و برای نتیجه بهتر در چاپ، تاریکخانه‌ای با تجهیزات کافی مهیا کرد. انواع کاغذها، داروها، زمان‌های لازم برای نوردهی و ظهور فیلموکاغذ، غلظت داروها و... را بدون هیچ استادی و صرفاً از طریق مطالعه و تجربه آموخت. بعد از ده سال عکاسی و نقاشی را با هم پیش برده و به نوعی آن‌ها را با هم سازش داده و درهم آمیختم و به این نتیجه رسیدم که نقاشی و عکاسی هماهنگی‌های زیادی با هم دارند، اگر چه وسایل اجرای آن‌ها متفاوت است، اما در هر دو، دید هنرمندانه اساس کار است. ناگفته نماند که اطلاعات دقیق عکاسی، چه درباره رنگ و چه درباره نور، کاربرد رنگ را در نقاشی‌های من به کلی دگرگون ساخت و به آن شکلی جدید داد. (۷)

موضوع عکس‌های صابر، همان موضوعات نقاشی‌هایش است. یعنی منظره، چهره و طبیعت بی‌جان به علاوه ماکروگرافی، «دقت در جزییات و رفتن به سمت ماکروگرافی در عکاسی از پروانه‌ها، کفشدوزك، سنگ، برگ، الیاف و... به من کمك کرد تا بتوانم نقاشی را بهتر انجام داده و با دید ریزبین‌تری به طبیعت نگاه کنم.»

وی به پشتوانه مطالعات پیوسته‌ای که داشته، به خوبی در جریان پیشرفت‌های فنی انواع دوربین‌های عکاسی بود و همیشه سعی داشت برای ارتقا کیفیت عکس‌هایش، از مدرنترین دوربین‌ها بهره بگیرد. به رغم سال‌ها تجربه‌ای که با دوربین آنالوگ داشت، زمانی که دوربین‌های دیجیتال پای به عرصه گذاشتند نیز، از آن‌ها استقبال کرد. «تاریکخانه را کنار گذاشتم و با استفاده از دوربین‌های دیجیتال و کامپیوتر، عکس‌هایم را چاپ می‌کنم. این زمینه جدید، مقداری زیادی کارهای سخت گذشته را که در ظهور فیلم و چاپ عکس متحمل می‌شدم، از شانه من برداشته است.»

هانیبال الخاص که گرایش‌های مردمی و اجتماعی او امروزه برای ما روشن است نقدی را که قبلاً به آن اشاره شد، این‌گونه به پایان می‌رساند: «خلاصه کنم؛ صابر نقاشی به تمام معنی است و باید افتخار شهر شیراز خود باشد. نمونه‌ای است برای غلط بودن تمام عقده‌های حاصل از مقایسه امکانات شهرستان‌ها با تهران، باز تکرار می کنم. هنر [...] زمان و مکان نمی‌شناسد. اثباتش غلامحسین صابر. خوشا به حال شاگردان او که از او حتماً تعلیم درست در نقاشی و طراحی می‌بینند.» (۸)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=247855

VISTA.IR
Online Classified Service

غلامحسین نامی، نوگرایی در نقاشی معاصر ایران

غلامحسین نامی گزیده ای از آثارش را در خانه هنرمندان ایران به نمایش گذاشت که مقارن با افتتاح نگارخانه ای به نام او بود.

هنگامی که نام غلامحسین نامی مطرح می شود، مبحث «نوگرایی» در نقاشی معاصر ایران نیز به میان کشیده می شود و بحث «نوگرایی» که در نقاشی مطرح می شود، ذهن به سوی ریشه های این جریان معطوف می شود.

در ریشه یابی جریان «نوگرایی» می توان از سرشاخه های نخستین آن در دوران صفویه آغاز کرد و به تدریج به زمان حال رسید. از دوران صفویه تا قاجاریه، ایران دچار تشتت، جدال و پراکندگی بود. در همان زمان، اروپا دگرگونی های بنیادینی را آغاز کرده و چشم اندازهای نوینی را در اعتلای فرهنگ، هنر، اقتصاد و صنعت در برابر خود می گسترانید.

ایستایی جوامع مشرق زمین - و همچنین ایران - در سه قرن گذشته، معلول عوامل بسیاری بود. از جمله می توان گفت دوران گذار از نوعی فئودالیسم به نوعی سرمایه داری در این جوامع بسیار کند بود.

چنین روندی معلول مداخله مستبدانه حکومت های محلی و سیاست های سوداگرانه امپریالیسم نوظهور اروپایی بود که برای سلطه بر بازارهای کشورهای شرقی مانع صنعتی شدن آن مناطق شد. درنتیجه، پیشرفت صنعت و به تبع آن رشد اقتصادی و تکامل اجتماعی این جوامع بشدت کند و یا درمواردی مختل شد.

در این میان، ژاپن با پیدایش دوران «میجی» یا حکومت روشن (۱۸۶۷ تا ۱۹۱۲ میلادی)، گام های درخشانی به سوی رشد اجتماعی، فرهنگی و بویژه صنعتی کردن جامعه برداشت.

همزمان، در ایران نیز امیرکبیر درصدد جبران عقب ماندگی کشور بود، اما در همان گام های نخستین از حرکت باز ماند. زمانی که انقلاب صنعتی دگرگونی های ژرفی در روابط تولیدی و اقتصادی اروپا ایجاد کرده بود و ظرفیت های ابداع و نوآوری را هر دم افزایش می داد و درست در شرایطی که با ظهور تکنیك های نو، دنیای مغرب زمین مرزهای تازه ای از ابعاد انسان و جهان را کشف می کرد، در ایران جدال خونینی برای کسب قدرت میان طوایف قاجاریه، زندیه و افشاریه جریان داشت.

در غرب اما، انقلاب صنعتی به راه افتاده بود و با ایجاد شهرهای بزرگ، شکل دادن به طبقه متوسط شهرنشین و تولید انبوه، دستاوردهای نوینی را پدید آورده و هنر نیز مخاطبان تازه ای پیدا کرده بود.

از این پس، مخاطبان هنر کسانی بودند که خلق و خوی روانشناسی آنها در «زندگی صنعتی»، «تولید انبوه» و «سرعت» شکل می گرفت. در چنین شرایطی، قواعد و قوالب متحجر هنر آکادمیك نمی توانست پاسخگوی نیازهای «نو» باشد. هنرمند اروپایی که از حصار سنن دیرپا رها شده بود، در بستر هر دم متغیر و رو به رشدی که شرایط اجتماعی پیش رویش نهاده بود، به نفی سنت هنری ۵۰۰ ساله خود پرداخت. نفی سنت برای هنرمند اروپایی به معنای سنت آفرینی مستمر و نظام دادن به سنت شکنی و سنت آفرینی بود. در کشورهای مشرق زمین - و ایران - به دلایلی که گفته آمد، فرآیندی قابل قیاس با جوامع اروپایی رخ نداد.

به رغم درهم پاشیدگی نظام سنتی، دگردیسی های فرهنگی و ورود عناصر فرهنگ غربی به این جوامع، اما همه چیز روندی متفاوت با اروپا داشت و هم از این روی در هنر ایرانی نیز فرآیندی متفاوت طی شد. هرچند روح حاکم پس از جنبش مشروطه، روح پیشرفت و میل به جبران عقب

ماندگی در همه سطوح بود؛ اما تعبیر روح حاکم در ذهن هنرمند منجربه گزینش شیوه های هنری متناسب با آن می شود.

ذهن غلامحسین نامی در کوشش و جوشش هنرمندانه به پردازشی مدرن و طرح ریزی ساختاری معاصر با شکل بندی دنیای جدید می رسد.

یکی از ویژگی های مهم نقاشی معاصر ایران جست وجو برای یافتن حلقه مفقوده ای است که تاریخ نقاشی ایران نه تنها سال ها که سده هاست در پی یافتنش است. نقاشی معاصر ایران در پی چنین جست وجویی به دو سو، گرایید: یکی با بهره مندی از سنت آکادمیك اروپایی، از چشمان کمال الملك عبور کرد و با صافی ذهن شرقی اش ترکیب شد و دیگری بی اعتنا به سنت ۵۰۰ ساله اروپا و نقش کمال الملك در انتقال آکادمیسم اروپایی به ایران، از کنار آن گذشت.

عصر جدید اصولاً در دامان خود دوگونه متفاوت از تفکر را پرورانیده است: یکی نوگرایانی که سایه پیشینیان را بر سر خود حس کرده، با اتصال به راه طی شده گام هایی رو به جلو بر می دارند و دیگر، نوگرایانی که از سنگینی بار گذشتگان خود را رهانده و یکسره شیفته و حواری آن چه «نو» و «متفاوت» است، می گردند. برای رصد کردن چند و چون نقاشی معاصر ایران، به ارتفاعی نیاز داریم که با همیاری بال های این دو نحله به آن دست پیدا می کنیم.

از چنین منظری می باید سهم هر کدام را در عمق بخشیدن به غنای هنر معاصر ایران مورد بررسی قرار داد.

به عبارت دیگر، ورود عناصر فرهنگ غربی به جوامعی چون جامعه ما و دگردیسی های فرهنگی ناشی از آن در یك سده اخیر، منجر به یك «اندیشه واحد» با حداقل «دو شیوه متفاوت» شده است.

دادن پاسخ به چند پرسش شاید یکی از این دو شیوه (نقاشی واقعگرا، نقاشی مدرن و آبستره) را به مثابه شیوه ای که فرهنگ تصویری جامعه با تغذیه از آن غنای بیشتری می یابد، مشخص تر سازد.

آیا هنرمند معاصر ایرانی برای این که بتواند «ادراك شخصی» خود را از جهان عرضه کند، قوالب دست و پاگیر کلاسیسیم را نفی می کند؟

یا صرفاً به این دلیل به نفی کلاسیسیم می گراید که همسو با جریان معاصر جهانی باشد و به اصطلاح از قافله عقب نماند؟ آیا در شرایطی که مدرنیسم همچون کالایی وارداتی و مینیاتور همچون میراثی کهن در دو سوی ذهن ایرانی فرهیخته خاموش و روشن می شوند و زمان حال نیز فاقد شیوه ای از بیان تصویری متناسب با زمانه است، میان نوعی سنتگرایی متعصبانه و نوگرایی نسنجیده، چه تدبیری باید اندیشید؟

چرا پس از ۷۰ سال شعر ما «نو» می شود و این شعر نو از پس ۱۰۰۰ سال نظم و نثر پارسی، سرانجام خود را تثبیت می کند؛ اما در نقاشی، تثبیت پدیده ای موسوم به «نقاشی مدرن» هنوز به کج فهمی و معضل گرفتار است؟ آیا نقاشان مدرن ایرانی در ۷۰ سال گذشته نتوانسته اند تصویری بیافرینند که درك عمومی مردم را از مفهوم «تصویر» به چالش بکشاند؟

فاصله چند صد ساله موجود میان آخرین بارقه های مینیاتور و تصویری از جنس دوران ما، چگونه سپری شده است که موقعیت نقاشی معاصر ایران را به موقعیتی بدل ساخته که نه دیگر پا در خاك دیروز دارد و نه کاملاً سر در هوای اکنون؟ دل دادن به مینیاتور؟ به شیوه های کمال الملك و شاگردان نسل اول او؟ به جریانات مدرن؟ به طبیعت گرایی و به آبستره؟ به رویکردهای انسان محور و اجتماعی؟ یا به گرایش های ذهنی و مجرد؟ راه کدام است و چاره چیست؟ آیا با امتزاج محتوایی ایرانی و شکلی غربی می توان به پاسخی درخور رسید؟ آیا دستیابی به یك نقاشی با هویت انسان امروزی و ایران معاصر، به تنهایی بر عهده هنرمند است؟

هنرمندان ایرانی در ۷۰ سال گذشته با تکیه بر احساس، مهارت و دانش خود، راهی را سپری کرده اند، راهی که از پشتوانه حمایت های نظری و زیرساخت های اجتماعی و فرهنگی بی بهره بوده و تنها به اراده و قریحه هنرمند متکی بوده است.

هنر معاصر ایران به یك «نگاه امروزی» نیازمند است. بدیهی است «نگاه امروزی» را مجموعه عوامل اقتصادی، تولیدی، صنعتی، فرهنگی، فکری و ادبی می سازند. چنانچه یکی از عوامل یاد شده در رشدی نامتوازن با سایر عوامل حرکت کند، در واقع چیزی از «نگاه» هنرمند کاسته شده، او در جریانی که به طور ناموزون رشد می کند، لطمه خواهد دید.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=244834

غلامرضا هزاره

خانه هنرمندان ایران، تعدادی از آخرین آثار غلامرضا هزاره، نقاش جوان (متولد ۱۳۶۶) را به نمایش گذاشته است. رضا هزاره بادو دسته کار در این نمایشگاه شرکت کرده است :

۱) طراحی هایی با ابعاد نسبتاً کوچك (با استفاده از تکنیك کلاژ)

۲) تابلوهای نقاشی در ابعاد بزرگ

هزاره در طراحی های سیاه و سفیدش از یك تمهید تصویری جذاب بهره گرفته است، او با استفاده از چند نوع کاغذ به چند نوع حس و چندنوع بافت و بالطبع به چند نوع تأثیر متفاوت دست یافته است.

رضا هزاره با هوشیاری توانسته است این چندگانگی ها را در ساختاری پیوسته سازماندهی کند.

تأثیر دلنشین عنصر خط و نمایش دیدنی هاشورها و بازی های قلمی در جوار عناصر دیگری مثل : بافت و تنوع سطوح، طرح های او را جذاب و تماشایی کرده است.

رضا هزاره، گاه یك طرح واحد را بر روی چند سطح متفاوت ترسیم می کند و به گونه ای حالت شفافیت یا Trans parency دست پیدا می کند.تجربه گری های او در تکنیك کلاژ به طرح هایش دوام واهمیت بیشتری می بخشد. در حالی که ممکن بود هریك از همین طرح ها بر روی یك برگ کاغذ سفید اجرا شود و خیلی هم جذاب به نظر نیاید. نکته اینجاست که رضا هزاره خیلی خوب قابلیت های خود را بسته بندی می کند و خیلی زود به عامل «ارائه» یا presentation پی برده است.

ای بسا، هنرمندان جوان بسیاری باشند که خیلی هم کار می کنند، اما طرز «ارائه» اثر را نیاموخته باشند.

بسیار دیده شده است که طراحان جوان به همین دلیل ظاهراً کوچك نمی توانندبه قابلیت های خود واقف شوند. رضا هزاره با تکیه بر چنین قابلیتی می تواند به رشد و توسعه هنر خود مطمئن باشد. نکته قابل توجه در آثار رضا هزاره در تفاوت و فاصله فاحشی است که میان طرح های او و تابلوهای نقاشی اش دیده می شود. که دراین میان باید گفت طرح هایش بسیار دیدنی تر از تابلوهای نقاشی اش جلوه می کنند.

پرسیدنی است که چرا این تفاوت و شکاف میان طرح ها و نقاشی هایش به این آشکاری وجود دارد؟

پاسخ را شاید در جوان بودن او و یا در ارزیابی شتابزده ای پیدا کرد که منجر به نمایش این مجموعه شده است.

با این حال ، بایدگفت او آنقدر جسارت داشته که دل به دریا زده و خود را این چنین در معرض داوری قرار داده است.رضا هزاره به اهمیت کاری که می کند آگاه است و اجازه ورود دیدگاه های متفنن را به جریان کار و تجربه اش نمی دهد. رفتار منظم، ذهن برنامه ریز و روحیه پرکارش می تواند تضمینی بر آینده موفق او باشد.

شاید جوانانی با استعداد بیشتر از او، اما فاقد برنامه ریزی و نظم، هرگز چنان توفیقی را تجربه نکنند.

رضا هزاره با ارائه آثارش، نشان داده است که در تکنیك کلاژ به خوبی می تواند به فضاسازی های دلچسبی دست پیدا کند، اما معلوم نیست که چرا این نقطه قوت خود را بر سطح بوم های نقاشی اش تسری نداده است.

تکنیك کلاژ در ابعاد وسیع نقاشی های او می تواند منجر به خلق جذابیت های تجسمی قابل درنگی شود. کاری که او با تعویض مقوا و کاغذ در طرح هایش کرده، چنانچه با انتخاب سطوح و بافت های متناسب در تابلوهای رنگی اش نیز انجام دهد ممکن است منجر به نوعی پیوستگی تکنیکی در همه آثارش بشود.

گفتن نداردکه تکنیك کلاژ در ابعاد کوچك و با انواع کاغذ، بیشتر نوعی تنوع و بازیگوشی تصویری را در پی دارد، اما در ابعاد بزرگ و با استفاده از صداهای متنوع سطوح و بافت ها می تواندموجد نوعی شگفتی و حتی شعف تصویری باشد.رضا هزاره گام نخست را به درستی برداشته است، باید در انتظار جست وجوهای بعدی او باشیم.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=256718

VISTA.IR
Online Classified Service

غیرانسانی شدن نقاشی

نقاشی چونان هیولای رنگی، تجربه‌ای است که پس از اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی ارتجالی پولاک، امکان جایگزینی موجودات غیرانسانی را فراهم می‌آورد، زیرا دیگر هنر نقاشی متکفل بیان هیچ معنا و احساس مشخصی نیست. تصادف هر شیء و چیزی که رنگ را با سطح بوم تمام دهد، می‌تواند اثر هنی را خلق کند.

حال یک گوریل یا شامپانزه چنین کند، یا جریان باد رنگی که میان آن و بوم قرار گرفته، روی بوم و پرده نقاشی پخش کند، یا ماری و خزنده‌ای روی بوم بخزد و سطحی رنگی ایجاد کند، یا آتشی قسمتی از بوم را بسوزاند، و تضاد میان بخش سوخته و بخش نسوخته ایجاد نماید، و یا رابوتی مکانیکی یا الکتریکی (آدم ماشینی یا ماشین‌های کارگر) جایگزین نقاش و انسان هنرمند شود، فرقی نمی‌کند، و این غیرانسانی شدن لازمه بی‌معنا شدن

نقاشی و محدود شدن آن به بازی‌های فرمالیستی است. استفاده از اشیایی غیر از قلم‌مو برای ایجاد نقوش غیرعادی از جمله اسافل اعضاء بدن انسان و حیوان، کثافات و فضله‌های انسان و حیوان برای جایگزینی آن به‌جای رنگ و غیره هم به نحوی به بازی‌های فرمالیستی هنر مدرن بازمی‌گردد.

تینگلی از اکسپرسیونیستهای انتزاعی، در سیر همین تفکر و در بسط انتزاعیت عمل هنری ماشینی ابداع کرد، که خودبخود تابلوهایی را به همین سبک تولید می‌کرد.ئ این ماشین چهل هزار نقاشی تولید کرد؛ تولید انبوه نقاشی بدون دخالت دست یا پا و یا هر عضو دیگر. این یعنی تکثیر هنر که از نظر والتر بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» نمی‌تواند حکایت از پایان و نابودی «هاله» اثر هنری نباشد. البته بنیامین این تحوّل به نقش ابزارها و وسایل انقلابی تکثیر و عکسبرداری مربوط می‌داند. زیرا این ابزار به همه جایی کردن و تکثیر آثار، «کیفیت حضور اثر هنری اریژینال و اولیه» را که بنیامین «هاله یا تجلی» (aura) می‌خواندش، از بین می‌برد. بدین‌ترتیب ارزشی آیینی اثر از میان می‌رود، ارزش آئینی هنر اعم از آئین جادویی اساطیری، دنیوی و دینی است. اصالت اثر هنری اصیل بر پایه حضورش در زمان و فضا و بر بنیان هستی یگانه‌اش در مکانی که در آن تحقق می‌یابد، می‌ایستد. مکان بواسطه «هاله» اثر اصیل را صیانت می‌کند.

بنیامین متوجه است در عصر تکثیر ماشینی که با اختراع دستگاه عکاسی [در نقاشی، ماشین نقاشی که کار تکثیر نقاشی را علاوه بر سیستم عکسبرداری و تکثیر نسخه‌ای متعدد از اثر اولیه] آغاز شده، اثر اصیل [دردمندانه و انسانی] هنری هاله‌ی خود _ کیفیت یا نحوه‌ی حضور خود _ را از کف می‌دهد. این مسئله را به تکنیک تکثیر که به تفکیک شیء تکثیر شده _ اثر اصیل هنری _ از قلمرو سنّت می‌انجامد، نسبت می‌دهند. این تکنیک با ایجاد نسخه‌های بسیار، کثرتی از نسخ را جانشین یک هستی بی‌نظیر و یکه می‌سازد. با مسلم داشتن این فروپاشیدگی سنّت که بنیامین، سبب آن را تکثیر و نسخه‌برداری مکانیکی با دستگاه عکسبرداری می‌انگارد، اثر اصیل هنری به قلمرو «ناکجا» متعلق می‌گردد.

والری نسخه‌های تکنیکی که می‌توانند هرجا و همه‌جا به نمایش درآیند، جایگاه و مکان وجود بی‌مثل اثر هنری را به «ناکجا» دقیقاً به (Ou-Tops) بدل می‌سازد، و بدینگونه جایگاه آیینی آن ناکجاآبادی (Utopion) می‌شود. و با این ممیزه تکثیری، آثار هنری به‌جای ارزش آیینی، ارزش نمایشی طلب می‌کنند، و آواره و سرگردان و بی‌خانمان می‌شوند مانند خود تکنولوژی.

البته عمیق‌تر از والری بنیامین، هیدگر علت تباهی اثر هنری را به نحوه‌ی نگاه انسان به جهان بازمی‌گرداند. در این نگاه در روزگار مدرن، جهان نهایتاً به منزله باز نمود و همچون تصویر مسخر شده است. با انقلاب کوپرنیکی کانت تسخیر و تصرّف جهان بسان تصویر که از علم مدرن نشأت گرفته، به تمامیت و کمال فلسفی خود می‌رسد. و در عرصه هنر این نگاه با تبدیل آثار هنری در همه‌جا به نمود تصویری خود مانند عکس و فیلم، اسلاید، لوح و دیسک کامپیوتری، تصویر چاپی و کارت پستال و تمبر و غیره جابجا شده است.

هیدگر جایگزینی نمایشگاه همه‌جایی آثار هنری را به‌جای آئینگاه، بر مبنای نظریاتی چون بی‌خانمان‌شدگی مکان (Topos)، و جابجایی موقعیت و موضع (Locus) با مکان کیفی Topos تبیین می‌کرد. آن آوارگی و این جابجایی، هرکدام مستقل از اینکه Topos جایگاه اولیه و اصیل اثر باشکوه و یا محل آن در موزه باشد، روی می‌دهند. شاید این نظر هیدگر در باب گرافیک مصداق بیشتری داشته باشد، که به هرحال می‌توان به این نتیجه رسید، که تسخیر تکنیکی اثر اصیل هنری به‌مثابه‌ی عکس، چیرگی بر جهان این آفریده و مخلوق اصیل و نخستین همچون تصویر را تکمیل می‌کند.

از نظر هیدگر چه بسا اثر هنری در جایگاه اصلی خود نظاره شود، و یا در نمایشگاه و مرتبه نمایشی خود بی‌خانمان و آواره باشد، و عالمشان زوال‌یافته باشد، چنانکه فی‌المثل هنگام غیاب خدا، معبد دیگر نمی‌تواند چون ابداعگر عالمی، به اشیاء و زمین و آسمان و حریم اطراف خود معنی بخشد، و این مراتب یعنی عالم داشتن؛ و اثر هنری چه بسا در موقعیت نمایشگاهی عالمی را ابداع کند، و قدرت رهایی‌بخشی از بی‌خانمان و ورود انسان به «احساس بودن در جهان» به منزله زیستگاه و ملجأ را مهیا سازد، چنانکه در عصر تکنولوژی اثری مانند کفشهای روستایی می‌تواند انسان را از بی‌خانمان و بی‌عالمی رهایی بخشد.

و به انسان موهبت «احساس بودن در جهانی به منزله مأوا و زیستگاه» را عطا کند. اما چنین آثاری در هنر مدرن بسیار اندکند. هیدگر در مصاحبه ود با اشپیکل معتقد است که هنر مدرن «جایگاه» حقیقی ندارد، و رهنمودی در هنر مدرن دیده نمی‌شود، و در «پرسش از تکنولوژی» نیز با تردید

از توان و نیروی نجات‌بخش (بازگشت به خانه و اصل انسان) هنر مدرن و امروزی سخن می‌گوید، زیرا هنر عصر تکنولوژی صرفاً متعلّق (ابژه) زیبایی‌شناسانه و لذت از آن است، در حالی‌که دلمشغولی به امور صرفاً زیبا ما را از ماهیت هنر و حقیقت منکشف عصر تکنولوژی غافل می‌کند.

نکته اساسی که باید متذکر آن بود، این است که نقاشی و هنر وقتی به مثابه فرم و صورت محض و چون وسیله‌ای برای لذت زیبایی‌شناسانه و یا فعالیتهای فرهنگی لحاظ می‌شود، اینچنین تکنولوژی بر آن سلطه پیدا می‌کند.

تکنولوژی که با توجه به ماهیتش حقیقت را به‌صورت منبعی از انرژی منکشف می‌سازد، و تصویری حسابگرانه و محاسبه‌پذیر از جهان ارائه می‌دهد، در هنر استیلایافته و آن را وسیله التذاذ و بازی می‌کند. در حالی‌که هنر در ذاتش با توجه به ماهیت حضوری آن و تعلّقش به قلمرو ابداع و زایش و بالندگی و نجات‌بخشی، در برابر تکنیکی که در ذاتش پوشاننده حقیقت و متعرض و ستیزه‌جو با جهان خارج است، هستی‌اش بر باد می‌رود.

انسانی که به هنر چون ابزار و وسیله نگاه می‌کند، و میل به سروری و استیلای بر آن پیدا می‌کند، خود مات و مبهوت آن می‌شود، و دیگر نمی‌تواند به ساحت عطا کردن و افاضه کردن بازگردد، و ذات نجات بخش هنر برای بازگشت به حقیقت انسانی انسان به او مدد رساند. هیدگر معتقد است حتی تکنولوژی نیز که ذاتاً انسان را به تعرّض منظّم به خارج می‌خواند، اگر با تأمّل عمیق بدان نظر شود، ساحت پوئیسیسی و پنهان آن نیز که در تخته یونانی وجود داشته، آشکار می‌شود، چه رسد به هنر که ذاتاً ماهیت پوئیسیسی و ابداعی (آشکارکنندگی حقیقت) دارد.

اما چرا تأثیر تکنولوژی بر نقاشی مدرن معاصر، کار را به سرانجامی چنین می‌کشد [که ماهیت انسانی خود را از دست بدهد]؟ شهید آوینی در پاسخ می‌نویسد:

«آنچه می‌توان گفت این است که نقاشی نوین نسبتهای متفاوتی با تکنولوژی گرفته است، که گاه به طغیان نیز تعبیر می‌شود. امّا هرچه هست نقاشی نوعی ابداع است، و ابداع در روزگار و سیطره‌ی تکنولوژی ناگزیر باید در سازگاری با تکنولوژی انجام شود. هنرمند امروز نیز ناگزیر است که این سیطره را بپذیرد، و در برابر قدرت و احاطه‌ی تکنولوژی تسلیم شود.

اگر این مفهوم از آزادی [مطلق و تام و تمام] وجود نداشت، تکنولوژی امکان نمی‌یافت که حتی کار نقاشی را به تولید انبوه بدون دخالت نقاش بکشاند. اما این تعبیر شاید گویاترین نباشد، چرا که جوهر تکنولوژی نیز همین آزادی و انفصال از طبیعت و انکار آن است، در ذات تکنولوژی نیز گرایشی آشکار به کسب استقلال از انسان و حتی نابودی او وجود دارد.»

«این تحول لازمه «شکی» است که دنیای جدید با آن آغاز می‌شود. همین شک است که بشر جدید را در وجود کانت نسبت به امکان شهود عقلی، یا وصول به معرفت از طریق عقل به تردید واداشت: «این انسان است که طبیعت و واقعیت را خلق کرده است».

به هر تقدیر انسان جوهر نقاشی مدرن را با قابلیتهای صرف صوری و اشکال محض در ترکیب‌بندیها و رنگ‌آمیزی‌ها و... را موضوع نقاشی تلقی می‌کند، پس نقاشی برای نقاشی فارغ از معنا تعین پیدا می‌کند:

«نقاشی نوین به موجودیت «شکل و صورت» فارغ از «معنا» توجه یافته است، و تجربه‌ی همین موجودیت انتزاعی است که نقاشی معاصر را راه می‌برد. وجود به‌واسطه‌ی شکل و صورت [هیولایی صرف] است که تجلّی پیدا می‌کند. اما نقاشی معاصر از پدیدارشناسی تأویلی نیز فاصله گرفته است: شکل دیگر «نمود» یک «بود» نیست، خود واقعیت است.

منبع : پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنر

http://vista.ir/?view=article&id=307042

VISTA.IR
Online Classified Service

فراتر از یک نقاش

از میان انبوه نقاشان مکتب ندیده در سرتاسر دنیا که برخی شایستگی پیوستن به صفحات تاریخ هنر را دارند تنها معدودی به این مهم دست می‌یابند. بعضی از آن‌ها شهرت خود را مدیون هم پیاله بودن با نقاشان حرفه‌ای هستند و بسیاری نیز مدیون نوشته‌ها و مطالب منتقدینی که در جستجوی کشف پدیده‌های ناشناسند.

اما شهرت «نیکی فور»(۱) نقاش مکتب ندیده لهستانی فارغ از هر دو جریان فوق است. غرور، لجبازی و کج‌خولقی‌های او مانع از آن بود که بخواهد آثار نقاشان حرفه‌ایی را که همواره با نگاه تحقیر به آنان می‌نگریست پیروی کند و احیاناً در جریان رایج و مرسوم چگونگی به شهرت رسیدن آن‌ها قرار گیرد؛ اخلاقی که مانع از آن بود که دیگران نیز از جمله منتقدین مجذوب او شوند تا از این راه دریچه‌ایی برای به شهرت رسیدن وی گشوده شود، اگرچه نوشته‌های محدودی نیز در زمان زندگی‌اش برای کارهای وی به نگارش درآمد.

با این همه، شهرت فراگیر و برون مرزی او بیش از همه مدیون فیلمی است با عنوان «نیکی فور مُن»(۲) که چند سال پیش ساخته شد و آوازه‌ی کارهای این نقاش را به خارج از مرزهای لهستان کشاند. این فیلم جدا از آن‌که خود اثری هنری است و چند جایزه را نصیب دست‌اندرکاران خود نمود بازگوی جذابیت‌های خاصی از زندگی این نقاش مکتب ندیده است.

نیکی فور که نام واقعی او «ای جنتلیچ اپیفان دراینک»(۳) است در سال ۱۸۹۵ در منطقه‌ی «پودکا رپاسی»(۴) لهستان به دنیا آمد. او پسر یک خانواده خدمتکار و از پدری ناشناس بود. نیکی فور بعد از فوت مادرش به اجبار مانند یک سائل زندگی را در فقر شروع و ادامه داد. این شرایط موجب شد تا بی‌سواد بماند و همین مسئله مانع ارتباط فراگیرش با جامعه و محیط اطرافش شد؛ مشکلی که او را رفته‌رفته در کنج انزوا قرار داد.

اما آنچه موجب شد در این تیره‌بختی دریچه‌ایی جدید به زندگی او گشوده شود هدیه گرفتن جعبه‌ای آبرنگ از یک دکتر به هنگام بستری شدن‌اش در زمان کودکی در یک بیمارستان بود. از این زمان بود که او تا پایان عمرش (۱۹۶۸) بیش از ۴۰ هزار نقاشی کشید؛ یعنی به طور متوسط ۳ نقاشی در هر روز که این رقم او را در ردیف پر کارترین نقاشان جهان قرار داد.

این مجموعه آثار، بیشتر حاصل سفرهای او از یک روستا به روستای دیگر بود که اغلب آن‌ها نیز در طول سفرها فروخته می‌شد، نیکی فور آثارش

را با کوبیدن یک مهر دایره‌ای با علامت Nikifor-Matejko امضاء می‌کرد که در حقیقت از نام یک هنرمند مشهور لهستانی وام گرفته شده است. این نشان گود شده در اثر ضربه مبین تمایل او برای شناخته شدن به عنوان هنرمندی حرفه‌ای و صاحب سبک است. موضوع آثار نیکی فور بیشتر ساختمان‌ها، بناها و فضاهای مختلف شهری و روستایی است که در طول سفرهایش مشاهده کرده است.

فرم‌های آثار نیکی فور ساده اما ترکیب‌بندی‌های رنگ‌هایش متنوع و شلوغ است. آثار نیکی فر خیلی دیر مورد پذیرش و رسمیت قرار گرفت و این در حالی بود که آثار خلاقانه او دارای بیان شخصی همراه با بار معانی بود. مبارزه‌ی مداوم او با شرایط زندگی‌اش او را فراتر از یک نقاش و هنرمند پرکار مطرح می‌نماید.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=276923

VISTA.IR
Online Classified Service

فرانسیس بیکن

"من گاهی کوشیده ام که راجع به نقاشی صحبت کنم، اما سخن گفتن درباره نقاشی و یا نوشتن در مورد آن کاملا تقریبی است. چون نقاشی زبان خودش را دارد و قابل تبدیل به کلمات نیست"/ فرانسیس بیکن

بیکن پشت سطح اصلی بوم نقاشی ، نقاشی کشیده است. پشت بوم به خاطر خشک بودن و اینکه رنگ را به طور کامل جذب نمی کند سطح مورد علاقه او بوده است. هر چند او از پاستل و اکرلیک برای زمینه استفاده کرده ، که اغلب صاف و تخت است ، فیگورها با رنگ روغن ا جرا شده اند، که دیر تر و آهسته تر خشک میشود. این کار تصحیح کردن و تغییر دادن اجزا نقاشی در طول کار را آسان تر میکرد و آزادی عمل بیشتری به او میداد. بیکن با اقسام مختلف قلم مو ها و گاهی با دست خالی یا با تعویض قلم مو با تکه ای پارچه ، اسفنج ، برس مو و حتی با پلوور های کاموایی یا هرچه در لحظه به خودش پیشنهاد می داد ، نقاشی کرده.

"من از همه چیز استفاده می کنم" او به "دیوید سیلوستر" می گوید: " من از برسهای زمین شور و قلم مو های خشک و هر چیزی از این دست که فکر کنم نقاشان آنها را به کار برده اند ، استفاده می کنم".در نقاشی های بیکن، قسمت هایی از بعضی تصاویر با اسپری رنگ شده است . در موارد دیگری ، رنگ با تکه ای پارچه و با سرعت گذاشته شده و یا با کمی پرز پلوورهای پشمی یا کمی از خاک کف استودیو مخلوط شده و در بعضی

سطح بوم بدون پوشش رها شده است. بیننده میتواند دایره های کوچک رنگ را که با درپوش های لوله های رنگ یا درپوش های قوطی های بی استفاده نازک،در جاهای مختلف نقاشی گذاشته شده اند را تشخیص بدهد. در نقاشی سه لته ای با عنوان "مطالعه سه فیگور در تخت خواب ها" که در سال ۱۹۷۲ نقاشی شده، بیکن حتی از درپوش سطل زباله برای نقاشی کردن خطهای پیچیده به دور فیگورهایی که که روی تخت در حال کشتی گرفتن هستند ، استفاده کرده است

بیکن در اینجا دو چیز را به هم مربوط میکند. نخست ، وقفه های مداومی که در طول پیشرفت کار اتفاق می افتد که باعث تقویت جریان اصلی نقاشی که حتی ممکن است از آن دور شده باشد، می شود. و دوم ، شیوه غیر ارتدکسی کار بر روی نقاشی که با تنوع بخشیدن به بافت و شناساندن عنصر چشمگیر تداخل دید ، باعث جذابیت بخشیدن به تصویر می شود. هنگامی که سیلوستر دلیل استفاده از ابزار بسیار مختلف و بسیار متفاوت را از او پرسید، بیکن پاسخ داد:" من این تمرین ها را برای مجزا کردن آنها از هم انجام می دهم. نیمی از فعالیت نقاشی من سوا کردن آن چیزی است که می توانم به آسانی انجام دهم."

به دلایلی بیکن ترجیح میداد که نقاشی هایش در زیر شیشه قرار بگیرند. هم به خاطر محافظت سطح نقاشی از آسیب و هم به خاطر اینکه شیشه فاصله ای بین بیننده و نقاشی ایجاد می کند ، شیشه به بیکن کمک میکرد تا احساس کند نقاشی تمام است و مانع این بشود که نقاشی تغییر بدهد و یا آن را از بین ببرد !!. بالاتر از همه اینها این اثر را دارد که از پریدن رنگها از روی سطح نقاشی جلوگیری می کند و احساس قوی تری از ثبات و پایان پذیری به اثر می بخشد. " من این احساس را دارم ، برای اینکه من از انواع براق کننده ها (وارنیش ها) یا چیز هایی از این دست استفاده نمی کنم و به خاطر اینکه من به روش خیلی مسطح نقاشی می کنم، شیشه به وحدت بخشیدن به کار و هماهنگ شدن نقاشی کمک می کند.

همچنین به فاصله ای که شیشه بین اثر و بیننده اثر به وجود می آورد علاقه دارم. من دوست دارم که چیزهای درون اثر را تا حد ممکن از بیننده دور کنم."(سیلوستر، ۱۹۷۸، صفحه ۸۷)

بیکن یک نقاش بود و نه چیز دیگری. او تعداد کمی طراحی، آبرنگ یا گواش انجام داده است و کار چاپی ندارد. او به تهیه پیش طرح برای نقاشی اعتقاد نداشت برای اینکه نگران آن بود که آنها از جذابیت اتفاق هایی که در حین نقاشی کردن پیش می آیند کم کنند . در مقابل او سراسر به الهام های خود انگیخته و ناگهانی وابسته بود. هنگامی که او کار بر روی یک نقاشی را شروع می کرد، واقعا نمی خواست که بداند نهایتا چه چیزی از کار در خواهد آمد. تنش و هیجان نقاشی از درون بی اطمینانی می آید. بیکن تصویری را می خواست که او را شگفت زده همراه خود ببرد.

- فیگور و زمینه

شاید تمایز نقاشی های بیکن تضاد بین فیگور و زمینه باشد که در مجموعه نقاشی های او یافت می شود. موضوعات انسانی او سراسر از محیط پیرامون شان که نوعی سن یا دکور سرد و ساکن است ، جدا هستند .در نقاشی های او نوعی بیان بنیادی و استوار از عدم ارتباط انسانها با دنیایی که در آن به سر می برند وجود دارد. واقع گرایی بیکن در بیان این چنین احساس غربت و نا خشنودی , در میان معانی مناسبی که او در نقاشی می جست ، ترکیب شده است.

به جز نقاشی های سری ون گوگ ، پیش زمینه ها و پس زمینه ها ی بیکن بدون ویژگی های خاص، طبیعی و ایستا هستند. جایی که فیگورهای او در حالتی از نوعی عصبیت هستند. بدن های آنها له شده با نیرویی عصبی و رنجور از فشار عصبی مداوم و درد هستند. زمینه تمیزی محیط عمل جراحی را نمایش میدهد که پاکیزگی آن با فعالیت و حضور قاطع انسان آلوده شده باشد.

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353728

VISTA.IR
Online Classified Service

فرانسیسکو گویا

"گویا" هنرمندی بود که توانست انتقادات اجتماعی خود را با هنر نقاشی اش ادغام کند، زیرا در زمان نا آرامی های سیاسی و نابرابری های شدید اجتماعی در اسپانیا با قدرت و توسط رئالیسمی تلخ و طنزآلود و نگاهی عمیق، آنچه را که در پیرامون خود می دید، به تصویر کشید. "چهره هایی که او از درباریان و ملازمان عالی مقام آنها کشید و آثار چاپی ای که از زندگی مردم، گاوبازی و وحشت جنگ تهیه کرد همگی نگرشی آنی و تکان دهنده و وحشتناك و مسخره از دنیا را بیان می داشت".

بسیاری از آثار "فرانسیسکو گویا" در زمان ترسیم به نمایش درنیامد، بخصوص آثاری که حماقت طبقه اشراف را نمایان می کرد.

"فرانسیسکو گویا" در سی ام مارس ۱۷۴۶ در دهکده "فوئندوتودوس" ایالت "ساراگوسا" در خانواده ای فقیر به دنیا آمد. پدرش از راه طلاکاری روزگار می گذراند و مادرش قطعه زمین کوچکی در آن دهکده داشت.

زندگی طولانی و پیچیده "گویا" طی سالیان دراز با افسانه های بسیاری آمیخته شده و حتی امروزه نیز تمامی جزییات زندگی او روشن نیست، اما به هر حال آن چه مسلم است "گویا" در شرایطی زندگی می کرد که در قرن هجدهم میلادی اسپانیا شرایط رایج اقلیمی و اجتماعی بود؛ زمینهای خشك و مردم فقیر و از آن طرف زندگی پر زرق و برق دربار.

"گویا" تا سن ۱۴ سالگی در دهکده زادگاهش زندگی می کرد و پس از آن در سال ۱۷۶۰ همراه با خانواده اش به ساراگوسا رفت و تا ۱۷۶۴ در مدرسه مذهبی "پیادل پا دره خواکین" تحصیل کرد و در آن هنگام طراحی را از یك نقاش متوسط به نام "خوزه لوزان" فرا گرفت.

"گویا" در سال ۱۷۷۰ به ایتالیا رفت و یك سال بعد در مسابقه ورودی آکادمی "دی بل آرتی" در پارما شرکت کرد و رتبه دوم را بدست آورد. در تاریخچه آن مدرسه آمده که: "اگر به دقت به موضوع توجه می کرد و رنگها را طبیعی تر به کار می گرفت، می توانست مقام اول را بدست آورد" که این نکته نمایانگر آن است که گر چه "گویا" در آن زمان نقاشی گمنام به شمار می رفت، ولی خو وغریزه ای سرکش داشت.

سه سال بعد "گویا" به مادرید می رود و توسط "منگس" اولین سفارش بزرگ نقاشی خود را می گیرد: نقاشی هایی که برای کارخانه پرده بافی سلطنتی داده می شود. این زمان فرصت بسیار مناسبی بود تا گویا وارد جرگه نقاشان دربار شود و از طرف دیگر او این مجال را یافت که با آزادی بیشتری به انتخاب موضوع و تکنیك مورد نظر خود بپردازد و شاهکارهایی را به وجود آورد. آثاری چون: "پیك نیك در ساحل رود مانزاناره"، "چتر آفتابی"، "بازار مکاره مادرید"، "چینی فروشی" و طرحهایی دیگر که قدرت او را به رخ می کشید.

"گویا" از جمله نقاشانی بود که یا توسط معاصرانش نادیده گرفته می شد و یا این که از طرف آنان تحسین می گردید. او شخصیتی قاطع داشت و تأثیری شدید بر مردم و جامعه خود گذاشت، گاهی باعث وجد آنان و زمانی باعث عصبانیت و یا حسادت آنها می شد. هر چند که معاصرانش

نظریه های انتقادی زیادی درباره او ابراز نداشته اند، شاید تنها "بودلر" بود که در ۱۸۵۷ در مقاله ای با نام "کاریکاتورهای عجیب و غریب در له پره زنت" نوشت: "ما در او عشقی توصیف ناپذیر می بینیم و برای وحشتی که گریبانگیر همه شده است و چهره هایی که زندگی را به صورت حیواناتی غیر طبیعی درآورده است، در وی احساسی شدید مشاهده می کنیم. قدرت عظیم گویا در خلق موجودات عجیبش نهفته است. موجودات عجیب او زنده هستند و ما را به یاد چیزی می اندازند. هیچکس به اندازه او جرأت نکرده محال را ممکن سازد، تمام اشکال عجیبش و چهره های جانورخوی و دیو صفتش سرشار از انسانیت او هستند. با آن وقتی که موجودات وی خلق شده اند مشکل بتوان از نقطه نظر تاریخ طبیعی برای آنها ایرادی وارد آورد. به طور خلاصه، خط مستقیم یعنی لبه تیغ بین تخیل و واقعیت که در آثار او از آشکار شدن طفره می رود. مرز میان آنها به قدری مبهم و ناشناخته است که حتی دقیق ترین تحلیلگران هم نمی توانند آنها را از هم باز شناسند. هنر "گویا" در باره اینکه این قدر طبیعی به نظر می رسد، بر همه تعاریف رجحان دارد".

"فرانسیسکو گویا" در ۱۶ آوریل سال ۱۸۱۸ درگذشت.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=248350

VISTA.IR
Online Classified Service

فرانسیسکو گویا

- درباره‌ی زندگی وآثار فرانسیسکو جوزدگویا لوسینتس

فرانسیسکو گویا(۱۸۲۸-۱۷۴۶) به عنوان مهم ترین نقاش اسپانیایی اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزده مورد توجه قرار می‌گیرد. او در بیشتر دوره‌ی کاری طولانی خود، در نقاشی، طراحی و چاپ‌های فلزی، از شادی و زنده دلی به سمت شکاکیت و بدبینی پیش رفت. گویا در فوندتداس(Fuende todos) دهکده‌ی کوچکی در شمال اسپانیا واقع در ایالات آراگون(Aragon) به دنیا آمد. والدین او، جوز گویا (Jose Goya) و انگراسیالوسینتس(Engracia Lucientes) بودند. پدرش رئیس يك صنف بود و زمینه را برای وارد شدن فرانسیسکوی جوان به دنیای هنر آماده کرد. در سن چهارسالگی با والدینش به ساراگوسا (Saragossa) نقل مکان کرد. از آنجایی که شغل پدرش به گونه‌ای بود که بسیاری از هنرمندان را

می‌شناخت. برای فرانسیسکو فرصت خوبی بود تا به آنها کارهایش را نشان دهد و وقتی یك راهب طراحی‌های گویا را دید، به پدرش پیشنهاد داد تا هنر نقاشی را فرا گیرد. به همین دلیل از سن چهارده سالگی شروع به تحصیل با جوز لوزن مارتینز(Jose Luzan Martine) ـ نقاش سال‌های(۱۷۸۵-۱۷۱۰)ـ کرد و به یك مدرسه مذهبی به نام اسکوئلاس پیاس دسن انتن(Escuelas Pias de san Anton) رفت و بعد از اتمام تحصیلش، پسر جوان در سن هفده سالگی در سال ۱۷۶۳ خانه را ترك کرد و برای مدتی به مطالعه در رم مشغول شد. فرانسیسکو گویا به عنوان پدر هنر نقاشی مدرن مطرح است . او کار نقاشی خود را درست بعد از دوره‌ی سبك عجیب و غریب باراکیو(Baraque) آغاز کرد. به خاطر بیان افکار و احساسات خود به طور صریح، پیشقدم در زمینه‌ی هنری جدید شد که در قرن نوزدهم شروع به باروری کرده بود و دو گرایش که در تناقض به یکدیگرند در روند کار هنری او دیده می‌شد. این دو گرایش توأماً عکس‌العملی را در مقابل مفاهیم قبلی هنری به صورت بیان جدید نشان می‌دهند. به منظور فهمیدن مفهوم هنر گویا و درك اصولی که بر تطبیق‌پذیری چشمگیر و پیشرفت کاری او حکمفرماست، لازم است آثار هنری او را در دوره‌ای به مدت حدوداً ۶۰سال در کار طراحی و نقاشی که تا هشتاد و دومین سال زندگی او ادامه داشت مورد مطالعه قرار دهیم. بازتاب زندگی او چه در دوران جوانی که در آن زمان جهان را کاملاً شاد می‌دانست و چه در دوران بزرگسالی که شروع به انتقاد کردن از دنیا نمود و چه در دوران پیری که دنیا را تلخ و ناگوار و رهایی از شیفتگی نسبت به جامعه و مردم پنداشت، در آثارش کاملاً مشهود است.

سال ۱۷۴۶، سال تولد گویا، سلطنت اسپانیا تحت فرمانروایی فردیناند ششم بود و بعد از آن چارلز سوم پادشاه بوربن(۱۷۸۸-۱۷۵۹)(Bourbon) به عنوان یك شاه روشن فکر و موافق تغییرات و به کارگیری وزرایی که از اصلاحات ریشه‌ای اقتصادی، صنعتی و کشاورزی حمایت می‌کردند بر کشور حکومت کرد. گویا در طول این دوره‌ی روشن فکری، به رشد هنری خود رسید، در مادرید برادران نقاش فرانسیسکو((Francisco ۱۷۳۴-۱۷۹۵)) و رامون بائیوی سابایز(Ramon Bayeu Sabias) کارگاهی را در سال ۱۷۶۳ برپا کرده بودند. که گویا خیلی زود به کارگاه آنها پیوست و عاقبت با خواهر آنها جوزفا(Josefa) ازدواج کرد. او پس از دوبار شکست در رقابت‌های طراحی در هنرهای ریل آکادمیا دس بلاس(Real Academia des Bellas Arts) در سان فرناندو(San Fernando) در سال ۱۷۷۰ ایتالیا را دید. معرفی گویا به اتاق کار سلطنتی در سال۱۷۷۴ روی داد. ارتباطی که به دنبال آن بقیه‌ی زندگیش را در طول فرمانروایی چهار پادشاه در آنجا گذارند. نقاش آلمانی آنتن رافائل منگز(Anton Raphael Mangs) از گویا خواست روی تصویرهای پرده‌ای با نقاشی‌های ابتدایی برای کارخانه‌ی سلطنتی پرده‌های منقوش در سانتا باربارا(Santa Barbara) کار کند. گویا شصت و سه تصویر بر روی پرده را برای دو کاخ سلطنتی کشید که شامل نه صحنه برای اتاق ناهارخوری در سن لونزو دل اسکوریال(San Lorenzo del Escorial) و ده تصویر به صورت پرده‌ی منقوش واقع در اتاق ناهارخوری ال پاردو(El Pardo) است. این پرده‌های نقش‌دار از فعالیت‌های آسوده‌طلبی ثروتمندان، فقیران، جوانان و پیران را در سبك سر زنده‌ی رکوکو(Rococo) در مقایسه با سبك تیپولو(Tiepolo) تکریم می‌کند. گیتاریست کور(Blind Guitarist) که در اصل برای اتاق کفش کن ال پاردو طراحی شده از این نوع سبك است. سازندگان پرده طرح کلی آن را باطل کردند و تصویر آن را به گویا بازگرداندند. چنانچه قبل از ساده کردن آن، گویا طرح کلی را با حکاکی در یك بشقاب مسی حفظ کرد که بزرگترین چاپ فلزی بود که تاکنون ساخته بود. هدیه‌ی قول داده شده (Promised gift) یکی از گروه حکاکی‌هایی است که به وسیله‌ی گویا بر طبق نقاشی‌های والازکوئز(Valazqvez) کامل شد.

گویا این حکاکی‌ها را بر اساس پیشنهاد منگز که پرتره‌های والازکوئز در مجموعه‌ی سلطنتی را مطالعه می‌کرد، ساخت. از زمانی که گویا به حرکت در چرخه‌ی حمایت سلطنتی ادامه داد، مأموریت‌های بیشتری را از حکومت اشرافی دریافت کرد و در بین سال‌های ۱۷۸۵ تا۱۷۸۸ از هیئت رئیسه و خانواده‌های آنها در بانك سان کارلوس(San carlos) که شامل حساب آلترینها است نقاشی کرد. تابلوی کندسا و آلترینرا و دخترش(The Condesa Alternira) مهارتش را در دریافت حساسیت فرمانروایان و سلطه داشتن تکنیك نقاشی او بر ضربه‌های قلم مو روی تابلو مثل نشان دادن درخشندگی لباس‌های فاخر و دیگر تجهیزات مالی، به تصویر می‌کشد. دن منیوال از ریو منریکو دزونیگا(Don Monvel Osorio de Zuniga) یك پرتره از پسر آلتامیراز سوم است که علاقه‌ی گویا را به طرح ظاهری و نمایش نور نشان می‌دهد که پرندگان قفسی سمبل بی‌گناهی جوانی است. و بعد از آن پرتره بچه در آن از منظر حیرت انگیز احساسات سمبل اشاره داشتن به تنازع نظامی اسپانیا با فرانسه دارد. گویا در سن چهل سالگی به

عنوان نقاش چارلز سوم منصوب شد و در سال ۱۷۸۹ زیر نظر چارلز چهارم، شاه تازه ورود، به نقاش دربار ترفیع پیدا کرد. او در همان سال با اعلام سقوط فرمانروایی فرانسه (که به فرمان چارلز چهارم بر خلاف میلش با عموزاده‌ی خود اوئیز ایکس ششم همکاری کرد) به کادیز(Cadiz) به نزد سباستین مارتینز پیرز(Sebastian Martinez Perez) یك تاجر ثروتمند و گردآورنده‌ی آثار هنری سفر کرد. گویا برای اولین بار در سال ۱۷۷۷ به طور جدی بیمار شد. سپس در سال ۱۷۹۲ دومین دوره‌ی بیماری او به طور جدی‌تر آغاز شد و ماه‌های نقاهت خود را در خانه‌ی دوستش، پیرز، در کادیز گذراند.

او از اختلال موجود در سرش، افت تعادل و افت بینایی، هذیان گویی و بی‌حالی رنج می‌برد. بعد از این او برای همیشه کر شد. ولی به وجود تمام این حوادث، به نظر نمی‌رسید که به قدرت خلاقیت او آسیبی رسیده باشد، بلکه به او کمك کرد که کار هنری خود را ادامه دهد و توانست که در سال ۱۷۹۳ به مادرید باز گردد. در سال ۱۷۹۹، او یك سری از هشتاد چاپ فلزی به نام کپریچس را تولید کرد که جهانی را از ساحره‌ها، ارواح و مخلوقات خیالی را که به ذهن هجوم می‌آورند، معرفی می‌کنند. به ویژه جهانی حاکی از رویاهای ترسناك و خلاف عقل را می‌سازد. در همان سال گویا در تاج گذاری به عنوان اولین نقاش دربار ترفیع یافت و دوسال بعد را صرف کار کردن به روی پرتره‌ی خانواده‌ی چارلز چهارم در اندازه‌ی بزرگ کرد. گویا در ساخت والازکوئز خانواده‌ی سلطنتی را در پیش زمینه و خودش را کنار یك چهار پایه‌ی نقاشی در پس زمینه جای داد. سلطنت روشن فکری چارلز چهارم به پایان رسید ارتش ناپلئون در سال ۱۸۰۸ به اسپانیا هجوم برد و گروهی از شهروندان اسپانیای را که به مخالفت با حمله‌ی ناپلئون، اشغال فرانسه و منصوب کردن برادر ناپلئون ژوزف بناپارت(Joseph Bonaoarte) به تخت سلطنت اسپانیا برخاسته بودند را توقیف کرد.اگر چه فرانسه با بی‌رحمی دشمن را پس زد اما گویا وفاداری خود را نسبت به بناپارت تعهد داد و اعضای رژیم فرانسه را نقاشی کرد. در ۱۸۱۱، او حکم سلطنتی اسپانیا را هدیه گرفت و با سقوط ناپلئون در پاییز ۱۸۱۴ سلطنت بوربن به وضعیت عادی برگشت. اما شاه جدید، فردیناند هفتم، پسر چارلز چهارم، نظرات روشن فکرانه‌ی قدیم خود را به کار نگرفت، او قانون اساسی را لغو کرد و تفتیش عقاید مذهبی کلیسا را دوباره برقرار نمود و خودش را شاه مطلق اعلام کرد. وفاداری گویا به اشغال گران با به یادگار گذاشتن دو تابلوی نقاشی در مورد شورش اسپانیا در برابر رژیم فرانسه به نام‌های دوم ماه مه۱۸۰۸ و سوم ماه مه۱۸۰۸ به اثبات رسیده است. تابلوی اول یك صحنه‌ی وحشیانه‌ای را در مرکز شهر مادرید در پوارتادل سول(Puerta del Sol) نشان می‌دهد که اسپانیولی‌ها در مقابل سربازان فرانسه بر پشت اسب می‌جنگیدند. در تابلوی دوم اجرای دستگیری اسپانیولی‌ها را به روی پرینسیپه پیو(Principe Pio) تپه‌ای درست در بیرون مادرید به تصویر کشیده است.

همچنین گویا از وحشیگری‌های جنگ در یك سری عکس چاپی هشتاد و پنج تایی به نام حوادث جنگ (Disasters of War) نقل کرده است. با نداشتن هیچ مسئولیتی در طول حکمرانی به هم ریخته‌ی فردیناند هفتم، گویا از زندگی روشن فکرانه و عقلانی در مادرید جدا شد و با کشیدن یك سری آثار شخصی به صورت نقاشی با آبرنگ در کشور خود گوشه گیری اختیار کرد که امروزه از آن به عنوان نقاشی‌های سیاه نام برده می‌شود. آن‌ها به صورت صحنه‌های شیطانی و ترسناك با ته زمینه‌ی هیجانی و تاریك کشیده شده‌اند.

گویا به خاطر نارضایتی از پیشرفت‌های سیاسی اسپانیا، در بردکس(Bror deavx) در سال ۱۸۲۴ تحت درمان‌های پزشکی بازنشسته شد و سال‌های آخر عمرش در همان جا و در پاریس سپری کرد.

لس کاپریچس(Los Caprichos) یکی از پرنفوذترین مجموعه‌های گرافیکی در تاریخ هنر غربی است که هم اکنون در نمایشگاه‌های گردشی اندا تراولینگ(Landau Traveling) موجود است. این سبك یکی از سبك‌های مورد علاقه‌ی گویا است که در سال ۱۷۹۹ چهار مجموعه از حکاکی‌های خود را به این سبك تولید کرد. برای ثابت کردن تأثیر عمیق لس کاپریچس، نمایشگاهی شامل ۱۹۲۰ طراحی و ۵۱ لوح لس کاپریچس اثر ادوارد هاگدرن(Edward Hagedom) کافی است. نمایشگاه از ۱۰۰ اثر شامل دو نقشه‌ی کهنه‌ی اسپانیا (یکی سرزمین تولد گویا، ساراگوسا و دیگری تمام اسپانیا در سال آفرینش کاپریچس در سال ۱۷۹۹) است. صفحه‌های اصلی دیباچه با برچسب‌های دیواری برای تمام آثار و بروشورهایی با مقاله‌ی کتابدار به تفصیل نوشته شده بود. لس کاپریچس گویا به طور بحث برانگیز و مبهم در سال۱۷۹۹ در زمان سرکوبی اجتماعی و بحران اقتصادی در اسپانیا انتشار یافت. این نقاش متأثر از افکار جدید شروع به آنالیز موقعیت بشری و متهم کردن سوء استفاده‌ی اجتماعی و

خرافه‌پرستی کرد. لس کاپریچس اعلام هوس آلود او بود که مبنی بر اینکه اگر بشر خواستار پیشرفت است باید زنجیر عقب ماندگی اجتماعی را بشکند. این مجموعه‌ها به اصول آزادی‌خواهی سیاسی هنرمند و تنفر او نسبت به نادانی و ظلم عقلانی آن زمان ا که دو سوگرایی گویا را به طرف قدرت و کلیسا منعکس می‌کند، گواهی می‌دهد. لس کاپریچس با موضوعاتی نظیر تفتیش عقاید مذهبی کلیسا از طرف اسپانیا، سوء استفاده کردن از کلیسا و اصالت خانوادگی، تربیت بچه، طمع و پوچی زنان جوان سرو کار دارد. شکل‌های ما فوق بشری لس کاپریچس شامل اجنه، راهبین، زنان دلال محبت، فاحشه‌ها، ساحره‌ها، حیواناتی که مثل انسان عمل می‌کنند و اشرافین بودند. این شخصیت‌ها در دنیای در حاشیه‌ی عقل جای دارند که هیچ مرز مشخصی حقیقت را از قوه‌ی مخیله جدا نمی‌کند.

اولین سری از نقاشی‌های گویا در سال ۱۷۷۵ بود که شامل ده تابلو با موضوعات شکار و ماهیگیری برای اتاق ناهارخوری چارلز چهارم و ماریالوئیز(پارما) در اسکوریال است که شکار بلدرچین این وابستگی را به سبك بائیر البته به روشی تا اندازه‌ای متفاوت با رفتار طبیعی نشان می‌دهد. از دیگر تابلوهای این دوره شامل سگ‌های در افسار بسته(Dogs in Leash)، شکار با جغد و دام(Hunt crith owl ond net) و ماهیگیر(The angler) است. سری دوم نقاشی‌های گویا در سال ۱۷۷۶ با تابلوهای پیك نیك (The picnic) برای اتاق ناهاخوری در ال پالاسیودل پاردو(El Palacio del Pardo) آغاز شد. این سری از نقاشی‌ها بیشتر در مورد رسوم و عادات مردم مادرید است که با حالت توصیفی با ترکیب شادمانه و زینتی همراه است. اشخاص و حرکت‌های آن‌ها صادقانه صحنه‌های ناگهانی و رئالیسم عمومی را منعکس می‌کند. تابلوهای نگهبانان دخانیات(The Tobacco Guards)، هیزم شکنان(Woodcutters)، افسروزن(The officer and the lady) و پسرها در حال بازی در کنار سربازها (Boys playing at soldiers) از این دسته هستند. در ژوئن ۱۷۸۶ گویا مجموعه‌ای از سیزده طرح به صورت پرده‌ی منقوش را برای اتاق ناهارخوری قصر پاردو(Pardo) کشید. برداشت انگور یا پاییز (Grape harrest or Atumn)، کولاك برف یا زمستان (Snow-strom or winter) جزء سری سوم نقاشی‌های او هستند که مناظر آنها با هارمونی اعجاب انگیزی به نمایش گذاشته شده‌اند. و رنگ‌های سفید و خاکستری به کاربرده شده در تابلوی زمستان حاکی از رئالیسم قوی اثرش است.

می‌توان تابلوهای مردم فقیر در کنار مخزن (Poor People by a Fountein) و چمنزار سن آیسیدرو(San Isidro) را نیز به این مجموعه اضافه کرد. آخرین مجموعه‌ی کاری گویا از ۱۷۹۱ تا ۱۷۹۲، هفت اثر تولید شده است که در واکنش با خواسته‌های پادشاه با موضوعات روستایی و بذله گویی سرو کار دارد که از آن میان می‌توان به تابلوهای چوب زیر پا(The Stilts) غول‌های کوچك(The Little Giants) و جشن عروسی (The Wedding) اشاره کرد. بین مرگ والازکوئز در سال ۱۶۶۰ و حضور ناگهانی پیکاسو، گویا کسی بود که به هنر اسپانیا تسلط پیدا کرد و با وجود دوره‌ی کاری بیش از نیم قرن، گویا امروزه به خاطر آثار هزل و مالیخولیایی و حتی گاهی اوقات آثار ترسناك مورد تحسین قرار می‌گیرد. او همچنین به خاطر شوخ‌طبعی خرابکارانه‌ی آثار چوبی خود مثل کاپریچس، ۱۷۹۹ و حوادث جنگ در حدود ۱۸۱۰ و رك گویی کامل او در پرتره‌ی خانواده‌ی شاه کارلوس چهارم۱۸۰۰ و واقع‌گرایی در اماتیك او در سوم ماه مه۱۸۰۸. در سال ۱۸۱۴ مشهور است.

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=223328

VISTA.IR
Online Classified Service

فردریش هوندر واسر

فردریش هوندر واسر «Friedrich Hundertwasser» نقاش و معمار بزرگ اتریشی در ۱۵ دسامبر سال ۱۹۲۸ در وین به دنیا آمد. وی نقاشی را از دوران کودکی آغاز کرده و استعداد و توانایی خاصی از خود در این زمینه نشان داد. پس از اتمام تحصیلا اولیه در سال ۱۹۴۸، یک دوره ۴ ماهه را در زمینه «Fine art» در آکادمی هنر وین گذراند ولی به دلیل افکار خاصی که داشت تحصیل را رها کرده و شروع به مسافرت و مطالعه در زمینه های مختلف هنری نمود؛ وی از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۲ در مسافرت هایی که به پاریس و آفریقای شمالی انجام داد از محضر اساتیدی چون پل کله «Paul Klee»، گوستاو کلیمت «Gustav Klimt» و دیگران تجارب بسیاری را به دست آورد. در سال ۱۹۵۲ بیانیه تاریخی خویش را در مقابله با خردگرایی در معماری، در خانه هنر وین ارائه کرد. همین مساله آغازی برای فعالیت های معماری او بود. هوندر واسر از سال ۱۹۵۸ پروژه های مختلفی را در زمینه طراحی و اجرای ساختمان ها، با رویکردی طبیعت گرا و متفاوت از الگو های معماری مدرن انجام داده است.

در تحلیل و بررسی آثار هوندر واسر، با مبانی نظری و مباحث تئوریکی عمیقی روبرو می شویم که نقش مهمی را در شکل گیری و نوع بیانی که او در آثارش به کار می برد را بر عهده دارد. تاثیرات مهمی که آثار او در گستره ذهن فردی و جمعی داشته و مسیر فکری خاصی را در برخورد با طبیعت و فضای مصنوع در نیمه دوم قرن بسیتم، در مقابل خلایی که تفکر مدرن ایجاد کرده است، راه گشا و پاسخگویی بسیاری از پرسش ها و ناکامی ها در زمینه معماری بوده و زیبایی صادقانه اروپای مرکزی و آزادی مسحور کننده در فرم های معمارانه این منطقه تا هم اکنون وامدار نبوغ اوست. تعریفی متفاوت که انسان و محیط در تعامل و هماهنگی با یکدیگر قرار گرفته و ذهنیتی آزاد را برای انتخاب محل سکونت و چگونگی همزیستی با طبیعت و محیط مصنوع اطراف بیان می کند.

تابلوها و آثار نقاشی او تجسمی هستند از ذهنیات و افکاری که ابتدا بر روی صفحه ای دو بعدی و سپس در فضای سه بعدی معماری به ظهور می رسند. او بر روی سطوح افقی و بدون استفاده از سه پایه، کار می کند و سعی در مجسم ساختن ارتباط و وابستگی انسان با زمین و خاک دارد، طبیعتی که دائما در حال تکاپو است و می تواند منبع الهام بخش مهمی باشد. واسر، برای یادآوری ارتباط بین انسان و طبیعت و انسان و ساختمان، از شیوه ای بی واسطه و محسوس استفاده می کند ؛ تمایز رنگ ها، ناهمگونی احجام و حضور طبیعت در شکلی مشخص، در رسیدن به این هدف موثرند. او سعی دارد متدولوژی رشد و نمو طبیعت را در کارهایش نمایش دهد و در راستای اهمیت این موضوع می گوید: «طبیعت هرگز اشتباه نمی کند و کسی که از قوانین طبیعت پیروی کند، هرگز اشتباه نخواهد کرد؛ شیوه حیات گیاهان به ما نشان می دهد که به آسانی و سادگی می توانیم مسیر مشخصی را در طراحی پیش بگیریم و موفق شویم.»

او به حلقه های رنگی موجود در آثارش اشاره کرده و آنها را به عنوان رسوبی از نقش و نگار طبیعت در تابلوهایش معرفی می کند، خطوطی که نمودی از حلقه های رشد در تنه درختان هستند و نوعی رشد ارگانیگ و گیاه گون را حتی در آثار معماری او نیز می توانیم مشاهده کنیم. تاکید بسیار او بر روی خطوط منحنی گلایه ای است از دنیای امروز، که تمامی عناصر آن در چهارچوبی از خطوط صاف، بی روح و بدون توجه به طبیعتی که در آن زندگی می کنیم، تجسم یافته اند.

«زمانیکه تیغ ریش تراشی ما زنگ می زند، دیوارهایی که کپک زده و تغییر رنگ می دهند و یا خزه ها کنج ها و زوایای تند ساختمان ها را می پوشانند، به نوعی بسیار محسوس، جریان زندگی و طبیعت وارد خانه های ما شده است که این اتفاقی بسیار خوشایند است.»

مساله حائز اهمیت در نوع تفکر و اندیشه ای که هوندر واسر مطرح می کند، نه تقلید صرف از فرم های نباتی که توجه و تحلیل رفتار و سلوکی است که گیاهان پیش می گیرند و چگونه در حوزه های مختلف، به تعاملی پویا با فضای اطراف خود دست می یابند که می تواند پاسخگوی نیازها

و روند رو به رشد آنها باشد.

- بیانیه سال ۱۹۵۸:

«AGAINST RATIONALISM IN ARCHITECTURE»

در این بیانیه که در ۴ جولای سال ۱۹۵۸ با عنوان «در تقابل با خردگرایی در معماری» در وین ارائه شد، هوندر واسر ، رویکردی جدید به معماری، همراه با نگاهی انتقادی به اندیشه ها و آرا مدرنیسم مطرح کرد. او اذعان داشت که معماری عملکرد گرای قرن بیستم نماهای گچی بناهای دهه ۱۸۹۰ را شکافته و بدون توجه به مبانی زیبایی شناسی موجود، آنرا با سازه هایی عریان، همراه با شیشه های بزرگ بسته بندی کرده است که به هیچ وجه توانایی ارضا نیازهای روحی و جسمی انسان ها را ندارد.

این بیانیه با برنامه ریزی دقیق در ۱۱ جولای همان سال در گالری «Galerie Van de Loo» مونیخ و در ۲۶ جولای در نمایشگاه پارانس «Parans» ارایه شد و بعد از مدتی کوتاه به علت انعکاس شدید و جنجالی که در محافل معماری و به خصوص در بین منتقدین به وجود آورده بود، این بیانیه در کشورهای آلمان، فنلاند، فرانسه و ایتالیا منتشر شد. نقش مهم این بیانیه و افکار هوندرت واسر در جهت گیری تفکرات معماری آن دهه ایفا بسیار حائز اهمیت است. در نگاه کلی به آثار فردریش، بدون هیچگونه تاکید بر معیار های نقد فضا، صمیمیت و خیال انگیزی معماری وی چنان آدمی را احاطه می کند، که می توان او را معماری در خدمت تلطیف روح و اغنای خواسته های فطری با دیدگاهی انسانی دانست.

او بیانیه خویش رابا رویکردی که به نقاشی دارد آغاز کرده و با مقایسه معماری و سایر هنرهای تجسمی ایده های خویش را بیان می کند:

«نقاشی و مجسمه ساز ی از آزادی بیشتری در عمل برخوردار هستند؛ تا حدی که هر کس می تواند هر نوع ساختاری را که در ذهن دارد تولیدکرده و سپس آن را د رمعرض نمایش قرار دهد، اما این نوع آزادی اولیه در مورد ساختاری معمارانه به سختی ممکن است، به طوریکه معماری (ساختار) طراحی شده صرفا به عنوان یک اثر هنری در نظر گرفته نمی شود و عوامل متعددی در شکل گیری آن موثرند. معماری در دنیای غرب مانند نقاشی در ایالات متحده شوروی از یک نوع محدودیت و سانسور خاصی تبعیت می کند که سازماندهی فکری طراحان را با تنگ نظری خاص و تاکید بر روی قوانینی مستقیم و در عین حال حاشیه ای به سمت طراحی ساختمان های مدرن هدایت کرده و محدودیتی، برخواسته از ذهنیتی فردی و بدون توجه به جمعی که در آن زندگی خواهند کرد، در ساختمان اعمال می شود. هر کسی باید اجازه ساختن و خلق کردن را داشته باشد و تا زمانی که این آزادی در خلاقیت وجود ندارد، به هیچ وجه معماری را نمی توان «هنر» دانست. معماری با روشهای سانسور متداول از پای در آمده است وآرزوی والای ساختن در آدمی در حال تحذیر و فروپاشی است.

البته در رویکردی این چنین، خطر حذف و فرو پاشی الگوهای زیبایی شناسانه از ساختار غیر حرفه ای وجود دارد، اما نباید از قربانی های بشر، (که این نوع نگرش می تواند به وجود آورد)، ترسی داشته باشیم. مساله مهم، توقف روندی است که در قالب زبان خاصی از معماری، انسان بودن ما را تحت الشعاع قرار می دهد؛ آنچه که باعث شده، انسان ها به مثابه جوجه ها یی در مرغدانی ها و با داشتن کمترین اختیاری، در این بنا ها زندگی کنند.

غیر قابل سکونت بودن ویرانه ها در مقایسه با غیر قابل سکونت بودن ساختمان عملکردی نوین ارجهیت ویژه ای دارد؛ به طوریکه در ویرانه ها، تنها جسم انسان، آزرده می شود، اما در ساختمان های نوین که به اصطلاح برا ی آسایش بیشتر بشر ساخته شده، روح بشر صدمه می بیند. توجه صرف به روابط بین فضاها و نوع عملکرد هر کدام، تنها می تواند یکسری از نیاز ها را در زندگی انسان، آن هم در گستره ای فیزیکی، نه روحی پاسخگو باشد.»

هوندر واسر عملکردگرایی صرف در معماری را رد کرده و چشم اندازی نو را فراتر از اندیشه های معماری مدرن مطرح می کند. او در این راستا می گوید: «بر اساس زمان و تجربه، نقص ها و کمبود های معماری عملکرد گرای مدرن ثابت شده است، در ست مانند نقاشی با خط کش، اکنون ما به زوایای بزرگتری در معماری توجه خواهیم کرد که امکان پذیر، عملی و بالاخره قابل سکونت خواهد بود. قبل از اینکه ما شگفتیهای کردار غیر ارادی فوق را ببینیم، مجبوریم بطور کامل کردار غیر ارادی کلی را کنار گذاشته و بعد از جلوه دادن مفهوم غیر قابل سکونت کلی برای همگان و

فرآیند ساختاری خلاقانه در خلق اثر، قادر خواهیم بود شگفتی ها ی جدید را، با اندیشه ای آزاد و صریح ببینیم . با این وجود، ما هنوز به مرحله غیر قابل سکونت بودن کامل نرسیده ایم (زیرا متاسفانه نتوانسته ایم به حالت کردار غیر ارادی فراتر دست یابیم) و ما باید تلاش کنیم با پذیرفتن خلاقیت فرایند قالب سازی در معماری، تا حد ممکن سریع تر به این مرحله برسیم.»

او ایده های متعددی را که در راستای آزادی بر آن تاکید می کند، نسبت به مستاجرین و آن مقدار حقی که می توانند در دخل و تصرف بناها داشته باشند را توسعه داده و اجازه هر گونه تغییر در بنا، حتی تا سرحد از بین رفتن یک شاهکار معماری جایز می داند.

« شخص باید قادر باشد که سرش را از پنجره بیرون آورده و با دست هایش معماری را لمس کند، باید اجازه داشته باشد یک قلم گنده بردارد و تا هر جایی که دستش می رسد دیوارها را نقاشی کند، دیوارها را اره کرده و یا اتاقش را با پلاستیک پر کند... و به هر ترتیب اجازه هر نوع تغییراتی را داشته باشد. در این صورت است که حتی از دور هم معلوم می شود که انسانی در اینجا زندگی می کند و البته با انسان ساختمان کناری، به عنوان موجودی زندانی، در قالبی از استاندارد های وحشت ناک فرق دارد. زمانی فرا خواهد رسید که مردم بر علیه محدودیت شان در ساختمانهای مکعبی شورش خواهند کرد (مانند جوجه ها یا خرگوش ها در قفس) و آنها خواستار یک قولنامه ای خواهند بود که اساساً با طبیعت بشر سازگار باشد.»

هوندر واسر در راستای افکار خویش، دلایلی را در رابطه با عدم هماهنگی بین معمار، مجری پروژه و مستاجر بنا بیان کرده و غایتی نو از وحدتی که می تواند به وجود آید، ارایه می کند:

« - معمار و طرح اش هیچ ارتباطی به تولید نهایی «ساختمان» ندارد. حتی بدترین استعداد های معماری هم نمی تواند مستاجرانش را انتخاب و یا پیش بینی کند؛ به اصطلاح، عنصر انسانی در معماری یک کلاهبرداری جنایی است، مخصوصاً وقتیکه الگو ها و مشخصات لازمه بر اساس ذهنیتی متوسط و خالی از تنوع از انسانی در نظر گرفته می شود.

- پوسته های آجری هیچ ارتباطی به ساختمان ندارند؛ برای مثال اگر او بخواهد که (بطو رجزیی) ساختار یک دیوا ر را مطابق با علاقه شخصی خود تغییر دهد ، او شغل اش را از دست داده و یا مجبور به ترک مسکن خود خواهد شد.

- مستاجر هیچ ارتباطی به ساختمان ندارد، او آن را نساخته و تنها در آن حرکت می کند، نه زندگی. نیاز های انسانی او بطور کامل با همه احتمالات موجود از فضایی که در آن زندگی می کند در پاسخگویی توسط بنای مورد نظر کاملا متفاوت است و این موقعیت تاسف آور، حتی اگر معمار و سازنده بنا، دقیقاً مطابق با مشخصات مستاجر آینده بر ساختمان تمرکز کنند نیز به سختی می تواند اصلاح شود.

ما زمانی قادر خواهیم بود از معماری سخن بگوییم که معمار، مجری و مستاجر در یک وحدت کامل تعریف شوند و این در شرایط عملی است که هر سه در قالب یک نفر تجلی یافته و همه آنها در این سه مرحله دخیل باشند، حتی در نقش ساکنین بنا. اگر این گروه سه نفری، معمار، مجری و مستاجر وجود نداشته باشند، معماری هم نمی تواند به نهایت نسبی خویش دست یابد. انسان مجبور است تا عمل ابتکاری انتقادی اش را بدون آنکه از بشر بودنش دست بردارد، دوباره آن را احیا کرده و خود حاکم بر سرنوشت مکانی که می خواهد در آن زندگی کند، باشد.

کاربرد خط کش در معماری به مثابه یک جرم بزرگ بوده و دستمایه ای بر نابودی این گروه سه نفری معماری است. اگر با وجدانی آگاه فکر کنیم، این قانون نشانه اشتباه و بیسوادی تازه تری خواهد بود که بسیاری از مفاهیم خلاقه انسان را در کنج هایی بسته و راستای انعطاف ناپذیر سرکوب می کند، پس باید ا زتداوم خطوط مستقیم جلوگیری کرد. به طوریکه بر روی یک تیغ معمولی، ۵۴۶ خط مستقیم می توان شمرد و با تصور یک رابطه خطی با تیغ کناری، ۱۰۹۲ خط مستقیم می بیند و با افزودن کل بسته، حداکثر ۳۰۰۰ خط مستقیم بر روی تیغ های مشابه وجود دارد.

مدتها قبل وجود خط مستقیم یک مزیت سلطنتی، بیانگر ثروت و یادگیر ی نبود ولی امروزه هر آدم احمقی میلیونها خط مستقیم بر جیب های شلوارش حمل می کند. این مجموعه آشفته و محدود خطوط مستقیم را باید پاک شود تا انسان بتواند به آزادی کامل دست یافته و خودش را نجات دهد. باید هر گونه معماری مدرن را که در آن خط مستقیم یا حلقوی (گرد) بکار گرفته شده است را در یک شیوه فکری آزاد برای چند لحظه کنار بگذاریم و دیدی متفاوت و زوایای جدیدی که نصیبمان شده است بنگریم تا در یابیم. بخاطر خط مستقیم ، تولیدات طرح، بوم نقاشی و غیره

بطور تنفر آمیزی بیهوده و به راستی غیر منطقی جلوه می کند، خط مستقیم نابکار و بیهوده است و ابتکار خاصی در آن نیست، بلکه به سادگی یک دروغ بازسازی شده است که می تواند روح خدا و روح انسانی رادر خود استثمار کند.»

آنچه که او با تاسفی عمیق از آن یاد می کند ویرانگری معماران مدرن و عملکردگرای فاقد مسولیت عصر حاضر است. به عنوان مثال به ایده هایی از معمار بزرگ عصر مدرن Le corbusier می توانیم مراجعه کنیم که میخواست پاریس را بطور کامل به منظور بنا کردن عدالت ویران کند. ساختمانهای که توسط میس وندرو، نیترا، باهاوس، گرپیوس، و ... ساخته شده اند نزدیک به سه دهه است که بلااستفاده باقی مانده و از لحاظ روانی غیر قابل تحمل هستند. از اینرو ، کردار غیر ارادی برتر و آنهایی که به ماورای معماری غیر قابل سکونت فکر می کنند، انسانهایی با طرز فکر نیاکان خود هستند که معمولا طرفدار تغییر و اصلاحات بودند تا تخریب.

به منظور نجات دادن معماری از انهدام و احیا ء کردن آن ، یک راه حل تجزیه کننده باید درباره همه ساختمانها انجام شود. زمان نابودی برای شناختن هدف عمده آن ، که ادامه دادن نمونه خلاقانه و ابتکاری است، فرا رسیده است . اکنون وظیفه نابودی، ایجاد احساس معنوی مسیولیت برای قالب برداری و تباهی انتقادی در تکنسین ها ، مهندسین و مدیران می باشد که باید اساس اصول آموزشی باشد. تکنسین ها و متخصصان که قادر به زندگی در تزیینات و تولید حاشیه تزیینی بصورت ابتکاری هستند در آینده نخبگان خواهند بود و بعد از پذیرش حاشیه تزیینی ابتکاری – که ا ز آن ها نکته های زیادی را یاد گرفتیم – یک معماری (ساختمان) جدید و شگفت انگیز بوجود خواهد آمد .

منبع : میان گستره

http://vista.ir/?view=article&id=340086

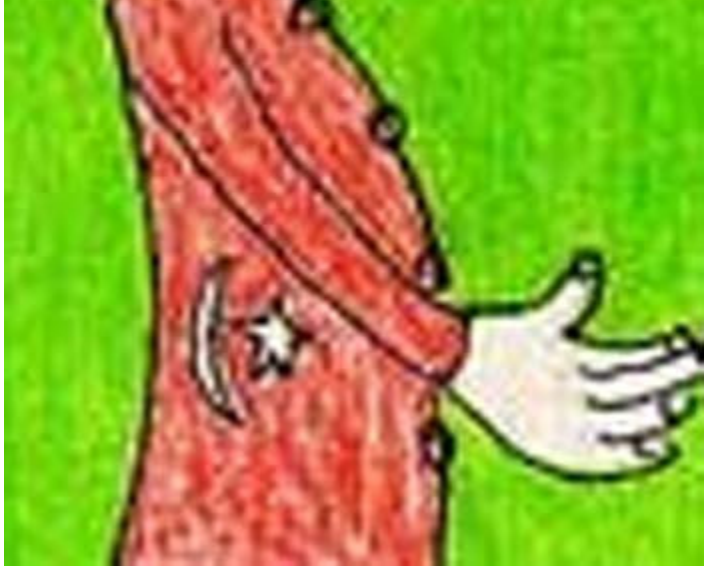
VISTA.IR
Online Classified Service

فردریک برولی بواربه

«فردریک برولی بواربه» در سال ۱۹۲۳ در ساحل عاج به دنیا آمد. او هنرمندی خودآموخته، شناخته شده است.

از بچگی عادت کرده است که بر روی کاغذهایی به اندازه یک کارت پستال نقاشی کند. .نقاشی های او از فیگورهای انسان، حیوانات، پرندگان، حشرات، ابرها، صخره ها، میوه ها و درخت ها همگی بسیار شخصی و بسیار ساده هستند و همیشه با طنزی هوشمندانه در آنها موج می زند.

یک اثر ممکن است همزمان شامل صدها از این نقاشی های کوچک باشد که در به صورت جداگانه قاب می شوند و کنار هم بر دیوار گالری قرار می گیرند. هرچند سبک او هیچگاه تغییر نکرده است و موادی که از آنها استفاده می کند محدود مانده است، با



اینحال حال و هوای آثار مشهورش طوری است که به سختی می توان تصور کرد که آن سوژه را می شد بهتر از این هم به تصویر کشید.

نقاشی های او همه واکنش ها و پاسخ های او به تاریخ، طبیعت، اتفاقات روزانه، رسوم جامعه و زندگی روزمره هستند.

« بواربه» در سال ۱۹۸۹ و از طریق شرکت در نمایشگاهی در مرکز پومپیدو پاریس به شهرت و اعتباری بین المللی رسید و از آن هنگام تاکنون هرجا که حرفی از نقاشی آفریقا بوده، هنر ممتاز او همگان را تحت تاثیر قرار داده است. این مساله را در نظر بگیرید که همیشه نمایشگاه هایی که به هنر آفریقا (یا چین یا مکزیک یا امثال آنها) اختصاص داده می شود پایین تر استانداردهایی جهانی قرار دارند اما نقاشی های «فردریک برولی بواربه» از این قاعده مستثنی است. پس از دیدن آثار او در یک گالری نمی توانید نقاشی هایی را که دیده اید متعلق به یک سبک خاص بدانید. نمی دانید نقاشی محلی یک منطقه را دیده اید یا یک نقاشی مدرن و جهانی.

«بواربه» ترجیح می دهد با مجموعه ای از آثارش بر مردم تاثیر بگذارد و عقیده دارد که این نوع تاثیر بسیار ماندا تر از حالتی است که ما به موضوعات واکنش سریع نشان دهیم و به دنبال اثرگذاری آنی باشیم.

وقتی که در مقابل یکی از کارهای او می ایستیم احساس می کنیم که این تصویر باید ادامه داشته باشد. درست مانند نقاشی های روی ورق های یک کتاب که وقتی کتاب را سریع ورق می زنیم انگار تصویری متحرک رو به رو می شویم.

نقاشی های او سرشار از حرکت و شادی هستند. نقاشی های او در نظر اول بسیار شبیه به هم هستند، اما وقتی از نزدیک و با دقت بیشتری به آنها نگاه می کنیم، ریزه کاری هایی در نقاشی ها می بینیم که به هیچ وجه با هیچ کدام از نقاشی های دیگر هیچ شباهتی ندارند و بسیار منحصر به فرد هستند.

اخیرا نمایشگاهی از آثار او در Ikon Gallery شهر بیرمنگام انگلستان در جریان است که از نظر موضوع کمی با نمایشگاه های دیگر متفاوت است. او در هر تابلو به یک کشور شخصیت بخشیده است. هر کشور را به صورت مرد یا زن در حالات گوناگون به تصویر کشیده است. در این نقاشی ها اکثرا از پرچم های هر کشور استفاده شده است.

او دو کشورهای بوتسوانا و کونگو را به صورت زن به تصویر کشیده است و دور تا دور بریتانیا ماهی نقاشی کرده است در صورتی که با کشورهای جزیره ای دیگر مانند ژاپن رفتاری مشابه نداشته است.

در نقاشی های او توجه به رفتار سیاسی کشورها نیز به چشم می خورد. « بواربه» چهره آمریکا را عصبانی و به رنگ آبی نقاشی کرده است و صورتش را به نقطه های با نقطه های بسیار از قیافه انداخته است.

طبق ترتیب حروف الفبا ایران، عراق و اسرائیل کنار هم قرار می گیرند اما او طوری این کشور ها را به تصویر کشیده است که هیچ کدام از آنها صورتشان به سمت یکدیگر نیست.

او بخش دیگری از نمایشگاه را به سلاح اختصاص داده است. تفنگ، نارنجک، بمب و سلاح های مرگبار دیگر. اما این اسلحه ها را نیز به همان روش گل ها و حشرات به تصویر کشیده است.

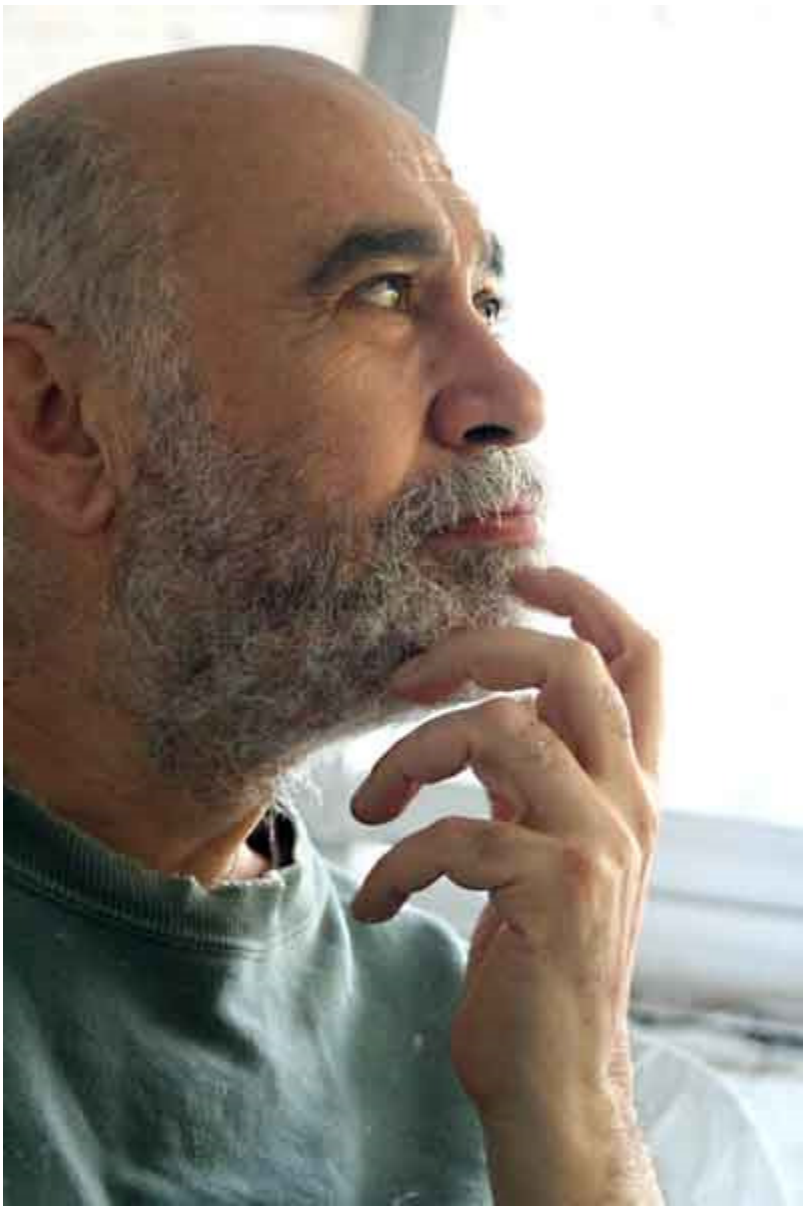
او دنیا را از دریچه چشمان یک کودک می بیند. رازآلود، رویایی و رنگارنگ.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=277459

VISTA.IR
Online Classified Service

فرشید مثقالی



- درباره «فرشید مثقالی»، نقاش، گرافیست و فیلمساز
- متولد ۱۳۲۲ اصفهان
- فارغ التحصیل رشته نقاشی از دانشگاه تهران ۱۳۵۰
- تصویرگر و تنظیم کننده صفحات مجله «نگین»
- تصویرگری چند کتاب برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- تأسیس آتلیه «چهل و دو» با مرتضی ممیز و علی اصغر معصومی
- بنیانگذار بخش فیلم های انیمیشن کانون به همراه آراپیك باغداساریان
- برنده جایزه اول بی ینال «بولونیا» برای تصاویر کتاب «ماهی سیاه کوچولو» ۱۳۴۸
- برنده جایزه «هانس کریستین اندرسون» (نوبل ادبیات کودکان و نوجوانان) برای مجموعه آثار تصویرگری کودکان ۱۳۵۳
- برنده جایزه «سیب طلا» بی ینال براتیسلاوا ۱۳۵۱
- برنده جوایز متعدد جهانی برای تصویرگری، انیمیشن و گرافیك
- عضو هیأت داوران چند بی ینال و جشنواره جهانی
- ساخت فیلم های کارتونی «سوءتفاهم»، «آقای هیولا»، «شهر خاکستری»، «دوباره نگاه کن»
- تصویرگری کتاب های «عمو نوروز»، «جمشید شاه»، «شهر ماران»، «مارمولك اتاق من»، «آرش کمانگیر» و...

چهار دهه پیش بود - انگار - و کسی هم باور نمی کرد - شاید - که یك سری تصاویر ساده و سیال از چند ماهی سیاه گرفتار در یك برکه دور از

دریا، جوان گمنامی را همزمان برنده دو جایزه مهم تصویرگری دنیا بکند و برای او، جایگاه بالا و والایی به همراه بیاورد.

فکر نمی کنم اینجا فقط قصه تلخ و تاریك و به ظاهر کودکانه «ماهی سیاه کوچولو» به مذاق داوران آن دو جشنواره خوش آمده باشد و حتماً جایزه را به آن خطوط ساده فیگورها و پس زمینه اکسپرسیو نقاشی ها داده اند که از درك و دریافت پیشرو «فرشید مثقالی» می آمد. ارزش مضاعف این دو جایزه را، که بعدها تصویرگران بسیاری برای به دست آوردن آن به جد و جهد کوشیدند، تنها کسانی می دانند که هم به «سطح معیار» تصویرگری کتاب کودك در آن دوره و در سراسر دنیا اشراف داشته باشند و هم به خالی بودن این عرصه مهم در ایران و هم به رقبایی که کتاب پشت سر گذاشته بود.

همین دو جایزه هم انگار سپس پایه و مایه ای برای یك عمر کار و کوشش حرفه ای و هنری مثقالی می شود و او را به شکلی بنیادی با دنیای تصویر و تصویرگری و آنگاه انیمیشن و گرافیك پیوند می زند و اجازه می دهد او موفقیت خود را در عرصه های دیگری ببیند و بیازماید.

یکی از ویژگی های بنیادی و بکر در اغلب آفرینه های مثقالی، استفاده و کنش آزاد در برابر توان فرهنگ غنی ایرانی است. به طوری که او بیشتر این فرهنگ و آرایه های آن را به عنوان دستمایه آثار خود برگزیده و در برگردان امروزی آن نیز تا حدود زیادی موفق بوده است.

مثقالی چنانچه در بیوگرافی شخصی خود نیز آورده است، نقاشی را در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و در حضور کسانی چون «علی محمد حیدریان»، «محمود جوادی پور» و «جواد حمیدی» آغاز می کند و از همین رهگذر توشه ای برای همیشه و همواره هنرش برمی دارد. آغاز کار حرفه ای او اما به همکاری با مجله «نگین» و در سال های ۴-۱۳۴۳ برمی گردد. مجله ای که هنرمند تصویرگری و تنظیم صفحات آن را به عهده می گیرد.

کار در مجله نگین با چند سال فاصله مقدمه ای می شود برای همکاری مثقالی با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، که مهمترین منبع تولید ایده و فکر برای گروه های سنی پائین به حساب می آمد. تصویرگری چند کتاب کودك، که «عمو نوروز» نخستین آنها به شمار می رفت، حاصل این دوره از همکاری هنرمند با کانون بود. دوره ای دو سه ساله که تصویرگری «ماهی سیاه کوچولو» هم در آن جای می گیرد و جایزه اول بی ینال «بولونیا»ی ایتالیا را در سال ۱۳۴۸ نصیب او می کند. جایزه ای که در همان سال با افتخار بی ینال «براتیسلاوا» چکسلواکی و برای همان کتاب همراه می شود.

فعالیت با کانون که بلافاصله مزیت های خود را نشان داده و به درخشش یکجا و یکباره نقاشی در سطحی جهانی انجامیده است، باعث می شود مثقالی در سال ۱۳۴۹ به کانون بپیوندد تا به همراه «آراپیك باغداساریان» بخش فیلم های کارتونی این نهاد خلاق را بنیان بگذارند. فیلم های «آقای هیولا» و «سوءتفاهم» ساخته های نخست تصویرگر جوان به شمار می آیند که باز هم به درخشش او می انجامند و در فستیوال فیلم های کودك تهران جایزه مخصوص و دیپلم افتخار را به دنبال می آورند.

از این مقطع به بعد زندگی هنری و حرفه ای مثقالی چند شاخه می شود و این شاخه ها چنان به هم می پیچند که تفکیك و تمایزشان، مگر به عنوان، چندان ساده نیست. خویشاوندی آثار هنرمند نیز از همین زاویه است که آغاز و اثبات می شود. این شاخه به شاخه شدن و از شاخی به شاخ دیگر پریدن را خیلی از هنرمندان معاصر ما آزموده اند و موفق به هم سو کردن آفریده های متنوع خود نشده اند.

مثقالی این شانس را داشته که شاخه هایی هم نهاد و هم ریشه پیدا کند و در محدوده کوچك یا بزرگ هنر خود از آنها درختی تنومند بسازد. درخت او البته مثل همه درخت های واقعی میوه های متفاوتی داده است که میان آنها طیفی از میوه های رسیده و نارس و حتی به شکوفه نشسته می توان دید و یافت.

و اما مثقالی که حالا (۱۳۴۹) ذوق خود را در سینمای انیمیشن نیز آزموده و به موفقیت هایی نیز دست یافته است، ضمن تولید فیلم های دیگر به طراحی پوستر برای فیلم های کانون و فستیوال فیلم کودك کانون می پردازد.

«پسر و ساز و پرنده»، «شهر خاکستری»، «دوباره نگاه کن»، «کرم خیلی خیلی خوب»، «بهتر، بیشتر»، «یك قطره خون، یك قطره نفت» و سری فیلم های «آیا می دانید چطور؟» عنوان ساخته های سینمایی این هنرمند اواخر دهه پنجاه و در کانون به حساب می آید. در همین فاصله و بین

ساخت انیمیشن و طراحی پوستر، او همچنان به ایلوستراسیون (تصویری) کتاب های کودك ادامه می دهد و در سال ۱۳۵۰ جایزه افتخار بی ینال کتاب «بولونیا» (ایتالیا) را برای تصویرگری کتاب «قهرمان»، در سال ۱۳۵۱ جایزه «سیب طلا» بی ینال «براتیسلاوا» (چکسلواکی) را برای تصویرگری کتاب «آرش کمانگیر» و بالاخره جایزه «هانس کریستین اندرسون» (نوبل ادبیات کودکان و نوجوانان) را در سال ۱۳۵۳ برای مجموعه آثار تصویرگری کودکانش دریافت می کند. این جایزه اخیر را که هنوز هیچ کس از خیل تصویرگران ایرانی کتاب های کودك و نوجوان حتی بدان نیندیشیده و مثقالی را در دنیای تصویرگری کتاب کودك دنیا تثبیت کرد، هنرمند طی مراسمی در شهر «ریودوژانیرو» برزیل می گیرد.

و اما اگر بخواهیم باز به فعالیت های هنری مثقالی بپردازیم، باید به سرپرستی قسمت گرافیك کانون و تأسیس آتلیه گرافیك «چهل و دو» با همکاری «مرتضی ممیز» و «علی اصغر معصومی» در سال ۱۳۴۸ نیز اشاره ای داشته باشیم. به این ها همچنین می توان جوایزی را افزود که هنرمند از جشنواره های مختلف کتاب، فیلم و طراحی گرافیك در یافت می کند.

جایزه مخصوص فستیوال فیلم «ونیز» ایتالیا برای فیلم «پسر و ساز و پرنده» (۱۳۵۲)، جایزه مخصوص فستیوال فیلم «مسکو» برای فیلم «دوباره نگاه کن» (۱۳۵۴)، جایزه بزرگ فستیوال فیلم کودك «جیفونی» ایتالیا برای فیلم «دوباره نگاه کن» (۱۳۵۴)، جایزه مخصوص نمایشگاه کتاب «لایپزیك» برای کتاب «مارمولك اتاق من» (۱۳۵۴)، سومین جایزه بی ینال پوستر «ورشو» لهستان (۱۳۵۶) و جایزه «نوا» از ژاپن برای کتاب «من و خارپشت و عروسکم» (۱۳۶۴) مجموع جوایزی به شمار می روند که او در سال های قبل و بعد از انقلاب با آفرینه های همگون و همخونش نصیب خود می کند.

علاوه براین، مثقالی داور چندین جشنواره داخلی و خارجی نیز بوده است، که از میان آنها نیز می توان به داوری در بی ینال های تصویر گری «براتیسلاوا» و «بولونیا»، فستیوال فیلم کودك تهران و فستیوال فیلم انیمیشن «انسی» فرانسه اشاره کرد.

مثقالی مدتی نیز در پاریس مشغول نقاشی و مجسمه سازی می شود. مجسمه ها و نقاشی هایی که البته بیش تر از جنس ولحن تصویر های ساده و رؤیایی او به حساب می آیند و علاوه بر تنوع رنگ از مواد اولیه نامرسومی چون چسب و چوب و کاغذ تشکیل می شوند. نمونه ای از مجسمه های مثقالی را می شد چند سال پیش آویزان از سقف موزه هنرهای معاصر تهران دید. اثری که او در نمایشگاه «باغ ایرانی» و در کنار مجسمه جنبای «الکساندر کالدر» و بالای حوض روغن هنرمند ژاپنی شرکت داده بود.

از مجسمه های او که در همان سال های اقامت در پاریس درگالری «سامی کینکز» به نمایش درمی آمد، میان کتاب «مجسمه های کاغذی» هنرمند نیز می توان سراغی گرفت و دید. کتابی که با قطع کوچك خود خیلی جدی نمی نماید، اما تداعی همان کتاب های کودك را می کند که او تصویر گری کرده است. یك بخش دیگر از زندگی حرفه ای مثقالی را باید در آمریکا پی گرفت. بخشی که با اقامت او در کالیفرنیا و در سال ۱۳۶۵ آغاز می شود و با راه اندازی یك استودیوی شخصی گرافیك به نام «دسك تاپ استودیو» ادامه می یابد. اقامت در کالیفرنیا و انجام کارهای گرافیکی هم بالاخره در سال ۱۳۷۳ به اقامت در شهر سانفرانسیسکو و تولید آثار مالتی مدیا و طراحی و ساخت فضاهای ویرچوال رئالیستی برای اینترنت منجر می شود.

از کارهای این دوره ۱۱ ساله مثقالی متأسفانه و انگار هنوز چیزی در ایران و در سال های بعد از بازگشت اش منتشر نشده که در معرض دید و داوری قرار بگیرد و کتابی هم که به منتخب آثار گرافیکی و تصویرگری او می پردازد، در واقع بیشتر مروری بر فعالیت های حرفه ای پیش از انقلاب و نمونه های پراکنده ای از آفرینه های بعد از انقلاب وی دارد.

فرشید مثقالی دهه اخیر را در ایران گذرانده است و مگر در چند نمایشگاه و چند داوری و... خیلی خود را بروز نداده است. حضور سنگین و سکوت ثقیل او که اصلاً و انگار ربطی به آن آدم پرهیاهوی چند دهه قبل ندارد، حالا و همچنان ما را به گذشته های هنرمند و آثار درخشان او پیوند می زند. آثاری که به قول مرتضی ممیز - دوست دیرین مثقالی - راه خود را چندان راحت باز نکرده اند و اگر تأیید جشنواره های جهانی نبود، همچنان با مخالفت های زیادی مواجه می شدند.

این جاگیری سخت و این جریان ناهموار برای هنر ماندگار مثقالی را برای مثال می توان در مراجعه به تصویرگری او از شعرهای «نیما یوشیج» یا

کتاب هایی چون «می تراود مهتاب» و «آفرینش ایرانی» که در دهه پنجاه به طور مشخص دید و دریافت کرد. آثاری که از کلاژ همزمان ذهنیت های کودکانه و بزرگسالانه به وجود آمده اند و به طور ضمنی جدال هنرمند با دنیای اطراف را نیز نشان می دهند. این جدال که بیشتر با سکوت و از سکوت آغاز و دامنه های آن تا شعر سپید و گاه نیمایی نیز کشیده می شود، در بازخورد کودکانه اش انقلابی تصویری و تجسمی است و در تأویل و تحویل به دنیای آدم بزرگ های این سرزمین بسیار خشك و خشن و بی روح به حساب می آید. اینجاست که همین آفرینه ها راه خود را به سرزمین های دیگری می گشایند و در متن بهتر و بزرگتری به سنجش در می آیند و جواب می گیرند.

«ماهی سیاه کوچولو» که حالا نسل های بسیاری آن را دیده و خوانده اند و در تعیین و تکوین مسیر فکری و هنری مثقالی تأثیر به سزایی داشته و گذاشته است، در بازگشت به سال های آفرینش اش و در بازگشت به هنر تصویرگری و گرافیك همان سال ها، به گونه ای حدیث نفس هنرمند نیز می نماید و این بس بعید و عجیب نیست که او باید در میان داشته ها و نداشته های این دو هنر راه دیگری می یافت که با وجود محدوده مشخص و مستقل خلاقیت و ابداع در آن، حالا پیروان بسیاری دارد. مثقالی با همان خطوط ساده و سیاه و سیال و در همان سال ها ثابت کرد که آن برکه جای زندگی نیست و باید به دریا اندیشید.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=247084

VISTA.IR
Online Classified Service

فرناندو بوترو نقاش کلمبیایی

- فرناندو بوترو
- نقاش
- ملیت :کلمبیا
- متولد: ۱۹۳۳

فرناندو بوترو یکی از شناخته شده ترین نقاشانی است که در آمریکای لاتین زندگی می کند . او با نمایش هرزگی های حیات آدمی و به تصویر کشیدن زندگی طبقه متوسط و کارگران کلمبیا به شکلی طنز آلود , با اندام فربه به شهرت جهانی دست یافت .

نقاشی های اخیر بوتروی ۷۲ ساله، تفاوت چشمگیری از نظر اجرا با آثار گذشته اش دارند و به بیان فضای ترس و وحشتی می پردازد که شاید در خارج از آمریکای لاتین کمتر درک شده باشد: خشونت و جنگ بین گروه های شبه نظامی برسر مواد مخدر که مدت ۴۰ سال است در کلمبیا ادامه دارد.

بوترو که در پاریس و نیویورک اقامت دارد در مصاحبه جدیدی می گوید: " آثار

جدید من با کارهایی که قبلا انجام داده ام متفاوت هستند، کلمبیای مهربان که وقتی نوجوان بودم می شناختم. این کلمبیا خشن تر و واقعی تر است و این حقیقتی است که نمی توانم آن را نادیده بگیرم. پنجاه نقاشی و طراحی که از سال ۱۹۹۹ به این سو با رنگ روغن و پاستل و گچ کشیده ام ، سال گذشته در استکهلم، کپنهاگ و هاگو به نمایش در آمدند. در نمایشگاهی در پاریس که چهار ماه به طول انجامید در حدود صد و شانزده هزار بازدید کننده از کارهای او دیدن کردند. اما برنامه بوترو همواره این بوده است که کارها را به موزه ملی کلمبیا اهدا کند. به گفته خود او "جایی که به آن تعلق دارند."

بوترو در مصاحبه ای می گوید " اگر نقاشی های من تاثیری بر جامعه داشته باشند ، من ماموریت خودم را در نشان دادن بی منطقی خشونت به انجام رسانده ام." در خیلی از کشورهایی که درگیر جنگ بوده اند سالها میگذرد تا آنکه هنرمند با موضوع دردآور و بغرنج جنگ درگیر بشود . اما در کلمبیا که انقلاب سال ۱۹۶۴ در ابتدا مردم را متحد ساخت نقاشان کاملی مانند" آلخاندرو ابریگون"، "دوریس سالسدو" و "دبورا آرانگو" در مورد وحشت از خشونت بی وقفه ای که جان حد اقل دویست هزار نفر را گرفته است ، نقاشی کرده اند.

هرچند بوترو از اشاره به خشونت ها منع شده بود، از سال ۱۹۵۰ به این سو در نقاشی و مجسمه سازی به خلق زندگی در روستا ها و خیابان های باریک، اتاق های نشیمن و حمام ها می پردازد. صرف نظر از کار های اولیه اش، سبک او به کلی متفاوت شده است. موضوعات او اغلب درشت و نزدیک هستند، و این شیوه ای است که خودش ترجیح داده است. او "خانواده های ثروتمند در روز دوشنبه تعطیل" را نقاشی کرده است. او فیگور های عریان در حال خشک کردن موها را به درشتی پرتغال ها و موزها تصویر کرده است. او یک رییس جمهور را در خواب با ردای ریاست جمهوری و ژنرال ها را در یونیفرم و راهبه ای را در موقعیت ناراحت کننده ای نقاشی کرده است.

بوترو بیش از ۲۵۰۰ کار انجام داده است که در "موزه هنر مترو پولیتن" و "موزه سولومون آر گوگنهایم" در نیویورک و "موزه رینا سوفیا" در مادرید و موزه "انتیک" شهر خودش، مدلین، در معرض نمایش هستند. مجسمه های بزرگ برنزی ساخته او در فضاهای عمومی در شهر های مختلف دنیا نصب شده اند. در سال ۱۹۹۳ یکی از آنها در وسط "پارک اونیو" نصب شد.

بوترو می گوید قلب و روحش را درخلق آثاری که اشاره مستقیم به هر بخش از خشونت جنگ دارد، گذارده است. اینها آدم ربایی ، قتل های دسته جمعی ، دسته های تدفین ، بمب گذاری در اتوموبیل ها و جوخه های مرگ هستند. او می گوید : شما اینها را می خوانید و این بر شما تاثیر میگذارد. او توضیح می دهد: به عنوان هنرمند شما می خواهید در مقابل این واقعیت واکنش نشان دهید.

بوترو هنوز می گوید که تصاویری که نقاشی کرده است، همیشه منطبق با واقعیت نبوده است، اما دیدگاه او را در مورد آنچه اتفاق افتاده بیان کرده است.

در نقاشی "قتل عام در کاتدرال" در سال ۲۰۰۲، او به واقعه شلیک موشک توسط شورشیان به یک کلیسا که در آن ۱۲۰ نفر از جمله ۴۰ کودک کشته شدند ، اعتراض کرده است. این اتفاق در ماه می سال سال ۲۰۰۲ اتفاق افتاد. بعد از حمله، بوترو شرح داد که در حالی که در فرانسه در حال رانندگی بوده، خبری کوتاه از رادیو در باره این واقعه شنیده است.

او صدمه این انفجار را در مرکز پرجمعیت کلمبیا تصور میکند. این نقاشی که در زمان یک هفته خلق شد آوار در حال ریختن برسر مردم و بچه ها و مردمی که به سبک خودش چاق هستند، در حال دفن شدن زیر آوار را به تصویر کشیده است. در واقع کلیسا، عبادت گاه کوچکی در "بلاویستا" ،روستای فقیری در جنگل بوده است که ساکنان آن بیستر از آفریقایی-کلمبیایی تبار ها هستند. اما بوترو می گوید هدفش این بوده که بی رحمی طبیعت خشونت را نقاشی کند . در این مورد خراب کردن یک کلیسا به عنوان مقدس ترین مکان کلمبیایی.

او میگوید: " این نقاشی ها را واقعگرا نمی گویند ، این بیشتر یک راه بیان خشونتی است که اتفاق افتاده است."با وجود اینکه نقاشی ها و طراحی ها در مجموعه جنگ با رنگ های درخشان و بافت دقیق با بقیه آثار او مشترک هستند، اما پوشیده از رنج های انسانی اند.

"به صحنه نگاه کنید، خیلی آرام و خیلی در صلح" . بوترو درحالی که نزدیک نقاشی دیگرش ایستاده است به کلیسا و آسمان آبی اشاره می کند که دراثر "قتل عام معصومیت" دیده می شوند و ادامه می دهد: " اما بعد شما با صحنه تاثر آوری مواجه می شوید." و اشاره به مردی می کند که

به زن و دو بچه در جلوی تابلو چاقو زده است.

برخی آثار او قربانیان آدم ربایی ، با چشم های بسته ، عریان و گریان از درد هستند. در "ریو کوچا" که اسمش از یکی از مهمترین رود های کلمبیا گرفته شده است، بدن های شناور زیر آسمان در حالی که لاشخورها آنها را می خورند را نقاشی کرده است. در یکی دیگر بوترو رنجی را نشان میدهد که صف متحرک تابوت هایی که در نتیجه قتل عام به حرکت در آمده اند.

"الویرا کویروو دو خارمیلو"، مدیر موزه ملی کلمبیا میگوید : "این نقاشی مردم کلمبیا را بهت زده کرد و شاید او را مجبور می کردند که تصاویر صلح آمیز تری خلق کند. آنچه که که او منتقل می کند احساس شدیدا درد آوری است که از دیدن بدن های رنج کشیده از شکنجه و قتل عام شده احساس می کنیم. آنها خوشایندی و لبخند تولید نمی کنند. آنها تو را تکان می دهند و تا مغز استخوانت را می لرزانند."اما بوترو می گوید او این تصور را نداشته است که این نقاشی ممکن است از جهاتی باعث کم شدن خشونت کلمبیایی بشود. و اشاره می کند که نقاشی "گورنیکا"ی پیکاسو در یادبود شهری در اسپانیا که توسط بمب افکن های آلمانی تخریب شد باعث نشد که جنگ داخلی اسپانیا پایان یابد.

بوترو می گوید : "در مقابل این امید من است که این نقاشی یادبودی باشد بر آن لحظه فاجعه بار، زمان بی رحمی در این کشور" . آنها در موزه ها آویخته خواهند شد و مردم میتوانند تاریخ خود را ببینند." و اضافه می کند که نقاشی های بیشتری در مورد جنگ خلق کرده است و دو یا سه نقاشی و ده طراحی را به پایان رسانده است.

او میگوید : من برای نمایش صحنه غم بار کلمبیا دست مزدی ندارم. این آثار برای فروش نیستند. آنها همیشه اهدا خواهند شد. بوترو که چند دهه در خارج از کلمبیا زندگی کرده است ، چند سفر طولانی مدت به کلمبیا داشته است . اما تهدید به ربوده شدن او را مجبور ساخت تا سفرهای خود را محدود کند. او میگوید که هنوز نگاهش به سرزمین خود را گم نکرده است و همیشه مناظر روستایی کلمبیا را نقاشی می کند.

بوترو میگوید : "من کلمبیایی ترین کلمبیایی ها هستم ، حتی پس از ۴۷ سال زندگی در خارج کلمبیا . من ۱۳ سال در نیو یورک زندگی کرده ام و هیچ وقت یک نقاشی در مورد نیو یورک نکشیده ام. من بیشتر از ۳۰ سال در فرانسه زندگی کرده ام و هیچ وقت پاریس را نقاشی نکرده ام." . او می گوید هنوز رویای بازگشت به کلمبیا و نشستن در استودیو اش و نقاشی کردن را دارد. بوترو می گوید : "من عاشق کشورم هستم و این درد آور است که قادر نیستم کشورم را ببینم ، همانطور که سالهای زیادی است که آنجا را ندیده ام. آرزو دارم روزی فرا رسد که در کلمبیای در صلح و آرامش زندگی کنم."

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353729

VISTA.IR
Online Classified Service

فریدا کالو نقاش نامدار مکزیکی

حدود ۳۰% از نقاشی های فریدا کالو را پرتره هایش تشکیل می دهند. اینکه چه انگیزه‌ای یک نقاش را وا می‌دارد این‌قدر به خود بپردازد جالب است. کالو در کتابِ خاطراتش می‌گوید:

"خودم را نقاشی می کنم، چون اغلب تنها هستم و چون خودم را از همه بیشتر می‌شناسم."

این گفته مثل هر حقیقت دیگر ساده و راست است. و همزمان، مثل خود حقیقت اصلا ساده نیست. با این حال کلید درکِ بخشی از کارهای کالو در آن نهفته است.

تنهایی مجالی برای شناخت به او داده و خودِ شناخت موضوعی است که برایش خوشایند است. احمقانه است اگر تصور کنیم یک نفر در طول یک عمر و به اختیار خود کار شاقی مثل نقاشی، آنهم در موقعیت او با همه‌ی ناتوانی های جسمی اش- را انجام دهد، بدون اینکه انگیزه‌ای قوی برای این کار داشته باشد. این کار خوشایند او بوده. و آنچه من از پرتره ها برداشت می کنم، نه خودشیفتگی، که تلاش برای کشف حقیقت موجود در تصویر است و به خاطر زیبایی‌ای که در حقیقت مستور است. او به مرز این زیبایی نزدیک شده.

پرتره ها به شکلی طبیعی بخش بزرگی از نقاشی دنیا را به خود اختصاص داده اند، چه قبل از عکاسی و چه بعد از آن. بااین حال پرتره‌ای که سیمای یک انسان را با همه‌ی ابعادش به نمایش بگذارد در دنیا زیاد نیست. نقاشی پرتره، شاید مشکل ترین بخش نقاشی دنیاست، چون به تصویر انسان برمی‌گردد، تصویری که از بیشترین پیچیدگی در میان تصاویر عالم برخوردار است. تصویری که انسان از خود در ذهن دارد تصویری آینه‌وار نیست، به همین دلیل هیچ کس از عکس فوری خودش راضی نیست، با وجود اینکه همه‌ی جزئیات صورتش در آن ثبت شده.

بهترین عکس‌های دنیا نیز همواره چیزی کمتر از نقاشی در خود دارند، چرا که امکان دخل و تصرف در عکس هیچگاه با امکانات نقاشی برابری نمیکند. با این‌حال، اگر نقاش تصویرش را دگرگون کند یا مثل نقاشی‌های کالو به شباهت عکس‌وار اکتفا کند، پرتره‌ها همواره از هر آینه‌ای آینه‌وارتر و جستجو برانگیزتر هستند. شاید پرتره تلاش برای گشودن رازی است پنهان که باید جستجو و کشف شود، رازی که عکس فقط بدل آن است. در پرتره های خوبِ تاریخ نقاشی، نقاش این راز را یافته و به تصویر کشیده است. نزدیک شدن و نگریستن به عمق وجود انسان جسارت می خواهد، عشق و همدلی می طلبد و توانایی برای درک رازآمیزی ناشناخته‌ها را. این کار اصلا ساده‌انگارانه نیست. شاید جوری رندی می خواهد.

شاید یک مثال موضوع را روشن کند. فکر کنید ما چه تصویری از خود در ذهن داریم. دید سه بعدی ما از هزاران زاویه و در هر آن تصویر متفاوتی از سوژه را ارائه می کند همچنین در هر حالتی از نور شب و روز این تصویر با تغییرات بی شماری همراه است. بدون شک تصویر ما تحت تاثیر هیجانات و حالات روحی متفاوت تغییر می‌کند. همه‌ی این تغییرات در مسیر رشد از چهره‌ی یک کودک تا چهره‌ی فردی پیر و فرتوت موجودند. تغییر حالت‌های دیگری نیز هستند. در هنگام حرف زدن، خندیدن، تفکر، گریه یا هر چیز دیگری که بر این آب ساکت و آرام سنگی بیاندازد و آن را موجدار کند. با این تفاصیل کدام یک از این بی نهایت نقش متفاوت نقشی راست است. نقاش باید کدام یک از این تصاویر را در ذهن نگه دارد و به آن بپردازد؟

مسلما تصویری که نقاش ارائه می کند ترکیبی از همه‌ی اینهاست. کاری بی‌نهایت زنده و پویا، چرا که نقاش دوربین عکاسی نیست و خود او هم درگیر همه‌ی این پیچیدگی‌های یاد شده است. هر نقاشی که مدل زنده را مقابل خود قرار داده می داند که این کار تا چه حد پیچیده است. به همه‌ی این پیچیدگی ها تسلط و شناخت کامل فن و تکنیک نقاشی را هم اضافه کنید تا کار باز هم مشکل تر شود. تعریف هگل از هنر به مثابه" بیانِ محدودِ نامحدود" در اینجا کاملا صحیح است. شاید نقاش نهایتا خود را نقش می‌زند، این "هنر" است، هنر ناب. و به همین دلیل است که پرتره‌ی خوب در دنیا کیمیاست. اما فریدا براستی پرتره‌های خوبی از خود کشیده.

به جرات می توان گفت که بهترین پرتره های تاریخ نقاشی خودنگاره ها هستند. چرا که نقاش بیشترین آگاهی و شناخت را از خودش دارد. و ظهور عکاسی این فرصت را فراهم کرده که در کار نقاشان بعد از این اختراع ببینیم که تصویر ذهنی آنها تا چه حد متفاوت از تصویر آینه وار عکس

است.

تصویری که کالو از خود می‌پردازد بیانگر است. جستجویی است از سوی یک انسان برای درک انسانی دیگر و جالب اینکه آن انسان دیگر خود اوست.

در یکی از رازآمیزترین تابلوهایش او دو فریدا را کنار هم نقاشی کرده. تصویری که پس از جدایی کوتاه مدتش از ریورا کشیده است. انگار که تجربه‌ی آن لحظه‌ی شگفت را تصویر کرده باشد، لحظه‌ای که آدمی خودش را مورد خطاب قرار می‌دهد و با خود حرف می‌زند. لحظه‌ی تنهایی شگفت انسان را؛ و انگار که به خود بگوید: ببین فریدا این تصویر محبوبِ بی‌وفای من است. و فریدای دیگر که با قلبی خون‌چکان و رگ و ریشه‌هایش به او وصل شده ساکت و خاموش نگاه کند.

نقاشی کردن خود نیز ساختاری زنده دارد. یک بوم سفید، رنگ و قلم مو واسطه ای هستند برای بازگویی. اما نقاشی فقط بازگویی نیست؛ از لحظه‌ای که قلم روی بوم گذاشته می شود نقاش درگیر پروسه‌ای می شود که ذهن او را به‌کمال در اختیار می گیرد. اتفاقاتی که روی بوم می افتد نیز مثل خود زندگی پیچیده و زیبا است، پروسه‌ای کاملا دیالکتیکی. با اضافه کردن هر خط، نقطه یا سطح رنگی اساس کار در هم می‌ریزد. و در همین حال ذهن نقاش با همه‌ی توانش به بررسی این تغییرات می پردازد. می سنجد، خراب می‌کند، و از نو می‌سازد. ذهن به عنوان آفرینشگر، کار را تا جایی ادامه می دهد که برایش مقبول باشد، و در این میان نقاش با همه‌ی دنیای متغیر زیر دست و قلمش زندگی کرده است، هنر براستی ژرف‌ترین، پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین بازی‌ای است که بشر اختراع کرده. فریدا استاد این بازی بود.

سبکِ فریدا در پرداختن خودنگاره ها خاص خود است. وجود اشیاء کمکش می‌کند تا به ترکیب دلخواهش نزدیك‌تر شود. حتی اگر شیئ کوچکی مثل گوشواره‌ی اهدایی پیکاسو باشد، یک جفت دستِ اضافی که با آنها می توان مانع از رسیدن صداهای مزاحم به گوش شد. کالو تصویر خود را در میان اشیاء، طبیعت و ساخته‌های دست بشر می‌نگارد، چنانکه بدون آنها نقاشی هایش گنگ و خاموشند. او این کار را چنان طبیعی انجام می‌دهد که در برابر اشیاءِ موجود در کار او هرگز احساس ساختگی بود به آدم دست نمی دهد. طبیعت نیز در کار او به همین شکل حضور دارد. او خود را نیز همچون جزئی از طبیعت نقاشی کرده و در بهترین کارهایش این همنشینی بسیار دل انگیز است.

به هر روی در دنیایی که آدم ها را بی شکل یا حداکثر متحدالشکل می خواهد، همین که کسی تصویری از خود را عرضه کند، خود اتفاق مهمی است. مهم است از آن جهت که می تواند الگویی متفاوت از تفکر و زندگی را بنا بگذارد، الگویی که برداشت شخصی یک انسان است. انسان با همه‌ی پیچیدگی‌هایش و با همه‌ی ابعاد بی‌نهایت گسترده‌ی وجودش، تصویری نادر و ناشناخته و رازآمیز.

منبع : کارگاه

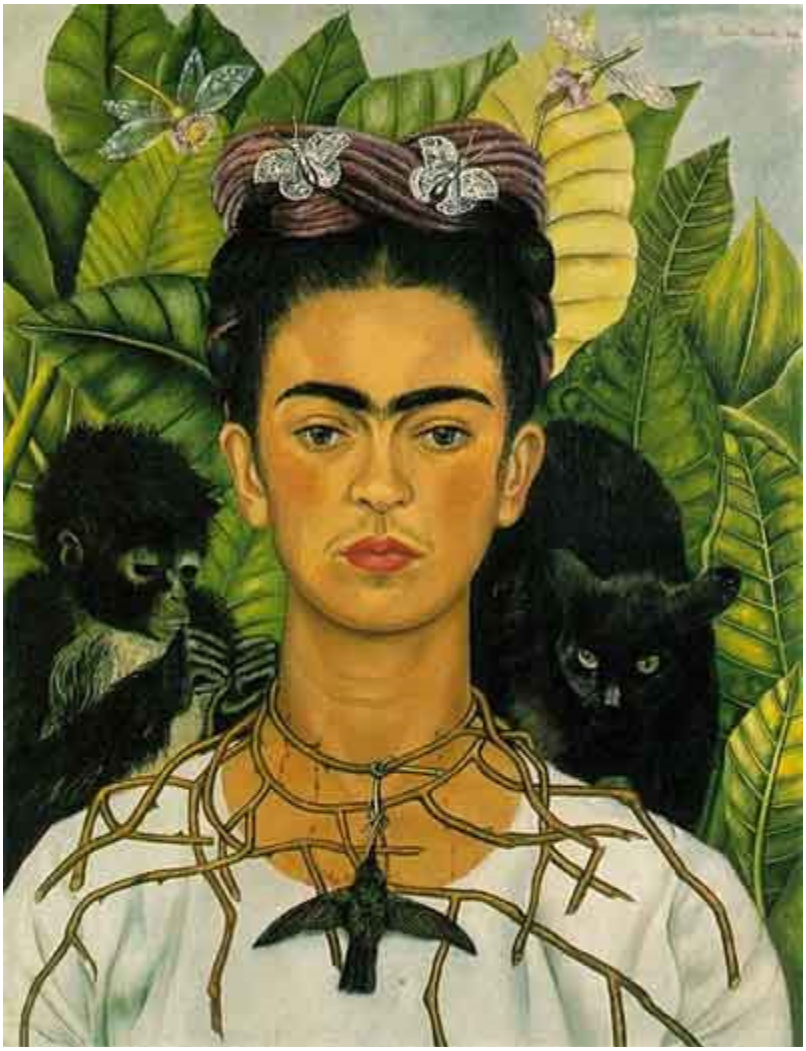
http://vista.ir/?view=article&id=248479

VISTA.IR
Online Classified Service

فریدا کالو نقاش ناملایمات زندگی

- مروری بر زندگی و آثار فریدا کالو؛ نقاش مکزیکی

خداوند انسان را ناطق آفرید. قدرت ناطقه انسان با



تکیه بر نیروی تعقل او را از دیگر مخلوقات هستی برتری داده است. تکلم، امکان برقراری ارتباط فرد را با محیط پیرامونش فراهم می سازد. در صورت بهره گیری صحیح از این نیرو ، ذهنیت و بصیرت انسان می تواند رشد یافته و به جایگاه مطلوب خود نزدیک گردد.

بشر از همان روزهای نخستین به خوبی دریافت که آوایی که از دهان خارج می شود تنها راه تکلم و برقراری ارتباط نیست. نقاشی های به جا مانده بر دیواره غارها، حکایت از وسعت اندیشه انسانهای نخستین در برابر طبیعت وحشی پیرامونشان می دهد.

هنرمندان، نویسندگان ، فلاسفه و اندیشمندان قرن ۲۱ همچون اجداد اولیه شان دریافته اند که هنر، علم و ادبیات در حقیقت همان قدرت تکلم بشرند که به ماندگاری و تأثیرگذاری اندیشه آنها بر دیگر ابناع انسان خواهد انجامید.

نقاش با زبان رنگ و نور ؛ شاعر با نظم و نثرش و اندیشمند با اندیشه اش ایدئولوژی خود را از چارچوب ذهنش آزاد می کند و از این راه با دیگران سخن می گوید.

یکی از هنرمندانی که توانست به زبان شخصی خود در نقاشی دست یابد، فریدا کالو، نقاش مکزیکی بود. کالو در تاریخ ششم جولای سال ۱۹۰۷ از پدری آلمانی و مادری مکزیکی متولد شد.

در شش سالگی به بیماری فلج اطفال مبتلا گشت. این عارضه ناتوانی جسمی را برایش بوجود آورد که تا آخر عمر همراهش بود. دلگرمی های پدرش و تشویق های او ، فریدا را جسورتر از پیش به زندگی بازگرداند. او با انجام ورزش های سنگین و مردانه، اعتماد به نفس خود را حفظ کرد و تقویت بخشید.

فریدا عمیقاً تحت تاثیر انقلاب مکزیک بود این واقعه در سال ۱۹۱۰ به وقوع پیوست با آنکه او در آن زمان تنها ۳ سال داشت ولی پیامدهای آن در روحیه و ذهنیت فریدا بسیار تأثیر گذاشت. او قاطعانه بر این باور بود که با انقلاب متولد شده و همواره اصرار داشت که مردم با آوردن نام او بعنوان یک نقاش، انقلاب را به خاطر آورند.

او بعد از اتمام تحصیلات آکادمیک نقاشی، در جستجوی دنیای شخصی خود گام برداشت. از ۱۴۳ اثری که از وی باقی مانده است ، ۵۵ تصویر خودنگاره است.

کالو عمیقاً تحت تأثیر فرهنگ بومی مکزیک بود. استفاده از رنگ های گرم و درخشان و نمادهای دراماتیک و آثارش به خوبی نمایان است.

وی از سه سبک رئالیسم ، سمبولیسم و سورئالیسم به طور همزمان در خلق یک اثر استفاده می نمود و با این حال هیچگاه خود را به هیچ کدام از این سبک ها منتسب ندانست و اظهار می داشت :«من خودم را نقاشی می کنم».

تصادفی که در سال ۱۹۲۵ برایش اتفاق افتاد او را وارد سخت ترین مرحله زندگی اش کرد. گذراندن سالها در بیمارستان و تحت نظر پزشک و بیش از ۳۵ عمل جراحی ، او را خسته ، پرخاشگر و بی حوصله کرد.

مهمترین کسی که در زندگی فریدا تأثیر منفی گذارد، دیوارنگاری مکزیکی به نام دیگو ریورا بود.

زمانی که ریورا در حال نقاشی کردن یک دیوارنگاره بر دیوار دبیرستان کالو بود ، آنها یکدیگر را ملاقات کردند. ریورا همیشه در مورد این ملاقات می گفت: از همان لحظه اول فهمیدم که فریدا استعداد عجیبی در نقاشی کردن دارد. ازدواج این دو سرانجام خوبی نداشت چرا که ریورا مرد هوسرانی بود. آزار و اذیت های او و از دست دادن کودکش در کنار جراحی های مختلف روحیه فریدا را بیش از پیش دستخوش درد و رنج کرد.

آثار به جا مانده از او همگی به نوعی فریاد درونیات خالقشان را به نمایش می گذارد. روحیه قوی و جسور فریدا با وجود تمام ناملایمات هیچ گاه به زندگی تسلیم نشد و تا آخرین لحظات عمرش با آن در پیکار بود.

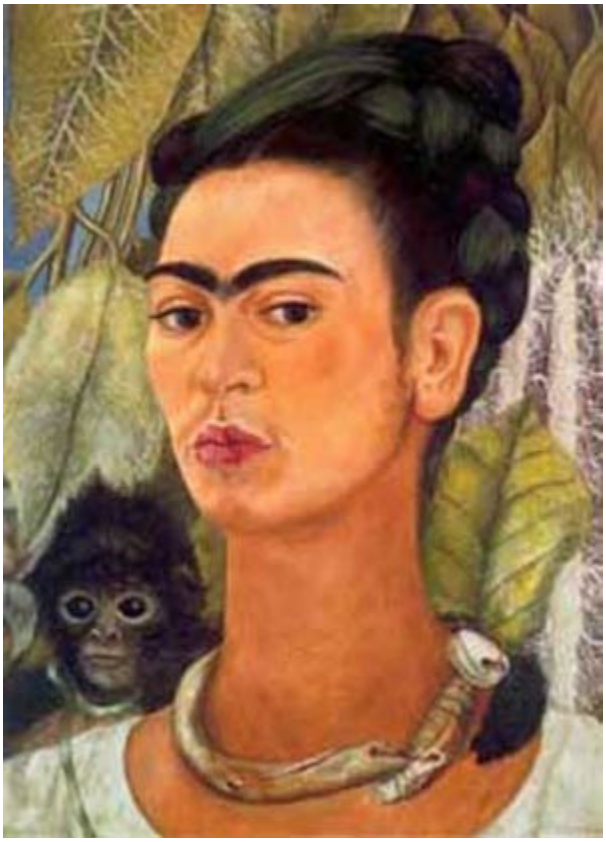
فریدا کالو را بزرگترین نقاش فمینیست قرن ۲۰ می دانند.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=238507

VISTA.IR
Online Classified Service

فریدا کاهلو



مکزیك با برپایی نمایشگاهی عظیم از آثار رنگ و روغن، طراحی‌ها و نامه‌های فریدا کاهلو از این هنرمند یگانه تقدیر می‌کند. دویست تابلویی که کاهلو از خود به‌جا گذاشته، زندگی و کشمکش‌های درونی او را به‌تصویرمی‌کشند.

امیدوارم شاد بمیرم. امیدوارم هرگز دوباره باز :: Groansicht des Bildes mit der BildunterschriftBildunterschrift نگردم. این دو جمله را فریدا کاهلو،(Frida Kahlo) نقاش برجسته مکزیکی آلمانی‌تبار، زمان کوتاهی پیش ازمرگش در سن چهل و هفت سالگی، در دفتر خاطرات خود نوشت. به گزارش رادیو آلمان، امروز جهان هنر به بهانه قدردانی کارهای ارزنده او، اگر زنده می‌بود ـ یاد او را گرامی می‌دارد؛ نه تنها به عنوان نقاشی که شهرت آثارش از مرزهای مکزیك در گذشت، بلکه همچنین به عنوان شخصیتی سیاسی که با انسان‌ها، طبیعت و حیوانات اخت بود. دستمایه بیشتر کارهای فریدا کاهلو را همین عناصر تشکیل می‌دهند. زبان تصویری او هرچند ریشه در اساطیر

سرخ‌پوستی دارد، ولی سرشار از نشانه‌های سمبلیك و سوررئالیستی (فراواقعی) است. دویست تابلویی که کاهلو از خود به‌جا گذاشته، افزون بر این، زندگی و کشمکش‌های درونی او را به‌تصویرمی‌کشند.

• تبار آلمانی

فریدا کاهلو در ششم یولی سال ۱۹۰۷ در مکزیك به دنیا آمد. پدرش، ویلهلم کاهلو در سال ۱۸۹۰، در سن ۱۸ سالگی به‌خاطر اختلافات خانوادگی، آلمان را ترك گفت و به آمریکای لاتین مهاجرت کرد. او پس از گذشت چهار سال که در مکزیکوسیتی به عنوان عکاس مشغول به کار شد، با ماریا کاردنا(Mara Cardena) ازدواج کرد و به تابعیت کشور مکزیك درآمد.

فریدا کاهلو ولی بعدها، تاریخ تولد خود را به سال ، سالی که انقلاب مکزیك آغاز شد، تغییر داد و از این طریق همبستگی و پیوند ژرف خود را با انقلاب این کشور که نشانه آغاز دوره‌ای نوین بود، به نمایش گذاشت. البته شاید عشق و علاقه مفرط او به نقاش انقلابی مکزیك، دیه‌گو ریورا(Diego Rivera) که در آن زمان دبیر حزب کمونیست مکزیك نیز بود، بر شدت بخشیدن به این حس همبستگی بی‌تأثیر نبود.

انقلاب مکزیك که از۱۹۱۰ تا ۱۹۲۹ به طول انجامید، قیامی علیه دیکتاتور پورفیرو دیاتس(Porfirio Daz) بود و اقشار و طبقات مختلف جامعه مکزیك را در برمی‌گرفت. کاهلو و ریورا از جمله پشتیبانان این انقلاب در عرصه هنر بودند. لئو تروتسکی که در سال ۱۹۳۷ به مکزیکوسیتی رفت، تأثیر سیاسی ماندگاری بر این دو هنرمند و جامعه روشنفکری مکزیکو به‌جا گذاشت. کاهلو برای آن‌که همبستگی خود را با انقلاب مکزیك بیشتر نشان دهد، اغلب لباس‌های ملی مکزیکی می‌پوشید و از جواهرات و تزیینات سرخ‌پوستی استفاده می‌کرد.

• نیروی زندگی بخش هنر

فریدا کاهلو دو سال پس از تصادفش با اتوبوس در سن ۱۸سالگی، با دیه‌گو ریورا که در آن هنگام ۴۰ ساله بود، ازدواج کرد. او پس از این تصادف، در عرض ۲۹ سال، ۳۲ بار جراحی شد. نقاشی کردن، یکی از راه‌کارهای معجزه‌آسایی بود که کاهلو برای تسکین دردهای روحی و جسمی‌اش، علاوه بر مصرف الکل و مواد مخدر به آن پناه می‌برد. تابلوهای کوچکی که از خود تصویر کرده، بازتابنده این دردهای دایمی است.

او در پاسخ سوال منتقد هنری مکزیکو، آنتونیو رودریگز که چرا این‌همه خود را تصویر می‌کند، پاسخ می‌دهد: من خودم را نقاشی می‌کنم، چون اغلب تنها هستم و چون خودم را از همه بیشتر می‌شناسم.عشق به هنر در کاهلو چنان شدید بود که اغلب فرسودگی جسمی اش را به هیچ می‌گرفت و در مجامع روشنفکری، مجالس بحث و گفتگو و تظاهرات خیابانی نیز شرکت می‌کرد. خانه‌اش، به محل تجمع انقلابیون، به ویژه مهاجرینی که از جنگ و فاشیسم اروپا گریخته بودند، تبدیل شده‌بود. سفرهایش با دیه‌گو ریورا به نیویورك و پاریس که در دنیای هنری دیگری را به روی او گشودند، هرچند با دردهایی جانکاه همراه بودند، ولی تأثیر هنری ماندگاری بر او گذاشتند.

• کاهلو در کنار پیکاسو و کاندیسکی

در اولین نمایشگاهی که کاهلو در سال ۱۹۳۹ در پاریس داشت، پیکاسو گوشواره‌ای به نشانه تقدیر از کارهایش، به او هدیه کرد. حتی کاندینسکی که معمولا از جمع پرهیز می‌کرد، در نمایشگاه او حضور یافت و کارهایش را به حد کمال ستود. کاهلو که در آن زمان ۳۲ ساله بود، همراه این هدایا و ستایش‌ها، افکار هنری جدیدی نیز با خود به مکزیك برد. او در واقع با مکتب سوررئالیسم در اروپا آشنا شد.

نقاشان بزرگ معاصر او در اروپا بر آثار کاهلو تاثیری چشم‌گیری به‌جا گذاشتند: نشان کارهای آوانگاردهای آن دوره چون اوتو دیکس،(Otto Dix) گئورگ گروتس،(George Grosz) رنه مارگریت (Ren Margritte) و ماکس بکمن،(Max Beckmann) به ویژه اکسپرسیونیست‌ها و دادائیست‌های: Bildunterschrift آلمانی را می‌توان در آثار او پی گرفت. آثار کاهلو از شخصیت هنری و مستقل او خبر می‌هند. آنچه که در کارهای اکسپرسیونیست‌های آلمانی به عنوان نشانی علیه زوال فرهنگی و تباهی دوره جمهوری وایمار تفسیر می‌شود، در کارهای فریدا کاهلو، تراژدی انسانی را باز می‌تاباند و به تمثیلی از خدای عشق، خشونت و مرگ تبدیل می‌شود. با آنکه زندگی کاهلو، با رنج و درد و تنهایی درهم آمیخته بود، با این‌حال او هنرمندی، سرزنده و شوخ‌طبع بود که با ایده‌های بکرش، جهانی پر از شگفتی و رمز و راز آفرید.

• آرزویی برآورده شده

وضعیت جسمانی فریدا کاهلو در سال ۱۹۴۰ وخیم‌تر از پیش شد. با این حال، حتی در آخرین روزهای زندگی‌اش، دست از فعالیت و کار نکشید. چند روز پس از آن که چشم بر جهان فروبندد، با وجود عفونت ریه و ممنوعیت پزشکی، راهی تظاهرات ضد دیکتاتوری شد. همراهان او از سرزندگی و شوخ طبعی‌اش در این تظاهرات خبر می‌دهند. کاهلو به این آرزو که شاد بمیرد، دست یافت. آرزویش اما در مورد رفتنی بی بازگشت برآورده نمی‌شود: نام او و تأثیر آثارش در تاریخ هنر و سیاست جاودان می‌مانند.

منبع : روزنامه همبستگی

http://vista.ir/?view=article&id=266415

VISTA.IR
Online Classified Service

فریدون آو، با آتش و کلمات

«فریدون آو»،« در مجموعه ۱۰۱نام» دوباره به ریشه‌های دینی‌اش برمی‌گردد.

به ۱۰۱نام مقدس در دین زرتشت که همواره با خود اعداد روی نقوش آتش آورده شده است. فریدون آو همواره به نوعی با مسئله اقلیت و خانواده درگیر بوده است. زمانی آن را در مجموعه «خطر انقراض» با قوتوکلاژهایی آورد که از عکس‌های خانوادگی‌اش گلچین شده بودند، زمانی آن را در «کوکب لعل» با نقاشی از دسته‌گل کوکبی که از مادرش روی میز به جا مانده بود آورد و حالا این درگیری با مذهب خانواده شکل رمز نوشته‌هایی را می‌گیرد که در نقش آتش گره‌هایی را می‌گشایند. انگار که این مجموعه نوعی مراسم آئینی بر مستجاب‌شدن مجموعه‌هایی پیش از این بوده؛ نوعی آئین که در آن فرخندگی، نوستالژی و شاعرانگی تمام آن مجموعه‌ها را دارد و در عین حال رمزآلودگی مخصوصی دارد که آن را بردیگران محیط می‌کند.

فریدون آو که همنسل نقاشانی چون حاجی‌زاده، ابوالقاسم‌سعیدی، زنده‌رودی و محصص‌ها بوده است هم‌اکنون از همه همنسلانش فعال‌تر است چه از نظر کار شخصی و چه از لحاظ کار فرهنگی. مجموعه اخیر او مثل همیشه ترکیب مواد روی تصاویری بود که از بوم پلات گرفته شده بودند و روی آنها خطوطی با رنگ و به شکل تقریبا بی‌نظم آورده شده بود. از نقطه نظر فرمی شاید آنها را بتوان مجموعه‌ای از «زنده‌رودی» و «تومبلی»

دانست که در سیاق و ذهنیات «آو» به اثری کاملا شخصی بدل شده است.

کارهای «آو» را در این مجموعه اگر بخواهیم با زنده‌رودی مقایسه کنیم خیلی جسورانه‌ترند و آن خشکی را که به آثار زنده‌رودی حالت ماکت می‌دهد، ندارد؛ هرچند شاید مقایسه این دو، کار درستی نباشد و حتی تا حدودی عجیب، ولی مشخصا شباهت‌هایی در مجموعه ۱۰۱ نام و بعضی آثار زنده‌رودی قابل تشخیص بود؛ شباهت‌هایی که البته با رمز و راز و اندیشه «آو» به‌کل محو و مثل دودی که جادوگران در پایان مراسم‌شان به هوا می‌فرستند با طبیعت آثار وی یکی می‌شد.

اما آنچه حرف وی را تا به این حد خصوصی می‌کند شاید به غیراز ویژگی‌های ذهنی هنرمند، این باشد که او در چند رشته هنری فعالیت کرده و به کارهایی دیگر مثل جمع‌آوری آثار هنری نیز مشغول بوده است. همه اینها در کنار هم رسوبی ارزشمند را نتیجه می‌دهد که جز در برخی همنسلان وی از جمله قاسم‌حاجی‌زاده در کمتر نقاش و هنرمند ایرانی دیده شده است؛ رسوبی که حاصل یکی کردن زندگی و هنر بوده است.

وحید شریفیان

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=124162

VISTA.IR
Online Classified Service

فن نقاشی زیر لاکی(Lacquerpainting)

نقاشی زیر لاکی که به مدت پنج سده در جلد کتابها، قاب آئینه ها، قلمداتها و جعبه ها به کار می رفت با دو روش صورت می گرفت. ابتدا کاغذ را دو یا سه روز در آب می خواباندند تا خمیر کاغذ وا برود. سپس خمیر را با انگشت ورز داده و بدان چسب می افزودند و نرم میکردند تا شکل دلخواه را پیدا کند. پس از خشک شدن پس از خشک شدن روی آن را با نوعی آب آهک می پوشاندند و برق می انداختند. اما با شیوه دوم می توانستند نتیجه خرسند کننده و دیر پا بدست آورند که شیوه دشواری هم بود.در این روش قسمت فوقانی لایه های متوالی کاغذ را به یکدیگر می چسباندند.

طرح پس زمینه را می توانستند با یکی از چند روش موجود حاصل کنند. زمینه طلایی را می توانستند با چسباندن صفحه ای از ورق طلا بدست آورند. وقتی که چسب خشک می شد. برگ را با شیره نار هندی می شستند. و می گذاشتند تا خوب خشک شود. به منظور حصول سطح مصقل طلایی، ماده ای را که با ورقه طلا پوشانده شده بود، می ساییدند و

آن را با آب مخلوط می کردند. ذرات ریز طلا ته نشین و مواد خارجی و زائد آن با آب خارج می شد. سپس قطعات ریز طلا را با روغن چسب کتیرا (صمغ سندروس) می آمیختند و بر روی سطح آماده پخش می کردند. وقتی که خشک می شد دگر باره آن را با روغن برق می انداختند.

زمینه جلا یافته با رنگ طلایی را می توانستند رنگ قرمز و یا سبز بکنند. در این صورت زمینه طلایی را دقیقا با همان روش تهیه کرده و سپس رنگ قرمز یا رنگ نیلی را با کف دست یا پر طاووس بدان می مالیدند. رنگ قرمز شفاف و زرینه می شد و رنگ نیلی روی رنگ زرد حالت سبز مایل به سفید به خود میگرفت. طرحهای روی اشیاء نقاشی زیر لاکی بسان طرح های نگار گری اجرا می شد. و سپس با لایه هایی از روغن صمغ سندروس پوشیده و هر لایه کاملا جلا داده می شد. به روغن صمغ سندروس « صمغ تیر» هم می گفتند چون در روزگاری که تیر و کمان رواج داشت برای پوشش تیرها به کار می رفت. برای تهیه روغن صمغ سندروس حدود یک کیلوگرم از صمغ سندروس را در یک دیگ مسی به گنجایش شش کیلو و با میزان مشابهی از روغن بزرک حرارت میدادند. صمغ را زمانی می افزودند که روغن داغ می شد چون این مخلوط بسیار محترقه بود لذا مراقبت زیادی را ایجاب می کرد. این مخلوط تا زمانی که صمغ کاملاً حل شود می جوشید، ولی اگر می خواست بیرنگ بماند، باید به مقدار کافی مجوشاندند. اگر محلول در مدت طولانی می جوشید، رنگ قرمزی به خود می گرفت که مورد پسند نقاشان تازه کار و نو مایه ایران بود. هنگامی که جوشاندن به پایان می رسید محلول را با ترابنتین رقیق می کردند و ماده حاصله را به گونه عسل سیالی در می آوردند. بدین ترتیب ماده ای که حاصل می شد، برای سالیان دراز قابل استفاده بود. اما در مواقع استفاده می بایست غلظت آن را رقیق می کردند. این رنگ سخت به شیشه یا مرمر می چسبید و اگر لایه هایی از آن را بکار می بردند ماده ای ضد آب و رطوبت حاصل حاصل می آمد.

منبع:رنگیزه و مصالح در نقاشی ایرانی نوشته: A.P.Lauria

سارا مردانی

isfhandicraft.blogfa.com/

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=125023

VISTA.IR
Online Classified Service

فوویسم

عنصر رنگ در اثار نقاشان پیشگام قرن بیستم بویی فردی و شخصی گرفت. این نقاشان خواستهای درونی خود را به انعکاس واقعیت بیرونی ترجیح دادند. انها با استفاده پرشور غیرواقعی و زمخت از رنگ تابلوهایی کشیدند و

اثارشان را در سال ۱۹۰۵ در سالن پاییز پاریس به نمایش گذاشتند . یکی از منتقدان معروف فرانسوی (لویی وکسل) پس از مشاهده این اثار به ایشان لقب فو(fauves) داد . این واژه فرانسوی به معنای "دد" یا "جانور وحشی" است. این لقب به واسطه برخورد زمخت و جسورانه با رنگ بر ایشان نهاده شد. بعدها با نام فوویسم یا ددگری برای این شیوه از نقاشی ثبت شد و رفته رفته از ان به عنوان یک سبک نقاشی یاد شد.

از مهم ترین دستاورد فوویستها استقلال رنگ و فرم در اثارشان بود.

از هنرمندان این سبک: هانری ماتیس"سردمدار این سبک", وان دونگن, مارکه, دوفی, ولامینک, درن, روئو و ...قابل ذکر می باشند.

نقاشانی که بعد ها «فووها» نام گرفتند، در پاریس به سال ۱۹۰۵ و بر علیه نقاشان امپرسیونیست نمایشگاهی برپا کردند. ماتیس به عنوان رهبر این گروه اعلام کرد:

«فوویسم، یوغ ستمگری مکتب تجزیه کاری را شکست» او پیوسته بر این باور بود که «هنر باید پویا باشد، نه ایستا» ماتیس بیشتر از هر چیزی به دنبال نحوه بیان بود و اذعان می کرد که نمی توانم بین احساسی که برای زندگی دارم و نحوه بیان آن تمایزی قائل شوم. ماتیس و دوستانش تصویر را به عنوان یک «فضای معنوی» می پنداشتند و سعی می کردند که ارتباط عمیق تری را با چنین معنویتی ایجاد کنند. از هرگونه سه بعدی نمایی دوری کرده و اذعان داشتند که شکل های طبیعی باید از یک نظم معنوی تصویر پیروی کنند. نور باید به واسطه رنگ بیان شده و گستره تصویر باید با قطعات رنگی صریح مفصل بندی شود؛ زیرا به مدد رنگ های صریح و خالص است که می توان به حداکثر بیان دست یافت.

فوویسم در واقع، اقدام تازه و قاطع نسلی جوان در کاربست آزادانه رنگ با تکیه بر کارهای وان گوگ،گوگن و سرا بود. آنها در سرا و سینیاک رنگ خالص را یافتند و توانستند تصدیق غریزه هنری را از وان گوگ بیاموزند.

در زیبایی شناسی فووها، ویرانی شی دوشادوش آفرینش نظم شکلی پیش می رود. آنها موضوع را مهم می شمارند ولی نه برای دستیابی به شباهت، بلکه به خاطر انگیزه تصویری و شاعرانه و یا به قول ماتیس به خاطر «تکانی» که دریافت می کند و در این صورت است که عناصر انتزاعی تشکیل دهنده گستره تابلو تنها محمل های بیان می شوند.

- هنرمندان سبک فوویسم:

-کس وان دنگن (۱۸۷۷- ۱۹۶۸)

- آلبر مارکه (۱۸۷۵- ۱۹۴۸)

- هانری ماتیس (۱۸۶۹- ۱۹۵۴)

- رائول دوفی (۱۸۷۷- ۱۹۵۳)

- مریس ولامینگ (۱۸۷۶- ۱۹۵۷)

- آندره درن (۱۸۸۰- ۱۹۵۴).

- هدفهای ماتیس و دوستانش را می توان چنین خلاصه کرد:

تصویر, یک "فضای معنوی" است; از هر گونه سه بعدنمایی باید دوری جست; شکلهای طبیعی باید از نظم معنوی تصویر پیروی کنند; نور باید به واسطه رنگ بیان شود گستره تصویر باید با قطعات رنگی صریح مفصلبندی شود زیرا به مدد رنگهای صریح و خالص است که " حداکثر بیان" به

دست می اید. به زبان نقاشی "بیان" و "ارامش" مفاهیمی مترادف اند چرا که به قول ماتیس"بیان در روش تفکر من عبارت از بازتاب انفعالات باز تابنده بر یک چهره و یا اشکار شده توسط حرکات و اشارات شدید نیست. کل ارایش تابلوی من بیانگر است... ترکیب بندی یعنی هنر ارایش عناصر مختلفی که نقاش برای بیان احساسهایش در اختیار دارد... یک اثر هنری به هماهنگی کل نایل میشود".

اوج فعالیت فووها از ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۷ بود پس از ان هر یک به راهی رفتند و گروه از هم پاشیده شد تعدادی از اعضای گروه جذب سبک اکسپرسیونیسم شدند و گروهی در سال ۱۹۰۸ به کوبیستها پیوستند.

http://masoudv۸v۳.blogfa.com/post-۱۱۰۳.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=94757

VISTA.IR
Online Classified Service

قاب کردن یک نقاشی

اگر بخواهید یک نقاشی را ماهرانه قاب کنید، به‌طور قطع ارزان تمام نخواهد شد، اما به‌نظر من کمی ولخرجی در این زمینه نیاز است، چرا که یک قاب خوب می‌تواند ارزش کار شما را بیشتر کند. اما چه چیزهائی موجب تفاوت در یک قاب خوب و یک کار متوسط می‌شود؟ قضاوت را به نتیجه پایانی کار بسپارید. نقاشی‌هائی که قاب شده و از دیوار آویزان هستند را با دقت نگاه کرده و به برش‌های آنها توجه کنید. گزینه‌های گوناگونی در زمینه چگونگی نصب وجود دارد. قاب‌سازها می‌توانند از قاب‌های عادی از اسید یا مواد با کیفیت‌تری استفاده کنند. آنها می‌توانند سلیقه خودشان را به شما تحمیل کنند یا زمان کار، روی قابتان را بیش از حد جلوه دهند. در اینجا به توضیح مراحل گوناگونی که در انتخاب قاب باید مدنظرتان باشد، می‌پردازیم.

▪ مرحله اول: تصمیم‌گیری برای نوع و چگونگی ساخت

اگر روی بوم یا تخته نقاشی کرده‌اید، باید شکل قاب شما با شکل بوم یا تخته‌تان متناسب باشد، بنابراین این مرحله خود به‌خود حذف می‌شود. اما اگر روی برگه کاغذ نقاشی کرده‌اید، شاید دوست داشته باشید که آن را تزئین کنید. قاب‌ساز کمی مقوا برای حاشیه تهیه می‌کند و در مورد مکان برش کاغذ با شما به مشورت می‌پردازد. زمانی‌که تصمیم خود را گرفتید، قاب‌ساز با مداد کمرنگی روی چهارگوشه کار علامت می‌زند تا قاب از آن نواحی بگذرد. یک قاب‌ساز خوب، ذوق ترکیبی خاصی هم دارد، بنابراین نخست اجازه دهید او نظریه خود را بگوید، سپس اگر خوشتان نیامد،

خودتان در مورد کارتان تصمیم‌گیری کنید. به یاد داشته باشید که این نقاشی مال شماست و در نهایت هم تصمیم‌گیری با شما خواهد بود.

▪ مرحله دوم: تصمیم‌گیری در مورد مقوای حاشیه

حاشیه‌ها به‌طور معمول از مقواهای رنگی تشکیل می‌شوند که کناره‌های کار را در برمی‌گیرند. به این مقواهای حاشیه‌ای، حصیر و به مقوائی که در پشت کار قرار می‌گیرند مقوای حاشیه‌ای برای نصب می‌گویند. اجباری در انتخاب یا حضور مقوای حاشیه‌ای در کنار کارتان وجود ندارد. قاب می‌تواند درست از لبه‌های کار شروع شود. اما حاشیه نه تنها کار را زیباتر جلوه می‌دهد بلکه به روشنی رنگ‌های موجود در کار هم کمک می‌کند. یک نقاشی می‌تواند بیش از یک حاشیه هم داشته باشد که به‌طور معمول این حاشیه، یک حاشیه نقره‌ای رنگ در نزدیکی کار است.

بیشتر قاب‌سازها نمونه کاملی از کناره‌های این حاشیه‌ها با ردیفی از رنگ‌های گوناگون را ارائه می‌کنند. آنها باید یک تخته نمایش هم داشته باشند تا نقاشی‌تان را روی آن قرار داده و رنگ‌های مربوط به حاشیه را در کنارش بگذارند تا کار شما راحت‌تر شود. برای اظهارنظر درست در این زمینه بهتر است چندین قدم از کار فاصله بگیرید تا نقاشی، حاشیه و قاب را از دور ببینید.

▪ مرحله سوم: تصمیم‌گیری در مورد قاب

گوشه‌های گوناگونی در کنار مقوای حاشیه و نقاشی وجود دارند که می‌توانید پایان کار را به کمک آنها نیز تجسم کنید. شاید تجسم‌کردن کار نهائی تنها از یک گوشه کار کمی سخت باشد و نتوانید نقاشی را در کنار حاشیه و همه آنها را در کنار قاب تجسم کنید. برای رفع این مشکل با دست خود روی بخش‌هائی را که قاب ندارد، بگیرید تا بیشتر تمرکزتان روی قاب باشد.

▪ مرحله چهارم: چه نوع شیشه‌ای بهتر است؟

برای کارهای پاستل، طراحی و آبرنگ، شیشه‌کردن کار ضروری است، اما برای سایر نقاشی‌هائی که لاک الکل دارند به شیشه نیازی نخواهید داشت. باید بتوانید میان شیشه‌های معمولی بازتابنده و شیشه‌های ماتی که میزان بازتابشان کمتر بوده و در عوض رنگ‌های نقاشی را جذب می‌کنند، انتخاب کنید. اگر از انتخاب خود مطمئن نیستید، از قاب‌ساز بخواهید تا نمونه‌هائی را به شما نشان دهد تا متوجه تفاوت‌های موجود شوید.

▪ مرحله پنجم: گرفتن نقاشی قاب شده و پرداخت پول

پیش از پرداخت هزینه کار، قاب را با دقت بررسی کنید. آیا حاشیه‌ها را صاف بریده‌اند؟ آنها را در جای مناسبی گذاشته‌اند؟ صاف هستند؟ به هم متصلند یا از همدیگر فاصله دارند؟ اگر از کار راضی نیستید، پیش از پرداخت پول با قاب‌ساز مطرح کنید.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=96525

VISTA.IR
Online Classified Service

قایم باشک بازی دیدار

● تحلیل یك اثر هوشمند از دیگو ولا سكس

آیینه، از نقطه نظر دیداری، همچون جادویی است که از طریق انعکاس جهان

به شکل معکوس، نگاه ما را به قعر مکان درونی خود کشیده و مجذوب می‌کند. همه چیز در ضیافت آیینه به توان دو می‌رسد. خانم‌ها و آقایان! لطفاً آستین‌ها را بالا بزنید! آیینه ما را وعده دیداری داده است با خویشتن خویش. فقط برای به‌جای آوردن این قول، یك شرط پیش روی ما نهاده است: این شرط ممنوعیت تماس با خویش و دیگری است!

شما فی‌الواقع در بیرون آیینه تشریف دارید. اما آن‌که درون است کسی جز شما نیست. برای درك این مطلب کافی است از جلوی آیینه دور شوید، آن‌وقت خواهید دید که تصویرتان نیز بلافاصله ناپدید خواهد شد.

▪ یك چیز را فراموش نکنید:

زمانی که ما از مقابل آیینه دور می‌شویم، تصویرمان در اصل در درون آیینه به شکل معکوس خود را در یك فضای نامرئی پنهان می‌کند. آیینه برای این منظور گاهی قاب گرفته می‌شود. کارکرد آیینه نشان دادن و یا ندادن درون چهارچوب و بیرون آن است.

آن‌چه که درون آیینه در جریان است، مظهر زمان اکنون و مکان این‌جایی است. در حالی‌که آنانی‌که بیرون چهارچوب هستند، از نقطه نظر هم‌زمانی و هم‌مکانی، یا در گذشته و یا در آینده پنهان شده‌اند. برای ثابت و منعکس کردن آن‌چه درون آیینه جریان دارد به یك آیینه دیگر نیاز هست که این آیینه همان اثری هنری و در این‌جا بوم نقاشی است. نقاشی در این‌جا به مثابه یك آیینه عمل می‌کند. این آیینه لحظات ماجرای درون آیینه را ثبت نموده و به ما منتقل می‌کند. اما ماجرا به این‌جا ختم نمی‌شود.

چرا که ترکیب‌بندی، ساختار و سناریوی درون آیینه از طرف نقاش آفریده شده است. طبق همیشه، این آیینه جدید (تابلو) می‌تواند هدف انعکاس بعضی حس‌ها، عواطف، اندیشه‌های روشن و یا مبهم را داشته باشد. برای درك آن‌چه درون آیینه جریان دارد، باید ساختار آن را دوباره در نگاه خود بازسازی کنیم. برای این بازسازی، کار را باید از ساختار خود تابلو آغاز کنیم. بدین‌سان، به گفته ریکو، زمان تاریخی با زمان اکنون ما متقاطع خواهد شد و یا به گفته گادامر، زمان گذشته در افق زمان حال جای خواهد گرفت. من در این‌جا می‌توانم بازسازی یا تأویل خویش را با آن‌چه نقاش به من ارایه کرده، یکسان فرض کنم. چرا که نقطه آغاز من، همان تابلوی نقاش است. هر نوع تأویلی از یك نقاشی، ضرورت آگاهانه و هدفمند هنرمند در نحوه بیان یك موضوع (یکسان با تأویل) را پیش شرط خود قرار نمی‌دهد. مگر نه این است که روند خلق یك اثر هنری بیشتر متکی بر یك بینش شهودی است؟

قبل از هر چیز، کل تصویر موجود در نقاشی از یك آیینه بزرگ منعکس شده است. نقاش تمامی ماجرا را از طریق انعکاس یك آیینه بزرگ مشاهده کرده و به بوم منتقل نموده است. بدین‌سان نقاشی و آیینه بر هم منطبق شده‌اند. آیینه بزرگ آنانی را که آن‌زمان (زمان حیات خویش) در آن‌جا بوده‌اند، به یك جا گرد آورده است. تابلوی نقاشی، جریان جاری زمان، وجود لغزان شخصیت‌ها و این‌که در آینده به چه هیئتی ممکن است درآیند را به نمایش می‌گذارد. پرسوناژهای موجود در نقاشی، علی‌رغم مسکن گزیدن در آیینه، گویی به شکل شهودی گرفتار حیات ناشی از درك جریان لغزان زمان و از دست رفتن همه‌ی این تصویری هستند که بین بودن و نبودن در نوسان است.

پرنسس مارگاریتا! همه چیز از برای تو با دقت و احترام حاضر و آماده شده است. تمام آنانی‌که محبوب تو هستند، در این لحظه و این‌جا حاضرند. ندیمه‌ها، دلقك‌ها، زن کوتوله، راهب و راهبه و حتی سگ نازنین تو در پهلوی تو جای گرفته‌اند.

اما باز هم پرنسس کوچولو سرش را کمی به راست خم کرده و با نگاه متردد، کمی مضطرب و حیرت‌زده به سمت چپ خویش، یعنی به خود و یا به ما خیره شده است. گویی او هر چه زودتر می‌خواهد این صحنه را رها کرده و فرار کند. چرا که او به مثابه یك کودك، عدم امکان ثابت ماندن

(فیکس) را حس می‌کند و از طریق نقاشی‌های کشیده شده، خیلی پیش از کشف عکاسی، تغییر شکل در طی زمان را می‌داند، چرا که او نیز همچون ما کنجکاو موقعیت پدر و مادر است و شاید او نیز همچون ما از دست تمامی چهارچوب‌ها به تنگ آمده است...

پادشاه و ملکه به رغم تنها گذاشتن کودك، از یك‌جای نزدیك تمامی ماجرا را زیر نظر دارند. مکان آن‌ها به شکل گریزناپذیری بیرون آیینه بزرگ است. برای جای دادن آن‌ها درون آیینه بزرگ، نیاز به استفاده از یك آیینه کوچك است و بدین‌سان آنان در آیینه‌ی درون آیینه جای گرفته‌اند! آن‌ها نیز همچون ما نتوانسته‌اند از دام آیینه فرار کنند! آن‌ها که بیرون آیینه بزرگ بودند با کمك یك آیینه کوچك در دورترین نقطه یعنی در عمق تصویر جای گرفته‌اند.

نقاشی نیز همانند آیینه روابط را معکوس کرده است. آنان نیز همچون ما گرفتار نگاه نقاش گشته‌اند. چرا که ما به شکل گریز ناپذیری کُل ماجرا را از زاویه نگاه نقاش می‌بینیم. بدین‌سان با خیال کردن موقعیت خود به جای نقاش، می‌توانیم زمان حال را به‌سوی گذشته به امتداد درآوریم. مگر نه این است که آنانی‌که آنجا هستند به نسبت امتداد نگاه به سوی تصویر خویش، به سمت ما ممتد می‌شوند. بدین‌سان مرزهای زمان و مکان دچار انقطاع می‌شوند. همه رفتگان هنوز آن‌جا، درون آیینه نقاشی، درون پیله‌ی نور و رنگ، احساس درونی خود را زمزمه کرده و با ما در گفتگو هستند: کجا بوده‌اید؟ ما که همواره منتظر شما بودیم!

ما نیز، همانند شاهزاده، هنوز نمی‌توانیم از موقعیت خویش اطمینان حاصل کنیم و این در حالی‌است که او برای واگذاری جای خود به ما بسیار حاضر و آماده بنظر می‌رسد! پدر و مادر در پشت سر او درون یك آیینه کوچك جای گرفته‌اند. شاهزاده برای احراز هویت خویش فعلاً از آنان جدا شده است. نظامی که او درون آن متولد شده است، برای تقدیم موقعیت خاص به او، هر آنچه از دستش بر آمده به‌دقت انجام داده است. مادری که از او جدا مانده، فقط با قرارگرفتن در کنار پدر می‌تواند هویت ملکه‌ای خویش را حفظ کند. نظام سمبولیك زبان همه چیز را در سر جای خود قرار داده است.

پادشاه و ملکه، بنا به گفته فوکو، فقط با غیبت خویش می‌توانند وارد حوزه بازنمایی شوند. آیینه کوچك، حوزه بازنمایی تصویریِ زبان و نظام موجود بوده و مبین حضور کنایی آنان است. آنان به هر حال محکوم به محوشدگی هستند و این درست عکس آن موجودی است که در کنار آن‌ها و در آستانه در ایستاده است. او به مثابه نگهبان این نظام، تضاد تیره‌ای را در مقابل نور ایجاد کرده است و حضور بی‌امان خود را بر دیدگان ما تحمیل می‌کند.او حافظ نام پدر و نگهبان این مکان سربسته است. همه آنانی که داخل این مکان قرار دارند، سهم و نقش خود را به‌خوبی ادا می‌کنند. هنوز هم شاید نتوان از این گفته مطمئن بود. چرا که شاهزاده هنوز دلتنگ به‌نظر می‌رسد. زن کوتوله با یك نگاه مستقیم بر تصویر خویش خیره شده است. کودك گوشه سمت راست مشغول بازی با سگ است.

راهبه، گویی از نگاه کردن به ما ابا دارد. ندیمه سمت راست کمی خم شده و به ورای آیینه می‌نگرد. در این میان فقط ندیمه سمت چپ به شکل نیم‌خیز، با عنایت به شاهزاده آماده خدمت‌گذاری است. در این میان نقاش به شکل مبهمی به‌سوی ما نگاه می‌کند. شاید هم آیینه بزرگ نماینده زمان حال است که شاهزاده درست در مرکز آن جای گرفته است. آیینه کوچك هم می‌تواند استعاره‌ای از زمان گذشته باشد. آنان‌که مقیم آیینه کوچك هستند، با عطف به گذشته، در حال محو شدن هستند. اما آیا ما نیز که در خارج از آیینه بزرگ و در این‌سو اقامت داریم، مجبور به جستجوی خویش در آیینه کوچك نیستیم؟ گویی آینده و گذشته در آیینه کوچك بر هم منطبق می‌شوند.

آیینه‌های موجود در یك مکان سربسته، با انعکاس مداوم ما، مبین چه چیزی می‌توانند باشند؟ برای پاسخ به این سؤال، سمت و سوی نگاه نقاش را باید دنبال کرد. هنرمند، در وهله اول، با عطف تمامی این تصویر به اجزای پراکنده نور و رنگ، حکم به توهم بودن آن دارد. در وهله دوم، با محو کردن تصویر صاحبان قدرت (آیینه کوچك)، موقعیت فرار و لغزان آنان را به نمایش می‌گذارد. مگر نه این است که موجودیت آن‌ها تنها درون امکانات متزلزل همین زبان و نظام به‌ظهور رسیده است؟ در وهله سوم، نقاش در انتهای ترکیب‌بندی به در باز شده بر روشنایی اشارتی دارد. با توجه به زندگی‌نامه نقاش، علاقه او به نجوم محرز شده است. میان افرادی که در این مکان بسته جمع شده‌اند و آن فضای لایتناهی چه نوع ارتباطی موجود است؟ سرچشمه این نور سرگردان داخل اتاق در کجا است؟ آیا نوری که بر لباس پرنسس و یا دیگران منعکس است، نشانی از آن

سرچشمه ندارد؟ درست همان‌گونه که همه این صحنه از آن نور موجودیت یافته و مصور شده، آیا باز هم محکوم به بازگشت به همان سرچشمه نیست؟

در باز گشوده به روشنایی، در آستانه جذب همه این صحنه به سمت خود، آنان را از فضای محدود ماده رهایی می‌بخشد. نور در این‌جا به مثابه یك استعاره عمل می‌کند. نگهبان جلوی در، فقط جهت تأکید بر آن نور، به شکل یك کنتراست تیره جلوه می‌کند. او نیز بی‌آن‌که خود متوجه باشد، وظیفه خود را به جای آورده است.

پرنسس مارگاریتا! دلتنگ مباش! درست به آن گُل‌سر و روی سینه‌ات مانند‌ه‌ای! پیله نور و رنگ در تو درهم تنیده شده و دوباره می‌شکفد. همه چیز از برای تو با دقت و وسواس حاضر و آماده شد. هنگام نگاه کردن به خود در آیینه به زمزمه درونت گوش فرا ده. شاید پدر و مادر، برای آن که آنان را دوباره بیابی، در جایی نزدیك، به بازی قایم باشك با تو آغاز کرده‌اند. نگهبان بیهوده در آنجا منتظر است. نور درست همین‌جا و در پلان نزدیك تابلو، سرتاپای تو را در برگرفته است. آن توی دیگر، از درون آیینه تو را صدا می‌زند: با من بیا به درون و آن‌سوی آیینه... نگران تغییر هیئت ظاهری بدن مباش. اجزای پراکنده نور و رنگ، تو را به سمت سرچشمه، مدام میتند و از نو می‌زاید. ندایی آرام در گوشه‌ای از گرگ و میش هستی همچنان مشغول زمزمه است...

به رغم همه این‌ها هنوز هم گویی به تعلق این تصویر به خودت باور نداری؛ چرا که نمی‌توانی آن‌را لمس کرده و در آغوش بگیری! پرنسس مارگاریتا! ما از هم اکنون تو را احساس و تماشا می‌کنیم. تو به علت جای گرفتن در چهارچوب تابلوی نقاشی، اکنون در کنار ما قرار داری. تمامی آنانی‌که آنجا در کنار تو هستند، اکنون با ما آشنا هستند و همگی ما جهت حلّ معما و راز این پیله‌نور و رنگ در این‌جا هستیم.

تو همان کودك نهان شده در درون ما هستی! ما نیز همانند تو از دست همه چهارچوب‌ها به تنگ آمده و کنجکاو در گشوده شده به روشنایی هستیم. ما نیز خیال فضای آن‌سوی نظام زبان را در سر می‌پرورانیم و برای انجام این خطیر، از همین‌جا، از نگاه حساس، حیرت زده و شکننده تو باید کار را آغاز کنیم. آثار به‌جای مانده از قلم موی نقاش موفق به خلق آیینه‌ای در مقابل معمای حیرت‌انگیز وحدت اجزای پراکنده نور و رنگ گشته است. همه این تصویر،گویی بر اثر یك تصادف به ظهور رسیده است. در حالی‌که نقاش نیز، همانند تو، از عدم امکان اثبات ساده‌ی این ادعا، آگاه است.

پرنسس مارگاریتا! تو رویای نهان درون ما هستی! فعلاً در آنجا بمان و از جایت تکان نخور! تو به خاطر تبدیل شدن به نور و رنگ، از زمان و مکان خود رهایی یافته و رویایی ممتد خود را به زمزمه ایستاده‌ای! تو که با انعکاس‌های دو آیینه به هیئتی واحد درآمده و در آیینه رؤیای ما حلول کرده‌ای. وحدت و گردهم‌آیی افراد از زمان‌ها و مکان‌های مختلف و منطبق شدن آیینه‌ها به خاطر تو تحقق یافته است... و تو ای زن کوتوله! که این‌گونه آرام و مغرور به ما خیره گشته‌ای! این همه معصوم و در آشتی با خود، چقدر زیبا و طناز جلوه می‌کنی؟ بدان‌سان معصوم و طبیعی و پذیرای تصویر خود در آیینه! جلوه‌ای بدان‌گونه که هست، مسکن گزیده در آیینه بی‌غل و غش خویش و در انتظار پایان تقدیر خود، که پایان تو نیست.

درست به مانند کودکی که مشغول بازی با سگ است، تو نیز بی‌خیال و عاری از نگرانی هستی. آیینه‌ی نقاشی برای همگی شما در دل خود جایی اختصاص داده است چرا که شما همگی اجزای یکدیگر بوده‌اید! شما نه تنها برای مورد تماشا قرار گرفتن و سرگرمی، که در عین‌حال، تماشاگران خویشتن و ما هستید. امکان فرار ما از زیر بار نگاه شما وجود ندارد. شاید هم شما اجزای گم شده ما باشید! و به رغم این‌همه آیا شما به‌راستی گم شده‌اید؟ ما به‌طور مداوم در این تصویر لغزان شما، به جستجوی خویش برمی‌خیزیم... و تو که در آستانه‌ی در ایستاده‌ای، نگهبان اجتماع، نظام و زبان موجود، هم در درون و هم در بیرون، مرزی را که حفاظت می‌کنی بسیار لغزان به نظر می‌رسد! کسانی که خواهان خروج از این مکان بسته به سمت نور باشند، مجبور به دانستن اسم رمز شبانه هستند. آنان‌که این اسم رمز را به خاطر نیاورند، ممکن است محکوم به پرداخت غرامت سنگین شوند.

مارگاریتای کوچولو! درست همانند تصویرت در آیینه، خروج تو از این مکان ممنوع اعلام شده است. بیرون، به آن باغ‌هایی که همراه پدرت و مادرت به گردش می‌رفتی، شباهتی ندارد. بیرون، درست همانند آیینه، همان درون است و در آنجا همه چیز از برای تو حاضر و آماده گشته است. در

آنجا تو دیگر آن دختر نازنینی که زمانی پدرومادرت با تو احساس غرور می‌کردند، نیستی. تو آن نور لرزانی که بر کف و دست و زبان نمی‌گنجد. شاید هم پدر و مادر از برای تو ترجیح داده‌اند در آیینه کوچك و در پلان آخر اقامت گزینند. درست در لحظه متزلزل شدن تمامی ارزش‌های دینی و اسطوره‌ای، تو در آنجا و در مرکز، مسکن گزیده‌ای. این زمان در عین حال مقارن با کشف فضای لایتناهی و حیرت‌زدگی ذهن آدمی است. اکنون حق کلام با توست... اما تو هنوز گویی میل به گریز داری! تردید، حیرت، دلتنگی و غرور در آن واحد در چشمان زیبایت طنین می‌افکنند.

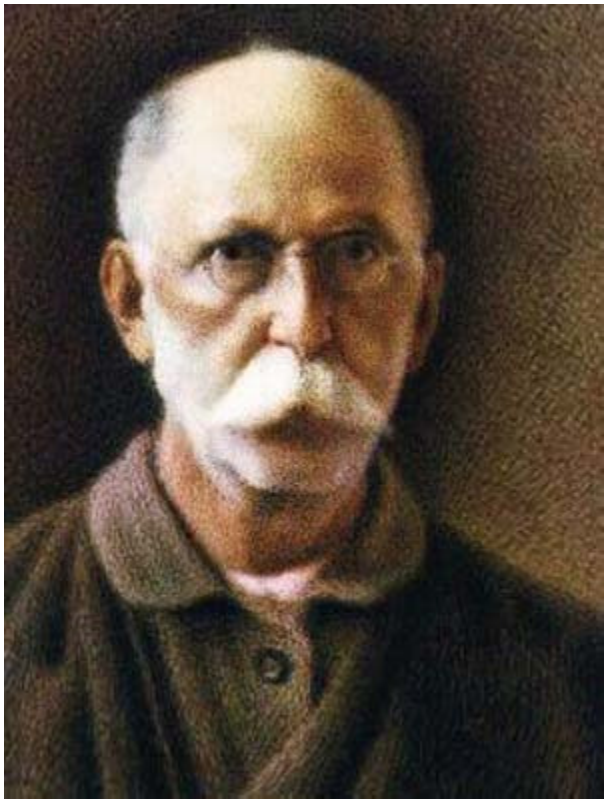
مارگاریتای کوچولو که در آیینه به خود می‌نگری! زمان خم شدن بر روی آیینه و تماس با خویش فرا رسیده است. شاید هم در آیینه نقاشی، در ورای زبان و نظام موجود، درست همانند گل‌های سر و سینه‌ات، گُلی تنیده از نور، به ناگهان در چشمانت شکفتن آغاز کند!

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245877

VISTA.IR
Online Classified Service

قلم و رنگ و جسارت کمال الملک



در بیست و هفتم مرداد ماه ۶۶سال پیش، محمد غفاری ملقب به «کمال الملك» در نیشابور درگذشت.

ظهور کمال الملك در عرصه نگارگری، حلول اندیشه های نوینی را درفنون نقاشی سبب شد و فصل تازه ای را در بخش هنرهای تجسمی ایران گشود.

محمد غفاری فرزند میرزا بزرگ به سال ۱۲۲۴هجری شمسی در یکی از روستاهای کاشان متولد شد. وی همراه صنیع الملك (عمویش) که از نقاشان زبردست بود به تهران آمد و در مدرسه دارالفنون به تحصیل پرداخت. کمال الملك نخست در دارالفنون در رشته زبان فرانسه و هنر نقاشی که معلم آن «مزین الدوله نظری» بود، تحصیل کرد.

مزین الدوله نظری بامشاهده استعداد فوق العاده کمال الملك او را به فراگیری و تمرین فنون نقاشی ترغیب نمود.ناصرالدین شاه در رفت و آمدهایی که به دارالفنون داشت کمال الملك را شناخت و با مشاهده استعداد و نبوغ فراوان او، وی را به دربار فراخواند و با در اختیار گذاشتن تسهیلات و امکانات، او را به خدمت گرفت. هنرمند جوان در نقاشخانه کاخ گلستان به کسب مهارت و هنرآوری بیشتر در زمینه نقاشی پرداخت. کمال الملك علاوه بر تحصیل و نگارگری، روزی چند ساعت شاه مغرور قاجار را نیز

تعلیم می داد.

ناصرالدین شاه به منظور کسب آبروی بیشتر برای دربار و هرچه وابسته تر کردن این هنرمند به حوزه رنگ و نیرنگ دستگاه حکومتی و برای بهتر در اختیار داشتن این گونه عناصر و نیروها، لقب «نقاش باشی» و «کمال الملك» و سپس لقب سرتیپی و ریاست سواره نظام ایالت قزوین را نیز به او اهدا کرد. این دوره پربارترین دوران زندگی هنری کمال الملك به شمار آمد و در این دوره قریب به یکصد و هفتاد تابلو خلق کرد.

نخستین اثر او بعد از گرفتن لقب کمال الملك «تابلوی تالار آیینه» است که از شاهکارهای او به شمار می رود.

از خلق تابلوی تالار آیینه دیری نگذشته بود که با مشاهده وضع اسفناك داخلی و فزونی گرفتن هرج و مرج و فساد دربار و توطئه دشمنان داخلی و خارجی ایران، فرصت را مغتنم شمرده و به عنوان مطالعه و تکمیل هنر خود و رهایی از چنگال حکومت و درباریان عازم اروپا شد.

این سفر که پنج سال به طول انجامید وی را با دنیای نوینی از هنر آشنا کرد و چشم اندازهای وسیعی در برابرش گشود.کمال الملك از آن پس در اروپا روزگار گذرانید، تا آن زمان که بین او و مظفرالدین شاه که برای دومین بار به اروپا سفر کرده بود، ملاقاتی دست داد. مظفرالدین شاه در این دیدار از او درخواست کرد به ایران باز گردد و کمال الملك به امید دگرگونی و تغییرات اساسی در میهن و به سودای بهره گیری از اندیشه، افکار و هنر پرورش یافته اش در راه اصلاحات اساسی به کشور بازگشت اما پس از بازگشت همچنان از دربار ناراضی بود.

در همان موقع و در زمان رییس الوزرایی سردار سپه، مدرسه صنایع مستظرفه به نام کمال الملك تاسیس و تابلوهای او در آنجا جمع آوری و حفظ شد. از ویژگیهای کمال الملك می توان سنت شکنی، ابداع و نوآوری در سبك و روش، به کارگیری عناصر تشکیل دهنده نقاشی، قدرت تصویر لحظات با تمام کیفیت و ابعاد در زمانی که هنوز «پرسپکتیو» شناخته نشده بود و فزون بر همه اینها اتخاذ شیوه های نوین نگارگری در ثبت واقعیت ها و به دور داشتن قلم و رنگ از پوچی و وهم پردازی در زمانی که کمترکسی جسارت و شهامت ثبت آن را داشته است، برشمرد. او در سال ۱۳۰۶هجری شمسی تقاضای بازنشستگی کرد و به حسین آباد در نیشابور رفت و در ملك شخصی خود اقامت گزید. او سرانجام در سال ۱۳۱۹هجری شمسی و در سن ۹۵سالگی درنیشابور بدرود حیات گفت و در مقبره شیخ عطار نیشابوری به خاك سپرده شد.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=244391

VISTA.IR
Online Classified Service

کادرها و برش‌ها

فضای گالری طراحان آزاد علی‌رغم کوچکی‌اش و با ستون‌هایی در میانه آن، همراه با پله‌هایی که به فضای اصلی آن ختم می‌شود به گونه‌ای است که بیننده را نه دفعتا که به مرور در جریان نمایشگاه پیش رویش قرار داده و بدین شکل فرصت روبه‌رو شدن نه با یک مجموعه نمایشگاهی بلکه تک‌تک آثار را در اختیار او قرار می‌دهد. در این حالت نه از جو حاکم موضوعی یا تکنیکی نمایشگاهی که می‌بینید خبری هست و نه از آنچه که ممکن است

بیشتر از آنکه راهگشای فهم آثار باشد، به بستن همه راه‌ها ختم شود. در نمایشگاه اخیر، سمیرا اسکندرفر هم در این گالری که از تاریخ ششم تا یازدهم دی ماه دایر بود هیچکدام از مواردی که در بالا ذکر شد در فهم بیننده اثر نمی‌گذاشت. اگرچه اسکندرفر به رسم سال‌های اخیر نقاشی کردنش قطع بزرگ را برای کارهایش انتخاب کرده و به همان نسبت هم موضوعات و عناصر این آثار را بزرگ نموده است، اما هیچیک از آنها در این نمایشگاه به رخ کشیده نمی‌شوند. این مورد را هرچند می‌توان به حساب فضای گالری طراحان آزاد گذاشت اما بخش عمده‌ای از آن هم به واسطه آثاری است که روی دیوار این نمایشگاه بود.

قبل از آنکه قرار باشد بحث در مورد تاثیر این فضای نمایشگاهی پیش کشیده شود، بد نیست که به تاثیر نوشته‌ای در بدو نمایشگاه اشاره شود؛ نوشته‌ای که به زعم نگارنده بزرگ‌ترین ضربه را پیش از هر اظهارنظری درباره این نمایشگاه به آثاری که دیده می‌شوند زده است. هرچند نگارنده آن سطور نشان می‌داد که شناخت کافی از دوره‌های مختلف کاری اسکندرفر دارد اما خواسته یا ناخواسته در متن نوشته‌شده‌اش تداعی‌کننده ذهنیتی بود که مخاطب را با یک پیش‌فرض به‌سمت آثاری که خواهد دید روانه می‌کرد. در بخشی از متن این نوشته چنین آمده است که «در حقیقت از طریق فرآیند آشنایی‌زدایی شخصیت‌ها به وسیله هنرمند، بیشتر به چهره‌هایی مبدل شده‌اند که دیگر اثر چندانی از هویت مشخص قبلی خود را نمی‌یافت. هویت اکنون آنان اما تنها به وسیله شخص هنرمند از طریقی ناآشنا تعریف شده است. اسکندرفر خود ترجیح می‌دهد تا قضاوتی در مورد شخصیت‌های تصاویرش نداشته باشد، در عوض به گونه‌ای بی‌طرفانه به بیننده اجازه دهد تا خود به تفسیر آنها بپردازد» و ... . با این حساب باری از دوش آثار این نمایشگاه برداشته‌ایم و خواسته یا ناخواسته این آثار را به گفته‌های خالق آن در مورد هر یک مرتبط کرده‌ایم. در ادامه صاحب اثر هم قرار است توضیح و تفسیری از کارش نداشته باشد و بدین شکل بیننده سردرگم در میان آثاری چند برابر هیکل خودش بماند. اینکه اینها که هستند، مناسباتشان چیست، چه کار می‌کنند و ... سوال اصلی تنها در این میان آثار پیش‌رو نیست.

۱) چرا قطعی چنین بزرگ برای آثار انتخاب شده است؟! اسکندرفر به خوبی توانسته است در این آثار از کلیشه رایج بزرگی ابعاد فرار کند؛ آثاری با ابعاد بزرگ که پیش از آنکه حرفی برای گفتن داشته باشند می‌کوشند بیننده را میخکوب قطع‌شان کنند و دیدنی‌ها را بیشتر بنمایند و آنچه نادیدنی است و نباید دید فراموش شود. این نخستین نقطه قوت نمایشگاه اخیر اسکندرفر است که اگر آگاهانه هم باشد، در ادامه روند کاری او امکانات بیشتری در اختیارش قرار خواهد داد. او علی‌رغم بزرگی ابعاد آثارش نه قصد القای موضوعی را در ذهن مخاطب دارد و نه می‌خواهد او را از آنچه می‌بیند منحرف کند. اما نباید فراموش کرد که بزرگی ابعاد این آثار هر چقدر هم که مثبت ارزیابی شود با دیدی عیب‌جویانه منفی هم هست. بدین شکل ضعف‌ها در این آثار نمایان‌تر شده و با کمی سماجت جذابیت دیدن یک اثر هنری صرف را از بین می‌برند. از یک سو همه این آثار نشان‌دهنده قدرت صاحب اثر در خلق چنین آثاری است - و به عبارتی ساده همه این آثار به خوبی در قاب‌هایشان نشسته‌اند- و از سوی دیگر هم انگشت بر ضعف‌هایی می‌گذارند که به نظر می‌رسد بعد از چند سال نقاشی کردن باید در آثار اسکندرفر حل شده باشند و هیچ اثری از آنها نباشد. البته می‌توان این پیش فرض را هم در نظر گرفت که آثاری به این ابعاد در حقیقت طرح‌هایی کوچک‌ترند که چند برابر شده‌اند و با کمک ابزاری به نام «رنگ» همه ضعف‌ها پوشیده شده است؛ اما باز هم جای این سوال هست که خطها را چه باید کرد؟

۲) اصراری که اسکندرفر در آثار این نمایشگاه بر دورگیری‌ها و طراحی از دست در حالت‌هایی پیچیده و دفرمه دارد اگرچه می‌تواند بخشی از تجربه او در روند کاری‌اش محسوب شود اما در اولین نگاه بیشترین لطمه را به آثاری که می‌توانست فارغ از هر اظهارنظر مرتبط با حاشیه‌های تاریخ هنر باشند، می‌زند. به این مسئله هیچ کاری نداشته باشید که سابقه این آثار به کجا می‌رسند و در پس هر کدام از آنها چه اندیشه و نگاهی نهفته است. حتی این فرض را هم کنار بگذارید که قرار است در آینده چه اتفاقی بیفتد. اسکندرفر از همان ابتدا موضع خود را نسبت به مخاطب اثرش مشخص می‌کند. اکراهی ندارد که او از کاری که کرده است بیزار شود و یا حتی به آن نگاهی هم نیندازد و بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تمهیدش برای بزرگی آثار به این دلایل نبوده است. این قطع اگرچه می‌تواند به همان اندازه که بر مخاطب تاثیر می‌گذارد، دست صاحب اثر را در اجرا ببندد، اما هیچکدام از این اتفاقات در نمایشگاه اخیر اسکندرفر نیفتاده است.

نگارنده هم موافق است که اسکندرفر چند سالی است که با همین موضوعات البته با تغییر نگاه دست و پنجه نرم می‌کند؛ اما آنچه بر دیوار نمایشگاه دیده می‌شود نه تجربه او که ماحصل نتایجی است که در این سال‌ها به آن رسیده است. با این حساب دلیلی ندارد که هر یک از آثار را با دیگری مرتبط بدانیم و یا بیشتر از آن به سراغ موضوع «آرامش خیلی بزرگ» برویم که او آن را موضوع نمایشگاهش قرار داده است. فقط کافی است با این پیش‌فرض شروع کنیم که این آثار از روی عکس کار شده‌اند و بلافاصله به این نتیجه برسیم که هیچکدام از این آثار خصیصه عکس بودن را با خود ندارند. فرض بگیرید آشنایی‌زدایی شده است اما عجیب اینکه بیننده با آنچه اتفاق می‌افتد و پیش‌رو دارد، آشناست. در نظر بگیرید که آثار جریان تاریخی را – البته در هنر غرب- با خود یدک می‌کشند پس چرا مخاطب ایرانی بی‌خبر از همه جا در مقابل آن درنگ می‌کند و عجیب‌تر آنکه آن را می‌فهمد. موضوع، زاویه نگاه و برخورد با آن همانی است که از قبل در ذهن مخاطب آثار اسکندرفر موجود است و حتی می‌تواند آن را به رنگ‌ها، فرم‌ها و سایر تکنیک‌های به کار گرفته در آثارش تعمیم دهد. اما در این نمایشگاه تنها کادرها و برش‌ها هستند که حرف نهایی را می‌زنند. ضعف در طراحی همچنان در تعدادی آثار اسکندرفر نمایان است و این ضعف اگرچه بعضا به‌واسطه تمهیدی که به مدد رنگ‌های غالب و تاثیرگذار - و ایجاد جذابیت بصری و نه تکیه بر عناصر بصری- در آثار وی پوشانده می‌شود اما همچنان برای مخاطب آثار آزاردهنده است.

۳) آنچه در این نوع نقاشی و انتخاب موضوع که بخش عمده‌ای از آن را پرتره‌ها تشکیل می‌دهند ذهن صاحب اثر را بیشتر درگیر می‌کند، نه خود موضوع(پرتره) بلکه پر کردن فضای پیرامونی آن است. علاوه بر آن اگر قرار باشد کادری هم بزرگ باشد و هم مربع، مشکلات بیشتری به همراه خواهد داشت. از یک طرف صاحب اثر تکنیکی را باید برگزیند که شبیه آنچه پیش‌از این بوده نباشد و در کنار آن آنچه به کار گرفته می‌شود عنصری (اعم از خط، رنگ و بافت) زائد و بدون هیچ توجیه منطقی یا بصری محسوب نشود. در نمایشگاه اسکندرفر بخشی از این مسئولیت به عهده المان‌هایی قرار گرفته بود که او در کارش استفاده می‌کند اما بخش بیشتر آن مختص سطوح رنگی ثابتی بود که او به صورت تخت در پس‌زمینه کارش قرار می‌دهد. پیشتر در آثار اسکندرفر این وظیفه به عهده خطهایی در پس‌زمینه بود که خواه‌ناخواه با ایجاد یک پرسپکتیو، عمقی زائد به اثر می‌بخشید و بدین شکل اثر را در دو فضای متفاوت و غیرقابل انطباق گرفتار می‌ساخت. در نمایشگاه اخیر، تخت بودن فضا بدون ایجاد هیچ عمقی -که این یکی را دیگر می‌توان یکی از خصوصیات عکس‌گونگی آثار در نظر گرفت- نقطه قوتی است که دست اسکندرفر را برای دیگر بازی‌های تصویری در اثرش باز می‌گذارد.

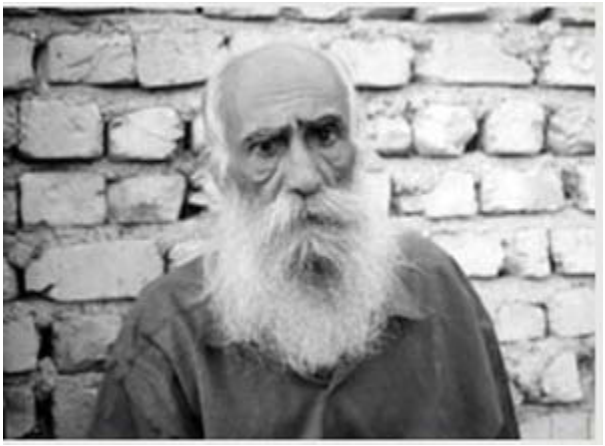
بدین شکل او آزاد است عنصری را بدون دلیل وارد کارش کند، جلو یا عقب ببرد، بزرگ یا کوچک کند و یا حتی از ابتدا آن را ندیده بگیرد. این تختی سطوح به مدد هارمونی رنگی غالب بر این نمایشگاه، البته به استثنای رنگ سیاه است – که زمانی یکی از خصوصیات آثار اسکندرفر به شمار می‌رفت و حیف که در نمایشگاه موردبحث تنها به دلیل لوکس بودنش زائد به نظر می‌رسد- نقطه قوتی است که اگر همچنان در آثار اسکندرفر باقی بمانند در آینده تجربه‌های بهتری برای او به همراه خواهند داشت. خطهایی که پیش از این اسکندرفر در آثار خود به کار می‌برد بیشتر از آنکه در خدمت اثر باشند، چشم بیننده را به گوشه‌های کادر هدایت می‌کرد و با ایجاد پرسپکتیو نقطه‌ای، مخاطب خواه‌ناخواه در فهم حرف اصلی او (البته آنچه قرار بود در قالب اثرش بگوید) باز می‌ماند. اگرچه در برخی از آثار نمایشگاه همچنان با این نوع پرسپکتیو مواجهیم اما او این بار پرسپکتیو دیگری را با پلان‌بندی اثرش و با کاربرد سطوح تخت رنگی به کارش اضافه کرده است.

۴) هرچند در نهایت آنچه بعد از دیدن آثار در ذهن مخاطب باقی ماند باز پرتره‌ها و موضوعاتی هستند که نه به وضوح بلکه در حالت‌های چهره‌ها، نوع نگاه‌شان و ... (در ابعادی بزرگ‌تر از آنچه که باید) دیده‌ایم اما مواردی هم هست که نباید نادیده گرفت. اسکندرفر در آثارش و شاید از عمد و به‌دور از موضوع آثارش المان‌هایی را به‌کار گرفته است که مرکزیت موضوع آنها را از چشم مخفی می‌کند. این عناصر جانبی - که البته رنگ می‌توانست نبودن آنها را جبران کند-بیشتر از آنکه به آثار آسیب بزنند در خدمت اثر هستند؛ و گویا قرار است در نمایشگاه‌های بعدی او نقش‌های مهم‌تری از اینکه تاکنون داشته‌اند به عهده بگیرند؛ اگر اسکندرفر چنین فرض بگیرد که همه چیز در یک نمایشگاه شفافیت موضوع، رنگ و بستن راه تخیل مخاطب نیست.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=360069

کاکو موجودی غیرخودی



«روشنفکر موجودی است تبعیدی، حاشیه‌نشین، ذوق ورز و پدید آورنده زبانی که می‌کوشد حقیقت را در برابر قدرت بیان کند. موجودی غیرخودی و آدمی که نمی‌تواند همرنگ جماعت باشد.»

این جمله از ادوارد سعید، توصیفی است که فرشته غازی راد از محمدعلی شیوایی (کاکو) دارد و به زعم او بیان خلاصه‌ای است از شخصیت این نقاش که به نوعی ذهن را در این خصوص پالایش می‌دهد.

غازی راد هنرمندی است که شش سال پیش، نمایشگاهی از کاکو در نگارخانه‌اش برپا کرد و ما ساعتی پای صحبت‌های او بودیم.

اولین آشنایی غازی راد با کاکو در گالری سیحون بود، زمانی که نمایشگاهی از کاکو در این گالری برپا شده بود.

اما او پیش از این کاکو را در ذهن و جانش به همراه داشت. حوالی سال‌های ۵۲-۵۳ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، که بر مدخلش تابلویی از کاکو آویخته شده بود، هر روز پذیرای نگاه یکی از دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا فرشته غازی رادبود که با وجود رنگ‌های شنگرف، مشکی و اخرایی بر پارچه‌های زبر دوخته شده در کنار هم، دارای استحکام و خلوصی بود که او را شیفته خود کرده بود.

«قدرت بیان کاملی داشت که من را به‌عنوان یك دانشجوی هنر و تشنه موضوعات بدیع همه روزه به کتابخانه می‌کشاند. حوالی ظهر از پله‌ها بالا می‌رفتم تا تابلو را ببینم. تمرکزی در سادگی رنگ‌ها بود که من را تحت تأثیر قرار داده بود.»

حالا بعد از گذشت چند سال روبه‌روی این تابلو در گالری سیحون، نقاش آن را شناخته بود. «پس از مدتی با برپایی نمایشگاه دیگری در خانه آفتاب متوجه شدم همچنان به این نوع نقاشی‌هایش ادامه می‌دهد.

حالا دیگر پارچه‌ها و دوخت‌های کوبیستی را حذف کرده و به رنگ‌های روغنی رقیق سبز و فیروزه‌ای بر کاغذ روی آورده بود. تحت تأثیر دوران آبی پیکاسو و یا دلقك‌های او بود.

احساس می‌کردم کاکو شیفته کارش است و به واسطه نمایشگاه‌هایش حضوری در سال‌های متمادی در همه جای ایران دارد. خیلی آرام حرکت می‌کرد. کارهایش تکرار سال‌های قبل با کمی اختلاف رنگ بسته به حال و روزش بود، سال‌ها طبیعت بی‌جان را تکرار می‌کرد. کارهایش را بازوارهای نقره‌ای در کارتون بسته‌بندی می‌کرد و هرسال از شیراز به تهران می‌آمد و در نمایشگاهی ارائه می‌داد.»

او کاکو را سرشار از ادب هنرمندانه‌ای می‌داند که باعث ارتباطش با مردم می‌شد. و البته این امر را دلیلی می‌داند بر این‌که کاکو به رغم سن و سال و دوربودنش از تهران همیشه با شتاب می‌خواست در محل تازه‌ای کارهایش را به نمایش بگذارد. بالاخره اردیبهشت ۷۹ طی تماس تلفنی با یکدیگر نمایشگاهی از کاکو توسط فرشته غازی راد نیز در نقاش‌خانه فرشته برپا می‌شود.

«بابك گرمچی که طراحی کارت نمایشگاه را بر عهده داشت. بهایی برای کارش دریافت نکرد و در عوض يك كار كاكو را هدیه گرفت که مطمئناً این تبادل اثر به نفع گرمچی بود.»

غازی راد در مورد آثار کاکو در نقاشخانه‌اش می‌گوید:

«طبیعت بی‌جان‌های خاص خودش را می‌کشید، هنرمند وقتی هنرمند است به رغم کارکوبیستی، هر عنصری را هرچند تکراری و معلوم، به شیوه خود کار می‌کند. در این نمایشگاه هم چند کار طبیعت بی‌جان به اضافه کارهای کوبیستی‌اش بود که با وجود قیمت پایین، عده‌ای از مجموعه‌داران تعدادی از آن‌ها را خریداری کردند.»

او از زهرا یاحقی همسر کاکو و سهراب سپهری، به‌عنوان همراهان زندگی و شريك و رفیق در انتقال روحیه‌ای خوب به او یاد می‌کند.

«همدلی و ارتباط روحی کاکو و سپهری دوطرفه بود سال‌های دور به منزل سهراب سپهری رفته بودم و او تنها دو تابلو در اتاقش بود؛ یکی اثر طبیعت از خودش و دیگری تابلویی از کاکو. این‌ها هر دو در پرده افتادند ولی یاد و خاطرشان ماندگار است.»

غازی راد از ناشناخته ماندن کاکو سخن می‌گوید و با لحظه‌ای تأمل دلایل این موضوع را جستجو می‌کند.

«شاید از آنجا که در مکتب سقاخانه کار نکرده بود، کنار افتاد. تمایزی در مقایسه با هم دوره‌هایش وجود داشت. شاید فکر می‌کردند متأثر از پیکاسو و براك است. که به قول ممیز حتماً سیستم عصبی و روحی‌اش به آن‌ها نزدیك‌تر بوده است. حاشیه‌نشینی‌اش و یا غیرخودی بودنش موجب شده بود که یادی از او نباشد.

دوره‌ای که به پاریس رفت نتوانسته بود بماند. به شیراز رفت و این غیبتش شاید تأثیرگذار بوده است. هرچند تا زمان حیات، حضورش مانع از فراموشی بود. کارهایش نگذاشت کاکو مسکوت بماند.»

غازی راد در ادامه این صحبت‌ها می‌گوید که «خوشبختانه نقاشان بیشماری داریم و شاید هنوز فرصت نشده بود به کارهای خاص کاکو بپردازند. معمولاً به پیشگامان هنر پرداخته می‌شود. ولی این توقع هست که آثار این پیشگامان در محلی مشخص به‌صورت دائمی آویخته باشد. اما متأسفانه این طور نیست. موزه‌ای دائمی برای این آثار وجود ندارد. در نتیجه چطور می‌توان توقع داشت نسل‌های جوان‌تر، نقاشان پیشگام عصر خود را بشناسند و نسبت به آثارشان و شیوه کارشان آگاهی داشته باشند ضمن این‌که فکر می‌کنم در کنار پیشگامان به نقاشان نسل نو نیز توجه خوبی شده البته جای خوشحالی دارد.

اما نقاشان مابین این دو خاموش ماندند و کاکو یکی از آن‌ها بود.» غازی راد به سخنی از مرتضی ممیز اشاره می‌کند، که آهنگ قشنگی برایش دارد: «انسان‌هایی که به هنر رو می‌کنند کاملترین انسان‌ها که آهنگ قشنگی برایش دارد هستند.» و در ادامه به سخنی دیگر از نقاشی دیگر؛ بهجت صدر: «همیشه روشنفکرها به تابلوهای من توجهی نداشتند بلکه مردم عادی توجه بیشتری به آن‌ها نشان می‌دهند.» ضمن این‌که می‌گوید:

«شاید همین نگاه باعث شده کاکو آن‌طور که دلمان می‌خواهد مطرح نباشد.»

خودش می‌گفت: «دوره‌های پارچه‌های بافت‌دار روناسی، قهوه‌ای، مشکی و عاجی دوره مطلوب من بود. خواهرم آن‌ها را به دوخت و دوز می‌رساند. باید برای زهرا خانم هم چرخ خیاطی می‌خریدم.» به عقیده غازی راد، هنرمند همه‌چیز را در هوشیاری‌اش زمزمه می‌کند. ولی بالاخره زمانی این نجوا از دایره مغناطیسی عبور می‌کند و صدای بلندتری دارد، کارهای کوبيك کاکو هم جز این دسته‌اند.

«قلم کاکو حس خاصی از کوشش و بودنش می‌دهد. انگار با تکرار در کارهایش می‌خواست به چیزی برسد، و این شیوه شیوایی بود. البته هنر، ممارست، ماندن، رفتن، تأمل و تعقل به همراه نگاه تازه، است.»

این نقاش شیفته کاکو به یاد می‌آورد که پس از برپایی نمایشگاهی از او در گالری‌اش، کاکو هر از چندی با وجود این‌که تلفن در منزل نداشت با او تماس می‌گرفت و احوال او را جویا می‌شد.

« از این یاد او، برخود می‌لرزیدم. چندماه آخر که دچار بیماری شده بود، زنگ زد و گفت حالم بد بوده اما بهترم. ناگهان تلفن‌ها قطع شد. از این‌که

بیمار باشد برخود می‌لرزیدم و این فکر مرا آزرده می‌کرد.»

امروز غازی راد خوشحال است از این‌که تعداد بسیاری از آثار کاکو در میان هوادارانش وجود دارد و به زعم او این امر اسم ماندگارتری از شیوایی به جای گذارده است. «الان فکر نمی‌کنم شیوایی نیست»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240658

VISTA.IR
Online Classified Service

کپی برابر اصل نیست

معروفترین نقاش کپی کار در دنیا مردی هلندی به نام «گرت جان جانسن» است که این روزها شاهد بخت و اقبال تازه ای در زندگی خود و نیکنامی در عرصه هنر است.او که زمانی به خاطر تابلوهای نقاشی کپی خود از هنرمندان مشهور همچون پیکاسو، ماتیس و ...معروف بود این روزها با صداقت پیشه کردن اسم و رسم تازه ای یافته است.

جانسن با غرور در نمایشگاهی از آثار نقاشی خود که در شهر مرکزی zeist در هلند برپا شده قدم می زند و اگرچه هنوز تابلوهای کپی می کشد اما با نوشتن نام خود در گوشه تابلو در کنار امضای نقاش اوریژینال از احترام مردم و هنر دوستان برخوردار شده است و گاه حتی فروتنی را تا بدانجا پیشه می کند که فقط به نوشتن نام خود زیر هر تابلو بسنده می کند.جانسن جوان که در مضیقه مالی بود پس از پی بردن به استعداد خود در نقاشی به کشیدن نمونه های کپی استادان بزرگ این هنر روی آورد و این تابلوهای او بودند که تا سه دهه پیش از دستگیر شدنش در سال ۱۹۹۴ در گالری های هنری به اسم آثار اصل به معرض نمایش مردم گذاشته می شدند و یا آنکه میان مجموعه داران هنری دست به دست می چرخیدند.با این حال او اگرچه هنوز با کشیدن کپی آثار اصل امرار معاش می کند از جنجالی که نامش در دنیای هنر نقاشی برپا کرده همچنان ناراضی است و آرزو می کند جامعه هنری با دید دیگری به او نگاه می کرد.جانسن با لبخند می گوید: «وقتی یک موزیسین سوناتی از باخ را از نو می آفریند همه او را تحسین می کنند و من اینجا سوناتی از پیکاسو را از نو می آفرینم و دستگیر می شوم.»

جانسن که این روزها عینکی شده و در آستانه ۷۰ سالگی است دیگر به فریب دادن خریداران نقاشی هایش علاقه ای ندارد اما اعتراف می کند متأسفانه تابلوهای کپی او هنوز هم عده زیادی را در سرتاسر جهان گول می زند و باعث می شود نقاشی های او را با آثار اصل اشتباه بگیرند.جانسن در سال ۱۹۹۴ بلافاصله پس از این که یک کارشناس هنری در یک گالری به اشتباهی کوچک در یکی از نقاشی های او که با نسخه اصلش مطابقت نمی کرد پی برد دستگیر شد.او چندین ماه در انتظار حکم دادگاه در اورنیزه فرانسه سپری کرد و در این مدت به نوشتن کتاب اتوبیوگرافی اش مشغول شد.این کتاب بعدها چاپ شد و بسیاری از کلاهبرداری های هنری او را رد کرد اما جانسن هیچ وقت به کپی محکوم نشد.وقتی که پلیس موفق به دستگیری او شد، حدود ۱۶۰۰ تابلو رنگ روغن نقاشی را که بیشتر آنها احتمال می رفت کپی باشند نیز ضبط کرد،

اما هیچ مدعی العمومی نتوانست او را محکوم کند چراکه گالری ها شکایتی از او نکردند.این روزها این هنرمند از این که «استاد نقاشی های کپی در قرن ۲۰» لقب بگیرد ناراحت نمی شود و حتی از این عنوان برای برانگیختن توجه دیگران نسبت به خود و جذب خریداران احتمالی برای کارهایش استفاده می کند.با این حال جانسن یک نقاش کپی کار معمولی پیش پا افتاده نیست. او اصرار می ورزد که برای خود استانداردها و معیارهایی را برگزیده است و تنها از نقاشی هنرمندانی کپی می کشد که نسبت به آنها ارادت خاصی دارد و آثارشان را تحسین می کند. او در مصاحبه ای گفته است: «باید از کار آنها خوشم بیاید وگرنه نمی توانم از آثارشان تقلید کنم.»

جانسن که زمانی دانشجوی تاریخ هنر بود هیچ گونه آموزش آکادمیک و یا حرفه ای در زمینه نقاشی ندیده است. او در جوانی و در حالی که به لحاظ مالی در مضیقه بود به نقاشی علاقه پیدا کرد. جانسن مالک یک گالری کوچک و در آستانه ورشکستگی در آمستردام بود و علاقه زیادی به هنر و آثار اوریژینالی داشت که سعی می کرد به هنردوستان بفروشد اما خیلی زود در مسیر متفاوتی قرار گرفت. او با اشاره به این که گالری های موفق تر از او آثاری را می فروختند که اصالتشان مورد تردید و شبهه بود به یاد می آورد: «نمی توانستم اجاره گالری را بدهم و حتی پول برق را»!

جانسن که خودش را به رابین هود هنرمند تشبیه می کند می گوید به کشیدن نقاشی های کپی روی آورد چرا که به گفته خودش این آن چیزی بود که مردم می خواستند. او خیلی زود به خرید طراحی ها و اتودهای شاگال در پاریس پرداخت و با افزودن رنگ و لعاب به آنها و امضایی زیر تابلوها آنها را به قیمت بالاتر در آمستردام می فروخت. با گذشت زمان کشیدن کپی به کار تمام وقت او تبدیل شد. جانسن با رونق گرفتن کارش نقاشی های کپی ای را به فروش می رساند که ادعا می کرد حلقه مفقود شده از سری کارهای یک نقاش خاص هستند اگر چه حال اعتراف می کند راهی که انتخاب کرده بود همیشه راحت و یا جذاب نبود. او می گوید: «برای خلق یک کپی متقاعد کننده وقت و تمرین زیادی لازم است و هر ماه هم نمی شود یکی از این تابلوهای کپی را با این ادعا که اثر تازه کشف شده فلان نقاش است به مردم فروخت. جانسن همچنین به یاد می آورد که خریداران و تاجران آثار هنری همیشه در معاملات خود با او هم خیلی ساده و بی تجربه نبودند و اغلب از پرداخت پول به او شانه خالی می کردند یا تنها بخشی از پول حاصل از فروش کپی های او را به وی پرداخت می کردند. او می گوید شرکت در مزایده های آثار هنری همیشه به نفعش بوده و بر تجربیات او در زمینه نقاشی افزوده است.

من به آنها تابلوهایی نشان می دادم که شک داشتم اسم خودم را پائین تابلو بنویسم یا نه و آنها می گفتند این تابلوهای کپی چیزی کم از اصل ندارد. من از آنها می خواستم بگویند بر چه اساس این حرف را زده اند و پاسخ آنها درس هایی را در زمینه هنر نقاشی به من می داد.

با این وجود جانسن این روزها تمایل دارد خودش به تنهایی و نه در سایه هنرمند معروفی یک نقاش اوریژینال تلقی شود. چند اثر نقاشی او در کنار تابلوهای کپی معروفش در این نمایشگاه به نمایش عموم گذاشته شده که ایده آنها متعلق به خودش بوده و نه از آن یک هنرمند معروف دیگر. حال این سؤال پیش می آید که آیا او هرگز وسوسه نمی شود بار دیگر تابلوهای کپی خود را به نام اصل به کارشناسان هنری عرضه کند جانسن در جواب این سؤال با یک آسودگی خاطر می گوید: «نه، من امروز آزادم که نقاشی کنم و آنها را به نمایش مردم بگذارم و با افتخار بگویم آنها را نه شاگال بلکه شخصی به نام گرت جانسن کشیده است!

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=321742

VISTA.IR
Online Classified Service

کشف چاه نفت از نقش و رنگ

چاه نفت تازه یی کشف شده است که برخلاف نفت، سیاه و بدبو نیست و واحد شمارشش به جای بشکه، تابلو است، پر از نقش و رنگ است و بی واسطه بر سر سفره خالقان آن است. این چاه نفت ماحصل شناخت، تبحر و صدالبته احساس جوشانی است که از عمق دل هنرمندان این خاک پرگهر فوران کرده و خریداران آثار هنری دنیا را به حیرت واداشته است. شاید باورش سخت بود حتی تا همین چهارم اسفند ۸۵ که «ایران درودی» در افتتاحیه نمایشگاه هفت نگاه پیشنهاد داد؛ «بانک مرکزی به جای طلا، آثار نقاشی هنرمندان ایرانی را پشتوانه ریالی پول ایران قرار دهد.» شاید خوشبینانه تلقی می شد حتی تا همین ۱۵ مرداد ۸۶ که «آیدین آغداشلو» در پاسخ به نقاشان جوان برگزیده جشنواره هنرهای تجسمی دامون فر گفت؛ «می توان از راه نقاشی زندگی کرد گیرم ساده تر، گیرم آسوده تر.» اما امروز که پنجشنبه ۸ آذر ۸۶ است چشم بچرخانی باور می کنی نقاشی ایران چه جولانی آغاز کرده است؛ «همواره رقصی چنین میانه میدانم آرزوست». استقبال از آثار نقاشان ایرانی در حراج کریستی دوبی و ساتبی لندن و رشد شوق آور قیمت آنها، وقتی در فروش بزرگ سال «هفت نگاه» اسفند ۸۵ در فرهنگسرای نیاوران تکرار شد و همین روزها در فروش آثار هنری در کاخ سعدآباد (که تا ۲۵ آذر ادامه خواهد داشت) بر آن تاکید موکد شده است دیگر همه را به این باور ملموس رسانده که بزرگان تجسمی ایران موی در آسیاب سپید نکرده اند و پیش بینی هایشان درست بوده است. نقاشی ایران درحالی اوج می گیرد که سینما (دولتی ترین هنر ایران) چونان همه سال های پیش از این، چشم انتظار تماشاچی و تماشاچی چشم به راه سینمای دلخواه، یکدیگر را به اغما می برند؛ تئاتر به پاییز سرد پیوسته و خزان را مرور می کند و موسیقی نیز چونان همیشه چله نشین بودن و نبودن در دو راهی حرام و حلال، آشفته حال است. هر سه اینها به سبب وابستگی تاریخی شان به دولت و نیازمندی مبرم به زیرساخت هایی نظیر سالن، امکانات اجرا و اعتبارات به برکه یی شبیه شده اند که دچار سکون اند. در چنین رکودی شاید پرواز بلند نقاشی، سنگی در دیگر برکه ها بیندازد و چشم ها را بشوید و راه را بنمایاند که دولت هیچ گاه نمی تواند هنر بیافریند.

● از ۱۸ میلیون تا ۱۰۰ میلیون

چهارم اسفند ۸۵ بود، ایران درودی بانوی ۷۱ ساله ارزشمند نقاشی ایران درحالی که دست به بازوی منشی اش به سختی پله های فرهنگسرای نیاوران را بالا می آمد، با من زمزمه می کرد؛ «به خبرنگاران بگو اگر اثرم را ۱۸ میلیون تومان قیمت گذاشته ام برای این است که سطح قیمت آثار هنری ایران را بالا ببرم تا بلکه با شکسته شدن برخی تابوها و ترس ها، هنرمندان ایران به جایگاهی که شایستگی آن را دارند برسند و با نقاشی بتوانند زندگی کنند. آن اثر ۱۸ میلیونی در اواسط هفت نگاه مثل قند به فروش رفت اما همین یکشنبه یی که گذشت روزنامه ها نوشتند درحالی که گران ترین اثر فروخته شده در هفت نگاه ۱۸ میلیون تومان بود گران ترین اثر فروش آثار در کاخ سعدآباد ۴۰ میلیون تومان است.و شمار تابلوهای فروش رفته هم نرم نرمک به ۴۰۰ می رسد که (امیدوارم) از این نیز گذشته باشد. اما بشنوید که عصر همین دوشنبه یی که گذشت «ایران درودی» از دوبی خبر داد که اثری که از او «هفت نگاه» امروز به اصفهان خواهد برد را ۱۰۰ میلیون تومان قیمت گذاشته است. ظاهراً بانوی بوم های بزرگ نقاشی، باز هم به افق های بلندتری چشم دوخته است.

● ثبات این بازار، مساله این است

دل نگرانی و بلکه هراس این است که بازار جهانی و اقبالی که به آثار هنری ایرانی پدید آمده زودگذر باشد و برخی از هنرمندان جوگیر شوند و حکایت آن طماعی شوند که از اینجا رانده و از آنجا مانده است. به عبارت واضح تر ترس از این است که نرخ های دلاری آثار در بیرون، روی بازار