▪ امپرسیونیسم حاصل«تحلیل» است اما مکاتب پیشین، نتیجه تلفیق و آمیختگی بودهاند.

▪ ادراک امپرسیونیستی تا آنجایی که رنگ ها را نه به عنوان کیفیات مشخص وابسته به چیزی خاص، بلکه به مثابه پدیده های غیر جسمانی، غیر مادی و مجرد می نمایاند.

▪ امپرسیونیسم یک هنر شهری است و نقاشی را از روستا به شهر کشاند.

▪ ساده ترین فرمولی که می توان امپرسیونیسم را به آن تعبیر کرد، ارجحیت «لحظه» بر «ایستایی و سکون» و «استمرار» است. تقویت این احساس که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر و موجی است که در بستر زمان می لغزد.

▪ بازسازی کنش ذهنی به جای واقعیت ذهنی.

▪ بازنمایی نور، فضا، هوا، تجزیه رنگ های شاخص به تونالیته ها، بازی انعکاس نور و سایه روشن ها، ضربه های شتابزده، ناپایدار و تند قلم مویبانگر آن احساس واقعیت پویا و پیوسته در حال تغییر امپرسیونیسم است.

● هنرمندان امپرسیونیسم:

▪ منه (۱۸۴۰-۱۹۲۶)

▪ پیسارو (۱۸۳۱ – ۱۹۰۳)

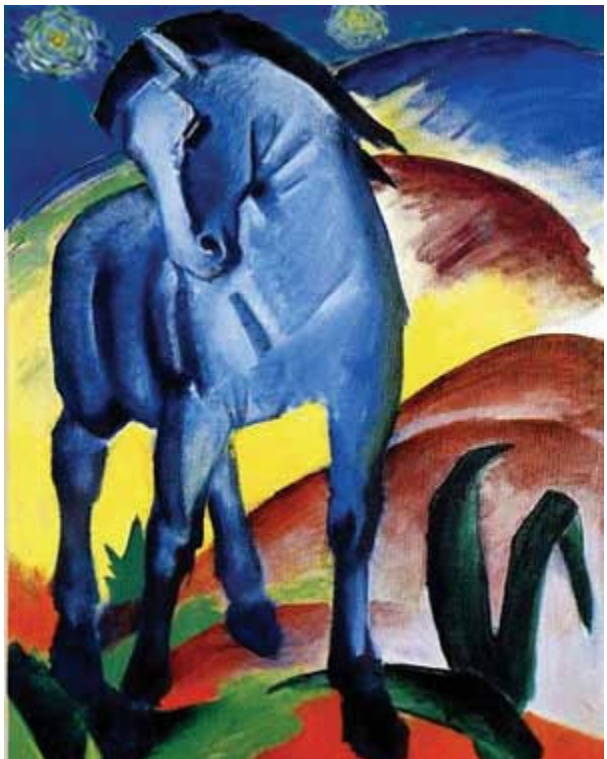
▪ رنوار (۱۸۴۱ – ۱۹۱۹)

▪ سیسیلی (۱۸۳۹ – ۱۸۹۹)

http://vista.ir/?view=article&id=299502

VISTA.IR
Online Classified Service

پل کله



پل کله (نقاش، طراح، معلم، و نویسندهٔ سوئیسی، ۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۰). به سبب نواندیشی، تخیل آزاد، پرکاری و تنوع آثارش، یکی از شخصیت‌های برجستهٔ هنر مدرن به‌شمار می‌آید. مراحل تحول کارش را می‌توان با اکسپرسیونیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم انتزاعی پیوند داد؛ ولی خود او در هیچ‌یک از جنبش‌های نامبرده، عملاً، شرکت نداشت.

در مونیخ آموزش دید (۱۸۹۸ ـ ۱۹۰۰) یک‌سالی را در ایتالیا به مطالعه گذرانید (۱۹۰۱)؛ و سپس به برن بازگشت. به مونیخ رفت (۱۹۰۶). با گروه سوارآبیغام ارتباط یافت (۱۹۱۱)؛ و در نمایشگاه برپا شده توسط این گروه آثارش را ارائه کرد (۱۹۱۲). در همین سال، دُلونه را در پاریس دید؛ تحت‌تأثیر

او قرار گرفت، و دست به ترجمهٔ مقالهٔ او دربارهٔ نور زد. به اتفاق ماکه به تونس سفر کرد (۱۹۱۴). در دوران جنگ جهانی اول به خدمت ارتش درآمد. آثارش را در نگارخانهٔ دادا (زوریخ) به نمایش گذاشت (۱۹۱۷).

در بوهوس (۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۱)، و سپس در هنرکدهٔ دوسلدُرف (۱۹۳۱ ـ ۱۹۳۳) به تدریس پرداخت. با کاندینسکی، یاوْلِنسکی و فاینینگر، گروه چهار آبیفام را تشکیل داد (۱۹۲۴). نازی‌ها او را از کار بازداشتند، و آثارش را از موزه‌ها حذف کردند. به سوئیس بازگشت (۱۹۳۴). او در کار تعلیم بسیار جدی و پرشور بود. "دفتر طراحی آموزشی" و نوشته‌های نظری‌اش زمینه‌ساز روش‌های نوین آموزش هنر بوده‌اند.

نخستین مشق‌های مدادی کله در موضوع منظره، به دههٔ ۱۸۹۰، مربوط می‌شوند؛ و جست‌وجوئی کمابیش "امپرسیونیسم‌گونه" را باز می‌تابند (مثلاً: در عرض اِلْفِنو ـ ۱۹۸۷). در مرحلهٔ بعد، باسمه‌هائی در مضامین گُرتسْک ساخت (مثلاً: قهرمان با یک بال ـ ۱۹۰۵). دقت و مهارت رسامی، و حضور عنصری بیانگری در این آثار، ریشه در سنت اروپای شمالی داشتند. بعداً، منظره‌ها و تک‌چهره‌هائی با مرکب کشید (مثلاً: مرد جوان در حال استراحت ـ ۱۹۱۱). تماس او با کاندینسکی، مارک، ماکه، و سپس دلونه، و دیدارش از تونس، به رهائی از قید انضباط تک‌رنگی انجامید. نقاشی‌های آبرنگ‌اش با رنگ‌های درخشان، حاکی از ورود آگاهانهٔ او به قلمرو رنگ ناب بود (۱۹۱۴ ـ ۱۹۱۶).

این سرآغازی بود برای آفریدن یک سلسله شعرهای تصویری نمونه، که ـ برخلاف آثار پیشگامان نقاشی انتزاعی ـ پیوندی را با واقعیت جهان برونی حفظ می‌کردند. در پرده‌هائی چون ماجرای یک بانوان جوان (۱۹۲۲)، به‌شیوهٔ خاص خود در کاربست رنگ‌های لطیف و خطهای سیال دست یافت. او رنگ را نیروی عاطفی، و خط را تعیین‌کنندهٔ عمل نقاشی می‌دانست؛ و در آثارش از وسایل هنری مختلف و قالب مختلط بهره می‌گرفت.

کله، هیچ‌گاه، به بازآفرینی جهان برونی نمی‌پرداخت؛ ولی بر طبیعت، همچون سرمشقی برای سازماندهی عناصر صوری هنر، تکیه می‌کرد. او به منظور ارائه تصویرهای ذهنی، خویشتن را یک‌سره به قدرت القائی عناصر تصویری می‌سپرد. همچون کودکان، تصویر را بدون هیچ مقصود معین آغاز می‌کرد.

در جریان عمل نقاشی، خاطره یا تداعی یا چیز بازشناختی رخ می‌نمودند. به سخن دیگر، هویت کنش تصویری با تجربه‌ای عینی یا انگاری ذهنی معین می‌شد. تصویر پدید شده، گاه ممکن بود با عنوانی استعاری معنای مضاعف شاعرانه یا فلسفی نیز به‌خود گیرد (مثلاً سوءتفاهم بر زمینهٔ سبز ـ ۱۹۳۰؛ مرگ و آتش ـ حدود ۱۹۴۰).

او می‌کوشید حالت‌های متغیر روانی را که از کل تجربهٔ "خود" با جهان ناشی می‌شود، از طریق تصویرهایش انتقال دهد.

اصول هنر و آموزش کله، به‌روشنی، در قیاس استعاری او از هنرمند و تنهٔ درخت بیان شده‌اند؛ الگوی رشد، همانا الگوی طبیعت (یعنی سرچشمهٔ صور و انگارهای هنرمند) است. این طرح کلی در رشد شاخه‌ها و غنچه‌ها انعکاس می‌یابد؛ ولی در شکوفائی نهائی (که اثر هنری است)، صورت طبیعت به‌واسطهٔ غنای استعدادهای ذهنی هنرمند تغییر می‌کند. بدیهه‌سازی، در این میان، اهمیتی بسیار دارد: اثر هنری، به روال کار کودکان، در روندی خود به‌خودی شکل می‌گیرد؛ یعنی هنرمند فقط ناهشیارانه هادی آن است.

▪ از جمله دیگر آثارش: کُمدین (۱۹۰۴)؛ اهریمن بر فراز کشتی‌ها (۱۹۱۶)؛ منظره و پرندگان (۱۹۱۹)؛ ماشین چهچهه‌زن (۱۹۲۲)؛ ماهی زرین (۱۹۲۵)؛ کشتی بخاری و قایق‌های بادبانی در غروب (۱۹۳۱)؛ باغبان زیبا (۱۹۳۹) است. از این هنرمند اثر Komiker در این نمایشگاه به تماشا گذاشته شده است.

منبع : مجله جنبش هنر مدرن

http://vista.ir/?view=article&id=263203

VISTA.IR
Online Classified Service

پیتر پری و بقایای مذهبی روح پایان قرن

«پترپری» متولد ۱۹۷۱ در لندن است هرچند اگر به حافظه تاریخی خود مراجعه کنیم هنرمند دیگری نیز با نام «پیترپری» وجود دارد. که متولد بوداپست است و البته بعدها به لندن و سپس برلین نقل مکان می‌کند؛ کنتراکتیویستی که بیشتر تحت تأثیر زیبایی‌شناسی با هاوس کار می‌کرد.

در یك پس رفتِ بورخسی نوه او فارغ‌التحصیل کالج چلسی در سال ۲۰۰۳- که قبل از آن ۸ سال را به قول خودش در برهوت سیر کرده بود به میزان زیادی تحت تأثیر پدربزرگ است. به هرحال، دغدغه واقعیات را کنار می‌گذاریم: طراحی‌های پیتر پری جوان شاید در بردارنده انعکاسی قوی از یك مدرنیست است. اما مسیری که او آن‌ها را گسترش می‌دهد، اقیانوسی از ابهام را در خود دارد.

پری گفت گویی دوباره با فرم‌های هلالی دارد تعاملاتی که گاهی ملموس و زمانی آبستره است. فرم‌هایی که با هاشورهایی فوق‌العاده یا لکه‌هایی متراکم زیرویم پر می‌شوند. گاهی این ضربات بر روی لبه فرم سرگردان می‌شود، شبیه به پوششی از انرژی که نمی‌تواند خودش را دربر گیرد. خط مشیی که در نوعی تردید ساختاری و مفهومی شکل می‌گیرد.

در این‌جا کیفیتی شوخ نسبت به طراحی می‌توان تشخیص داد، مثل این‌که پری جایگاه خطوط راهنما را در پوششی از جلوه‌گری تعیْن می‌بخشد. اما از طرفی یك احساس اضطرار قوی فضایی تیره را در شکلی از یك موضوع مقدس سهیم می‌کند. چنان‌چه درندگی سوراخ چشم‌ها در تصویری انرژیك- در اثر «۲۰۰۳ «Hare- بر یك تصویر یك بار چاپ شده، پی‌ریخته شده است.

آنجا که کنتراکتیویسم پدربزرگ «پری» ظاهر می‌شود- چنان‌چه در طراحی تنك «مطالعه» ۲۰۰۴ که یك خط به صورتی اریب در فضا قوس بر می‌دارد فضا مانند شاخه لختی پر می‌شود- این‌گونه به نظر می‌رسد که جریان این کش‌وقوس مانند زوالی انتروپیك است.

خطوط زیبا که در فرم مرکزی به هم می‌رسند شبیه تار عنکبوت است. غبار اندوده مانند آن چیزی که در اثر اکتاو نیز تأثیرش به چشم می‌خورد. مثل این‌که چیزهایی از اشیاء بدوی یا بقایای مذهبی در این اشیا به نمایش در آمده است. برای مثال اثر ۲۰۰۳ Headrest به نظر به شکل ویژه‌ای روحانی می‌آید. از طرفی چیزهایی با مدل قدیمی و نوستالژیك وجود دارد، چیزهایی که احساس می‌کنی روزی مفید بوده‌اند. شاید چیزهای آئینی که از توجه خارج شده‌اند. یك احساس‌گذرا که به وسیله استفاده پری از کاغذی کهنه و زمینه متقالی مضاعف می‌شود.

آن دسته کارهای «پری» که به ویژه به اروپای شرقی بر می‌گردد با وضوح به منابع تاریخی دست می‌یازد و همزمان از آن دور می‌شود، مانند اثر ۲۰۰۳Lenin Menument که در آن لکه گواش روی داس غول پیکری که دور یك ساختمان با فرم چکش پیچیده است سرازیر می‌شود. این ساختمان به طور قطع هرگز زنده نشد و از شکل آرزو بالاتر نرفت و پشتیبانی نشد، این اثر هم جشن لنین با جاه طلبی‌های آرمان‌شهرش و هم سوگواری سیاست زور که با گرسنگی میلیون‌ها روس در طول برنامه‌های ۵ ساله‌اش روبه‌رو شد را در بر دارد.

Poin Block ۲۰۰۳ که به نظر جایگاه مخصوص یك تمثال از دست رفته را تصویر می‌کند به طور همزمان ابهامی یادبودی را ارائه می‌دهد. در واقع آنچه پری از مدرن‌های اخیر به شکل قابل بحث گرفته است یك حرکت ترکیب بنداند شبیه پین بال است که در آن امتیاز نقاط انرژیك را بیشتر از یك تصویر مجرد می‌توان دید.

در یکی از متون پل‌کله به نام «The Grey Point«۱۹۵۹ در قسمتی می‌خوانیم: «نقطه خاکستری همزمان وظیفه بی‌نظمی و ریتم را بر عهده دارد تا جایی که به مانند پرشی دینامیك روی خودش محسوب می‌شود» اولین نمایش «پری» با عنوان «نقطه خاکستری» اشاره‌ای گذرا به همین نکته دارد که بیشتر از دنبال کردن پیام‌های مخفی احتمالی در احساس فیگورهای جمیزی(۱) هنرش به چشم می‌خورد. بدین معنی که جدای از لذتی که از نمایش ابهامش به دست می‌دهد بازی کنایه‌وارش (با نقل مضمون از یك گفته معروف‌تر کله) به پری اجازه می‌دهد ذهن مخاطب را برای قدم زدن در اختیار بگیرد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240267

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسو و آغاز سبک کوبیسم

در ۲۵ ماه اکتبر سال ۱۸۸۱، پابلو رویزپیکاسو، فرزند دون خوزه رویز پیکاسو و ماریا پیکاسو لوپز، در مالاگا واقع در جنوب اسپانیا به دنیا می آید.

پدر او، دون خوزه، نقاش بود که در مدرسه ی هنرهای زیبا، طراحی تدریس می کرده. پابلو پیکاسو که هر دم تغییر روش در کارش داشته است، در ناکجاآباد هنر سیر می کرده و همه ی کوشش هایی را که برای طبقه بندی کارش در مقالات مفهومی یا در برگه دان های مورخان هنر به کار می رفته، به مبارزه می طلبید. وی در سراسر دهه های پربار گذشته، آثاری آفریده که از نظر شیوه بیان و شگرد کار، یکسره با هم فرق داشته. عناصر سبکی که به گمان هنر مندان آن زمان دیر زمانی پیش از این در گذشته پیکاسو مدفون شده بود ، به طور ناگهان سر بر می آوردند و وی همین عناصر را با دیگر عناصر در می آمیخته تا دستاوردهایی نو و پر شگفت پدید آورد.

در وجود این اسپانیایی کوتاه قد با آن چشمان سیاه و خیره، نه یک نقاش و صد نقاش و هر یکی نوآورتر و پر خیال تر از دیگری نهان شده بوده است.

پیکاسو با ایستادگی بر آزادی هنر و حفظ استقلال استوار خود می خواست از نقاشان سراسر اعصار به سبب خواری های بیشمار که کشیده بودند،

انتقام بگیرد. وی کاشف دلاور و دم دمی مزاج، شیفته تجربه گری و سر انجام، هنرمندی بود که به نیروی درونی پویای خود برانگیخته می شده. در نزد نسل هنرمندان، آثار پیکاسو حکم دارو تلقی می شده، که همچون محرک نیرومند و شگرفی در وجود تاثیر می گذاشته و حتی توجه بی اعتنایان را بر می انگیخته. پیکاسو با نیروی حیاتی بی باکانه ای سنت هایی را که در واقع، جز مشتی از تعلیمات محافظت شده ی دانشکده هنر نبود، در هم ریخته. وی در دوران کودکی خویش، بسیار خودرای و چه بسا در خیلی از منابع به عنوان فردی کله شق نام برده شده. به جای آن که به درس توجه کند، به ساعت خیره می شده و حرکت آهسته ی عقربه ها او را افسون می کرده است. او برای رقابت با پدرش، از سنین پایین، طراحی هایی را آغاز کرد که از نظر ترسیم خطوط و قدرت خارق العاده ی دید و تخیل، در خور توجه بودند. نبوغ و استعداد پیکاسو چنان شگفت آور بوده که بنا به گفته ی خود او پدرش که از هنر فرزند متحیر شده بود، قلم و تخته و رنگ خود را به او سپرده و اعلام کرده که دیگر هیچ گاه نقاشی نخواهد کرد. نخستین تصویرش که وی را به همگان شناساند. تصویر علم و نیکوکاری بود که پزشک راهبه ای را در کنار تخت یک بیمار علیل نشان می داد. این تصویر باعث شد که در سال ۱۸۹۷، وی در نمایشگاه هنرهای زیبای مادرید، نشان شایستگی دریافت کند: مسئله ای باعث شد تا خانواده اش، وی را به آکادمی سلطنتی سن فرناندو در مادرید بسپارند، اما چیزی نگذشت که از آکادمی و آموزش های خشک آن خسته و به پرسه زدن در خیابانها مشغول شده. البته، گاهی نیز به موزه پرادو می رفت و در آنجا، به شدت تحت تاثیر هنر قرار می گرفت. وی اجباری درونی به نقاشی کردن در خود حس می کرده، اما نمی خواست صرفا از حالت های کلیشه ای مدل رونگاری کند. این احساس به پیوستنش به گروه نقاشان و نویسندگان شورشی آن زمان انجامید که در صدر شکستن سنت ها بودند.

جوانی او در روزگاری گذشت که تجارت آزاد جای خود را به سرمایه داری انحصاری می داد و تاثیر آن بر هنر و هنر مندان با تاثیر دوره های آرام و عادی تفاوت داشته است و هنرمندان را بر آن می داشت تا واکنشهای خود را نسبت به اوضاع و احوال مادی و ایدئولوژی پیرامون خود مورد ستایش قرار دهند: هنگامه ای که در آن، کهنه و نو در ستیزه خشونت باری درگیر می شوند.

یکی از کارهای پیکاسو که به قیمت ۲۶ میلیون دلار در یک مزایده بفروش رسید!

پیکاسو در فوریه سال ۱۹۰۰، نخستین نمایشگاه خود را شامل طرح و رسم های دوستانش، برپا و در اکتبر همان سال، به همراه یکی از دوستانش برای نخستین بار به پاریس سفر کرده و در آنجا، از طریق لگا، سزان، وان گوگ و.....با آخرین پیشرفتهای صنایع هنری آشنا شده. از آثاری که در نتیجه ی این سفر خلق کرده بود، رقاصه غمگین و آسیاب گالت را می توان نام برد. دو سال پس از این سفر، یعنی در سال ۱۹۰۱، پیکاسو به همراه یکی از دوستانش نشریه ای به نام نشریه هنر جوان را منتشر می کند. این سال را آغاز دوره ی آبی زندگانی پیکاسو نام گذاری کرده اند. دورانی که شیوه کار وی تغییر کرد و آبی رنگ حاکم بر آثارش شده بود. در این دوره فقیران و ناتوانان موضوعات نقاشی او را تشکیل می دادند. البته ، خود وی به اندازه ی تهیدستان پرده های نقاشی اش فقیر و بی چیز بوده. در ماه آوریل سال ۱۹۰۴، پیکاسو برای همیشه بارسلون را ترک و در پاریس اقامت می گزیند. در پاییز همان سال با فرناندو اولیویه آشنا می شود و تا ۱۹۱۱ با او زندگی می کند. در این دوران رنگ صورتی بر نقاشی های وی حاکم می شود و این دوره از زندگی او را دوران صورتی نامیدند. موضوع نقاشی هایش نیز تغییر کرده و به سراغ دلقک ها، آکروبات ها و مقلدان می رفته. پس از خلق تابلو دوشیزگان آوین یون، پیکاسومتوجه عناصر اصلی قرار دادی در طرح مضامین شد و این نقطه ی آغاز سبک کوبیسم بود. پیکاسو با الهام از کارهای سزان، طبیعت بی جان را به تصویر کشیده و در تابلوهایش متوجه اشکال هندسی شده. در سال ۱۹۰۹ بوده که وی نخستین منظره کوبیسم را خلق کرده. تابلو سر یک زن نمونه ای از این دوران بوده است.

در سال ۱۹۱۸، پیکاسو با الگا کولکوا، یکی از اعضای گروه باله در آن زمان ازدواج می کند. او دختر یک ژنرال روسی بوده و مراسم ازدواج آنها به رغم اعتقادات نه چندان محکم پیکاسو، در کلیسا انجام می شود. نتیجه این ازدواج پسری به نام پائلو بود که در سال ۱۹۲۱، به دنیا آمده. در این دوران پیکاسو به خلق نقاشی های مجسمه ای مشغول شده که شدیدا تحت تاثیر مکتب کلاسیک بوده است. ازدواج پیکاسو با الگا، در سال ۱۹۳۵ به جدایی منجر می شود و از معشوقه او ماری ترز والتر دختری به نام مایا به دنیا می آید.

بی قیدی زناشوئی پیکاسو مدتی طولانی در آن زمان به افسانه تبدیل مشود. به غیر از متعددی که پشت سر گذاشته بوده، هفت زن برای مدت ناپایداری در زندگی او نقش رسمی بانوی الهام بخش او را به عهده داشته اند، که او همه آنها را فریفته، عذاب داده و تحقیر کرده است. علت این جدایی های مکرر را برخی از مولفین بی گمان تربیت پیکاسو توسط زن ها، یعنی مادرش، عمه هایش و خواهرهایش دانسته اند که پیکاسو هر چند هم قدر این زن ها را می دانسته اما به همان اندازه از تسلط آنها به وی گریزان بوده. سر انجام در سال ۱۹۶۱، با ژاکلین روک ازدواج کرده. ژاکلین تنها زن ماندگار در زندگی او بوده که تا زمان مرگ پیکاسو همراهش بوده است.

پیکاسو در ۸ آوریل ۱۹۷۳، در اوج دلباختگی اش به ژاکلین درگذشت و ژاکلین روک نیز، که پس از پیکاسو شدیدا از نظر روحی دگرگون شده بود. در سال ۱۹۸۶، با شلیک گلوله خودکشی کرد. البته، از نظر عام او چیزی را از دست نداده: چرا که این عمل ضروری، تنها وسیله خلاص شدن از بار سنگین بیست سال جنون هوس آلود بوده. دیوید دون کان که سال ها بهترین لحظه های آن ها را عکاسی کرده بود مرگ ژاکلین را چنین تفسیر کرد: این گلوله نبوده که او را از پای درآورده، بلکه خاطره پیکاسو او را کشت.

منبع : زندگی

http://vista.ir/?view=article&id=228517

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسو و پیچیدگی بی‌پایان حیات

۱۰۰سال پیش، در تابستان سال ۱۹۰۹، هنرمندی جوان در یک کارخانه آجرپزی خیره ایستاده بود.هنوز همزمانی که به چشم‌های تیره پابلو پیکاسو می‌نگریم، خیرگی‌خاصی به‌نظر می‌آید؛ چه در خودنگاره‌ها و چه در عکس‌های این هنرمند مشهور و توانگر در خانه‌اش در جنوب فرانسه. در تصویر سهمگینی که نقاش با صورتی نتراشیده و نگاهی نگران به آینده‌ای نزدیک، در ۳۰ژوئن ۱۹۷۲ از خود کشیده است، چشمان او دایره‌هایی بزرگ در کاسه‌ای سه‌گوش با مردمک‌هایی یکی بزرگ و دیگری کوچک هستند.

پیکاسو سال ۱۹۰۹، در ۲۸سالگی، یک روز تعطیل تابستانی، خیره ایستاده در کارخانه، نقاشی‌ای را خلق کرد که امروز بر دیوار موزه آرمیتاژ در سن‌پترزبورگ روسیه آویخته شده‌است. «کارخانه آجرپزی» تجربه‌ای در این باب است که چگونه می‌توان فرم‌ها را جسورانه، کم، ساده، یکپارچه و خلاصه کرد و همچنان تصویری آفرید که به‌سادگی قابل‌درک نیست اما عمیقاً سرشار از حیات است.

خشکی و گرمای کوره‌ها و سازه‌های کارخانه، قالب‌های هندسی و

تمام‌عیاری را به پیکاسو ارائه می‌داد. او قادر بود ساختارهای اصلی آنچه را می‌نگرد، بگیرد و بازسازی کند. بیش از نمای بیرونی اتاقک‌های بزرگ، سقف‌های شیب‌دار و دروازه مستطیلی تاریک، این سطوح خاکستری و نارنجی محوشونده به سفید بودند که طرح می‌آفریدند. این کار مانند یک تمرین ریاضی بود و در دست‌های هر هنرمند دیگری می‌توانست باشد. اما به‌نظر می‌آید منش کاهش‌گری هندسی پیکاسو تحت‌تأثیر چیزی پرحرارت‌تر و واقعی‌تر از تمایل به ساده‌سازی طبیعت باشد. مثلث‌ها و مربع‌ها، منظم نیستند، فرم‌ها از منطق شسته‌رفته‌ای پیروی نمی‌کنند و این فراتر از فاش‌کردن حقیقت واضح ساده‌ای در پس ظواهر است. انتزاع او واقعیتی را آشکار می‌کند که توصیف‌اش بسیار دشوار می‌نماید.

پیکاسو با نبوغ ناب خود گرمای تابستان را نه در تابش آبی خیره‌کننده بلکه در آسمان خاکستری افق‌های متروک فراسوی کارخانه نشان می‌دهد. ۳درخت نخل با تنه‌های استوانه‌ای پوشیده از برگ‌های سبز و پهن، نیروی حیات فزاینده‌ای را به منظره خشکانده می‌آورد.

«کارخانه آجرپزی» لحظه‌ای بی‌صدا در طول یک تحول است؛ پیکاسو، به‌اتفاق جورجیس براک، به‌سرعت به سوی سبکی پیش‌می‌رود که در مروری بر نقاشی‌های جدید براک در بهار۱۹۰۹، کوبیسم لقب گرفته است. این عنوان اشاره به روشی از نگریستن دارد که در «کارخانه آجرپزی» پیکاسو بازنمود می‌یابد: دگرگونی قاعده‌مند نماها با ترکیب برانگیزنده‌شان در هندسه ناهموار به سطوحی از رنگ‌ها در زمختی پالت رنگ. شما در اینجا به‌وضوح می‌توانید ببینید که پیکاسو و براک تا چه حد مرهون‌چشم‌اندازهای سزان هستند. کارخانه آجرپزی در گرما، سختی «صخره‌های پروانس» سزان را دارد ـ گرچه دارای خصوصیت و نهاد قرن بیستم است که آن را متمایز می‌سازد. پیکاسو به دنیای مدرن، نگاهی چهارگوش دارد. در ماه‌های بعدی، او و براک حرکت انقلابی‌شان را بیشتر به منصه ظهور می‌رسانند.

حالا در صدسالگی «کارخانه» پیکاسو و نامگذاری کوبیسم، پیروزی نوین او را می‌توان در نمایشگاهی از ۶۰ اثر او در گالری ملی لندن دید که لبالب از احترام، بر جذبه متقابل او با سنت عظیم هنر اروپا تمرکز دارد و ژرفای بی‌انتهای آثار او در برخورد با دیدگاه‌های هنری نقاشان پیشین و واکنش بی‌باکانه‌اش را می‌کاود. برگزارکنندگان نمایشگاه به‌خوبی آگاه هستند که پیکاسو از کودکی با تاریخ هنر زندگی کرده و نفس کشیده است؛ بنابراین او از هنر پیشینه‌ای اشباع شده است چنان که در نظر به یکی از نقاشی‌های او، همواره اشاره به منبع مجردی از الهام بصری، ممکن نیست.

جالب‌تر از آنکه بدانیم کدام اثر یا کدام هنرمند او را در کشیدن این یا آن نقاشی برانگیخته، این سؤال مهم‌تر است که «پیکاسو با چه ارتباطی با آثار کلاسیک برقرار می‌کرده‌است.»

شگفت‌آور نیست که در مورد هر اثری، پاسخ تفاوت دارد. زمانی که پیکاسو برای اولین بار در سال۱۹۰۰ به پاریس رفت، تولوز لوترک زنده و فعال بود، بنابراین در اولین تقلیدهای پیکاسو از لوترک، او همان کاری را می‌کند که هر هنرمند جوان مشتاق دیگری انجام می‌دهد؛ کپی‌کردن هنر یک معاصر موفق کهنه‌کارتر. در جست‌وجوی او برای هویت هنری، پیکاسو به‌زودی درمی‌یابد که لوترک، مانند بعضی دیگر، مطاع هنری پاینده‌ای برای بخشیدن به او ندارد؛ سپس هنرمندی را کشف می‌کند که کلاسیسیزم دکوراتیوش، پیکاسو را به آثاری در دوره اول بلوغش هدایت می‌کند؛ «دوره آبی» با فیگورهای غریبی که در سرتاسر مناظر خالی، بی‌قرارند.

پابلو را می‌توان شاگرد سودایی نقاشی اروپا دانست؛ الگرکو، گویا و ولاسکز و همین‌طور سزان، مانه، انگر، رمبرانت و دلاک‌روآ، تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر او داشتند. فروگشای دگرگونی سبک‌شناسانه در سال‌های اول، غالباً مکاشفه عمیق پیکاسو در اثر هنرمندی دیگر است. برای مثال، پس از دیدن مجسمه‌های گوگن در ۱۹۰۶، پیکاسو مشتاق شد تا نگاهی به مجسمه‌سازی ایبری و یونان باستان بیندازد که در نتیجه او را قادر ساخت از سانتی‌مانتال دوره آبی به بیانی قدرتمندتر و صریح‌تر از تجربه انسانی برسد. با این حال تنها پس از دیدن نمایشگاه سزان در پاییز ۱۹۰۷ بود که پیکاسو شروع کرد به کاوش مفهومی‌تر و منظم‌تری برای ساختار اساسی آنچه به کوبیسم سوق می‌یافت.

پیکاسو ابتدا روش سزان در قراردادن رنگ روی کرباس را پیش گرفت: ضربه‌های موازی مستقیم، یکی پس از دیگری با حرکت هاشوری، مانند مجسمه‌سازی که اسکنه‌ای را بر سنگ به‌کارمی‌گیرد. با هر تغییری در مسیر ضربه‌های قلم‌مو، منظر یا سطحی پدیدار می‌شود که متناوباً ایجاد

عمق، فرم و حجم می‌کند.

هنرمند در سال ۱۹۱۰ با «طبیعت بیجان با لیوان و لیمو» کوبیسم به انتزاع پهلو می‌زند. اکنون او سطوح شفاف و مبهم را به گونه‌ای ترکیب می‌کند که حاشیه یکی با دیگری ادغام می‌شود تا بی‌شمار پیوند بیافریند. تقریباً می‌توانید از کناره‌های یک میز هشت‌گوشه و رومیزی، یک لیموی قاچ‌شده و آنچه می‌تواند یک لیوان استوانه‌ای باشد را دریابید، اما اگرچه همه اشیا، قابل‌لمس، حس‌کردنی و واضح هستند، خطوط به هم‌چسبیده طوری آنها را در محیطشان گرفتار کرده‌اند که به‌محض پیدا شدن، دوباره ناپدید می‌شوند؛ گویا طبیعت ناپایدار تجربه بصری و روانی را دست می‌اندازند.

او هرگز به‌عنوان یک هنرمند، راجع به هنر یا مقاصد هنری‌اش ننوشت. زمانی که هنرمندان جوان، شروع به ارائه نمایی کلی از تئوری‌های خود می‌کردند، از روی بی‌صبری حرفشان را قطع می‌کرد و می‌گفت: «اینها را با قلم‌مو و رنگ بگو». البته گاهی مصاحبه‌ای را قبول می‌کرد یا به افرادی که اعتماد داشت، اجازه می‌داد اندکی از حرف‌هایش را در نوشته‌ای بیاورند. اظهارنظرهای بی‌شماری از او درباره آثار کلاسیک نقل شده و آنچه از خواندن همه آنها با یکدیگر پدیدار می‌شود، این است که مانند بسیاری از ما، پیکاسو مستعد تغییر عقیده بود.

هر چه یک هنرمند بزرگتر باشد، تماشای آثار او به همان ترتیبی که خلق کرده، از دیدگاه برخی اهمیت بیشتری می‌یابد. از نگاه برخی کارشناسان، تفکیک موضوعی آثار پیکاسو به خودنگاره‌ها، شخصیت‌ها و تیپ‌ها، مدل‌ها و الهه‌ها و طبیعت بی‌جان، انتقادی جدی بر این نمایشگاه است که شانس تماشای نمو و پیشرفت هنرمند را ـ آن‌طور که اتفاق افتاده - از بیننده می‌گیرد. در عین حال از منظر برخی دیگر، چنین روشی در دسته‌بندی نمایش آثار، نشان می‌دهد که چگونه پیکاسو مکرراً به جوهره‌های بصیرعرف نقاشی اروپا بازگشته و آنها را به سبک شخصی خودش که در هزاران مسیر رشد یافته، موشکافی می‌کند.در میان همه تصورات افسانه‌ای که درباره این نقش اسپانیایی وجود دارد، نبوغ زودرس او بیشتر به‌چشم می‌خورد. خودش به کنایه می‌گوید:«زمانی که ۱۴سال داشتم، می‌توانستم همچون رافائل نقاشی کنم. یک عمر طول کشید تا بیاموزم چگونه مانند یک کودک نقاشی کنم.»

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=366257

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسو و دیگران در بارسلون

چند سال پیش، زمانی که خبر درگذشت احمد شاملو اعلام شد و خیل جوانان و هنرمندان و هنردوستان به بیمارستان ایران مهر رفتند تا پیکر او را تشییع کنند، دختر جوانی با دیدن یکی از پوسترهای شعر و تصویر شاملو گفت: «آه... شاملو ساعت یک بامداد فوت کرده.» از میان همراهانش هیچ کس نخواست، یا

نتوانست توضیح دهد که مرحوم شاملو در زمان حیاتش «ا.بامداد» را برای امضای نوشته هایش انتخاب کرده بود. شاید چهره اندوهگین و صدای پراحساس دختر جوان مانع از آن شد که او را از حس و حالش جدا کنند و به دنیای واقعیت بکشانند.

چهره کسانی هم که از هنر نقاشی و تابلوهای هنری، به ویژه از سبک های عجیب و غریبی مثل کوبیسم سردر نمی آورند و حاضر نیستند به این ناآشنایی اعتراف کنند، یادآور همان جوان شعردوست است. بیشتر گردشگرانی که برای بازدید از شاهکارهای «پابلو رویز پیکاسو» (PABLO RUIZ PICASSO) وارد موزه پیکاسو شهر بارسلون می شوند از همین دسته هستند. کسانی که تمام نیروی خود را صرف به نمایش گذاشتن چهره ای متفکر و هنردوست و «پیکاسوفهم» می کنند.

همان توریست های خارجی که جذابیت های گردشگری اسپانیا آنها را به بارسلون کشانده و بازدید از موزه پیکاسو را اولین پیشنهاد موزه ای سایت های گردشگری و سایر منابع اطلاعاتی- تفریحی شهر یافته اند. به همت این تبلیغات، رونق خیابان مونت کادا MONT CADA که تا سال های پایانی قرن هجده میلادی یکی از خیابان های اصلی شهر بوده، امروز با حضور و هجوم توریست هایی که بیشترشان نه خستگی می شناسند و نه پیکاسو را، حفظ شده است. این رفت و آمد و برو و بیا یک شبه و اتفاقی شکل نگرفته است.جدای از امکاناتی که به طور کلی در شهر بارسلون برای گردشگران در نظر گرفته شده، مسئولان موزه پیکاسو نیز از زمان گشایش درهای موزه به روی عموم، یعنی از سال ۱۹۶۳ تا امروز تغییر و تحولات بسیاری در این نمایشگاه دائمی داده اند. از بازسازی و افزایش مساحت بنا گرفته تا چاپ نمادین آثار این هنرمند روی اشیا و وسایلی مثل لیوان و روسری و فروش آنها به علاقه مندان.

ادعای مسئولان موزه در مورد بزرگترین نمایشگاه آثار پیکاسو چندان بی راه نیست: «جمع آوری و نمایش بیش از ۳۶۰۰ اثر از پابلو پیکاسو در مکانی مشخص، بهترین راه برای علاقه مندان به تعمق در آثار این هنرمند است.» مسئولان، همچنین به روال معمول همه مالکانی که حتی انسان های آزاد را با اجازه و بی اجازه به تملک خود درمی آورند، موزه و آثار موجود را گواه رابطه عمیق روحی پیکاسو با شهر بارسلون می دانند. شاید این جمله در پاسخ به کسانی که زادگاه هنری پیکاسو را «فرانسه» می نامند گفته شده باشد.

داستان شکل گیری نمایشگاه به اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ برمی گردد زمانی که «پیکاسو» بیشتر وقتش را صرف فکر کردن به ایجاد تحولی اساسی در سبک نقاشی می کرد و چندان به فکر تاسیس مکانی برای حفظ و حراست و نمایش آثار چند هزار دلاری خود نبود، اما دوست خوبی به نام «خائومه سابارتس JAUME SABARTES» داشت که به همه اینها فکر می کرد. سابارتس چند سالی وقت صرف کرد و بالاخره موفق شد مسئولان شهر بارسلون را قانع کند تا چند تابلو از آثار پابلو پیکاسو را به نمایش بگذارند. در سال ۱۹۶۳ ساختمانی دوطبقه که از قرون وسطی به یادگار مانده بود «نمایشگاه سابارتس» نام گرفت تا آرزوی او برای نمایش آثار دوست نقاشش متحقق شود.

شاید اگر پیکاسو ارتباط بهتری با مسئولان شهر داشت لازم نبود برای دیدن نام و عکس خودش روی در ورودی ساختمان، تا زمان مرگش صبر کند. اما به نظر می رسد او با این نکته مشکلی نداشته و تا هشتم آوریل ۱۹۷۳ صبر کرده است. در این روز پابلو رویز پیکاسو در نوتردام فرانسه درگذشت. مرگ او بهانه ای بود برای علاقه مندان آثار او و اهالی شهر بارسلون که در مکانی که امروز به نام «موزه پیکاسو» شناخته می شود دور هم جمع شوند و به داشتن موزه ای از آثار او افتخار کنند. همان ۱۷۰۰ قطعه آثار نقاشی و رنگ و روغن دوران کودکی و جوانی پیکاسو که خودش در سال ۱۹۷۰ از افراد خانواده اش گرفته و به شهر بارسلون اهدا کرده بود. روند اهدای آثار پیکاسو به موزه ادامه داشت تا اینکه ۱۰ سال بعد با چهل و یک قطعه سرامیک اهدایی به وسیله همسر پیکاسو تکمیل شد.

بازسازی ساختمان و بالا بردن کیفیت سازماندهی موزه برای بازدیدکنندگان در چند مرحله انجام شده است. امکاناتی مثل نورپردازی سالن ها که بسته به استفاده از رنگ های مختلف در اجرای آثار متفاوت است، رنگ بندی قاب ها در سالن های مختلف و یا چیدمان میزهایی که اتودهای طراحی پیکاسو روی آن قرار گرفته است. آخرین مرحله بازسازی در سال ۲۰۰۳ به پایان رسیده و در آن، مساحت بنای موزه به یازده هزار و پانصد متر مربع افزایش یافته است. شاید آخرین تقسیم بندی سالن های طبقه دوم که ۳۶۰۰ اثر پیکاسو را بر مبنای دوره های مختلف زمانی کار او در خود جای داده اند در همین سال انجام شده باشد. یا حضور راهنماهایی که در همه سالن ها و راهروها ایستاده اند و علاوه بر مراقبت از گنجینه های آویخته به دیوار، وظیفه هدایت بازدیدکنندگان را نیز به عهده دارند. یعنی بازدیدکنندگان را از لحظه ورود به ساختمان به سمت سالن تهیه بلیت، محلی که برای گذاشتن کیف و سایر وسایل درنظر گرفته شده و سالن های نمایش تابلوها در طبقه دوم، بالکن و دیگر نقاط دیدنی موزه راهنمایی می کنند. البته حضور این افراد مانعی برای سردرگمی بازدیدکنندگان نیست.

بعضی از آنها بدون اینکه متوجه باشند به تعدادی از سالن ها وارد نمی شوند و از بعضی از آنها دوبار دیدن می کنند. چهره هایشان نشان نمی دهد که متوجه این بازدید دوباره شده باشند چون با همان دقت بار اول به تابلوها خیره می شوند. در این میان جدیت پدر و مادرهایی که دائم به فرزندان خود چشم غره می روند تا آرام باشند و ابراز خستگی نکنند محسوس تر است. پسربچه هفت، هشت ساله ای که همراه خانواده اش از انگلستان آمده است بالاخره طاقتش را از دست می دهد و با اعتراض فریاد می زند: «من گرسنه ام. خسته شدم از این مزخرفات!» پدرش به سرعت او را از صحنه خارج می کند تا صدایش به نظم و زیبایی موزه و مهمتر از آن به سکوت بازدیدکنندگان خدشه وارد نکند. بازدیدکنندگانی که بیشتر آنها سریع از کنار تابلوها می گذرند و کنار در ورودی هر سالن مکث می کنند تا بسته به زبانی که می دانند، توضیحاتی را که به سه زبان کاتالان، انگلیسی و اسپانیولی در مورد زندگی و آثار به نمایش گذاشته شده در آن سالن روی دیوار نوشته شده است مطالعه کنند.

مشخص نیست از این تعداد بازدیدکننده چند نفر پیش از این نام پیکاسو را شنیده اند یا با علم به اینکه موزه پیکاسو در شهر بارسلون است راهی سفر شده اند. همچنین مشخص نیست در میان بازدیدکنندگان چه تعدادی صاحب خلاقیت و نوآوری هستند و دست کمی از پیکاسو ندارند. هنگام خرید بلیت از کسی در مورد شغل یا شرایط زندگی اش سئوال نمی کنند. اما برای گروه ها، کودکان زیر ۱۶ سال، اعضای ICOM، دارندگان کارت جوان اسپانیا، دانشجویان، افراد بدون شغل، خانواده های پرجمعیت و مشترکان بلیت نمایشگاه ها شرایط ویژه ای در نظر گرفته شده است. مثلاً خبرنگارها می توانند رایگان از موزه بازدید کنند و پنج یورو هزینه بلیت را صرف خرید در فروشگاه موزه کنند.

این تخفیف ها احتمالاً در رفت و آمد افراد زیر ۱۶ سال، کودکان و خردسالان بی تاثیر نیست. مثلاً حضور یک کودک خردسال که در کالسکه نشسته و بزرگترهایش برای حفظ آرامش او پستانک به دهانش کرده اند، هیچ توجیه هنری یا منطقی ندارد. مگر اینکه تصور کنیم سال ها بعد خاطره ای که بزرگ ترهایش از بازدید او از موزه پیکاسو در چند ماهگی اش برای او و دیگران بازگو می کنند، او را به فعالیت های هنری ترغیب کند.

این کودکان زیر ۱۶ سال که به احتمال زیاد دویدن و جست وخیز در راهروها و حیاط کوچک موزه را بیشتر می پسندند، ترجیح می دهند به جای اینکه مثل بزرگترها آرام باشند و جلوی تک تک تابلوهای پیکاسو تمرکز کنند تا شاید چیزی دستگیرشان شود به مرکز فروش موزه بروند. اتاقی که برای ورود به آن نیازی به خرید بلیت هم نیست و شاید به همین دلیل شلوغ تر از سالن های دیگر است. در این اتاق کتاب های مختلفی در مورد زندگی و آثار پیکاسو فروخته می شود. کتاب هایی که هم از نظر قطع و اندازه و هم از نظر قیمت مناسب هدیه دادن هستند و به زبان های

کاتالان، اسپانیولی، انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ایتالیایی چاپ شده اند.

طرح های معروف تابلوهای نقاشی یا کارهای سرامیک پیکاسو هم روی اشیای مختلفی نقش شده است. کیف، روسری، لیوان، مداد، سرامیک های کوچک و زیورآلاتی مثل انگشتر و گردنبند که شاید سال ها بعد یادآور بازدید خاطره انگیز از مجموعه آثار ارزشمند پیکاسو باشند. زمانی که کسی نه ژست متفکرانه خود را به یاد آورد و نه تلاشی را که برای فهمیدن پیکاسو به کار برده بوده، به هر حال بازدید از موزه یا هر محل فرهنگی و هنری دیگری مثبت است. چه با هدف تعریف خاطره برای دوستان و آشنایان و چه با هدف آشنا شدن با آدم ها و فرهنگ ها و طرز فکرهای دیگر. خواندن شعرها و ترجمه های شاملو هم خوب است حتی اگر کسی که شعرهایش را می خواند نام او، یا نام مستعارش را نداند.

فرناز شهیدثالث● دوره آبی

آثار پیکاسو از پاییز ۱۹۰۱ تا پایان ژانویه ۱۹۰۴ از نظر رنگ و موضوع تغییری اساسی کرد. آثارش در این زمان حکایت از اولین مرحله شخصی او دارد که به «دوره آبی» (The blue period) معروف است. مجموعه ای از عوامل شخصی، اجتماعی و فرهنگی سبب این تغییر و گذار او از موضوعات جهانی به چیزهایی که ویژگی های سمبلیک دارند شده بود. در این زمان پیکاسو بسیار تحت تاثیر نظریه فلسفی که در شمال اروپا رواج داشت و در کاتالونیا به نام «دوره مدرن » معروف شده بود قرار داشت. یک عامل تعیین کننده دیگر، دوستی او با شاعری به نام «مکس یاکوب» بود. به دلیل این دوستی بود که پیکاسو با سمبلیست های فرانسوی مثل «بودلر»، «ریمبا» و به خصوص «ورلین» آشنا شد. او به این باور رسیده بود که هنر، از غم و درد به وجود می آید، ساختاری دراماتیک دارد و بیش از اینکه لذت بخش باشد، منبعی برای احساسات درونی است. علاوه بر اینها، تاثیر اکسپرسیونیست های آلمانی در کارهای او نیز قابل مشاهده است. اما از همه اینها گذشته، بی تردید خودکشی دوستش «کاساگماس» (CASAGEMAS) نقشی کلیدی در شروع این دوره هنری پیکاسو داشت. چرخش به سمت قالب جدید، یک باره اتفاق نیفتاد و آرام آرام پیش رفت تا پاییز ۱۹۰۱ در شهر پاریس که کاملاً به این قالب فرو رفته بود. از این زمان به بعد چند سالی رنگ آبی را ادامه داد. چه زمانی که در پایتخت فرانسه به سر می برد و چه زمانی که در بارسلون بود.

بعضی از کارهای این دوره او به وضوح بیان کننده حال و هوای روزهای «آبی» او هستند، دوره ای که جانشین طرح های سریع و ناخودآگاه پیشین شده است. طرح های این دوره او بیشتر صورت ها و بدن های بزرگ نمایی شده، زنان و مردان غیرفعال و وسط فضاهای خالی تابلو هستند. جهان پیکاسو در این دوره روی یک رنگ می چرخد: آبی. رنگی با مفاهیم خاص روانشناسانه که تمام آثار این دوره او را دربرگرفته است حتی چهره های دوستانش از نفوذ رنگ آبی در امان نمانده اند. پیکاسوی آبی آنقدر به کار خود ادامه داد تا حالات روحی و شرایط اطرافش به طور کلی تغییر کرد و او را به دوره بعدی، یعنی دوره صورتی فرستاد.

● پاریس - ۱۹۰۰

سال ۱۹۰۰ میلادی، «پیکاسو» همراه دوستش «کاساگماس CASAGEMAS» برای اولین بار راهی پاریس شد. تعدادی از کارهایش در آخرین لحظه برای شرکت در نمایشگاه جهانی که در ۱۴ آوریل برگزار می شد پذیرفته شدند. پذیرفتن آثارش و این واقعیت که در آن زمان پایتخت فرانسه کعبه آمال هنرمندان بود سبب شد پیکاسو تصمیم بگیرد چند ماهی در این شهر بماند. چند سال بعد دوست و رازدارش _ سابارتس _ گفته است: «هوای سفر به پاریس مثل بیماری ای بود که همه ما دچارش شده بودیم.» دو هنرمند جوان توانستند در پاریس جایی برای خود پیدا کند: استودیویی که متعلق به نقاشی به نام «ایزیدره نونل ISIDRE NONELL» بود. این اقامت سبب شد پیکاسو تجربه دست اول آشنایی با هنرمندان آوانگارد اروپا را که قبلاً نامشان را از مدرنیست های کاتالان شنیده بود پیدا کند. این ارتباط مستقیم به زودی به ثمر نشست. جدای از امکانات غنی هنری شهر، پیکاسو از هر چیزی که در اطرافش می دید لذت می برد. کارهایش پر بودند از عابران، از آدم هایی که در خیابان ها رفت و آمد می کنند، از زندگی در شب و همه چیزهای سرگرم کننده. «پیکاسو» مراسم سال نو را در بارسلون گذراند، یک ماه بعد از پاریس خبر رسید که دوستش «کاساگماس» خودکشی کرده است. دومین سفر پیکاسو به پاریس برای شرکت در نمایشگاهی بود که از آثار او و نقاشان باسک برپا

شده بود. در این زمان استفاده او از رنگ ها تغییر کرد. آزادی تازه ای که در به کار بردن رنگ ها احساس می کرد به آثارش روح زندگی داده بود و او را به فاویست ها نزدیک می کرد. البته پیکاسو هرگز مثل فاویست ها استفاده از رنگ را از حد نگذراند و به زودی از این گروه فاصله گرفت. با استفاده از تجربه هایی که در طول این دوره ها کسب کرده بود، با همراهی ژرژ براک سبک تازه کوبیسم را پایه گذاری کرد. تولد این انقلاب هنری، در طول دوران جنگ جهانی اول اتفاق افتاد. شاید بتوان گفت این شیوه جدید، ثبات و رکودی را که بعد از رنسانس بر حوزه های مختلف هنری چیره شده بود درهم ریخت و جانی تازه به فضای هنری دنیا داد. روح تازه ای که نه فقط پیکاسو و نقاشی را، که تمام زندگی را برای ده ها سال تحت تاثیر خود قرار داد.

- سرامیک

آشنایی «پیکاسو» با دنیای سرامیک خیلی اتفاقی بود. تابستان ۱۹۴۴ همراه با یکی از دوستانش به «گلف خوان» رفت. یک روز که برای گردش به روستایی رفته بودند با زن و شوهری به نام «رامیه» (RAMIES) آشنا شدند که صاحب یک کارگاه کوزه گری بودند. از پیکاسو دعوت شد تا از این کارگاه دیدن کند. او با دیدن چند قطعه، شیفته این هنر بومی منطقه مدیترانه شد. سال بعد به همان کارگاه برگشت تا ایده های ذهنی اش را عملی کند. این بازگشت، آغازی بود برای حادثه ای که تا پایان عمر همراهی اش کرد و سبب شد مجموعه ارزشمندی از سرامیک به یادگار بگذارد. مجموعه ای که گواه علاقه شدید او به این هنر است.

«سوزان رامیه» به عنوان یک سرامیک ساز ماهر او را به این دنیا معرفی کرد. به او یاد داد که چگونه با خاک رس مخصوص، سرامیک سازی کار کند. به او یاد داد که چگونه از موادی که در آن زمان در دسترسشان بود استفاده کند و چگونه قطعات ساخته شده را در کوره هایی با حرارت هزار و صد درجه بپزد. پیکاسو به کمک ظروفی که رامیه از خاک رس برایش تهیه می کرد و همچنین با کمک افرادی که این ظروف را لعاب می دادند، نقاشی های آزاد و طرح های مستقلی را روی تعداد زیادی ظروف سفالی پیاده کرد. قطعات تخت، تصویرها، بطری، پارچ ، کاشی و... حتی توانست بعضی قطعه ها را با دست بسازد و طبق ایده ای که در ذهن داشت آنها را از شکل و فرم مشخص خود خارج کرد. در بیشتر موارد او تزئینات را با فرم قطعات مطابقت می داد. اما در عین حال از تغییر دادن حالت معمول قطعه برای رسیدن به چیزی که می خواست نمی ترسید. چیزهایی که روی آنها کار می کرد موضوعاتی کاملاً عادی و معمولی بودند: دنیای اسطوره ها و حیوانات. به خصوص از تصویر بز و کبوتر، گاو و حالت های انسان استفاده می کرد. در واقع پیکاسو خود را از تزئینات سنتی که روی سرامیک پیاده می شد جدا کرد و سنت خاص خودش را آفرید. همان کاری که در نقاشی هم انجام داده بود.

- گراور

موزه پیکاسو در بارسلون مجموعه ای شامل ۱۵۰۰ قطعه از آثار گراور این هنرمند را به نمایش گذاشته است. قطعات این مجموعه نشان دهنده ارتباط نزدیک این هنرمند با چاپگرهای معروف و سرشناس زمان خود است. در واقع این ارتباط میان گراورساز و چاپگر یکی از مهمترین نتایج تاریخ هنر گرافیک است. اولین تجربه های گراورسازی پیکاسو در سال ۱۸۹۹ اتفاق افتاد. زمانی که گراور «مرد چپ دست» را روی یک صفحه فلزی اجرا کرد، دلیل این نام گذاری نه مشخص است و نه مهم. نکته مهم این است که پیکاسوی نابغه کارش را ادامه داد و آنقدر پیشرفت کرد تا به یکی از بزرگترین گراورسازهای تاریخ هنر تبدیل شد. مجموعه گراورهای موزه با قطعه «غذای ساده» که در سال ۱۹۰۴ خلق شده بود آغاز به کار کرد. پیکاسو از این زمان تا پایان عمرش تکنیک های مختلف گراورسازی را تجربه کرد. گراورهایی روی چوب، سیاه قلم، لیتوگرافی، چاپ، سیلک و... بعد از جنگ جهانی دوم، بیشترین تکنیکی که پیکاسو از آن استفاده کرد «لیتوگرافی» بود. موزه پیکاسو مجموعه ای از موضوعاتی که این هنرمند بیشتر به آنها می پرداخت را جمع آوری کرده است. در میان این موضوعات «کبوتر» بیش از همه به چشم می خورد. همان کبوتری که در سال ۱۹۴۹ در اولین کنفرانس صلح در پاریس به عنوان نماد صلح انتخاب شد. بین سال های ۵۴ تا ۶۴ تمرکز پیکاسو بیشتر روی «لینوکات» بود. در همین سال ها بود که مذاکرات پرثمری با «آرنرا ARNERA» انجام داد و حدود ۲۰۰ کار لینوکات را به کمک او چاپ کرد. آخرین سال های زندگی پیکاسو به خاطر خلق دو مجموعه پرتعداد گراور قابل توجه است. یکی از این مجموعه ها شامل ۳۴۷ قطعه و دیگری شامل ۱۵۶ گراور است که

نشان دهنده سال های خلاق زندگی اوست. در سال ۱۹۸۳ وارثان پیکاسو، به همراه «لویی لیری» (LOUISE LEIRIS ۱۱۷) اثر گراور او را با احترام به آرزوهایش در بارسلون نمایش دادند. قطعاتی که به دوره کارهای کلاسیک او، دوره ای که به سبک سوررئالیسم نزدیک بوده و به مرحله مدیترانه ای اش تعلق دارند، مجموعه زیبایی از تکنیک های مختلفی که پیکاسو برای پیشرفتش در هنر از آنها آموخته است.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=218490

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسو، هنرمندی که زیاد می دانست

پیکاسو بیش از هر یک از نقاشان معاصر، نماینده هنر نقاشی نوین و تحولات آن است. اولین نامی که عموما از تصور نهضت جدید نقاشی به ذهن می آید نام اوست. بسیاری از نقادان، آثار پیکاسو را سیری در سبک‌های نقاشی نو شمرده و او را هسته اصلی این نهضت در شصت سال اخیر دانسته‌اند و وسعت دامنه و تنوع آثار او را در اشکال نامانوس و صحنه‌های نامتعادلش استقلال هنر، نیرو و جهش آن را مجسم می بیند. شاید هیچ کس بیش از پیکاسو مظهر تناقضاتی که در هنر نو به چشم می‌خورد نیست.پیکاسو رمانتیک گرایی «تولوز- اترک»، کلاسیک گرایی «انگر»، نیروی خشن و زمخت پیکره های آفریقایی، نفوذ سزان به درون حقیقت مربوط به ساختار و فرایافت های فروید را باز شناخته و آنها را به نتایج غیر متعارفی سوق داده و با آنها بداهه سازی کرده است تا ما را به شناخت محیط معاصر وادارد و سعی می کند که شکلک خویش را در یک آینه کژنما بازشناسیم.

هنر پیکاسو منحصر به فرد است و نم یتواند تقلیدی کورکورانه بپذیرد. تنوع و گوناگونی خصلت پر معنا و گاهی متناقض آثارش علیرغم وحدت ذاتی آن، یادآور موزه ای پر از آثار بسیاری از استادان بزرگ است. در پیکاسو توانایی و استعدادی بی مانند در اختیار طبعی بی قرار و حریص قرار دارد که به هر چیز رو می کند، جوهر انرا می گیرد و آنگاه آنرا در صورتی نو ظهور و بدیع می نشاند. آفریدنش با شکستن و ویران ساختن ملازمه دارد و ستایشش با طعنه و شادیش با ریشخند توام است. وی حدی برای علاقمندی های خود نمی شناسد و در شناخت و بازشناسیدن موضوع کارش تا آجا پیش می رود که مرز ها و محدوده های سنتی تاثیر گذار بر ذهن آدمی و نفوذ در فضای ارتباطی ای که اندیشه ها، رفتارها و آفریده های هنری به وجود می آورند را در هم می شکند.

پیکاسو هنر را نه به عنوان غایت که واسطه ای برای تجلی وجوه مختلف حقیقت دانسته و چنین بیان می کند:

«همه ما می دانیم که هنر حقیقت نیست. هنر دروغی است که به ما کمک می کند تا حقیقت را، یا دست کم حقیقتی را که به ما عرضه شده است، دریابیم. هنرمند باید شیوه مجاب کردن را بداند و به مدد آن دیگران را به حقیقی بودن دروغ های خود متقاعد کند. اما اگر در کار خود تنها نشان بدهد که به جستوی دوباره روشی بوده است تا دروغ هایش را قالب کند، هرگز کاری از پیش نخواهد برد.بسیار جالب خواهد بود اگر به شیوه عکاسی، نه مراحل شکل گیری یک تصویر که دگردیسی های آن را بتوان ضبط کرد. در آن صورت شاید بتوان راهی را کشف کرد که مغز در واقعیت بخشیدن به رویا، آن را می پیماید. اما چیز بسیار غریب تر اینکه خواهیم دید که یک تصویر اساسا تغییر نمی کند و نخستین نگاه بر خلاف ظواهر، تقریبا دست نخورده بر جا می ماند.»

در تحلیل آثار پیکاسو در می یابیم که وی، نه تنها قاعده های شناخته شده برای آفرینش آثار هنری را وا می زند و حتی آنچه را که خود نیز تدوین کرده است را نیز می کوبد و چیزی تازه جایگزین آن می کند.پیکاسو در برخورد با واقعیت، خود را «برون» آن قرار داده و به عنوان بیننده ای به شناخت و نظاره واقعیت می پردازد و دریافت های خویش را به زبان خاص خود و متغیر در طول زمان باز می گوید.

«چند شیوه ای را که من در هنرم به کار گرفتم نباید چون تحولی یا پله هایی به سوی یک آرمان ناشناخته نقاشی شمرد. همه آنچه که کرده ام برای زمان حال بوده است که همواره در اکنون خواهد ماند. هرگز روح پژوهش و جستجو را پیش رو نداشته ام، هر وقت چیزی برای بیان کردن یافته ام بیانش کرده ام، بی آنکه در بند گذشته یا آینده باشم... هیچ گاه چیزی را مورد آزمایش قرار نداده ام یا به محک تجربه نزده ام.هروقت حرفی برای گفتن داشته ام آن را به همان شیوه ای گفته ام که حس کرده ام باید گفته شود. انگیزه های متفاوت شیوه های متفاوت بیان می خواهد. این نه نشانه تطور و تحول است و نه پیشرفت بلکه به معنای وفق دادن اندیشه ای است که انسان می خواهد بیان کند و نیز ابزاری است که آن اندیشه را بیان می کند.»

منبع : میان گستره

http://vista.ir/?view=article&id=108215

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسو: تصویرگر خشونت

پابلو پیکاسو نقاشی بود با طبعی آرام و ظریف که همواره سعی می کرد برای عشق معادلی بصری بیابد و از این لحاظ در عرصه هنر مدرن پدیده ای منحصر به فرد به شمار می رود. او نماد جهانی صلح، یعنی کبوتر را باب کرد و کودکان را با معصومیتی بی نظیر به تصویر کشید. و پیکاسو تابلوی "گوئرنیکا" را کشید که ترس و وحشت موجود در آن بیانگر تنفر و بیزاری اش از جنگ بود. با این حال بزرگ ترین مضمون آثار پیکاسو خشونت بود. این که او دست کم به نظر من بزرگ ترین نقاش مدرن است به این دلیل نیست که در به کارگیری رنگ ها از ماتیس برتر است یا از مارسل دوشان باهوش تر و

زیرك تر است. دلیل آن این است که آنها تا هزار سال دیگر هم نمی توانستند چیزی مثل "گوئرنیکا" خلق کنند. پیکاسوی نقاش مورخ بزرگ دوره ای است که فیلیپ بابیت در کتاب خود با عنوان سپر آشیل آن را "نبرد طولانی" نام نهاده است که از سال ۱۹۱۴ تا سال ۱۹۹۰ به طول انجامید. پیکاسو تضادها و کشمکش های وحشیانه و خانمان برانداز قرن بیستم را به تصویر کشیده است- از آن جمله بمباران گوئرنیکا در خلال جنگ داخلی اسپانیا و جنگ جهانی دوم که سبعیتش را او در آثاری چون "سر مرگ" جان بخشیده است، مجسمه ای برنزی که در سال ۱۹۴۳ با دشواری فراوان در پاریس تحت اشغال آلمان نازی خلق کرد. پیکاسو حتی در تابلوی "قتل عام در کره" (۱۹۵۱) تضادهای شگفتی را به تصویر کشیده است که زمینه ساز جنگ سرد بودند. پیکاسو از خشونت متنفر بود، اما آن را از نزدیك می شناخت. از آن بیزار بود، اما دست کم روی بوم به آن نیاز داشت. و او به این دلیل می توانست چنین دقیق و باورپذیر جنگ را نفی کند که از خشونت خلاقه هنر آگاه بود و به آن اذعان داشت.خشونت در تاریخ هنر عالی اروپا امری حاشیه ای نیست، بلکه در بطن این سنت بزرگ قرار دارد. اصلا تولد رنسانس توام با خشونت بود. در آغاز قرن پانزدهم، در شهر فلورانس برای انتخاب هنرمندی که درهای تعمیدگاه شهر را بسازد مسابقه ای برگزار شد. موضوع مسابقه قربانی کردن اسحاق به دست ابراهیم بود. اثر گیبرتی که برنده مسابقه شد و اکنون در موزه بارگلو نگه داری می شود به خوبی نشان می دهد که آن چه آن را از دیگر آثار شرکت کننده در این مسابقه متمایز می سازد خشونت فراگیرتر و قانع کننده تر آن است- حرکت خشونت آمیز دست ابراهیم هنگامی که چاقو را بر گلوی فرزندش می گذارد. در حیطه سنت نقاشی و مجسمه سازی فیگوراتیو که در همین زمان آغاز شد و پیکاسو در اواخر قرن نوزدهم بر اساس همان در مدارس هنر اسپانیا تعلیم دید، خشونت اجتناب ناپذیر است.بهترین راه نمایش قدرت کنش توان فرسا و همراه با قاطعیت است، و بهترین راه نمایش زیبایی به اجبار قرار دادن بدن در حالتی سخت و پرتحرك. "بررسی یك پیکره ناقص"، تابلویی که پیکاسو در سال ۱۸۹۳ یا ۹۴ در مدرسه هنر کورونا از روی مجسمه ای گچی کشید، نمونه کلاسیك این برداشت هاست: این پیکره سر و دست و پا ندارد، و پیکاسو در نقاشی خود شکل عمیق عضلات را به تصویر کشیده که محصول خشونت ناشی از فقدان اندام هاست. باقی مانده بازوهای پیکره بیننده را به یاد شاخ های مینوتور می اندازد، موجود اسطوره ای نیمی انسان و نیمی گاو که پیکاسو در دهه ۱۹۳۰ در تابلوهای خود آن را به یك شمایل بدل کرد. در عین حال او در این بررسی جوانانه کاری کرده است که هر هنر آموزی در قرن نوزدهم می کرد. هنر نو و مدرنی هم که پیکاسو مدت کوتاهی بعد با آن آشنا شد این خشونت مرگبار سنت دانشگاهی آن زمان را نکوهش نمی کرد. خشونت در نقاشی های امپرسیونیستی و پست امپرسیونیستی به ندرت نفی شده است. با این حال تاکنون هیچ هنری این قدر بی پرده و با حرص از خشونت و فقدان عاطفه لذت نبرده است. هنر فرانسه در قرن نوزدهم با عناصر ماکابر و افراطی گره خورده بود. نقاشی های اولیه پل سزان مناظری گروتسك است از کشتار و سبعیت. تابلوی "قتل" که اکنون در گالری واکر در لیورپول نگه داری می شود ساحلی غمبار در دل شب را نشان می دهد که دو دیوانه قوی هیکل بی هیچ دلیل مشخصی با دشنه به جان قربانی خود افتاده اند. شیوه ادگار دگا برای تصویر کردن زنان و نمایش همراه با لذت تمرین های توان فرسای بالرین ها در واقع پیش درآمد برداشت رادیکال پیکاسو از اندام انسان است. اما پیکاسو هرگز نتوانست تابلویی به دهشت باری تابلویی از دگا بکشد که در موزه دورسی است و شکارچیان قرون وسطایی را نشان می دهد که با لذتی حیوانی به شکار زنان پرداخته اند. پیکاسوی جوان وقتی در سال ۱۹۰۰ در ایستگاه گاردورسی از قطار پیاده شد پا به درون توفان جنبش آوانگارد بودلر و هویسمان گذاشت که به خشونت شهوانی معتاد بودند. او در آن زمان تازه پا به نوزده سالگی گذاشته بود. در پایان سال ۱۹۰۳ در استودیویی در ساختمانی به نام باتو لاووار در محله مونمارتر سکنی گزید و در سال ۱۹۰۷ که تابلوی "دوشیزگان آوینیون" را کشید سردمدار تمام نقاشان مدرن شد و این مقام را تا سال مرگش در ۱۹۷۳ حفظ کرد. پیکاسو طنز موجود در هنر مدرن فرانسه را وارونه کرد. نقاشی های دوره اولیه کارش همه سرشارند از عاطفه و احساساتی در حال غلیان. مردان و زنان، کودکان و نابینایان، و موسیقی دان ها همه قربانی اند و شایسته ترحم و دلسوزی. در واقع اصالت پیکاسو در ظرافتش بود، نه در خشونت و سبعیت. بر خلاف دگا که زنان را با فاصله تصویر می کرد [با زنان درگیری عاطفی نداشت]، تابلوی زیبای پیکاسو با نام "دختر پیراهن پوش" (۱۹۰۵) که در موزه تیت مادرن قرار دارد سرشار است از شور و صمیمیت. برخی از عاطفی ترین و تاثیر گذار ترین آثار پیکاسو تا آخر عمرش در مجموعه شخصی اش باقی ماند و تنها پس از مرگش مردم از وجود آنها باخبر

شدند. به زبان روزگار ما می توان تابلوی "خواندن نامه" (۱۹۲۱) را همجنس خواهانه و حاکی از صمیمیتی شدید [بین شخصیت‌های نقاشی] توصیف کرد. دو مرد جوان و درشت هیکل با کت و شلوار در جاده ای روستایی ایستاده اند تا نامه ای را بخوانند. یکی از آنها بازوی خود را دور شانه دیگری انداخته است. این تابلو شاید اشاره ای باشد به مرگ دوست پیکاسو، آپولینر، که پس از زخمی شدنش در جنگ جهانی اول اتفاق افتاد. صلح، صلح. پیکاسو بیشتر نقش صلح را می کشید. در تابلوی "رقص در روستا" (۱۹۲۲) مرد و زنی عاشقانه و مطمئن به عشق خود می رقصند. اما مبهم ترین بخش هنر پیکاسو این است که کوبیسم، هنر انقلابی که او به اتفاق ژرژ براك در دو دهه اول قرن بیستم ابداع کرد، آن چه را به تصویر می کشد مورد خشونت و آزار قرار می دهد: خشونت زشت کردن و از قواره انداختن، شکستن تصویر و در هم ریختن جهان. در واقع کوبیسم پیکاسو و براك تفاوت بسیاری دارد با آن مدرنیسم هایی که در همان زمان به تجلیل از ماشین و ویرانی پرداختند و، در مورد فوتوریسم ایتالیا، جنگ و کشتار را بزرگ داشتند. کافی است یکی از نقاشی های کوبیستی پیکاسو مثل "آمبرواز ولار" را با یکی از نقاشی های کوبیستی تیاتری مثل "مرد جوان و غمگین در قطار" اثر مارسل دوشان مقایسه کنید تا دریابید که پیکاسو چه برداشت متفاوتی از هنر مدرن داشته است. در برابر لژه و دوشان که از عدم تداوم بصری برای تصویر کردن پایانی دهشت بار برای انسان در این عصر ماشین استفاده می کردند، کوبیسم پیکاسو جدیت و انسانیت هنر را نمایش می دهد.چندگانگی نگاه در کوبیسم، تجزیه تصویر به چند تصویر ناتمام، خشونت نیست، بلکه در واقع بررسی ادراك است. پیکاسو تلاش می کند پیچیدگی تجربه بصری و غیربصری جهان فیزیکی توسط انسان را آشکار کند. پیکاسو و براك تصمیم گرفتند در کنار پرتره های رازآمیز خود در ژانر طبیعت بی جان نقاشی کنند که در واقع ظریف ترین و تفکربرانگیز ترین گونه نقاشی است. وقتی چشم و مغز ما می کوشند اندك نشانه های موجود در لیوان یا یك ماندولین را درك کنند، وزن و ابهام و رازگونگی ساده ترین واقعیت فیزیکی را می شناسیم. و وقتی در کمپوزیسیون یك میز این قدر حیات و شور هست، چه طور می توان چیزی و مهم تر از همه کسی را نابود و تخریب کرد؟

پیکاسو نخستین بار خشونت سازمان یافته را در تابلوهای طبیعت بی جان کوبیستی خود نفی می کند. او ظاهرا به طور تصادفی روزنامه هایی را که در کافه های پاریس می خواند با گزارش هایی از جنگ کلاژ می کند که هنوز هم قابل خواندن هستند. صلح طلبی پیکاسو در این دوره بیشتر به ضدیت اومانیستی جیمز جویس با سیاست شباهت دارد: درست مثل جویس که در اولیس با قرار دادن زبان محدود سیاست در کنار کمال یك روز از زندگی یك انسان سیاست را به سخره می گیرد، پیکاسو هم با کوبیسم کمال و بیکرانگی کوچك ترین لحظات را نشان می دهد. در برابر این آثار بزرگ است که روایت تاریخ از جنگ و کشتار دروغی فاحش می نماید. در سال ۱۹۳۱ مردی که بیست سال پیشتر به لذات بصری و نامحدود اشیایی انگشت شمار روی یك میز دل داده بود مردی را در وان حمام به تصویر کشید که زنی با موهای ژولیده و جیغ زنان دشنه ای را به قلبش فرو می کند. داوید، نقاش رسمی انقلاب فرانسه، به منظور بزرگداشت مارای ژاکوبن که توسط شارلوت کورده در وان حمام به قتل رسید تابلوی "مرگ مارا" را کشید که در مراسم تدفین او به نمایش گذاشته شد، و در این تابلو او را به شکل مردی معقول و منطقی تصویر کرد که قربانی زنی دیوانه می شود. پیکاسو با تابلوی "زنی با دشنه" معروف ترین نقش از خشونت سیاسی در عرصه هنر فرانسه را به کارتونی وحشتناك درباره قتلی شخصی تبدیل کرد. او در زمانی این تابلو را کشید که خود درگیر فاجعه ای شخصی در زندگی خود بود. در دهه ۱۹۲۰ زندگی زناشویی او با الگا خوخلووای رقصنده به شکلی آزارنده و تحمل ناپذیر ازهم پاشید.پیکاسو از سال ۱۹۲۵ که "سه رقصنده" را کشید تا میانه دهه ۱۹۳۰، وحشیانه ترین تصاویر هنر قرن بیستم را خلق کرد. مانکن های بیصدای هانس بلمر سوررئالیست که امروزه مورخان هنر آنها را دهشتبار و منحرف توصیف می کنند در برابر تنفر و وحشت اصیل موجود در نقاشی های پیکاسو در این دوره رنگ می بازند. آثار او نشان از مردی دارند که به کشتن فکر می کند و از کشته شدن در هراس دائم است. "زنی با دشنه" جزیی از مجموعه تصاویر زنی هیولاوار با دهان باز در حال فریاد کشیدن است که کاریکاتوری بی رحمانه از الگا بود. ظاهرا دنیای پیکاسو وقتی پا به میانسالی گذاشت (او "سه رقصنده" را در ۴۳ سالگی کشید) تلخ و سیاه و غمبار شد. در همین زمان بود که او به کاوش در ماهیت خشونت پرداخت و با هنرش هر شکلی از آن از جمله تجاوز، قتل، مراسم قربانی کردن، گاوبازی، و هیولاهای گوشت خوار را روی بوم آورد.رجوع به زندگی شخصی پیکاسو در این دوره اجتناب ناپذیر است. شکی نیست که او در این زمان درد و رنج فراوانی را تحمل کرد و از طریق نقاشی انتقام گرفت. به نظر می رسد پیکاسو در هنر توام با خشونت خود در دو دهه ۱۹۲۰ و

۱۹۳۰ احساس و عاطفه دوره کوبیستی اش را از دست می دهد، اما در عین حال برخی از حقیقی ترین و فراموش نشدنی ترین تصاویر او متعلق به همین دوره است. و آن چه بیش از همه نظر را به خود جلب می کند شور و حیاتی است که در این کارناوال مرگ و نیستی خود را به رخ می کشد. در تابلوی "مرگ مارا" کسی- شاید خود پیکاسو- کشته می شود، اما چیزی دیگر از دل این خشونت زاده می شود: نوزاد زشت و جیغ جیغوی هنر. اما به گمان من خشونت در آثار پیکاسو در تحلیل نهایی اتوبیوگرافیك نیست، بلکه بیشتر با تاریخ هنر سروکار دارد. البته همواره پیکاسوی پنهانی هم زیر کوبیسم او بوده است. او پس از جنگ جهانی اول به کلاسی سیسم، نظم، و آرامش و صلح روی آورد. اما در دهه ۱۹۲۰ او با آندره بروتون دوست شد، رهبر جنبش سوررئالیسم که پیکاسو را به عنوان بزرگ ترین نقاش مدرن می ستود و به تابلویی از او بیش از همه علاقه داشت که در آن زمان عده معدودی از وجودش اطلاع داشتند: دوشیزگان آوینیون که نماینده هنری تهاجمی است، پر از خطوط تیز و شکننده، سطوح رو به انفجار، و چشمان خیره و حاکی از جنون. بروتون با شور و شوق این تابلو را یه یاد پیکاسو آورد، و تاریخ هم بر نظر بروتون صحه گذاشته است. دوشیزگان آوینیون که امروزه در موزه هنر مدرن نیویورك نگه داری می شود اکنون در تمام دنیا شاهکار پیکاسو قلمداد می شود و دراین مورد چنان اتفاق نظری هست که به سختی می توان باور کرد این اثر زمانی نشانی از شر و بدی تلقی می شده است.بروتون این اثر را شمایل کاوش سوررئالیسم برای انقلاب در شب می دانست. پیکاسو در سال ۱۹۲۵ آگاهانه خشونت و خلسه موجود در دوشیزگان را در تابلوی سه رقصنده تکرار کرد. او به جای آن که تمام و کمال به سوررئالیسم بپیوندد، بیشتر از تفسیر سوررئالیست ها از هنرش بهره گرفت و سپس از آن فراتر رفت. سوررئالیست ها که امر دیونیزوسی و غیرعقلانی را ماده خام هنر انقلابی می دانستند خود را هنرمندانی ضدفرهنگ در نظر می گرفتند و افرادی معدود و حاشیه ای چون مارکی دو ساد را قهرمان خود می پنداشتند. اما پیکاسو بر این باور بود که خشونت آیینی و افراطی نه مورد توجه اقلیت، بلکه قلمروی اصلی نقاشی اروپاست. به همین دلیل بود که تصمیم گرفت پرده مرگ مارا را بکشد. بروتون از ضدقهرمان منحرف و شرم آور زمان انقلاب فرانسه یعنی مارکی دو ساد قهرمان ساخت. و پیکاسو نشان داد که خود انقلاب با تمام مظاهر و فعالیت های عمومی و عقلانی اش مانند تصورات و تخیلات دوساد انحرافی و منحط است، و داوید، نقاش جدی تاریخ انقلاب، خود ژاکوبنی بود آلوده به خون و جنون و خشونت. تفسیر پیکاسو از مرگ مارا شرحی درخشان و چندوجهی است از چیستی تاریخ و شکل پرداختن ما به آن درحوزه نقاشی. پیکاسو در تابلوهای دهه ۱۹۳۰ خود سورئالیسم را به تاریخ هنر تعمیم داد. سوررئالیست ها در پی آزاد کردن ناخودآگاه بودند، اما نکته اینجا بود که در نقاشی اروپایی خشونت و شهوت و فانتزی هرگز به بند کشیده نشده بود، و عالی ترین شکل آن را می توان در هنر شیطانی روبنس و کاراواجو، رامبرانت و برنینی، یعنی نمایندگان باروك، دید. نقاشی در اواخر قرن شانزدهم و در قرن هفدهم بر مسئله بازنمایی خشونتی متمرکز شد که نخستین نقاشان رنسانس را جذب کرده بود. به این ترتیب نقاشان باروك مضامین کلاسیك رنسانس از خشونت را گرفتند و به شکلی عمیق تر دراماتیزه کردند. تابلوی قربانی کردن اسحاق اثر کاراواجو هنوز هم آزاردهنده است. باروك بحرانی هدایت شده است، و همان چیزی است که وقتی به نقاشی های پیکاسو از مراسم گاوبازی در دهه ۱۹۳۰ نگاه می کنیم به یادمان می آید. پیکاسو تمام عمرش به مراسم گاوبازی می رفت و از آن طرح و نقاشی می کشید، و تابلوهای او از این مراسم در واقع بیانگر جامع ترین تحلیل اش از خشونت اند. او در تابلوهایی که در سال های ۱۹۳۳ و ۳۴ از مراسم گاوبازی کشید به آشکارترین شکل به سنت خشونت در نقاشی و هنر اروپا پرداخت. تابلوی "گاوبازی: مرگ یك ماتادور" قطعه فوگی باشکوه است در باب مرگ ماتادوری که در موجی از پارچه قرمز روی سر گاو به هوا بلند شده است. این اثر با حرکت آهسته و حلقوی اش و همین طور مضمونش بسیار یادآور روبنس است. نبرد تماشایی و وحشیانه انسان و حیوان از موضوعات غالب نقاشی باروك است. پرده هایی که روبنس و فرانس اسنایدر از مراسم شکار کشیده اند بیانگر جنون و خشونت مفرط است. حیوانات همچون هیولایند: صورت غول آسای یك خرس که اسنایدر کشیده و امروزه در موزه سلطنتی قرار دارد به گاوهای خشمگین پیکاسو یا مینوتور او شباهت دارد. خشونت بی قیدوبند و رویایی صحنه های شکار در واقع به پیش درآمد هنر مدرن بدل شد- روبنس مورد تقلید دلاکروآ قرار گرفت که تابلوهایش از شکار شیر آن قدر مغشوش و آشفته است که تصویر متلاشی می شود و فقط انرژی آبستره برجای می ماند. در واقع خشونت نقاشان را به سوی جلوه هایی سوق داد که بعدها به بخشی از زبان رسمی هنر در قرن بیستم تبدیل شدند. گاوبازی های پیکاسو مطابق با سنت تصویر کردن گاوبازی در

اسپانیا که گویا استاد آن بود نیست. گاوبازی های او به جای نقد و بررسی جامعه اسپانیا یعنی کاری که گویا پیشتر کرده بود سرگرمی هایی باروك است. پیکاسو در نماهای نزدیك خود از لحظات فاجعه بار گاوبازی بر عناصر اولیه آن یعنی زدن و کشتن و لت وپار کردن تاکید می کند. گاو شکم اسب را از هم می درد، دل و روده آن بیرون می ریزد، اسب و گاو به شکلی بصری در هم گره می خورند و ادغام می شوند که در ابتدا آشفتگی و اغتشاش به نظر می رسد. و این بازگشتی است به پیچیدگی کوبیسم- اما این بار با یك بعد غیرعقلانی. برای درك تصاویر پیکاسو در دهه ۱۹۳۰ باید بتوان وارد اوهام و فانتزی های او شد، به این ترتیب واقعیت خشونت در ذهن ما از هم می پاشد و دوباره شکل می گیرد. تاثیر این کار شوکه کننده است. برای درك آن چه در نقاشی های پیکاسو از گاوبازی رخ می دهد باید منطق آن را پذیرفت.

این دانشی است که پیکاسو بعد از یك دهه به کار گیری خشونت به آن می رسد. در واقع خصومت های شخصی این دوره از زندگی او به کشفی زیباشناختی منجر شد. به بیان دیگر، گاوبازی های پیکاسو در دهه ۱۹۳۰ آثاری پژوهشی اند. روبنس او را به این فضای خیالی رهنمون شد، به دنیای فانتزی خشن و نقاشی شده که روبنس آن را در شکار یافت و پیکاسو در میدان گاوبازی. روبنس از دانش خود از خشونت در تابلوی صلح طلبانه "عواقب جنگ" که اکنون در فلورانس نگه داری می شود بهره فراوان برد. در این تابلو روستایی می سوزد، زنی از فرزندش در آغوش خود محافظت می کند. جنگ آغاز شده است. پیکاسو در سال ۱۹۳۷ عواقب جنگ را الگوی کشیدن گوئرنیکا قرار داد. زن روبنس که از فرزندش محافظت می کند در گوئرنیکا به زن با بچه ای تبدیل شده است که صورتش کاریکاتوری از مرگ است. پیکاسو از کاوش خود در خشونت نقاشی باروك چیز دیگری هم آموخت. او یاد گرفت خشونت را طوری روی بوم به تصویر بکشد که بیننده احساس کند خود آن را تجربه کرده و از آن رنج برده است و دیگر تماشاگری انفعالی نیست. نقاشی پیکاسو از ابتدا تا انتها کاوش و پژوهشی عمیق است و کوبیسم بازسازی اساسی ادراك، و پیکاسو در دو دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ با تجربیاتش در زمینه خشونت در واقع به کوبیسم تخیل بازگشت. او به همان دلیلی جذب خشونت شد که گیبرتی و روبنس شیفته آن شده بودند. خشونت برای آنها ابزار دیدن بیشتر، حس کردن بیشتر، و دانستن بیشتر بود.

منبع : خبرگزاری میراث فرهنگی

http://vista.ir/?view=article&id=210017

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسوی پیکره‌ساز

وقتی که نام پیکاسو در گوشه و کناری به گوش میرسد، مخاطب فوراً پیکاسوی نقاش را با نقاشیهای او در سبك کوبیسم به یاد میآورد؛ در صورتی که پیکاسو علاوه بر نقاشی، مجسمه‌ها و تندیسهائی دارد که آنها نیز به اندازهٔ نقاشیهایش تأثیرگذار و جریانسازند. پیکره‌سازی او به دو دوره تقسیم شده که دورهٔ اول آن تا سال ۱۹۱۴ ادامه داشت و در دورهٔ دوم بسیار تحت تأثیر نقاشیهای سورئالیستها و همچنین کوبیسم بود و تقریباً از سال ۱۹۲۸ آغاز شد. او پیکرهای خود را با فلز ساخته است و با خلاقیت تمام در تغییر اشیائی که روزانه از آنها استفاده میکنیم، تندیسهائی درخور توجه و تأمل‌برانگیز خلق کرده است. همچنین در پیکره‌هایش، با تأثیر از سبك کوبیسم از خطوط مابین شکسته و منحنی

استفاده میکند؛ خطوطی که نه لطافت و آرامش خطوط منحنی را دارند و نه خشونت و قدرت خطوط شکسته را. در ابتدای قرن بیستم تعداد زیادی از نقاشان به پیکره‌سازی روی آوردند اما تعداد کمی از آنها مانند پیکاسو توانستند انقلابی در آن ایجاد کنند. پیکاسو در دورهٔ اولیهٔ پیکره‌سازی خود هنوز به کاربردهای کوبیسم برای پیکره‌سازی پی نبرده بود.تقریباً یکی از اولین کارهای درخور توجه او در زمینهٔ پیکره‌سازی «سر فرناد اولیویه» است که تلاشی برای دستیابی به یك اثر حجمی (سه‌بعدی) و خلق یك پیکره کوبیستی به شمار میرود. در سال ۱۹۱۲ وی از تکه‌ای فلز و چند سیم گیتاری ساخت که توهم یك اثر نقاشی را به سبك کوبیسم در مخاطب ایجاد میکرد با دقت در کلاژها و کلاژ ـ نقاشیهای او میتوان پی برد که پیکاسو در همهٔ این آثار به دنبال یافتن کاربردهای سه‌بعدی در کوبیسم بوده است. لیوان آبسنت اثری است که او از اشیاء اسقاطی درست کرده و با آن بنیانگذار سبکی شده که بعدها هنر معترض، جنبش اسقاطیها، و هنر پاپ از آن بهره گرفتند؛ هنری که اعتراضی است بر صنعتی شدن، مصرفگرائی و سودطلبی بیش از اندازهٔ جامعه. او اشیاء اسقاطی را در کنار هم قرار میداد که از مهمترین این آثار سر یك گاو ساخته شده با زین و دستهٔ یك دوچرخه است. این اثر او در نمایشگاهی به همراه آثار مارسل دوشان، انقلابی ایجاد کرد. اثر دیگری که بعدها خلق کرد پیکرهٔ برنزی جوان و بوزینه نام دارد که سر بوزینه از یك ماشین اسباب بازی ساخته شده. او با توانائی کامل خیالپردازی را وارد پیکره‌سازی کرده است. در دوران جنگ پیکرهٔ چوپانی برنزی را خلق کرد که بره‌ای را در بغل گرفته و یکی از معدود کارهای مذهبی پیکاسو به شمار میرود. منتقدان دربارهٔ این اثر گفته‌اند او در زمان خلق این اثر بسیار به مسیح و مسیحیت میاندیشیده است پس از جنگ او پیکره زنی باردار را ساخت که نشانهٔ زندگی و نشاط و گذر از دوران ناامیدی است. پیکاسو به هنر آفریقائی خیلی علاقه داشت و میتوان رد این علاقه را گاه و بیگاه در آثار او مشاهده کرد. وی به همراه دوست آهنگر خود ـ خولیو گنزالس ـ پیکرهٔ زنی در باغ را خلق کردند که در آن میتوان هنر آفریقائی را دید. پس از خلق این اثر پیکاسو به ساخت پیکره‌های تمام فلز روی آورد. البته قبل از سال ۱۹۳۰ او پیکره‌هائی از چوب و گچ نیز ساخت. وی با گچ قالبهائی از سردیس زنان میگیرد که بازتاب دهندهٔ همان خمیدگی خطوط او در نقاشیهایش است و به سبك روم و یونان قدیم در پیکره‌سازی بسیار نزدیك است. او همچنین در اواخر عمرش با بریدن فلزات و چوب و در کنار هم قرار دادن آنها در پیکره‌ها شکلهائی غیرانتزاعی خلق کرد. پیکره‌های پیکاسو نه به سبب وسواس یا مهارت او در خلق جزئیات واقعگرایانه، بل‌که به دلیل استفادهٔ خلاقانه از اشیا، مواد، و ترکیب آنها با کوبیسم مورد توجه و حائز اهمیتند.

www.artcyclopdia.com

www.matisspicasso.org

ترجمه: میشا اسلامیه

منبع : پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر

http://vista.ir/?view=article&id=212051

VISTA.IR
Online Classified Service

پیکاسوی جوان نقاشی نمی‌دانسته است

اگر «دورست» پیکاسو، اصل است، آیا این نشان می‌دهد که او تا سال ۱۸۹۹ نمی‌توانسته نقاشی کند؟

در دومین خبری که از پیدا شدن یک اثر آبرنگ نایاب از پیکاسو، در یک اتاق خواب در ناحیه جنوب غربی انگلستان، اعلام شده بود، تصویر یافت شده به وسیله رسانه‌های گروهی‌دنیا، با عنوان «چیزی کمتر از یک پرتره، از هنرمندی ۲۰ ساله، به عنوان یک مرد جوان در کنار دوست دخترش» توصیف شده بود. متانت عادی که در «تلگراف روزانه» وجود داشت نشان داد که این اثر میلیون‌ها دلار می‌ارزد.

بعضی از آدم‌های باهوش این اثر با نام «اترینت» (در آغوش گرفتن)، را با سری مشهور شگفت آوری از حکاکی‌ها و طراحی‌هایی که با همین نام و توسط پیکاسو در سال ۱۹۶۰ کشیده است ارتباط میدهند.

«دورست اترنیت» با یک قلم مو، روی تکه کاغذی از کتاب طراحی مقدماتی، با سرعت طراحی شده است; اندازه آن ۱۲ در ۱۹ سانتیمتر است. شخصی با خط خرچنگ قورباغه‌ای یک «وی» (بله، به فرانسوی) در قسمت مشخصی از پشت آن با مداد نوشته و امضا کرده است: «پیکاسو» و به این ترتیب به آن سندیت داده است. او تاریخ ۱۵ فوریه ۱۹۶۹ را هم اضافه کرده است.

تصویر در جلوی صفحه با مشهورترین امضای پیکاسو، که امضایی نیست که او در سال‌های آغاز به کارش از آن استفاده می‌کرد، امضا شده است. یکی یا دیگری، یا همه کسانی که می‌توانستند پیکاسو باشند و پیکاسو هم می‌توانست همان هنرمند اصلی باشد; اما هیچ چیزی نمی‌توانست «دورست اترنیت» را به چیزی جز یک تکه کار کاملا غیربرجسته و غیر ممتاز تبدیل کند.

پیکاسو از اینکه کارهای درجه دو و نامرغوبش را امضا کند ابایی نداشت، اگر آن کار ارزش چیزی را داشت و یا حتی اگر به هیچ نمی‌ارزید. برای سال‌ها، کارشناس هنری «رمولو-آنتونیو تنس» دست و پا زد که ورثه پیکاسو را، علی الحساب، بر یک حق اعتراض و متعهد به سوء استفاده‌هایی که از نام و آثار پیکاسو می‌شد فرا بخواند.

او با آنها مشاجره می‌کرد که چرا عمدا اثر هنری پیکاسو را بد جلوه می‌دهند، «جوزه رویز بلاسکو»، به عنوان نمونه ای از کارهای نوجوانی پیکاسو. تنس در حال حاضر در رای نهایی هیئت منصفه به خوبی عمل می‌کند، او کسی است که هنر پیکاسو برای اعاده کردن اثر هنری دزدیده شده «بلاسکو»، به آن نیاز دارد. تاکنون نتیجه تلاش‌هایش این بوده است که بعضی گالری‌ها در سکوت کارهای «بلاسکو» را از ارائه حذف کرده‌اند، و بعضی از اتاق‌های فروش کارهای بسیار زیادی را که مشکوک بوده‌اند از فروش بیرون کشیده‌اند.

تنس در حال حاضر خبر چاپ قریب الوقوع کاتالوگی از کارهای بلاسکو را اعلام کرده است، که در آن همه کارهایی که او ادعا می‌کند متقلبانه بوسیله یک پیوستگی نامقدس از سوی وارثان پیکاسو، اداره امور پیکاسو (اس ای)، موزه پیکاسو در بارسلونا، موزه ملی پیکاسو در پاریس، به پیکاسو نسبت داده شده‌اند مشخص کرده است. او همچنین وسعت تاریخی نسبت دادن‌های آثار دروغین به پیکاسو را تا ۱۹۰۲ به عقب برده است.

اگر «دورست اترینت» اصل است، این یک بی‌عرضه‌گی و نادانی آشکار است که در حقیقت بحث مورد نظر تنس را تقویت می‌کند، اینکه پیکاسو تا ۱۸۹۹، با اعتراف خود او، نه می‌توانست طراحی کند و نه نقاشی. بنابراین به طور ابتدایی و ناپیوسته‌ای، طراحی رنج‌آوری از بدن در دورست اترینت وجوددارد، فیگورها حتی می‌توانستند موجوداتی مانند ماهی‌های روغنی کوچک دراز کشیده بر روی تخته یک ماهی فروش باشند. دست

راست و پای راست یک انسان، بدون استخوان و پلاسیده است و بالاتنه او خالی است. پیکره بالایی به نظر سقوط کرده می‌رسد، احتمالا در حالت خواب.

انگار کسی برای صدا زدن فرد داخل اتاق، در استودیو را برای بازکردنش هل داده و نقاش و مدلش را پیدا کرده، یک قلم موی کثیف را قاپیده و برای سربه سرگذاشتن او قصد کرده است یک تصویر از او در این حالت بکشد. اگر نگهدارنده قلم مو، پیکاسو بوده است، در نتیجه فیگور بالایی در تصویر، نمی‌تواند او باشد، و برعکس. هیچ مردی تاکنون او را از چنین زاویه‌ای ندیده است.

کسی، یا در آن لحظه و یا بعدا طراحی کلی و سریعی در یک حالت مبهم، با خطوط نامشخص، از یک تخت خواب، برای پر کردن فضا و شستن شل و ول تابلو، با رقیق کردن آبی پروس، این اثر را بوجود آورده است; اما این توجیه برای خواباندن سرو صداها و کشاندن موضوع به سمت صلح کافی نیست.

گمراه کننده، هم احساسی بود که به وسیله سخنران خانه به مزایده گذاشته شده دوک، در دورچستر (انگلستان)، بیان شد، در حقیقت آن اثر در حراج ساتبی در ۲۴ ژوئن ۲۰۰۳، به قیمت ۷۲ هزار پوند فروخته شده بود، با یادداشت‌هایی که در کاتالوگ فروش دوک، دوباره چاپ شده بودند. این یادداشت‌ها از سوی آخرین کارشناس پیکاسو کریستین زروووس، سندیت پیدا کرده بود.

پیکاسو به قدر کافی در ساختن طراحی‌های اروتیک از فانتزی‌های ذهنی‌اش و از تصور خودش در این صحنه‌ها توانا بود. در این اثر، «دورست اترینت»، فقدان اروتیسم احساس می‌شود، اگر اینطور باشد، و این نقاشی، اثری از پیکاسو نباشد آخرین خریدار «دورست اترینت» با پرداخت ۶۸ هزار پوند مبلغ زیادی را بابت آن پرداخته است. اما اگر همه آن اثر مال پیکاسو باشد، حالا که این روزها پیکاسوها کمیاب‌تر از گذشته‌اند، قیمت بسیار اندکی بابتش پرداخته شده است. البته ذوق و سلیقه هیچ کاری برای انجام دادن با آن اثر ندارد!

منبع : روزنامه حیات نو

http://vista.ir/?view=article&id=310465

VISTA.IR
Online Classified Service

تابلوی نقاشی مونالیزا

در مورد اینکه تابلوی مونالیزا از روی چهره ی چه کسی کشیده شده یا راز گشایی از رازهای درون این شاهکار هنری نظریات بسیار وجود دارد که هیچ کدام قطعی نیست. در نوشته های زیر به بعضی از آن ها اشاره شده است:

تابلوی نقاشی مونالیزا که به لبخند ژوکوند نیز شهرت دارد، شاهکار لئوناردو داوینچی هنرمند مشهور ایتالیایی است.

این اثر استثنایی در طول تاریخ چندین بار ربوده شده، و با اینکه ۵۰۰ سال از زمان خلقش می‌گذرد اما آسیب چندانی

ندیده‌است.

تابلوی مشهور لبخند ژوکوند به دلیل لبخند بسیار مرموز مونالیزا و همچنین سبک نوین نقاشی لئوناردو داوینچی در آن زمان، به شهرت جهانی رسید.

گفته شده‌است که داوینچی سفارش نقاشی این اثر را بین سالهای ۱۵۰۳ تا ۱۵۰۶ دریافت کرد، اما آن را به موقع تحویل نداد و چند بار آن را عوض کرد.

هم اینک اصل تابلو در موزه لوور در فرانسه نگهداری می‌شود.

▪ لبخند مرموز

نقاشی مونالیزا که احتمالا مشهورترین نقاشی پُرتره در تاریخ است، به دلیل لبخند مشهور مونالیزا - که گفته شده‌است همسر بازرگانی از اهالی فلورانس به نام فرانچسکو دل جوکوندو بوده‌است - شهرت جهانی یافت.

آغاز کار داوینچی برای کشیدن تابلو زیبای مونالیزا این پرتره مملو از رمز و راز به سال ۱۵۰۳ باز می گردد. این تابلو با ابعاد در ابعاد ۷۷x۵۳ سانتیمتر از معروفترین کارهای داوینچی می باشد. نسخه ای را که او تهیه کرد از آنچه امروز به یادگار مانده بزرگتر بود چرا که در گذر زمان دو ستون از طرفین چپ و راست این تابلو بریده شده است. به همین دلیل به هیچ وجه مشخص نیست که مونالیزا در این تابلو نشسته است.

همچنین باید اشاره کرد که بسیاری از قسمت های این تابلو به مرور زمان خراب و یا دوباره نقاشی شده است. اما با این وجود شخصیت اصلی نقاشی همچنان محفوظ مانده است. بعنوان مثال زمینه پشت که فضایی مه آلود را نمایش می دهد - که به آن تکنیک اسفوماتو (sfumato) گفته می شود - کاملا" آشکار است و لبخند زیبا، جادویی و فریبنده او را برجسته تر می کند.

از تاریخ این چنین بر می آید که فردی بنام فرانسیسکو بارتولومئو (Francesco di Bartolommeo) از اشراف شهر فلورانس از داوینچی خواسته است که پرتره همسر سوم خود یعنی لیزا آنتونیو ماریا (Lisa di Antonio Maria) را برای او نقاشی کند. داوینچی نزدیک به چهار سال روی این اثر هنر کار کرد و پس از اتمام نقاشی در سال ۱۵۰۷ این تابلوی زیبا را به فرانسیسکو نفروخت، فلورانس را ترک کرد و آنرا نزد خود نگاه داشت.

برخی معتقد هستند از آنجایی که لئوناردو تابلو را تمام نکرده بود آنرا به فرانسیسکو نفروخت و بسیاری دیگر معتقد هستند که لئوناردو عاشق این تابلو بود.

داوینچی در سال ۱۵۱۶ هنگامی که تابلو مونالیزا را در چمدانهای خود داشت وارد فرانسه می شود و آنرا به پادشاه وقت فرانسه فرانسیس اول (Francis I) می فروشد. پس از آن به مرور زمان این اثر زیبا در شهرهای مختلف فرانسه نقل مکان می کند تا اینکه پس از انقلاب فرانسه، مونالیزا موزه لوور (Louvre) را بعنوان خانه خود انتخاب می کند.

ناپلئون با بی انصافی کامل آنرا از موزه برمی دارد و به اطاق خواب خصوصی خود می برد و پس از تبعید ناپلئون این اثر زیبا دوباره به لوور باز گردادنده می شود.

در ۲۱ آگوست سال ۱۹۱۱ تابلو مونالیزا توسط یک دزد ایتالیایی دزیده می شود و به ایتالیا آورده می شود. پس از گذشت دو سال این تابلو در زادگاه خود یعنی فلورانس دیده می شود و پس از انجام برخی پروسه های اداری و قانونی تابلو دوباره به لوور بازگردانده می شود.

در سال ۱۹۵۶ شخصی اقدام به پاشیدن اسید به قسمت پایینی تابلو نمود که مرمت آن سالها به طول انجامید. در دهه های ۶۰ و ۷۰ میلادی شهرهای نیویورک، توکیو و موسکو میزبان این تابلو زیبا بودند.

آنچه بر این اثر هنری در طول تاریخ گذشته است مسئولین موزه لور را بر آن داشته تا این تابلو ارزشمند را در پشت شیشه ضد گلوله تحت تدابیر شدید امنیتی نگهداری کنند و دیگر به هیچ وجه حق خروج آنرا از موزه برای نمایش در هیچ کشوری را ندهند.

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=271953

VISTA.IR
Online Classified Service

تاثیر هلنیسم بر هنر عصر سلوکی و اشکانی

به کارگیری رنگ های جالب، جذاب، زنده و متنوع و وجود مفرغ های کوچك و برخی تکه های سفالینه که آراسته به برگ نخل هستند و همچنین ظاهر شدن نقش های تمام رخ در هنر عصر اشکانی همگی از نشانه های آشکار نفوذ فرهنگ و تمدن یونانی (هلنیسم) بر هنر عصر سلوکی و اشکانی است.

پس از فتوحات اسکندر در ایران، تمدن و فرهنگ یونانی در سطوح مختلف تاثیر خود را بر جای گذاشت. این تاثیر در زمینه های سیاسی، مذهبی، هنری، معماری و شهرسازی و ... در دوره های سلوکی و اشکانی بر جای ماند و آثاری نیز از آن دوره ها به یادگار مانده است.

شاید تاثیر فرهنگ و تمدن یونانی در ایران، در هیچ زمینه ای به اندازه هنر آشکار نباشد و حتی بازگشت به شیوه زندگی و اندیشه ایرانی را در سیر تحول هنر، بیشتر می توان یافت.

- نقاشی در دوره سلوکیان:

هنر نقاشی در دوره سلوکیان استمرار هنر سنتی یونانیان باستان است. هنر نقاشی را جز با مطالعه ظروف آن دوره نمی توان شناخت. درباره نقاشی های دیواری که بدون شك وجود داشتند، در دوره سلوکی چیزی نمی توانیم بگوییم، زیرا از آنها چیزی به دست ما نرسیده است.

از هنرهای کوچك تنها قسمتی مفرغ های کوچك و برخی تکه های سفالینه که آراسته به برگ نخل هستند، سبك یونانی دارند.

به کارگیری رنگ های جالب، جذاب، زنده و متنوع ابتکار دیگری در هنر سلوکیان است که هیچ گاه آنان این کار را از نظر دور نمی داشته اند.

- نقاشی در عصر اشکانیان:

نقاشی دیواری در زمان اشکانیان، توسعه بسیار یافته بود تا آنجا که دانشمندان عقیده دارند که یکنواختی نقوش برجسته این زمان ممکن است

انعکاسی از نفوذ نقاشی در آن باشد.

در جنوب شرقی ایران در منطقه کوه خواجه در سیستان آثاری از نقاشی های دیواری در زمان اشکانیان پیدا شده است. این نقاشی ها که دیوارهای تالار بزرگ کاخ را تزیین می کرده است متعلق به سده نخستین میلادی است. در این نقوش، خدایان که بخشی از پیکر هر یك از آنها پشت پیکر خدای دیگر قرار گرفته است، همه به صورت تمام رخ نقاشی شده اند. (در این دوره برخلاف دوره های گذشته که اشخاص را از نیم رخ نشان می داد نقش های تمام رخ در هنر اشکانی ظاهر شد.)

روی دیوار بالای آن، نقشی از پادشاه و همسر او دیده می شود. شاه در این نقش بازویش را به گردن همسرش حلقه زده است. پیرامون پنجره های تالار، تماشاگران را بر حسب پایه و مقام به تصویر کشیده اند. در این تصاویر مجددا تاثیرات دیگری از هنر یونان به چشم می خورد.

لباس خدایان، یونانی است و یکی از آنها کلاه خودی بالدار مانند هرمس (خدای سپیده دم یونان باستان Hermes) دارد. کلاه در این تصویر دارای سه بال است که نشانی از ورثرغنه (خدای جنگ و پیروزی Veretragna) می باشد. یکی دیگر از خدایان، زوبین سه سر پوزئیدون (خدای دریا در اساطیر یونان Poseidon) را در دست دارد که در اینجا نشانه شیوا خدای هندی است. بزرگی هیکل خدایان و نیز چهره های افراد خانواده سلطنت همه از هنر هلنی یونان گرفته شده است و همچنین صورت های نگاشته شده بر سقف نیز شیوه یونانی داشتند از جمله آنها خدای اروس (خدای عشق و شهوت Eros) را بر پشت اسب و موضوعات دیگر یونانی کشیده بودند.

در نقاشی های دوره اشکانی، خصوصیات هنر اصیل ایرانی آشکار است و اگر هنر یونان در آن اثر گذاشته باشد، زیاد نیست. با توجه به آثار باقی مانده از کاخ اشکانی در کوه خواجه که نقاشی های بسیار زیبا و جالبی را از آن دوره نشان می دهد و به نظر می رسد که این ها ثابت می کنند که جریان و نفوذ هنر یونانی در کشور ایران زنده بوده است ولی می توان گفت که نفوذ هنر یونانی زودگذر و سطحی بوده است و چیزی جز تقلید نمی توان به آن نسبت داد.

هرتسفلد درباره نقاشی عهد اشکانیان تحقیقات زیادی کرده است و معتقد است که: «نقاشی این دوره را می توان ترکیب هنر نقاشی ایرانی و یونانی دانست ولی حفظ اصالت هنر ایرانی را در آثار این دوره می توان تایید کرد.»

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=229181

VISTA.IR
Online Classified Service

تادانوری یوکو همچنان درخشان است

تادانوری یوکو (۱) در ۷۵ سالگی، در حالی که موهایش را از پشت می‌بندد و بسیار ساده لباس می‌پوشد، همچنان درخشان است. در آثار ده ساله‌ی اخیرش که پیش روی شما است، تغییراتی را می‌توان حس کرد.

«وقتی چیزهایی را که در آن بسیار موفقم کنار می‌گذارم، بهترین احساس دنیا را دارم. با این کار احساس آزاد بزرگی می‌کنم.»

آثار قبلی یوکو انباشتی از تصاویر و نقوش و حروف با رنگ‌هایی بسیار درخشان بود که در قالب طراحی بسیار متقارن و متعادلی عرضه می‌شد. یوکو در کتاب «طراحی با کلاژ»(۲) که در سال ۱۹۶۵ به چاپ رسید می‌گوید: «من همان‌طور که تصاویر را کنار هم می‌چینم، به دنبال ایده‌های ذهنی خودم هستم و به همین دلیل توصیف ایده‌آلم ضروری است.»

در آثار جدید یوکو، این گرایش افراطی به تقارن کم‌تر دیده می‌شود. ایده‌آل‌های تفکر یوکو تغییر کرده است. «معصومیت، خلوص، پرستش. مطمئناً فقط بچه‌ها این چهره را دارند. زیرا هر بار که ایده‌آل‌ها با واقعیت تلاقی پیدا می‌کنند، کمی ساییده می‌شوند.»

تادانوری در سال ۱۹۶۳ در نیشیواکی(۳) متولد شد. ژاپن قبل از جنگ جهانی دوم. نیشیواکی در آن دوره بافت شهری بسیار خاصی داشت. خیابان‌ها سرشار بودند از تبلیغات رنگی مبتذل، لیبل‌های غربی، تبلیغات نابه‌جا و آزاردهنده. این‌ها در ذهنیت تادانوری تأثیر عمیقی برجای گذاشت.

یوکو به ترکیه سفر کرد و از آنجا به اروپا و آمریکا رفت. شاهد نهضت‌هایی چون دادا (۴) و حرکت‌های اجتماعی هیپی‌ها بود. او از همه‌ی این‌ها هر آنچه که می‌تواند یك هنرمند را جذب کند بهره گرفت. هنگامی که یوکو به ژاپن بازگشت نظم و منطق روشنفکرانه را کنار گذاشت و در عوض شیفتگی خود را نسبت به هنر پاپ و سرزندگی بی‌پایان «دادا» نمایان ساخت. عناصر تصویری فرهنگ عامیانه‌ی مردم ژاپن مانند تصویر آفتاب تابان و موج‌های خروشان، منظره‌ی کوه فوجی (۵) و ساقه‌های گیاه بامبو، در آثارش به شکلی سوررئالیستی ظاهر شد و همه‌ی این‌ها یوکو را به عنوان یك طراح با ذهنیت متفاوت به جامعه‌ی ژاپن معرفی نمود.

والدین یوکو، تُجاری خرده پا بودند و تحصیلات ابتدایی داشتند.

«پدر و مادرم هر روز دعا می‌کردند. آن‌ها احترام خاصی برای اشیا قائل بودند. اگر روزنامه‌ای بر روی زمین می‌افتاد، ما حق نداشتیم روی آن پا بگذاریم. آن‌ها به من آموختند که با خودخواهی به هیچ چیز دست نخواهم یافت. به من آموختند که این‌گونه باشم.»

یکی از آثار تکان‌دهنده‌ی یوکو پوستری است درباره‌ی خودش.

مرد جوانی با لباس‌های غربی، گل رزی را در دست گرفته است و روی زمینه‌ای از اشعهٔ‌های آفتاب خود را با طنابی حلق‌آویز کرده است. در گوشه‌های بالای پوستر در یك سمت کوه فوجی در حال آتشفشان است و در سمت دیگر قطاری سریع‌السیر در حال حرکت است و روی پوستر نوشته شده است: «من با رسیدن به اوج ۲۹ سالگی، در واقع مرده‌ام»

امروزه ابزار کار یوکو یك کامپیوتر Power Mac فوق‌العاده قدرتمند است.

«من از هر وسیله‌ای که به من کمك می‌کند تا تخیلاتم را به تصویر بکشم، استفاده می‌کنم، ولی آمادگی دارم به محض این‌که آن وسیله دیگر به دردم نخورد، خودم را از دستش خلاص کنم. کامپیوتر موانع بی‌شماری را بر سر راه خلاقیت می‌آفریند و یك حرفه‌ای آگاه باید بتواند بر آن فائق شود. هم‌اکنون به وسیله‌ی کامپیوتر می توان هر قسمتی از تصویر را بارها و بارها تغییر داد این امر باعث شده تا قسمت اعظم لذت هنر از دست برود. این روزها کمتر طراحی با تخیل خود راه می‌رود، کمتر هنرمندی موفق می‌شود تا نقاط ناشناخته‌ی درون خود را کشف کند. قبل از کامپیوتریزه شدن، می‌توانستیم در آثار هنرمندان و طراحان روحیه‌ی بخشندگی را احساس کنیم ولی متأسفانه این روحیه هم‌اکنون از بین رفته است. کامپیوتر صرفاً یك تکنولوژی جدید است و نباید به عنوان یك شعور و آگاهی جدید به کار گرفته شود.»

یوکو شیفته‌ی آثار گروه پوش‌پین(۶) است و از میلتون گلیزر(۷) و پاول دیویس(۸) بسیار الهام گرفته است. آنچه که در آثار گلیزر او را جذب می‌کند

شاعرانگی و تکیه‌ی او بر ادراك، احساس و شعور است.

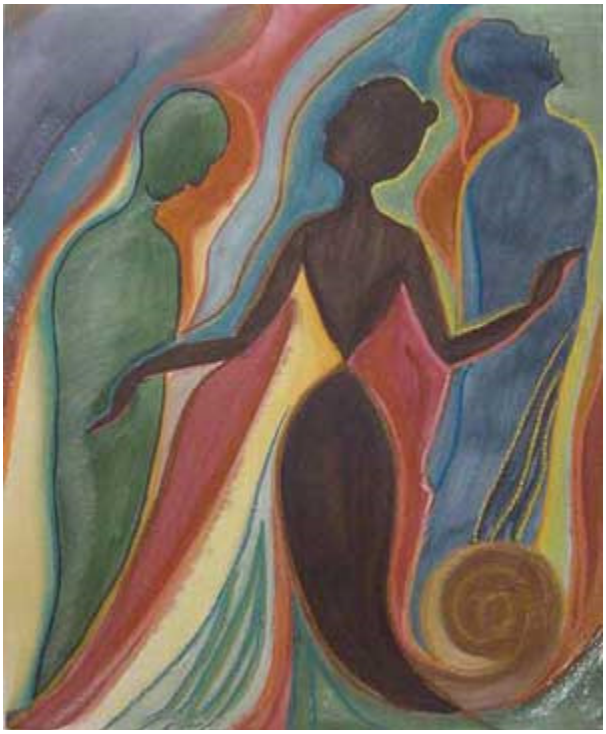
یوکو میشیما(۹)، هنرمند و نویسنده‌ی مطرح ژاپن در مقدمه‌ی کاتالوگ نمایشگاه یوکو می گوید: «آثار تادانوری یوکو، کاملاً این حس غیرقابل قبول بودن را در متن خود دارد. آثارش با آن رنگ‌های زننده و عامیانه، مردم را می‌آزارد. ببینید رنگ قرمز پوسترهایش چقدر شبیه رنگ‌های کوکا کولاست. ولی چیزی که باعث می‌شود کارهای یوکو، فقط هنرنمایی‌های یك دیوانه نباشد، علاقه‌ای است که به دنیای اطرافش دارد. وقتی با تقلید از چیزهایی پیش پا افتاده کاری عظیم می‌آفریند، در این فرآیند مخرب، ابتذال را به سخره می‌گیرد و این هجوآمیز بودن باعث می‌شود تا آثارش سالم به نظر برسد. یوکو به شهرت جهانی دست یافته است و من خوشحالم که او پرچم عجیب ژاپن ما را فراموش نکرده است.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245906

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخ تکنیکها و سبکهای نقاشی



نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها ، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است. در قیاس با نقاشی ، طراحی ، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است.

یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار موجود است.

- تاریخ نقاشی

قدیمی ترین نقاشی ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. این نقاشی ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حکاکی و رنگ شده اند، تصاویری از اسب ها ، کرگدن ها، شیرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان می دهند. اینها نمونه هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند.

امروزه ،بسیاری از آثار شناخته شده و مشهور هنری مانند مونالیزا نقاشی هستند. در حال حاضر اختلاف نظرهای جزئی در مورد کاملا هنری بودن آثاری که به روشهای غیر سنتی و با روش های غیر از شیوه های کلاسیک خلق می شوند وجود دارد.از لحاظ مفهومی هنرمندانی که از صدا ، نور

، آتش بازی ، چاپگرجوهرافشان ، پیکسل های صفحه مانیتور و حتی پاستل یا مواد دیگر استفاده می کنند، یا رنگهای آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می برند، یکسان هستند. در نتیجه به اغلب کارهای هنری ، نقاشی گفته می شود.

- درباره رنگ

رنگ ترکیبی از رنگدانه ، حلال ، چسپاننده و در برخی موارد تسریع یا کند کننده ای برای خشک شدن ، بهبود دهنده بافت ، تثبت کننده و یا هر ماده اصلاح کننده دیگری است. قبل از آنکه رنگ بر روی بوم قرار گیرد، معمولا ابتدا آن را آغشته به نوعی زمینه (یک لایه پوششی که معمولا از جنس جسو می باشد) می کنند تا چسپندگی با رنگ را افزایش داده و حالت بافت سبدی بوم را برای جلوگیری از تراوش کاهش می دهد. با اینکه انتظار می رود رنگدانه هایی که برای نقاشی بکار می روند ثابت باشند، اما برخی از نقاشان از رنگهایی استفاده می کنند که دارای رنگدانه های فرار هستند.

- ابزار مورد استفاده نقاش شامل انواع مختلفی است . از جمله :

▪ قلم موی نقاشی

▪ کاردک

▪ پالت (از جنس چوب یا پلاستیک که در هنگام نقاشی رنگ را روی آن قرار داده و استفاده می کنند)

▪ اسفنج

▪ گیره

▪ سه پایه

▪ قوطی اسپری رنگ

▪ اسپری رنگی دارای هوای فشرده

به این موارد می توان گچ ، مداد گرافیت ، پارچه کهنه یا دستمال کاغذ ی ، آینه (که گاهی برای تغییر زاویه دید و پرسپکتیو و گاهی نیز برای نقاشی شخص از خودش بکار می رود) تربانتین یا هر رقیق کننده بی بوی دیگر (که معمولاً به همراه روغن استفاه می شود) ،مدل یا موضوع و شاید نور پردازی آتلیه را نیز اضافه نمود.

- تکنیکهای نقاشی

تکنیکهای نقاشی عبارتند از :

▪ رنگ زنی غلیظ

▪ آبرنگ

▪ لعاب دادن

▪ نقاشی یا رنگ مومی (نقاشی یا رنگی که با موم آب کرده بسازند)

▪ نقاشی دیواری که معروفترین نوع آن فرسکو می باشد.

▪ سایش و نقاشی نقطه ای

▪ فوماتو

▪ سامی – ای

▪ کلاژ

▪ نقاشی بر روی تخته

▪ نقاشی یا اسپری « گرافیتی)

- (نقاشی) با مواد جدید
- نقاشی یا کامپیوتر

● حلال های رنگ

حلال ماده ای است که رنگدانه در آن حل یا قرار داده می شود. تقریباً تمامی حلالهای طراحی در نقاشی نیز قابل استفاده هستند.

برخی از آنها عبارتند از :

- رنگ روغن ، شامل رنگهای جدید قابل اختلاط با آب
- رنگ اکریلیک
- سایه روشن
- رنگ انگشتی
- مرکب
- پاستل ، شامل پاستل خشک ، پاستل روغنی و موادهای پاستل
- تمپرا (رنگهای آمیخته تا زرده تخم مرغ)
- رنگ مومی
- آبرنگ

● سبک های معروف نقاشی

سبک های نقاشی می توانند با روشهای بکارگیری و یا با توجه به جنبش هنری که بیشترین تطبیق را با مشخصات غالب و حاکمی که نقاشی نشان می دهد دارند، مشخص شوند. سبک های معروف عبارتند از:

- رئالیسم (واقع گرایی)
- امپرسیونیسم (برداشت گرایی)
- پوینتولیسم
- هنر ابتدایی
- کوبیسم (حجم گری)
- مدرنیسم (نوگرایی)
- آبستره (انتزاعی)
- پست مدرنیسم (فرا نوین)
- آوانگارد (پیشگام ، وابسته به مکتب های هنری نوین و غیر سنتی)
- ساختار گرایی
- کتاره سخت
- گرافیتی
- نقاشی اصیل ایرانی

● اصطلاحات معمول نقاشی

این اصطلاحات عبارتند از :

- تمثیل

- بادگن
- پوینیلیسم (گذاشتن نقطه های رنگین روی سطح سفید)
- فانتزی
- نقاشی فیگور (پیکر)
- تصویر سازی
- صنعتی
- منظره
- طبیعت گرا
- چهره
- علمی تخیلی
- طبیعت بی جان
- سورئالیسم (فرا واقع گرایی)
- جنگ

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=240864

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخ در اعوجاج

برای مجسم کردن تخیلات کودکی‌مان کمتر به تفکر فیلسوفانه نیاز داریم، اما باید با همان نفوذ و قدرتی که هگل آن تخیلات را بیان کرد برای دستیابی به آنها به کار بندیم. تا بیانگر ماهیت محصور ناشدنی انسان در زمان باشد، اما ماهیتی که شرایط تاریخی در آن رخنه می‌کند. فیلسوفان در تلاشند تا ثابت کنند، به چنگ آوردن زمان در فکر آدمی امکان‌پذیر است، یا برخی برآنند که زمان را می‌توان در تصویرسازی‌های هنرمندانه محصور کرد. درباره هگل، پدر تاریخ هنر، به همان اندازه که نظم در توصیف هنری بسیار چشمگیر است یکتای زمان نیز مقوله‌ای قابل توجه محسوب می‌شود.

با این وجود احاطه به وضعیت تاریخی آن لحظه برای او تبدیل به یک سوژه هنری می‌شود. این رویه به‌خصوص نیمه دوم قرن بیستم، در هنر آمریکا کمتر به چشم می‌خورد. بنابراین هنر ناگریز است به شرایط تاریخی که از آن برآمده وابسته باشد، چیزی که هرگز در نمایش‌ها به آن توجه نشده است. وقتی می‌بینیم کسی مثل اندی وارهول Andy Warhol در پی راهی برای توصیف واقعیت زمانه خود است شوکه می‌شوم.

هنرمندان آلمانی یک دوره، با وجود مغایرت‌ها، توصیف شرایط تاریخی هنر آلمان را هدف اولیه خود در نظر گرفتند، چگونگی و شرایط هنر و هنرمند قبل از جنگ و مسئولیت یک هنرمند آلمانی در آن زمان، هیچ شباهتی با خودآگاهی با دیگر هنرمندان غربی نداشت. به ویژه نسل اول هنرمندان بعد از نازیسم که با وجود جستجو برای یافتن راه‌های ارتباط با مدرنیسم هنوز اصالت آلمانی خود را حفظ کرده‌اند و همچنان با خشونت و اختلافات سیاسی جنگ سردی که کشور آنها را همانند تکه چوبی بی‌جانی به دونیم تقسیم کرده درگیر بوده‌اند. گرهارد ریشتر Gerhaed Richter برآمده از این تنش‌هاست اما همانند وارهول، که تمثیلی بر ژرف نگریست، با استنتاجی قوی توانست خود و مخاطبانش را به تجربه‌ای از واقعیت تاریخ رساند اما در قالبی که فاصله خود را با آن موقعیت کاملا احساس کند. هیچ چیز، رمزآلودگی هنر او را مغشوش نمی‌کند. با نگاه بر هر بخش از این اثر احساس می‌کنیم که بر تاریخچه رم باستان با همان دقت و درک بالای استویک stoic پیرو فلسفه رواقیون نظر افکنده‌ایم. با این حال بهتر است گاهی بدون در نظر گرفتن تخیل و ذهنیات او فکر کنیم تا شاید بهتر خشونت را در تصویرسازی‌ها دریابیم.

ریشتر در شرق آلمان بزرگ شده، و تحصیلات خود را با برنامه‌های آموزشی تستی آکادمی هنر درسدن Dresden تکمیل کرده و طرح نقاشی دیواری موزه بهداشت در سال ۱۹۵۶ به عنوان پایان‌نامه ارائه کرد. تصویرسازی‌های ریشتر در کل به موضوع لذت از سلامت می‌پرداختند شاید تا زمانی که نهادی وقف سلامت شد تصویرسازی‌های ریشتر از نظر سیاسی مشکلی نداشتند زیان به نظر می‌رسید آنها بیشتر به لذت از سلامت می‌پردازند و نقش انسان در این تصاویر بیان این واقعیت بوده است. این روند زیبایی‌شناسی دوران هیتلر بوده و تا بعد از فروپاشی نازیسم ادامه داشت. بعد از آن پرلتاری‌ها حزب کارگر در زیر لقای استالین موفق شد جامعه سوسیالیست رئالیسم socialist realism را برپا کند. این بدان معنی است که روند کار هنرمندان آلمان‌شرقی در ابتدا سویاتایز مطابق فرهنگ رژیم شوروی sovie tized نبود.

سبک آنها از جنگ‌های آلمان‌غربی تاثیر گرفته و به ویژه در نمایشگاه‌های دوکومنتا ۱۹۵۵ documenta این مسئله مشاهده می‌شود. دوکومنتا نمایشگاهی است که معمولا پنج سال یک‌بار در کاسل برگزار می‌شود و این نمایشگاه بار عظیمی از عرضه هنر معاصر را در سطح بین‌الملل به دوش می‌کشد و همواره بیانگر وقایع مستند تاریخی بوده است. در آغاز نقش آن به ارائه هنر آلمان معطوف می‌شد روشن است هنری که نازی به انحطاط کشید و از جانب دولت آلمان ممنوع شد هدف نمایشگاه بود. متحوای آثار داکیومنتا ۱- مدرنیسم، قرن بیستم قبل از فاشیسم، نمی‌توانست در برگیرنده مضامینی باشد که امروزه در گالری‌های هنر مدرن و موزه‌های برجسته می‌بینیم، بلکه ابراز مدرنیسم و به ویژه هنر انتزاعی در زمان داکیومنتا ۱ برای هنرمندان آلمان‌غربی مسئله‌ای دشوار بود، زیرا چنین قالب هنری از نظر سیاسی خطرآفرین بود. این فضای بسته تا زمانی که ریشتر اجازه داکیومنتای ۲ را در سال ۱۹۵۹ دریافت کرد بر هنرمندان احاطه داشت. ریشتر در داکیومنتای ۲ برای اولین بار ابسترکت- اکسپرسیونیسم Experssionism-Abstroct نیویورکی روبه‌رو شد و کششی درونی نسبت به این شیوه توصیفی در او ایجاد شد و او را به سمت ثبت پیشرفته‌ترین دیالوگ‌های هنری زمانه‌اش سوق داد. حقیقت این است که ریشتر سال ۱۹۶۱ برای راه و انتخابی آزاد از آلمان‌شرقی گریخت تا هنر خود را در فضای سیاسی یک جمهوری دموکرات ارائه دهد.

این انتخاب همیشه لحظه‌ای است، وقتی هنرمندی بازگشت به مشخصه‌های رئال تصویرسازی را بعد از کار در دنیای انتزاعی برمی‌گیزند در لحظه تصمیم‌گیری کرده، راهی که نقاش کالیفرنیایی ریچارد دی‌بن کورن نیز Richard die ben korn در پیش گرفت. اما با شناخت هنر اینفرمال

Informal-Art- نمونه فرومایه نقاشی‌های انتزاعی نیویورک- بسیاری از هنرمندان آلمانی برای شفاف‌سازی‌های سیاسی و همین‌طور ارائه یک اثر هنری ارزشمند به این روش روایتی هنر روی آورند. آثار ریشتر همچنان بین واقعیت‌گرایی و انتزاع در حال تغییر و حرکت بود. در سال‌های آخر که در غرب نیز شرایط برای تصمیم‌گیری بدون تنش‌های سیاسی وجود نداشت. او قادر نبود بین هنر انتزاعی و واقع‌گرایانه یکی را برگزیند زیرا در دهه ۱۹۷۰ این انتخاب در غرب به یک معظل سیاسی تبدیل شده بود. اگر بدون در نظر گرفتن پیشینه‌های سیاسی در موزه‌های باشکوه هنر مدرن آثار ریشتر را از سال ۱۹۶۲- سال بعد از جابه‌جایی ناگهانی او از شرق به غرب- بازنگری کنیم، در می‌یابیم که پریشانی و نوسان بین واقعیت‌گرایی و هنر انتزاعی بسیار مشهود است و یا حتی در یک زمان چندگانگی بین سبک‌های مختلف هنر انتزاعی به چشم می‌خورد. از دید من چنین نوساناتی وقتی به آثار شیکاگوی او در سال ۱۹۸۷ می‌نگریم گسترده‌تر می‌شود. چیزی که بیشتر به نمایش گروهی آثار شبیه است. وارهول سال ۱۹۶۳ در یک مصاحبه با آن حالت و بی‌طرفانه و ویژه خود پرسید چگونه می‌توان گفت سبکی از سبک‌های دیگر بهتر است؟ تو می‌توانی هفته آینده یک ابسترکت اکسپرسیونیسم Abstract-Eperssionism یا یک هنرمند پاپ یا یک رئالیست Realist باشی بدون اینکه احساس کنی چیزی را از دست دادی یا از چیزی دست کشیدی، برای بیشتر هنرمندان آمریکایی مهم است که سبک ویژه‌شان آنها را معرفی کند. مثل اینکه سبک آنها مارک‌شان باشد. برای آنها تغییر در سبک غالبا نشانه عدم قطعیت در کار محسوب می‌شود. اما من وقتی در سالن‌های نمایشگاه moma قدم می‌زدم در آخر به امضا ریشتر در تمام آثار توجه کردم، موضوع هرچه باشد، کار انتزاعی یا تمثیلی ارائه شده باشد، خالق اثر ریشتر است. من به این نتیجه رسیدم که یک فاصله مشخص بین هنرمند و اثر او وجود دارد، حتی وقتی کار درباره واقعیت جهان است تفاوت در نمونه دنیایی و مجسم آن می‌بینیم. این کنایه نیست، روح هنرمند چنین راهی را برای بیان احساسات درونی خود برگزیده، برای هرچیزی که می‌خواهد بگوید یا هرچیزی که می‌خواهد بکشد بدون تسلیم شدن راهی را انتخاب می‌کند. محتوا هرچه که باشد نوسان در همه تصویرها مشاهده می‌شود. به عنوان بیننده ممکن است انتزاع را جز تار و پود نقاشی او ببینیم در حالی که دراثری دیگر با هیچ نشانی از هنر انتزاعی برخورد نکنیم. آثار تصاویری از جهان هستند، بنابراین، هماهنگی زیبایی از ابتدا تا انتها در آنها وجود دارد. این مضمونی است که ریشتر آن را با تن یا مود اثر مرتبط می‌داند چیزی که شاید در کیفیت صدای یک ترانه‌خوان بهتر تعریف شود. پیش از اینکه در مورد هر اثر جداگانه صحبت کنیم، اجازه دهیم به یکی دیگر از ویژگی‌های آثار ریشتر بپردازیم. او از عکس برای تصویرسازی کمک می‌گیرد. برای بسیاری از هنرمندان عکاسی وجهی کمکی به شمار می‌رود برای مثال یک صورتگر، عکس پولا رویدی از موضوع خود برمی‌دارد تا به عنوان معرف و مرجع از آن استفاده کند عکس‌ها همچون حافظه کمک‌کننده عمل می‌کنند اما کار ریشتر با عکس متفاوت است، مثل اینکه عکس‌ها واقعیت اثر او را می‌سازد کار او با کار یک عکاس هیچ تفاوتی ندارد اما او با تصویرسازی تجربه‌ای مستقل‌تر ارائه می‌دهد. تجربه عکاس بیشتر به موضوع کار معطوف می‌شود در سال ۱۹۶۴ ریشتر شروع به چینش عکس‌های فرمی در پنل‌های ویژه‌ای کرد. عکس‌های معمولی که اغلب از روزنامه‌ها و مجلات جدا شده بودند. حتی چند پرنوگرافی هم در بین آنها دیده می‌شد ریشتر بعدا این پنل‌ها را اطلس نامید. اطلس در خلال نمایشگاه‌های گوناگون به معرض دید گذاشته شد و به خصوص اواخر ۱۹۹۵ در دیانستر Dia cente نیویورک با اقبال خوبی روبه‌رو شد. در ورودی عکس‌ها حدود ۶۰۰ پنل تقریبا معادل ۵۰۰۰ عکس بود. این تصاویر حقیقت هنری ریشتر را نشان می‌دهد. وقتی به اطلس‌ها فکر می‌کنم شرایط انسانی را در ذهنم مجسم می‌کنم، همان‌طور که افلاطون در سخنانش توصیفی می‌کند یا وقتی که سقراط می‌گوید جهان غاری است که سایه‌ها بر دیوارهای آن تصویر می‌سازند. اینها تصاویری هستند که اشیای واقعی طراحی کرده‌اند و دستیابی بی‌درنگ به آنها برای ما میسر نیست. اما در اینجا اتفاقی را می‌بینم که قبلا هرگز با آن روبه‌رو نشده بودم و از همه چیز و از هر اتفاق دیگر برایم ملموس‌تر است. احساسم از حمله به مرکز تجارت جهانی در ۱۱ سپتامبر، تصاویری از دیوارهای ویران شده برج‌ها که در آتش می‌سوزند مردم وحشت‌زده و در حال فرار.... وقتی کاتالوگ نمایشگاه را باز می‌کنی عنوان اولین کار را می‌بینی، «میز» این اثر در سال ۱۹۶۲ ساخته شد. ریشتر از اولین اثر خود در کاتالوگ توصیف زیبایی دارد: او میز را علت وجود نمایشگاه می‌داند. میز ویژگی‌هایی دارد که یک اثر شایسته و قابل قبول نقاشی باید داشته باشد اثر منحصر به فردی که هیچ اثری گویای تمام و کمال افکار او نیست. بارنت نیومن barent newman احساس خود را درباره میز ریشتر در سال ۱۹۴۸ با یک واژه ترکیبی چنین بیان می‌کند «وان منت» onement- به معنای یگانه و

بی‌همتا- او این کار را درابتدای راه باقی مانده از زندگی هنری ریشتر فضای معمولی پر از احساس توصیف کرد بعد از میز دو عکس از یک میز بزرگ مدرن به چشم می‌خورد، که از یک مجله ایتالیایی بریده شده که ریشتر آن را با قلم‌موی خاکستری براق کرده است. یک تصویر بزرگ و ساده، ریشتر با چرخش‌های خاکستری قلم‌موی خود آن را رنگ کرده است. درک کنایه و انرژی در طراحی او کار آسانی است. هر مشخصه‌های که در یک میز به عنوان یک شی از اساس منزل امکان دارد نشان داده شده، چنین میزی از اساس معمول هر خانه متوسط قرن ۱۵ محسوب می‌شود. در ۱۹۶۲ یکی از گزینه‌های خلق آثار هنری نقاشی از اشیا زندگی روزمره شد. عصر ما در ابتدای راه جنبش هنر پاپ است. محو کردن تصویر با لکه‌ها دقیقا نیاز امروز ما به هنر اینفورمال Informal art بیان می‌کند. بنابراین «میز» میان دو جنبش هنری قرن ۱۶ قرار دارد که در یک زمان یادآور هنر نمادین و انتزاعی است. وارهول در این دوران کمیک‌استریپ طراحی می‌کرد از جمله دیک تریسی اما فقط با قطره‌های پراکنده ریختن به نقاشی‌های خود آنها را خیس می‌کرد و هنوز به جادوی پخش شدن رنگ در اپسترک اکسپرسیونیسم پی نبرده بود. سال ۱۹۶۰ یک بطری کوکاکولا کشید که در آن بهره‌گیری از راه و روش اپسترک اکسپرسیونیست مشهود بود کاری که به عقیده من شاید همتای ناشناخته میز است. ۱۹۶۲ ریشتر از آرت اینفورمال Art- informal دست کشید و مانند وارهول فقط به ابسترک اکسپرسیونیسم پرداخت اما نگاه تیزبین خود را در تصویرسازی هنر پاپ حفظ کرد تا ۱۹۶۳ نقاشی‌های ریشتر سمت‌وسوی تجاری داشت. ۱۹۶۴ ریشتر از سازمان اجرایی، بازسازی دفتر معماری را درخواست کرد بعد از جنگ آلمان آنها از فعالیت دلسرد شده بودند. ۱۹۶۵ صندلی جالب آشپزخانه او که مثال خوبی برای واقعیت سرمایه‌داری Capitalist realism است. گونه توسعه یافته هنر مردمی توسط ریشتر به همدانشکده‌ای او زیگمور پولکهsigmour polke در اواسط قرن ۱۶ ارائه شد. ریشتر و وارهول کارهای افسون‌کننده‌ای در یک راستا انجام داده‌اند سوال ریشه‌ای و نقادانه‌ای که هنر ریشتر قبل از اینکه به کار او با عکس مربوط باشد به عکس‌های او در اطلس جمع‌آوری شده، برمی‌گردد. و همین‌طور اینکه چه باعث شد برخی از آنها با نقاشی پرداخت شوند. برای مثال عکس‌هایی از هواپیماهای آمریکای بمب‌افکن اسکاردران موستانگ و رهگیر فانتوم با رنگ‌های شبح‌گونه در درجه‌های مختلف خاکستری وجود دارد. ریشتر در سال ۱۹۴۵ یک نوجوان بود و با خانواده‌اش در درسدن زندگی می‌کرد، آنجا بمباران می‌شد. در آن سال‌ها عکس‌های بمب‌افکن‌ها تصاویری است که توسط برخی عکاسان نیروی هوایی در درسدن یا در دیگر شهرها گرفته شده است. عکس جالبی از این مجموعه با نقاشی ریشتر ترکیب شده، در پائین این تصویر هواپیمای منحدم شده است در تصویر دیگر دود به جای مانده از هواپیما تقابلی از اگزیستانسیالیستی با فردی که روی زمین زیر این انفجار ایستاده با وحشت جیغ می‌کشد و به سقوط سرخ هواپیما می‌نگرد.

احساس ریشتر چه بوده؟ در این تصاویر چه چیزی را بیان می‌کند؟ و در پی چیست؟ در نقاشی‌هایی که عکس فوری خانوادگی افسر ss عمو رودی که با لبخند مغرورانه‌ای به دوربین نگاه می‌کند قاعدتا باید ۲۰ سال پیش چندی قبل از اینکه سوژه عکس در عملیات کشته شود گرفته شده باشد. میزها و صندلی‌ها، صندلی و میز هستند اما هواپیماهای جنگی و افسران کنایه‌ای از جنگ، رنج کشیدن و خشونت مرگ محسوب می‌شود و این داستان ساده‌ای از تاریخ اواسط قرن بیستم نیست بلکه زندگی هنرمند خالق آن و چیزی که او با آن زندگی کرده است. من فکر می‌کنم الزاما هر کدام از ما به طریقی با این مسائل درگیر هستیم طفره رفتن هنرمند از گفت‌وگو با روبرت استور Robert storr معاون برگزاری این نمایشگاه و نویسنده کاتالوگ به بی‌جواب ماندن سوال‌ها انجامید چیزی که می‌توانیم بگوئیم این است که عکس‌ها ابعادی بحث برانگیز دارند و آنها به موضوعاتی اشاره می‌کنند که واقعیت را در بر می‌گیرد. موضوعاتی که خود هنرمند نیز مانند ما هیچ مسئولیتی در مقابل آن ندارد. نه نسبت به عکس نه نسبت واقعیت موجود در آن، او فقط خالق هنر و منظره‌ای محو برای تصویرسازی آنچه در ذهن دارد است. حادثه‌ای که ۲۰ سال پیش رخ داده نه اکنون، اکنون ترس‌های دیگری داریم. درک درست از گسترده تالم‌ناپذیر نقاشی‌های ریشتر لازمه اشاره به خشم تکرار شونده‌ای است که در آنها توصیف می‌شود. چیزی که جاودانگی همزاد وارهول را تضمین می‌کند. اما در مقایسه با این فریبندگی و جاودانگی فرو نشاندن آثار و زندگی وارهول در ذهن کار آسانی است. مصائبی که در سقوط هواپیما، تصادف اتومبیل، خودکشی تصاویر دهشتناک از صندلی‌های الکتریک، یا اثر مشهور او «هفته‌ای که گذشت» the week that was درباره مراسم تدفین کندی، یا اثر حیرت‌انگیز دیگر او که ضدشهرت است، thirteen most wanted Men سیزده مرد تحت تعقیب که در سال ۱۹۶۴ در نمایشگاه پاویون ورلد فایر world fair نیویورک اجرا شد بهتر است با کار ریشتر در سال

۱۹۶۶ هشت دانشجوی پرستاری Eight student nurses مقایسه شود در این کار صورت‌های جوان، خنده‌رو و آرام طوری به نظر می‌رسند که گویی از کتاب‌های دانشگاه پرستاری برداشته شده‌اند. آثار وارهول مانند ریشتر بر پایه عکاسی و عکس است. تصویرهایی که از عکس‌های بومی و محلی رسانه‌ها و صفحه نخست روزنامه‌ها یا حتی تصویرهای بسیار خواستنی که از پوسترهای تبلیغاتی یا تصویرهای پست انتخاب شده‌اند. آنها روی استنسیل برگردانده می‌شوند و حالت دوگانه می‌یابند. یک حالت محصول روزنامه و حالت دیگر محصولی است که بعد از استنسیل به وجود می‌آید. و مانند مناظر محو ریشتر، آن فاصله واقعیت را در چند مرحله دورتر بازگو می‌کند. فقط با پشت سر گذاشتن می‌توانیم به دهشت آن قائق آئیم. من دوست داشتم تصور کنم نیمی از احساس من نسبت به فاجعه مرکز جهانی تجارت مربوط به تصاویر شفاف و زنده‌ای است که تلویزیون آنها را با وضوح به خانه‌های ما آورد.

نگرش ما نسبت به مرگ زندانی بادر ماینهوف در سال ۱۹۷۷ هرچه باشد، من بر این عقیده‌ام که ریشتر حقیقت را همانند نسخه اصل بازگو می‌کند. در «۱۸ اکتبر ۱۹۷۷» سیزده تصویر را دنبال هم می‌چیند. این تصویرسازی در سال ۱۹۸۸ و براساس جنبه‌های واقعی این داستان طراحی شده. چنین مرگ‌هایی بیانگر کنایه اخلاقی به قوانین و دستورات حکومتی یا انقلابی که توسط ایدئالیست‌ها اعمال می‌شود. توده جوانانی که مقاومت می‌کنند و در آن هر دو طرف مسئول جرائمی هستند که موجب نادیده گرفتن ارزش‌های طرف مقابل است، اما چگونه ضعف رقت بار بودن این دشمنان در تصاویر دیده می‌شوند. چه کسی می‌داند آیا ریشتر تصاویر را برای تاثیرگذاری آنها انتخاب کرده یا آنها را برای ناامید بودن از واقعیت برگزیده. واقعیتی که مثل پرده آخر یک اپرا لحن خواننده‌گاه بر اندوه و جنبه تراژیک موسیقی تاکید بیشتری می‌کند. کار آخر ریشتر در این نمایشگاه نیز چنین کارکردی دارد. سه تصویر یکسان از ماین هوف هنگامی که خود را در سلول دار

زد- یا دارش زدند- او از طناب دار آویزان است. تصاویر به این پرسش پاسخی ندادند که آیا او خودکشی کرده یا خودکشی صحنه‌سازی شده در آخر به سادگی واقعیت شده، مرگ او، را گزارش می‌دهد. او مرده. مرده. مرده در تکرار تصویر انگار فقط به جسد لاغر یک زن جوان آویزان شده و طنابی که دور گردن او پیچیده شده می‌نگریم. این کاری است که هنر انجام می‌دهد یا شاید بخشی از کارکرد همین باشد. گزارش واقعیت این خشونت است که اسطوره‌وار گزارش می‌شود. وقتی سال ۱۹۸۸ این تصویر نمایش داده شد بابرخورد و درگیری سیاسی زیادی مواجه شد. اما وقتی چند هفته پیش برای دیدن این تصویر به گالری رفتم دیگه هیچ درگیری و برخوردی نمی‌دیدم. درنده‌خویی و وحشیگری انسان چیزی است که انسان در دنیای واقعی، با آن دست به گریبان است هنر جنگ در اواسط قرن بیستم در این راستا کم کار بود. اما درباره ترکیب‌سازی و هنر انتزاعی چیزی بسیار برای گفتن دارد. مردم دار زدن و یا شلیک کردن به دیگران یا سوزاندن مخالفان بر میله‌های چوبی و هم ستیزی مذهبی برده‌داری و خشونت می‌شوند مسئله دیگری که باید درباره آن عمیق‌تر تفکر کرد. تصمیم درباره اینکه آیا تصویرسازی‌ها انتزاعی باشد یا واقع‌گرایانه وضوح طراحی یک منظر را داشته باشد یا نقاشی از اشیای بی‌جان یا حتی یک نمونه مطالعاتی باشد اهمیتی ندارد، هدف هنرمند و زیبایی‌شناسی او در درجه اول اهمیت قرار دارد. با گذشت چهارده دهه از تاریخچه هنر به زیبایی‌شناسی شفافی رسیده‌ایم اما این نوع گویش تمام احساسی را که ریشتر در هنر خود داشته بیان نمی‌کند. برای نقاش بودن تنها دانستن این مطلب که چگونه باید هنرمند باشیم کافی نیست بلکه باید بدانیم چگونه با هولناکی تاریخ‌مان مقابله کنیم.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=363853

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخ نقاشی

قدیمی‌ترین نقاشی‌ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می‌باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. این نقاشی‌ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حکاکی و رنگ شده‌اند، تصاویری از اسب‌ها، کرگدن‌ها، شیرها، بوفالوها و ماموت‌ها را نشان می‌دهند. اینها نمونه‌هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند.

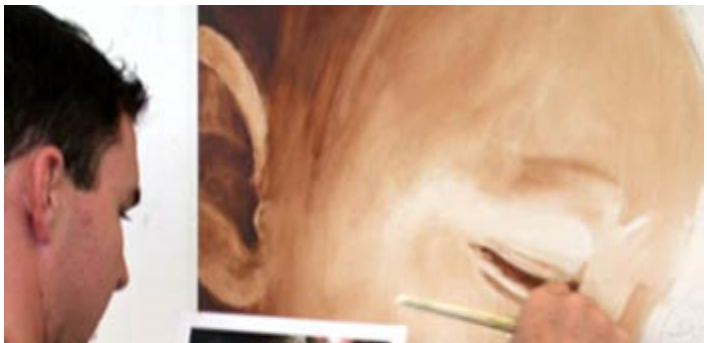
امروزه ،بسیاری از آثار شناخته شده و مشهور هنری مانند مونالیزا نقاشی هستند. در حال حاضر اختلاف نظرهای جزئی در مورد کاملا هنری بودن آثاری که به روشهای غیر سنتی و با روش‌های غیر از شیوه‌های کلاسیک خلق می‌شوند وجود دارد.از لحاظ مفهومی هنرمندانی که از صدا، نور ، آتش‌بازی، چاپگر جوهرافشان، پیکسل‌های صفحه مانیتور و حتی پاستل یا مواد دیگر استفاده می‌کنند، یا رنگهای آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می‌برند، یکسان هستند. در نتیجه به اغلب کارهای هنری، نقاشی گفته می‌شود.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9870

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخ نقاشی--درباره رنگ



نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده)

مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها ، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است.

در قیاس با نقاشی ، طراحی ، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است.

یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار موجود است.

این مقاله بیشتر درباره نقاشی وری سطوح به دلایل و اهداف هنری است . نقاشی از نظر بسیاری افراد، در زمره مهمترین شکلهای هنر قرار دارد.

▪ تاریخ نقاشی

قدیمی ترین نقاشی ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. این نقاشی ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حکاکی و رنگ شده اند، تصاویری از اسب ها ، کرگدن ها، شیرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان می دهند. اینها نمونه هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند.

امروزه ،بسیاری از آثار شناخته شده و مشهور هنری مانند مونالیزا نقاشی هستند. در حال حاضر اختلاف نظرهای جزئی در مورد کاملا هنری بودن آثاری که به روشهای غیر سنتی و با روش های غیر از شیوه های کلاسیک خلق می شوند وجود دارد.از لحاظ مفهومی هنرمندانی که از صدا ، نور ، آتش بازی ، چاپگرجوهرافشان ، پیکسل های صفحه مانیتور و حتی پاستل یا مواد دیگر استفاده می کنند، یا رنگهای آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می برند، یکسان هستند. در نتیجه به اغلب کارهای هنری ، نقاشی گفته می شود.

▪ درباره رنگ

رنگ ترکیبی از رنگدانه ، حلال ، چسپاننده و در برخی موارد تسریع یا کند کننده ای برای خشک شدن ، بهبود دهنده بافت ، تثبت کننده و یا هر ماده اصلاح کننده دیگری است. قبل از آنکه رنگ بر روی بوم قرار گیرد، معمولا ابتدا آن را آغشته به نوعی زمینه (یک لایه پوششی که معمولا از جنس جسو می باشد) می کنند تا چسپندگی با رنگ را افزایش داده و حالت بافت سبدی بوم را برای جلوگیری از تراوش کاهش می دهد. با اینکه انتظار می رود رنگدانه هایی که برای نقاشی بکار می روند ثابت باشند، اما برخی از نقاشان از رنگهایی استفاده می کنند که دارای رنگدانه های فرار هستند.

▪ابزار مورد استفاده نقاش شامل انواع مختلفی است . از جمله :

۱) قلم موی نقاشی

۲) کاردک

۳) پالت (از جنس چوب یا پلاستیک که در هنگام نقاشی رنگ را روی آن قرار داده و استفاده می کنند)

۴) اسفنج

۵) گیره

۶) سه پایه

۷) قوطی اسپری رنگ

۸) اسپری رنگی دارای هوای فشرده

نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها ، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است.

در قیاس با نقاشی ، طراحی ، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است.

یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار موجود است.

این مقاله بیشتر درباره نقاشی روی سطوح به دلایل و اهداف هنری است . نقاشی از نظر بسیاری افراد، در زمره مهمترین شکلهای هنر قرار دارد.

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=271961

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخ هنر نقاشی در ایران(از ابتدا تا دوره قهوه خانه)

نقاشیهایی از دوران اشکانیان، نقاشی های معدودی بر روی دیوار، که بیشتر آنها از قسمتهای شمالی رودخانه فرات بدست آمده، کشف شده است. یکی از این نقاشیها منظره یک شکار را نشان میدهد. وضعیت سوارها و حیوانات و سبک بکار رفته در این نقاشی ما را بیاد منیاتورهای ایرانی می اندازد.

در نقاشیهای دوران هخامنشی، نقاشی از روی چهره بر سایر نقاشی های دیگر تقدم داشت. تناسب و زیبایی رنگها از این دوران، بسیار جالب توجه است. نقاشی ها بدون سایه و با همدیگر هماهنگی دارند. در بعضی از موارد، سطوح سیاه پر رنگ را محدود کرده اند.

مانی، (پیامبر و نقاش ایرانی)، که در قرن سوم زندگی میکرد، یک نقاش با تجربه و ماهر بود. نقاشی های او یکی از معجزاتش بود.

نقاشی (Torfan) که در صحرای گال استان ترکستان در چین بدست آمد، مربوط است بسال ۸۴۰ تا ۸۶۰ بعد از میلاد.

این نقاشی های دیوارنما مناظر و تصاویر ایرانی را نمایش میدهند. همچنین تصاویر شاخه های درختی در این نقاشی ها وجود دارند. باستانی ترین نقاشی های دوران اسلامی، که بسیار کمیاب است، در نیمه نخست قرن سیزدهم به وجود آمده بودند. مینیاتورهای ایرانی (طرح های خوب و کوچک) بعد از سقوط بغداد در سال ۱۲۸۵ میلادی بوجود آمدند. از آغاز قرن چهاردهم کتابهای خطی بوسیله نقاشی از صحنه های جنگ و شکار

تزئین شدند.

چین از قرن هفتم به بعد به عنوان یک مرکز هنری، مهمترین انگیزه برای هنر نقاشی در ایران بود. از آن به بعد یک رابطه بین نقاشان بودائی چینی و نقاشان ایرانی بوجود آمده است.

از لحاظ تاریخی، مهمترین تکامل در هنر ایرانی، تقبل طرحهای چینی بوده است که با رنگ آمیزی که ادراک ویژه هنرمندان ایرانی است مخلوط شده بود. زیبایی و مهارت خارق العاده نقاشان ایرانی واقعاً خارج از توصیف است. در قرن اول اسلامی، هنرمندان ایرانی زینت دادن به کتابها را شروع کردند.

کتابها با سرآغاز و حاشیه های زیبا رنگ آمیزی و تزئین شده بود. این طرحها و روشها از یک نسل به نسل دیگر با همان روش و اصلوب منتقل می شد، که معروف است به "هنر روشن سازی". هنر روشن سازی و زیبا کردن کتابها در زمان سلجوقیان و مغول و تیموریان پیشرفت زیادی کرد. شهرت نقاشی های دوران اسلامی شهرت خود را از مدرسه بغداد داشت.

مینیاتورهای مدرسه بغداد، کلاً سبک و روشهای نقاشی های معمولی پیش از دوره اسلامی را گم کرده است. این نقاشی های اولیه و بدعت کارانه فشار هنری لازم را ندارند. مینیاتورهای مدرسه بغداد اصلاً متناسب نیستند.

تصاویر نژاد سامی را نشان میدهد؛ و رنگ روشن استفاده شده در آن نقاشی را. هنرمندان مدرسه بغداد پس از سالها رکود مشتاق بودند که آیین تازه ای را بوجود آورده و ابتکار کنند. نگاه های مخصوص این مدرسه، در طرح حیوانات و با تصاویر شرح دادن داستانها است.

اگر چه مدرسه بغداد، هنر پیش از دوره اسلامی را تا حدی در نظر گرفته بود، که بسیار سطحی و بدوی بود، در همان دوره هنر مینیاتور ایرانی در تمام قلمرو اسلامی از آسیای دور تا آفریقا و اروپا پخش شده بود.

از میان کتابهای مصور به سبک بغداد میتوان به کتاب "کلیله و دمنه" اشاره کرد. تصاویر نامتناسب و بزرگتر از حد معمول رنگ شده است؛ و فقط رنگهای معدودی در این نقاشیها بکار رفته است.

بیشتر کتابهای خطی قرن سیزدهم، افسانه ها و داستانها، با تصاویری از حیوانات و سبزیجات تزئین شده است. یکی از قدیمی ترین کتابهای کوچک طراحی شده ایرانی بنام "مناف الحیوان" در سال ۱۲۹۹ میلادی بوجود آمده است. این کتاب مشخصات حیوانات را شرح میدهد. در این کتاب تاریخ طبیعی با افسانه در هم آمیخته شده است.

موضوعات این کتاب که تصاویر بسیاری دارد، برای آشنایی با هنر نقاشی ایرانی بسیار مهم است. رنگها روشن تر و از روش مدرسه بغداد که روشی قدیمی بود جلوتر است.

پس از هجوم مغولان، یک مدرسه جدید در ایران به نظر میرسید. این مدرسه تحت تأثیر از هنر چینی و سبک مغول بود. این نقاشی ها همه خشک و بی حرکت و خالص و یکسان، مانند سبک چینی است.

بعد از حمله مغول به ایران، آنها تحت تأثیر از هنر ایرانی، نقاشان و هنرمندان را تشویق کردند. در میان نقاشی های هنرمندان ایرانی میتوان سبک مغول هم مشاهده کرد، لطافت ها، ترکیبات آرایشی، و خطوط کوتاه خوب که میتوان آنها را بشمار آورد. نقاشی های ایرانی بصورت خطی و نه ابعادی می باشد. هنرمندان در این زمینه از خود یک خلاقیت و اصالت نشان داده اند.

هنرمندان مغول دادگاه سلطنتی نه فقط به تکنیک بلکه به موضوعات ایرانی هم احترام گذاشتند. یک بخش از کارشان شرح دادن به آثار ادبی ایران مانند شاهنامه فردوسی بود. میان موضوعات مختلف بیشترین علاقه آنها به تصویریسم (کتابهای با تصاویر زیاد) بود.

بر خلاف مدارس مغول و بغداد بیشترین کارها از مدرسه هرات بجا مانده است. مؤسس این سبک نقاشی مدرسه هرات بود؛ که از نیاکان تیموریان بودند و این مدرسه را بخاطر محل تأسیس آن مدرسه هراتی نامیدند.

متخصاص هنر نقاشی بر این باورند، که نقاشی در ایران در دوران تیموری به اوج خود رسیده بود. در طول این دوره استادان برجسته ای، همچون کمال الدین بهزاد، یک متد جدید را به نقاشی ایران عرضه کرد. در این دوره (تیموریان) که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۵ میلادی به طول انجامید؛ هنر

نقاشی و کوچک سازی به بالاترین درجه کمال رسیده و بسیاری از نقاشان مشهور عمرشان را بر سر اینکار گذاشته اند.

دو کتاب با ارزش از زمان بایسغر باقی مانده است؛ یکی کتاب "کلیله و دمنه" و دیگری کتاب "شاهنامه". هنر کوچک ایرانی در کتاب شاهنامه که در سال ۱۴۴۴ میلادی در شیراز رنگ آمیزی شده است، بخوبی مشخص است.

یکی از این طرح ها نشان دادن یک منظره زیبا از یک دادگاه ایرانی است که به سبک چینی رنگ آمیزی شده است. کاشی های سفید و آبی ایرانی همراه با فرشهای زیبای ایرانی بصورت هندسی نقش شده است. در یکی از کتابهای دستنویس "خمسه نظامی گنجوی"، سیزده مینیاتور زیبا بوسیله "میرک" کشیده شده است.

ساختگی بودن، حساسیت، و هنر نقاشی های بغداد از طرحهای کشیده شده در کتاب "خمسه نظامی" کاملا مشهود است. این قطعه با ارزش و فوق العاده هم اکنون در موزه بریتانیا قرار دارد. در این قسمت از معماران و مهندسان مشغول ساختمان سازی هستند. این نقاشی در سال ۱۴۹۴ میلادی در هرات نقاشی شده است.

بهزاد، بهترین استاد سبک مدرسه هراتی، این هنر را بسیار بسط داد. او سبک را اختراع کرد که قبل از او هرگز استفاده نشده بود.

یکی از برجسته ترین کارها کتاب شاهنامه فردوسی است که در کتابخانه گلستان ایران قرار دارد. این شاهنامه در زمان سلطان بایسغر که یکی از شاهزادگان تیموری بود؛ به سبک مدرسه هراتی نقاشی شده است.

نقاشی های این کتاب از نگاه رنگ آمیزی و تناسب ترکیب دهنده تصاویر، در بالاترین حد زیبایی و استحکام قرار دارد.

در دوران صفویه مرکزیت هنر به شهر تبریز آمد. و برخی از هنرمندان هم در شهر قزوین ماندگار شدند. اما اصل سبک نقاشی صفویه در شهر اصفهان بوجود آمد.

مینیاتورهای ایرانی، در دوره صفویه در شهر اصفهان، از سبک چینی جدا شده و قدم در راهی جدید نهاد. این نقاشان بعدها به سبک طبیعی متمایل شدند. رضا عباسی مؤسس سبک "مدرسه نقاشی صفوی" بود. در نقاشی های دوران صفوی دگرگونی بسیار عالی در نقاشی ایرانی رخ داد.

طرحهای این دوره یکی از بهترین و زیبا ترین و با سلیقه ترین طرحهای نقاشان ایرانی است که نشان دهنده ذوق نقاشان ایرانی است. مینیاتورهای خلق شده در این دوره(مدرسه صفوی)، هیچکدام منحصراً با هدف مزین کردن کتابها کشیده نشده اند. سبک صفوی بسیار بهتر و ملایم تر از سبک مدرسه تیموریان (هراتی) و مخصوصاً سبک مغولی است.

در نقاشی نقاشان دوران صفوی آشکار شدن تخصص آنها در این رشته بوضوح مشخص است. بهترین معرف از این دوره نقاشی های هستند که در عمارت چهل ستون و عالی قاپو کشیده شده است.

در نقاشی های صفوی، موضوع اصلی شکوه و زیبایی این دوره است. موضوعات نقاشی ها بیشتر حول محور بارگاه سلاطین، اشراف زادگان، کاخ های زیبا، مناظر زیبا و صحنه هایی از جنگ ها است.

در این نقاشی ها انسانها با لباسهای پرخرج نخ کشی، صورتهایی زیبا و مجسمه های ظریف رنگین به طور پر هیجان روشن به تصویر کشیده شده است. هنر نقاشی در طول دوران صفوی هم زیاد و هم دارای کیفیت بهتر شد. در این نقاشی ها آزادی بیشتر و مهارت و دقت بیشتر مشهود است.

هنرمندان بیشتر به اصول کلی پرداخته و از جزئیات غیر ضروری اجتناب، که در شیوه هراتی و تبریزی بکار رفته بود، خودداری کردند. صافی خطوط، بیان زود احساسات و متراکم شدن موضوعات از مشخصات سبک نقاشی صفوی است. از آنجاییکه در اواخر دوران صفوی، از لحاظ جنبه فکری اختلافات جزئی در رنگ آمیزی بوجود آورد، میتوان به ظهور سبک اروپایی در این نقاشی ها پی برد.

نقاشی های دوران قاجاریه (قرن شانزدهم میلادی) یک ترکیبی از سبک هنرهای اروپایی کلاسیک و سبک و تکنیک مینیاتورهای دوران صوفی است.

در این دوران "محمد غفاری (کمال الملک)" سبک کلاسیک اروپایی را در ایران رواج داد. در این دوران سبکی از نقاشی بوجود آمد که بنام "قهوه خانه" شناخته شد. این نوع نقاشی یک پدیده جدید در تاریخ هنر ایرانی است. سبک "قهوه خانه" عامه پسند و مذهبی است. موضوعات این سبک بیشتر تصاویر پیامبران و امامان، شعائر مذهبی، جنگها و نام آوران ملی بودند.

"قهوه خانه ها" رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز نمودند. در این مکان داستان سرایان و نقالان داستانهای حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو میکردند. هنرمندان همان داستانها را بر روی دیوارهای این "قهوه خانه ها" نقاشی کرده بودند. قبلا در گذشته که پادشاهان و اشراف زادگان نقاشان را پشتیبانی میکردند؛ اما اینبار هنرمندان به درخواست مردم عادی آن مناظر را بر روی دیوارها میکشیدند و به این کار علاقمند بودند.

در بیشتر این قهوه خانه ها این مناظر که بیشتر به درخواست عمومی بود رنگ آمیزی شده بود. زیباترین مثالها در موزه اصلی تهران و همینطور در بعضی از موزه های خصوصی داخل و خارج از کشور نگهداری میشود. نقاشی های ایرانی، یک نوع ملاحت را که بی شباهت به هر چیز دیگر است به تماشاگر عرضه میکند.

آنها یک ارتباط بیکران با داستانهای حماسی نگه داشته اند. نقاشی ایرانی، بعنوان یکی از بزرگترین سبکهای نقاشی در آسیا مطرح است. آسمان های روشن (آبی)، زیبایی شگفت انگیز شکوفه ها و در میان آنها انسانهایی که دوست میدارند و انسانهایی که تنفر دارند، خوشگذران و افسرده، به موضوعات مختلف نقاشان ایرانی شکل میدهند.

http://vista.ir/?view=article&id=299496

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخچه تابلوی مونالیزا

داوینچی در سال ۱۵۱۶ هنگامی که تابلو مونالیزا را در چمدانهای خود داشت وارد فرانسه می‌شود و آنرا به پادشاه وقت فرانسه فرانسیس اول (Francis I) می‌فروشد. پس از آن به مرور زمان این اثر زیبا در شهرهای مختلف فرانسه نقل مکان می‌کند تا اینکه پس از انقلاب فرانسه، مونالیزا موزه لوور (Louvre) را بعنوان خانه خود انتخاب می‌کند.

ناپلئون با بی انصافی کامل آنرا از موزه برمی‌دارد و به اطاق خواب خصوصی خود می‌برد و پس از تبعید ناپلئون این اثر زیبا دوباره به لور بازگردانده می‌شود.

در ۲۱ اوت سال ۱۹۱۱ تابلو مونالیزا توسط یک دزد ایتالیایی دزیده می‌شود و به ایتالیا آورده می‌شود. پس از گذشت دو سال این تابلو در زادگاه خود یعنی فلورانس دیده می‌شود و پس از انجام برخی پروسه‌های اداری و قانونی تابلو دوباره به لور بازگردانده می‌شود.

در سال ۱۹۵۶ شخصی اقدام به پاشیدن اسید به قسمت پایینی تابلو نمود که مرمت آن سالها به طول انجامید. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی شهرهای نیویورک، توکیو و موسکو

میزبان این تابلو زیبا بودند.

آنچه بر این اثر هنری در طول تاریخ گذشته است مسئولین موزه لور را بر آن داشته تا این تابلو ارزشمند را در پشت شیشه ضد گلوله تحت تدابیر شدید امنیتی نگهداری کنند و دیگر به هیچ وجه حق خروج آنرا از موزه برای نمایش در هیچ کشوری را ندهند.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=10446

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخچه رنگ آمیزی در ایران

رنگ آمیزی در میان مردم فلات ایران سابقه ای دراز دارد. «گل اخرا»ی سرخ و زردی که در باستان به کار تهیه ظروف سفالین می رفته، و یا گل تیره ای که از آن ظرف سفالی یکپارچه سیاه می ساخته اند، چشم جماعات اولیه را با ظروف یکپارچه رنگین طبیعی آشنا کرده بود.

خاصه آنکه با استفاده از آتش، ظروف گلی پخته به صورت سفال درمی آمده و در مجاورت درجات مختلف حرارت آفتاب و آتش، کم رنگ و پررنگ می شده است و رنگ آمیزی جدیدی در برابر چشمان مردم قرار می گرفته و الهام بخش سلیقه ها می گردیده است. شاید برخورد به گیاهانی که دارای مواد و مایعات رنگین بوده اند، یکی از وسایل رنگ آمیزی پاره ای از لوازم زندگانی (چون رنگین کردن بافته های اولیه) بوده باشد.

برخورد به خاک های معدنی «گچ و آهک» و همچنین گل اخرای قرمز که با آنها دیوار کومه ها را می آلودند و آنها را سفید یا قرمز می نمودند، احتمالاً شروع رنگ آمیزی بوده باشد که دیرتر زمینه وسیعی یافته است. آثار رنگین زیادی از دوره ماقبل تاریخ در دست نیست ولی با توجه به تاریخ تمدن و آشنایی با ویژگی های جوامع بدوی می توان علاقه نخستین جماعات را به خودآرایی (به کمک رنگ) دریافت. علاقه آدمی به رنگ آمیزی نه تنها در زمان زندگی او بوده بلکه تن و روی مردگان خود را نیز با «گل اخرا» زینت می بخشیدند و آنان را هرچه شکوهمندتر به جهان دیگر می فرستادند.

بعید نیست که روی رغبت خاص جماعات بدوی به رنگ آمیزی لوازم زندگانی و همچنین خودآرایی به وسیله رنگ که جنبه خوشایندی و تشریفاتی و ابراز تشخص داشته یک قسمت عمده کوشش آنان، در راه به دست آوردن مواد رنگین صرف شده باشد.

چند وقت طول کشید تا توفیقی در این راه حاصل شد معلوم نیست. زیرا برخورد تصادفی به ماده رنگین گیاهی یا معدنی و دانستن این که عصاره برگ ویج و پوست انار رنگی در زمینه زرد می دهند و عصاره گیاه اسکوتی زرد لیمویی خوشرنگ به دست می دهد یا از برگ درختان کول رنگ مشکی روشن و از پوست تنه درخت گردو، رنگ مشکی خوشرنگ به دست می آید، یا گیاهانی که بر سر خود قرمز دانه دارند و رنگ قرمز آنها در

مجاورت هوا و آفتاب تیره می شود و یا برخورد به سنگ منگنز و دریافت خاصیت رنگ آن که مخلوطش با آب و رسیدن گرما به آن، رنگ تیره ای به دست می دهد. قاعدتاً با دنیای آن روز، وقت زیادی برای تجربه اندوختن لازم داشته است.

برخورد آنان به براده های فلزات (که احیاناً در دسترس آنان بوده) چون مس، قلع، سرب، کبالت و سنگ لاجورد) و سنگ چخماق و... و اندیشمندی در اینکه می توان براده ها را زینت بخشیده و آنها را هرچه شکوهمندتر به صورت نرم با سنگ سائیده و آنها را خمیرمایه کرده به کار برد، برداشت های اولیه برای تهیه رنگ های لعابی بود که در هزاره سوم پیش از میلاد در ایران به ثمر رسیده است.

بهره گیری از رنگ به صورت عملی در هنر ایران از سفال های آن دوران تا به امروز، همچنان در مسیرهای گوناگونی دنبال شده است. در دوره ایران باستان هنرمند در بکاربردن رنگ دقت داشته و رنگ را بیهوده و بی جا به کار نمی برده است و کوشش داشته است که به وسیله رنگ در هنر خود هماهنگی به وجود آورد. گرچه هنرمند در گزینش رنگ کاملاً آزاد بوده ولی هیچ گاه در به کار بردن رنگ پذیرش های اصولی را زیر پا نمی گذاشته و اگر هم در به کار بردن رنگ تغییری می داده، این تغییر از گروه آن رنگ ها بیرون نمی رفته است.

بدین گونه رنگ در هنر ایرانی جلوه ای خاص و مقامی ارزشمند داشته و دارد. هنرمند ایرانی، در دوره های رواج هنرها، در گزینش رنگ دقت و سلیقه ای خاص به کار برده و می شود گفت که بیشتر هنرمندان سرزمین ما، رنگ را آگاهانه برگزیده اند و می دانسته اند که کدام رنگ را در کجا به کار ببرند حتی در بعضی دوره ها، پاره ای از هنرمندان در آثار خود از رنگ های غیرعادی استفاده کرده اند که البته گاهی همین گزینش های غیرعادی، زیبایی خاصی به آثار هنری داده و گذشته از آن باعث شناسایی راحت و آسوده این آثار شده است.

برای ساختن رنگ تا ۱۵۹۰ میلادی (۹۹۸هـ.ق) از سفیده تخم مرغ و پس از آن از صمغ، به عنوان بست (چسب) استفاده می شده است. به احتمال زیاد، ترکیب این گونه مواد با یکدیگر بوده است که لایه های سخت و شکننده نگاره های نخستین را سبب شده است. بعدها به علت مراوده نگارگران ایرانی با اروپائیان از صمغ عربی به عنوان نسبت استفاده شد. صمغ عربی نه تنها قشر رنگ را سبک تر ساخت بلکه رنگ استحکام بیشتری یافت و کیفیت مات آن در مقایسه با نگاره های دوره های قبل فزونی یافت.

سیر تحول تکمیلی استفاده از رنگ از آن زمان تا به امروز که بیش از ده هزار رنگ در امور بازرگانی صنعتی و هنری می توان نام برد همچنان ادامه دارد.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=294137

VISTA.IR
Online Classified Service

تاریخچهٔ مینیاتور در ایران

واژهٔ «مینیاتور» که مخفف شدهٔ کلمهٔ فرانسوی «مینی موم ناتورال» و به معنی طبیعت کوچک و ظریف است و در نیمهٔ اول قرن اخیر و حدوداً از دورهٔ قاجاریان وارد زبان فارسی شده، اصولاً به هر نوع پدیدهٔ هنری ظریف (به هر شیوه‌ای که ساخته شده باشد) اطلاق می‌شود و در ایران، برای

شناسایی نوعی نقاشی که دارای سابقه و قدمتی بسیار طولانی است به کار می‌رود .

این هنر که به اعتقاد اکثر محققان در ایران تولد یافته ، بعد به چین راه برده و از دورهٔ مغول‌ها به صورتی تقریباً کامل‌تر به ایران برگشته و هنرمندانِ ایرانی ،تلاش بی شائبه‌ای را صرف تکمیل و توسعهٔ آن کرده‌اند ،از جمله هنرهایی است که قابلیت به تصویر در آوردن تمامی طبیعت را در قالبی کوچک دارد ؛ اما نباید چنین پنداشت که چون مقیاس تصاویر در مینیاتور سازی بسیار کوچک است، بنابراین تنها بخش کوچکی از طبیعت را می‌توان در این نوع تابلوها تصویر نمود و یا چون الهام بخش مینیاتوریست، طبیعت است ،وی ناچار می‌باشد فقط مناظری از طبیعت را ترسیم کند ؛ هرگز چنین نیست ؛ بلکه کوشش در ایجاد و القای هر چه بیشتر زیبایی و تفهیم آن صفت ویژه‌ای است که مینیاتور سازی را از سایر انواع نگارگری ایران جدا می‌کند و مینیاتوریست، هنرمندی است که آنچه را خود می‌اندیشد ،یا می‌پندارد که بیننده علاقه‌مند به دیدن آن است، تجسم می‌بخشد و به هیچ وجه تابع مقررات و قوانین حاکم بر فضای نقاشی نیست .

مکاتب مینیاتورهای ایرانی، از قرون بعد از اسلام آغاز شده و در قرون اولیهٔ بعد از ظهور اسلام، هنر ایران با ابتکاراتی در خطوط عربی تداوم یافته و بهترین نسخه‌های قرآن کریم را هنرمندان مبتکر ایرانی نوشته و به تزئین و تذهیب مصحف شریف پرداخته‌اند. طلاکاری حواشی و سرلوحهٔ قرآن و طرحهای اسلیمی و ختایی و گردش‌های ترکیب بندی آنها را به شیوهٔ مخصوصی که امروزه آن را «استیلیزه» می‌نامیم ،ایرانیان ابداع کردند و در ادامهٔ این ابداع و ابتکار بود که نقاشی براساس متن کتب و نوشته‌ها نیز رواج یافت که مینیاتورهای مکتب بغداد ، سرآغاز آن است .

مکتب بغداد، از آن جهت که نوعی نقاشی بدوی است ،تا حدودی نشان از فقدان مهارت و قدرت هنری سازندگانش دارد و بیشتر در بردارندهٔ قصه‌ها و روایات مذهبی است. هنرمندان مکتب بغداد ،اکثراً ایرانی بوده‌اند و معمولاً نیز به سفارش و دستور رؤسای قبایل عرب ،کتب خطی را با ذوق خود تزئین می‌کردند و روش کار آنها به اکثر نقاط دورو نزدیک ایران راه یافته بود و تا دوران سلجوقیان که نقاشی ایران ترقّیِ محسوسی کرد، ادامه یافت.

با حملهٔ چنگیز به ایران و از رونق افتادن بغداد ،نخستین فرمانروایان مغول در شمال غربی ایران و در تبریز و مراغه مستقر شدند و خواه نا خواه هنرمندان نیز در آن منطقه گرد آمدند و به دلیل علاقه و تمایل مغولان به هنر چینی، جذب ذوق آزمایی در این زمینه شدند .

نا گفته نباید گذشت که نقاشی به شیوهٔ چینی‌ها، با هجوم مغولان به ایران نیامد، بلکه نقاشی ایران سالها قبل از تهاجم چنگیز با اسلوب و روش‌های هنر چین در سراسر خاورمیانه شهرت و اعتبار داشت و در شاهنامهٔ فردوسی نیز به این مطلب اشاره شده است .و احتمال می‌رود که ترکان سلجوقی ،مروج این شیوه در ایران بوده باشند. منتهی ایرانیان شیوهٔ نقاشی چینی را با دید خاص هنری خود تلفیق کردند و کاشی‌هایی که امروزه نمونه‌هایی از آن در دست است، نشان می‌دهد که سالها پیش از حملهٔ مغول به ایران، همان سبک و شیوه و رنگ آمیزی و طراحی که بعدها به صورت نقاشیِ کتب ،مورد استفاده قرار گرفت، در ایران اعمال شده است و اگر دست حوادث ،کتابخانه‌های بزرگ ایران را معدوم نکرده بود ،امروز به راحتی می‌توانستیم نسخی را که متعلق به دوران پیش از مغول بوده و همان ویژگی مینیاتورهای مکتب هرات یا مراغه و مکاتب دیگر بعد از مغول را داشته است، ببینیم .

در ابتدای حمله مغولان به ایران، هنر نقاشی به واسطهٔ قتل عام هنرمندان ،رونق خود را از دست داد ؛ ولی بعد از گذشتِ چند سال، سران مغول به فکر ترویج هنر افتادند و برای عملی ساختن این منظور ،عده‌ای نقاش چینی را از راه مغولستان به ایران آوردند و کوشیدند تا نقاشی چینی را در ایران رایج سازند و هنرمندان ایرانی، اگرچه تحت تأثیر این مسأله قرار گرفتند، اما بر خلاف نقاشان چینی ،هرگز طبیعت را به عنوان نهایتی از

احساسات و عواطف و به گونه‌ای مجرد و انتزاعی ،مورد توجه قرار نداند و بیشتر به انسان و تفکراتی در حالات انسانی پرداختند و به همین جهت است که کمتر مینیاتور ایرانی را بدونِ صورت و هیأت انسانی می‌توان یافت.

از سوی دیگر مینیاتور سازان ایرانی، هرگز پیوندهای خود را با شعر، فرهنگ و شیوه‌های تفکر بومی نبریده و افسانه‌ها، اساطیر، قهرمانان ملی، سنن و شیوه‌های زندگی ایرانی، همواره نمودی آشکار در آثار آنان داشته و این وابستگی به زندگی و اعتقادات ملی به حدی نیرومند و قوی است که به مینیاتور ایرانی، علیرغم پیوندها و نقاط مشترک فراوانش با سایر مکاتب آسیایی (از جمله شیوه‌های نقاشی هندی ،چینی و ژاپنی) وجهة خاصی می‌دهد و باعث تمایزش از هنر سایر ملت‌ها و ممالک می‌شود .

این وضعیت تا دوران ایلخانیان و تیموریان ادامه داشت و به قدری مورد توجه بود که یکی از شاهزادگان تیموری به نام «بایسنغرمیرزا» که خطاطی هنرمند بود، سرپرستی امور هنری را در شهر هرات به عهده گرفت .

در آن زمان ،شهر هرات مرکز تجمع هنرمندان شده بود و معروف است که فقط در یک آموزشکدة نقاشی، شصت استاد به تعلیم هنرجویان و انجام سفارشات محوله اشتغال داشتند. معروفترین استادکاران مکتب هرات «کمال الدین بهزاد» است که کتاب مصور و معروفی به نام ظفرنامة تیموری دارد و به جرأت می‌توان آثار وی را از لحاظ حالت چهره‌ها، حرکت قلم، انتخاب موضوع و نمایش دادن وقایع، سرآمد تمام مینیاتورهایی دانست که قبل یا بعد از او در ایران ساخته شده است .

روی هم رفته آثار مینیاتور ایران در مکتب هرات، به علت سابقة ممتد و آزادی عمل قابل توجهی که بعد از مکتب بغداد برای هنرمندان به وجود آمد، به حدی پیشرفت نمود که آثار دورة هنر نقاشی و مینیاتور سازی ایران، بعد از دورة هرات با همان شرایط تکمیل یافتة خود ،به عصر صفویان منتقل شد و بعد از آنکه تبریز به عنوان پایتخت انتخاب گردید، استاد کمال الدین بهزاد به آنجا دعوت و عهده دار سمت ریاست کتابخانة سلطنتی شد و همراه با استادکاران بزرگ این دوره نظیر، آقا میرک، سلطان محمد، حسین پاکوب و عده‌ای دیگر کوشید تا این هنر را تعالی و تکامل بخشد .

سبک و مکتب نقاشی دوره صفویه را در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان در دو بخش کاملاً جدا از هم مورد بررسی قرار داد:

۱) مکتب تبریز ،که تا وقتی پایتخت به قزوین منتقل شد به همان شیوه‌ای که ذکر آن گذشت ،تداوم داشت. مینیاتورهای این دوره ،همه در یک نوع و از لحاظ ظرافت کاری و حرکت قلم و طرح و رنگ ،دنبالة مکتب هرات است و فقط مختصری با آن تفاوت دارد .

۲) مکتب اصفهان ،که بعد از انتقال پایتخت به اصفهان شکل گرفت و طی آن سبک و شیوة کار، دچار دگرگونی‌هایی کاملاً چشمگیر شد که نمونة بارز و مشخص آن ،نقوش تزئینی مساجد اصفهان، کاخ چهل ستون و عمارت عالی قاپو، است .

معروفترین نقاش این دوره، رضا عباسی است که در زمان شاه عباس دوم صفوی در اصفهان می‌زیست.

شاه عباس نیز چون خود نقاش بود.(هم اینک نمونه‌هایی از آثار هنری او در موزة گلستانِ تهران موجود است)، توجه خاصی به گسترش هنر نقاشی داشت و به دلیل تشویقی که از هنرمندان به عمل می‌آورد ،مینیاتور سازی در دورة او از جهت توسعه ،قدرت، مهارت و سرعت کار نقاشان ،ترقی فوق العاده‌ای کرد و هنرمندان توانستند در حدی وسیع‌تر از مکتب‌های هرات ،تبریز و قزوین با هنر چینی فاصله بگیرند و با ساده کردن نقوش و سرعت عمل بیشتر، نقاشی را از روی صفحة کاغذ به صورتی دیواری درآورند .

در آثار این دوره ،نقوش تزئینی و گردش‌های اسلیمی و ختایی و انواع ساقه‌ها و گلبرگ‌ها بسیار متنوع شده و اشکال آن که قبلاً از چند نوع گل و برگ و اسلیمی ریز تجاوز نمی‌کرد، به بیش از پنجاه نوع اسلیمی و گل ابتکاری بالغ گردیده است .

موضوعی که از اواخر دورة صفویه و بعد از آن در سبک نقاشی ایران خودنمایی کرد، نفوذ سایه روشن است که البته از روش نقاشی اروپایی اقتباس شده و در دورة زندیه ادامه یافته و باعث به وجود آمدن سبک شیراز شده است .

سبک و شیوة آثار هنری دورة زندیه ،به استثنای نقوش شاخه‌ها و گل و برگ که اختصاص به آن دوره دارد، در قسمت صورت سازی و سایه روشن‌ها و طراحی تصاویر و مناظر ،تفاوت چندانی با شیوه‌های دیگر رایج در ایران ندارد. البته از اواخر دورة صفویه ،نقاشی‌هایی در دست است که نشان می‌دهد شیوة نقاشی به طریقة سایه روشن دار، در اواخر این دوره ،شروع به خودنمایی کرده است .

مکتب نقاشی قاجار ،که از زمان فتحعلی شاه رونق و رواج یافته ،تا حدودی متأثّر از سبک شیراز و دارای پرسپکتیو است و به طور مساوی از نقاشی‌های ایرانی و اروپایی مایه گرفته است و در اواخر دوره، به تدریج نفوذ سبک اروپایی در نقاشی ایران زیاد شده است .

آثار معروفِ محمود خان ملک الشعرای صبا نیز مربوط به همین زمان است و این استاد ،پیشرفت هنر اروپا را در نظر داشته است .

کمال الملک نیز هنگامی که جهت مطالعه به ایتالیا و فرانسه سفر کرده بود، به دلیل اینکه نمی‌توانست یا نمی‌خواست پذیرای سبک نقاشی امپرسیونیسم باشد ،به کپیه برداری از آثار استادکاران عصر رنسانس پرداخت و به همین جهت در بازگشت به ایران و تأسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه (کمال الملک) در آخرین سالهای حکومت قاجاریه ،به تعلیم شیوه‌های نقاشی عصر رنسانس پرداخت و به این ترتیب ،بعد از گذشت چند سال، شیوه‌های نقاشان عصر قاجاریه از بین رفت هنرمندان آزاد به کپیه برداری، گراورو استفاده از باسمه‌های چاپ شده اروپا پرداختند و با تهیهٔ آثاری از شاهنامهٔ فردوسی و شمایل‌های مذهبی به کار خود ادامه دادند .

بعد از سقوط قاجاریه، نقاشی ایران دو شکل کاملاً جدا از هم ،پیدا کرد و هنرمندان در دو دسته مستقل به ادامهٔ کار هنری خود پرداختند :

گروه اول شاگردان کمال الملک بودند. نظیر: حسنعلی وزیری، ابوالحسن صدیقی ،محمد علی حیدریان، حسن شیخ و... که همگی به شیوهٔ خودِ استاد و اقتباس از طبیعت کار می‌کردند و دستهٔ دوم را افرادی نظیر محمد ابراهیم نقاش باشی، آقا امامی، هادی تجویدی، علی درودی، حسین بهزاد، حاج مصور الملکی ،محمد علی تذهیب ،میرزا احمد نقاش، محمد مدبر و... تشکیل می‌دادند که با استفاده از تکنیک‌های مختلف و به وسیلهٔ استفاده از رنگ روغن یا آبرنگ ،مینیاتورهای ریز یا تابلوهای بزرگ نقاشی می‌کردند و موضوعات تابلوهای آنان را نیز ،بیشتر مسایل و موضوعات ملی تشکیل می‌داد .

در همین سال‌ها، علاوه بر مدرسهٔ صنایع مستظرفهٔ سابق، هنرستان هنرهای ملی نیز تأسیس شد و عده‌ای از هنرمندان قدیمی به تهران آمدند و موسسهٔ صنایع قدیمه را تأسیس کردند .تا اینکه در سال ۱۳۳۹ ش کلیهٔ مؤسسات هنری که زیر نظر ادارات مختلف به کار اشتغال داشتند در سازمان واحدی متشکل شدند و به این ترتیب ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور تأسیس شد و چند سال بعد به صورت وزارت فرهنگ و هنر درآمد.

از میان استادان حاضر ، افرادی نظیر علی کریمی ، محمود فرشچیان ، محمد تجویدی ، علی مطیع ،محمد علی زاویه ، نصرت الله یوسفی ، عبد الله باقری و... که اکثراً نیز جز و آموزش دیدگان مدرسهٔ صنایع قدیمه هستند و نزد کمال الملک، هادی تجویدی، احمد امامی یا علی درودی آموزش دیده‌اند، هنوز تلاشی صمیمانه در جهت حفظ و نگهداشت این هنر ارزنده دارند و هر یک شاگردان متعددی تربیت کرده‌اند که در حد خود در حکم حیثیتی و الا برای مینیاتور سازی ایران هستند .

هم اینک نبض مینیاتورسازی ایران در اصفهان می‌تپد و هنرمندان برجستهٔ این رشته، مهارت و کارآیی خود را در رابطه با ارزش‌های منبعث از انقلاب اسلامی ،صرف تجسم بخشیدن به نمادهایی روشن و صریح از اسلام، انقلاب ،زندگی مردم، سنت‌های سالم و ادبیات انسانی این مرز و بوم می‌کنند و ظرافت ،وسعت طرح، گوناگونی نقش و تنوع رنگی که در کارهای آنان به چشم می‌خورد ،بیشتر از آنجا ناشی می‌شود که هر کدامشان به سهم خود ،پیوسته در فکر اعتلای هنر ارزشمندشان هستند .

زیربنای مینیاتور ،طراحی است و قدرت قلم طراح در انتقال مفاهیم ذهنی بر روی کاغذ می‌تواند نقش مؤثری در بافت اثر و ارزش‌های آن داشته باشد .

طرح‌های مینیاتور ایران، با بهره گرفتن از واقعیات و به مدد اندیشهٔ هنرمندان، پیوسته در جهت تکامل، گسترش یافته و غنای این هنر بیشتر از هر چیز ،حاصل جستجو و تلاش هنرمندان در زمینهٔ دستیابی به فضای تازه‌تر است .

سیاه قلم ،یکی از انواع مینیاتور است. ویژگی این نوع مینیاتور ،در مقایسه با دیگر انواع نگاره‌ها که تنوع بیشتری دارند، سادگی و استفاده از رنگ کمتر است و این خصوصیت در مینیاتور سفید قلم نیز به چشم می‌خورد .

در گونهٔ دیگری از مینیاتورهای ساده که به سیاه قلم رنگی موسوم است، قسمت‌هایی از طرح با رنگ‌های متنوع آراسته می‌شود .

رنگ‌های روحی که معمولاً نقوش ظریف و نازک کاری‌های مینیاتور با آن ساخته و پرداخته می‌شود، بازگوکنندهٔ احساسات رقیق و انسانی هنرمند

بوده و از آن بیشتر برای تجسم بخشیدن به حالات درونی و بیان احساس‌هایی که ریشه در پاکی سرشت انسان دارد ،استفاده می‌شود .

گونهٔ دیگر از رنگ‌هایی که در ساخت مینیاتور مورد استفاده قرار می‌گیرد ،رنگ‌های جسمی است. این نوع رنگ که از غلظت و ثبات بیشتری برخوردار است برای ساخت تابلوهای پرکار مصرف می‌شود و بازگو کنندهٔ آن دسته از خصوصیات و حالاتی است که در تضاد با احساسات لطیف و انسانی می‌باشد .

نقوش تمثیلی پرندگان و حیوانات گوناگون به همراه طرح‌های شاخه و گل و برگ و خطوط اسلیمی و ختایی، بخش مهمی از مینیاتور را تشکیل می‌دهد که تذهیب تشعیر نام دارد و معمولاً اطراف و کنارهٔ نگاره‌ها با آن تزئین می‌شود .

در بسیاری موارد تشعیر و تذهیب ،مراحل نهایی در ساخت یک اثر مینیاتوری هستند و با انجام آنها، کار تهیهٔ نگاره نیز به پایان می‌رسد .

منبع : بنياد انديشه اسلامي

http://vista.ir/?view=article&id=297902

VISTA.IR
Online Classified Service

تأثیر نقّاشی ایران بر نقّاشی چین

بیان و توصیف هنر کاری بس مشکل است و بهترین راه را برای شناخت هنر تعریف و شناخت هنرمند یعنی دارنده و صاحب هنر دانسته‌اند. میگوینده هنرمند کسی است که از مردم عادی احساس بیشتردارد و در برابر نمودها حساس‌تر است و یا قدرت دریافت و درك قوی‌تر دارد بطور مثال میتوان گفت که بسیاری از مردم دربرابر غم و عشق و هجر احساسی ژرف و عمیق دارند اما توان و نیرو و قدرت آنرا ندارد که منعکس کننده این احساس عمیق خود باشند، اما هنرمند کسی است که میتواند این احساس دردانگیز را وسیله نقاشی یا سرودن قطعه‌ای موزون یا نوشتن نثری دلپذیر یا ساختن پرده‌ای در موسیقی توصیف و نشان دهد آن چنانکه دیگران را براین غم و درد خود آگاه سازد.

هنرمندان برای بیان احساس خود وسائلی ساخته‌اند و درحقیقت زبانی خاص ایجاد کرده‌اند که بیشتر جنبه ابهام و اشاره دارد، مثلاً برای بیان تأثیر از پیری و مرگ، خزان و زمستان و برگ‌ریزان را نشانه و نمودار آن دانسته‌اند. زبان هنر بطور کلی زبانی است محسوس و ساده، بیانی است از معانی مجرد و کلی بدور، زبانی است که همه از درك و دریافت آن یکسان برخوردار توانند بود حتی، کودکان و مردم بدوی نیز از فهم آن عاجز نیستند. بگمان من زبان هنر، زبانی است که به نیایش خداوند و آفرینش می‌پردازد، زبان هنر بیان‌کننده جمال و زیبائی است زیرا تلاش بشر برای دریافت و درك زیبائی و جمال پیروی کردن از خواسته و خواهش درونی اوست که برای پی‌بردن بمقام الوهیت درنهادش بودیعت گذاشته شده است.

درنهاد بشر عشق بزیبائی با هستی او عجین شده و خمیر مایه وجود اورا تکوین کرده است. من زیبائی را هنر و هنر را در زیبائی می‌بینم. در واقع ترجمان هنر زیبائی است و هنر آن چیزی است که بما حقیقت و زیبائی را عرضه میدارد و نشان میدهد و برای همین است که عموم را تصور بر آنست که مظهر و جلوه‌ای از زیبائی به‌بینند و این درست درهمان پنداری است که نقاشان و پیکرنگاران دوره گذشته داشته‌اند، هنر یعنی عشق و عشق یعنی هنر درواقع عشق است که هنررا پدید می‌آورد و سپس هنر است که بیان کننده عشق است.

هنر زبان عشق است و عشق خود جوهر هنر است، عشق ورزیدن خود هنری است خواجه حافظ این نکته را چنین فاش میکند:

ناصحم گفت که‌جزغم چه هنردارد عشق

گفتم ای خواجه عاقل هنری بهتر ازاین

بیان هنر به زبان هنر مقدور است. برای دریافت این حقیقت شایسته است به گفته بزرگترین هنرمند و هنرور ایران یعنی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی توسل جوئیم که میفرماید:

هرچه گویم عشق را شرح و بیـان

چون به عشق آیم خجل گردم ازآن

گرچه تفسیر زمان روشنگر اســت

لیك عشق بی‌زبان روشن‌تر اســت

عقل در شرحش‌چوخردرگل‌بخفت

شرح عشق‌وعاشقی همرعشق گفت

آفتــاب آمــد دلیـــل آفتــاب

گر دلیلت باید از وی رخ متــاب

ای لقای تـو جواب‌هــر سئــوال

مشگل از تو حل شود بی قیل‌وقال

ترجمان هرچه مارا در دل اســت

دستگیر هر که پایش درگـل است

علت عاشق ز علت‌ها جداســت

عشـق اسطرلاب اســرا خداست

عاشقی گرزین و گرزان سراسـت

عاقبـت مارا بدان شد رهبــر است

چون غرض آمد هنر پوشیده شــد

صد حجاب ازدل بسوی دیده شد

آری درهنر نباید غرض باشد بدین معنی که هنر را بایست بخاطر نفس خود هنر خواست و جوبا شد نه آنك هنر را بخاطر برآوردن امیال مادی و بازاری و سوداگری بخواهیم، اگر درکارهای هنری قصد و نظر مادی و سوداگری و منفعت طلبی پیش آید هنر بازاری میشود و بفرموده مولانا حجاب سودجوئی دیده حقیقت‌نگر و هنرآفرین هنرمند را مانع از دید و لقا خواهد شد و درچنین صورتی هنر به نابودی و مرگ دچار میشود و هنرمند از تجلی و ظهور معنوی عاجز و درمانده میگردد زیرا چنانکه گفتیم هنر عشق است و عشق با سوداگری فاصله دارد، آری عشق اسطرلاب اسرار خداست، هنر یعنی زیبائی و جمال، و میدانیم که جمال و کمال مطلق ذات لایزال و ازلی وابدی آفریدگار است و پی‌جویان زیبائی و جما خداشناسان و عاشقان خدا و آفرینش هستی هستند که با زبان هنر به پرستش زیبائی و جمال می‌پردازند چنانکه گفته شد. بیان و وصف هنر خود

زبانی و بیانی خاص میخواهد و بگفته دیگر.

یك دهان خواهد به پهنای فلك

تا بگوید وصف آن رشگ ملك

ور دهان یابم چنان ور چنیـــن

تنگ آید در فغان این حنیـــن

این قدر هم گر بگویم این سند

شیشه دل از ضعیفی بشکنـــد

هنروارن هنگامیکه بمرحله هنرمندی میرسند بایشان اشراق هنری دست مبدهد و اشراق هنری درطی طریق هنر مرحله‌ایست که هنرآفرین را به ابداع و خلق و آفرینش وامیدارد و برای هنرمند اشراق هنری بمراتب بالاتر و برتر از کیفیت‌های اخلاقی و معنوی و امور بی‌حاصل روزمره دنیوی است.

بیش ازاین درباره بیان و شرح هنر زبان و بیان این ناچیز قاصر و عاجز است و همین اندازه بسنده میکنم که:

بشر از دوران بسیار دور با نقش آفرینی به بیان و احساس و آرزوهای قلبی و درونی خود پرداخته و با خلق زیبائی‌ها از طریق نقاشی و پیکرنگاری با این زبان به نیایش خالق و آفریدگار قیام و اقدام کرده است.-

پس ازاین مقدمه بجاست برای دریافت تاریخ پیدایش نقاشی درایران هرچند موجز و مختصر مطالبی دراین زمینه بیاورد.

متأسفانه دراثر عدم تحقیق و اطلاع چنین پنداشته‌اند که ایرانیان نقاشی را از چینیان آموخته‌اند و نقاشی از چین بایران آمده است این پندار اشتباه و غلط موجب گردیده که نظرات دور از حقیقتی درباره نقاشی ایرانی ابراز و اظهار شود.

با کشف غارهای نقاشی شده درایران مانند غار میرمیلاس تاریخ نقاشی در سرزمین ایران به دورترین ادوار تاریخ زندگی بشر به عقب برده میشود اگر تاریخ نقاشی درایران کهن‌تر از تاریخ نقاشی در اسپانیا و فرانسه نباشد مسلماً ازآنها تازه‌تر نیست. اسنادی دردست داریم که نشان میدهد نقاشی های غنائی رنگین دیواری از دوران هخامنشیان در ایران رایج بوده است. دراین کتاب به نقل از یك اثر قدیمی متذکر است که خارس می‌تی‌لنی که رئیس تشریفات اسکندر در دربار ایران بوده گفته است: درزمان هخامنشیان درایران منظومه ای عاشقانه رواج داشته بمان (رزیا) و (اودا) که تلفظ یونانی آن میشود زریادرس و اوداتیس، این اثر یك داستان عاشقانه منظوم بوده است و درآن از دو قهرمان زریا و اودا که یکدیگر را درخواب می‌بینند و دلباخته هم میشوند یاد شده که پس از بیداری به جستجوی یکدیگر می‌پردازند خارس می‌تی‌لنی گفته است: داستان این دلدادگی و عشق درایران شهرتی فراوان دارد و مردم با رغبت و علاقه فراوان آنرا می‌خوانند و درمعابد و کاخهای بزرگان بر دیوارها نقش‌هائی ازاین داستان نقاشی کرده‌اند.

بنابراین طبق این نوشته و سند که از بیگانگان است از دوران هخامنشی ایرانیان داستانهائی غنائی و عاشقانه را بر دیوار کاخ‌ها و یا خانه‌های خود نقاشی میکرده‌اند و با بدست آمدن چند قطعه نقاشی رنگین دیواری دوران هخامنشی پیداست که نقاشی‌های دیواری آن دوران همه رنگین بوده و درآثار ادبی پس از اسلام نیز به نقل از تاریخ دوران‌باستان منعکس است که در کتابهای دوران ساسانی داستانهای پهلوانی و حماسی را نیز درکتابها نقاشی میکرده‌اند. منجنیك ترمذی میگوید:

به شاهنامه برارهیات تو نقش کنند

زشاهنامه بمیدان‌رود به جنگ فراز

زهیبت تو عدو نقش شاهنامه شود

کازونه‌مردبکارآیدونه‌اسب ونه‌ساز

و یا دیگری گفته است:

بر ایوان‌ها نقش بیژن هنــوز

بزندان افراسیاب اندر است

و در مقدمه شاهنامه ابومنصوری نیز ازاین روش ایرانیان در نقاشی یاد شده است.

ایرانیان در نقاشی مینیاتور که این نام فرانسوی و مختصر شده از مینی‌موم ناتورال یعنی طبیعت درنهایت کوچکی و ظرافت است، خود مبتکر و بنیان‌گذار بوده‌اند و این‌گونه نقاشی از دوران باستان درایران ریشه و مایه و پایه گرفته بوده و همین نقاشی چنانکه خواهیم گفت ازایران به چین رفته و سپس از چین بار دیگر بایران بازگشته است.

در دوران باستان حکاکی‌های ظریفی که در روی سیلندرها یعنی مهره‌های استوانه‌ای و مهرها و نشان‌ها حکاکی شده بهترین و اصیل‌ترین و زیباترین نقاشی مینیاتور است. هیچ‌یك از ملل باستانی درحکاکی که پایه و اساس نقاشی دارد بگواهی پروفسور پوپ همانند نقاشان و حکاکان ایران نتوانسته‌اند هنرمندی خودرا بنمایش آورند.

هنر حکاکی ایرانیان بخصوص در دوران هخامنشیان در روی مهرهای استوانه‌ای و نگین‌ها اعجاب‌انگیز و شگفتی‌آور است، حکاکی مهرهای استوانه‌ای و نشان‌ها از زیباترین مینیاتورهای ایران دوران باستان بشمار میروند.

بطرویکه اسناد و مدارك مکتوب نشان میدهد و تاریخ چین نیز حاکی است نقاشی از ایران به چین رفته است و بعید نیست که این هنر درچین مانند هنر دیگری که از ملتی به ملت دیگر منتقل میگردد و تا اندازه‌ای تحت تأثیر خصوصیات روحی و سنتی آن ملت قرار می‌گیرد- تا حدی رنگ چینی بخود گرفته باشد لیکن پایه و اساس و اسلوب همچنان ایرانی باقی مانده است.

دانشمند شهیر چینی سه‌ئی چی شی‌مومیز عقیده دارد رواج قم‌مو در چین همزمان است با هنگامیکه ساختن ظروف منقوش سفالی از ایران به چین رفته است.

همین دانشمند معتقد است که در قرن پنجم پیش از میلاد یعنی در اوان فرمانروائی هخامنشی نقاشی ایرانی که صحنه‌های شکار را نشان میداده از ایران به چین رفته و مورد تقلید قرار گرفته و نقاشی چین از روی این نقاشی‌ها بوجود آمده است.شادروان پروفسور پوپ نیز در شاهکار بی‌نظیر خود هنرهای ایران معتقد است که از قرن پنجم پیش از میلاد تا قرن هشتم میلادی نفوذ نقاشی ایران در نقاشی چین بسیار بوده است مفهوم این نظر آن است که مدت ۱۳ قرن تمام نفوذ نقاشی ایران بر هنر نگارگری چین حکومت میکرده است و تا قرن هشتم میلادی برابر است با قرن دوم هجری.

دریك رساله معروف چینی که درباره نقاش‌های شهیر و نقاشان چیره‌دست چین تألیف و تنظیم گردیده چنین آمده است که:

ته آلیف ایرانی در تلفظ چینی لیه ئی درزمان سلطنت هخامنشیان از دربار ایران به دربار چین رفت و او نقاشی هنرمند و چیره‌دست بود که در کارهای نقاشی دیواری نظیر نداشت و اوست که نقاشی مینیاتور ایرانی را برای نخستین‌بار در قرن چهارم پیش از میلاد بمردم چین شناساند و آنان را با نقاشی آشنا کرد.

براساس نوشته این رساله چینی و نام و نشانی که از نقاش ایرانی بدست میدهد و تاریخ آن را ذکر میکند درمی‌یابیم که این نگارگر ایرانی ازطرف دربار هخامنشی به چین رفته بطوریکه پیش ازاین گفته شد ایرانیان در دوران هخامنشی توجه خاصی به نقاشی دیوار ی داشته‌اند و داستانهای غنائی و از جمله داستان عشقی زریا و اودا را در دیوار کاخ‌ها و یا خانه‌های خود نقاشی میکرداند و درمی‌یابیم که این سخن به همین نشانی حقیقتی را بیان میکند. دربعضی نوشته‌های پس از اسلام نوشته‌اند که مانی به چین رفت و نقاشی آموخت و به ایران آمد و ادعای پیغمبری کرد درحالیکه چنین نیست زیرا مسافرت مانی به چین هنوز محقق نیست بلکه نغوشاك‌های مانوی یعنی مبلغان او و شاگردانش به ترکستان و چین رفتند و دین مانوی دراثر تبلیغ آنان بزودی درترکستان و چین رواج گرفت. با اینهمه گویندگان دیرین نظیر نظامی گنجوی نیز معتقدند که مانی که نقاشی بود از شهر ری به چین رفت و درآنجا مردم را به آئین خود خواند چنانکه میفرمایند:

شنیدم که مانی به صورتگـــری

زری‌سوی‌چین‌شد به‌پیغمبری

ازاو چینیـان چون خبـــر یافتند

بـــرآن راه پیشینه بشتافتنـــد

آنچه برای ما مسلم است اینکه مانی و آئینش موجب رواج نقاشی و اعتلای هنرهای زیبای کتاب گردیده است.

مانی برای بیان فلسفه آئینش دستور داده بود که تالارهائی بنام نگارستان ساخته بودند و بردیوار این تالارها داستان خلقت آدمی و سرنوشت اورا برپایه معتقدات آئین او نقاشی کرده بودند و پیروانش با سیر در نقاشی های نگارستان فلسفهٔ آئین را درمی‌یافتند، میدانیم این روش بعدها در آئین نسطوریان رسوخ کرد و سپس کلیسا نیز آنرا پذیرفت و اینست که درکلیساهای بزرگ داستان پیدایش آدم وخلقت او تا ظهور پیامبران بر اساس نوشته‌های تورات و انجیل نقش شده است.

پایه و اساس مینیاتور ایرانی بر نقاشی مکتب مانی استوار است. طرح و رنگ در نقاشی مانوی نقش برجسته‌ای ایفا میکند. رنگ‌ها در نقاشی مانوی تند و با جلاست و بیشتر از رنگ‌های سرخ و سبز سیر و روشن ارغوانی درطمینه آبی آسمانی با بکار بردن طلا و نقره برای جلا و تشعشع بکار میرفته است.

از نقاشی‌های مکتب مانی خوشبختانه در سالهای اخیر گذشته ازآنچه در تورفان بدست آمده بود درترکستان شوروی در چند کاخ متعلق بدوران ساسانیان نیز یافت شده است. از جمله در کاخ پادشاهان دیواشتیك در کاخ افراسیاب واقع در تپه افراسیاب. باید گفت که سبك و مکتب نقاشی ایرانی پس از حمله عرب تا هجوم مغول همان نقاشی مکتب مانی است و نمونه‌های بسیاری از نقاشی‌های دیواری و کتابی دوران دیلمی، غزنوی، و سلجوقی دردست است که میتواند بهترین معرف و گواه این مدعا باشد. بازیل‌گرای نیز درباه نفوذ ایران درهنر چین بخصوص نقاشی درسده هشتم تا سده پانزدهم میلادی مقاله‌ای تحقیقی دارد که در مجله جهان‌نو شماره ۱۷ بچاپ رسیده است.

پس ازآمدن مغولان بایران باردیگر روابط فرهنگی و اقتصادی وسیعی میان ایران و چین برقرار گردید و ازآنجا که مغولان به نقاشی و ستاره‌شناسی علاقه داشتند این هنر و آن دانش در مدت فرمان‌روائی آنان راه تکامل پیمود و دراین هنگام است که برای بارسوم عناصر نقاشی ایران با چین پیوندی تازه میگیرد . درزمان تیموری هنرمندان ایران مکتبی تازه و نو در نقاشی ایران ابداع کردند که این مکتب در دوران سلطان حسین‌میرزا بایقرا با ظهور نقاشان چیره‌دست منصور مصور هروی و کمال‌الدین بهزاد باوج ترقی و اعتلای خود رسید و باید گفت این مکتب که بنام هرات نامآور شده به‌هیچ‌وجه ازنظر اصول نقاشی ریشه چینی ندارد و کاملاً ایرانی است.

درنقاشی کتابی یا مینیاتور ایرانی رنگ و طرح اساس است و بدیهی است دراین‌گونه نقاشی نه سایه‌روشن هست و نه پردازونه دور نزدیك (پرسپکتیو) در نقاشی‌های ایرانی پرسپکتیو خاص حکومت میکند که با نقاشی کلاسیك اروپائی کاملاً متفاوت است.

مینیاتور که آنرا نقاشی کتابی هم میتوان گفت کاملاً یك هنر اصیل ایرانی است و نگارگران چیره‌دست ایران با ابداع و خلق صحنه‌های زیبا نمونه‌های شگفت‌آوری دراین نقش‌آفرینی بوجود آورده‌اند که بطور مثال میتوان از مجلس سماع صوفیان و یا جنگ شتران کمال‌الدین بهزاد یاد کرد.

در مینیاتور ایرانی هنرمند هیچگاه تابع طبیعت نیست بلکه گوشش او درخلق و القای هرچه بیشتر زیبائی و تفهیم آن چیزی است که نقاش خود می‌اندیشد یا تصور میکند که بیننده اثر او آرزوی دیدار آنرا دارد. فی‌المثل هنرمند ایرانی در ترسیم و نقاشی مجلسی شاهانه بجای اینکه پادشاه را دریك محیط محدود و دربسته دربار و در تالار نشان بدهد برای آنکه جلال و شکوه بیشتری بشاه بخشد و دربرابر چشم بیننده زیبائی‌های دلچسبی را مجسم سازد شاه را به میان باغی پراز ریاحین و گلها می‌برد. اورا درمیان باغ بر تختی مرصع می‌نشاند درحالی که دراطراف او درختان صنوبر و سرو سایه گسترده و شاخسارهای آن ماوای مرغان زیبا چون تورنگ و چکاوك است. فضای باغ محصور نیست و درگوشه‌ای ازآن تپه‌هائی نمودار است و روی تخته سنگهای کوه کبکان به چرا مشغولند.

در اطراف تخت پادشاه درختان هلو و بادام شکوفه کرده‌اند و برای اینکه بیننده بهتر بتواند شکوفه‌ها را نظاره کند آنها را برخلاف طبیعت و حقیقت درشت و شکوفان نشان داده است جوی‌های آب در اطراف تخت در گردش‌اند و درمیان آنها مرغان آبی و حتی ماهی‌ها نیز دیده میشوند آسمان

بجای آنکه از لاجورد رنگ گیرد و فیروزه‌ای باشند بخاطر آنکه جلال و شکوه شاهانه‌ای بآن مجلس بخشیده باشند و از جلا و تشعشع بیشتری برخوردار باشد از طلا رنگ گرفته و نور خورشید با آن زر نمایان شده است.

همچنین اگر نقاشی هنرمند خواسته باشد داستان یوسف را نمایش دهد برای آنکه نشان بدهد یوسف در قعر چاه دچار مصیبت و وضع نامطلوبی است داخل چاه را نیز به بیننده نشان میدهد و تماشاگر را به قعر چاه می برد و درآنجا با یوسف مأنوس میسازد.

ممکن است گفته شود این خلاف حقیقت و طبیعت است زیرا از سطح زمین نمیتوان قعر چاه را دید ولی مینیاتور ایرانی این ناممکن را ممکن می‌سازد و این امکان را به بیننده میدهد و برای انجام این نظر از طبیعت خارج میشود و خواسته و آرزوی بیننده اثرش را برآورده می‌کند.

مینیاتور ایرانی ازنظر طرح و قواعد و رنگ‌آمیزی دارای خصوصیات و اختصاصات شناخته شده‌ای است که باتوجه به جنبه‌های مخصوص آن میتوان گفت این نوع نقاشی درمیان مکتب‌های مختلف نقاشی جهان از امتیاز خاصی برخوردار است. و باریك‌اندیشی و ریزه‌کاری و ظرافت‌هائی که در مینیاتور ایران پدید آمده به آن جذبه و کشش خاصی بخشیده است.

بحث درباره خصوصیات مینیاتور ایرانی خود موضوع جداگانه‌ایست‌ولی همین اندازه بطور اجمال درباره سیر مینیاتور ایران متذکر میگردد که پس از تحولی که ازعهد شاهرخ میرزا در مینیاتور ایرانی پدیدار گشت و درزمان سلطان حسین‌میرزا بایقرا بمرحله کمال رسید درزمان شاه‌عباس بزرگ به ابداع و ابتکار صادقی‌بیك افشار کتابدار درظخ و نشان دادن حرکات وسیه خطوط راهی تازه در مینیاتور ایران گشوده شد و این مرحله وسیله هنرمند عالیقدر رضا عباسی راه کمال پیموده و نقاشی‌های دیواری این زنان باردیگر رایج شد و شبیه‌سازی معمول و متداول گردید و ابعاد نقاشی از صفحات کتاب خارج شد و فضای وسیع‌تری را دربرگرفت.

مینیاتور ایران در پایان دوران صفویان با رواج نقاشی کلاسیك اروپائی به فراموشی گرائید و درزمان زندیه نقاشی ایرانی و اروپائی با هم پیوند می‌یافت و سبك خاصی پدید آورد که به اشتباه به نقاشی دوره‌قاجار شهرت یافته است. نمیتوان فراموش کرد که حسین بهزاد دراحیای نقاشی مینیاتور سهمی بزرگ برعهده دارد و او دراین هنر نوآوریهائی کرد که مورد تحسین و تمجید محافل هنری جهان و هنرشناسان بنام قرار گرفت. امروز نیز هنرمندان بنام مینیاتور ایران مانند فرشچیان، کریمی و زاویه هریك در سبکی مخصوص بخود مکتبی دارند و با ابداع میکوشند که راهی نو در مینیاتور ایران بگشاید.

بسیار بجاست که هنرآفرینان ایران نقاشی سنتی ایران را با تحولی شایسته و درخور زمان احیا کنند و این مکتب را که بیش از دوهزاروپانصد سال پیشینه دارد با آفرینش‌های هنری و نوآوری پابرجا و استوار دارند و به یقین زنده نگاه‌داشتن میراث‌های فرهنگی و هنری برای نسل معاصر ما یك وظیفه خطیر و بزرگی است که نمیتوان ازآن غافل بود در دنیای امروز که حتی ملت‌های نوخاسته و تازه بدوران استقلال رسیده کوشا هستند که برای خود سنن و میراث‌های فرهنگی بسازند موجب تأسف و تأثر خواهد بود اگر هنرمندان ما به میراث هنری خود بی‌اعتنا باشند و با تقلید از مکتب‌های هنری بیگانه با اینکه برسر گنج نشسته‌اند دست دریوزه‌گی پیش تهی‌مایه‌گان دراز کنند.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=229418

VISTA.IR
Online Classified Service

● نقاشان ایدئولوژیست

ایدئولوژی برای الخاص و شاگردانش در وهله دوم بود یعنی پیش از آنکه ایدئولوژیست باشند نقاش هستند. بنابراین فرم، رنگ و فضا برای آنها مهم است و به همین دلیل نقاشی ها دارای استحکام بیشتری هستند و ارتباط معنا داری بین فرم، رنگ و فضای خود دارند و دارای هارمونی ها و روابط منطقی تری هستند. گرچه ممکن است کارها به نقطه اوجی که برای یك اثر هنری در نظر است نرسند و نتوانند به هنر های دیگر کشور ها پنجه بیندازند اما بسیار قابل تامل هستند.

نمی دانم چقدر قرابت وجود دارد میان هنر و جنگ، در سرزمینی به مذمت جنگ می پردازد و در ملکی دیگر به روایتش. نقاشی و نقش زن در ایران چه آن هنگام که سیاوش در آتش را بر پارچه می کشید و چه آن زمان که دستان بریده ابوالفضل را سرخ گونه تصویر می کرد و سرانجام شهادت فرزندان میهن را غرورآفرین می دانست، همیشه و همیشه از خشونت پرهیز می کرد. بررسی نقاشی جنگ جدای از نقاشی دوران انقلاب امکان پذیر نیست.

اگر طرح مقوله جنگ و نقاشی موضوع صحبت ما باشد بنابراین بحث ما بیشتر هنری است و نه سیاسی و البته اجتماعی نیز هست. در نقاشی جنگ، محتوا بر فرم اثر تسلط دارد، یعنی به شدت پیام گراست. این مسئله غالب نقاشی جنگ است و موارد دیگری دارد که تنها اکسپرسیون فضا را دریافت کرده و مضمون خاصی ندارد.شما در این زمینه چندین سال (تا اینجا که مطلع هستم نزدیك به پنج سال) است که پژوهش می کنید. سئوالم این است که در این نوع نقاشی ها که موضوع قدرت بیشتری دارد، مبانی دیداری چه نقشی ایفا می کنند و نقاش چه سهمی دارد؟ آیا به عنوان یك هنرمند با ابزارش (بوم و رنگ) در حال خلق اثر است یا فقط یك ایدئولوژی را بیان می کند؟

در نقاشی هایی که پیام گرایی هدف و اساس هنرمند قرار گرفته شده است این مورد وجود دارد و در تاریخ هنر هم شبیه این موارد یافت می شود. اما ریشه نقاشی جنگ در ایران را باید در دوره انقلاب و به ویژه پیش از انقلاب جست وجو کنیم. اگر به نقاشی های انقلاب بازگردیم و به ویژه تاکید می کنم پیش از انقلاب، نقاشی هایی که با باور های انقلابی قبل از انقلاب اجرا شده بود دارای فاکتورهای ساده ای هستند که با دقت به آنها پاسخ بخشی از سئوال شما داده خواهد شد. در فاصله بین سال های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ و دهه شصت تا انقلاب، نقاشانی کار می کردند که بیش از آنکه بار ایدئولوژیك خودشان را به عالم هنر وارد کنند و براساس باور های خود کار کنند، سعی می کردند دغدغه های فرم و رنگ و ساختار را حل کنند. به همین دلیل آثار پیش از انقلاب و ابتدای انقلاب تلاشی است برای ارائه یك اثر هنری تا اینکه بخواهد اثری ایدئولوژیك، حتی موفق، باشد.

▪ منظور شما شاگردان الخاص هستند؟

تا حدود زیادی...

▪ و ایدئولوژی الخاص تحت تاثیر آل احمد بود؟

تقریباً همین طور است. اما ایدئولوژی برای آنها در وهله دوم بود یعنی پیش از آنکه ایدئولوژیست باشند نقاش هستند. بنابراین فرم، رنگ و فضا برای آنها مهم است و به همین دلیل نقاشی ها دارای استحکام بیشتری هستند و ارتباط معنا داری بین فرم، رنگ و فضای خود دارند و دارای هارمونی ها و روابط منطقی تری هستند. گرچه ممکن است کارها به نقطه اوجی که برای یك اثر هنری در نظر است نرسند و نتوانند به هنر های دیگر کشور ها پنجه بیندازند اما بسیار قابل تامل هستند.

با وجود اینکه بعدها لابه لای آثار شان مباحث ایدئولوژیك وارد می شود اما همواره ایدئولوژی شان بعد از فرم قرار می گیرد یعنی فرمالیسم مقدم است؛ حتی تا آخرین لحظات پیروزی انقلاب و همچنین در کوران انقلاب و به ویژه در دو سال اول. هنر ناب انقلاب در دو ساله اول است چون بعد

جنگ شروع می شود و دیگر چیزی به نام هنر انقلاب با فاکتور هایی که می شناسیم درون هنر جنگ حل می شود. به هر حال نکته مهمی است که اصالتاً ایدئولوژی برای آنها اصل نبود و هیچ وقت مزاحم خلاقیت هنری آنها نمی شد.

● دلیل شما برای فرعی بودن ایدئولوژی شان چیست؟

هرکجا که لازم دیده اند از به کارگیری عناصر نمادین و پیام رسان اجتماع آن دوره دوری کرده اند و نقاشی را فدای ایدئولوژی نکرده اند تا اینکه به انقلاب نزدیك می شویم و در پیروزی نهضت، آنهایی که به دلایل متعددی به انقلاب عکس العمل نشان دادند برخی از باور های هنری شان عقب نشست و به جای آن ایدئولوژی پر رنگ شد. زیرا انقلاب سیستم اجتماعی یکپارچه ای بود که هنرمندان بیشتر از آنکه هنر به ماهو هنر را ببینند، آن فضا را درك می کردند.

حتی خیلی اهمیت نمی دادند که نقاش هستند. بیشتر می خواستند نقش یك فرد انقلابی را برعهده بگیرند و به نوعی به آن خدمت کنند.

به هر حال رفتار انقلابی آنقدر قوی بود که هنر به دنبال آن کشیده می شد. بنابراین در حین اینکه فعالیت هنری می کردند ساختار آثارشان به طور طبیعی و آرام آرام تقویت شد. شاید بتوان گفت که جست وجوگرانه به دنبال تقویت ساختار آثارشان نبودند زیرا در آن زمان بیان انقلابی در قالب هنر مهم تر بود تا بیان هنری با فرم و رنگ و بوی اعتقادی. پس وقتی اثر خود را اجرا می کردند به نوعی اغنا می شدند. بنابراین در سیر هنر انقلاب و جنگ از جست وجوهای ایدئولوژیك تا توجه به رنگ، فرم و ساختار حضور دارند.

در این میان حاشیه های جدی هم وجود دارد، هنرمندان آن دوران جوان بودند یا نقاشان جوانی بودند که دوران جوانی شان را سپری می کرده اند. جامعه هم به دلیل جو همراهی که داشت بی آنکه از استحکام و قدرت آثار آنان سئوال کند یا به ضعف این آثار بپردازد، آنها را می پذیرفت. در واقع ضعف در بیان برای جامعه مهم نبود و آنجایی هم که ضعف بود با باور اعتقادی پوشانده می شد و خلأها پر می شد. بنابراین آثار _ یا تکثیر شده و یا اورژینال آنها- به اقصی نقاط کشور می رفت و نمایشگاه هایی از این دست به سادگی مورد استقبال قرار می گرفت. بنابراین مسئله ای بین مخاطب و نقاش وجود نداشت. اما کم کم که جنگ شروع شد فضا تغییر یافت، انقلاب در درون جنگ به چیز دیگری تبدیل و ترجمه می شود؛ مبارزه با نظم و دفاع از کشور و دین.

عناصر و نمادها تغییر پیدا کردند. از طرفی در این دوران هنرمندانی که در انقلاب کار می کردند، دورانی را سپری می کنند که دوران پختگی شان است. کم کم فرم هم اهمیت پیدا می کند و ساختار آثار به طرف عناصر قوی تر حرکت می کنند.

● و نقاشان اواخر دهه شصت هم عقب نشینی کرده اند؟

به این دلیل که بار ایدئولوژیکی کشور تقریباً یکدست به نظر می آمد، در جامعه هنری خیلی ها نسبت به آن عکس العمل مثبت نشان دادند و برخی هم عکس العمل منفی.

در دوره پیش و بعد از انقلاب فضا متفاوت بود. اینکه چرا بعضی نقاشان اصلاً کار نکردند بحث دیگری است. در حالی که همین نقاشان قبل از انقلاب به اعتراض نسبت به حکومت کار می کردند. به هر حال اینگونه واکنش ها به برخی از مباحث روانشناسی هنرمند و عمق باور های او و متغیر های دیگر اجتماعی و اقتصادی نیز بستگی دارد، کما اینکه بخشی از هنرمندان که عکس العمل مثبت هم نشان دادند تا مرحله ای همراهی کردند و بعد رها کردند. این وضعیت هنر انقلاب در ابتدای آن است.

اما در هنر انقلاب اتفاق دیگری رخ می دهد که در کشور های دیگر کمتر سراغ داریم. وقتی در انقلاب بحث خون و شهادت و رهبری و مردم به میان می آید، خطابه اصالت پیدا می کند و هنرمندان نیز در همان راستا حرکت می کنند. به همین دلیل ویژگی های هنر انقلاب بیشتر خطابه ای است و عناصر آن صریح هستند و کمتر کنایه آمیز هستند. در واقع همان چیزی را که می گویند به تصویر می کشند. در صورتی که وقتی به دوران پختگی می رسند و در ضمن تب و شور انقلابی نیز کاهش پیدا کرده یا تبدیل شده است به سمت کنایه، استعاره و ایهام پیش می روند و صراحت به کنایه هایی تبدیل می شود که اتفاقاً طبیعت هنر هم همین گونه است و در واقع به خاستگاه اصلی هنر برمی گردند.

در این مرحله واکنش ها دیگر شتابزده نیست.

نکته ای که باید به آن اشاره کرد این است که اگر این آثار را کنار آثاری از کشور فرانسه یا مکزیك بگذاریم و مقایسه کنیم، شاید چندان منطقی نباشد. ما فقط می توانیم در آسیب شناسی خودمان را اصلاح کنیم. عناصر نقاشی انقلاب، عناصری هستند که نقاشان سعی کرده اند از فرهنگ بومی گرفته شوند. اینکه چقدر موفق شده اند بحث دیگری است.

ضمن اینکه برخلاف آنچه بسیاری فکر می کنند، هنرمندان دیگر کشور ها اغلب بخش رئالیستی و واقع گرایی جنگ را دیده اند نه وجود سمبلیك آن را که در کشور هایی که جنگ را تجربه کرده اند روایتگری و وقایع جنگ برای هنرمندان نقاشی خیلی اهمیت داشته است و به همین دلیل روایت های تصویری که از جنگ می بینید بسیار نزدیك به عکاسی است، فضای خون آلود و درگیری ها و...

اما در نقاشی جنگ ایران یا نقاشان اصلاً اینگونه نگاه را ندارند یا اگر این نگاه وجود دارد آنچنان با عناصر نمادین آمیخته شده که دیگر روایتی نمانده است. در این راستا روایت در جنگ به مفاهیم حقیقی تبدیل می شود یا آنچه که هنرمندی تصور می کند بیان هنر حقیقی است. به همین دلیل آثار هنری جنگ ما به شدت نمادین است و هنرمند از روایتگری مستقیم به طور ناخودآگاه پرهیز کرده است.

چرا؟ چون باور هنرمند مادی نیست و سعی کرده براساس باور دینی خود یا به هر حال باور غیر مادی خود مفهوم مبارزه را در فضای نقاشی نشان دهد و عناصری را در اثر خود تعریف کند تا به بیان آن حقیقت دست پیدا کند زیرا با خود می اندیشد که روایتگری صرف نمی تواند حق مطلب را بیان کند و در واقع روایتگری یك عکاسی عین به عین از موضوع است و محکوم به مرگ. بنابراین مفهوم سازی می کند چون می داند که «مفهوم» ماندگار است. کما اینکه روایت عاشورا اینگونه است.

هنرمندان ما نه تنها مقوله جنگ را سمبلیك دیدند، بلکه وجه لطیف جنگ را هم بیان کردند.

یعنی وجه خونین جنگ را نادیده گرفتند و آن را در قالب موجودی لطیف معرفی کردند که وجه غیر زمینی آن غلبه دارد. شاید بتوان گفت که این قضیه فقط در آثار هنرمندان ایرانی اتفاق افتاد.

نقاشان و هنرمندان ایرانی از بیانگری صریح پرهیز کردند و به نماد پردازی روی آوردند. در نقاشی جنگ هنرمندان ما صحنه های خونین وجود ندارد، این ویژگی مهمی است.

- آسیب شناسی این نماد گرایی کلیشه سازی نبوده است؟

نه، این مسئله قطعیت ندارد. اما نباید فراموش کرد که هنرمندان ما دوره های آکادمیك را داخل کشور گذرانده بودند و بیان های هنری که ما شاهد هستیم متاثر از آن آموزه ها بود. از طرفی اجتماع هم با آنها تعامل مثبت داشت. نقاشان جوانی که در ابتدا به ساختار های متعارف و در مواردی نسبی روی آوردند شاید به نقطه کاملاً متعالی نرسیدند اما تا حدودی خوب آن را مصادره کردند و اگر یك وجه هنر را تعامل با مخاطب بدانیم در آن بخش موفق هستند. فعلاً با وجوه دیگر کاری نداریم.

آنها وظیفه خود را در شرایط تاریخی شان نسبتاً خوب انجام داده اند. نقاشی جنگ را باید براساس آن شرایط بررسی کرد، نه الان در یك فضای آرام با دانشی امروزی و البته قوی.

خشونت در نقاشی جنگ دیده نمی شود، اما جنگ بازمانده دارد. ما حتی مثل نقاشی های «اتودیکس» هم نداریم. یعنی اعتراضی که به رفتار اجتماع با سربازان برگشته از خط مقدم دارند. نقاش ما حتی پس از جنگ هم همان نگاه آرمانی شهادت طلبانه را می بیند.

صریح بگویم که هنرمند جنگ در ایران بد نمی بیند. به هر حال جنگ وجوه خشن هم دارد. اما او زیبایی های آن را می بیند. با اغماض می توان گفت که به لحاظ رفتاری و نگاه به این شعر نزدیك است که «منم که دیده نیالوده ام به بد دیدن.»

او اتفاقاً کار هوشمندانه ای انجام می دهد، خودآگاه یا ناخودآگاه به چیزی توجه می کند که ماندگار است. نقاش به روایتگری جنگ کاری ندارد و همچنان مفهوم مبارزه مهم است و ظلم ستیزی. به آن چیزی عمل می کند که در آن زمان باور اعتقادی او است، حتی وقتی جنگ تمام می شود. چون از نظر او جنگ تمام نشده است و مبارزه ادامه دارد. این مسئله بسیار جالب توجه است؛ بیش از شانزده سال است که جنگ تمام شده است و نقاش همچنان از جنگ بیان مفهوم می کند. درخت سبز نماد معمولاً نیروهای مذهبی و همچنین نگاه به آینده است و پیشانی بند سرخ،

نگاه به گذشته دارد. البته برای ادامه این هنر و چگونگی آن باید آسیب شناسی کرد.

نقاش جوانی که نوجوانی اش در جنگ گذشت و دوران پختگی او بعد از جنگ بود، اگر بخواهد به بخش های دیگری از جنگ واکنش نشان دهد، همین هنر جنگ نمی گذارد پایش را فراتر بگذارد.

هنر جنگ موجود زنده ای نیست که نتواند جلوگیری کند.

آن محل با ساحت یا موضوعی که شما معتقد هستید که نقاش اگر پایش را فراتر بگذارد به آنجا «هنر جنگ» نمی گذارد، آن بخش روایی جنگ و احتمالاً همان وجه خونین جنگ است که البته می دانید که به هر حال هر مبارزه ای دو چهره دارد؛ خون و پیام. هنر، پیام مبارزه را در ساحت وجودی خود هنر بیان می کند. آن چیزی که احتمالاً و به زعم شما نمی گذارد پایش را فراتر بگذارد همان هنر و خلاقیت او است. زیرا هنرمند همان طور که اشاره کردم به طور طبیعی از چیزی روایت را به کناری گذاشته و به مفاهیم و حقیقت جنگ و مبارزه توجه می کند.

• به خاطر نمادهایی که ساخته اند...

نه، هنر جنگ مانع نیست، موجود زنده ای هم نیست، مجموعه يك اتفاق است که افتاده و از نظر محتوایی شاید بتوان گفت که به مکتبی تبدیل شده است. هر چند نقاشانی را هم داشتیم که به وجه خونین جنگ نگاه کردند. در قصه عاشورا هم داریم... خیلی ها خشونت آن را می بینند اما وقتی از حضرت زینب (س) سئوال می شود می گوید من زیبایی دیدم. این مسئله چه چیزی در درون خود دارد که زیبایی نامیده می شود؟ این به جهان بینی هنرمند و خرد گوینده بازمی گردد.

• فکر نمی کنید که سیطره هنر نقاشی جنگ مذهبی به قدری بر جامعه ما سایه افکنده که این خطر وجود دارد که هر نوع برداشت دیگر به ویژه در نقاشی به واکنش اجتماعی منجر شود؟

به اعتقاد من اصل این فرضیه به هیچ وجه نزدیك به حقیقت نیست بلکه بیشتر تصور غیرواقعی است. چون ما چیزی به نام تسلط نقاشی جنگ مذهبی نداریم و اینکه اگر هم عده ای بخواهند وجه دیگری از جنگ را بیان کنند خطری آنها را تهدید می کند، هیچ کدام نزدیك به واقعیت نیست.

• نقاشی های دیواری ما از جنگ را در شهر نمی بینید. این همان نقاشی جنگ مذهبی است و روی جامعه هنری تاثیر می گذارد. شما این قضیه را نفی می کنید؟

آن تصاویری که روی دیوارها هستند هنر جنگ نیست. قبلاً هم بنده در مصاحبه ها و مقالاتم به آنها اشاره کرده ام. اینها نماد و نمونه های هنر جنگ ما نیست، بلکه به باورهای دینی ما حداقل در دوره پس از جنگ آسیب نیز وارد کرده اند. اما در عوض آثار خوبی که با مضمون جنگ و انقلاب بود از روی دیوارها پاك شدند. درحالی که آثار غیرشایسته همچنان روی دیوارها هستند، این مسئله نیز نقد عمیقی طلب می کند. آنها به هیچ وجه ملاك هنر جنگ نیستند بلکه يك رفتار شتابزده تقریباً سیاسی _ مدیریتی است که کمتر می توان بنیان های هنری ناب را در آنها جست و جو کرد.

در کارهای دیواری اجرایی کنونی صمیمیت، قدرت و صلابت و حتی معنویت وجود ندارد. اشتباهات و غفلت های زیادی نیز مانند استفاده از عکس های پرسنلی و تاکید بر تصویر صورت افراد، ضعف بسیار زیاد آثار از نظر بدیهیات هنری نیز در این آثار به وفور مشاهده می شود. البته باید روی مرتبه هنری آنها بحث داشته باشید اما به هر حال نمی شود نفی شان کرد. متاسفانه بسیاری از محققین خارجی، نقاشی های دیواری حال حاضر را هنر جنگ معرفی می کنند و این اشتباه بزرگی است. مردم خود ما هم هنر جنگ را آنچنان که شایسته است از نظر کمی و کیفی ندیده اند. آثاری هم که روی دیوارها اجرا شده اند ملاحظات سیاسی، مالی و سازمانی دارند. آنجایی هنر وجود دارد که حقیقتاً سفارشی در کار نیست. اگر سفارشی هم هست در واقع بهانه و فرصتی است که برای هنرمند فراهم شده تا بتواند عشق و اعتقاد خود را به تصویر بکشد بدون محاسبات اقتصادی. ای کاش توجه می کردند که این کارها اشتباه است. الان معمولاً کسانی در مورد هنر جنگ و انقلاب قضاوت می کنند و اعمال نفوذ می کنند که هیچ تصویر صحیحی از آن ندارند.

• در اینکه هنرمند آزاد است شکی ندارم اما چرا بعضی از نقاشان انقلاب و جنگ با دیدگاه های انقلابی ناگهان به دیجیتال آرت می رسند و حتی در کشوری نمایشگاه می گذارند که در نقاشی هایشان نماد امپریالیسم بود؟

باید تاکید کرد چه آن زمانی که هنرمندان صادقانه نسبت به انقلاب و جنگ واکنش نشان دادند و در کارهایشان منعکس شد سفارش خاصی بود و چه الان که خیلی ها کار نمی کنند در هیچ کدام اجباری وجود نداشت.

اما برای بررسی آنچه شما می گویید باید از دنیای هنر خارج شویم و وارد حوزه مسائل اجتماعی، اقتصادی و روانشناسی هنرمند و... شویم. اگر بپذیریم که هنرمندان باید پس از جنگ هم نسبت به جنگ طوری واکنش نشان دهند که گویی الان هنوز هم جنگ در کشور جاری است، منطقی پیش نرفته ایم. هنرمندان- گاه آگاهانه و در مواردی ناخودآگاه- خود را براساس شرایط اجتماعی منطبق می کنند. وقتی جامعه عوض می شود نمادها و سمبل های تصویری هم تغییر می کند چون مخاطبین تغییر می کنند و هنرمند هم متاثر از عوامل متعدد نمادسازی هایش تغییر می کند و وارد حوزه دیگری می شود. رفتارهای فردی، گروهی و حتی اقتصادی هم در این تغییرات موثر هستند. به هر حال واکنش هنرمند در حال حاضر نسبت به زمانی که صدای توپ و هواپیما به گوش می رسید فرق می کند.

ضمن اینکه ملاحظات دیگری برهنرمند مترتب شده است که این ملاحظات آرام آرام ارزش های او را جابه جا می کند...

- چه ملاحظاتی؟

اقتصادی، سیاسی، قدرت، اعتبار اجتماعی، خانوادگی و... و اینکه تمناهایی که دارد جامعه به آن عکس العمل لازم را یا حتی سیستم حکومتی نشان نمی دهد. وقتی جامعه درخواست های دیگری دارد، هنرمند کمی مقاومت می کند اما بعداً مجبور است بخشی از اندیشه هایش را تغییر دهد و از مواضع خود عدول کند. در این راستا برای اینکه حضور خود را به عنوان هنرمند حفظ کند کامپیوتر و دیجیتالیسم ساده ترین راه است. به این نوع از بیانگری تصویری پناه می آورد و بسیاری از زمینه ها و تئوری های خود را نقض کرده و کنار می گذارد. حتی دانش کار خود را رها می کند. قبلاً سعی می کرد روی مواد و متریال و بافت اثر خود کار کند اما در حال حاضر با یك فیلتر و در فضای کامپیوتر مشکل خود را حل می کند. اجتماع هم دیگر از او خیلی توقع آثار فاخر، اورژینال و هدفمند مبتنی بر اعتقادات ندارد و مخاطب و حامی جدی ای هم وجود ندارد.

- فکر نمی کنید این چرخش هنرمند نقاش واکنشی به ضد ارزش شدن ارزش ها است؟

نه، این قطعیت ندارد. اما می توان گفت که در امتداد ارزشی است که هم هنرمند و هم اجتماع تفسیر جدیدی برای آن دارد. در واقع عمق ارزش ها در اجتماع تغییر کرده است و ارتباطی با حقیقت آنها ندارد.

- نقاش انقلابی می بیند یك نقاش جوان بیست ساله با تردستی هایی همچون اینستالیشن در جهان معروف می شود...
- منظورتان بعضی از هنرمندان قدیمی تر است که به ویدئوآرت پناه آورده اند؟

بله.

این تغییر رفتار است. به خاطر حمایت از هنر مدرن در ایران توسط نهادهای سیاستگزار، که شتابزده انجام شد و در واقع همان روند قبل از انقلاب در ایران ادامه پیدا کرد و خیلی هنرمندان به دلایلی از جمله حمایت و پوشش رسانه ای و ده ها متغیر دیگر، متاثر شدند. بنابراین زبان هنری خود را عوض کردند و به مفاهیم دیگری پناه بردند.

- هنر جنگ دو کارکرد دارد. مثلاً در جنگ بین الملل دوم هنرمندان اروپایی جنگ را نقد می کردند در حالی که در آمریکا هنر ابزاری بود برای ترغیب سربازان به جنگ، به نظر شما کدام یك از این دو کارکرد در هنر جنگ ما وجود داشت؟

تقریباً هیچ کدام. در ایران و از طرف هنرمندان- هیچ گروه از هنرمندان- جنگ تبلیغ نشد بلکه نفس مبارزه تبلیغ شد. یعنی دفاع، ظلم ستیزی و حفظ دین و تمامیت ارضی کشور. پس ما گروه سومی هستیم که البته این بحث به صورت مستقیم ارتباطی به عالم هنر ندارد.

- آیا هنر جنگ بالقوه این پتانسیل را دارد که پایه گذار مکتب دیگری شود یا نه؟ و آیا در واقع به مدت زمان مشخصی محدود می شود؟

اگر مکتب را به لحاظ مفهومی مدنظر بگیریم تا حدودی می شود این فرضیه را پذیرفت. اما سراغ نداریم که طیف گسترده ای از هنرمندان برای یك منظور خاص به مدت طولانی فعالیت هنری کنند. از این منظر هر جنگ یك مکتب است. اما اینکه خود این حرکت مبنای یك مکتب قرار گیرد باید با ظرافت بیشتری به این مسئله نگاه شود. شاید حرف زدن درباره آن کمی زود است. مهمترین چیزی که باید باشد و در حال حاضر نیست خود جنگ

است. البته مفهوم شهادت در هنر پدیده جدیدی نبود بلکه هنرمندان جنگ پرداخت دیگری از آن داشتند. پس این مقوله مختص جنگ نیست. در خیلی از ادیان دیگر هم معنا دارد. از این دیدگاه هنر جنگ می تواند هنرمندان نسل های بعدی را متاثر کند.

- یکی از دستاوردهای مهم انقلاب و جنگ این بود که محتوا را با نقاشی عجین کرد و نگذاشت که نقاشی یك كالبد فرمال شود. اتفاقی که در غرب نیفتاد...

بله، کاملاً درست است. چون هنر جنگ با محتوا شروع می شود و ادامه می یابد، برعکس در غرب محتوا روایت است و با اتمام جنگ تمام می شود.

منبع : پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنر

http://vista.ir/?view=article&id=268853

VISTA.IR
Online Classified Service

تجلی شاهنامه در نقاشی قهوه خانه ای

شاهنامه فردوسی فخیم ترین حماسه ملی ایرانیان است. همان طور که شاهنامه فردوسی در زمانی تنظیم شد که مردم ایران از تسلط کارگزاران متعصب و ترکان تازه وارد بر مقدرات خود رنج می بردند. نقاشی قهوه خانه ای نیز در برهه ای از زمان شکل گرفت که توده مردم از رخنه و نفوذ دو ابر قدرت سیاسی همزمان خود (روسیه و بریتانیا) بر ایران به ستوه آمده بودند؛ بنابراین برای حفظ وحدت ملی و جلوگیری تاثیرات بیش از حد هنر بیگانگان بر فرهنگ و هنر ایران به خصوص نقاشی گرایش به مضامین حماسی شاهنامه فردوسی پیدا کردند و این تمایل با انقلاب مشروطیت شدت یافت.

نقاشی قهوه خانه ای از جمله هنرهایی است که تجلی شاهنامه در مضمون های حماسی آن به وضوح دیده می شود. به خصوص در صحنه هایی نظیر نبرد رستم و سهراب، نبرد رستم و اشکبوس و دیگر قهرمانی های شاهنامه ای. از نقاشان مشهور سبك قهوه خانه ای حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر قابل ذکر است که حسین قوللر آقاسی سردمدار نقاشی هایی با مضمون حماسی و محمد مدبر را سردمدار نقاشی هایی با مضمون مذهبی دانسته اند. نگارگری در ایران دارای کاربردهای متفاوتی است، یکی از کاربردهایش استفاده از آن برای تصویرسازی صفحات کتاب بود. از کتبی که در ایران مکرر مصور و با

نگارگری تزیین می شده، شاهنامه فردوسی است که همواره سرچشمه الهام هنرمندان ایرانی به خصوص نقاشان قرار گرفته است. یکی از سبك های نقاشی که شاهنامه فردوسی در شکل گیری آن تاثیر بسزایی داشته همان طور که پیشتر ذکر شد، نقاشی قهوه خانه است که از اواخر دوره زندیه و اوایل دوره قاجاریه وارد عرصه نقاشی ایران شده است. نقالی از پیش از اسلام به خصوص در دوره ساسانیان در دربار پادشاهان رواج داشته که معمولا همراه موسیقی بوده است. در سه قرن اولیه اسلام، کار نقالان بیان داستان های حماسی و ملی گذشته ایران با همان سبك و سیاق دوره ساسانیان بوده است اما بدون همراهی موسیقی. با سروده شدن و به نظم درآوردن شاهنامه توسط حکیم طوس نقالان دوره های بعد به ویژه مغولی، ایلخانی، و تیموری به بیان داستان های حماسی و شبه حماسی و شاهنامه خوانی با توجه به مضامین شاهنامه فردوسی روی آوردند. با رواج یافتن قهوه خانه در دوره صفوی به خصوص در زمان شاه طهماسب که اولین قهوه خانه ایران در قزوین پایه گذاری شد، کار نقالی و شاهنامه خوانی به قهوه خانه ها کشیده شد. در ابتدا قهوه خانه اختصاص به قشر درباریان داشت. این روند تا اوایل دوره قاجار ادامه پیدا کرد تا این که در دوره قاجار به ویژه دوره سلطنت ناصرالدین شاه به علت ساخت و ساز زیاد و ایجاد قهوه خانه در هر کوی و بر زنی جنبه عمومی پیدا کرد، به طوری که اقشار مختلف جامعه می توانستند در آن جا حضور یابند. در این شرایط بود که کار نقالان نیز به قهوه خانه ها کشیده شد و قهوه چی ها نیز از این وضعیت برای جذب مشتری به نفع خود استفاده بردند؛ اما جو حاکم بر اوضاع اجتماعی و سیاسی ایران حاکی از نفوذ فرهنگ و هنر فرهنگی در ایران بود. این روابط به تبع باعث تاثیر پذیری هنر ایران به خصوص نقاشی از نقاشی فرنگی شد که شروع این تاثیرپذیری به اواخر دوره صفوی و سلطنت شاه عباس دوم (که محمد زمان را برای فرا گرفتن نقاشی به ایتالیا می فرستد) بر می گردد. این روال در دوره قاجار با توجه به اوضاع و شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم به اوج خود می رسد. در این زمان عده ای از نقاشان ایرانی برخاسته از بطن جامعه از وضعیت فرنگی مآب حاکم بر جامعه هنری عهد قاجار رنج می بردند و نقطه ضعف شرایط حاکم را عدم توجه به فرهنگ غنی ایران و هویت ملی دانسته اند. به طوری که فرنگی ها از این موقعیت استفاده کرده و سعی در قطع ارتباط ایرانیان با فرهنگ و تاریخ حماسی گذشته خود داشتند و در واقع می خواستند یك نوع خودباختگی فرهنگی را به مردم تفهیم کنند. به همین خاطر نقاشان عامی بدون تاثیرپذیری از نقاشی فرنگی و با حفظ رعایت اصول نقاشی سنتی ایران به تصویر نقل نقالانی روی آوردند که یادآور دلاوری ها و قهرمانی های ایرانیان بودند و رویه ای در پیش گرفتند تا بتوانند روحیه حماسی را با پیشینه تاریخی و دلاوری های این مرز و بوم در ذهن مردم جای دهند. با هدف جلوگیری از خودباختگی فرهنگی رایج در آن برهه از زمان بهترین اثر حماسی که می توانستند آن را الگوی روش کار خود قرار بدهند، شاهنامه فردوسی با مضامین حماسی آن بود. اگر چه نقاشی هایی که از داستان های شاهنامه از ابتدای دوره قاجار تا آغاز جنبش مشروطیت تصویر می شد به نقاشی قهوه خانه ای نزدیك بود ولی هنوز روح حماسه در آنها تجلی نداشت؛ اما با ظهور مشروطه خواهی و مشروطیت در ایران روح حماسه طلبی در بین ایرانیان عهد قاجار جانی تازه گرفت و نقش نقاشان قهوه خانه ای که مضامین حماسی شاهنامه را بر تابلوی نقاشی کشیده بودند، بهتر احساس می شد. در این عهد نقاشانی با همان روحیه چون حسین قوللر آقاسی که از بین توده مردم برخاسته بود، توانست با بهره گیری از موضوعات شاهنامه، دلاوری ها و حماسه خواهی های اصیل ایران را به شیوه ای ترسیم نماید که هم کمترین بهره از عناصر فرنگی، در کارش دیده شود و هم با رعایت اصول نقاشی سنتی ایران که بیشتر از خیال خود برای نقاشی بهره می گرفتند، به ترسیم دلاورانی چون رستم و سهراب، نبرد رستم و اشکبوس و... با چهره و سبك سنتی ایران بپردازد.

منابع

۱. ناصری، حسن سادات؛ «فردوسی و شاهنامه»؛ مجله هنر و مردم؛ شماره های ۱۵۳ و ۱۵۴؛ تهران: تیر و مرداد ۱۳۵۴، ص ۵۳.

۲. برتلس، یوگنی ادوارد ویچ؛ تاریخ ادبیات فارسی؛ ترجمه سیروس ایزدی؛ انتشارات هیرمند؛ تهران: ۱۳۷۴، ص ۲۶.

۳. تجلی شاهنامه در هنر اسلامی ایران؛ موزه ملی ایران؛ تهران: ۱۳۸۱، ص۷۶.

۴. فروغ، دکتر مهدی؛ «رستم، قهرمان تراژدی»؛ مجله هنر و مردم؛ شماره های ۱۵۳ و ۱۵۴؛ تهران: تیر و مرداد ۱۳۵۴، ص ۴.

۵. ناصری، حسن سادات؛ «فردوسی و شاهنامه»؛ پیشین، ص ۵۴.

۶. اشرافی، احسان؛ «شاهنامه از دیدگاه وحدت ملی»؛ مجله هنر و مردم؛ شماره های ۱۵۳ و ۱۵۴؛ تهران: تیر و مرداد ۱۳۵۴، ص ۷۹.

۷. قندی، دکتر سیاوش؛ «نقش شاهنامه در هنرهای بومی»؛ کتاب ماه هنر؛ فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ شماره های ۳۹ و ۴۰؛ تهران: آذر و دی ۱۳۸۰، ص ۳۲.

۸. ادیب برومند، عبدالعلی؛ «اثر شاهنامه در زبان و ادبیات فارسی و روح و فکر ایرانی»؛ هنر و مردم؛ شماره های ۱۵۳ و ۱۵۴؛ تهران: ۱۳۵۴، ص ۱۳۹.

۹. محمدی، احمد؛ «نگاهی به تاریخ نمایش در ایران»؛ مجله هنر و مردم؛ شماره های ۱۲۹ و ۱۳۰؛ تیر و مرداد ۱۳۵۲، ص ۲۰.

۱۰. فلسفی، نصراله؛ زندگانی شاه عباس اول؛ دانشگاه تهران؛ جلد ۲؛ تهران: ۱۳۴۴، ص ۳۵.

۱۱. کلانتری، منوچهر؛ «رزم و بزم شاهنامه در پرده های بازاری (قهوه خانه ای)»؛ مجله هنر و مردم؛ شماره ۱۳۴؛ تهران: آذر ماه ۱۳۵۲، ص ۲

. مجید ساریخانی

کارشناس ارشد باستان شناسی و پژوهشگر موزه ملی ایران

منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=204148

VISTA.IR
Online Classified Service

تحلیل نقاشی های نبوغ آمیز جکسون پولاک

• دستان فراکتالی یك استاد

«جکسون پولاك» را با تابلو های نقاشی عجیبش می شناسند؛ تابلوهایی که در نگاه اول چیزی جز مخلوطی از رنگ های پاشیده شده به بوم نشان نمی دهند. اغلب منتقدان هم عصرش او را چیزی فراتر از یك نقاش عجیب که قلم مو را با حرکت هایی تصادفی روی بوم می کشد، نمی دانستند؛ اما «پولاك» در برابر آنها مقاومت می کرد و می گفت: «من می توانم جریان رنگ را روی بوم مهار کنم. آنها طرح های تصادفی نیستند.»

چند ده سالی باید می گذشت تا درستی گفته های او اثبات شود. در اواخر دهه ۱۹۹۰، «ریچارد تیلور» فیزیکدان دانشگاه اورگون به بررسی گلچینی از آثار «جکسون پولاك» پرداخت و فهمید که آنها از الگوهای فراکتالی مشخصی تشکیل شده اند که تنها با پاشیدن یا ریختن رنگ بر روی بوم به وجود آمده اند. به نظر می رسید جك رنگ پاش سال ها پیش از آنکه ریاضیات لازم برای بررسی کارهایش ابداع شود، الگوهای فراکتالی را

در نقاشی هایش به کار می برد.

به تازگی، تابلوهای جدیدی پیدا شده اند که احتمال می رود اثر «جکسون پولاك» باشند و شواهدی که «تیلور» در مورد سبك هنری «پولاك» به دست آورده است، می تواند نقش مهمی در تعیین نقاش این تابلوها داشته باشد. دستمزد مالی بالایی به «تیلور» پیشنهاد شد تا این تابلوها را با دقت بررسی کند؛ اما همان طور که خودش می گوید، بررسی تابلوها و نوشتن گزارش کار بسیار دشواری بود: «کار بسیار پرخطری بود. هر تابلوی رنگ پاشی «پولاك» میلیون ها دلار قیمت دارد.» در سال ۱۹۹۸، یکی از آثار مشهور «پولاك» به نام قطب های آبی، اثر ۱۱ نوامبر ۱۹۵۲، بیش از ۴۰ میلیون دلار قیمت گذاری شد. آنچه کار «تیلور» را دشوار می کرد، این بود که هرگونه نظر منفی در مورد تابلوها می توانست چندین صفر بسیار پرارزش را از مقابل قیمت این تابلوها حذف کند!

«جکسون پولاك»، دائم الخمری که زندگی پرتلاطمی داشت و در یك حادثه رانندگی جان خود را از دست داد، بعضی از آثار خود را به قیمتی بسیار ارزان با مواد غذایی و لوازم خانگی مبادله کرده بود! بنابراین خیلی طبیعی است که بتوان برخی از آن آثار را دوباره پیدا کرد. افراد بسیاری ادعا کرده اند تابلوهایی از «پولاك» را در اختیار دارند، اما تنها تعداد اندکی از آنها واقعی از آب درآمده اند. در سال ۱۹۹۵ و به وصیت لی «کرازنر»، بیوه «پولاك»، بنیاد «پولاك»- «کرازنر» تاسیس شد تا نظارت درستی بر آثار به جا مانده از «جکسون پولاك» داشته باشد. این بنیاد جایگزین کمیته بررسی آثار «پولاك» شد که پیش از این مسئولیت حفظ آثار «پولاك» را برعهده داشت.

بهار گذشته، خبری مبنی بر کشف ۳۲ اثر نقاشی جدید منسوب به «پولاك» اعلام شد که واکنش سریعی را در محافل هنری به دنبال داشت. به نظر می رسید تابلوهای تازه کشف شده پیشینه مبهمی نداشته باشند. الکس متر فرزند هربرت متر عکاس و مرسدس متر نقاش که دوستان نزدیك خانواده «پولاك» بودند، این تابلوها را در میان خرت و پرت های خانه پدری اش پیدا کرده اند. توضیحاتی که به دست خط هربرت متر نوشته شده است، نشان می دهد «پولاك» آنها را در دهه ۱۹۴۰ رسم کرده و برخی را به خانواده متر هدیه داده و برخی را نیز به آنها فروخته است!

الکس متر این تابلوها را به مارك بورقی که یك دلال آثار هنری است، نشان داد و او هم با الن لاندائو تماس گرفت، کارشناس آثار «پولاك» که مدتی نیز در بنیاد «پولاك»- «کرازنر» مشغول به کار بود. لاندائو در حال حاضر مشغول مهیا کردن نمایشگاهی هنری به مناسبت پنجاهمین سالمرگ «پولاك» است. این نمایشگاه «پولاك» - مترز ۲۰۰۶ نام دارد و مدیریت آن بر عهده بورقی و متر است و بار اصلی نمایشگاه روی این تابلوهای تازه کشف شده است.

اما همه با این کار موافق نیستند. تاریخ شناسان هنری دیگری هم هستند که این تابلو ها را کار «پولاك» نمی دانند و برخی شان به شدت به این نمایشگاه اعتراض کرده اند. یکی از این مخالفان، «فرانسیس اوکانر» است، از نویسندگان فهرست آثار «پولاك» و یکی از اعضای کمیته بررسی آثار «پولاك» پیش از تاسیس بنیاد «پولاك» - «کرازنر».

تعداد این تابلوهای جدید بسیار زیاد است، به طوری که به یك دهم تعداد تابلوهایی می رسد که «پولاك» در طول عمرش رسم کرده است و همین حساسیت موضوع را بیشتر می کند. به همین دلیل و همچنین بحث داغی که پیرامون اصل بودن این تابلوها بین کارشناسان درگرفت، بنیاد «پولاك»-«کرازنر» مصمم شد خود را وارد ماجرا کند. بنیاد تصمیم گرفت برای اثبات اصل بودن تابلوها دلایل دیگری را غیر از نظرات ضد و نقیض کارشناسان هنری فراهم کند. از آنجا که احتمال داشت این ماجرا به دادگاه کشیده شود، دلایل دیگر اهمیتی دوچندان داشت.

رویه سنتی قضاوت در مورد اصل بودن یك اثر هنری، ارزیابی بصری کارشناس و نظر کارشناسی او است، البته نوع مواد به کار رفته در اثر و هم چنین تاریخچه اثر نیز بخش مهمی از استدلال ها را تشکیل می دهند. اما همه کارشناسان متفق القول هستند که صرف ارزیابی بصری برای تشخیص اصل بودن یك اثر کافی نیست. «تیلور» می گوید: «وقتی یك کارشناس می خواهد تنها براساس مشاهداتش اظهارنظر کند، تنش فراوانی را تحمل می کند. درست مثل این است که از یك قلاب آویزان باشید؛ هر لحظه ممکن است از آن جدا شوید.

در مورد آثار «پولاك» نمی توان از تحلیل شیمیایی رنگ ها استفاده کرد، زیرا او از رنگ های معمولی استفاده می کرد، همان هایی که می توان در هر مغازه ای سراغشان را گرفت. از سوی دیگر، مجله لایف در سال ۱۹۴۹، گزارشی را از «پولاك» و رهیافت جدیدش در هنر به چاپ رساند و همین

کافی بود تا بسیاری از خوانندگان مجله براساس توضیحات کوتاهی که در مورد سبك نقاشی «پولاك» ارائه شده بود، شانس خود را امتحان کنند و نقاشی هایی شبیه به رنگ پاشی های «پولاك» رسم کنند.این درست که پیشینه این تابلوهای جدید کاملاً روشن است و کمتر کسی به تقلب دوستان نزدیك «پولاك» شك دارد، اما بعضی منتقدان می گویند ممکن است این تابلوها کار مرسدس متر باشد که آثار «پولاك» را تقلید کرده است. «پولاك» نقاشی هایش را روی بوم معمولی می کشید، اما تابلوهای مورد بحث روی بوم های مخصوصی کشیده شده اند که متر از آنها استفاده می کرده است و منتقدان همین را دلیلی بر کپی بودن این تابلوها می دانند. پاسخ گروه موافق این است که احتمالاً «پولاك» دوست داشته سبك کارش را روی بوم های متر هم بیازماید؛ هرچه باشد آنها دوستانی نزدیك و صمیمی بوده اند.

این طور شد که بنیاد تصمیم گرفت «تیلور» را به عنوان یك کارشناس بانفوذ وارد ماجرا کند. آنها شش تابلو را برای او فرستادند و این برای «تیلور» فرصت مناسبی بود تا تحقیقاتش را تعمیم دهد و درستی شان را به همه نشان دهد.

در اواخر دهه ۱۹۹۰، «تیلور» که دانش آموخته دکترای رشته های فیزیك و نظریه هنر است، به بررسی این موضوع پرداخت که آیا می توان سبك رنگ پاشی «پولاك» را براساس هندسه فراکتالی توضیح داد. الگوهای فراکتالی، الگوهایی هستند که در بزرگ نمایی های مختلف خود را تکرار می کنند و معمولاً با سیستم های آشوبناك مرتبط می شوند. در دهه ۱۹۷۰، ریاضیدانان با استفاده از نظریه آشوب توانستند الگوهای فراکتالی طبیعت را شناسایی کنند. سواحل دریاها، درختان و شعله ها، همه الگوهای فراکتالی دارند.

«تیلور» به دو دلیل حدس می زد آثار «پولاك» با هندسه فراکتالی مرتبط باشند. «پولاك» بوم را روی زمین پهن می کرد و در حین نقاشی دور آن حرکت می کرد؛ بدین ترتیب او با تمام بدنش رنگ ها را در تمام زاویه ها پخش می کرد. پیش از این ریاضیدانان نشان داده بودند هنگامی که انسان در شرایط نامتعادل قرار می گیرد، حرکت اندام هایش خواص فراکتالی از خود نشان می دهد. فیلم هایی که از نقاشی کردن «پولاك» گرفته شده بود، نشان می داد او در حالت های کنترل شده ای از عدم تعادل کار می کرد. از سوی دیگر، همین پاشیدن و ریختن رنگ روی بوم می توانست نوعی فرآیند آشوبناك محسوب شود.

«تیلور» مشغول تحقیق در مورد تجهیزات نانوالکترونیکی بود (این تجهیزات در خواص الکتریکی خود الگوهای فراکتالی نشان می دهند) که تصمیم گرفت زمان های استراحت خود را به بررسی پنج تابلوی رنگ پاشی «پولاك» اختصاص دهد. او تصاویر مناسبی از این تابلوها تهیه کرد و سپس درجه بندی هایی را که در برنامه ای رایانه ای ترسیم کرده بود روی تصاویر منطبق کرد. در نهایت، او توانست دو الگوی فراکتالی کاملاً مشخص را بیابد. یکی از آنها در مقیاس های بزرگ تر از ۵ سانتی متر دیده می شد و دیگری در ابعاد بین ۱ میلی متر تا ۵ سانتی متر.

این الگوهای فراکتالی نشان می دهد «پولاك» روی حرکت هایش کنترل داشته است. فراکتال های بزرگ مقیاس نشان از حرکت بدن نقاش دارد؛ اما فراکتال های ریزمقیاس تنها می توانند با تصمیم خود نقاش در مورد شرایطی چون ارتفاع از بوم، روانروی رنگ، زاویه و شدت پاشیدن رنگ ها روی بوم و عواملی از این دست ایجاد شده باشند.

«تیلور» هم چنین فهمید ابعاد فراکتالی آثار «پولاك» (کمیتی که پیچیدگی الگوهای فراکتالی را بیان می کند) در طول سال ها همراه با تکامل سبك نقاشی «پولاك» افزایش یافته است. به نظر می رسد «پولاك» ربع قرن پیش از آنکه هندسه فراکتالی رسماً معرفی شود، توانایی اش را در تولید الگوهای فراکتالی به رخ جهانیان کشیده بود.

«تیلور» در سال ۲۰۰۰ تحقیق مفصل تری را آغاز کرد تا بفهمد این الگوهای فراکتالی فقط مختص «پولاك» است یا این که افراد دیگری هم از آنها استفاده کرده اند. او جزیی ترین اطلاعاتی را که می توانست از نقاش به دست آورد، استفاده کرد؛ حرکت های «پولاك» را در فیلمی که در سال ۱۹۵۰ به هنگام کارش تهیه شده بود به دقت بررسی کرد و حتی از قطرات رنگی که به هنگام کار روی زمین افتاده بود نیز غافل نشد. در نهایت توانست مشخص کند درمیان تابلوهای شبیه به آثار «پولاك»، ۱۴ اثر اصل و کار خود «پولاك» است، ۳۷ اثر مربوط به دانشجویان دانشگاه اورگان که از «پولاك» کپی کرده بودند و ۴۶ نقاشی دیگر مربوط به نقاشانی گمنام با سابقه مجهول.

بررسی های «تیلور» نشان داد «پولاك» از شیوه های مختلفی در رسم تابلوهایش استفاده می کرد. بعضی وقت ها او قلم مو یا کاردك را روی

بوم تکان می داد، یا می گذاشت رنگ روی قلم مو و کاردك جاری شود و قطره قطره روی بوم بیفتد، یا محتویات سطل رنگ را روی بوم می ریخت و یا سوراخ هایی را روی سطل رنگ ایجاد می کرد و سطل را فشار می داد تا رنگ فواره وار خارج شود و روی بوم پخش شود. اما تمام این روش های رنگ پاشی خصوصیات فراکتالی یکسانی داشتند.

«تیلور» با اشاره به این موضوع می گوید تنها اشتراکی که در آثار متنوع «پولاك» وجود داشت، ترکیبی فراکتالی بود که در طول سال ها منظم تکرار می شد. درست است که در دیگر آثار نقاشی رنگ پاشی هم الگوهای فراکتالی وجود دارند، اما هیچ یك از آنها دارای این گروه الگوهای فراکتالی خاص نبودند؛ شاید به این دلیل که هیچ یك از آن نقاشان ناگهان خود را مثل «پولاك» روی زمین نمی انداختند!

بنیاد «پولاك»- «کرازنر» آن شش تابلوی مشکوك را سال ۲۰۰۵ برای «تیلور» فرستاد، یك سال پس از این که وی در مقاله ای به نام نشانه های تشخیص الگوهای هنری نتایج بررسی هایش را شرح داد. «پولاك» با اعمال همان روش های آماری فهمید هیچ یك از این شش تابلو از هندسه فراکتالی موجود در آثار «پولاك» تبعیت نمی کنند. تفاوت های آشکاری در این تابلوها با خصوصیات آثار «پولاك» به چشم می خورد.

او در گزارشش به بنیاد «پولاك»-«کرازنر» نوشت: «البته باید خاطرنشان کنم نتایج این روش به تنهایی نمی تواند دلیلی بر اختصاص یافتن یك تابلوی رنگ پاشی به «جکسون پولاك» محسوب شود. اما از مقایسه این نتایج با شواهد دیگری مانند پیشینه تابلوها، قضاوت کارشناسان و آزمایش مواد استفاده شده در نقاشی می توان به نتیجه خوبی دست یافت.»

پس از آنکه «تیلور» گزارش رسمی خود را ارسال کرد، تا ماه ها سکوت حاکم شد. بنیاد «پولاك»-«کرازنر» تصمیم گرفت برای احترام به جهان هنر، اصل بودن هر ۳۲ تابلو را بررسی کند و آنگاه نظر خود را اعلام کند. اما هنوز امضای اعضای بنیاد خشك نشده بود که شایعات فراوانی پخش شد، از جمله این که بنیاد از بورقی خواسته است «تیلور» را برای بررسی دسته ای دیگر از تابلوها راضی کند. بورقی در این مورد می گوید: «من به کار «تیلور» احترام می گذارم، اما فکر نمی کنم برای تشخیص اصل بودن این تابلوها فقط باید به تحلیل فراکتالی آنها اکتفا کرد. خیلی وقت ها پیش می آید که نقاشان آثاری را به سبکی غیر از سبك معمول خود رسم می کنند.»

بنیاد اکنون تصمیم گرفته است گزارش «تیلور» را به اطلاع عموم برساند، هرچند که قضاوت رسمی و نهایی را مسکوت گذاشته است. منتقدانی مانند اوکانر از این گزارش استقبال کرده اند، زیرا آن را تاییدی بر نظر مخالف خود می دانند. بنیاد همچنین از تمامی کارشناسان آثار هنری «پولاك» دعوت کرده است تا به یك اتفاق نظر دست یابند. بنیاد در نامه ای که بدین منظور برای آنها فرستاده است، از تحقیقات «تیلور» با عنوان یك همکاری ارزشمند یاد کرده است.

حداقل تاثیر گزارش «تیلور» این است که ارزش تابلوهایی که متر پیدا کرده است بسیار کاهش می یابد؛ مگر آنکه گزارش نهایی بنیاد این تابلوها را اصل بداند و اوضاع به نفع او برگردد. اعتماد به تحلیل های الگویی در بررسی آثار هنری رو به افزایش است و در دنیای پولی امروز، این اعتماد و اطمینان است که قیمت کالا را مشخص می کند؛ فرقی نمی کند با چه کالایی سروکار داری: قهوه، طلا یا یك اثر هنری.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=221405

VISTA.IR
Online Classified Service

موضوع همان بحث قدیمی تقابل سنت و مدرنیته است. زمانی که آندره گدار در تاسیس مدرسه هنرهای زیبا در ۱۳۲۰ مشارکت می‌نمود و برنامه درسی تدوین می‌کرد و مدرسه را سرپرستی و مقارن آن مجله سخن پیرامون هنرهای تجسمی نوین غرب و جریانات تجسمی معاصر ایران در دهه ۲۰ مباحثی را مطرح می‌کرد که چندان مورد توجه جامعه نبود مگر تعدادی انگشت‌شمار، بذر هنر مدرن با تاخیر یکصد ساله در ایران کاشته می‌شد، دانه‌های نامناسبی که در سرزمینی غیرهمجنس و بی‌تناسب با شرایط اقلیمی تاریخی و فرهنگی فرومی‌نشست و محصولی که داد مانند بسیاری از محصولات خوراکی با پسوندهای فرنگی نبود که لااقل به قوت و غذای مردم کمک کند؛ بلکه آنچه سبز شد، غذای روحی و فکری بود که می‌خواست اندیشه ۱۰۰ ساله مدرنیسم غرب را یکشبه به خورد هنرمندان و روشنفکران ایرانی بدهد که جز سوءهاضمه ذهنی و بیماری هنری را سبب نمی‌گردید.

آنچه در ایران به عنوان هنر مدرن پا گرفت و رشد ناقص کرد ، ریشه در اندیشه و باور و فرهنگ این مرز و بوم نداشت که حاصل آن نیز با اماها و اگرها و چراهای زیادی روبه‌روست که هنوز بی‌پاسخ مانده و به پایان خوش یا ناخوش خود نرسیده است.

به قول مرحوم آل‌احمد که در مهرماه ۱۳۴۳ نوشت: مگر چه کسی و کجا این قلم را در دست این حضرات معنی داده است؟ جز فرهنگ؟ و اینجاست که داستان نهال است و جابه‌جا شدنش و بی‌ریشه ماندنش و زینتی بودنش و احتیاج به گلخانه و دیگر قضایا و این تنها داستان فرنگ‌دیده‌ها نیست، داستان فرنگ‌ندیده‌ها هم هست وقتی بی‌ینال هست و قضاتش فرنگی وقتی هنرهای زیبا فقط شعبه‌ای شده است.

از تبلیغات خارجی دستگاه و انبان انبان هنر مدرن صادر می‌کند به قصد تظاهر، طومار طومار رقص محلی و دار قالی و شلیته قاسم‌آبادی تا پاهای برهنه را بپوشاند و جهل عام را ناچار نمدی از این کلاه به نقاش فرنگ‌ندیده هم می‌رسد. نقاشی که هنوز همان ونوس دست شکسته را به عنوان مدل دارد و همان سرستون گورنتی را و همان رنسانس و گوتیک و دیگر خزعبلات را... بله گنگ‌های سراسر عالم زبان واحد دارند.

این نظر که می‌توان اندیشه و تفکر ایرانی را به شیوه‌های بیانی مدرن و امروزی اظهار کرد اگرچه از جهاتی پیوندی جهانشمول و فرامرزی میان نگاه و فرهنگ ایرانی و دیگر ملت‌ها برقرار نماید، اما یقینا هویت هنر ایرانی را به تدریج از میان خواهد برد.

این مقدمه برای رد تمامی آن چیزی که به عنوان هنر نوین و هنر مدرن امروز در کشور ما رواج دارد نیست، بلکه مشکل اینجاست که خود نیز به روشنی نمی‌دانیم از یک اثر هنری چه انتظاری داریم و برای حل این مشکل تعریف درستی از هنر معاصر ایران و جایگاه آن ارائه نداده‌ایم.

بی‌شک توقع ما آن است که آثار هنری روح‌نواز، تاثیرگذار، زیبا و باهویت باشد گرچه من معتقدم هنر چه مدرن و چه کلاسیک باید روح انسان را بیدار کند، سرشت و باطن او را نسبت به حقایق هستی آگاه نماید، اما آنچه امروز در برخی آثار رواج یافته زشت‌نگاری است که شاید لازم باشد مجال دیگری به تفصیل به آن بپردازیم.

- نقاشی در ایران

در یک نگاه کوتاه به روند تحولات هنرهای تجسمی بویژه نقاشی در ایران از دوران گذشته تاکنون این حقیقت به ذهن متبادر می‌شود که هنر نقاشی در ایران از نظر تاریخی اولین هنری است که در معرض هجوم غرب قرار گرفت، ماهیت خود را از دست داد و به ضدخود مبدل شد.

نقاشی ایرانی که خود را با فرهنگ اسلامی منطبق کرده، در مجموع بازگوی سخن جان بود و آنچه بود حجب و حیا، وقار و آرامش، چنان قدرتمند و نیرومند که حتی شرق‌شناسان هم آن را دریچه‌ای به باغ بهشت و آسمان ارزیابی می‌کردند و نوابغی چون بهزاد و رضا عباسی را به جهان هنر عرضه کرد. هنگامی که سفیران فرهنگی غرب پایشان به ایران رسید و نفوذ نقاشی اروپایی از آغاز قرن ۱۱ هجری شدت گرفت و ده‌ها هنرمند هلندی، ایتالیایی و انگلیسی در دستگاه آخرین پادشاهان صفوی به نقاشی و تعلیم شاگردان ایرانی مشغول شدند، با این یورش فرهنگی، این

هنر دچار صدمه شد.

با شروع دوران زمامداری سلاطین قاجار، هنر ایرانی که در کشاکش نفوذ و سلطه هنر اروپایی و حفظ ارزش‌ها و اصالت‌های هنر سنتی از زمان صفویه به بعد دوران برزخ و مقاومت را می‌گذراند، به یکباره تن به تسلیم بی‌چون و چرا در برابر الگوهای هنری مغرب زمین سپرد.

نگارگری عصر زند که می‌رفت با تلاش و همت هنرمندان زمان شیوه وسبکی مستقل بیابد دچار رکود می‌شود و عده‌ای از هنرمندان متعهد گوشه عزلت می‌گیرند و نقاشی قهوه‌خانه را به وجود می‌آورند، ولی هنر درباری قاجار در ابعاد وسیع و چشمگیر رواج می‌یابد با قالب خاص و تلفیقی و موضوعات اشرافی، در این روند پرفراز و نشیب فرهنگ دیرینه عظیم و غنی ایران در یک موضع انفعالی در مقابل هجوم فرهنگ بیگانه که همچنان از غرب می‌تازد قرار گرفته و هر یک از این دو فرهنگ هویت جداگانه‌ای دارند که معارضه و مقابله آنها درنتیجه ایجاد بحران هویت در فرهنگ ایرانی نموده است. این تشتت و آشفتگی که تحت عنوان بحران هویت در هنر مطرح است، در تمام زمینه‌های فرهنگی و هنری و حتی معیارهای رفتاری و هنجارهای اجتماعی مردم ما نیز تاثیر گذارده است.

می‌دانیم که می‌توانیم با حفظ هویت ایرانی دم به دم و لحظه به لحظه (نو) شویم از این رو معتقدم که طی۳ دهه گذشته در حال تجربه‌اندوزی برای هویت بخشی به هنر معاصر ایران به شکلی امروزی هستیم.

- مشکل تئوری‌زدگی

اما یک مشکل بزرگ برای دست یافتن به این مهم وجود دارد و آن نقصانی که در فضای آموزش هنر کشور احساس می‌شود، تئوری‌زدگی و عدم تطابق جنبه‌های عملی و کارگاهی با مبانی نظری هنر، افزایش مقاطع تحصیلی به کارشناسی ارشد و دکتری موجب شده که دانشجویان در جهت ارتقای کیفی و افزایش توانایی‌ها و مهارت‌های فنی تلاش کافی نکنند، زیرا روی آوردن به تحقیق و پژوهش و مطالعات نظری موجب عدم ادامه تجربه‌های عملی در کار هنری آنها شده و از این طریق کمبودهای خلق اثر هنری را در خود توجیه می‌نماید.

نفوذ نقاشی اروپایی از آغاز قرن ۱۱ هجری شدت گرفت و ده‌ها هنرمند هلندی، ایتالیایی و انگلیسی در دستگاه آخرین پادشاهان صفوی به نقاشی و تعلیم شاگردان ایرانی مشغول شدند

متاسفانه در جنبه‌های تئوریک و نظری هنر نیز در کشور ما راهکارها و متدهای نوین و به روز و منبعث از میراث فرهنگی و هنری ایرانی ارائه نمی‌شود. همچنین تحقیقات نظری نیز نتایج مطلوبی در بر نداشته و نتوانسته در خدمت نقد و بررسی موثر و راهگشا در عرصه هنر کشور قرار گیرد. اگر چنانچه تحقیقات و مطالعات صاحب‌نظران در کار (نمونه‌سازی) و خلق آثار فاخر و با هویت بینجامد آن گاه می‌توان امیدوار بود مسیر دستیابی به هنر مبتنی بر هویت ایرانی و اصیل هموار گردد.

آن شیوه آموزشی که در دوران گذشته به صورت مکتبی می‌توانست رضا عباسی‌ها و بهزادها را به جهانیان معرفی کند با پیدایش سیستم دانشگاهی و نظام‌های جدید آموزشی و مبانی مدرن هنری، اصول آموزش و فرآیند یادگیری و انتقال از استاد به شاگرد را دچار اختلال کرد و شوون مختلف مبانی هنر ایرانی را از یکدیگر جدا نمود.

این به آن معنی است که هنرمندان نقاش در پی دگرگونی جدیدی که در اسلوب نقاشی حاصل شد، به شیوه‌های فردی دست یافتند که بیشتر تکیه بر فردیت و تجربه شخصی دارد و رهایی و لاقیدی در آن یقینا آموزش هنر به دانشجویان را تا حد زیادی با فلسفه روش‌های سنتی نقاشی مغایر ساخته است.

هنگامی که هنر ۳۰ ساله اخیر مورد بررسی قرار می‌گیرد یک وضعیت دو محوری مشابه آنچه از ابتدای ورود مدرنیسم هنرهای بصری را در بر می‌گرفت مشاهده می‌شود. هر یک از دو قطب از میان تغییرات تحمیلی و نوآوری‌های آنی راه خود را می‌یابند، از یک سو هنری وجود دارد که نقشی اساسا تاثیرپذیر و انفعالی را می‌پذیرد و هستی را آن گونه که هست به تصویر می‌کشد و در سوی دیگر تفکر و اندیشه هنری به مثابه استراتژی نقاشی آن گونه که در پی تغییر دادن ماهیت هنر است رخ می‌نماید، اما مرزهای نقاشی دیگر به وضوح قابل تعیین نیست. بسیاری از آثار از کارکردهای عکاسی که هیچ ربطی به نقاشی ندارند مایه گرفته است.

در این مقاله فرصت پرداختن به مصادیق وجود ندارد و شاید لازم باشد تحلیلی جامع پیرامون آنچه توسط مدرسان دانشگاه‌ها تدریس می‌شود صورت پذیرد لیکن اشاره به روش‌های قریب احوال و دور افتادن از شیوه‌های استاد شاگردی و آکادمیک، اصالت و اریجینالیتی هنر امروز را زیر سوال برده و شاگردان و دانشجویان با هجوم انواع نگاه‌های فردی قائم به خود که بیشتر سلیقه‌ای است نه اصولی و روشمند، دچار آشفتگی و سوءهاضمه ذهنی شده‌اند و به تقلید تمسخرآمیزی از معلمان روی آورده‌اند، به عبارت دیگر شاید بتوان گفت سطح علمی دانشگاه‌ها در حد هنرستان نزول کرده و خروجی دانشگاه‌ها متاسفانه هنرمندان مبدع مبتکر و خلاق نیست، آنچه روی می‌دهد و هنرمندان جوان و مستعد و متبحر به جامعه هنری کشور افزوده می‌شوند در واقع توسط استادانی اندک در خارج از دانشگاه‌ها شکل می‌گیرد.

نشانه‌شناسی هنر دینی و مذهبی، ویژگی‌های هنر متعهد و اشتراکات آن با هنر سایر ملل با تحقیق و بررسی عمیق‌تر استادان از سنت به هنرهای ملی که ریشه معنوی و اعتقادی دارد نیز از دیگر مشکلات وجود نظام آموزشی کشور است.

- استحاله هنر ایرانی

بررسی روند تاریخی آثار برخی از هنرمندان دانشگاهی حکایت از آن دارد که در سطح مدرسان دانشگاه از آغازین سال‌های تاسیس مدارس عالی و دانشکده‌های هنری تاکنون (البته پس از کمال‌الملک و شاگردانش) یعنی آنچه در حوزه نقاشی مدرن قرار می‌گیرد تولید انحای بیان در انبوهی از خطخطی‌ها، رنگ ماده‌های بر بوم فشانده شده، بومهایی به شکل‌های مختلف، غلتک‌های نقاشی ساختمانی، لته لته شدن، بومهای بزرگ و بزرگ‌تر با آماج مصرف رنگ‌های پرزرق و برق، سطوح مغشوش و تکیه بر نقاشی تک‌رنگ و نقاشی‌های فی‌البداهه و خودآفرین و اتفاقی بدون موضوع و بدون عنوان که ملغمه‌ای از نقاشی معاصرند برای مخاطب ساده‌لوح و تماشاگر ناوارد به عنوان رویه‌ای متعارف بی‌هیچ گونه رویداد تکان‌دهنده‌ای رواج یافته است، اما آنچه سالم‌تر و بی‌پیرایه‌تر با فضایی بهره‌مند از صور پیکری و در خدمت مبانی اعتقادی شکل گرفته، رشد کرده و بسط یافته، نوعی از نقاشی‌های معنی‌گرا و آرمانی است که در به خدمت گرفتن اسلوب‌های گوناگون هراسی ندارد لیکن آنها را در خدمت موضوع می‌پندارد و به کار می‌بندد و این رفتارهای مقلدانه را که هیچ سنخیتی با روح و نقش سنتی هنر ندارد نمی‌پسندد. هنری که از متن باورهای شیعی ظهور کرده و در قالب‌های تجسمی قدرتمند و غیرتزئینی و غیرکاربردی خلق شده است، آثاری که برای ارزش و منزلت انسانی و تعالی روح اسیر شده در دنیای مادی و صنعتی و تکنولوژی‌زده امروزی آفریده شده است در آثاری مانند نقاشی قهوه‌خانه، برای هنرمند آرمانگرا و خواهان‌عدالت یقینا قابل مطالعه و بررسی است و شاید اثر بخش و اثرگذار.

در دنیای تکنیک‌زده که نقاشی به زبان بسیار محدود تبدیل شده و به فعالیتی تخصصی در جامعه که خود به نحوی بی‌انعطاف به رشته‌های تخصصی دیگری منقسم شده که بالمآل حاصل طرز تفکر اثباتی و مادی است، باید پذیرفت که فقط برخی آدم‌های گزیده دارای خلاقیت هستند. انسان جامعه مدرن مصرفی موجودی مادی اندیش شده که بسرعت از ماهیت خود دور می‌شود و خلاقیتش که دارای جنبه‌های روحانی و الهامی بود آسیب دیده، ولی اگر تغییر سبک و سلیقه به بن‌بست منتهی شده باشد و شیوه‌های فردی بی‌پشتوانه و بی‌تکیه‌گاه راه به جایی نبرد ولی فوت و فن کار هنری جنبه‌های درونی به خود بگیرد، آن گاه با تکیه بر روح آرمانی مدلی که به طور سنتی به عنوان هنر مورد قبول بوده امروز باز اندیشی خواهد شد.

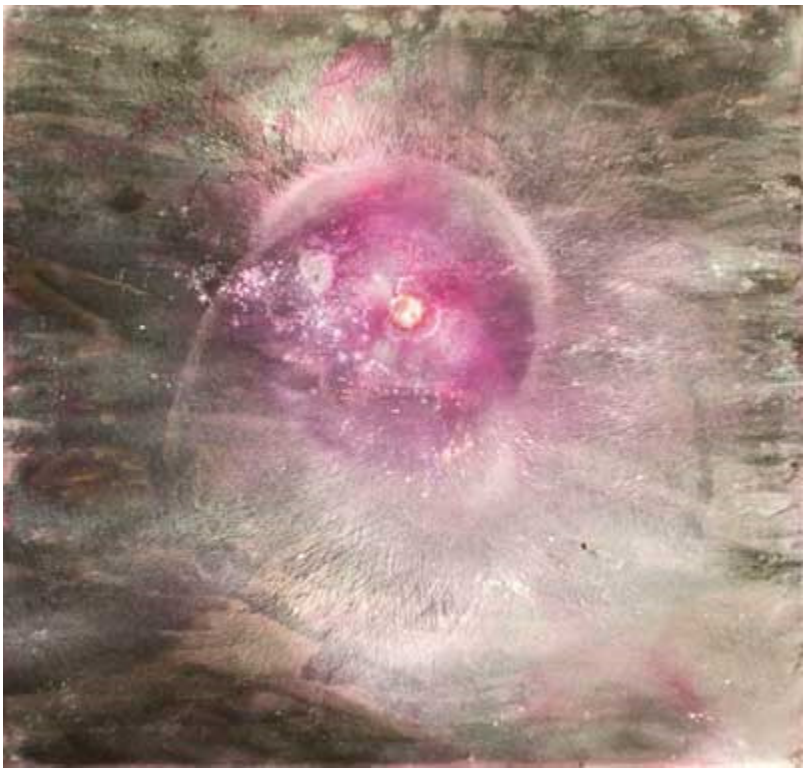
جز اینها سوالات و چالش‌های زیاد دیگری در بخش‌های مدیریتی و اجرایی و جایگاه بخش دولتی و نقش بخش خصوصی پیش رو داریم که همچنان نیاز به بررسی و به دست آوردن پاسخ‌ها و راهکارهای مناسبی دارد که امید می‌رود بتدریج ساماندهی شده و برنامه‌ریزی‌های مناسبی برای آنها انجام گیرد.

منبع : روزنامه جامجم

http://vista.ir/?view=article&id=364755

VISTA.IR
Online Classified Service

تصادفات عمدی



- گفت وگو با بابک اطمینانی، نقاش

علی مطلب زاده این گفت وگو چند روز پس از افتتاح نمایشگاه بابک اطمینانی که تا آخر تیرماه در موزه هنرهای دینی امام علی(ع) دایر است انجام شد و هر چه بیشتر پیش می رود، بیشتر به این نتیجه می رسم که گفت وگویی کاملاً رسمی است.

این شاید دلیلش من باشم که نمی خواستم جز در مورد نمایشگاه و آثاری که می بینم صحبت دیگری کرده باشم و یا دلیلش خودً اطمینانی باشد که سوال هایی مشخص می خواهد و جوابی مشخص می دهد. دلیل آن می تواند فضای خود نمایشگاه باشد یا حتی نیمکتی که روی آن نشسته ایم. فکر می کنم همه اینها برای رسمی بودن دلایل موجهی هستند.

بابک اطمینانی متولد ۱۳ اسفند ۱۳۳۵ (تهران) و تحصیلکرده کالج هنرهای کالیفرنیاست و اگر بیشتر از این می خواهید به سراغ نمایشگاهش بروید.

مجموعه این نمایشگاه حاصل چند سال فعالیت شما است. شاید بهتر باشد در مورد این مجموعه ها از دید خودتان بیشتر بدانیم...

چهل اثر که عمدتاً در قطع بزرگ هستند به نمایش درآمده اند، منتخبی از سیزده سال فعالیت. در کلیت این سبک، از وقتی که به ایران آمدم شروع به کارکردم، یعنی شانزده سال پیش؛ سبکی که در حقیقت دیدی هستی شناسانه و معرفت شناسانه در آن جاری است؛ ماده رنگی در آن رها شده و محصول کار هم در نهایت بخشی از عالم هستی است و در حقیقت نشان دهنده پیدایش و گسترش آن است.

شروع این سبک از مجموعه منظومه ها بود. منظومه ها که کاملاً نقاشی های فی البداهه بودند حس و حالی ماورای زمینی داشتند و چون فضا، حرکت و آرایش عناصر بصری بیشتر شبیه به منظومه های کیهانی بود این عنوان را برای شان انتخاب کردم. بعد از این مجموعه تعدادی کار میان دوره یی کردم و بعد وارد دوره آفرینش ها شدم که در سال ۱۳۸۰ به نمایش گذاشته شدند. در این دوره، تابلوها رنگی و بزرگ، تک مرکزی و انفجارگونه بودند که بیگ بنگ و آغاز زمان و فضا را تداعی می کردند.

حرکتی که از مرکز شروع می شود و در همه جهات از آن دور می شود در واقع یکی از حرکات کیهانی است و ما این حرکت را در همه چیز می بینیم؛ همه مخلوقات جهان تابع این حرکتند و هرکدام به شکلی آن را از خودشان بروز می دهند. من هم به نوبه خود از این حرکت کیهانی استفاده کردم و مجموعه آفرینش را ساختم.

بعد از آن باز به یک میان دوره رسیدم که در آن یک سری کارهای رنگی تحت عنوان «مشاهده» و «درجست وجوی حیات» انجام دادم. این کارها

ایده های جدیدتری را برایم آوردند. بعد از آن بود که در زمستان ۱۳۸۴ کارهای خاکستری را شروع کردم و یک سال و نیم است که مشغول همین قضیه هستم. در این کارهای خاکستری ناگهان فضا کامل می شود، رنگ کنار می رود و بافت حالت زنده و عکس گونه به خودش می گیرد و تعلیق مرموزی در کار ایجاد می شود. در کل، هیجان رنگی در این کارها بسیار کم است. در عوض، تاملات، تعمقات و رمز و راز ایجاد شده بسیار بیشتر است.

- بین این سال ها هیچ فاصله یی در فعالیت هنری تان نیفتاده؟

چرا. یک دوره دوساله و قبل از آن هم یک دوره یک ساله کار نمی کردم؛ یعنی نقاشی نمی کردم و بیشتر به احساس، تامل و مشاهده می گذشت.

در مورد کارهای تان چیزی که می توان به عنوان یک ویژگی به آن اشاره کرد رنگبندی آنها است. این مورد حتی در مجموعه خاکستری ها هم دیده می شود. به نظرم رنگبندی فارغ از جنسیت است. یک جور لازمانی و لامکانی.

کلاً انتخاب رنگ برای من به طور حسی است، یعنی این رنگ است که من را به کار می خواند. در دوره قبل از خاکستری ها حس و چشمم در مواقعی به شدت تشنه یک رنگ خاص می شد و برای اینکه این تشنگی را سیراب کنم با آن رنگ کار را شروع می کردم. در مورد خاکستری ها هم اتفاقی به همین شکل افتاد. یعنی حس کردم که می خواهم کار کنم ولی هیچ رنگی مرا نمی خواند تا اینکه این فضای سربی من را خواند و شروع به کار کردم که البته جواب هم داد. در این دوره، هنوز در بعضی از کارهای اولیه، رنگ را می بینید اما بعد از مدتی به کل رنگ را حذف کردم و به سراغ سفید و سیاه رفتم، به سراغ نور و ظلمت.

البته یک حس آبی رنگ هم در کارها جاری شده که فقط سردی خاصی به فضای آن داده است. این لامکانی و لازمانی که می گویید خود من هم حسش می کنم. وقتی به کارم به عنوان یک مخاطب نگاه می کنم برایم معلوم نیست که کی و کجا است. به نظر می رسد که همیشه بوده و خواهد بود.

برای من چگونگی شکل گیری هستی همیشه مهم بوده است؛ در موردش مطالعه کرده ام، فکر کرده ام و حیرت کرده ام و در آثارم مخاطب را در این حیرت شریک کرده ام. به هر حال مجموعه یی از عوامل باعث شد که من این انتخاب را بکنم، انتخابی که در وهله اول اصلاً روشنفکرانه و تئوریک نبود و کاملاً غریزی بود ولی از آنجا که احاطه به کار خود دارم، طبیعتاً توانستم این انتخاب را بعداً تئوریزه کنم و منشاء آن را بیابم. حتی توانستم منشاء آن را از لحاظ ریشه های شخصیتی در خودم ردیابی کنم و حدس بزنم که از کجا می تواند آمده باشد.

- مسیر پیدایش و تکامل ایده های نقاشانه شما چگونه بوده است؟

تا سن ۲۸ سالگی نقاشی نکرده بودم؛ حتی در دوران کودکی خط خطی هم نمی کردم. همیشه به شعر و موسیقی تمایل داشتم. در امریکا بود که به واسطه یک کشف و شهود آنی، بدون هیچ پیش درآمدی، بطور ناگهانی وارد حیطه هنرهای تجسمی شدم. یک ماه بعد از آن حادثه، دانشجوی تمام وقت در کالج هنرهای کالیفرنیا بودم. دورانی که در امریکا درس می خواندم مکاتب برایم مهم بودند، به نقاشان خاصی توجه داشتم و تحت تاثیر غول های قرن بیست و مدرنیسم قرار داشتم. خوب، انعکاس همه اینها در کارهای دوره تحصیلی ام حس می شد، و تکنیک خاصی هم نداشتم.

وقتی که به ایران آمدم محدودیت تکنیکی هنوز با من بود؛ نحوه برخورد با ماتریال هنوز همان برخورد سنتی بود، یعنی رنگ را روی پالت می گذاشتم، همان جا ترکیب می کردم و با قلم مو روی کار می بردم و همیشه هم از این بابت اذیت می شدم که ذهنیتم یک ذهنیت غیرسنتی است ولی رفتارم یک رفتار سنتی و از رابطه یی که با رنگ و بوم داشتم ناراضی بودم. در ایران تصمیم گرفتم روی این مساله بیشتر کار کنم و از ماده رنگی در حالت های مختلف استفاده کردم. بعد از مدتی متوجه شدم که دیگر فقط مثلاً آبی، زرد یا بنفش نیست که برایم مهم است بلکه خود ماده رنگی هم برایم اهمیت پیدا کرده است.

کم کم تمام تمرکزم رفت به سمت خود ماده رنگی؛ دیدم که به عنوان یک ماده دارای خاصیت ها و رفتارهای متفاوتی است که در طبیعت نیز یافت

می شود. به تدریج رابطه ام با طبیعت فرق کرد. تا قبل از این فکر می کردم که شناخت طبیعت یعنی به ظاهرش توجه کردن، اما بعد متوجه شدم که باطن طبیعت و خلق و خوها و رفتارهایش برایم جالب ترند و اینکه ماده رنگی قادر است به نوعی همه اینها را بازسازی کند. با نظریه های علم فیزیک هم آشنا بودم و اینکه تمام مخلوقات عالم، به هرحال، تعادلی بین ماده و انرژی هستند.

شروع کردم به ادغام همه اینها. بوم من علاوه بر اینکه یک نگاه زیباشناسانه و سالکانه در خودش دارد، یک جور نگاه فیزیکدانانه هم دارد. عمداً تصادفات را به وجود می آورم و رنگماده را در حالت های مختلف با هم برخورد می دهم تا عکس العمل های آن را ثبت کنم. مجموعه یی از میدان های پرانرژی ایجاد می کنم، آنها را هدایت و کنترل می کنم و رابطه رنگماده را با این میدان ها مشاهده می کنم. بعضاً هر تابلو چندین روز طول می کشد و دائم تغییر می کند ولی شما فقط محصول نهایی را می بینید.

• با این برخورد تکنیکی که توضیح دادید ممکن است مخاطب در ارتباط با آثارتان از موضوع ذهنی شما فاصله بگیرد. فکر نمی کنید در این حالت موضوع تان فدای تکنیک خواهد شد؟

موضوع ذهنی ام وحدت وجود است و مخاطب از ایده من فاصله نمی گیرد. تکنیک برای من یعنی یکی کردن نیت نقاشانه ام با قوانین کیهانی و سرنوشت تصادفات. تکنیک برای من این نیست که بیایم مثلاً رنگ را اینطور رقیق کنم، غلیظ کنم، با هم ترکیب کنم و روی بوم ببرم. مدت ها است که از این مرز عبور کرده ام.

البته همواره این خطر هست که کارهای خوش ساخت صنعت شان بر محتوای شان بچربد. اما در کار خودم به صراحت می توانم بگویم که نحوه ساخته شدن کار همان محتوای کار است. در خلقت اگر نگاه کنیم هم صنع پروردگار را می بینیم و هم مخلوق را، که در حقیقت یک چیزند. بوم من هم ادامه داستان خلقت است.

• فکر می کنید بتوان گفت کارهای شما آبستره اند؟

نه، کارهایم آبستره محض نیستند. قبلاً فکر می کردم هستند، ولی وقتی مجموعه آفرینش را در سال ۱۳۸۰ به نمایش گذاشتم متوجه شدم که از کوچک و بزرگ، پیر و جوان، مسیحی و کلیمی و مسلمان، فرهیخته و غیرفرهیخته با این کارها ارتباط برقرار می کنند. آمدم و یک آمارگیری برای خودم انجام دادم و از آنها که می آمدند خواستم تا در سه الی پنج کلمه بگویند که چه برداشت و حسی دارند. بالای صد نمونه برداشتم.

به غیراز واژه های مشترک، بیست و پنج واژه مختلف که همه شان هم درست بود به دست آوردم. آنجا بود که متوجه شدم یا من به شدت در بیان محتوا از طریق آبستره موفق بوده ام و یا اینکه این کارها آبستره نیستند و شاید هم هر دو. آن کارها برای همه آشنا بود. وقتی می گویم «آبستره محض» یعنی اینکه این قدر از طبیعت و از هر مرجعی که قبلاً آن را شناخته یی دور شوی که دیگر نتوانی اثر را به آنها نسبت دهی. اما این کارها اول از همه به دلیل ارگانیک بودن شان و بعد به دلیل نوع حرکت، بافت و جنس شان و نیز حال و هوای کلی شان دیگر به آن صورت آبستره نیستند چون به نظر آشنایند.

همه اصرار دارند بگویند که من نقاش آبستره هستم. یک زمانی خود من هم همین اصرار را داشتم، اما با توجه به این همه مرجع بیرونی، من نقاش آبستره نیستم. نقاش فیگوراتیو هم نیستم. کار من به شدت به ذات طبیعت نزدیک است و رازی در آن هست که همه انسان ها با آن همذات پنداری می کنند و ارتباطی آنی، مستقیم و ماندگار برقرار می کنند.

یقین به وحدت وجود مختص ملیت و فرهنگ خاصی نیست و همه انسان ها می توانند به آن برسند. و اما از لحاظ سبک شناسی، دو جریان کاملاً متضاد در کارهای اخیرم، خاکستری ها، به وحدت رسیده اند؛ تجرید پسانقاشانه و هایپر رئالیسم، که از این منظر می توانم به جرات بگویم که مجموعه یی خلق کرده ام که تا به حال چشم انسان نظیرش را ندیده است. آنهایی که خاکستری هایم را دیده اند می دانند که چه می گویم.

• اگر قرار باشد برای نقاشی آبستره در ایران شروعی در نظر بگیریم فکر می کنید این شروع از کجا است؟

معتقدم که سنت هنرهای تصویری ما اساساً آبستره است و به هزاران سال پیش برمی گردد. فرش ما، بافته های عشایر و کاشیکاری ها همه آبستره اند. حتی ساختار فضا و حرکت و نوع چینش در مینیاتورها آبستره است. حالا اگر خواسته باشیم به دوره مدرن خودمان برگردیم می شود

به قندریز، مسعود عربشاهی و مارکو گریگوریان اشاره کرد.

با این سابقه که گفتید دید فعلی نسبت به نقاشی آبستره را چطور می توان توضیح داد؟ دید مخاطب زیاد هم نسبت به این نقاشی مثبت نیست.

حق دارد چون ما هیچ وقت جریان نقد پرفشار و پرمحتوایی نداشته ایم که بتواند این مبحث را توضیح دهد یا رمزگشایی کند و در ذهن مخاطب جایگاهی برایش ایجاد کند. فکر می کنم این تربیت انجام نشده و آموزشی در این زمینه داده نشده است. اکثر نقاشان، مربیان و هنرنویسان ما در سطوح مختلف از فهم این مساله عاجزند. گویش در نقاشی به زبان آبستره به مراتب سخت تر از شکل فیگوراتیو آن است، چون باید هم به مبانی هنرهای تجسمی تسلط کافی داشت و هم به طراحی، رنگ شناسی و تکنیک تا بشود بدون تکیه به فیگور مطلبی را رساند.

• در مورد مخاطب عام چطور می شود رفتار کرد. دست کم در نقاشی به نظر می رسد مخاطب از جریانی که در لحظه واقع می شود عقب است؟

اگر قرار باشد از موانع ظاهری برای رسیدن به معنای تابلو عبور کنیم احتیاج به آموزش است، چیزی که ما به شدت در آن دچار نقصان هستیم. این مورد فقط خاص ایران نیست، در کشورهای غربی هم همین طور است، یعنی عامه مردم ناآشنا با این زبانند و نمی توانند به عمق آن پی ببرند. فقط درصدها در اینجا و آنجا کمی متفاوت است. منظور من از «عامه» کسی است که با زبان هنرهای تجسمی آشنا نیست.

این را اگر دنبال کنیم می رسیم به واردکنندگان مدرنیسم به ایران که درکی بسیار سطحی و ابتدایی از مبانی مدرنیسم داشتند و نقاشی مدرن را دستاویز هوچی گری های روشنفکرانه کردند. این اتفاق افتاد و آن عمقی که باید ایجاد نشد و این مشکل نسل به نسل ادامه پیدا کرده است.

کارهای تان همه دارای عنوانند. از گفته های خودتان این طور برمی آید که این عنوان ها لازم نبوده و به هر حال مخاطب با کارها ارتباط برقرار می کند.

بی عنوانی صدمه یی به کارهای من نمی زند. همان طور که قبلا هم گفتم، کارها خودشان گویا هستند و مخاطب را به ذات خودش ارجاع می دهند. برای همین است که این کارها، در عین غریبی، آشنا هستند و عنوانی هم لازم ندارند. اما من دوست داشتم عنوان بگذارم چون فکر کردم این کار شاید تشویق یا تاکیدی باشد بر صحت استنباط مخاطب عام.

• در صحبت های تان به تصادف اشاره کردید. این تصادف آیا همیشه دنبال می شود یا اینکه جایی هم هست که دیگر تصادفی در کار نباشد؟

کار من با تصادف شروع می شود، پیش می رود و تمام می شود. تصادف نیروی اصلی ایجادکننده کارم است، ولی نه اینکه ماجرا «به طور تصادفی» باشد. من تصادف را از «به طورتصادفی» جدا می کنم؛ این دو هیچ ربطی به هم ندارند. تصادف در کار من از روی عمد است؛ با نقشه و برنامه است؛ رنگ با رنگ و رنگ با بوم درمی آمیزد و فضا را ایجاد می کند ولی این اتفاق چون بر مبنای الگوهای اصلی خلقت می افتد چاره یی جز اطاعت از یک اراده برتر ندارد.

علاوه بر این، شعور و درک من از زیبایی و نظم هم وارد عمل می شود. تمام اینها دست به دست هم می دهند و حادثه را به سوی محصول نهایی هدایت می کنند. همان قدر که پیدایش و برقراری منظومه شمسی با تمام موجوداتش تصادفی است، کار من هم تصادفی است.

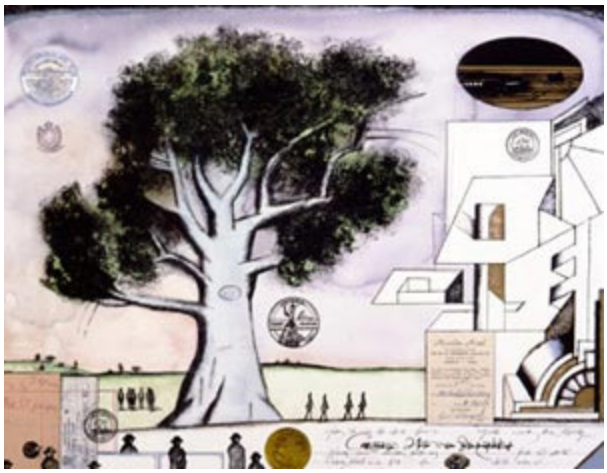
• فکر می کنید بتوانیم تاثیرات اجتماعی را هم در کار شما دنبال کنیم. اصلاً آیا این تاثیر را در کارهای تان قبول دارید؟

اجتماع پیرامون به هر حال تاثیر خودش را دارد و مطمئناً زندگی در ایران بسیار تاثیرگذار است ولی اینکه مسائل روزمره آدمیان مدنظرم بوده باشد، باید بگویم در این کارها به طور مستقیم این طور نیست؛ توجهم به جای دیگری است، به درونیات گم شده انسان معاصر، به درونیات گم شده خودم که مثل درونیات گم شده شما است. نقاشی های من پنجره های هستند به روی کائنات درون، به روی صلح بیکرانی که در مرکز انسان قرار دارد و من با اشتیاق در جست وجوی آنم.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=267317

تصویر به جای کلام



شاید کسی به خوبی سائول استاینبرگ زندگی و هنر آمریکاییان را از طریق کارتون و طراحی مورد بررسی و نقد قرار نداده باشد، حداقل از سال ۱۹۴۲ که استاینبرگ وارد خاک آمریکا شد و با مجله معتبر نیویورکر همکاری اش را آغاز کرد، نزدیک به ۶ دهه هنر تصویرگری آمریکا تحت تاثیر این هنرمند رومانی تبار قرار گرفت. استاینبرگ با کارتون هایش هیجان و عطشی می آفرید که سایر هنرمندان این عرصه نیز از حرارت آن گرما می گرفتند. آثار او همگی به گونه ای استادانه خلق شده اند و به راستی دایره المعارفی از سبک های مختلف هنری به شمار می آیند و این گونه است که به رغم حجم عظیم آثاری که از او به یادگار مانده، یافتن حتی یک اثر متوسط در میان آنها تقریباً به معجزه شباهت دارد. استاینبرگ خطوط آثارش را ماهرانه انتخاب می کرد و سپس با اسکلت بندی بسیار استوار آن را هنرمندانه در سطوح مختلف کاغذ قرار می داد به طوری که هر اثر او را می توان از زوایای مختلف نیز تماشا کرد و لذت برد.

با این همه بر فراز قله و قلمرو هنر او طنز قرار گرفته است، در آنجا نوعی بازیگوشی و بوالهوسی خود نمایی می کند که همانا مرز مشترک طراحی های او با کارتون است.استاینبرگ با آنکه تعلق خاطر فراوانی به مسایل فلسفی دارد اما همین دیدگاه فلسفی را نیز بدون هراس از پیچیدگی های آن به سادگی و در قالب طرح هایی که تنها از چند خط بدون هاشور ساخته شده اند ارائه می دهد.از ویژگی های آثار استاینبرگ تنوع ایده ها و سطح کیفی بالای آنها است به گونه ای که می شود از همه آنها آموخت. درمیان کارهای او همان طور که گفته شد اثر متوسط معنی ندارد، آنها همگی از یک معماری اشرافی برخوردار هستند و بدون کوچکترین لغزش شکل گرفته اند، اشکالی که همانند معادلات ریاضی هر یک از اجزای آن در مکانی درست در همان جایی که باید باشند مخاطبان خود را همانند قهرمانان قصه های «بورخس» آرام آرام به سوی معادلات پیچیده هستی سوق می دهند، استحکام و در عین حال ظرافت آثار او را می توان با نغمات زیبای «سباستین باخ» در عالم موسیقی مقایسه کرد.

استاینبرگ دارای استعدادی بود که می توانست بدون استفاده از کلام نشان دهد انسان ها چگونه با یکدیگر ارتباط بر قرار می کنند، تصاویری که به جای کلمات از دهان پرسوناژهای او بیرون می آید بیان کننده لحنی است که گوینده مایل است به مخاطب خود منتقل کند. استاینبرگ برای این کار از علائم و سمبل هایی استفاده می کرد که به تناوب در بسیاری از آثارش دیده می شد.از نگاهی دیگر این سمبل ها و نشانه ها در آثار استاینبرگ به گونه ای استفاده شده اند که می توانند به خوبی احساسات کاراکترهای او را نمایان کنند. این خلاقیت ها جایگاه هنری او را در مکانی قرار می دهد که قبل از وی هیچ هنرمندی به آن دست نیافته است.تاثیر کارتون های او بر بسیاری از هنرمندان نامی جهان همچون تومی

انگرر و نسلی از هنرمندان فرانسوی هنوز نیز ادامه دارد، تاثیر هنر استاینبرگ بر افرادی چون فولون، دکلوز، سمپه، آندره فرانسوا بر کسی پوشیده نیست، هنرمندانی که خود بارها از هنر او و سبک نیویورکر ستایش کرده اند و خود را وامدار نبوغ او می دانند.کارتون های استاینبرگ را باید نه فقط کارتون بلکه به عنوان نماد جامع هنرهای زیبا به حساب آوریم چیزی که با خود خلاقیت های پیکاسو را به همراه دارد و اغراق نیست اگر گفته شود همان گونه که پیکاسو نمونه بی بدیل خلاقیت و جسارت به شمار می آید استاینبرگ نیز در دنیای کارتون و طرح های تخیلی در چنین جایگاهی قرار می گیرد.من هیچ گاه طرح زیبای ویولنیست او را فراموش نمی کنم، استاینبرگ در این اثر زیبا وقتی می خواهد احساس هنرمند ویولنیست را نشان دهد خطوط زمینه طرح را به صورت لرزان شکل می دهد. قدرت طراحی و فیگور و استحکام خطوط او به گونه ای است که بیننده پس از تماشای این اثر بی اختیار حس و حال نوازنده را در درون خود لمس می کند.در انتهای این مقاله جا دارد با احترام فراوان از خانم ایراندخت محصص نیز یاد کنم، او که برای اولین بار سبب شد تا هنرمندان ایرانی با آثار این نابغه هنر آشنا شوند.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=217770

VISTA.IR
Online Classified Service

تصویر شاعرانه ذهن نقاش بر سفیدی کاغذ

● نگاهی به نقاشی منظره سازی چین

«طبیعت» در اندیشه هنرمندان شرق دور، به عنوان معلم و مکتب خانه تعلیم روح است. تغییرات چهار فصل ذهنیت هنرمند را از حالت سکون خارج کرده و او را به سفری به درون و کنکاش ذهن و استعداد خود هدایت می کند.درهنر چین، نقاشی طبیعت و منظره سازی از جایگاه ویژه ای برخوردار است.

نقاش چینی تنها به دنبال ثبت آنچه درمنظر چشمانش قرار می گیرد نیست، بلکه ارتباط با روح پویای طبیعت او را ساعتها در میان درختان و دامنه کوه ها نگه می دارد. صوت و آوای رودخانه ها و باد و پرندگان همگی آنچنان روح نقاش را با خود درگیر و آشنا می کند که در نهایت با دیدن منظره ای بربوم همان اصوات در ذهن مخاطب تداعی می گردد.

تعلیم و انجام این شیوه هنری نوعی آیین رسمی است که بیش از اهمیت به مهارت درترسیم به تربیت روحی و اندیشه فرد توجه دارد.برای آشنایی بیشتر با این مکتب هنری می توان به دست نوشته های به جا مانده از اساتید این فن مراجعه کرد.درکتاب درختان درباره شیوه نقاشی درخت آمده است: «دو روش برای نقاشی دو درخت در کنار یکدیگر وجود دارد. درخت بزرگی را ترسیم کن و سپس درخت کوچکی را درکنار آن اضافه کن، این روش را فولائو (قرار دادن پیر در پشت) گویند.

می توان درخت کوچکی را ترسیم کنی و بعد درخت بزرگی را به آن بیفزایی. این روش را سیه یو (پیش قراردادن جوان) می گویند. درختان پیر باید شکوه و جدیت و حسی از عطوفت داشته باشند. درختان جوان باید فروتن و گوشه نشین به نظر آیند.»در این شیوه آموزشی به آنچه طراحی

فنی موضوع معروف است توجه نشده و از نوع خطوط، سایه روشن ها و کادربندی خبری نیست.این ماهیت شی است که شکل آن را تشکیل می دهد.

اگر نقاش بتواند پی به ذات موضوع مثلا درخت ببرد، نکات فنی از جمله پرسپکتیو، نور، بافت و فضاسازی لاجرم در اثر نمود خواهد یافت.طبیعت زبانی جهانی دارد و یادگیری این زبان نیازمند کشف کدهایی است که در بطن آن پنهان شده است. نقاش منظره ساز، استعارات، تشبیهات و کنایه های این زبان را می آموزد. در بخشی از کتاب درختان، درباره این اصل آمده است: «به ردیف درختان همچون پرواز قوها نگاه کن...» همین اشاره ساده پیوند اجزای طبیعت و حیات وحش را به خوبی نشان می دهد.ابزار غالب نقاشی چینی مرکب سیاه و قلمو است.

سیالیت این ابزار به روانی و آرامش نهفته در طبیعت بسیار نزدیك است. آثار نقاشی چینی عاری ازجزئیات و فضاهای شلوغ است. گویی نقاش به کشیدن عصاره آنچه تجربه کرده با آب و مرکب سیاه قناعت می کند. این عصاره گاه آنچنان از غلظت بالای درك خالق اثر برخوردار است که با دیدن نقاشی، تصاویر رنگارنگ فصل ها و مناظر در ضمیر ناخودآگاه بیننده به ناگهان تجسم می یابند.سنگ، موضوع دیگر آثارنقاشان منظره ساز است. روشهای پنهان زیادی در نقاشی صخره ها وجود ندارد و شاید بتوان همه را دریك عبارت خلاصه کرد: صخره ها باید جاندار باشند همچنان که هستند.

آب نیز موضوعی است که در نقاشی چینی بسیار به آن پرداخته شده است. در بخشی از کتاب صخره ها در این باره آورده شده: «کوه ها به طرز شگفتی به قلل شکل می دهند و آب ها نیز به نحو شگفت قله های خود را صورت می بخشند. صخره ها به امواج بزرگی می مانند که درکوه ها برپا می شوند و در هم می ریزند. زمانی که ماه در آب منعکس می شود، امواج به اسبهای سفید تازنده می مانند و در این لحظه می توان کوه ها و قلل مرتفع را در او ج عظمت خود در دریا نظاره کرد.»نقاشی منظره سازی چین را می توان شعر ذهنیت نقاش بر طومار دانست.

مردم همیشه از دیدن نقاشی های منظره به اندازه دیدن خود مناظر لذت می برند.البته نگاه به تصاویر دلپذیری که دیگران نقش زده اند یك چیزاست و خلق تصویر، چیزی کاملا متفاوت. در نقاشی طبیعت این امکان وجود دارد که عمیق ترین زوایای درون خود را کشف کنیم و این موفقیتی است که نقاشان چینی تا به امروز نیز به آن مباهات می ورزند.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=242010

VISTA.IR
Online Classified Service

تعریف تذهیب

تذهیب از لغت عربی ذهب یعنی طلا مشتق شده و عبارتست از :طرح و ترسیم ظریف و چشم نواز نقوش و نگاره های گیاهی و هندسی در هم تنیده و پیچان که با چرخشهای تند و کند و گردشهای موزون و مرتب و خطوط سیال و روان نقش شده باشد.

چون در آغاز شکل گیری این هنر از همان قرون اولیه اسلامی, رنگ غالب و

عمده در رنگامیزی اینگونه نقشها رنگ طلا بوده واژه تذهیب بدان اطلاق شده است.

استاد نجیب مایل هروی در کتاب کتاب آرایی در تمدن اسلامی تذهیب را چنین تعریف کرده است: تذهیب در لغت زراندود کردن است و طلا کاری, و در عرف نسخه آرایی به نقوشی منظم که با خطوط مشکی و آب طلا کشیده و تزیین شده باشند و رنگ دیگری در آن به کار نرفته باشد. ممکن است طلایی که در تذهیب به کار می رود دارای رنگهای گوناگون باشد به طوریکه وقتی زر خالص با مقادیری نقره و مس به کار برده می شود رنگ آن زرد , سبز و سرخ می نماید...

به مرور زمان دیگر رنگها چون لاجورد, آبی, شنجرف, سبز, فیروزه ای و... در کنار رنگ طلا جای گرفتند.

عاطفه شفیعی

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=83101

VISTA.IR
Online Classified Service

تعهد در هنر

ابوالفضل عالی هنرمند گرافیست و نقاش، در اوایل آبان ماه سال ۷۶ بر اثر یك حادثه تصادف در سن ۴۲ سالگی دارفانی را وداع گفت و بسیاری از آثار ناتمام‌اش را از جمله تابلوی عاشورا برای ارمغان، دخترش به یادگار گذارد تا آن‌ها را به اتمام رساند.

او از پیشکسوتان گرافیك انقلاب اسلامی بود. وی پایه‌های هنر خود را بر سنت‌های گذشته بنا نهاد، براساس واقعیت‌های عصر معاصر اندیشید و آثارش را برای آینده خلق کرد.

ثبت لحظات آرمانی و حماسی، خاطره‌انگیز، شاد و غمبار و تلخ و خونین سال‌های جنگ، در هنرش عیان است.

او معتقد بود هنر آیینه عصر خود است و هنرمند نمی‌تواند فارغ از تاریخ گذشته و معاصر خود بماند.

ابوالفضل عالی و هم دوره‌ای‌هایش با شکل‌گیری انقلاب، گرافیك را به شکل تازه‌ای تجربه کردند. و عالی در این میان به پوسترسازی روی آورد تا به گفته خود به عنوان یکی از ابزارهای هنر گرافیك بی هیچ واسطه‌ای با مخاطبانش ارتباط برقرار و افکارش را در زمینه‌هایی که به آن اعتقاد داشت، بیان کند.

در خانواده‌اش زمینه‌هایی نسبت به کار نقاشی و هنرهای تجسمی وجود داشت که باعث شد او هم به این راه کشیده شود. دوران دبیرستان کارهایی انجام داد و بعد از ورود به دانشگاه به سوی هنر گرافیك کشیده شد. آن هم به دلیل آن‌که گرافیك را در برخورد با سوژه‌های مختلف سریع الانتقال‌تر یافته بود.

عالی متولد ۱۳۳۴ تهران و فارغ‌التحصیل گرافیك از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران بود. به جز نمایشگاه‌های داخلی در موزه هنرهای معاصر، حوزه هنری و خانه سوره، در نمایشگاه‌های جمعی پاریس(۱۳۶۴) و کراچی پاکستان(۱۳۶۵) نیز شرکت داشت.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، زمینه کار در ارتباط با جنگ فراهم بود. عالی باشکل‌گیری نیروهای جوان در هسته‌های مقاومت، همراه با بسیاری از کسانی که به عنوان نقاشان و گرافیست‌های انقلاب اسلامی مطرح بوده و رشدشان را از این مراکز شروع کردند، آغاز به کار کرد.

شکل‌گیری «کانون نهضت اسلامی» و پس از آن «حوزه اندیشه و هنر اسلامی» به همت آن‌ها بود.

عالی و دیگر هنرمندان بدین‌وسیله سعی داشتند مفاهیم انقلاب را در قالب تازه‌ای از طرح و رنگ مطرح کنند. کاری که پیش از این بی‌سابقه بود.

او همواره سعی داشت با مردم حرکت کند. از اجتماع الهام می‌گرفت و بخشی از جامعه را در پوسترهایش به تصویر می‌کشید. او در مصاحبه‌ای در سال ۷۰ گفته است:

«کارهای ما در مراحل مختلف به صورت مختلف بوده است. در ابتدای پیروزی انقلاب به علت تنش‌هایی که در جامعه وجود داشت، کارها از ویژگی خاصی برخوردار بود.»

شروع جنگ تحمیلی نیز فصل مهمی از کارهای او را به خود اختصاص داد که تا پایان زمینه کاری‌اش بود. و پس از آن به گفته خود به لحاظ شرایطی که در جامعه حاکم بود شکل کار تغییر یافت و بیشتر در زمینه ارزش‌های معنوی انسان کار کرد.

او معتقد بود با استفاده از این ارزش‌ها می‌تواند حرفش را رساتر، عمیق‌تر و گویاتر مطرح کند.

«ده سال با طراحان گرافیك انقلاب» کتابی است که ابوالفضل عالی یکی از مهم‌ترین افراد در چاپ و نشر آن به شمار می‌رود. سفرهای چند ماهه جهت تکمیل اطلاعات و تدوین کتابی جامع در معرفی هنرمندان این حوزه بخش کوچکی از همت او در انتشار این کتاب است.

شهید مطهری، میرزا کوچك‌خان، بهشت زهرا، جنگ، قدس، شرق بهشت، مقاومت، شکارچیان تانك، بسیج، پیام‌آوران فتح، بهار انقلاب، فجر، حج، ششم ذی‌الحجه و خورشید در خون نشست. از جمله آثار ابوالفضل عالی است که طی بیست سال فعالیت هنری‌اش از او هنرمندی متعهد در اذهان ساخت. صفتی که خود بر آن تأکید بسیار داشت و معتقد بود، هر گرافیستی در کنار کار تبلیغاتی که در واقع کاری است برای جامعه مصرفی، باید متعهد باشد یعنی خودش را صرفاً در اختیار بازار و تجارت قرار ندهد.

عالی همچنین با تدریس در دانشگاه به تربیت و آموزش هنرمندان و تقویت روح تفکر و اندیشه مقاومت در آثار تجسمی پرداخت.

محمدعلی زم ریاست وقت حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی درباره‌ی او چنین گفته است:

«او هنرمندی است که سال‌ها پس از اتمام دوران دفاع مقدس از خلق آثار هنری با موضوع جهاد و شهادت دست برنداشت و هویت و هنر خود را در خلق آثاری آسمانی می‌جست.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239518

VISTA.IR
Online Classified Service

تلفیق تافته‌های مستور

همه آنچه که می‌تواند مورد انتقاد قرار گیرد؛ روتکو، پرمدعاترین و منحصربه فردترین آثارش را برای دیگران می‌خواند.

سادگی زیاده از حد، تیرگی و فسردگی کار مارک روتکو در دهه آخر عمرش، در کانون تمرکز نمایشگاهی قرار گرفته که به جای بازگشت به ابتدای کار هنرمند برای معرفی او، به شما پیشنهاد می‌کند به آخرین آثارش بنگرید؛ آثاری که می‌توان گفت نسبتاً مورد غفلت قرار گرفته‌اند. مارک روتکو، نمادی از مدرنیسم است. اگر هنرمندی با عنوان هنرمند متفکر وجود دارد، روتکو نمونه شاخصی از آن است.

این روزها بعضی از نقاشی‌های او برای اولین بار در گالری تیت مدرن لندن در کنار مجموعه دائمی آثار او در این موزه، در معرض دید و البته، تحسین قرار گرفته‌اند. روتکوی روسی- آمریکایی از آن هنرمندانی است که هنرش پس از مرگ او در مرکز توجه قرار گرفت ؛ هنری که پس از او دیگر میراث فرسوده دورانی سپری‌شده به‌نظر نمی‌آمد.

«اگر چیزی ارزش یک‌بار نقاشی شدن را دارد، پس می‌تواند دوباره و دوباره نیز آفریده شود.» روتکو در دوره‌ای که کرباس‌های نقاشی‌اش را تکه تکه می‌کرد و هر چیز را به سادگی سیاه و سفید باز می‌گرداند، سعی می‌کرد به حقایقی ذاتی نیل یابد و مسیر آفریدن و الهام بخشیدن را دوباره طی کند. او استاد کارشکنی‌های عمدی برای خود بود.

روتکو از تفسیر آثارش خودداری می‌کرد: «سکوت، دقیق‌ترین توصیف است.» شاید با دیدن نقاشی‌های او، به‌عنوان یکی از بیست هنرمند بزرگ قرن بیستم، هیچ احساسی پیدا نکنید؛ اما همین حس، یکی از قوی‌ترین ادراکاتی است که می‌توانید داشته باشید؛ با اینکه او معمولاً سراغ رنگ‌های روشن و درخشان می‌رفت، برای آثار مؤخرش، رنگ‌های تیره‌تری روی پالت می‌گذاشت و نقاشی‌های سیاه و خاکستری می‌کشید.

۸ نقاشی دیواری بزرگی که در اتاق سوم نمایشگاه آویخته شده‌اند، در اصل بخشی از نقاشی‌های سفارشی سیگرم برای رستورانی در نیویورک بوده‌اند که در گالری ملی هنر واشنگتن و موزه کواموری در ساکورای ژاپن پراکنده شده‌اند.

روتکو می‌خواست نقاشی‌هایش بیننده را احاطه کند و به‌دنبال اینستالیشنی مدرن و سه‌بعدی از تابلوها بود. برای خلق این آثار، آتلیه‌ای اجاره کرد

تا بتواند در همان اندازه‌های واقعی مورد نیاز برای رستوران، نقاشی کند و به جای آنکه خودش را محدود به مجموعه‌ای یکسان کند، ۳۰ نقاشی در ابعاد متفاوت کشید، اما سرانجام سفارش را پس داد. اگرچه ابتدای کار امیدوار بود اثری که خلق می‌کند اشتهای مشتری‌ها را نابود کند، اما به عقیده بسیاری از کارشناسان هنری، روتکوی روسی- آمریکایی آثار را به این دلیل به سفارش‌دهنده نداد که نتوانست در هر صورت با موقعیت آن رستوران، به‌عنوان پاتوقی برای ثروتمندان نیویورک، کنار بیاید.

نشانه‌ای از تنفر او از چنین کاری را می‌توان در این گفته‌اش پنهان دانست:«گویا به‌عنوان یک هنرمند شما باید یک سارق باشید و برای خود فضایی را از دیوار دارایی یک ثروتمند بربایید.»گالری تیت فضای زیادی را برای آثار این هنرمند اختصاص داده است.«چهار تاریکی در سرخ» همانطور که خود روتکو می‌خواسته، در یک اتاق خالی، به‌طور مجزا به نمایش درآمده است. چند نقاشی دیگر این نمایشگاه شامل نقاشی‌های مشهوری مربوط به سال ۱۹۶۴ و نمونه‌هایی از سری آخر آثار او با عنوان سیاه روی خاکستری در ۱۹۶۹ و ۷۰ است. در عین حال روتکو خود را هنرمندی با سبک آبستره معرفی نمی‌کند:«من متعلق به نسلی هستم که شیفته فیگور بود، اما دریافتم که پیوندی با نیازهای من ندارد. هر کسی آن را به‌کار می‌گرفت، دچار تحریف می‌شد؛ کسی نمی‌توانست هنر فیگوراتیو را آن‌طور که بود، نقاشی کند و این حس را به‌خود راه دهد که می‌تواند چیزی را خلق کند که تا حد خود، توانایی بیان وجود گیتی را دارا باشد.»

او خود را از فیگورهای معمول واقع‌گرایانه جدا کرد و به‌سوی فرم‌های مستطیلی رنگی رفت؛ پیچیده‌ترین و انتزاعی‌ترین فرم از هنر مدرن روتکو که به غایت سادگی و ایجاز منتهی می‌شود.با اینکه خود روتکو ترجیح می‌داد تابلوها در نور ملایم و در مکانی نسبتاً تاریک آویخته و دیده شود، در این نمایشگاه، نصب نقاشی‌ها در بالاترین قسمت دیوارها و تاباندن نوری بیش از حد معمول به آنها، این فضا را فراهم آورده که بتوان گفت بازدیدکنندگان، این آثار را طور دیگری و از نو می‌بینند. این نقاشی‌ها در سراسر زندگی نسبتاً پرحادثه و طولانی خود، نمودشان را تغییر داده‌اند و از این طریق به ما بینشی در مورد روند فعالیت هنری روتکو ارائه می‌دهند؛ روندی که عمیقاً با طرز تفکر و فانتزی‌های او درباره چیستی و عملکرد نقاشی و چگونگی وجود آن، پیوند خورده است.

بررسی آثار روتکو به کمک اشعه ایکس، تافته‌های مستوری از رنگ را نمایان کرده است که وابستگی‌های ماهرانه عناصر رنگی را به چشم می‌آورد. بعضی نقاشی‌ها در این نمایشگاه طوری نصب شده‌اند که بازدیدکننده می‌تواند با دیدن پشت نقاشی، استنباطی از رازهای لایه لایه آن داشته باشد.

اکثر آثار روتکو در دهه ۱۹۵۰ با تغییرپذیری و ارتجاع اعجاب‌آور تونالیته‌ای روشن از قرمز، زرد و نارنجی پدید آمدند. ۴ تابلوی تیره قرمز را می‌توان نخستین تجربه‌های او در این حیطه دانست. روتکو در این مرحله رسالت ونگوگ راجع به توانایی پرمعنی و رسای رنگ را برآورده می‌کند، اما پس از آن، این گرما به‌طور ناگهانی به سیاه، خاکستری، سبزهای تیره و آبی‌های بسیار تاریک گرایید: «فقط می‌توانم بگویم نقاشی‌های تیره در ۱۹۵۷ آغاز شدند و تا به امروز تقریباً به‌اجبار به حضور خود پافشاری کرده‌اند.»

در اتاق پنجم مجموعه به‌نمایش درآمده، تابلوهای سه‌گانه‌ای که ثمره سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۶ کار روتکو هستند، در معرض دید قرار گرفته‌اند. این لت‌های خاکستری روی زمینه سیاه، در حقیقت پیش‌طرح‌هایی برای مجموعه‌ای هستند که هنرمند برای کلیسای هوستون خلق کرد. تابلوها یک سال پس از مرگ روتکو بر دیوار کلیسا نصب شدند و تفاسیر مذهبی گوناگونی درباره آنها ارائه شده است؛ طرحی که به ایده روتکو در همزمانی خلق نقاشی و ایجاد فضایی برای نمایش دائمی آن تحقق بخشید.رویکرد عمیق روتکو به بافت، ترکیب‌بندی لایه‌ها و غلظت رنگ در تابلوها در این حقیقت نمایان می‌شود که همزمان با کار روی تابلوهای بزرگ، طراحی و نقاشی روی کاغذ را در ابعاد کوچک ادامه می‌داد. در اتاق هفتم نمایشگاه، کارهایی از روتکو که مقدمه‌ای بر مجموعه سیگرم به‌شمار می‌روند، به نمایش درآمده‌اند؛ با کار روی کاغذ او سعی می‌کرد به ترکیب‌بندی‌ها، عمق و به تکنیک‌های نقاشی‌اش، وسعت بخشد.

این نمایشگاه بررسی دقیقی از تکنیک کار این هنرمند و مواد و ابزار و کاربردشان برای او را بیان می‌کند. شگفت‌آور خواندن همه آثار یک هنرمند نیاز به شرایط و نگاه خاصی دارد اما در مورد آثار روتکو می‌توان گفت که هر یک از آنها حرفی برای گفتن دارند. می‌توان دید که او در مجموعه آثارش در

حال کشف راه‌هایی است که به سبب آنها ظریف‌ترین تلفیق‌ها در نسبت، کوچکترین تغییرها در تقارن، ضعیف‌ترین تنظیم‌ها در تعادل و ناچیزترین انعطاف در روش، بر دریافت ما از آنچه می‌بینیم اثر می‌گذارد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=360579

VISTA.IR
Online Classified Service

تنها راه جهانی شدن شناساندن زندگی ایرانی است

نقاشی امروز دنیا از انتزاعی بودن فاصله می گیرد و به سمت انضمامی شدن گام بر می دارد. هنرمند امروز ایرانی باید بداند
انعکاس ملموسات زندگی مردم جامعه اش در اثر اوست که او را به جهانی شدن نزدیک می کند، نه کپی برداری اش از آثار غربی... .
اینها بخشی از صحبتهای شهاب موسوی زاده، هنرمند پیشکسوت ایرانی است که در حال حاضر به دلیل زندگی در اروپا، بیشتر در جریان راه و روش درست معرفی هنرهای ایرانی به دنیای هنر امروز است. گفتگوی ما با وی را به بهانه برگزاری نمایشگاه آثارش در گالری شماره یک فرهنگسرای بهمن بخوانید.

▪ شما را پرورش یافته مکتب کمال الملک می دانند. چرا؟

ـ من متولد سال ۱۳۲۴ در تهران هستم و طبیعتاً به طور مستقیم نمی توانم شاگرد کمال الملک باشم، ولی از ۱۴ سالگی به محضر استاد حسین شیخ (حسین احیاء؛ ۱۳۷۰- ۱۲۸۹ه. ش) ، شاگرد بزرگ کمال الملک شرفیاب شدم. حتی علوم پایه نقاشی مثل طراحی را هم از ایشان فرا گرفتم و در کل، ۴ سال شاگرد ایشان بودم.

▪ زندگینامه هر هنرمندی را که کنکاش می کنی، سر نخی از یک تحول یا حتی یک حادثه را می بینی که موجب شده آن هنرمند به یک رشته هنری علاقه مند شده و بعدها به طور جدی به آن بپردازد. چه چیزی شما را به سمت نقاشی کشید؟

ـ من برای سربازی به سپاه ترویج و آبادانی آن زمان رفتم و به منطقه گیلان غرب اعزام شدم. آنجا با زندگی و سنتهای مردم که آشنا شدم، خیلی متاثر شده و همانجا تصمیم گرفتم همان مقدار آشنایی که با نقاشی پیدا کرده بودم را به طور جدی در خدمت به هموطنانم قرار دهم. یعنی بواقع در این دوره راه خود را پیدا کردم. قبلاً ابزار در اختیارم بود و نزد بزرگی چون حسین شیخ تعلیم دیده بودم، ولی در دوره خدمت، مسیر اصلی زندگی ام را یافتم و مصمم شدم خدمت به مردم را انتخاب کنم و ادامه دهم. البته در ابتدای این انتخاب، معنی و درک درست و کاملی از انتخابم نداشتم. این درک بعد از ازدواج که در سن ۲۲ سالگی با یک همسر فداکار و بزرگوار شکل گرفت، بتدریج در من قوت بیشتری یافت.

▪ جناب موسوی زاده، در حال حاضر وضعیت نقاشی ایران را چگونه می بینید؟ برخی از استادان معتقدند نمونه کارهای برخی از نقاشان جوان ما با

نمونه کارهای استادان غربی قابل قیاس و یا حتی بهتر از آنهاست. برخی خلاف این نظر را دارند و معتقدند هنوز تجارب بسیاری باید دید تا به آنها رسید. شما جزو کدام دسته اید؟

ـ به نظر من نظر دسته اول که شما گفتید اغراق آمیز است. این افراد کمی داشته های ما را بیشتر از آنچه هست می پندارند! البته اینکه چنین چیزی محقق شود یک ایده آل است که باید روزی محقق شود، ولی هنوز خیلی راه مانده تا این امر تحقق یابد. من خودم در حال حاضر، ۸ شاگرد آلمانی دارم و در اکثر شهرهای مهم اروپا و ۱۷ شهر آلمان نمایشگاه داشته ام، اروپا را دور زده ام و بنابراین چیزی که می گویم بی دلیل و سند نیست. ما با دنیایی طرفیم که در نقاشی، هزار و اندی سال از ما جلوتر است. وادی هایی را در این عرصه تجربه کرده که ما تجربه نکرده ایم. البته این بدان معنی نیست که ما استعداد نداریم، منتها جوانان ایرانی بسیار بیشتر از اینها باید تلاش کنند تا به ایده آل ها برسند، ضمن اینکه نگاه سیاسی در جایزه دادن ها و حتی نگرش های هنری را هم نباید نادیده انگاشت. این نگاه گاهی ارزیابی ها را مخدوش کرده و از واقعیتهای موجود دور می سازد.

▪ پس می فرمایید هنوز فاصله زیادی بین ما و جهانی شدن در نقاشی وجود دارد؟

ـ بله، خیلی. خاطرم هست جوان که بودم، نمایشگاهی در یک گالری در خیابان ویلا(که آن زمان بالاشهر تهران محسوب می شد) وجود داشت که مخصوص اشراف و طبقه بالای جامعه بود و من در این نمایشگاه آقایان اویسی و زنده رودی را دیدم که بحث می کردند و بحث شان هم در خصوص «گلوبالیزیشن» یا «جهانی شدن» بود. آن زمان جهت نگاه ها در نقاشی، تازه آبستره و مدرن شده بود. من آن زمان نمی فهمیدم که این مساله چیست. بعدها که خوب بررسی کردم، دریافتم منظور آنها از جهانی شدن این بوده که حتی زبان مان هم امریکایی و اروپایی شود!!! حالا که به اینترنت و دستاوردهای عالم ارتباطات نگاه می کنیم، می بینیم که این مرز خیلی جلوتر آمده و دیگر به همزبانی هم راضی نمی شوند و قدرتی مثل آمریکا حتی دوست دارد محور همه چیز باشد و تولیداتش را هم در همه عرصه ها به امثال ما قالب کند. البته این نوع جهانی شدن بیشتر برای آمریکا مطرح است تا کشورهای دیگر غربی. کافی است نیم نگاهی به اینترنت به عنوان جدیدترین و جامع ترین دستاورد این کشور بیندازید، این اینترنت (که اتفاقا در ۴۰ تا ۵۰ تابلوهای من بدان پرداخته شده است) چه چیزی به انسانها می دهد، بجز مقداری اطلاعات سطحی؟ !ولی شما ببینید با همین فناوری چگونه حمله، سلطه و جهانی شدن، از این طریق بر جهان مصرف کننده سایه افکنده است. من در آثارم فقری را که از طریق همین فناوری دارد، به کشورهایی نظیر کشور من تحمیل می شود به تصویر کشیدم.

▪ یعنی می خواهید بگویید اگر هنرمند نقاش ما به درجه ای از توانایی و تفکر رسید که توانست با همین چیزهایی که دور و برش هست و در زندگی او نفوذ کرده و جامعه ای که او در آن زندگی می کند را متاثر ساخته، اثر خوبی بیافریند، آن موقع می تواند دم از جهانی شدن بزند؟

ـ ببینید؛ اینجا یک توضیح لازم است !من البته با اینترنت و کامپیوتر مشکل ندارم، بلکه با آنها موافقم، ولی هنرمند باید تشخیص بدهد که این فناوریها، وسیله ای برای تبلیغ «کوکاکولا» و «مک دونالد» شده اند و من به عنوان یک نقاش، زمانی تصدیق می کنم که هنرمند ایرانی این موضوع را درک کرده، که نمودش را در آثارش ببینم. مردم من متاسفانه در اثر فرهنگی که از این تبلیغات بر می خیزد، دارند له می شوند، و من به عنوان یک هنرمند باید این معضل را در اثرم منعکس کنم. درد من از درد مردم جدا نیست. اصلا راه جهانی شدن از ملی شدن جدا نیست. در دنیا، هنر از انتزاع دارد کم کم جدا می شود و به عینیت می رسد. باید از ذهن عبور کرد و به زندگی پرداخت. هنرمند ایرانی، باید با اثرش، ایران و جامعه ایران را به جهان بشناساند تا بتواند در جهان حرف تازه ای زده باشد. عده ای بر این باورند که تقلید از شیوه های غربی، بالای دست آنها بلند شدن است، در حالی که تنها راه جهانی شدن، شناساندن زندگی ایرانی است و بس. این راه، حرف های جدیدی هم برای دنیا خواهد داشت. نباید کپی کار آثار خارجی ها باشیم. البته باید بگویم در این مسیر با شروع انعکاس واقعیت ها در برخی آثار هنرمندان ایرانی مواجهیم که جای خوشوقتی است. من این نگاه را تحسین کرده و امید بخش می دانم.

▪ از تعهد اجتماعی هنرمند ایرانی سخن به میان آوردید. شما بجز انعکاس درد مردم در آثارتان در این عرصه چه اقدامات دیگری انجام داده اید؟

ـ دومین نمایشگاهی که در ایران داشتم، ۴ سال پیش و پس از زلزله بم بود که عواید حاصل از فروش تابلوهایم که حدود ۱۳ میلیون تومان بود را به

هنرکده کشاورزی بم اهدا کردم که در حال حاضر برای دختران بمی فعالیت می کند. در این خصوص باید گفت چنین کارهایی به ساماندهی نیاز دارد. خیلی از هنرمندان هستند که در این خصوص کارهای پراکنده ای کرده و می کنند. به نظر می رسد ساماندهی چنین اقداماتی، به تسریع در انجام پروژه های این چنینی کمک شایانی می کند و این ساماندهی، تشکیلاتی می خواهد که در دست دولت است. دولت با اداره و کانالیزه کردن این نوع اقدامها می تواند از ظرفیت بالایی برای کمک به مردم آسیب دیده برخوردار شود.

▪ لطفا کمی هم در مورد نمایشگاه فعلی تان در فرهنگسرای بهمن توضیح دهید.

ـ در این نمایشگاه ۲۰۰ اثرم که آمیزه ای از چند موضوع هستند را به نمایش گذاشته ام. موضوعاتی مثل انقلاب مشروطه و اسطوره های ایرانی. کسانی مثل ابن سینا، حافظ، نیمایوشیج، ستارخان و... یکسری کار ویژه هم روی پرتره کرده ام و به اشیاء و طبیعت بیجان هم نگاه پررنگ تری نسبت به موضوعات دیگر داشته ام.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=316324

VISTA.IR
Online Classified Service

تولوز ـ لُوْترک

هانری دُ تولوز ـ لُوْترک (نقاش، طراح و چاپگر فرانسوی، ۱۸۶۴ ـ ۱۹۰۱). به سبب دستیابی به زبانی موجز و گویا در طراحی، از پیشگامان هنر مدرن به‌شمار می‌آید. او، همچنین، با نوآوری‌هایش باعث انقلابی در هنر پوستر شده است.

او در یک خانواده اشرافی معروف به‌دنیا آمد. در نوجوانی هر دو پایش شکست و دیگر رشد نکرد. در پاریس زیر نظر بُنا و کُرمُن آموزش دید (۱۸۸۲ ـ ۱۸۸۵). ولی به‌زودی از اصول آکادمیک روی گردانید و در کارگاه خود مستقلاً به فعالیت هنری پرداخت. با طراحی نخستین پوسترها و باسمه‌هایش به شهرت رسید (۱۸۹۱ ـ ۱۸۹۲). در نمایش‌های گروهی سالن مستقلان و گروه بیست شرکت کرد. مدتی بعد باسمه‌های رنگی‌اش را در پاریس به نمایش گذاشت (۱۸۹۳). ضمن چند سفر به لندن با اُسکار وایلد و بیردزلی آشنا شد.

نمایشگاه دیگری از آثارش در پاریس برپا داشت (۱۸۹۶). به سبب افراط در مصرف الکل سلامت و توان کاری خود را از دست داد (۱۸۹۸). با این‌حال، به هنگامی‌که در آسایشگاه به‌سر می‌برد (۱۸۹۹)، آثاری در ارتباط با موضوع

سیرک آفرید.

آخرین پردهٔ ناتمام او با عنوان امتحان در دانشکده پزشکی (۱۹۰۱)، به روشنی فرسودگی جسمی و روحی‌اش را می‌نمایاند. زندگی هنری کوتاه ولی پربار تولوز ـ لوترک جلوه‌ای از دوران پر تب و تاب و غیرمتعارف آخر قرن اروپا بود (بی‌سبب نبود که او نمایندهٔ این دوران، یعنی اُسکار وایلد را بسیار می‌ستود). او به مدت سیزده سال در پایگاه هنری‌اش در گوشه‌ای از محلهٔ مارتر زیست؛ و در متن "تمدن شبانه" پاریس هر آنچه را دید بدون هیچ‌گونه داوری ثبت کرد. صحنهٔ تالارهای رقص و کاباره‌ها، میخانه‌ها و سیرک‌ها، و پیکر و چهرهٔ خوانندگان و قصندگان، بازیگران موضوع کار او بودند.

نگاه تیز او درون اجتماعی را ـ که خود جزئی از آن بود ـ کاوید، و عصارهٔ واقعیت را برکشید. قیافه‌ها، حالت‌ها، و حرکت‌ها زیر چشمان نافذ و دستان توانای او به طرح‌های بیان‌گر بدل شدند. نوآوری او در این بود که توانست به مدد خطهای سیال و پویا معادل تصویری ناب برای ناپایدارترین لحظات واقعیت بیابد. تولوز ـ لوترک در پاریس با برنار و وان‌گوگ آشنا شد. او از تجربه‌های امپرسیونیست‌ها دربارهٔ نور و رنگ باخبر بود، ولی به راه آنان نرفت. نخستین پردهٔ نقاشی مهم او (سیرک فرناندو ـ ۱۸۸۸)، از لحاظ صوری بیشتر با آثار مانه، دوگا، گوگن و شره (هنرمند پوسترساز) قرابت دارد.

طرز دید، انتخاب موضوع، و روش کاردوگا بر او بسیار اثر گذاشت. همچنین، به بهترین نحو از طرح و اسلوب باسمه‌های ژاپنی در جهت مقاصد خود بهره گرفت. همانند دوگا، با استفاده از رنگ‌ماده‌های گوناگون ـ و غالباً به طور مختلط ـ کار می‌کرد. بسیاری از نقاشی‌های او به روش رنگ‌آمیزی رقیق روی مقوا اجراء شده‌اند. او با بهره‌گیری مناسب از امکانات لیتوگرافی رنگی شمار زیادی پوستر به چاپ رسانید. خطهای سادهٔ استادانه، سطح‌های رنگی تخت، و صراحت پیام‌دهندگی طرح، از مشخصات بارز پوسترهای او محسوب می‌شوند (مثلاً پوستر ژان آوریل ـ ۱۸۹۳).

وان‌گوگ، سورا، روئو، و پیکاسوی جوان، تحت‌تأثیر هنر تولوز ـ لوترک قرار گرفتند. از جمله دیگر آثارش در کاباره مولن‌روژ (۱۸۹۲)؛ زن برهنه در برابر آینه (۱۸۹۷)؛ آقای انگلیسی در مولن‌روژ (۱۸۹۲) است.

منبع : مجله جنبش هنر مدرن

http://vista.ir/?view=article&id=262999

VISTA.IR
Online Classified Service

تیم گاردنر «TIM GARDNER»

آبرنگ سالیانی طولانی به عنوان وسیله‌ای مورد علاقه نقاشان آماتور (نقاشان روزهای تعطیل) در نظر گرفته می‌شد. هنوز هم افراد طبقه متوسط و بالاتر که اندکی آموزش هنری دیده‌اند به آن به دیده‌ی یك فعالیت تفریحی- هنری نگاه می‌کنند و به آن

می‌پردازند. موضوع موردعلاقه این نقاشان غیر حرفه‌ای شامل مناظر زیبای کارت پستالی اما از نظر بصری ساده، پرتره‌های افراد زیبا و شیك‌پوش و طبیعت بی‌جان‌های سرشار از گلهای رنگارنگ و دیگر عناصر خوشایند می‌باشد. دقتی که این نوع نقاشی در هنگام کار می‌طلبد به نوعی تضمین کننده این سنت تصویری است. در پرتو وظایف جزئی و پرزحمت و سریعی که نقاش هنگام اجرا باید با تمام حواس به آن‌ها بپردازد، تصور، خیال‌پردازی و تفکر رنگ می‌بازند.

به همین دلایل است که در دو سه قرن گذشته آبرنگ همیشه دارای جایگاه پایینی در بین مدیومهای مورد استفاده نقاشان بوده است و بیشتر به عنوان وسیله‌ای مترادف با تمرینی بی‌هدف و پریشان در نظر گرفته می‌شده است.

تیم گاردنر جدیت هنری از طرفی و وجوه مردانگی مدل‌هایش را از سوی دیگر به دنیای این گونه از نقاشی آبرنگ وارد کرده است. نقاشی‌های کوچك وی که از عکس‌های برادرانش در سفرهای آخر هفته و تعطیلات دیگر به عنوان منبع استفاده می‌کنند، نمایشگر لحظاتی به ظاهر شاد و سرشار از فعالیت‌های ورزشی و استراحت در سواحل از جمله سواحل هاوایی همراه با مصرف زیاد آبجو، گاهی نیز صرفاً استراحت در منزل هستند.

از ابتدای قرن بیستم نقاشان به استفاده از مدیومها و ابزارهای جدید روی آوردند و مخصوصاً در انتهای این قرن نقاشان چندی نیز به آبرنگ نگاهی دوباره کردند (از جمله مارلین دوما و در دوره‌هایی کلمنته) اما روش آن‌ها بیشتر در ادامه نقاشی هنری بود و برخلاف گاردنر اشاره‌ای به نقاشی‌هایی با موضوع زیبا از نقاشان آماتور را در خود نداشت.

نکته دیگری که گاردنر را در این میان شاخص می‌سازد تمرکز وی بر استفاده از این وسیله است. از طرفی دیگر عکس‌های خانوادگی نیز موضوع نقاشی بوده اما هیچ‌گاه این چنین متمرکز بر مردان یك خانواده برای مدتی طولانی توسط هنرمندان به کار گرفته نشده است، گاهی برخلاف وی دیگر هنرمندان (مانند چاك کلوز) از عکس‌هایی که خودشان تهیه می‌کردند، استفاده کرده‌اند یا مانند Enoc Perez دنیای زنان حاضر در مهمانی‌ها را نشانه رفته‌اند.

نقاش اخیر با استفاده از عنوان‌هایی که بر آثار خود قرار می‌دهد ابهامی نیز به اثر خود می‌افزاید که در آبرنگ‌های گاردنر نشانی از آن دیده نمی‌شود.

دنیایی که گاردنر به آن وارد شده و ما را نیز به تماشای آن دعوت می‌کند دنیای جوانان سفیدپوست، مذکر، علاقه‌مند به جنس مخالف و از طبقه متوسط به بالا با تأکید بر زمانهایی که آن‌ها صرف تفریحات متناسب با طبقه اجتماعی خود می‌کنند، است. فاصله‌ای که هنرمند از موضوع می‌گیرد و بدون نظر تنها از دریچه دوربین برادرانش به دنیای آن‌ها نگه می‌کند و دورنمایی که از یك زندگی خوب آمریکایی نشان می‌دهد. آثار وی را اکثر آثار پیشرو این روزها که دارای ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی هستند، جدا می‌سازند و صرفاً اشاراتی گنگ و مبهم را بر می‌انگیزانند.

این تفریحات مردانه هنگامی که از فرم عکس‌های خانوادگی تبدیل به تصاویری رسمی می‌شوند و در محیطهای جدی نمایش آثار هنری به نمایش در می‌آیند به نحوی غیر معمول ظریف و شکننده به نظر می‌آیند. شکنندگی و ظرافت این نقاشی‌ها افکاری عمیق و دوسویه را در رابطه با هویت مردانه ایجاد می‌کند. لطافت آبرنگ و اندازه‌های کوچك آثار اشاراتی به بسته بودن نگاه مردانه دارد و آن را تا حد موضوعات سنتی آبرنگ که زیبا، اما بی‌محتوا هستند، تقلیل می‌دهد.

مناظری که توسط این هنرمند نقاشی شده‌اند، نشان می‌دهند که چگونه منظره‌پردازی از هنر عامیانه تأثیر گرفته و در عین حال به آن شکل می‌دهد. این منظره‌ها که سلیقه عامه را نشان می‌دهند، یادآور فیلمهای مشهوری مانند آوای موسیقی یا هایدی هستند و می‌توان آن‌ها را باز

مانده زمانی دانست که عکاسی تلاش می‌کرد همچون نقاشی به منظره بپردازد.

تیم گاردنر متولد ۱۹۷۳ در شهر ایووا آمریکا است و محل زندگی و کار وی لس‌آنجلس است. در سال ۱۹۹۶ از دانشگاه Manitaba کانادا، لیسانس و در سال ۱۹۹۹ از دانشگاه کلمبیا فوق‌لیسانس هنر دریافت کرده است. از نمایشگاه مهم انفرادی وی می‌توان به نمایشگاه در موزه هنرهای مدرن- لندن- سال ۲۰۰۳، گالری ۳۰۳- نیویورك سال ۲۰۰۱، Calleria LL Capricorno- ونیز- ایتالیا سال ۲۰۰۱ و از نمایشگاه‌های گروهی به نمایشگاهی در دانشگاه هاروارد- کمبریج سال ۲۰۰۲، نمایشگاهی در Basel- سویس سال ۲۰۰۲ اشاره کرد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=243840

VISTA.IR
Online Classified Service

جایگاه زن شرقی در مینیاتور

● اسطوره سماع:

بنا بر اعتقادان دینی، خداوند به مادران بخاطر تولد فرزندشان وعده بهشت می‌دهد(بهشت زیر پای مادران است.)

او بر مبنای این اعتقاد پاک در زمان متولد شدن فرزند، بذر عشق، محبت را در دل مادران می‌کارد. محبتی که با وجود تمام مشکلات و سختی‌های بارداری مادران با اشتیاقی وصف ناپذیر حاضر به تحمل تمام این دردها می‌باشند.

نهایت و مثال یک عشق بی منت عشق مادرانه می‌باشد و محبت مادرانه در کلام نمی‌گنجد. هر درد و هر فریاد در زمان تولد فرزند که از اعماق وجود یک مادر به گوش می‌رسد، زیباترین ندا و آوای سماع می‌باشد، آوائی که بسیار شده است مادر جان باخته و با تمام وجود زندگی را به فرزند خود بخشیده است.

خالق مجسمه سماع نظر به آن داشته تا به بیان لحظه سماع و پیدایش عشق بدون بهانه و یک طرفه و بدون مزد را، در قالب مادری که در حال نواختن دف و حالتی که غرق در شور و شوق می‌باشد و لحظه تولد عشق مادرانه را جشن گرفته است، نشان دهد.

http://pms.blogfa.com/۸۶۰۳۳.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=104200

VISTA.IR
Online Classified Service

جکسون پولاک

• تحلیل نقاشی های نبوغ آمیز جکسون پولاک

«جکسون پولاک» را با تابلو های نقاشی عجیبش می شناسند؛ تابلوهایی که در نگاه اول چیزی جز مخلوطی از رنگ های پاشیده شده به بوم نشان نمی دهند. اغلب منتقدان هم عصرش او را چیزی فراتر از یك نقاش عجیب که قلم مو را با حرکت هایی تصادفی روی بوم می کشد، نمی دانستند؛ اما «پولاک» در برابر آنها مقاومت می کرد و می گفت: «من می توانم جریان رنگ را روی بوم مهار کنم. آنها طرح های تصادفی نیستند.»

چند ده سالی باید می گذشت تا درستی گفته های او اثبات شود. در اواخر دهه ۱۹۹۰، «ریچارد تیلور» فیزیکدان دانشگاه اورگون به بررسی گلچینی از آثار «جکسون پولاک» پرداخت و فهمید که آنها از الگوهای فراکتالی مشخصی تشکیل شده اند که تنها با پاشیدن یا ریختن رنگ بر روی بوم به وجود آمده اند. به نظر می رسید جك رنگ پاش سال ها پیش از آنکه ریاضیات لازم برای بررسی کارهایش ابداع شود، الگوهای فراکتالی را در نقاشی هایش به کار می برد.

به تازگی، تابلوهای جدیدی پیدا شده اند که احتمال می رود اثر «جکسون پولاک» باشند و شواهدی که «تیلور» در مورد سبك هنری «پولاک» به دست آورده است، می تواند نقش مهمی در تعیین نقاش این تابلوها داشته باشد. دستمزد مالی بالایی به «تیلور» پیشنهاد شد تا این تابلوها را با دقت بررسی کند؛ اما همان طور که خودش می گوید، بررسی تابلوها و نوشتن گزارش کار بسیار دشواری بود: «کار بسیار پرخطری بود. هر تابلوی رنگ پاشی «پولاک» میلیون ها دلار قیمت دارد.» در سال ۱۹۹۸، یکی از آثار مشهور «پولاک» به نام قطب های آبی، اثر ۱۱ نوامبر ۱۹۵۲، بیش از ۴۰ میلیون دلار قیمت گذاری شد. آنچه کار «تیلور» را دشوار می کرد، این بود که هرگونه نظر منفی در مورد تابلوها می توانست چندین صفر بسیار پرارزش را از مقابل قیمت این تابلوها حذف کند!

«جکسون پولاک»، دائم الخمری که زندگی پرتلاطمی داشت و در یك حادثه رانندگی جان خود را از دست داد، بعضی از آثار خود را به قیمتی بسیار ارزان با مواد غذایی و لوازم خانگی مبادله کرده بود! بنابراین خیلی طبیعی است که بتوان برخی از آن آثار را دوباره پیدا کرد. افراد بسیاری ادعا کرده اند تابلوهایی از «پولاک» را در اختیار دارند، اما تنها تعداد اندکی از آنها واقعی از آب درآمده اند. در سال ۱۹۹۵ و به وصیت لی «کرازنر»، بیوه «پولاک»، بنیاد «پولاک»- «کرازنر» تاسیس شد تا نظارت درستی بر آثار به جا مانده از «جکسون پولاک» داشته باشد. این بنیاد جایگزین کمیته بررسی آثار «پولاک» شد که پیش از این مسئولیت حفظ آثار «پولاک» را برعهده داشت.

بهار گذشته، خبری مبنی بر کشف ۳۲ اثر نقاشی جدید منسوب به «پولاك» اعلام شد که واکنش سریعی را در محافل هنری به دنبال داشت. به نظر می رسید تابلوهای تازه کشف شده پیشینه مبهمی نداشته باشند. الکس متر فرزند هربرت متر عکاس و مرسدس متر نقاش که دوستان نزدیك خانواده «پولاك» بودند، این تابلوها را در میان خرت و پرت های خانه پدری اش پیدا کرده اند. توضیحاتی که به دست خط هربرت متر نوشته شده است، نشان می دهد «پولاك» آنها را در دهه ۱۹۴۰ رسم کرده و برخی را به خانواده متر هدیه داده و برخی را نیز به آنها فروخته است!

الکس متر این تابلوها را به مارك بورقی که یك دلال آثار هنری است، نشان داد و او هم با الن لاندائو تماس گرفت، کارشناس آثار «پولاك» که مدتی نیز در بنیاد «پولاك»- «کرازنر» مشغول به کار بود. لاندائو در حال حاضر مشغول مهیا کردن نمایشگاهی هنری به مناسبت پنجاهمین سالمرگ «پولاك» است. این نمایشگاه «پولاك» - مترز ۲۰۰۶ نام دارد و مدیریت آن بر عهده بورقی و متر است و بار اصلی نمایشگاه روی این تابلوهای تازه کشف شده است.

اما همه با این کار موافق نیستند. تاریخ شناسان هنری دیگری هم هستند که این تابلو ها را کار «پولاك» نمی دانند و برخی شان به شدت به این نمایشگاه اعتراض کرده اند. یکی از این مخالفان، «فرانسیس اوکانر» است، از نویسندگان فهرست آثار «پولاك» و یکی از اعضای کمیته بررسی آثار «پولاك» پیش از تاسیس بنیاد «پولاك» - «کرازنر».

تعداد این تابلوهای جدید بسیار زیاد است، به طوری که به یك دهم تعداد تابلوهایی می رسد که «پولاك» در طول عمرش رسم کرده است و همین حساسیت موضوع را بیشتر می کند. به همین دلیل و همچنین بحث داغی که پیرامون اصل بودن این تابلوها بین کارشناسان درگرفت، بنیاد «پولاك»-«کرازنر» مصمم شد خود را وارد ماجرا کند. بنیاد تصمیم گرفت برای اثبات اصل بودن تابلوها دلایل دیگری را غیر از نظرات ضد و نقیض کارشناسان هنری فراهم کند. از آنجا که احتمال داشت این ماجرا به دادگاه کشیده شود، دلایل دیگر اهمیتی دوچندان داشت.

رویه سنتی قضاوت در مورد اصل بودن یك اثر هنری، ارزیابی بصری کارشناس و نظر کارشناسی او است، البته نوع مواد به کار رفته در اثر و هم چنین تاریخچه اثر نیز بخش مهمی از استدلال ها را تشکیل می دهند. اما همه کارشناسان متفق القول هستند که صرف ارزیابی بصری برای تشخیص اصل بودن یك اثر کافی نیست. «تیلور» می گوید: «وقتی یك کارشناس می خواهد تنها براساس مشاهداتش اظهارنظر کند، تنش فراوانی را تحمل می کند. درست مثل این است که از یك قلاب آویزان باشید؛ هر لحظه ممکن است از آن جدا شوید.

در مورد آثار «پولاك» نمی توان از تحلیل شیمیایی رنگ ها استفاده کرد، زیرا او از رنگ های معمولی استفاده می کرد، همان هایی که می توان در هر مغازه ای سراغشان را گرفت. از سوی دیگر، مجله لایف در سال ۱۹۴۹، گزارشی را از «پولاك» و رهیافت جدیدش در هنر به چاپ رساند و همین کافی بود تا بسیاری از خوانندگان مجله براساس توضیحات کوتاهی که در مورد سبك نقاشی «پولاك» ارائه شده بود، شانس خود را امتحان کنند و نقاشی هایی شبیه به رنگ پاشی های «پولاك» رسم کنند.

این درست که پیشینه این تابلوهای جدید کاملاً روشن است و کمتر کسی به تقلب دوستان نزدیك «پولاك» شك دارد، اما بعضی منتقدان می گویند ممکن است این تابلوها کار مرسدس متر باشد که آثار «پولاك» را تقلید کرده است. «پولاك» نقاشی هایش را روی بوم معمولی می کشید، اما تابلوهای مورد بحث روی بوم های مخصوصی کشیده شده اند که متر از آنها استفاده می کرده است و منتقدان همین را دلیلی بر کپی بودن این تابلوها می دانند. پاسخ گروه موافق این است که احتمالاً «پولاك» دوست داشته سبك کارش را روی بوم های متر هم بیازماید؛ هرچه باشد آنها دوستانی نزدیك و صمیمی بوده اند.

این طور شد که بنیاد تصمیم گرفت «تیلور» را به عنوان یك کارشناس بانفوذ وارد ماجرا کند. آنها شش تابلو را برای او فرستادند و این برای «تیلور» فرصت مناسبی بود تا تحقیقاتش را تعمیم دهد و درستی شان را به همه نشان دهد.

در اواخر دهه ۱۹۹۰، «تیلور» که دانش آموخته دکترای رشته های فیزیك و نظریه هنر است، به بررسی این موضوع پرداخت که آیا می توان سبك رنگ پاشی «پولاك» را براساس هندسه فراکتالی توضیح داد. الگوهای فراکتالی، الگوهایی هستند که در بزرگ نمایی های مختلف خود را تکرار می کنند و معمولاً با سیستم های آشوبناك مرتبط می شوند. در دهه ۱۹۷۰، ریاضیدانان با استفاده از نظریه آشوب توانستند الگوهای فراکتالی

طبیعت را شناسایی کنند. سواحل دریاها، درختان و شعله ها، همه الگوهای فراکتالی دارند.

«تیلور» به دو دلیل حدس می زد آثار «پولاك» با هندسه فراکتالی مرتبط باشند. «پولاك» بوم را روی زمین پهن می کرد و در حین نقاشی دور آن حرکت می کرد؛ بدین ترتیب او با تمام بدنش رنگ ها را در تمام زاویه ها پخش می کرد. پیش از این ریاضیدانان نشان داده بودند هنگامی که انسان در شرایط نامتعادل قرار می گیرد، حرکت اندام هایش خواص فراکتالی از خود نشان می دهد. فیلم هایی که از نقاشی کردن «پولاك» گرفته شده بود، نشان می داد او در حالت های کنترل شده ای از عدم تعادل کار می کرد. از سوی دیگر، همین پاشیدن و ریختن رنگ روی بوم می توانست نوعی فرآیند آشوبناك محسوب شود.«تیلور» مشغول تحقیق در مورد تجهیزات نانوالکترونیکی بود (این تجهیزات در خواص الکتریکی خود الگوهای فراکتالی نشان می دهند) که تصمیم گرفت زمان های استراحت خود را به بررسی پنج تابلوی رنگ پاشی «پولاك» اختصاص دهد. او تصاویر مناسبی از این تابلوها تهیه کرد و سپس درجه بندی هایی را که در برنامه ای رایانه ای ترسیم کرده بود روی تصاویر منطبق کرد. در نهایت، او توانست دو الگوی فراکتالی کاملاً مشخص را بیابد. یکی از آنها در مقیاس های بزرگ تر از ۵ سانتی متر دیده می شد و دیگری در ابعاد بین ۱ میلی متر تا ۵ سانتی متر.

این الگوهای فراکتالی نشان می دهد «پولاك» روی حرکت هایش کنترل داشته است. فراکتال های بزرگ مقیاس نشان از حرکت بدن نقاش دارد؛ اما فراکتال های ریزمقیاس تنها می توانند با تصمیم خود نقاش در مورد شرایطی چون ارتفاع از بوم، روانروی رنگ، زاویه و شدت پاشیدن رنگ ها روی بوم و عواملی از این دست ایجاد شده باشند.

«تیلور» هم چنین فهمید ابعاد فراکتالی آثار «پولاك» (کمیتی که پیچیدگی الگوهای فراکتالی را بیان می کند) در طول سال ها همراه با تکامل سبك نقاشی «پولاك» افزایش یافته است. به نظر می رسد «پولاك» ربع قرن پیش از آنکه هندسه فراکتالی رسماً معرفی شود، توانایی اش را در تولید الگوهای فراکتالی به رخ جهانیان کشیده بود.

«تیلور» در سال ۲۰۰۰ تحقیق مفصل تری را آغاز کرد تا بفهمد این الگوهای فراکتالی فقط مختص «پولاك» است یا این که افراد دیگری هم از آنها استفاده کرده اند. او جزیی ترین اطلاعاتی را که می توانست از نقاش به دست آورد، استفاده کرد؛ حرکت های «پولاك» را در فیلمی که در سال ۱۹۵۰ به هنگام کارش تهیه شده بود به دقت بررسی کرد و حتی از قطرات رنگی که به هنگام کار روی زمین افتاده بود نیز غافل نشد. در نهایت توانست مشخص کند درمیان تابلوهای شبیه به آثار «پولاك»، ۱۴ اثر اصل و کار خود «پولاك» است، ۳۷ اثر مربوط به دانشجویان دانشگاه اورگان که از «پولاك» کپی کرده بودند و ۴۶ نقاشی دیگر مربوط به نقاشانی گمنام با سابقه مجهول.

بررسی های «تیلور» نشان داد «پولاك» از شیوه های مختلفی در رسم تابلوهایش استفاده می کرد. بعضی وقت ها او قلم مو یا کاردك را روی بوم تکان می داد، یا می گذاشت رنگ روی قلم مو و کاردك جاری شود و قطره قطره روی بوم بیفتد، یا محتویات سطل رنگ را روی بوم می ریخت و یا سوراخ هایی را روی سطل رنگ ایجاد می کرد و سطل را فشار می داد تا رنگ فواره وار خارج شود و روی بوم پخش شود. اما تمام این روش های رنگ پاشی خصوصیات فراکتالی یکسانی داشتند.

«تیلور» با اشاره به این موضوع می گوید تنها اشتراکی که در آثار متنوع «پولاك» وجود داشت، ترکیبی فراکتالی بود که در طول سال ها منظم تکرار می شد. درست است که در دیگر آثار نقاشی رنگ پاشی هم الگوهای فراکتالی وجود دارند، اما هیچ یك از آنها دارای این گروه الگوهای فراکتالی خاص نبودند؛ شاید به این دلیل که هیچ یك از آن نقاشان ناگهان خود را مثل «پولاك» روی زمین نمی انداختند!

بنیاد «پولاك»- «کرازنر» آن شش تابلوی مشکوك را سال ۲۰۰۵ برای «تیلور» فرستاد، یك سال پس از این که وی در مقاله ای به نام نشانه های تشخیص الگوهای هنری نتایج بررسی هایش را شرح داد. «پولاك» با اعمال همان روش های آماری فهمید هیچ یك از این شش تابلو از هندسه فراکتالی موجود در آثار «پولاك» تبعیت نمی کنند. تفاوت های آشکاری در این تابلوها با خصوصیات آثار «پولاك» به چشم می خورد.

او در گزارشش به بنیاد «پولاك»-«کرازنر» نوشت: «البته باید خاطرنشان کنم نتایج این روش به تنهایی نمی تواند دلیلی بر اختصاص یافتن یك تابلوی رنگ پاشی به «جکسون پولاك» محسوب شود. اما از مقایسه این نتایج با شواهد دیگری مانند پیشینه تابلوها، قضاوت کارشناسان و

آزمایش مواد استفاده شده در نقاشی می توان به نتیجه خوبی دست یافت.»

پس از آنکه «تیلور» گزارش رسمی خود را ارسال کرد، تا ماه ها سکوت حاکم شد. بنیاد «پولاك»-«کرازنر» تصمیم گرفت برای احترام به جهان هنر، اصل بودن هر ۳۲ تابلو را بررسی کند و آنگاه نظر خود را اعلام کند. اما هنوز امضای اعضای بنیاد خشك نشده بود که شایعات فراوانی پخش شد، از جمله این که بنیاد از بورقی خواسته است «تیلور» را برای بررسی دسته ای دیگر از تابلوها راضی کند.

بورقی در این مورد می گوید: «من به کار «تیلور» احترام می گذارم، اما فکر نمی کنم برای تشخیص اصل بودن این تابلوها فقط باید به تحلیل فراکتالی آنها اکتفا کرد. خیلی وقت ها پیش می آید که نقاشان آثاری را به سبکی غیر از سبك معمول خود رسم می کنند.»

بنیاد اکنون تصمیم گرفته است گزارش «تیلور» را به اطلاع عموم برساند، هرچند که قضاوت رسمی و نهایی را مسکوت گذاشته است. منتقدانی مانند اوکانر از این گزارش استقبال کرده اند، زیرا آن را تاییدی بر نظر مخالف خود می دانند. بنیاد همچنین از تمامی کارشناسان آثار هنری «پولاك» دعوت کرده است تا به یك اتفاق نظر دست یابند. بنیاد در نامه ای که بدین منظور برای آنها فرستاده است، از تحقیقات «تیلور» با عنوان یك همکاری ارزشمند یاد کرده است.

حداقل تاثیر گزارش «تیلور» این است که ارزش تابلوهایی که متر پیدا کرده است بسیار کاهش می یابد؛ مگر آنکه گزارش نهایی بنیاد این تابلوها را اصل بداند و اوضاع به نفع او برگردد. اعتماد به تحلیل های الگویی در بررسی آثار هنری رو به افزایش است و در دنیای پولی امروز، این اعتماد و اطمینان است که قیمت کالا را مشخص می کند؛ فرقی نمی کند با چه کالایی سروکار داری: قهوه، طلا یا یك اثر هنری.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=230627

VISTA.IR
Online Classified Service

جلال شباهنگی

- جلال شباهنگی
- گرافیست ، نقاش و مجسمه ساز
- متولد ۱۳۱۹ تهران
- کارشناس تبلیغات گرافیکی از دانشگاه سن خوزه، کالیفرنیا، آمریکا
- ارشناسی ارشد طراحی گرافیك و نقاشی معاصر از دانشگاه سن خوزه آمریکا
- بیش از ۳۰ سال تدریس در عرصه آموزش نقاشی در ایران و جهان
- استاد و دانشیار دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

▪ عضو شورای تحصیلات تکمیلی گروه هنرهای تجسمی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

▪ عضو و نماینده دانشگاه تهران در طرح و برنامه ریزی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری در بخش هنر

▪سازنده احجام شیشه ای Glass Blowing در ایران و مورانو ایتالیا

▪ برگزاری نمایشگاههاو شرکت در نمایشگاههای معتبر نقاشی و گرافیك در ایران و جهان

▪ برخی از آثار تألیفی وی عبارتند از : نقاشی های جلال شباهنگی (با مقدمه مرتضی ممیز)، صورخیال ، خلاقیت در رنگ، اصول طراحی سه بعدی و ...

● جلال شباهنگی

متولد سال ۱۳۱۹ در تهران و فارغ التحصیل دانشگاه «سن هوزه» ایالت کالیفرنیاست و دارای درجه کارشناسی ارشد طراحی گرافیك و نقاشی معاصر و کارشناس تبلیغات گرافیکی از این دانشگاه است و «خلاقیت در رنگ» و «اصول طراحی سه بعدی» از جمله مشهورترین آثار اوست. او در کنار تدریس در دانشگاه که بیش از سی و اندی سال است در سطوح مختلف دانشگاه ها و دانشکده های هنر بدان مشغول است، به ساخت احجام شیشه ای معروف به Blowing Glass در ایران و مورانو ایتالیا پرداخته که حاصل کارهای او مجموعه ای ویژه در حوزه حجم سازی به حساب می آید و طرفداران پروپا قرصی در تمام دنیا دارد.

جلال شباهنگی در آثارش تلاش دارد تا ثابت کند که در هنر مرزهایی وجود دارد که در آن مرزها هنر به سایر علوم نزدیك می شود. او می گوید: «این وجه اشتراکات هنر با علوم مختلف را باید شناخت. این مقوله بسیار زیبایی است و مسؤولیت هدایت دانشجویان در این مقوله بر عهده اساتید است، پس باید زمینه را برای تعیین یك مسؤولیت خاص فرهنگی هنری برای اساتید بررسی کرد و من بیشتر مایلم در این مورد کار کنم.»

او معتقد است که آثاری که از دانشجویان در چند ساله اخیر آثاری ارتقا یافته از نظر کیفی نسبت به سالهای گذشته است. البته به جز برخی زمینه ها که اصلاً در دانشکده ها به آنها توجه نمی شود، مثلاً در زمینه بسته بندی به طور کلی او معتقد است که «گرافیست های ما ضعیف هستند و یا تصویرسازی عرفانی که خلأ آن حس می شود.» در مورد تصویرسازی عرفانی جلال شباهنگی معتقد است: کمتر بحث می شود و این موضوع را ناشی از «بی توجهی وزارت علوم و دست اندرکاران مربوطه» می داند و می گوید: «به همین دلیل در تصویرسازی شعر شعرای بزرگ مثل حافظ، دانشجویان قادر به تشخیص مضامین رنگی موجود لغات حافظ نیستند.»

شباهنگی دلیل این موضوع را خیلی به وارداتی بودن هنر گرافیك و نقاشی مربوط نمی داند و بیشتر بر ضعف کلی هنر در عرصه نقاشی و گرافیك که میان دانشجویان سالهای اخیر موج می زند تأکید دارد و می گوید: «من ضعف کلی هنر را بیشتر در نقاشی می بینم تا گرافیك، با وجود اینکه نقاشی از نظر آکادمیك قدمت بیشتری نسبت به گرافیك دارد و اولین دانشکده هنر، دانشکده نقاشی بود.»

او اصرار دارد که «ضعف عمده ای در زمینه هنر، به خصوص در زمینه نقاشی در حال شکل گیری است، در حالی که در گرافیك این ضعف بارز نشده و این به خاطر کاربردی بودن هنر گرافیك است، گرافیست دائماً در حال تکاپوست تا سفارش دهنده را راضی کند.

در ضمن امکان مشاهده کارهای مختلف گرافیکی در مجلات فراهم است. یکی از خصوصیات گرافیك ساده صحبت کردن و ساده کردن عناصر است.» با این حال شباهنگی در مورد نقاشی نظر متفاوتی دارد و می گوید: «در نقاشی، هنر به سمت پیچیدگی سوق و گرایش دارد و به این سو پیش می رود و به علت نحوه خاص تدریس در دانشکده ها و استفاده از سیستم های قدیمی و کهنه آموزشی تحولی در نقاشی دوره معاصر ایران بویژه ۲۰ ساله اخیر دیده نمی شود.»

از منظر او «الگوها در بخش نقاشی خیلی قدیمی ساخته شده و توسط سیستم گذشته پایه ریزی شده اند، اما سابقه گرافیك در ایران بیشتر از ۳۰ سال نیست، چیزی از گذشته وجود ندارد که گرافیست ها از آن تقلید کنند، بنابراین دائماً در حال تجربیات جدید هستند و مطابق با نیازهای جامعه کار می کنند و از ویژگی های ممتاز این عرصه در ایران شرکت فعال جوانان است.»جلال شباهنگی آینده روشنی را برای گرافیك ایران متصور

است و می گوید: «من به آینده روشن برای گرافیك ایران امیدوارم. زیرا اساتید بسیار مجربی در این زمینه کار می کنند که بسیار حرفه ای هستند. حرکت این افراد که دائماً در حال کار هستند، زمینه تأثیرگذاری برای نسل جوان ایجاد می کند که نسل جوان می تواند به این زمینه رجوع کند و بیاموزد که در نقاشی متأسفانه چنین چیزی وجود ندارد. نقاش باید با الگوهای امروز کار کند که کمتر در اختیارش است.»

از نظر جلال شباهنگی ضعف عمده ای که در کلاس های آموزش نقاشی در سطوح مختلف آکادمیك و غیرآکادمیك موج می زند این است که «فردی که مسؤولیت آموزش بر عهده اش است، بنیانگذار یك سبك و تئوری خاص نقاشی نیست و اغلب مسائلی را تکرار می کند که گذشتگان بسیار بهتر انجام داده اند. او می گوید: «البته من این موضوع را به همه تعمیم نمی دهم، هستند افرادی در نسل جوان که خوب کار می کنند، اما در مقام مقایسه ، در بخش گرافیك، بخصوص دوسالانه های اخیر بسیار پربار و فعال و امیدوارکننده هستند و اینکه در کنار هر دو سالانه از یك نقاش یا مجسمه ساز یا هنرمند گرافیست و غیرگرافیست تجلیل کند به نظرم حرکت بسیار خوبی است. چون ارزش نهادن به کسی که در زمینه دیگری غیر از گرافیك فعالیت می کند نشان دهنده ارزش قائل شدن گرافیست ها برای سایر مقوله های هنر است.»

او به همین علت در دوسالانه گرافیکی که در سال ۱۳۸۱ برگزار شد پیشنهاد «همکار و دوست خوبش مرتضی ممیز» را برای تجلیل از او و آثارش پذیرفت. پذیرفت چون «حس کردم که کارهای من هم در بخش هایی بسیار نزدیك به گرافیك است». اگرچه ما گرافیك را یك هنر کاربردی می دانیم اما جلال شباهنگی می گوید: « من مسأله ساده اندیشیدن ، ساده کارکردن و تخیل کردن را ویژگی اساسی گرافیك می دانم و کار من به علت همین ویژگی ها وجه اشتراکی باگرافیك دارد.»

شباهنگی از دیگر دلایل اصلی رونق گرافیك در ایران را ورود کامپیوتر به عنوان یك ابزار جدید در این رشته می داند اما می گوید: « من هرگز در کلاس های خودم اجازه نمی دهم دانشجو از کامپیوتر استفاده کند. » گرچه اوبه اهمیت کامپیوتر در رشد هنر گرافیك در ایران و جهان اعتقاد دارد اما معتقد است :«باید قبل از هرچیز راه درست استفاده کردن از کامپیوتر را پیدا کرد.»

دراین باره می گوید:«ما وقتی در باره تکنیك ها صحبت می کنیم ، فکر می کنیم تکنیك ها ابزار هستند. مثل مداد، کامپیوتر و ... اما من معتقدم تکنیك مغز انسان است. همه ما وسایل را می شناسیم، اما همگی به طور یکسان از آنها استفاده نمی کنیم، مغز است که نحوه استفاده از آنها را تعیین می کند . به همین دلیل فکر می کنم در دوره کارشناسی نباید از کامپیوتر استفاده کرد. چون وسیله گران قیمتی است. قدرت دست و تخیل را کم می کند. اما در رده های بالاتر و برای افراد حرفه ای ضروری است. وسایل تکنیکی زیاد شده است اما شاخص یك هنرمند استفاده از دو مشخصه است. تکنیك و قوه ادراك .»

شباهنگی معتقد است که تکنیك به راحتی با آموزش و تمرین به دست می آید. و دانستن آن ضروری است اما بخش ادراك بسیار پیچیده است . می گوید: « شما باید عناصر هنری را به صورتی کنار هم قرار دهید که به یك نتیجه مطلوب برسید و نهایتاً یك نگاه صحیح و درست داشته باشید. بنابراین من در بعضی دوره ها موافق نیستم که دانشجو از این ابزار استفاده کند. در این دوره باید یاد بگیرد که درست فکر کند ، خوب ببیند و خوب کار کند. بعد از اینکه مهارت کافی پیدا کرد وبرای پیاده کردن یك موضوع اعتماد به نفس کافی به دست آورد، اجازه دارد از این وسایل استفاده کند.»

با این همه جلال شباهنگی در مورد نقاشی و استفاده این هنر از ابزاری چون کامپیوتر نظر متفاوتی دارد. او می گوید: «در نقاشی متأسفانه جنبه استفاده از کامپیوتر بسیار ضعیف است. هنوز دانشجو گمان می کند که فقط باید با رنگ روغن روی بوم کار کرد، اما هنوز استفاده از ابزارهای مختلف و تکنیك های جدید رنگی را نمی داند و خودش را محدود به یك ابزار خاص کرده است. در حالی که بسیاری از نقاشان دنیا از ابزارهای جدید استفاده می کنند، نقاشی های کامپیوتری می کشند، نقاش ها باید از وسایل جدید استفاده کنند. ما فکر می کنیم استفاده از کامپیوتر یا ابزارهای مکانیکی منحصر به رشته گرافیك است زیرا که رشته های مختلف هنر را از یکدیگر و از سایر علوم تفکیك کرده ایم. هنر تکاپو و جست وجو کردن است. خلاقیت زدن دو شاخه به پریز خورشید است و خورشید همان مغز است. برجسته ترین و درخشان ترین بخش وجود ما مغز است که اگر درست به کار گرفته شود حتماً بازتابی نورانی خواهد داشت. باید دانشجو را در این زمینه تقویت کرد. من خیلی به زیاد کارکردن معتقد نیستم . فرصت برای کارکردن بسیار است در دانشکده ها اساتید باید به دانشجو آگاهی بدهند. ذهنشان را روشن کنند تا دید درستی در رابطه با

مقوله هنر داشته باشند. به اکثر کارهای گرافیکی که نگاه می کنیم می بینیم که آن هویت هنری لازم را ندارد.»

جلال شباهنگی مهمترین دغدغه اش امروزه شاید همان کم بضاعتی فنی و علمی میان دانشجویان است. گرچه او کمبود مطالعه و نداشتن عمق در آثار عرضه شده از سوی دانشجویان را معلول می داند و نه علت و دراین باره می گوید:« مسأله اصلی استاد است نه دانشجو. اگر دانشجو فرصت مطالعه ندارد و یا مطالعه نمی کند، اساتید باید مطالعه کنند، باید با دانشجویان صحبت کرد، صحبتی که پشتوانه علمی - هنری داشته باشد. کلاس های مبانی بسیار پرکار و خسته کننده هستند، کمتر به صورت تحلیلی با عناصر هنری برخورد می شود و این ناشی از ضعف بیانی اساتید است.»

شباهنگی معتقد است که هنرمند نباید خودش را از اجتماع جدا کند. او می گوید: هر هنرمند يك مسؤولیتی در قبال جامعه دارد، باید خودش را وارد جامعه کرده و ارتباط برقرار کند اما بیشتر هنرمندان انحصاری فکر می کنند. نقاش برای خودش کار می کند، شاید بسیار عاشقانه کار می کند، اما این انحصاری عمل کردن او را از جامعه جدا می کند. علت اینکه گرافيك از جامعه جدا نیست این است که با مخاطبش متناسب با موقعیتش صحبت می کند با طبقات مختلف فرهنگی اجتماعی برخورد دارد، خواسته ها و نیازهایشان را می شناسد و در رابطه با این نیازها خود را مکلف می کند.»

جلال شباهنگی چون همنسلانش از پیشروترین های عرصه هنر نقاشی و گرافيك دوران معاصر بود. نسلی که رفته رفته خاموش می شود . باید بیش از این ها قدر چنین کسانی را دانست. هرچه باشد آنها نسل طلایی روزگار هنری ما هستند. روزگاری که ایام کم رونقی خود را تجربه می کند.

بد نیست در پایان این نوشته نگاهی به نمایشگاههای او از گذشته تا کنون داشته باشیم:

- آمریکا ، کالیفرنیا ، سال ،۱۳۴۹ مکان : دانشگاه برکلی
- تهران ، ۱۳۵۱ ،گالری قندریز
- تهران ، سال ،۱۳۵۳ مکان : گالری زروان
- آمریکا ، کالیفرنیا، سال ،۱۳۵۴ مکان : دانشگاه سن خوزه
- آمریکا، کالیفرنیا، سال ۱۳۵۴ ، مکان : دانشگاه وست ولی ساراتگو
- آمریکا، کالیفرنیا، سال ،۱۳۵۵ مکان : موزه هنر تریتون
- تهران ، سال ،۱۳۵۶ مکان : گالری لیتو
- تهران ، سال۱۳۵۷ ، مکان : دانشگاه تهران
- تهران ، سال۱۳۶۲ ، مکان : گالری سیحون
- تهران ، سال۱۳۶۳ ، مکان : موزه هنرهای معاصر
- تهران ، سال۱۳۶۵ ، مکان : گالری سبز
- تهران ، سال۱۳۶۸ ، مکان : گالری گلستان
- تهران ، سال ۱۳۶۹ ، مکان : موزه هنرهای معاصر
- تهران، سال ۱۳۷۰ ، مکان : گالری شهرداری
- تهران، سال،۱۳۷۰ مکان : اولین بی ینال نقاشان ایرانی، موزه هنرهای معاصر
- تهران، سال ۱۳۷۱ ، مکان : موزه هنرهای معاصر
- تهران، سال ۱۳۷۲ ، مکان : موزه هنرهای معاصر
- تهران، سال ۱۳۷۶ ، مکان : موزه هنرهای معاصر

- تهران، سال ۱۳۷۷ ، مکان : موزه هنرهای معاصر
- تهران، سال ۱۳۷۸ ، مکان : شهر روم
- تهران، سال ۱۳۷۸، مکان : گالری فرامرز
- عربستان ، سال ۱۳۷۸، مکان : شهر ریاض
- تهران، سال ۱۳۷۸، مکان: گالری سعدآباد
- تهران، سال ۱۳۷۳، مکان: گالری گلستان
- تهران، سال ۱۳۷۳، مکان : گالری سیحون
- تهران، سال ۱۳۷۵، مکان: گالری بوشهری
- تهران، سال ۱۳۷۷، مکان : دانشگاه تهران

http://vista.ir/?view=article&id=236688

VISTA.IR
Online Classified Service

جهان بی‌پایان «شام آخر»

در دنیای هنر، چند تابلو و مجسمه مشهور وجود دارد که ظاهراً بحث و تحقیق در مورد راز و رمز آن‌ها تمامی ندارد. آثاری که تبدیل به آیکون‌ها یا شمایل‌های اسطوره‌ای شده‌اند و هر کسی با کم‌ترین شناختی از تاریخ هنر، حداقل چندین بار نام آن‌ها را شنیده و تحت تاثیر هاله‌ی مقدسی که پیرامون آن‌ها وجود دارد، قرار گرفته است.

مسلما صحنه شام آخر در کلیسای سانتا ماریا دله گراتزیه (Santa Maria Delle Grazie) شهر میلان، اثر لئوناردو داوینچی یکی از مشهورترین نقاشی‌های دیواری است که صدها کتاب و مقاله در مورد آن نوشته شده و بیش از آن‌که اکنون به عنوان یک اثر هنری نگریسته شود در چشم بسیاری به یک بت واره تبدیل شده است. اثری که به جز زیبایی‌های هنری، به عقیده بسیاری احتمالا حاوی پیام‌ها و یا راز و رمزهای دیگری نیز هست.

- یک کشف اتفاقی

دوباره نام این اثر مطرح و فرضیات جدیدی در مورد آن ارائه شد. یک محقق شاخه انفورماتیک، با انجام مطالعاتی روی تصویر شام آخر، مدعی شد

این نقاشی درون خود حاوی تصویر دیگری است که تاکنون کسی متوجه وجود آن نشده است.

اسلاویسا پشی (Slavisa Pesci)، محقق آماتوری از اهالی شمال ایتالیا، اعلام کرد با آینه کردن یا معکوس کردن این نقاشی و قرار دادن دو تصویر روی یکدیگر و از تلاقی اشکال موجود، تصویر دو شخصیت ظاهر می‌شود که تاکنون کسی به آن‌ها توجه نکرده است: «یکی از این شخصیت‌ها زنی است در سمت چپ مسیح که کودک نوزادی در بغل دارد و دیگری شوالیه است صلیبی. همچنین در این نسخه جدید از شام آخر، یهودا از تصویر کنار می‌رود و عیسی لباس دیگری بر تن و جام شرابی مقابلش قرار دارد.»

وب‌سایتی که این خبر را برای بار اول منتشر کرد، در صبح روز انتشار بیش از پانزده میلیون کلیک خورد و برای مدتی طولانی به دلیل تعداد زیاد مراجعه‌کنندگان از کار افتاد.

اسلاویسا پشی سی‌وشش ساله که پیش از افشای یافته اخیر خود در رسانه‌های عمومی آنرا در یک دفترخانه به ثبت رسانده بود معتقد است ظهور این شخصیت‌ها و صحنه‌های جدید در تصاویر روی هم قرار داده شده به هیچ وجه تصادفی نیست و لئوناردو طبق محاسبات دقیق ریاضی توانسته طوری تصویر شام آخر را طراحی کند که نتیجه افزودن آن به تصویر معکوسش، حاوی صحنه‌های دیگری باشد.

- بازگشت رمز داوینچی

این ادعای جدید از برخی جهات شباهت‌هایی با ماجرای داستان تخیلی «رمز داوینچی» نوشته‌ی دان بروان دارد. در این کتاب پرفروش و جنجال‌آفرین که از سوی واتیکان به شدت تحریم شد، قهرمان داستان در پی کشف معمای یک قتل، به این راز پی می‌برد که مسیح بر خلاف تصور رایج، ازدواج کرده و صاحب فرزندی بوده است و این راز در طول تاریخ توسط یک انجمن مخفی که لئوناردو داوینچی نیز از اعضای آن بوده به نسل‌های بعد منتقل شده است. در این کتاب داستانی، تابلو شام آخر یکی از آثاری است که به‌طور تلویحی به این راز اشاراتی دارد.

با این حال ویتوریو اسگاربی، یکی از منتقدان مشهور هنر در ایتالیا، تمام ماجرای اخیر را هیاهوی بسیار برای هیچ و یک گاف بزرگ توصیف کرد. او معتقد است آن چه این محقق جوان ادعا می‌کند تاثیرات سایه ـ روشن است که در هر تصویر یا نقاشی دیگری که روی خودش قرار بگیرد تکرار می‌شود. بنابر گفته این منتقد هنر، تمام رمز این تابلو مقابل دیدگان ماست و هر تفسیری که می‌خواهیم انجام دهیم باید با استفاده از عناصر صحنه و تصویر باشد.

- بزرگ‌ترین اثر نقاش

لئوناردو داوینچی، نقاش، طراح، مجسمه ساز، مهندس، معمار و شهرساز ایتالیایی در سال ۱۴۵۲ به دنیا آمد. او تصویر شام آخر را در فاصله سال‌های ۱۴۹۴ تا ۱۴۹۸ بر دیوار شمالی یکی از سالن‌های کلیسای سانتاماریا دله گراتزیه نقاشی کرد. در این اثر او به جای استفاده از تکنیک مرسوم فرسک یا نقاشی بر روی گچ مرطوب از تکنیک سکو (Secco) یا نقاشی بر روی گچ و اندود خشک استفاده کرده است.

شام آخر با ابعاد ۴ متر و ۶۰ سانتیمتر در ۸ متر و ۸۰ بزرگ‌ترین اثر این نقاش و در ضمن تنها نقاشی دیواری برجای مانده از اوست. لئوناردو برای این اثر یکی از دراماتیک‌ترین و نمایشی‌ترین لحظات داستان مسیح را انتخاب کرده است. لحظه‌ای که مسیح در جمع حواریانش اعلام می‌کند یکی از شما به من خیانت خواهد کرد و با ادای این جمله حرکت و جنبشی از سر حیرت، تعجب و اضطراب در میان یارانش ایجاد می‌شود. یکی از رموز ماندگاری این اثر، به تصویر کشیدن این جنبش درونی در این لحظه خاص است.

کلیسای سانتا ماریا دله گراتزیه در جنگ دوم جهانی و در جریان بمباران نیروهای آمریکایی و انگلیسی، آسیب‌های فراوان دید، اما نقاشی شام آخر از تخریب مصون ماند.

منبع : رادیو زمانه

http://vista.ir/?view=article&id=270897

VISTA.IR
Online Classified Service

جیم آویگنان، نقاش آلمانی

جیم آویگنان را به عنوان پیشگام نسل جدید هنرمندان پاپ آرت می شناسند. فردی با عقاید ستایش شده و قابل احترام.

او نقاشی را در ۲۱ سالگی آغاز کرد و نمایشگاه هایی را در تکنو کلاب های شهرش برگزار کرد. عقاید هنری او بسیار صریح و واضح بود:«ممکن است هزاران تصویر را به قیمت یک دلار بفروشم و امکان دارد یک عکس را به قیمت هزاران دلار» .او تعهد خود را به فلسفه اش در نمایشگاهی که در سال ۱۹۹۵ در فرانکفورت داشت به اثبات رساند. عموم مردم می توانستند به رایگان مالک یکی از ۸۰۰ اثری که مشخص شده بود شوند. این نمایشگاه عنوان مناسبی داست: با هنر ثروتمند شوید.

در نمایشگاهی در سال ۱۹۹۲ او هرروز یک نقاشی می کشید و در عصر همان آن نقاشی را از بین می برد. از این نمایشگاه مستندی با عنوان «موزه های هنری را نابود کنید» ساخته شده است. او خود را به عنوان هنرمندی پرکار، پرهیجان و اصیل به اثبات رسانده است.

به گفته خودش، او شخصیت هنری و واقعی اش را از هم جدا کرده است. وی اهمیت چندانی به اینکه هر فردی کجا به دنیا آمده و در چه شهرهایی زندگی کرده است، نمی دهد اما برخی از مخاطبان هنر عقیده دارند که اطلاع از محل تولد و جامعه ای که در آن رشد کرده با درک بهتر آنها از آثار هنری کمک می کند و به همین جهت برخی از آویگنان درباره زندگی اش سوال می کنند در این مواقع او اغلب آنچه را که آنان دوست دارند بشنوند را بیان می کند نه واقعیت را و همین جواب ها باعث شده که برخی منابع او را سوئدی الاصل بدانند که نادرست است. او در شهر مونیخ به دنیا آمده، در شهرهای مختلفی زندگی کرده و از اوایل دهه ۹۰ تاکنون ساکن شهر برلین است.

او در هیچ مدرسه هنری آموزش ندیده است. آویگنان از مدارس هنری کارلسروهه –شهری که در آن بزرگ شده است- به نیکی یاد نمی کند و از آنجا که در جوانی به موسیقی علاقعه وافری داشته است، گروه های معتبر موسیقی را الگوی خود قرار می دهد.

او آنها را افرادی می داند که با شرکت در کلاس های هنری موسیقی را فرانگرفته اند و تنها به فکر ارائه افکار و هنر خویش هستند. او نیز در سال های آینده همین کار را انجام داد و موفق نیز شد.

در اوایل فعالیت هنری، او آثارش را در حدی نمی دانستن که گالری ها را به نمایش دادن آنها راغب کند؛ پس به کافه ها و کلاب ها روی آورد و اولین نمایشگاه هایش را در پاتوق های دائمی اش برگزار کرد و اندکی پس از آن چند نمایشگاه کوچک در چند شهر آلمان از جمله مونیخ، فرانکفورت، کلن و برلین برگزار کرد. در آن زمان در آلمان افراد زیر ۲۶ سال می توانستند با هزینه کردن ۲۰۰ مارک به مدت یکسال هرچقدر که می خواهند سوار قطار شوند و سرتاسر آلمان را بگردند. این قانون کمک بسیاری به این هنرمند کرد تا در ابتدای کار هنری، از عهده سفر به دور آلمان و برگزاری

نمایشگاه برآید.

آن روزها –اواخر دهه ۸۰- او در آپارتمانی کوچک در کلن زندگی می کرد. گاهی پیش می آمد که صبحانه را در هامبورگ می خورد، بعدازظهر فردی را در فرانکفورت ملاقات می کرد و در مونیخ می خوابید.

اوایل، نقاشی برای او تنها یک سرگرمی بود. او در یک شرکت ارائه کننده خدمات اجتماعی کار می کرد و به نگهداری سالمندان مشغول بود. در محیط کار او به سرگرم کردن و شاد کردن سالمندان می پرداخت و این باعث شد که مسوولان خشک موسسه او را اخراج کنند و از همینجا بود که او تصمیم گرفت نقاشی را جدی تر دنبال کند.

او به کلوبی که شب ها به آنجا می رفت رفت و از آنان درخواست کرد تا کارهایش را در آنجا به نمایش بگذارد و صاحبان آن مکان نیز موافقت کردند. از آنجا که جیم آویگنان سابقه چندانی در نقاشی نداشت و تقریبا هیچ کار جدی نکرده بود از آنان یک هفته وقت خواست و در طول این یک هفته بیست تابلو نقاشی را به پایان رساند.

پس از سال ها نقاشی کشیدن، او شتراکات کارهایش را پیدا کرد و دریافت که مردم بیشتر به چه نکاتی توجه می کنند. او با پررنگ کردن این نقاط ویژگی های شخصی کارهایش را افزایش داد و به سبک منحصر به فرد خویش دست یافت.

گاهی پیش می آمد که او همزمان روی ۱۰ تا ۲۰ نقاشی کار می کرد و در همه آنها از یک سری رنگ های خاص استفاده می کرد. ولی دریافت که این کار به کیفیت آثار او لطمه می زند. بنابراین کارگاه نقاشی اش را تعطیل کرد و در آپارتمانش به نقاشی کشیدن مشغول شد. او در این باره عقیده دارد:«هنوز هم اگر لازم باشد می توانم همزمان روی ۲۰ نقاشی کار کنم و در یک روز آنها را به پایان برسانم. سریع کارکردن به من انرژی و قدرت می دهد».

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=277403

VISTA.IR
Online Classified Service

چاک کلوز ، نقاش بانفوذ و قدرتمند آمریکا

چاك كلوز ۵ ساله بود كه روزی پدر و مادرش از او پرسیدند، دوست دارد برای كریسمس چه هدیه ای به او بدهند و چاك، از آنها سه پایه نقاشی خواست. پدرش كه در نیروی هوایی آمریكا مشغول به كار بود، تصمیم گرفت كه خودش سه پایه ای برای او بسازد.با وجود این كه ۶۰ سال از آن ماجرا می گذرد، چشمان چاك با یادآوری این خاطره می درخشد. چاك وقتی سه پایه را دید، با خود عهد بست كه نقاشی های خوبی را به تصویر بكشد. او متاثر از یادآوری سال های سخت خود، ادامه می دهد:

«ما روبه روی فرودگاه، جایی که قرار بود به زودی در آنجا خانه سازی شود، زندگی می کردیم. پدر و مادرم پول زیادی نداشتند، اما من همان جعبه چوبی رنگ روغن را که در یك کاتالوگ دیده بودم، می خواستم. یك جعبه رنگ روغن با مارك Genuine Weber، که جعبه کوچك سفیدرنگی داشت.»کلوز آن جعبه نقاشی را با حالتی زنده به یاد می آورد و می گوید: «من هنوز می توانم بوی آن رنگ روغن ها را که تازه با آنها نقاشی کرده بودم حس کنم. آنها تویوپ های بزرگ و پری بودند، نه از آن تویوپ های لاغر و توخالی. من حتی می دانستم که تویوپ های لاغر، مال غیرحرفه ای ها هستند.»

این حکایت، یکی از چندین حکایتی بود که چاك کلوز، برای ما گفت تا تصویری از دوران کودکی و سرنوشتی که در آن زمان برای او رقم خورد، برای ما بسازد. تصویر انسانی که استوار در برابر مصائب ایستاده و بی آنکه از پای درآید، به کار و زندگی ادامه می دهد. او می گوید: «من، مردانی را می شناسم که هنوز نمی دانند می خواهند چه کار کنند. اما من از سن ۵ سالگی می دانستم که از زندگی چه می خواهم. می خواستم نقاشی کنم. نقاشی های من بهتر از کار بچه های دیگر نبود. اما من خیلی تلاش می کردم. من همیشه خودم را در این کار برجسته تر از بقیه می دانستم و این اغراق نبود و کاملاً واقع بینانه بود، چرا که می دیدم از بقیه تشنه ترم و سعی می کردم در این راه مستقیم به پیش روم.»این راه راست، چاك کلوز را به جایی و چیزی رساند که شایستگی اش را داشت. او اکنون یك هنرمند صاحب سبك است و در مرحله ای توانسته به ثروت خوبی برسد و آرزوهای کودکی اش را برآورده کند.یك پرتره نیمه کاره او که به دیوار پشتی کارگاهش آویخته شده بود، نظر فروشگاه های آثار هنری را جلب کرد و خیلی زود توانست آن را به قیمت ۴ میلیون دلار بفروشد. «وقتی نقاشی هایم فروش رفتند، هیچ کس هیجان زده تر از خود من نبود. البته به جز بازاریابم.»چاك از ته وجود می خندد و از فرط خنده، چشمانش بسته می شوند و ادامه می دهد: «حالا زمانی بود که آنها را در گالری بگذارم. وقتی در سن ۶۰ سالگی «سرها» را شروع کردم، ۴ ماه روی آن وقت گذاشتم.»دلیل این که یك سری از کارهایش را «سرها» نامیده، این است که پرتره آنها، به خاطر آورنده ورشکسته ای است که جسدش بر روی آب شناور مانده. «سرهای» چاك، نوعی مبارزه طلبی برای ایجاد سبکی جدید بود.جالب توجه است بدانید که چاك، بیشتر پرتره هایش را از روی عکس می کشد تا از روی خود اشخاص. زیرا معتقد است که عکس وزن کمی دارد و می توان آن را به هر جا برد؛ از این گذشته، عکس چیز ثابتی است و تغییر حالت نمی دهد. مثلاً اینکه غمگین یا شاد شود، می توان به سادگی از آن استفاده کرد تا زنده اش ساخت. او هنرمندی است که در ایجاد اثر وسواس خاص خود را دارد.هرعکس از دایره ها یا شش ضلعی های ریز تشکیل شده که در کنار هم قرار می گیرند و سپس این دایره یا شش ضلعی ها، رنگ آمیزی می شوند تا زمانی که با هم شکل متحدی را ایجاد کنند که مربوط به صورت بزرگی است.پرتره های چاك کلوز، همه دارای حالتی خاص هستند که به راحتی می توان فهمید که کار، کار چاك است. شاید یك حالت روحانی، که از ساده دلی دوران کودکی اش سرچشمه می گیرد. «تایم مارلو» که تاریخ شناس هنری انگلیسی و هم چنین برگزارکننده نمایشگاه هایی در گالری «واین کلوب» است، می گوید: «اثر، از آن یك کهنه کار است که به هنر خود، فردیت خوبی داده است. هیچ کس مثل او کار نمی کند. او پرتره را از روی نقاشی دوباره سازی می کند و در عین حال، اصل موضوع را حفظ می کند. او نقاش نقاش هاست اما تکرار او، همراه با رشد و تکامل اثر است. به نظر من، بدون تردید او یکی از ۱۰ هنرمند برجسته آمریکا است. جالب توجه است که کلوز، صورت خود را بارها به تصویر کشیده است: یك سربزرگ گرد، با دهانی که انگار قصد دست انداختن مردم را دارد. صورتی با یك برجسته نمایی خاص. او پرتره هایی هم از دوستانش کشیده است که خیلی از آنها، هنرمندان شاخصی هستند؛ مثل «فرانسسکو کلمنت»، «سیدنی شرمن»، «رابرت راستجنبرگ»، «جاسپر جونز». یکی از اولین کارهای مجموعه heads مربوط می شود به موسیقیدان گمنامی به نام «فلیپ گلاس» و پس از اتمام کار، اتفاقی افتاد که کلوز و گلاس را هیجان زده کرد و آن، این بود که موزه «وایتنی» که در نیویورك واقع شده است و مربوط به هنرهای آمریکایی است، این اثر را خرید و کارت پستالی که از روی کار زده شد، برای آنها فروش خوبی داشت.

گلاس اخیراً گفته است که این کارت پستال، همه جا به چشم می خورد. من به چاك گفته ام که هرگز این پول را به تنهایی نمی گیرم، زیرا در این کار مدیون تو هستم.ما روی یك صندلی بلند، که روی آن پر است از کتاب و کاغذ و عکس و لیست در کارگاه شگفت انگیز و بزرگ چاك، که به رنگ

سفید است، نشسته ایم. این جا در مرکز تجاری منهتن، نزدیك بواری واقع شده و همسایه ها از هم جواری و کلوز، از سود خوبی بهره مند می شوند، زیرا به خاطر این همسایگی، اجاره خانه هایشان بالا رفته است.چاك اطراف کارگاه خود، در حالی که روی یك ویلچر موتوری نشسته است، گشت می زند و دو دستیارش او را همراهی می کنند. از نظر ظاهری، او غول بامزه ای است. مثل یك خرس گنده پشمالو و بی حوصله در این ۱۷ سالی که روی ولیچر است هم تغییر چهره نداده.هفتم دسامبر ۱۹۸۸ بود که چاك کلوز داشت برای بزرگداشت یك هنرمند نیویورکی آثاری را تهیه می کرد ناگهان درد شدیدی در ناحیه کمر حس کرد به طوری که روی زمین افتاد. درد کم کم سینه و بازوانش را فرا گرفت مجبور شد خود را به یك مرکز درمانی برساند اما از ناحیه گردن قطع نخاع شده بود اکنون او می تواند بازوهایش را حرکت دهد و به سختی دست هایش را، اما انگشتانش بی حرکتند. او برای نقاشی کردن قلم را به مچ دستش می بندد و از پدال های ویلچر برای جابه جا کردن بوم استفاده می کند.چاك می گوید: اولین فکری که پس از ترخیص از بیمارستان به ذهنم رسید این بود که از امروز فقط باید کارهای فکری بکنم و کسی را داشته باشم که افکارم را اجرا کند و چقدر مشکل بود. در کار من وضعیت جسمی خیلی اهمیت دارد و من به این وضع دچار شده بودم.چاك کلوز از کسانی است که همیشه برای بهبود وضع زندگی تلاش می کنند و این صفت در او می تواند تا درجه یك حماسه پیش برود. او از آن انسان هایی است که نیمه پر لیوان را می بینند و همیشه از این مسئله خوشحال است که با وجود ناتوانی اش می تواند به کارش ادامه دهد.کارهای او به همان خوبی دوران سلامیتش پیش می رود و حتی اکنون با وضع موجود کارها با احساس تر هم شده اند.«اولین نقاشی که پس از بیمارستان کشیدم پرتره کوچکی از دوستم الکس کتز بود این کار حالت غمگینانه ای دارد و به قدری این احساس در او زنده است که انگار نه انگار که اثر از روی عکس او کشیده شده. وقتی موفقیت خود را در کار دیدم شادی دوباره به من بازگشت.»او از محله کودکی اش حرف می زند. جایی که مردم آن در پی آن بودند که شغل ثابت و مطمئن داشته باشند اما طرز فکر والدین او برخلاف بقیه مردم بود آنها به او این شهامت را دادند که نقاشی را پیگیری کند. از پدر و مادرش چنین یاد می کند: مادرم یك معلم پیانو و پدرم مخترع بود او یك نوع رنگ اختراع کرد که خاصیت بازتاب شدن دارد که هنوز هم از آن در فرودگاه استفاده می شود. آنها بودند که این روحیه خوب را برای زندگی و رسیدن به اهداف در من تقویت کردند و این است که من همیشه می گویم یا مرگ یا پیروزی.اگر در نقاشی به جایی که می خواستم نمی رسیدم موجود بی مصرفی بودم.برخلاف همه آن سختی های دوران کودکی که ناشی از فقر بود چاك برنده یك بورس تحصیلی در مدرسه yale sumer شد. او میان همکلاسی هایش که همه در سن ۱۶ سالگی از هنرمندان خوب به شمار می رفتند از همه شایسته تر بود و همیشه مقام اول را داشت. آنجا یك جای شلوغ و آشفته بود که همه سبك های آمریکایی در آن به چشم می خورد.در همان دوران بود که چاك از درست کردن کارهای کوچك دست برداشت و کارهای بزرگش را شروع کرد و در سال ۱۹۶۶ شروع به کار پرتره از روی عکس کرد.آن سال ها، سال های پراضطرابی بود. هم سن و سال های من همه تلاش می کردند که کار خاص خود را انجام دهند. آمریکا به ویتنام حمله کرد و همه اینها ما را دچار اضطراب می کرد. ما نمی خواستیم سیاست در کارمان وارد شود و به دنبال موضوعاتی دور از این کشاکش ها می گشتیم.سال ۱۹۶۷ بود به نیویورك نقل مکان کرد. اولین کار خاص او پرتره ای از خودش بود. یك نقاشی یك رنگ که به طرز خاصی رئالیستی بود که هنوز هم وقتی به آن نگاه می کنی انگار تازه به تصویر کشیده شده. در این تصویر چاك خونسرد و در عین حال پرهیجان به نظر می رسد و شاید این چشمانش است که بیننده را میخکوب می کند. یك سیگار نیمه افروخته گوشه لبش به چشم می خورد و سبیل مرتبش جلب توجه می کند. این تصویری است از سال ها پیش و هنوز هم تازه می نماید.از چاك کلوز پرسیدیم که حالت این پرتره ساختگی است یا طبیعی؟ و او گفت که ساختگی است. من نمی خواستم که کارهایم مثل پرتره های قدیمی، رسمی باشد. این کار تلاشی است برای سنجش چیزهایی که بین خود من و پرتره قرار دارد. پیراهن نامرتب، سیگار و ته ریش. من سعی کردم یکی چیز واقعی را به تصویر بکشم.کلمنت گرین برگ می گوید یك چیز است که هنرمند هیچ گاه قادر به انجام آن نیست و آن تصویر کردن یك پرتره واقعی است اما من کاری را که حدس زدم درست است انجام دادم و نظریه او را باطل کردم. پس از سال ها سرهایی که چاك به تصویر می کشید بزرگتر و روشن تر شدند و شاید بتوان گفت زنده تر و واقعی تر. آخرین پرتره بزرگی که از خودش کشیده کمی بازیگوش به نظر می رسد اما وقتی از نزدیك به آن نگاه می کنیم جدی تر به نظر می رسد.ما با هم به این تصویر نگاه کردیم. چیز جالب توجه این است که چاك می گوید: من نمی دانم این تصویر

به چه چیزی شباهت دارد. انگار کمی چاپلوسانه است و این چیزی است که من از ناتوانی ام فراگرفتم: خواندن احساسات تصویرها. در زندگی واقعی اگر من تو را امروز می دیدم در دیدار فردا هیچ ذهنیت خاصی راجع به حالت های دیروز تو نداشتم اما در این تصاویر احساسات لحظه ای ثبت می شود و این که من از روی عکس نگاره هایم را می سازم به این امکان نزدیك تر می شوم. نقاشی کردن برای من مثل گذاشتن صخره ای بر روی پاهای تو است پیش از اینکه به سفر بروی منظورم این است که تو را بدون اینکه از من دور شوی به تصویر می کشم و این دقیقاً ثبت حالت های لحظه ای است. فرق کار من با بقیه نقاشان این است که آنها نمی دانند نقاشی جدیدشان چگونه خواهد شد اما می دانند که چه کارهایی باید انجام دهند تا تصویر را بکشند اما من همیشه خوب می دانم که نقاشی ام چگونه خواهد شد اما هرگز نمی دانم از چه راه هایی خواهم رفت تا به آن برسم.چاك كلوز نقش مهمی در نمایشگاه خودنگاره (self portraite) داشته است.نمایشگاهی از پرتره های رنسانس تاکنون «بیستم» اکتبر در گالری (National Poytraite) برگزار خواهد شد.

منبع :گاردین

ترجمه:فرشته قهرمانی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=211756

VISTA.IR
Online Classified Service

چگونه طراحی کنیم

• چگونه گل بکشیم

▪ مشاهده فرم و حالت

همیشه در وهله نخست، نگاه انسان به وسط گل می‌افتد. قضاوت کردن از فاصله‌های کم و حالت‌هائی که انگار گلبرگ‌ها روی هم افتاده‌اند، شک‌برانگیز بوده و به شکوفه‌ای تبدیل می‌شود که از حالت طبیعی خود درآمده است. بنابراین سعی کنید تا از بیرون گل شروع به طراحی و نقاشی کنید و به تناسب‌های کلی بیندیشید. از فضای منفی استفاده کنید (مثال‌هائی در رنگ قرمز) که در حقیقت بخش‌هائی هستند که توسط شکل و شمایلی پر نشده‌اند.

نقاضی با فضای منفی، همان طراحی و نقاضی پس زمینه است به‌گونه‌ای که سوژه اصلی را سفید باقی می‌گذاریم. این کار بهترین تمرین برای مشاهده و بررسی است و به شما کمک می‌کند که گلبرگ‌های خارجی را ترسیم کنید.

▪ خطوط حساس

کار را به تدریج پیش ببرید و خطوط هر گبرگ را تا جائی که جلو می‌رود، ادامه دهید. لبه‌های گلبرگ‌ها را محکم بکشید، اما زمانی که قسمت

خمیده میانی گلبرگ‌ها می‌رسید فشار را کم کنید. آماده باشید تا در ادامه خط، مداد را برداشته و شروع به کشیدن خط تازه‌ای کنید، به‌گونه‌ای که به‌نظر برسد گلبرگ دیگری روی کلبرگ پیشین افتاده است.

▪ مشاهده ترسیمات از گل‌های رز بزرگ‌تر

اگر نقاشی از گل‌ها به سادگی و همچنین با دقت صورت گیرد، آن‌ها بسیار طبیعی و مؤثر دیده می‌شوند. برای شروع، شکوفه‌ای را که ساختار مناسبی دارد، انتخاب کنید. برای مثال گل رزی که کمی باز شده باشد (غنچه نیمه‌باز) مناسب این کار است. خودکار dip با ایجاد واریاسیون‌های گوناگون در خطوط به طرح شما زیبائی و برجستگی خاصی می‌دهد. این در حالی است که خودکارهای Draft بیشتر حالتی مکانیکی دارند. برگه‌ای که بافت‌ها و حالت‌های خاص و همچنین رنگ را در خود داشته باشد، جلوه کار را بیشتر می‌کند. شما می‌توانید روی برگه‌ای که در قسمت مختلفش از رنگ آمیزی با آب رنگ نیز استفاده شده است، بهره بگیرید.

▪ طراحی

طراحی با مداد یا خودکار از گل‌ها زمانی که خوب، تمیز و لطیف کشیده شوند کار ایده‌آلی است، البته اگر به سبک راحت و آسوده نیز کشیده شوند وبهتر خواهد بود. روی سبک "سنگینی خط" کار کنید. گاهی فشار سنگین وارد کنید و در مواقع دیگر آرام و روان بکشید.

شما حتی می‌توانید از خطوطی که با شتاب کشیده می‌شوند باری نشان دادن گلبرگ‌ها یا چین‌ها استفاده کنید.

▪ بین گلبرگ‌ها را بکشید

زمانی که با خطوط طراحی می‌کنید، سعی کنید سایه گلبرگ‌ها را بیش از گلبرگ‌های دقیق ترسیم کنید. نقطه‌ها و علامت‌های کوچک، نمایانگر پرچم‌ها در مرکز شکوفه هستند. توجه داشته باشید که برخی از گلبرگ‌ها کوتاه‌تر و برخی بلندتر به نظر می‌رسند و همه این‌ها به زاویه دید بیننده بستگی دارد.

• نقاشی سایه‌ها: طرح و شکل سایه

تفاوت‌های موجود میان این دو نوع سایه

همه سایه‌ها مثل هم نیستند. در حقیقت دو نوع سایه داریم که در هر شی‌ای ایجاد می‌شوند: طرح سایه و شکل سایه. تشخیص درست و انتخاب هر یک از آن‌ها به نقاشی شما ارزش می‌دهد. اما تفاوت طرح و شکل سایه در چیست؟

▪ طرح سایه چیست؟

طرح سایه چیزی است که به‌طور معمول آن را با سایه اشتباه می‌گیریم. طرح سایه، سایه‌ای است که به‌خاطر وجود مانعی جلوی منبع نور ایجاد می‌شود. برای مثال، سایه یک درخت که در مقابل نور خورشید روی زمین می‌افتد، سایه سیب روی میز یا سایه بینی روی گونه از این نوع هستند.

طرح سایه، سایه تیره‌تری است که با مسدود کردن مسیر نور ساخته می‌شود و به‌طور معمول کناره‌هائی معین و تیز دارد. آنچه باید همیشه به یاد داشته باشید این است که طرح سایه، جسمی جامد نیست و هرچه طرح سایه از جسم فاصله داشته باشد، کم رنگ‌تر و هموارتر می‌شود و کناره‌های آن نامشخص‌تر می‌شوند.

▪ شکل سایه چیست؟

شکل سایه، سایه‌ای است که به‌دلیل نور ندیدن پشت جسم تشکیل می‌وشد که مردم به‌صورت متداول از آن به‌عنوان بخش‌هائیاز جشم که در سایه قرار گرفته و نور مستقیم به آن تابیده نشده، یاد می‌کنند و طرح سایه‌ای هم روی آن‌ها قرار نمی‌گیرد.

شکل سایه هموارتر است و نسبت به طرح سایه، کناره‌هائی صاف‌تر و معین‌ْر دارد. ازآن‌جا که به‌خاطر مسدود کردن مسیر نور، منبع به‌طور مستقیم ساخته نمی‌شود، کم‌رنگ‌تر هم هست.حضور شکل سایه به منظور سه‌بعدی نشان دادن جسم ضروری است و در غیر این صورت جسم مورد نظر شما صاف و بی‌حجم به‌نظر میآید. اگر می‌خواهید متوجه سایه‌های شکل سایه شوید باید دقت بسیاری در مشاهده داشته باشید. اگر

با چشم نیمه باز نگاه کنید بهتر متوجه این سایه‌ها می‌شود. اگر بخش عمده‌ای از جمش در نور مستقیم قرار گرفته باشد، شکل سایه کمتری ایجاد می‌شود. برای مثال، گلدانی را در نظر بگیرید که روی میز قرار گرفته و نور خورشید در ساعت دو بعدازظهر به آن می‌تابد. لبه بالائی گلدان در زیر نور مستقیم قرار می‌گیرد، طرح سایه‌ای از گلدان هم روی میز ایجاد می‌شود. بخش‌هائی از گلدان که در معرض مستقیم نور قرار ندارد هم شکل سایه‌ها را می‌سازند.

▪ شگردهائی در نقاشی سایه:

اگر با چشم نیمه باز به شی مورد نظر نگاه کنید به سادگی می‌توانید بخش‌های روشن و تیره جسم را تشخیص دهید. به یاد داشته باشید که سایه‌ها به‌وطر کامل سیاه رنگ نیستند و برای نمایش آن‌ها بهتر است از رنگ‌های تیره‌تر موجود در خود شی یا رنگ‌های تیره و مکمل آن‌ها هم استفاده کنید.

● چشم‌ها در پرتره

یک پرتره خوب پرتره‌ای است که انگار چشمانش شما را در حال حرکت نیز تعقیب می‌کنند. بنابراین از این‌که سوژه یا مدلتاندرست در حالی نشسته است که مستقیماً به شما می‌نگرد، اطمینان یابید.این به بدان معنا نیست که سوژه بایددرست جلوی شما و روبه‌رویتان نشسته باشد. سر او می‌تواند درست در زاویه شانه‌ای قرار بگیرد یا چشمان او به شما نگاه کند.

▪ موهای انسان را نقاشی کنید

اگر می‌خواهید تصویر شما واقعی‌تر به‌نظر رسد، باید موها صاف و لطیف درست در حالتی مانند سر واقعی کشیده شوند، به‌طوری که در حالتی بسته‌بندی شده و جدا از سر قرار نگیرند. (مگر این‌که بخواهید مدل موی خاصی را به نمایش بگذارید).

سعی کنید زمانی که کارتان خشک نشده، روی خیسی‌ها کار کنید وموها را در جهت خوابشان در کنار یکدیگر بکشید، نه این‌که روی آن‌ها به‌صورت تک‌تک و بعد از این‌که کار خشک شد، کار کنید. زمانی که به شخصی نگاه می‌کنید تک‌تک موهای او را نمی‌بینید، بلکه یک تکه‌ای از مو را با رنگی خاص در کنار تغییراتی واریاسیونی با ترکیبی ماهرانه مشاهده می‌کنید. به یاد داشته باشید که اگر روی مدل و سوژه شما نور تابیده می‌شود، در بعضی از قسمت‌ه‌ای مو های‌لایت نیز وجود خواهد داشت که آن را از سایر قسمت‌ها متمایز می‌کند. یکی از ساده‌ترین روش‌ها استفاده از سشوار است.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267711

VISTA.IR
Online Classified Service

چگونه یک تصویر انتزاعی خلق کنیم؟

شاید بهتر است عنوان، سوالی باشد که من به دفعات شنیده ام:

● " چطور می توانم یک تصویر انتزاعی (Abstract) بسازم؟"

در این نوشتار مایلم شما را بر آن دارم به داخل تاریکیهای پنهان پر از

معماهای عجیب، جاییکه ما همه ی الهامات، احساسات و تنوعی فوق العاده از شگردهای لازم برایتان پیدا خواهیم کرد که بتوانید یک کار هنری شگفت انگیز همچون Howard Hodgkin یا Mark Rothko خلق کنید(نگران نباشید اگر که این ها را نمی شناسید... با آنها آشنا خواهید شد)

من باید سوال اندکی متفاوت از شما بپرسم تا بتوانیم به بالای این مسیر هنرمندانه و دشوار پیش برویم.

• چرا؟ چرا شما می خواهید یک Abstract بکشید؟

اینجا لیستی از پاسخ هایی است که من می خواهم شما بخوانید و ببینید کدام یک کمی به دلیل شما برای انجام این کار نزدیکتر است:

۱) همینطوری... فقط مایلم انجامش دهم.

۲) به نظر آسان می آید.. و به دکور می خورد و زیبایش می کند.

۳) برای پول درآوردن.

۴) احساس می کنم مجبورم.. انگار واقعا نیاز دارم به انجامش.

۵) من دیدگاه ها، رویاها، خیالها، فکرهایی دارم، صداهایی می شنوم؛ با چیزی درونم حرف می زنم.. و اینها نیاز دارند به دنیای مادی آورده شوند.

۶) معالجه... این فرصتی برای بیرون ریختن پرخاشگری هایم، تقویت دادن به اعتماد به نفس کمم، تجسم پریشانی های درونیم است.

۷) من می خوام خودم را از راهی شخصی و سختگیرانه نشان دهم.

این به هیچ وجه لیست کاملی نیست... شما ممکن است دلایل کاملا متفاوتی داشته باشید؛ اما این یک شروع است.

• پس... کدام یک را انتخاب کردید؟

بیایید جزئی تر به آنها نگاه کنیم:

۱) این پاسخی از یک آشوب طلب است. دلیلی بسیار صحیح برای اینکه بخواهد Abstract کار کند... شما پیش از این دیگ جوشانی از عصبانیت درون خود داشتید و همینطور پتانسیلی برای خلق کارهای متخاصم و غیر منتظره و چشمگیر. به هر حال، این اراده محکم و جسارت می طلبد، نیروی کورکننده ای از سرسختی و لجاجت تا برایتان اثری شود.

۲) یکی از معمولترین تصورات غلط خلق اثر انتزاعی (Abstract) آسان نیست... آشفته کاری آسان است! این فقط منجر به نا امیدی، افسردگی و تلخی می شود.. سپس شما در موقعیت خیلی بهتری برای ارائه ی اثری نزدیک به انتزاع واقعی خواهید بود.

۳) درواقع میلیون ها نفر آثار شگفت انگیزی ارائه می دهند.. و هیچ یک از آنها ثروتمند یا مشهور نیستند و یا حتی درآمدی ندارند. من بر این عقیده ام که آنچه می کشم برای پول نیست- هیچ وقت هم نمی تواند باشد. دوباره امتحان کن.

۴) یک جواب دلنشین... بینش گروه ماهران. خطرناک با اینحال اجباری. شما می خواهید به نتیجه برسید.. اما موفقیت هدف و سودی برایتان

نخواهد داشت و کمکی نمی کند. اجبار شما را به عمق تاریکی خواهد برد (نه تاریکی ترسناک اما اسرارآمیز) جاییکه شما سوالات بیشتری می یابید.

۵) سوررئالیست ها! Abstract برای شما نباید خیلی سخت باشد...تنها لازم است کمی آرام بگیرید و از توانایی هایتان درست و به موقع استفاده کنید.

۶) این جوابی برای چکیده کاران نکته بین است. کشش درونی، ترس های غیر قابل توضیح، و جلوه های ذهنی تاریک بخوبی با یک پالت ابتکاری همراهی می کند.

۷) مکتشف نترس... بسیار خب، این آن چیزی است که شما از خودتان انتظار دارید، اما بهتر است که با احتیاط گام بردارید. آیا شما آماده ی شنیدن اینکه مردم بهتان بگویند چه قدر از کارتان بدشان می آید... آنطور که می خواهند خرابش کنند هستید؟.. حتی بعد از آن شما باز هم میل به ادامه کار دارید؟

چه حسی دارید؟ هنوز هم اشتیاق به ادامه کار و خلق شاهکار دارید؟ بله؟ پس اینجا چند تمرین عملی تا مرحله بعدی است.

کتابی برای طرح زدن های مقدماتی بردارید، هر روز شما باید حداقل یک طرح روی صفحه ای بزنید. به گالری ها بروید (همینطور گالری های آنلاین)، کتابچه ی خود را برای ملاحظه دوباره و یا اصلاح خطوط بدنوشته شده همراه داشته باشید. اگر شما مردد هستید در مورد آنچه می کشید اینجا تمرین دیگر مفیدی برایتان است:

یک برگه ی A۴ و یک مداد بردارید، یک ساعت مچی، ساعت دیواری یا یک زمان سنج که ثانیه ها را هم بسنجد بردارید، زمان سنج را روی ۱۵ ثانیه قرار دهید، برگه و مداد را روی میز قرار دهید، مطمئن شوید میز تمیز است و چیزی غیر از مداد و کاغذ و زمان سنج روی آن نباشد. یک صندلی حاضر برای نشستن کنار میز بیاورید.

هر چیزی که در دسترستان است و قابل قرار دادن روی میز از گوشی موبایل تا مجله... بدون فکر کردن روی میز قرار دهید- بنشینید، زمان سنج را فعال کنید. به جسم برای ۵ ثانیه نگاه کنید (سعی نکنید آن را رسم کنید) شکل اصلی، بافت، فضا، سایه روشن ها، تن ها، ته رنگ ها- توجه مخصوصی به طرح کلی شی کنید. بعد از ۵ ثانیه شروع به کشیدن کنید... شما ۱۰ ثانیه وقت دارید تا آنچه به آن نگاه کردید بگیرید.

با آن رو به رو شوید... شما نمی خواهید یک شاهکار بکشید! فقط انجام دهید حتی بدون سعی. من فقط می خواهم دینامیک آنچه دیده ای را به سادگی بگیرید نه بیشتر.

این کار را ۶ مرتبه تکرار کنید. هر دفعه سعی کنید اهسته تر خط های هدفداری را بکشید نه قلم زدن های با تردید.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=259634

VISTA.IR
Online Classified Service

چهره یک شهید را می‌بینی

اگر شهروندی باشید که هر روز در طول مسیرهای روزانه از شیشه ماشین یا اتوبوس به شهر نگاه می‌کنید، به یقین یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فضاهای شهری یعنی نقاشی‌های دیواری را بارها دیده‌اید.نقاشی‌هایی که گاه آنقدر تکراری و از رنگ و رو رفته هستند که دیگر انگیزه‌ای برای نگاه‌کردن به آن ندارید یا آنقدر تازه و جذاب که هر روز با دیدن آن جزییات بیشتری را درک کرده و لذت بیشتری می‌برید. در این گزارش که با توجه به تخریب یا بازسازی برخی نقاشی‌های دیواری شهر تهران که علاوه بر جنبه‌های بصری به دلیل بازگویی پیام‌های روزگار ترسیم‌شان دارای ارزش تاریخی نیز هستند به اهمیت دیوارنگاری در یک شهر مدرن و چاره‌اندیشی برای حفظ این آثار در فضای معماری رو به رشد و تغییر شهری به بزرگی تهران پرداخته شده است.

یکی از مهم‌ترین اجزایی که شهر را می‌تواند علاوه بر جذاب‌تر شدن برای شهروندان، خاطره انگیز کند، نقاشی‌های دیواری است. هنری که سبب می‌شود نه تنها فضای شهر با تمام آشفتگی‌هایش برای رهگذران لطیف‌تر شود، بلکه عرصه بسیار مناسبی برای ورود هنر به شهر است.

ایده‌ای که سال‌هاست بسیاری از کلانشهرهای دنیا استفاده از آن را آغاز کرده‌اند و حتی در برخی از شهرها مانند لندن، پاریس و رم نقاشی‌های دیواری شهر به یکی از جاذبه‌های مهم جذب توریست تبدیل شده‌اند.

- دیوارنگاره‌هایی که باید ترمیم شوند

در تهران هم شاید نخستین نقاشی‌های دیواری که به یاد داریم، نقاشی‌های مربوط به دوران دفاع مقدس بود. هنری که از آن زمان تاکنون سبب شده تا حداقل شهروندان در طول مسیرهای روزانه خود با نگاهی هر چند کوتاه به این تصاویر با یادآوری خاطره رشادت‌های آن روزها، به خاطر بیاورند آرامشی را که امروز در سایه آن براحتی زندگی می‌کنند نتیجه رشادت و شهادت آن سال‌هاست. چهره‌هایی که هنوز آثارشان روی در و دیوار شهر مانده سبب می‌شود تا حداقل نسل جدید تهرانی با این تصاویر باور کنند که شهر و کشورشان بر پایه ایمان‌هایی شکل گرفته که امروز به‌عنوان امانت به دست آنها سپرده شده است.

دیوارهایی آراسته به ارزش‌های بزرگ که البته نمی‌توان مدعی بود با اوج زیبایی کشیده شده‌اند.

به هرحال نزدیک به دو دهه از عمر برخی از این نقاشی‌ها می‌گذرد و به یقین شهر هم نیازمند ترمیم و مرمت این نقاشی‌ها و حتی باز پیرایی آنهاست و همین‌که تصاویری با همان مضامین با ظرافت بیشتری جای آنها را بگیرد. متأسفانه برخی از این تصاویر این روزها به پوستی کهنسال و پر ترک تبدیل شده اند و به قلم‌موی یک نقاش ماهر نیاز دارند تا تصاویر حماسی را باز آفرینی کند.

- کار بزرگ را به حرفه ای‌ها بسپاریم

در برخی از این کارها حرفه‌ای نبودن هنرمند یا انتخاب نادرست موضوع و ترکیب بندی نامناسب باعث زشت شدن آنها می‌شود. وقتی روی یک دیوار تصویر یک شهید عالیقدر کشیده می‌شود و کنار صورت آن دریچه کولر باز می‌شود، چطور می‌توان انتظار داشت که به آنها احترام گذاشته شود؟ زمانی که لانه‌جاسوسی در ۱۳ آبان تسخیر شد هانیبال الخاص بر دیوار ساختمانش یک نقاشی کشید که بی‌شک می‌توان از آن به عنوان یک اثر درست و حرفه‌ای نام برد ولی متاسفانه همان اثر نیز پاک شد. برای کشیدن یک تصویر روی دیوار باید خیلی دقت کرد و معیارهای زیادی را در نظر گرفت زیرا ابتدا به حریم بصری مردم وارد شده و در وهله دوم به ترویج فرهنگ بصری پرداخته ایم. فضاها با موضوعات مطرح شده در نقاشی‌ها به هیچ عنوان همخوانی ندارد.

علی ترقی جاه، نقاش، نقاشی دیواری را دارای توانایی بالقوه‌ای برای ایجاد ارتباط با مردم می‌داند و می‌گوید: نقاشی دیواری می‌تواند قوی‌ترین وسیله برای بازتاب رویدادها در جامعه باشد، ولی آنچه در ایران وجود دارد، وجه هنری لازم را ندارد. کارهایی که هم اکنون شاهد آن هستیم،

توسط اساتید ارائه نشده و کسانی که آنها را کشیده‌اند، بیشتر طیفی بوده‌اند که به شور و احساس انقلابی توجه داشته اند تا فرم، اندازه و مفاهیم خاص هنری.

وی کشیدن نقاشی و پرتره شهدا را نوعی احترام به مقام آنها می‌داند و می‌افزاید: این نقاشی‌ها باید در نظر عموم تاثیرگذار باشد و ارزش‌های خاص خود را القا کند، ولی متاسفانه بسیاری موارد در آنها رعایت نمی‌شود. در این نقاشی ها، تصاویر نباید عینا رئالیستی کشیده شوند و می‌توان حس زیباشناسی را بیشتر رعایت کرد و چهره شهید را زیباتر ارائه کرد زیرا این آثار جنبه یادمان و خاطره دارند. متاسفانه تخصیص ندادن درست و به اندازه بودجه به این مقوله باعث بی‌رونقی آن شده زیرا معمولا نقاشان معروف و معتبر وقتی می‌بینند این کار بازده مالی خوبی ندارد به سفارش‌های دیگر خود می‌رسند.

وی هانیبال الخاص، ناصر پلنگی و چند نفر دیگر را که نقاشی‌های دیواری معروفی نیز در پرونده خود دارند را جزء استثناها بر می‌شمرد و تاکید می‌کند: یکی از دوستانم برای من تعریف می‌کرد که به چشم خود دیده برای کشیدن پرتره یک شهید عالیقدر در یکی از خیابان‌های تهران از کسی استفاده کرده‌اند که شغل اصلی او نقاشی ساختمان است و گاهی هم نقاشی‌های دیوارهای مهد کودک‌ها را می‌کشد. براحتی می‌توان نتیجه کار او را درک کرد زیرا وجه هنری برایش مهم نبوده است. در تاریخ نقاشی دیواری دنیا حتی شاهد خلق اثری مرتبط با جنگ جهانی دوم توسط پیکاسو در پاریس هستیم که هم اکنون در موزه اسپانیا نگهداری می‌شود. پس نقاشان بزرگ ما نیز می‌توانند در صورت فراهم آمدن شرایط به این کار بپردازند.

- اداره تهران از نظر بصری غلط است

حسین خسروجردی، نقاش، اداره شهر تهران را از نظر بصری غلط می‌داند: اداره غلط بصری شهر تهران بسیار گسترده است و به عقیده من اگر قرار است در این شهر به قهرمانان ملی و مذهبی احترامی گذاشته شود، بهتر است از آنها نقاشی دیواری کشیده نشود.

وی می‌گوید: برای نقاشی روی یک دیوار، بنا باید طوری انتخاب شود که امکان نقاشی روی آن باشد. شهرداری‌ها باید طوری آینده نگری داشته باشند و به گونه‌ای سیاست ورزی کنند که اگر قرار است روی یک دیوار نقاشی‌ای از یک شخصیت یا موقعیت که از جهات ملی یا مذهبی محبوبیت دارد کشیده شود، حتما ساخت بنا نیز استاندارد باشد.

وی خواستار عدم تخریب دیوارهایی که تصویر شهدا روی آنهاست، می‌شود:برای یک نقاشی دیواری ابتدا باید از تخریب نشدن آن دیوار اطمینان حاصل شود. اصولا نقاشی‌هایی که روی دیوارها کشیده می‌شود یا تصویر آدم‌های مهم مملکت و دلاوری‌های شهداست یا یک اثر سمبلیک است که موضوعی ملی را به تصویر می‌کشد.

این نقاش در ادامه به شروط و پارامترهای مهم در یک نقاشی دیواری اشاره می‌کند و می‌گوید: انتخاب یک هنرمند مهم، تطبیق اثر با فضا، توجه به موقعیت و موضوع اثر و انتخاب دیواری که برای نقاشی از لحاظ وسعت و از لحاظ جنس بدنه‌ای مناسب باشد، برای خلق یک نقاشی دیواری مناسب لازم است. مراحل ساخت یک اثر دیواری روند خاصی دارد و باید دیواری که برای این کار انتخاب می‌شود، از لحاظ جنس اجزا مناسب باشد؛ زیرا یک اثر و رنگ آنها در مجاورت هوا، گرما، باران و سرما آسیب می‌بیند و این آسیب از مایه‌های زیرین دیوار شروع می‌شود.

وی تخریب نقاشی‌های دیواری و آسیب رسانی را توهین به شخصیت و موضوع مطرح شده در اثر می‌داند: وقتی روی یک دیوار تصویری درهم و پوسته پوسته شده از یک شهید می‌بینیم که خراب شده و تصویرش به هم ریخته است، من آنرا توهین به شخصیت می‌دانم.

حسین خسروجردی در پایان راجع به کارهایی که روی دیوارها می‌بینیم، می‌گوید: باید به نیت کسانی که این کارها را کرده اند احترام گذاشت ولی نقاشی‌هایی که روی دیوارهاست به هیچ عنوان از نظر حرفه‌ای قابل قبول نیست.

- نقاشی‌های دیواری شناسنامه دار می‌شوند

اما شنیدن صحبت‌های یک مسوول در این باره خالی از لطف نیست. عباس خامه یار، معاون فرهنگی و ارتباطات سازمان بنیاد شهید و امور ایثارگران به عنوان فردی که اداره متبوعش مسوولیت ایجاد، حفظ و نگهداری بیشتر نقاشی‌های دیواری را به عهده دارد، می‌گوید: حدود یک سال

و نیم پیش برای ترمیم، نگهداری و حفظ نقاشی‌های دیواری شهدا در شهرها یک کار تحقیقاتی وسیع انجام داده‌ایم که نتیجه آن امسال اجرایی می‌شود. سعی داریم بخشی از این آثار که قابل تعمیر هستند را ترمیم کرده و آنها را به عنوان آثار هنری به جای مانده از جنگ و اسناد دفاع مقدس ثبت کرده و داشته باشیم.

وی در خصوص آثاری که از درجه استفاده ساقط شده اند توضیح می‌دهد: بخش عمده‌ای از این آثار گرانبها را که به سبب شرایط مختلفی مانند آب و هوا از بین رفته اند با یک رویکرد جدید و با طراحی و مواد جدید بازسازی و ترمیم خواهیم کرد.

معاون فرهنگی و ارتباطات بنیاد شهید بازسازی و شناسنامه‌دار شدن نقاشی‌های دیواری را یک طرح ملی می‌داند و می‌گوید: برای تمام طرح‌هایی در استان تهران است، شناسنامه درست کرده ایم و این کار برای سایر استان‌ها نیز در حال انجام است. این طرح یک کار ملی است و می‌طلبد که تمام نهادهایی که در زیباسازی شهر دخیل هستند، با ما مشارکت داشته باشند. همچنین هماهنگی‌های لازم برای نورپردازی و شیوه نگهداری جدید نقاشی دیواری با سازمان زیباسازی شهرداری انجام شده و قرار است با آنها یک کار مشترک در زمینه بهسازی این آثار صورت بگیرد. فکر می‌کنم تا پایان امسال و با طرحی ضربتی بتوانیم ۵۰ طرح با شکل و طراحی جدید را در تهران اجرا کنیم. البته امیدوارم با همکاری شهرداری و نهادهای زیربط این کار به سرانجام برسد.

- استعدادها در راهند

بعد از اتمام جنگ تحمیلی، به یک نوع نقاشی دیواری در میادین و معابر اصلی شهرهای بزرگ بر می‌خوریم که سفارش دهندگان آنها بیشتر شهرداری‌ها هستند. تصاویر این دیوارها بیشتر بار تزئینی دارند و حاوی پیام‌های مربوط به حفظ محیط زیست با نقشمایه‌هایی چون گل و مرغ، طبیعت و منظره هستند و یا باز هم تصاویر ارزشمند شهدای جنگ تحمیلی به روی دیوارها نقش می‌بندند.

در سال‌های اخیر، در عرصه نقاشی دیواری شاهد بروز استعدادهای نو مایه‌ای هستیم که به اهمیت و لزوم شکل گیری جدی تر و آگاهانه نقاشی دیواری و توسعه آن در جامعه کنونی دست یافته‌اند. مهم این است که این دسته از نقاشان هم شناخت وسیع‌تری از تکنیک‌های اصولی و پایه‌گذار نقاشی دیواری به دست آورده‌اند و هم این‌که از دستاوردهای با ارزش نقاشی معاصر جهان غافل نمانده‌اند.

با این وصف، نقاشی دیواری معاصر ایران، با تمام تلاش‌های ناپیوسته هنرمندان و دست‌اندرکاران این رشته هنری، در مجموع به یک سبک و شیوه منسجم که بیانگر روح و اندیشه ایرانی در چارچوب ادراک معاصر باشد، نرسیده و این مهم لازمه اش این است که ابتدا در عرصه وسیع‌تر نقاشی معاصر ایران رخ بنماید.

منبع : روزنامه جامجم

http://vista.ir/?view=article&id=352343

VISTA.IR
Online Classified Service

چیزی عوض نشده است

این روزها هوای تهران اعجاب برانگیز شده؛ گرما و رطوبت کلافه کننده همراه با معماری درهم و پیچیده، فضای شهری بی سامان پر از سیمان و کلی

التهاب و خبر. نتیجه مردمی کلافه و پرتنش که دیگر فکر نمی کنند و زندگی را در جبری روزانه ادامه می دهند.

در طول تاریخ پرآشوب ایران رفتار جمعی و فردی جامعه ما الگوهای سنتی قدرتمندی را پذیرفته است چرا که مناسبات اقلیمی یا جبر مکانی تاثیرات زیادی بر روی تاریخ جامعه ما اعمال کرده است.

در این میان یکی از آینه های اتصال خودآگاه این جامعه به ناخودآگاهش، نقاشان هستند. به غایت نقاش ایرانی باید در قالب هفت دستگاه مقام مثالیت به امر عروج انسان بپردازد و نمایی از بهشت را در این ناسوت پر از دود و فشار و گرما، یادآور خلایق از بهشت رانده شود.

اما امروز مثل هوای تهران چیزی دارد تغییر می کند، که به خوبی در کارهای دوست نقاشمان علیرضا آدمبکان دیده می شود، او از بهشت قدما رنگ و خط را برداشته اما جهنمی را تصویر می کند که هیچ تعارضی در آن دیده نمی شود.فضاهای او پر است از آدم های استحاله شده و روابط منهدم که فشار و گمگشتگی حداقل استنباط بیننده از آثار اوست و می دانید همه ما با یک بوم سفید به دنیا می آییم و این بوم را از لحظه تولد نقش می کنیم.

اما در تاریکی، نقش ها و طرح هایی که امروز بر روی تابلو قرار می دهیم فردا، زندگی ما را متاثر می کند و ما به درستی آن را نمی بینیم، البته حاصل این نقاشی در تاریکی را در یک لحظه که احتمالاً لحظه مرگ است تصور می کنیم.

نقاشان مانند نورهایی در تاریکی ذهن، گوشه هایی از تابلوی جمعی ما را به ما نشان می دهند، درستی و حقیقت این تصویر مسوولیت بزرگی را به عهده آنان گذاشته است. به قول یکی از دوستان نقاشی کار پیچیده ای نیست، این همه فلسفه نمی خواهد، نقاشی نشان دادن حقیقت درونی توست مربوط به همه آنچه که در پیرامونت رخ می دهد.

آدمبکان گرچه پرکار است و سال ها است که با مشکلات به کار پرداخته اما مانند بسیاری از نقاشان امروز درگیر بیماری بیوگرافی است که در غایت ذهن با تمام متانت و آرامش، خود درگیر تابلوی جامعه شده است و این امری بدیهی است، چون بزرگان بسیاری که در مقام استادان اویند امروز به دام افتاده اند.بله، چیزی در ایران عوض شده، یاد کلام استاد قلم سعدی شیرازی افتادم که «هنرمند قدر بیند و در صدر نشیند».

امروز دیگر اینگونه نیست، جامعه در حال گذر، فراموش می کند در این اسباب کشی به خانه جدید، آینه را باید اول برد، که امروز آینه ها باید تصاویر از پیش تعیین شده نمایش دهند تا قدر بینند و در صدر نشینند و از انواع سوبسیدهای بهره مند شوند. حالا است که نقاشی کار پیچیده ای می شود، باید کلی فلسفه، زیبایی شناسی و تاریخ هنر و جامعه شناسی و غیره و غیره بدانی، تا چه را کجا بکشی و چه موقع نمایش دهی؟

نقاش های آدمبکان حقیقت جامعه امروز را از تلخ ترین منظر نمایش می دهد، این چیزی نیست جز منظره حجامت خون کثیف از درون ناخودآگاه جمعی او و هم میهنانش.

این سادگی در بیان حقیقت، سابقه او را درخشان کرده است. اگرچه این روزها او گله مند جایگاه داده نشده به کارهایش است اما بهشت را ندیده نمیرند، باور کنیم که حقیقت و زندگی بافته اش از رنج است به خصوص برای هنرمند.

هنرمند تصویر متفرعن یک انسان بی قید و بند نیست، این تصویر شیک ناشی از فرهنگ دیگری را کنار بگذاریم، که این «دیگ، این چنین چغندری می خواهد» و این مطلب را به خیل هنرپرستان جوان آوانگارد و خوش لباس و خوش بیان بگوییم؛ که قرار نیست سوار پرادو آفاق شهرت را در تاریخ سیر کنید.چنین شهرتی به تاریخ مصرف همان ماشین شیک شماست.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=268785

VISTA.IR
Online Classified Service

حافظه دیواری

قبل از آغاز یادداشت ، به دو نکته باید اشاره کنم :

اول اینکه در میان تصاویر شابلونی که هنوز بر در و دیوار شهر به چشم می خورد و یادگار سالهای دور و وقایع تلخ و شیرین آن است ، بیشترین عکس ها متعلق به سیمای مسیحایی حضرت امام خمینی (ره) می باشد که به دلیل مفصل بودن آن، در یادداشتی مستقل باید به آن پرداخت .

دوم اینکه تکنیک اسپری و شابلون همیشه با آسیب هایی همچون آلوده ساختن دیوارهای شهر که عمدتا دارای صاحبان حقیقی ست ، همراه بوده و هست . ان شاء الله یادداشت بعدی من تیری خواهد بود برای این دو نشان . هم دیداری از سر صبر با تمثال امام در شهرهای مختلف و هم آسیب زدایی و احیای این تکنیک منسوخ .

اگر چه اسپری ، به لحاظ قابلیت ((بنویس و در رو)) اش ابزار تبلیغاتی اقلیت مغلوب است اما وقتی شابلون به آن اضافه می شود- خصوصا در سالهای دور- ، تبدیل به ابزار تبلیغاتی کسانی می شود که در جامعه دارای مشروعیت هستند و یا حد اقل خیال می کنند مشروعیت دارند .

دیوارها ، اگر گلی و آجری هم باشند ، سنگ صبور اتفاقات گذشته اند . با نگاهی به دیوارهای شهر می توان چهره ها و خاطرات تلخ و شیرین فراوانی را به یاد آورد .

بنی صدر ، اولین رئیس جمهور و البته نه آخرین خائن . شاید تبلیغات ریاست جمهوری اش در سال ۵۸.

مشهد/خیابان مجد

رجایی ، کسی که هنوز برای تشبیه یک نفر به یک خدمتگذار تمام عیار ، بهترین مشبّهٌ به است. وشاید این عکسها هم به تبلیغات ریاست جمهوری او در سال ۶۰ برگردد .

مشهد/ خیابان سناباد

مشهد / خیابان مجد

مشهد / کوچه سجادی

مشهد / خیابان خاکی / طرح شهید رجایی سازمان بهزیستی

بهشتی . کسی که خود به تنهایی یک ملت بود .

مشهد/کوچه شوکت الدوله / دیوار حسینیه کاشمریها

و تمثال شهیدانی که نمونه های آن بسیار است و از حوصله این صفحه خارج .

مشهد/خیابان سناباد

مشهد / کوچه شفق

شهید آیت الله غفاری / منبع این عکس از اینترنت است و متاسفانه آدرس وبلاگ مورد نظر را فراموش کرده ام .

رجوی .سرکرده فراری گروهک مجاهدین خلق . قهرمان حزب اللهی کش ، شیعه کش و کرد کش . تصاویری یادگاری از روزهای تکاپوی منافقین برای جذب و سازماندهی جوانان مشهدی در سالهای ۵۷ و ۵۸ ، خصوصا در خیابان های دانشجو خیز .

دیوارها صبورند . و حافظه بلند مدتشان قابل اعتماد است . به جز چهره یک نفر که مردم یک شبه آن را از دیوارها زدودند ، دیوارها تمام این امانت ها را به خوبی نگاه داشته اند .

به هر حال دیوارها ، خود به خود اصراری برسانسور اطلاعات خود ندارند . چرا که می دانند گذشت زمان بر قبح چهره بدکاران و عزت سیمای نیکان خواهد افزود و این خود یکی از سنت های سراسر عبرت تاریخ است .

و لیمحص الله الذین آمنوا و یحمق الکافرین / آل عمران ۱۴۱

http://vista.ir/?view=article&id=353920

VISTA.IR
Online Classified Service

حسرت بازگشت

در یك دستگاه نشانه شناسی هنگامی که نشانه ها به دقت رمزگذاری و صورت بندی شده باشند، خوانش و رمزگشایی دقیق انجام می شود و رمز بردار قادر به درك بی خطای مفهوم می شود. اما نشانه ها و دستگاه های نشانه شناسی وجود دارند که از ضریب دقت پایینی برخوردارند و رمز گشایی آنها با دشواری و ضریب بالای خطا همراه است. طراحی یکی از این گونه دستگاه های نشانه شناسی است که از قدمتی همزاد با تولد نوع انسان بر زمین برخوردار است.

با این وجود این نشانه ها از قدرت تحریك ذهنی بیننده برخوردارند و به واسطه تقلا برای رمزگشایی موجب لذت بیننده را فراهم می کنند و درون مایه خود را به تقویت به حافظه بلند مدت بیننده تحمیل می کنند.

همین امر موجب بقای طراحی از دیرزمان تاکنون بوده و هنرمندان زیادی را همیشه با خود مشغول داشته است. علی فرامرزی یکی از همین هنرمندان است که طرح های خود را در زمینه ای برای بیان وجود خود قرار داده است.

ذهن فرامرزی در لابه لای رمز نشانه های طرح هایش نهفته و وجودش به واسطه این اندیشه بقا یافته است.

طرح های فرامرزی با ذغال طراحی بر روی کاغذ ترسیم شده اند و مناظر روستایی، بیشه های جنگلی و ترکیب درختان و کلبه ها را می نمایاند.

این منظره ها در ذهن هنرمندی که اکنون در حال زیست در ابرشهری به نام تهران است، نقشی از خاطره ازلی و قومی اش را به وجود می آورند و

هنرمند با ترسیم آنها به نوعی بیان «آرزوی بازگشت» دست می یابد.

آرزوی بازگشت مفهومی کهن در آموزه های معنوی سرزمین نیاکانی هنرمند است و با رواج دین های توحیدی و ابراهیمی در سرزمین های تحت تسلط نیاکانش، بسیار پررنگ شده است.

آدم و حوا، نخستین انسان هایی هستند که در بهشت خرم زندگی می کنند و با خطای خود، موجب فرود افتادنشان بر زمین را فراهم می کنند. بازگشت به بهشت آرزویی است که با نقل این داستان در فرهنگ زادبوم هنرمند دمیده می شود و در این کالبد از جانی جانانه برخوردار می شود.

بهشت براساس این آموزه ها به مانند باغی پر درخت است بنابراین اندیشه باغ و درخت در فرهنگ و هنر ایرانی اهمیتی بارز می یابد.

تصویر باغ و درخت در تمام لایه های زندگی ایرانی رسوخ کرده است و از تولد و تا مرگ را دربردارد. ایران معاصر، در هجوم نشانه های مدرنیته همچنان با سرسختی تصویر باغ را در خود نگه داشته و در قالب نقش قالی در بطن زندگی جا می دهد.

تصویر باغ در برابر خود باغ جلوه ای قدسی از آن می سازد. این تصویر ساحتی آرمانی است که دست به آن نمی توان یافت.

نقشه يك فرش در باغی که تصویر آن را نموده است نیز جلوه ای کامل تر از خود باغ، رویایی دست نیافتنی از باغ در برابر آن می نمایاند که حسرت بهشت را به انسان گوشزد می کند.

بهشت از این رو که کامل است بی هیچ درد و زحمت، حسرت برانگیز است و انسان را به سمت خود فرا می خواند.

طرح خانه های روستا، درختان و بیشه های جنگلی، در برابر خود خانه های روستا، درختان و بیشه های جنگلی، حقیقتی بی نقص از واقعیت ناقص و زمینی این مکان ها ارائه می کند و به بیان بهشت انسان ها ختم می شود.

فرامرزی در طرح های خود با نقش کردن خانه ها، درختان و بیشه ها بهشت رویای خویش را ترسیم کرده و حسرت بازگشت به بهشت را فریاد کرده است که نشانه تشدید رویای بازگشت است نزد این هنرمند.

حسرت بازگشت هنگامی تقویت می شود که انسان در رنج و اندوه باشد و قدرت تغییر وضع را از کف داده باشد، زیرا تا هنگامی که انسان خود را قادر به تغییر وضع کنونی پندارد، عزم خود را برای تغییر جزم کرده و بازگشت به وضع پیشین برایش بی معنی می شود.

انسانی که افقی روشن در برابر خود دارد، آرمانشهرش را بر پایه آنچه از داشتنش محروم بوده است ترسیم می کند و به این ترتیب انگیزه بازگشت به آنچه در اندیشه قومی و ازلی اش ثبت کرده است از دست می دهد.

به این ترتیب، طراحی های فرامرزی بی آنکه از دردهای اجتماعی سخن گفته باشند، بی آنکه درگیر بیان پلشتی ها باشند، نشانگر نهایت نابسامانی و دردمندی جامعه است. این طرح ها نشان می دهند که هنرمند و جامعه زیست بومش در نهایت درد و رنج خود دچار اضمحلال انگیزه شده و با ورود به پیله حفاظتی تعادل روانی، به رویای بازگشت به بهشت دست آویخته اند.

بافت زبر و درشت طرح ها نشانه دیگری از بیان حسی این وضعیت است. طراحان و نقاشان با استفاده از خاصه های بافت اشیای متفاوت در تصویر به انتقال مفهوم می پردازند و با این قابلیت با احساسی نو به تصویر خود غنا می بخشند. آهنگ خاص نور و سایه که بافت را قابل رؤیت می کند فراسوی توأمان ما برای تفکیك بصری قرارداد و به مفهوم حجم دادن به سایه رنگ ها در هر شکلی از ساماندهی بصری است.

وزن خاص نور و سایه، محرکی احساسی از نوعی ممتاز است و تنها می تواند در تطبیق ساختاری خود با سایر احساسات مادی درك شود.

بیننده يك اثر در هنگام نگریستن به يك طرح، تنها روشنی و تیرگی نمی بیند بلکه کیفیتی از نرمی، سردی، خشونت و سکون تجربه می کند که تجربه بساوایی و بینایی وی را همزمان برای رمزگشایی به یاری می گیرد.

بافت های زبر طرح های فرامرزی به خلق فضایی خشن و زمخت منجر شده اند که در ترکیب با فضای تك «پرده- فام» طرح ها که دامنه خاکستری ها تا نهایت امکان از آن حذف شده و تنها به رنگ مایه سیاه و سفید در بازنمایی بهشت بسنده شده است، نهایت سختی و انزجار موجود در پیرامون هنرمند را به رخ می کشد.

اثر هنری بازتابی از احساس هنرمند نسبت به محیط پیرامون است و در کنش گسترده اجتماع زیست بوم هنرمند سمت و سوی آن معین می

شود.

نیاز به تخلیه فشارهای اجتماعی و برآیند احساسی آن در جامعه می تواند هنرمند را به نهایت وضعیت انفعالی رهنمون کند.

فرامرزی در طرح های خود با نمایش باغ، درخت و مناظر روستایی، هر چند انزجار خود از وضع نابسامان اجتماعی زیست بوم اش را نمایان کرده است، رویایی را باز می نماید که دست یافتن به آن را ناممکن می داند و به این ترتیب موقعیت منفعلی را به وجود می آورد که یارای رهایی از آن نیست.

چنین برخوردی با موضوع اثر طراحی، نشانگر وخامت وضع تجربه شده در زیست هنرمند است و تأثیر عمیق خود را بر او نمایان می کند.هنرمند در این وضعیت تبدیل به زبان آرزوی جامعه می شود و آنچه تعادل جامعه را بر هم ریخته است در مقابل رویا بار دیگر مطرح می شود.

این تصویر از ناخودآگاه هنرمند سر برمی آورد و هنرمند را یارای مقاومت در برابر آن نیست. به این ترتیب این تصویر در آثار هنرمند نقشی محوری به خود می گیرد.

رویای بازگشت به بهشت، نقش وزنه تعادل را بازی می کند و اگر کارکرد آن به واسطه بیان هنری مختل شود، وضعیت تعادل اجتماعی که هنرمند در آن است بر هم می ریزد.

هنرمند به ناخودآگاه برای نابود نشدن این تعادل ناپایدار در آثار خود ضرورت آن را بازگو می کند و می داند در صورت تحقق آن می تواند با فراغ خاطر بار دیگر از قالب راوی خاطرات ازلی بیرون آمده و به بیان خاطرات و تجربه داشته های زندگی شهری خود بپردازد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=229967

VISTA.IR
Online Classified Service

حسن واحدی

- متولد: ۱۳۲۶ تهران
- دیپلم نقاشی؛ هنرستان هنرهای زیبا ۱۳۴۴
- لیسانس نقاشی؛ آکادمی هنرهای زیبا، رُم. ۱۹۷۸/۱۳۵۷
- لیسانس مجسمه‌سازی؛ آکادمی هنرهای زیبا. رُم، ۱۹۸۲/۱۳۶۱
- قریب به دویست نمایشگاه انفرادی و گروهی در ایران، ایتالیا، آلمان، بلغارستان و فرانسه

«یادمه دایی‌ام یك بسته مداد شمعی به من جایزه داده بود. آن‌قدر کوچك بودم که از ترس این‌که مبادا خواهرهام بردارند، زیر پایم گذاشتم و غذا خوردم. بلند که شدم دیدم همه‌ی آن‌ها شکسته شدند و نمی‌دانستم چرا؟»

«پدرم یك نقاشی منظره از کاروانی شتر را که روی مخمل سیاه و با رنگ روغن کار شده بود، خرید و به خانه آورد. این نقاشی کلاف نداشت و کار زندانیانی بود که هر از گاهی نمایشگاهی از آثارشان را می‌گذاشتند و آن‌ها را به قیمت کمی می‌فروختند تا کمکی به خانواده‌شان باشد. پدرم آن را با چند پونز به دیوار اتاق میهمانی نصب کرد. منظره صحنه‌ای از شب را نشان می‌داد که ردیفی از شترها زیر نور ماه در حال حرکت بودند. ساعت‌ها می‌نشستم و با دقت به این نقاشی نگاه می‌کردم. به‌نور و سایه‌ها توجه می‌کردم و می‌دیدم که نقاش فقط قسمت نورها را رنگ زده و سایه‌ها را از متن تیره‌ی مخمل گرفته است. با آن‌که این نقاشی کار نائیفی بود، ولی همیشه فکر می‌کنم که از جمله چیزهایی است که جرقه‌ی نقاش شدن من را زده است.»

حسن واحدی متولد خانی‌آباد، در جنوب تهران است محله‌ای شلوغ، با بافت درهم پیچیده‌أی از مردم که فقر، مهم‌ترین وجه مشترکشان بود. فقری که در اثر آن سیمای آدم‌ها هم مثل چهره‌ی خانی‌آباد فرسوده و مندرس شده بود، اجتماعی از مردمی‌که برخی سنگینی نداشتن را با پشتی خمیده تحمل می‌کردند و برخی دیگر رفتار نابهنجارشان، بروز خشم و عصیان کورشان بود.

در عین حال با وجود تبعات بسیار فقر، آن‌جا می‌توان مردم اصیل و قلب‌های پاك فراوانی را دریافت. گنجینه‌هایی از صفا، معرفت، باورهای عمیق و درستکاری بودند و هنوز هم هستند. مردمی که سرخی صورتشان از سختی غرورشان و پاکی و سادگی جامه‌شان از پاکی و صافی روحشان است.

«دوست یتیمی داشتم که با هم خیلی صمیمی بودیم، من مدرسه می‌رفتم و او در یك چاپخانه کار می‌کرد. عصرها که از کار برمی‌گشت با خود قوطی‌های خالی رنگ را برای من می‌آورد و من با قلم‌مو، ته آن‌ها را پاك می‌کردم تا با آن‌ها نقاشی کنم. رنگ‌های عجیبی بود. چسبندگی زیادی داشت و به‌سختی پاك می‌شدند.»

او بدون هیچ زمینه‌ی خانوادگی به‌طور کاملاً غریزی و از دوران کودکی نقاشی را کشف کرد. زیاد کار می‌کرد و رفته‌رفته کار زیاد تشخص او شد. «توی مدرسه وقتی قرار بود نقشه‌ی جغرافی بکشم باید برای همه‌ی بچه‌های کلاس می‌کشیدم.» به‌مرور مهارتی یافت و این مهارت او نوعی حمایت و تشویق اطرافیان را موجب شد. «پسرخاله‌ام دوست نجاری داشت که اولین کلاف را او برای من ساخت و با ملافه‌های کهنه‌ی مادرم بوم را آماده کردم. یکی از هم‌کلاسی‌هایم که مدرسه را ترك کرده بود توی یك بقالی کار می‌کرد. اولین بار توی همین بقالی یکی از کارهایم را برای فروش عرضه کردم. و اتفاقاً هم فروش رفت. آقایی خوشش آمده و به قیمت پنج تومان آن را خریده بود.»

پدر حسن در شهربانی کار می‌کرد، انسانی پاك و بی‌آلایش. و شاید بهترین حامی پسرش، اگر چه تقریباً هیچ‌گاه مستقیماً او را تشویق نکرد، به‌خصوص مقابل دیگران. «نباید بچه‌ها را پُررو کرد». این رسم و رسوم خانواده بود. چنان‌که به چیزی هم که داشتند فخر نمی‌فروختند. فروتنی به‌خصوص در خون و گوشت پدر بود. «دوستان پدرم که به خانه‌ی ما می‌آمدند، گاهی پدر صدایشان می‌کرد و کارهای من را به آن‌ها نشان می‌داد و آن‌ها هم تحسین می‌کردند. اما نه در حضور من، به‌طور مخفی، از گوشه‌ی در، تشویق‌ها را می‌شنیدم و خوشحال از رضایت پدر که با افتخار، کارهای من را به دوستانش نشان می‌داد.

چیزهای نهانی و اعتماد به‌نفس‌هایی که کسب می‌شد، و در زندگی هنری‌ام پایه‌های مهمی شدند. این تصاویر در ذهن من مانده. یادمه وقتی از پدرم مثلاً برای رفتن به سینما پول می‌خواستم، خیلی سخت پول می‌داد. ولی وقتی می‌گفتم می‌خواهم بروم رنگ بخرم به سرعت برای رنگ به من پول می‌داد و من با دوچرخه تاخیابان لاله‌زار می‌رفتم تا از فروشگاه یمین، فلان رنگ را خریداری کنم. و این‌ها خاطرات شیرین بچگی است و در آن سن برای من بسیار مهم بود. »

طراحی و نقاشی همه چیز او بود و طبیعتاً در مدرسه هم چندان شاگرد زرنگی نبود. اگر حرمتی نزد معلم‌ها و مدیر مدرسه داشت، که داشت، به‌خاطر هنرش بود. وقتی دبستان را تمام کرد، آن‌قدر نمره‌هایش پایین بود که برای ثبت‌نام در دبیرستان حق انتخابی نداشت و ناچار در دبیرستان طبری در بازار ثبت‌نام کرد. مدرسه‌ای شلوغ با جماعتی از دانش‌آموزان تُخس. «شَر بودیم نه دانش‌آموز...» در همین سال‌ها بود که به باشگاه بوکس می‌رفتم و چند سالی بوکس کار کردم.»

برای اجازه‌ی اقامت در آکادمی هنرهای رُم نامزنویسی می‌کند. هدف هم بیشتر گرفتن ویزای تحصیلی است. در رشته‌ی نقاشی قبول می‌شود، ولی حاضر نمی‌شدند او را برای ترم اول ثبت‌نام کنند، ناچار در ترم بالاتری ثبت‌نام می‌کند. لیسانس نقاشی می‌گیرد (۱۹۷۸) دوباره کنکور می‌دهد و این‌بار در رشته‌ی مجسمه‌سازی پذیرفته می‌شود و لیسانس می‌گیرد(۱۹۸۲). «آکادمی، محلی نیست که یك نقاش، نقاش و یك مجسمه‌ساز، مجسمه‌ساز شود. بلکه این جامعه‌ی هنری، اتفاقات و رویدادهای هنری و برخورد با آدم‌های خاص است که باعث می‌شوند تا ذهن و روح فرد رشد کند. من از آکادمی ناراضی بودم با آن‌که در آن سال‌ها اساتید برجسته‌ای تدریس می‌کردند. قبل از «ماکوتزو» تدریس می‌کرد، ما که آمدیم او دیگر نبود.»

با همه‌ی نارضایتی از آکادمی، اوقات زیادی را در آن می‌گذراند. از فضای آن‌جا استفاده می‌کرد. همه‌ی وسایل کارش را به‌آن‌جا انتقال داده بود. بوم‌های بزرگ می‌گرفت و یك‌سره کار می‌کرد. طبعاً مورد توجه و لطف اساتید هم واقع می‌شد و صبورانه همه‌ی نظرات آن‌ها را می‌شنید، اگر چه سوالی نمی پرسید. همان موقع هم کاملاً حرفه‌ای نقاشی می‌کرد و حامیانی در بین گالری‌های رُم پیدا کرده و از طریق فروش آثارش هزینه‌ی اقامت در رُم را فراهم می‌کرد. اگر پولی هم باقی می‌ماند، با آن به سفر می‌رفت تا موزه‌ها را ببیند، کماکان تشنه‌ی دیدن بود، همچنان‌که هنوز هم تشنه‌ی دیدن است.

بالاخره اجازه‌ی اقامت در ایتالیا را می‌گیرد، در رُم ماندگار می‌شود و یك‌سره کار می‌کند. وقتی از آقای واحدی پرسیده شد که روند کاری شما از آغاز تا امروز چه سیری داشته است پاسخ داد: «من خیلی راحت درباره‌ی نقاشی دوستانم می‌توانم صحبت کنم، ولی واقعاً برایم دشوار است که راجع به نقاشی خودم حرف بزنم. در جمع معمولاً ساکت هستم و بیشتر می‌شنوم. کمتر هم وارد بحث‌های انتقادی می‌شوم. مگر وقتی که یك نقاش جداً بخواهد نظر من را بداند. بدون هیچ نوع رفیق‌بازی و رفتار سیاست‌مدارانه، تمام آن‌چه در ته قلبم هست می‌گویم. چون فکر می‌کنم که نقاشی برای من (و حتماً برای او) آن‌قدر کار جدی، مهم و حیاتی است که نباید وقت تلف شود. خیلی سریع چیزی را که حس می‌کنم انتقال می‌دهم. با این امید که مفید باشد. اگر چه گاهی هم باعث بدفهمی و در نتیجه کم یا گسسته شدن صمیمیت‌ها و روابط عاطفی می‌شود.»

حسن واحدی هر روز صبح سر ساعت هشت ونیم به آتلیه رفته تا ساعت یك بعد از ظهر کار می‌کند. بعد به خانه می‌رود، با خانواده‌اش ناهار می‌خورد، دوباره به آتلیه برمی‌گردد و تا شب کار می‌کند. این برنامه‌ی هر روزه‌ی او است. حتی روزهای یك‌شنبه، بدون تعطیلی. «صبح که به آتلیه می‌روم، سر راهم روزنامه می‌خرم. ابتدا مدتی را به خواندن خبرها و نگاه کردن صفحات آن می‌گذرانم. شب هم در خانه، قبل از خواب اخبار را نگاه می‌کنم. مثلاً می‌بینم که در فلسطین (که دردی شصت ساله دارد)، زن دهقانی گریه می‌کند و به سر و روی خود می‌زند، چون دو هزار و ششصد اصله درخت زیتون او را بریده‌اند. یك زمین زیتون‌کاری دارای یك ارزش مادی بالایی است. ولی وقتی درخت‌های آن بریده شود، دیگر آن زمین تا دوباره به‌بار بنشیند، فاقد ارزش است. شب ناراحت می‌خوابم. فردا صبح وقتی به آتلیه می‌روم، انگیزه‌ی تازه‌ای برای کار پیدا کرده‌ام.

همیشه وقتی بوم سفارش می‌دهم، خیلی با ولع این‌کار را انجام می‌دهم. مثلاً دویست تا سفارش می‌دهم. خودم را در برابر عمل انجام شده قرار می‌دهم. وقتی دویست تا بوم سفید روبروت هست باید به آن‌ها جواب بدهی. بنابراین از همان اول صبح شروع می‌کنم. به سرعت و مستقیم روی بوم نقاشی می‌کنم. تا ظهر چیزی در حدود شانزده تا کار کرده‌ام. به خانه می‌روم و بعد از ناهار مجدداً به آتلیه برمی‌گردم.

بیرون از محوطه‌ی آتلیه فضای باز هست که همه‌ی شانزده تا کار را ردیف آن‌جا می‌چینم و به آن‌ها نگاه می‌کنم. هر کدام را که تمام شده امضا می‌کنم و کنار می‌گذارم و آن‌هایی را که تمام نیست مثل یك تکلیف تمام نشده، دغدغه‌ام می‌شود. اگر کاری در آن روز کامل نشد، تمام شب فکرم درگیر آن می‌شود که چگونه کاملش کنم.»

«یك روز قبل از این‌که چنین اتفاقی را در تلوزیون شاهد باشم، هرگز به‌خاطرم خطور نمی‌کرد که فردا چه‌کار خواهم کرد. آن‌چه می‌توانم بگویم این است که اطرافم و حوادث آن هستند که کاری را که باید بکنم به من دیکته می‌کنند از قبل به صورت برنامه‌ریزی شده‌ای کار نمی‌کنم. تا چیزی را با همه‌ی وجودم حس نکنم نمی‌توانم بکشم. معتقدم اگر غیر از این باشد، نقاشی نیست، بلکه دروغ است. اهل آوانگارد و پیشرو بودن هم نیستم. این نقاشی است که من را به‌دنبال خودش می‌کشد و به هر جا هم که دلش خواست می‌برد نمی‌دانم چرا، ولی فکر می‌کنم که این‌یك‌جور

مواجهه‌ی شاعرانه با زندگی است.»

«طراحی را به‌طور روزمره انجام می‌دهم. معمولاً هر روز، چند ساعتی را در ابتدا به این کار می‌گذرانم. اول صبح وقتی روزنامه‌ها را برگ می‌زنم تصاویری که حساسیت مرا برمی‌انگیزند، انتخاب می‌کنم، حساسیت‌هایی که در من ریشه دارند؛ مثل زورگویی‌ها و مظلوم‌کشی‌ها. این‌ها مسایلی هستند که من را به حرکت در می‌آورند. تصاویر برایم بهانه‌ای برای شروع خط کشیدن می‌شوند. به هیچ وجه چیزی را کپی نمی‌کنم. مقدار زیادی طراحی می‌کنم. همیشه دوروبرم تلنباری از کاغذهایی است که روی آن‌ها را طراحی کرده‌ام. ولی معمولاً از آن‌ها برای سوژه‌های تابلوهایم استفاده نمی‌کنم. معتقدم که هنرمند محدوده‌ای دارد و هر روز باید این محدوده را وسیع‌تر کند، طراحی برای من گسترش کرانه‌های این محدوده است. همچنین عکس‌العملی در برابر فشارهای روحی ناشی از حق کشی‌ها و رودر رویی دنیای غرب با ملیت‌های دیگر است. طراحی‌هایم پاسخ و بازتاب این شرایط روحی است. پاسخی که برای نشان دادن به دیگران نیست، بلکه از این طریق می‌توانم وصیت خودم را در برابر این تهاجمات و اتفاقات بسنجم و دوباره تعریف کنم»

انسان به معنای عام و سرنوشت او، دغدغه و موضوع نقاشی‌های حسن واحدی است. بنابراین تفاوتی هم نمی‌کند که متعلق به کجایی و در کدام نقطه‌ی دنیا زندگی می‌کنی با این وجود، هنرمند هرگز نمی‌تواند ریشه‌های خود را فراموش کند. به‌خصوص هنرمند با عاطفه‌ای مثل او. «هر وقت که به ایران می‌آیم، حتماً سری هم به «بهشت زهرا» می‌زنم. به قبرها نگاه می‌کنم، نقاش‌هایی را که بودند و دیگر نیستند و نویسنده‌هایی که کتاب‌هایشان را خوانده‌ام و می‌شناسمشان، پیدا می‌کنم. این بار قبر چنگیز شهوق، مددی ... را پیدا کردم. گلاب گرفتم و قبرش را با آن شستشو دادم.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249176

VISTA.IR
Online Classified Service

حسین اسلامیان

در میان آثار موجود موزه هنرهای ملی ، چند اثر برجسته تذهیب که روی جلد آلبوم نقاشی شده دیده می‌شود که بیش از حد تصور نظر بازدیدکنندگان را به خود جلب می‌نماید. این آثار مربوط به شخصی است که سالیان دراز عمر خود را در راه توسعه و پیشرفت هنر گذرانده و برای سرافرازی و افتخار بیشتر ایران کوشیده است. او حسین اسلامیان است.

حسین اسلامیان در سال ۱۲۹۰ شمسی در دیار زیبا و هنرپرور اصفهان پا به عرصه وجود نهاد ، ذوق به هنر نقاشی را از پدرش مرحوم حاج محمد اسلامیان قلمدان ساز به ارث برده است .

کار پدرش در اصل نقاشی و تعمیر انواع قلمدانها بوده است و استادان

بزرگی در اصفهان مانند عباس شیرازی ـ محمد ابراهیم نقاش باشی ـ میرزا احمد نقاش باشی ـ مرحوم سید محمد حسین امامی پدر میرزا آقا امامی در تعمیر و تکمیل تابلوهای روغنی و قلمدانها با مرحوم پدرش همکاری داشته‌اند .

حسین آقا ۷ ساله بود که پدرش او را به مکتب فرستاد ، او در ۹ سالگی در کار گاه کوچك پدرش مشغول کار شد و فن روغن کاری روی بوم و دیگر فنون مربوط به نقاشی را از پدرش فرا گرفت . اشتیاق به این هنر از دوران طفولیت در نهادش بارور شده بوده ، او علاقه مفرطی به استاد میرزا آقا امامی داشت و در ایام فراغت پدرش را مجبور می‌کرد تا او را با خود به کارگاه امامی ببرد و از نزدیك ناظر تعلیم نقاشی آن استاد با شاگردانش باشد .

سرانجام این شوق و کشش به مرحله ای رسید که استاد امامی او را در کارگاه خود پذیرفت. او در این زمان ۱۱ سال بیشتر نداشت ، میرزا آقا امامی که در واقع استاد اولیه او محسوب می‌شود ، در جوامع هنری شهره ای به سزا دارد . دو لنگه در مینیاتوری ، اثر ارزنده آن استاد بزرگ است که در موزه هنرهای ملی به یادگار باقی مانده است .

حسین آقا به مدت ۱۸ سال تحت تعلیم استاد امامی بود و در این مدت فقط تحت راهنمایی‌ها و تمایلات استادش به کار نقاشی می‌پرداخت و وظایفی را که استاد به او محول می کرد در نهایت خلوص نیت اجرا و به آن اکتفا می‌نمود چون به او سخت ارادت می‌ورزید . کارگاهی که به سرپرستی استاد امامی دایر شده بود مشتمل بر نقشه کشی قالی ـ قالی بافی ـ سوخت سازی در تابلوهای چرمی (عبارت از نازکترین قسمتهایی از چرم که با طرحهای دقیق و ظریف اسلیمی یا گل و بوته بریده شده باشد) بوده است.

حسین آقا در کارگاه امامی بر اثر کاردانی در فنون مربوط به نقاشی آنچنان خبره گردید که استاد در ۱۰ سال آخر عمرش بعضی از کارهای حسین را به نام خود امضاء می نمود . حسین آقا در این ایام بود که زمینه یك کارگاه مستقلی را در ذهن می‌پرورانید و سرانجام زمانی که ۳۰ سال از سنش می گذشت به ایده‌اش رسید و کارگاه کوچکی دایر کرد و برای اولین بار آزادانه به کار هنری پرداخت ولی در این مدت با اینکه متأهل هم شده بود مناظر دور دست طبیعت و اشتیاق به طبیعت نگاری در روحش تأثیر عمیق بر جای نهاد تا جاییکه کارگاه خودش را برای همیشه تعطیل کرد و به خارج از شهر پناه برد و به کار زراعت مشغول شد .

در حقیقت این اشتیاق او را به طبیعت نزدیك‌تر ساخت ، او بدان سبب محیط دشت و سبزه را انتخاب کرده بود که با خیال فارغ بتواند دور از هر گونه تکلف و قید با روحی آزاد به زندگی آرام ادامه دهد، بالاخره آن آرامش و صفایی را که در عالم رویا آرزویش را می کشید به دست آورد و در واقع خودش را داخل مناظری می‌یافت که بارها با قلم سحرآمیزش نقش کرده بود . همین صفا و آرامش طبیعت بود که توانست او را مدت ۶ سال به خود مشغول دارد، مع‌الوصف طبع نو طلبی او یعنی آن جدالی را که یك هنرمند همیشه در وجود خودش احساس و درك می‌کند بر او فایق آمد و او را از ادامه آن راهی که انتخاب کرده بود منصرف ساخت و باعث گردید که بار دیگر با قلم و بوم تابلو آشتی کند.

در سال ۱۳۲۶ بود که اصفهان را با تمام زیباییها و خاطراتش پشت سر گذاشت و به تهران مهاجرت کرد . اسلامیان تا امروز مدت ۱۶ سال است که در تهران اقامت دارد.

سرانجام سازمان هنرپرور هنرهای زیبا او را به سوی خود جلب کرد و حسین اسلامیان در سال ۱۳۳۴ رسماً در این اداره مشغول به کار شد. تخصص او نقاشی در صفحات مخصوصی است که شخصاً آن را آماده می‌نماید .

کارهای اسلامیان روی صفحات مینا بسیار جالب است و از دوره اشتغال به کار در هنرهای زیبا تا حال متجاوز از ۶۰ قطعه مینا توسط او طراحی و نقاشی شده است که چند نمونه آن فعلاً در موزه هنرهای ملی در معرض تماشای عموم نهاده شده و تعدادی نیز در مواقع خاص به بعضی از هنرمندان خارجی و شخصیتهای معروف اهداء گردیده است.

حسین اسلامیان با ارسال یکی از آثار خود (آلبوم مینیاتوری) به نمایشگاه بین‌المللی سال ۱۹۵۸ بروکسل به اخذ مدال طلا و دیپلم (Grand prix) نایل آمده است.

باید گفت که شیوه قلم اسلامیان گرچه شبیه پشت جلدهای دوره صفویه می باشد مع‌الوصف کنجکاوی در آثارش نکات تازه‌ای را به ما

می‌شناساند ، مثلاً در طبیعت نگاری و تجسم صحنه های چوگان بازی یا شکارگاه تا اندازه‌ای قوانین پرسپکتیو (دور سازی) را مراعات نموده و همچنین او در ترکیب رنگ آمیزی از یك شیوه خاصی پیروی می‌کند که به نظر برجسته می‌نماید . نکته جالب اینجاست که اسلامیان موضوع و تذهیب را شخصاً با ابتکار جالبی طرح ریزی و نقاشی می‌کند.

زمینه‌هایی که او برای صحنه تابلوهای خود انتخاب می نماید اغلب بدیع و تازه است و در آثار موجود از زمینه‌های طلایی ـ قرمز و مشکی استفاده نموده است.

و اینك نمونه‌هایی چند از آثار هنرمند که در موزه هنرهای ملی در معرض تماشای عموم نهاده شده است :

جلد آلبومی که اخیراً توسط هنرمند به اتمام رسیده در نوع خود ممتاز و عالی است. رنگهایی که در این صفحه به کار رفته بسیار است ولی ما در بین آنها رنگهای قرمز ـ سبز ـ مشکی ـ طلایی ـ گلی ـ سبز روشن ـ لاجوردی را بیش از همه تشخیص می دهیم . صفحه جلد از نظر نقش تذهیب سه قسمت متمایز تقسیم می شود: اول حاشیه ای است با زمینه طلایی دارای ترنجهای بسیار زیبا و یك حاشیه باریك هم بهد از آن دیده می شود با زمینه سبز که با نقشهای ابتکاری هنرمند تزیین گشته است .

در قسمت مرکزی تذهیب زمینه نقش طلایی رنگ است و گردشهای خطوط زیبای اسلیمی با زمینه سفید دیده می شود که با صورتهای انسانی تزیین و تکمیل گشته است . در اطراف این خطوط تصویر حیوانات و پرندگان به زیباترین وجهی نمایانده شده اند و در ضمن گل های معروف به شاه عباسی در داخل این خطوط نقش زیبایی را مجسم نموده است.

جلد آلبوم ـ صحنه شکارگاه که با زمینه سبز نقاشی شده، تذهیب اطراف آن با نقش های اسلیمی است

روی دیگر جلد آلبوم، که تذهیب آن با نقش های اسلیمی و گل و برگ تزیین یافته است

قسمت وسط صفحه بیضی شکل است با زمینه سبز که صحنه شکارگاه را مجسم نموده و تمام صورتها و اندام و لباسها به شیوه عهد صفوی نقاشی شده است.

جلد دیگر آلبوم در صفحه مقابل نمایانده شده است و تنها فرقی که با جلد اول دارد این است که در قسمت مرکزی روی زمینه لاجوردی گردشهای خطوط اسلیمی طلایی رنگ می‌باشد و نقطه مرکزی به شکل (+) با زمینه سفید رنگ چنانچه هر طرفش را نیك بنگریم گنبدی شکل است .

برای نقاشی آلبوم نام برده ۲ سال و نیم وقت صرف شده است و به گفته هنرمند این اثر سرآمد آثار دیگرش می‌باشد.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=257904

VISTA.IR
Online Classified Service

حمید قیاسی

آنچه در محدوده هنرهای تجسمی طی دهه گذشته تحقق یافته است بی شباهت به جهش یک فنر بعد از فشردگی نیست، به ویژه آنچه که نزد نسل جوان شاهد هستیم. معیار دیگری بر این سنجش اضافه می شود؛

«فعالیت موثر سنین جوان تر». به عبارتی دیگر انتقال مرکز ثقل فعالیت چشمگیر و نو هنرمندان به میانگین سنی پایین تر.

این سنجش البته احتیاج به یک بررسی آماری دارد لیکن نزد مخاطبان حرفه ای امری است بدیهی. حمید قیاسی با میانگین سنی ۲۷ به مانند بسیاری از هم قطاران خود از جمله هنرمندانی است که به سرعت امکان حضور خود را در عرصه های حرفه ای تر بعد از دانشگاه به رخ می کشد و نسل های بالاتر را متوجه نکته ای می سازد؛ جریان پویای تحولات هنری، فعال و شتابان است و امکان تکرار، محدودتر و تنگ تر می شود.

این نکته را اضافه می کنم آنچه که در گذشته در میان جمع انگشت شماری از هنرمندان به عنوان مثال، سقاخانه ای متحقق شد، فرهنگی محدود در میان بخش کوچکی از موثرین فرهنگی بود. آنچه که امروزه در جریان است انتقال دستاوردها با تغییر کانون های فعال به میان سطوح وسیعی از نوجویان هنرجو است. قطعاً مساله آموزش به رغم نقد متعدد آن از طرف بسیاری از اساتید و محافل خارج از دانشگاه، در جریان پرشتاب این رشد موثر بوده است. انتقال تجارب ممتد اساتید که اکثراً خود از هنرمندان فعال هستند، امکان برطرف شدن فواصل بین دوره های سنی مختلف را ممکن ساخته است. بنابراین با مساله نهادینه ای مواجه هستیم که حتی تصور عقب گرد نیز ممکن نیست.

اما این جریان پرشتاب به خصوص که از رشدی متوازن در تمام عرصه ها برخوردار نیست پرخطر جلوه می کند. انحرافی در کار نیست و نباید نگران بود، اما به میزان رشد نسل تازه وارد باید تعمق نیز صورت پذیرد. منظور از تعمق نمایش یا گرایش ترسیمی خاصی نیست، بلکه مشرف شدن و ته نشین شدن اتفاقات و رویکردها است.

سعی دارم تاحدی با نقد یک نمونه به نمایندگی انواع آن اقدام کنم و لذا جنبه های بسیار شخصی کار قیاسی را وامی گذارم و به جنبه های عام تری می پردازم که مشخصه نسل او است. مضافاً که معتقدم جنبه های شخصی کار او در اینجا ضرورتی برای نقد ندارد، مخاطب آن را یا می پذیرد یا نه، میزان کمیت این پذیرش به موفقیت های شخصی هنرمند کمک می کند و او باید به آن توجه بسیار داشته باشد. لیکن در اینجا تعیین کننده آن بخش از فرآیند خلق اثر هنری است که مشترک یک نسل است؛ به این جهت کار حمید قیاسی از چند جهت اهمیت می یابد:

الف) توجه ساختارگرایانه به ساختارشکنی که ویژگی مشترک بسیاری از هم قطاران اوست. نوعی تعریف آکادمیک نو متاثر از ماجرای جهانی تجسم.

ب) فضای گزینشی اثر که سابق بر این انتظار آن را در این رنج سنی نمی توان داشت.

پ) حضور پررنگ مفهوم انتزاعی طراحی به جهت رسوخ آن در فضا و اجزا

ت) تبدیل بسیاری از خصوصیات طراحی اعم از توانایی ها و ضعف ها به ویژگی شخصی

ج) و شاید مهم تر از همه حضور حساسیت های اجتماعی است که گاه مستقیم و گاه در بطن اثر ردیابی می شود.

به عبارتی دیگر به رغم تصور اولیه از این نسل که بعد از توفان تحولات اجتماعی قهرآمیز به کنش های غیراجتماعی متمایل می شوند، که اگر چنین شود خرده نمی توان گرفت، اما اغلب گروه زیادی از این هنرمندان حساس و واکنش مند بروز کرده اند. آنها اغلب تحلیلی درست عرضه می کنند و به طریقی ذوقی تمام مشاهدات خود را از اجتماع به بطن اثر رسوخ می دهند و جواب هایی اغلب منطبق بر ضروریات و عموماً اجتناب ناپذیر ارائه می دهند.

به عنوان مثال قیاسی با فضاسازی تیره و بدون رنگ خود پیش زمینه ای نقادانه عرضه می دارد، لیکن در درون این فضا تحولات زیادی مثل کنش و واکنش های متعدد به گذشته و حال در قالب موضوعات تصویری و ارجاعات گوناگون رخ می نمایند. فارغ از سقوط در دام یک تصویر سازی

معمولی.هر نسل فعال «ماده» اصلی فعالیت خود را از «صورت» نسل قبل استخراج می کند و در شرایط تحول سریع این انتقال و نوع ذوقی آن درخشان است.

تمام انگیزش های نظری نسل درگیر در تحولات اجتماعی (صورت) به شکل ماده اصلی آثار نسل جوان تر تبدیل شده است و عجب آنکه تحقق صوری متفاوتی را (متفاوت از انتظارات آرمانی نسل قبل) به دنبال داشته است. اغلب حضور نتایج تصویری بکری که بدون تعمد و حتی ناخودآگاه (به جهت عدم پشتوانه نظری) جلوه می یابند. به عنوان مثال مساله «هویت» و کسب موقعیت ملی به دور از الگوهای نسل قبل و تجویزات خسته کننده آنها حضور بطئی و دلپذیر دارند. مشاهده کلی آثار نسل جوان گواهی است بر زمینه های اجتماعی خاصی که ما در آن به سر می بریم. اما هر حرکت پرشتابی عوارضی را نیز به دنبال دارد که ناشی از انتقال سریع از نسلی به نسل دیگر است:

الف) گرفتار شدن در چنبره های مستحکم موفقیت های زودرس

ب) بی توجه به پریود زمانی ضروری برای تعمق

پ) کلکسیونی از تجمع تاثیرات بی جمع بندی

ت) پررنگ شدن مرموز شهرت طلبی انتزاعی که بر مفاهیم اثر به سرعت اثر می گذارد.

ج) حضور تلطیف نشده اثرات آموزشی

و بسیاری دیگر عوامل که البته به اعتقاد من خود عامل غربالگری سره از ناسره است.

در هر جریان پرتعدادی به هر حال شما می توانید نمونه هایی را بیابید که به تنهایی مثال هایی مناسب برای انواع گروه خود هستند شاید به این دلیل که در مرحله ای قبل از شخصی شدن کامل به سر می برند. قیاسی از این دست هنرمندان است.

او تمایلات فرمی و موضوعی نسل خود را به همراه توانایی حساس و فنی به نمایش درآورده است. نمایشگاه او به رغم وجود چندگانگی در رویکردهای موضوعی که شاید در قدم اول اجتناب ناپذیر باشد، آینه نمایان ویژگی های نسل خود است؛ مهم تر از همه تحقق فنی و کثیر رویکردهای هنری نسل قبل، نمایش همزمان تضادهای سنت و تجدد، نگاه اخلاقی به دیدگاهی که اساساً موضوع اخلاقی نمی یابد، نفی ساده و جذاب مدرنیسم و...

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=265558

VISTA.IR
Online Classified Service

حیات نشئه‌ی تنهایی است

• یک تصویر یک تحلیل

وقتی به دیدن تصاویر علاقه و عادت داشته باشیم بعضاً در خلال این مرور به تصاویری برمی‌خوریم که در خاطر ما ماندگار می‌شوند. این تثبت وضعیت گاه آن چنان برحضور خود پای می‌فشارد که صاحبان آن تصاویر را با تمامی تنوع

کاری تنها با همان ژانر تصویری به جا می‌آوریم. تصاویر «کاهگلی» پرویز کلانتری برای من همواره این‌چنین حکمی داشته است. مجموعه آثار چشم‌اندازهای معماری این هنرمند گویی از میان انبوه آثاری که بر خشونت روحی و روانی معاصر تکیه و تأکید دارند، ما را با جلوه‌های بومی و تزیینی خود، به اندکی آرامش و تلذذ بصری دعوت می‌کنند.

آثار کاهگلی کلانتری که وی بخش زیادی از شهرتش را از آن‌ها دارد، اولین بار در سال ۱۳۵۱ به نمایش درآمدند. شیوه و تکنیك کار در آن ایام چندان تازگی نداشت و قبل از آن به توسط هنرمندان پیشرویی نظیر مارکو گریگوریان دست مایه کار قرار گرفته بود. اما در عین حال رویکرد کلانتری متفاوت بود چرا که کاهگل در این مجموعه تنها بستر کار (بوم) را پوشانده و هیچ ارتباط فرمیك مابین عناصر بازنمایی شده تصویر و گاهگل برقرار نشده بود. کلانتری گاه فارغ از تکنیك مذکور، آثاری را در همین شیوه با تکنیك آکرولیك پدید آورده که البته تصویر مورد نظر ما را نیز شامل می‌شود.

این مجموعه آثار در ابتدا نگاه محدودتری به ساختمان‌های گلی داشت و در واقع دیتیل‌هایی بود از معماری بومی (آثار سال ۵۱). اما به مرور نگاه نقاش وسعت می‌گیرد و ما با چشم اندازهای گسترده‌تری مواجه می‌شویم. این روند تا آن‌جا پیش می‌رود که معماری در قیاس با طبیعت، حجم بسیار محدودتری پیدا می‌کند.

عنوان اثر «کویر» است و خلق آن به سال ۱۳۷۶ باز می‌گردد. تایلو با قطع ۸۰× ۱۶۰ سانتی‌متر همچون ماهیت «کویر» پیشاپیش رازمند می‌نماید. ساختار سهل و ممتنع کار، پیچیدگی‌های درونی و محتوایی خود را دارا است. در «کویر» کلانتری بیشترین پهنه تصویر به روایت خاك و خشکی اختصاصی یافته است، با این همه چیدمان عناصر بصری چنان است که ما احساسی شبیه طراوت و تازگی از آن داریم.

عناصر بازنمایی شده شامل چند عمارت پراکنده- که بی‌شباهت به معماری دوره سلجوقی و یا تیموری نیست- چند درخت خشك و تك درختی سرسبز می‌باشند که دقیقا در نیمه بالایی کادر قرار گرفته‌اند. در کانون این عمارت‌ها گنبدی خوش رنگ خودنمایی می‌کند. همه عناصر به صورت قرینه تدوین یافته‌اند که این ترکیب‌بندی بیشترین تاثیر را بر کیفیت محتوایی تصویر به جا گذارده است.

خورشید به حُکم سایه در سمت راست آسمان جای گرفته و حوالی صبحی مُطرا را رقم زده است. مجموعه بناها اگر چه به ناگزیر نشان از حضور آدمی دارند، اما اکنون سکونتی بر آن مترتب نیست و چه بسا سال‌هاست که از انزوای تام و بکر آن می‌گذرد.

رنگ قهوه‌ایی مایل به قرمز زمینه که با ترکیب سفید، به رنگ اخرایی روشن گراییده، درهم نشینی با رنگ سرد آبی فیروزه‌ای (که نقطه تاکید تصویر به حساب می‌آید)، گرمی مضاعف خود را از دست داده و به کیفیتی مبدل شده تا در عین حالی که حرارت کویر را با خود دارد از خشونت طبیعی آن کاسته شود. لکه‌های سفید نیز در این میان جان و ثبات ویژه‌ایی به مجموعه عناصر بخشیده است.

از سویی فرم‌های مُدور به همراه ترکیب‌بندی خطی عناصر معماری که با تاش‌های کم رنگ افقی تشدید شده، به سکون و سکوت مفّرح تصویر دامن زده است.

«کویر» اما به خودی خود سرشار از روایت‌هایی است گفته و ناگفته، به قول زنده یاد دکتر علی شریعتی «کویر تاریخی است که در صورت جغرافیا نمایان شده است». کویر سرزمین ظهور پیامبران الهی است. کویر زادگاه خیال است و از همین‌رو بیشترین افسانه‌های آدمی سر به آن سو دارد. کویر سرزمین سکوت است و سکوت رازدار هزاران حرف ناگفته. کویر در عین بی‌کرانگی‌اش، محل تلاقی زمین با آسمان است. در مراکز این بی کرانگی آدم خود را در قیاس با طبیعت لایزل، حقیر و ناتوان احساس می‌کند آن چنان که گویی بی‌واسطه در محضر معبود قرار گرفته است.

کویر در خاطره جمعی و خاطره ازلی آدم‌ها حضوری محکم و غیرقابل انکار دارد و به عبارتی با اندك تاملی می‌توان غرابت آن را در نزد خود احساس کرد. از همین رو کویر کلانتری نیز می‌تواند محصول همین تأمل و مکاشفه باشد. مکاشفه‌ایی مشهون از معنویت، معنویتی که انسان مدرن از آن بسیار دور افتاده و چه بسا با تمام دلتنگی و احساس نوستالژیك، راه آن را گم کرده است.

کلانتری در این جا چهار عنصر اصلی طبیعت یعنی زمین، هوا، آتش و آب و یا به روایتی دیگر آب (حضور درخت) باد (فرسایش طبیعت و بناها)، خاك (کویر) و آتش (رنگ زرد) را در کنار یکدیگر جمع آورده است. حاصل جمع این عناصر شاید همان بساط زیست باشد. اما برای زندگی فقط این‌ها

کافی نیستند، احساسی از درون همواره ما را از طبیعت پست فراتر می‌برد، و شاید از همین رو باشد که در این‌جا مکانی معنوی (مسجد یا حرم) نیز به جمع افزوده شده است و جالب آن‌که تمامی درختان خشك و از دایره حیات بیرون افتاده‌اند الا آن تك درخت سبز که مجاورتی تنگ با حرم دارد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=242587

VISTA.IR
Online Classified Service

خانه دوست همین جاست

...بعضی ها مثل صندوقچه ای پر از گنج هستند ؛بعضی توی دست هایشان پر از گنج؛بعضی گنجشان توی قلب شان است!

هیچ وقت شده از خودمان بپرسیم ما چه گنجی داریم ؟گنجمان را کجاها می گذاریم و چه قدر مراقب گنجمان هستیم؟چه قدر از گنجی که به دست آورده ایم، راضی هستیم ؟به چه مناسبتی سراغ گنجمان می رویم ؟....گنجی که داریم چگونه گنجی است ؟

واقعا گنج واقعی چه جور گنجیه؟

هیچ وقت آدم هایی را دیده اید که گنجی نداشته اندو همیشه در حسرت این گنج به هر سویی حیران شده اند؟!....کاش آنانی نباشیم که نه در دست و نه در چشم و نه در قلبشان هیچ گنجی ندارند.

کاش آنانی نباشیم که صندوقچه شان خالی از هر گنجی است !

...بعضی ها با فعل خیری که می کنند ، با سخن نیکویی که می گویند ، با نشانه هایی که سر راه می گذارند ، با هنری که دارند با علمی که به آن آگاهند ، با قلمی که در دست می چرخانند و بعضی ها.....و این ها به راستی فرستادگانی هستند برای این که باور کنیم خبری در راه است ، این ها را باید به حقیقت خودشان فهمید ،این ها نه فرشته اند ونه بیشتر از آن چه وجود دارند؛ این ها فقط کسانی هستند در همسایگی خدا .....

این هفته بعد از هفته ها غیبت به سراغ کسی رفته ایم که سال هاست نوری در دلش روشن است و این نور در هر ساعت از شب و روز از سرانگشتانش جاری و در دل بی مقدار صفحه به اعجازی خدا گونه وشاخه ای از شگفتی متجلی می شود.

نور همه اش تجلی است وچشم می خواهد که بینای این پیداترین باشد و صفای دل می خواهد و ضمیر بیدار .

....و شب وعده گاهی است برای آن ها که بیداری می جویند و رهایی

....و شب معبری است برای خلاصی به آن چه نهایت اعتلای بشری است از آن چه ندانسته به آن پیراسته شده و اینک افسون ...!

کارهایی بزرگ در کارگاهی کوچک

این جا همه استاد علیرضا بهدانی را می شناسند ،سراغش را از هر که می گیریم با لطف و اشتیاق به استاد و هنری که دارد هدایتمان می کند ....تا این که به آخرین نقطه ممکن در یک ساختمان خیلی بزرگ و شکیل و مدرن می رسیم و دیوارهایی که در لابه لای قاب های منقوش استاد گم شده اند و اثری از آن ها نیست، همه جا مزین است به رنگ و نقش و طرح و.....هنر.

در این کارگاه کوچک فقط صدای هنر می آید،فقط هنر !

در این کارگاه کوچک که سرشار از تابلوهای نقاشی وخوشنویسی است هیچ خبری از دنیای پر خبر وخطر نیست ،مثل این که زمان در این مکان از تپش افتاده است.

در این کار گاه کوچک همه چیز در دست های این مرد به هنر تبدیل می شود، این جا هنر حرف اول و آخر را می زند می دانید چرا ؟چون به نوری وابسته است از ورای انواری که یک روشن کننده خاکی بدان می تراود.

در این کار گاه کوچک ، همه رنگ های گرم سرد ؛همه موافق ومخالف ها ،همه قدیمی و جدیدها ؛همه خوب ها و بدها .....در کنار هم به صلح وصفا در دست های هنرمند به جاودانگی در هنر می ریزند.

این ویژگی هنر است که هر چه که او نزدیک تر شود، دل بسته تر و خالص تر و جاوید تر می شود.

در این کارگاه کوچک ، هنرمندی بزرگ را می بینیم که مثل درختی پر بار به تواضع سر فرود آورده است .....با اوگفتگویی داشتیم ؛مایل بودید، بخوانید.

استاد بهدانی وقتی زنگ زدم گفتم برای صفحه جوان روزنامه خراسان جنوبی می خواهم مصاحبه بگیرم، گفتین من زیاد هم جوان نیستم !جوانی را به چه می دانید ؟

استاد: فقط لبخند می زند .....منظورم اینه که این همه آدم موفق هست ،این همه دانشمند و نقاش و خطاط هست ؛حیف نکرده روزنامه تونوبا حرفای من پر کنین ؟

خب این از تواضع شماست که من می خوام خواهش کنم بذارینش کنار و بفرمایید که شغل اصلی شما چی هست ؟

استاد: در اصل من کارمند روابط عمومی بیمارستان هستم و با این عنوان استخدام شدم اما همان طور که می بینید کاری که این جا انجام می دهم همین نقاشی است که مسئولان به من لطف کرده اند این کارگاه و امکانات و مایحتاج کار را در اختیارم گذاشته اند و در عوض منهم کاری که این جا انجام می دهم فقط سفارش های کاری است و نه چیز دیگری.

یعنی شما تمام ساعات کاریتان نقاشی می کنید ؟

استاد :بله ؛تمام روز کار من نقاشی است ؛یعنی از ساعت هشت صبح تا پنج و شش بعدازظهر .

خسته کننده نیست ؟

استاد: من هیچ وقت از هنر خسته نمی شوم و در ضمن این کار نقاشی را فقط در طول روز انجام می دهم و شب ها، به خصوص آخر شب یعنی دوازده شب به بعد کار دیگر من شروع می شود ،یعنی خوشنویسی و کتابت قرآن .

قرآن را به چه خطی کتابت می کنید ؟

استاد: تقریبا روی همه خط هایی که کار می شود تسلط دارم و اولین قرآن به خط شکسته نستعلیق را در سال ۷۵ نوشتم و دو سال بعد آن را به همایش بزرگ نگارش قرآن در یک روز هدیه کردم ،همچنین اولین قرآن به خط معلی را هم نوشتم و به یکی از مسئولین در کمیته امداد هدیه دادم و بیستمین قرآنم را که به خط نسخ کتابت شده بود را به مقام معظم رهبری تقدیم کردم .

یادتون هست از چه سالی کتابت قرآن را شروع کردید ؟

استاد: در دوران مدرسه و دانشگاه خوشنویسی کار می کردم اما کتابت قرآن از سال ۷۲ عادتم شده و سال گذشته هم خادم برگزیده قرآن شناخته شدم و در برنامه سی سال قرآن و انقلاب که چند شب پیش از شبکه قرآن پخش شد عنوان کاتب شگفتی ساز را گرفتم ...

چرا کاتب شگفتی ساز شدید ؟

استاد: این لطف دست اندرکاران این برنامه بود وگرنه من کار خاصی نکرده ام ،در سن ۲۲ سالگی جوان ترن کاتب قرآن شدم.

حرف کشیدن از کسی که این همه عنوان پر افتخار و معنوی دارد کار خیلی سختی است و بعد جمع و جور کردنش !بیایید از این جا شروع کنیم که متولد چه سالی هستید و از چه سالی وزیر نظر چه اساتیدی خوشنویسی را شروع کردید؟

استاد: متولد ۱۳۵۰بیرجند هستم و از سال ۱۳۶۸.

یعنی اول دبیرستان به طور جدی تری کار هنر را شروع کردم ؛یعنی تحصیلات شما در زمینه هنر بوده است ؟

استاد: نخیر ،من دیپلم و فوق دیپلم ماشین ابزار دارم که قبل از این که دانش آموخته بشم از این رشته انصراف دادم و ادبیات فارسی خواندم.

بعد هم زمان پیش اساتیدی در بیرجند وتهران رفتم .نام استادان را می برید؟

استاد: استاد کابلی ،کاتوزیان ،حیدری و نویسی در تهران و استاد حسینی ،رفیعی ،فرسادی و حسنی هم در بیرجند !جالب است برایتان بگوییم که هفته اولی که رفتم محضر استاد کابلی برای تمرین خط شکسته، دیوان حافظ را نوشتم (دیوان حافظ استاد را هماندم دیدم ،باور کنید سرشار از زیبایی بود) و در طول دوره و به خاطر ارادتم به استاد کابلی به مناسبت پنجاهمین سال تولد استادم؛ پنجاه دیوان شعر شاعران مختلف ایران را به خط شکسته کار کردم و نمایشگاهی از آن گذاشتم و چون سریع می نوشتم استاد کابلی وحیدری پیشنهاد دادند قرآن را هم کتابت کنم و من هم دست به کار شدم و دومین قرآنم را کتابت کردم ...

اولین قرآن به پیشنهاد چه کسی بود ؟

استاد: اولین قرآن را در ۲۲ سالگی به عنوان هدیه برای همسرم کار کردم ؛البته پیشنهاد خود ایشان بود که من هم از این پیشنهاد خیلی خوشحال شدم و از همان زمان به بعد خداوند به من لطف کرده و همیشه در حال کتابت قرآن هستم .

....و تا حالا چند قرآن کتابت کردین ؟

استاد: در حال حاضر سی امین قرآنی است که در دست دارم .

گفتید کتابت قرآن را فقط در ساعات آخر شب تا صبح انجام می دهید ؛دلیل خاصی برای این کارتان دارید ؟

استاد:در طول روز باید به امورات زندگی وکار رسیدگی کنم به علاوه این که شب آرامش خاصی دارد به خصوص اگر با کتابت قرآن هم همراه شود چون انرژی خاصی پیدا می کنم، کتابت قرآن را جزئی از استعداد خودم نمی دانم بلکه این ها همه از عنایات خداوند است که به من ارزانی شده است .

برای خودم هم جالب است بعضی از کاتب ها موقع نوشتن ممکن است غلط بنویسند یا کاغذشان خراب شود یا به هر دلیلی دچار مشکل شوند اما من در تمام طول کتابت که خیلی هم طول نمی کشد حتی یک کاغذ هم خراب نمی کنم واین واقعا دست خودم نیست وهمه به من ارزانی می شود.

کتابت هر قرآن چند روز طول می کشد ؟

استاد: دستم خیلی سریع شده و می توانم یک ماهه قرآن را کتابت کنم ؛البته یک بار نیت کردم تا قرآن رابنویسم نخوابم و دوازده شبانه روز نخوابیدم تا این که اولین قرآن جهان اسلام را با خط شکسته نستعلیق نوشتم و بعد خوابیدم !

واقعا شما کاتب شگفتی سازی هستید!نحوه کارتان راهم کمی توضیح می دهید ؟

استاد: من صفحه به صفحه کار می کنم ؛اول متن را با مشکی می نویسم بعد نقطه ها را با رنگ قرمز و اعراب گذاری را با رنگ سبز کار می کنم و قطع کار؟

استاد: بزرگ ترین قطعی که کار کرده ام ۴۵ در۶۰ بوده ؛البته با خط غبار هم کارکرده ام درقطع ۱۰ در ۱۵.

من در حال حاضر به شدت به شما حسودی می کنم وغبطه می خورم که چرا تا به حال درباره شما چیزی نشنیده ام ؛هر چند جواب در تواضع و

صفا و سادگی شما مشهود است اما کسی که شما را به من معرفی کرد از نقاش بودنتان گفته بود .

استاد: نقاشی را قبل از خوشنویسی شروع کردم چون خیلی علاقه داشتم و همان طور که ملاحظه می فرمایید روزها کار من نقاشی است و از این بابت خیلی خوشحالم .

استاد من یک سر سوزن ذوق هنر و زیبایی شناسی دارم ؛احیانا شما شاگردی چیزی نمی خوایین ؟

استاد: اختیاردارید ؛ما این جا شاگردی می کنیم و هنر ما قابل این حرف ها را ندارد.

به هر حال من جدی گفتم هر زمان خواستین اطلاعات تونو به هدر بدین منو خبرکنین .

به خصوص که می بینم این کارگاه شما پر شده از تابلوهای نقاشی زیبایی که تقریبا در همه سبک ها کار شده است چه سبک های اروپایی و به خصوص نقاشی مینیاتور که فکر می کنم باید دلیل خاصی داشته باشد درسته ؟

استاد: بله در سال ۷۹یا ۸۰ بود که در مراسم افتتاحیه موزه فرشچیان با استاد ملاقاتی داشتم و ایشان لطف کردن کارهایم را دیدند و نکاتی در باره نقاشی مینیاتور به من گفتند که این کمک بزرگی بود برای این که مینیاتور را به طور جدی ادامه بدهم و در حال حاضر فقط مینیاتور کار می کنم اما قبلا همه سبک ها را کار می کردم

می دانید تا به حال چند تابلو کشیده اید؟

استاد: تا به حال دو هزار تابلو شماره اموال خورده وکارهای متفرقه دیگری هم انجام داده ام که واقعا حسابشان دستم نیست.

هیچ وقت فکرش را می کردید یک روز این کاره شوید

استاد: فکر نمی کردم همیشه در تصورم بود که معلم می شوم که در کنار نقاشی کردن گاهی آموزش هم می دهم البته به صورت خصوصی .

علاوه بر خط و نقاشی هنر دیگری هم دارید ؟

استاد: یک زمانی توی دانشگاه شاعری هم می کردم

آخرین شعری که گفتن ، یادتون هست؟

استاد:...شقایق را چرا کم رنگ کردند

به جایش عاشقان را رنگ کردند

گل خوشبوی صحرا راشکستند

ز آبش گیسوان را رنگ کردند

پس طنز هم می گویید؟علاوه برهمه هنرهایی که دارید؟جمله به خصوص یا شعر جالبی هست که به آن اعتقاد دارید یا آن را با خودتان زمزمه می کنید ؟

استاد:....هر چه گفتیم غیر حکایت دوست ؛در همه عمر از آن پشیمانیم .

مشکل یا نگرانی خاصی هم دارید ؟

استاد: هیچ مشکلی ندارم ....کسی که قرآن می نویسد همیشه در امان و آرامش است و از دولت قرآن همه چیز دارم و به این ها قانعم .

در مورد آرامشی که گفتید بیشتر توضیح می دهید؟

استاد:کسی که فکرش مشوش و درگیر باشد نمی تواند چیزی به نام هنر بیافریند برای همین هنرمندان نوعی آرامش درونی دارند هر چند در ظاهر طوری دیگر به نظر برسند .

من این آرامش درونم را مدیون قرآن هستم و آرزوی خاصی ندارم جز سلامتی برای همه .

حرف خاصی یا سئوالی هست که من جا انداخته باشم:

استاد: از شما تشکر می کنم ؛خیلی زحمت کشیدید.

در خاتمه :

خواستم در خاتمه محض احترام و توجهی که بعضی مسئولین نسبت به هنرمندان دارند، یک متن ادبی عریض و طویل بنویسم اما ملاحظه می فرمایید که دچار تنگی جا وکمبود صفحه می باشیم ،برای همین کوتاه اما یک راست عرض می کنم :خوش بحال آقای بهدانی که هم چین رئیسی دارن !!!واقعا این جور رئیسایی که قدر و منزلت هنرمندا رو بدونن و بهش احترام می ذارن خیلی خیلی کمن !پس با اجازه شما ازطرف خودمان به رئیس استاد بهدانی که برای هنر و مقام هنری وی این قدر اهمیت قائل بودند سپاس گزاریم و برای این که مطمئن بشین پاچه خواری و چیزی در این حدود وجود نداره عرض می کنیم که اگه غیر از این بود حتما از ایشان انتقاد سختی می کردیم تا درسی بشه برای دیگر روسایی که در مجموعه شان ممکن است یک هنر مند با یک دنیا احساس لطیف و هنرهای منحصر وجود داشته باشه اما هیچ توجهی به او نشه.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=362742

VISTA.IR
Online Classified Service

خانه یی به وسعت ذهن

دیوارهای خانه قدیمی گاه به دیواره های ذهن آدمی مشتبه می شوند، اما در این اتاق خفه ذهن اشیا به جنس حافظه و خیال درمی آیند و از شکل نخستین و بیرونی خود به شکلی ناشناخته تبدیل می شوند.

اشیا در نقش اصلی خود حضور پیدا نمی کنند، به کاری که برایشان ساخته شده اند نمی پردازند و رنگ و بوی ساده و شناخته شده یی را ندارند که در مغازه ها وقت فروش به خود می گیرند.

گاه می شود اشیا، خاک عمر به خود می گیرند و معرف یک تاریخچه می شوند و یک حافظه را روایت می کنند. بنابراین دیگر نمی توان آنها را تنها یک شیء به حساب آورد. در نمایشگاه اخیر نقاشی های «واحد خاکدان» اشیا در میانه همین تعاریف نقاشی شده اند. اینجا شیء راوی چیز دیگری است. نشانه است. همه چیز در حال اشاره است.

تابلو به منزله جمجمه نقاش، محفظه بسته یی است که ورود به آن ممکن نیست. نقاش به وسیله نقاشی و به آرامی و بسیار شاعرانه، هماهنگ و موزون، اشاراتی محفظه گشا کرده است.

- در آثار خاکدان نماد ها به ورطه انتزاع محض

در نغلتیده اند و در نتیجه می توان آنها را بازشناخت و رازگشایی شان کرد.

رازی که در این اشیا هست در تکرار و تاکیدی که دائماً انجام شده به دور آنها تنیده شده و در یک حافظه هزاران نماد شکل گرفته است.
هنرمند در خلق این آثار، حافظه خود را تکانده است. طناب، بوم یا قاب چوبی، دیوار پوسته برداشته، پارچه، کاغذ و نقاشی های کودکانه کم وبیش در همه آثار تکرار شده اند.
در تمام آثار اما جای پایی از کودکی هست؛ عروسک و اسباب بازی یا نقاشی کودکانه و حتی کتاب داستانی دنباله دار که همه روایتگر یک کودکی پرشور و نشاطند. کتاب داستان دنباله دار مال دورانی است که همه تلویزیون ها رنگی نبودند و خیالات ما را به دوردست ها می بردند.
«خاکدان» با اتخاذ تکنیک ریزپردازانه و ساخت و سازهایی که انجام شده اند تا جنس کار را واقعی تر نشان دهند، در فضای اثر خود سکوتی وضع کرده که حضور هیچ انسانی نمی تواند برهم اش بزند؛ سکوتی که در خلوت ما با خودمان پیش می آید و کودکی مان را با آن تخیل می کنیم.
در یکی از تابلو ها (بزرگ ترین شان از جهت اندازه) اتاقی هست که بیننده در آن ایستاده و در اطراف مملو است از اشیای کهنه، یعنی خرده های به هم ریخته تاریخ شخصی آدم و دری در وسط هست که پارچه اش بالا زده شده و اتاق پشتی پیداست.
اتاق پشتی خالی تر است. و قطار اسباب بازی در میان این دو اتاق، در چارچوب افتاده و طوری خم است که انگار دارد از اتاقی که ما هستیم (چشم بیننده) به اتاق پشتی می رود. قطار اسباب بازی انگار وسیله نقلیه عبور است از جهان خاطرات آشفته بزرگسالی به اتاق کوچک کودکی.
این اتاق خلوت است. پرده یی که بالای در جمع شده می تواند حکم پرده نمایش را داشته باشد؛ نمایشی که صحنه اش زندگانی ما و بازیگرانش خود ما هستیم. پرده، نه در این کار و نه در کارهای دیگر مجموعه ایستایی ندارد. یعنی بافتی نیست که ایجاد شده باشد تا ترکیب را کامل کند.
به همین جهت است که می توان کارهای «واحد خاکدان» را در قالب های شناخته شده تاریخ هنر، همچون «هایپررئالیسم» یا «فوتورئالیسم» طبقه بندی کرد.
به طور مثال پارچه. پارچه ها در اغلب آثار او حضور دارند؛ پارچه هایی با رنگ روشن و مچاله. پارچه شیئی است که می پوشاند. اشیا را بدون توجه به ماهیت شان پنهان می کند. تاکیدی که بر اجزای کج و معوج پارچه می شود به آن حالتی روحانی می بخشد و جامگان قدیسین را تداعی می کند.
هنرمند در مسیر خلق اثر پارچه را موجودی زنده گرفته است که جنس نرم آن ایجاد تحرک می کند.
در سه گانه یی که قاب مربع برای آنها در نظر گرفته شده شکل پارچه به خلوص می رسد.
پارچه نه دیگر نمادی پوشاننده یا تکمیل کننده سطح تصویر، که خود موضوع اثر قرار می گیرد.
پارچه ها یک جایی افتاده اند. حجم شان زیاد است و شکلی آرام اما حرکت دارند؛ حرکت آرامی را که در جایی متروک در جریان است به خود گرفته اند و هر آن آماده اند از جا بجهند.
شاید بتوان گفت حجم انبوه درهم پیچ پارچه ها و رنگ روشن شان نشانه گویای زندگانی درهم پیچ آدمی است. پارچه ها در حالت بی شکل و کرخت شان تحکم چوب و چرم و اشیای مستحکم اطراف خود را تحت تاثیر قرار می دهند. ساخت و ساز بسیار و ریزه کاری های تکنیکی در ایجاد سایه روشن، به انتقال حس بافت پارچه بسیار کمک می کند. تاکید بر بافت پارچه می تواند به لباس، خاطرات فراموش شده و شاید کهنگی تاویل شود.
کهنگی، رنگ هماهنگ تمام اشیای بی جان موجود در کارهاست، اما در این میانه ناگهان سیبی تازه خبر از زندگی می دهد. سیب همواره هست و بعضی جاها جای خود را به دسته گلی تازه می دهد. این نشانه می تواند به این معنا باشد که در کنار تمام این کهنه پاره های بسته به تار عنکبوت، زندگی همچنان جریان دارد. بنابراین کهنگی هست ولی مرگ نه. زندگی پربار و اندکی غم هست اما تلخ تاریک مرگ نیست. خاکدان موفق شده است با ترکیب این نماد ها حرف از کهنگی بزند اما مرگ را پس بزند.
همچنین در آثار او عکس های قدیمی دائم تکرار شده اند. تکرار، آنها را از کارکرد معمول خود خارج کرده و به نماد تبدیل کرده و از این رهگذر است که عکس ها غم سنگین گذشته را نمایندگی می کنند، همان قدر جاندار اما غیرقابل بازگشت. عکس های قدیمی نه از سر اتفاق بلکه حقیقتاً در

راستای مضمونی مشخص انتخاب شده اند. آنها یادآور آدم های از دست رفته اند ولی نه از دست رفتن با مرگ، بلکه از دست رفتن کودکی و بالطبع جوانی مادر یا پدر، که از دست رفتن حضور صمیمانه یک خانواده است. از دست رفتن کودکی است که روی اسب چوبی بی جانی نشسته و چنان می خندد که انگار بر اسبی راهوار و زنده سوار است. کودکی که اکنون بزرگ شده و بر اوراق تاریخ شخصی خود به دیده حسرت می نگرد. البته نقاش از گذشت زمان نمی نالد. زمان را جبری می داند که ما را به پیش گرفتن خط خود مجبور کرده است. پدر و مادر و خواهران و دیگران در کنار اسباب بازی ها و احیاناً متصل به بوم نقاشی به پشت گذاشته یی دیده می شوند.

بوم نقاشی قابی است که در قاب اصلی تکرار شده و اشاره دارد به نقاشی و جهان درون آن. شاید بوم نقاشی هنگامی که سفید است به اندرون آدمی وقت تولد شبیه باشد؛ صفحه یی سفید که در هر دم و بازدم نقشی بر آن زده می شود و صورتی جان می گیرد؛ صورتی که سرانجام در سال های پیری آنقدر شلوغ و مشوش و درهم است که در مقابل نظم و سادگی کودکی قرار می گیرد. بوم نقاشی گذشته از سطح حاکم بر آن بر چارچوبی استوار است که در اغلب آثار «خاکدان» مکرراً دیده می شود و این چارچوب است که از اساس و ماهیت آنچه در نمایشگاه به نمایش درآمده خبر می دهد؛ ماهیتی به نام نقاشی.

ابزار و وسایل نقاشی همه جا دیده می شوند و نقاشی های کودکانه و کیف نقاشی و قلم ها نشانه یک عمر زیستن نقاش اند در حرفه خود. از این منظر واحد خاکدان از قماش «پل سزان» ها نیست. او از ۴۰سالگی و به طور پاره وقت به نقاشی روی نیاورده.

تابلوها روانشناسی روشن نقاش اند. اکنون تماشاگر آثار اخیر او درمی یابد که «خاکدان» از آغاز نقاش بوده. بازی می کرده. متفاوت می دیده و با اشیا رابطه یی جوهری گرفته است. اما کنار هم قرار گرفتن ابزار نقاشی با اسباب بازی ها روح بی قرار کودکی را روایت می کنند که در تن نقاش زنده است؛ روحی که نقاشی را همان بازیچه خیال پروری می انگارد که در کودکی می دید. دید یک کودک بی اعتنا به بیرون، بی توجه به روزمرگی های فرساینده که با اسباب بازی هایش مشغول است و گاه روی یک نقاشی ۱۰ سال کار می کند. کنارش می گذارد. باز برش می دارد، تماشایش می کند و خطی بر آن می اندازد. درست و دقیق همچون «پیکاسو» که نقاش زاده شد و نقاش مرد.

شباهت «خاکدان» با پیکاسو شباهتی نیست که نیاز به کشف داشته باشد. او در بسیاری از آثارش این تعلق خاطر را به روشنی گوشزد می کند. او همچون پیکاسو، کودکی است سرگرم دائم اسباب خویش و سرگرم در چیدن آنها. اما این چیدمان دقیق (میزانسن) هیچ آسیبی به انتقال حس بنیادین او نمی زند زیرا مساعی هنرمند در بازنمایی واقعیت، در تکنیک و موضوع، خطر تصنع را توسط نورپردازی از آثارش برطرف کرده است.

نورهای زنده کج تاب از پنجره تابنده به اشیا به تصویر این قدرت را داده اند که جاندار و کاملاً حقیقی به نظر برسد. در محیط به وجود آمده هیچ چیز مبهم نیست. او به سبک واقع گرایان افراطی آثار قلم را هم محو کرده است و رنگ ها روشن و خوانا هستند. بنابراین بیننده با مجموعه یی موهوم از «مجازها» روبه رو نیست. نمادها هرکدام خودشان گوشه یی از آن جهانی هستند که نمایندگی اش می کنند.

سنگ، گوشه یی از طبیعت است. کنایه است از وزن معلق آدم. به سنگینی اجباری انسان و جرم و جاذبه زمین معطوف است.

چوب همان مبنایی است که با آن ابزار می سازند. هم بوم و قاب است و هم شکسته و بریده شده به شکل قلب. شکلی که چوب به خود گرفته چندان مهم نیست. مهم آن چوب است و نخ و طناب و سنگ. طناب هیچ کجا به سرانجام نمی رسد. انگار آماده است تا کشیده شود و پارچه و قابی را تکان دهد و آنچه را آنها پوشانده اند، برملا سازد.

طناب از میانه قاب تا بیرون کشیده شده. شیئی ربط دهنده درون قاب است به دنیای بیرون و می توان به این طناب ها آویزان شد و به شیء اصلی و احیاناً موضوع نهایی کار رسید.

تماشای دائم هر اثر فریبی غیرقابل بازگشت در پی دارد. خالق اثر با قوت خود در طراحی و رنگ گذاری، اجتناب از رها کردن ته رنگ، استفاده از شماره های مختلف قلم مو و دقت در طرح پرسپکتیو بیننده را فریب می دهد. بنابراین می پذیریم که این محیط جایی است واقعی. در نتیجه ساخت و ساز مراقبه مانند نقاش، امر تداعی به بهترین حالت و کامل صورت می گیرد؛ تداعی محیطی که لزوماً اینچنین نیست. اما در پس همه چیز، چیدمانی دقیق وجود دارد که در آن اشیایی که کارکرد نمادین نداشته حذف شده اند و در مقابل اشیایی که قابلیت تاویل داشته در متن طرح

گنجانیده شده اند. این همه، امکان خوانش انتزاعی از اثری به ظاهر واقع گرایانه را فراهم می کند.

واقعیتی که در این نقاشی ها موجود است، می تواند بعد ها بار ها و بارها تداعی شود. تداعی کردن این نقاشی ها یادآوری یک نمایشگاه نقاشی یا آثار هنری نیست، تداعی محیط سرد یک خانه، یک واقعیت مطلقاً پذیرفته شده است. خانه پی متروک و خالی که در حقیقت همان حافظه نقاش است و دوباره و چندباره و به هزار فریب خوشایند تعلق محیط به نقاش را گوشزد می کند. اعلام آرام حضور اشخاص به واسطه کفش، کلاه، کفش چرمی درون گنجه یا بطری های خالی مستعمل صورت می گیرد. از این نظر می توان آثار «واحد خاکدان» را در یک جمله خلاصه کرد و با یک کلمه نامگذاری کرد. مثلاً از واژه «نوستالژیا» کمک گرفت یا «خاطرات» اش خواند. اما عمق این کلمه در نهایت آنقدر زیاد است که نتوان آن را بر زبان آورد و به قلم نوشت.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=369900

VISTA.IR
Online Classified Service

خروج از بن بست شیوه گری در نقاشی

در هر زمان هر مکتب زاییده یک ایده خلاق و یک پروسه زمانی خاص است. تصور کنیم هر مکتب پس از یک گذر چندین ساله بخواهد تا ابد با همان مفاهیم و با همان دستمایه ها به کار خود ادامه دهد. انسانها دیگر انسانهای روزهای گذشته نیستند و هر نسل بیانگر طبقه فکری نوینی است که در هنر به دنبال بیانی نوین می گردد. تغییر در سلیقه بصری تغییر درگفتمان محاوره و هزاران چیز دیگر صدق بر این گفته است. ناخودآگاه جمعی که یک جامعه را به سوی تغییر در سلایق می برد.

تفاوت اندیشیدن و تفکر رایج در هر نسل چشم انداز شگرفی است برای بررسی تاریخ تحول انسانها چه در جهت پیشرفت و چه درجازدن.

روند تغییر زمان و شکاف نسلها چنان روبه سرعت است که فاصله سنی نسلها نه در چهل یا پنجاه سال که در هر چند سال نیز اتفاق می افتد. دخیل شدن علم از سده های گذشته در زندگی انسانها و راهیابی بی چون و چرای دانش در طریقت انسان همراه با نقص نسبی او نسبت به اتفاقات و دنیا همگی باعث آن گردیده است که طبقات مختلف فکری از چندین سده گذشته زنجیروار و لاینقطع به وجود بیایند و از حصول این

طبقات متفکران و هنرمندان و سیاستمداران بیرون بیایند. برای روشن کردن و سامان دادن هرچه بیشتر به سخنم مثالی بسیار ساده و دم دستی از یک امر واضح می زنم. روزگاری در سینمای کلاسیک یک ماجرای دزدی قطار به راحت ترین و استوارترین شکل روایی، روایت می شد. دزدان از میان درختان به قطار یورش می برند قطار را می گیرند و درنهایت مرد قهرمان و خوب قصه که از یک زمینه سازی خوب از اول فیلم آغاز شده است قطار را از دست دزدان نجات می دهد و مانند همیشه حقانیت خود و خیر و نیکی را نشان می دهد.

در سهولت و روان بودن داستان و پرداخت یکدست و تحویل خوراک مطبوع و دلخواه به مخاطب هیچ شکی نیست. اما! مخاطب تنها چندبار می تواند کلیشه ها را ببیند. آیا به نظر نمی آید که انسان دوست ندارد تا به آخر تنها شاهد شام آخر باشد. تنوع موضوع و سوژه و مهمتر از آن ابداع در فرم و پرداخت امری بدیهی است برای تغییر مکاتب و نگه داشتن ذایقه مخاطب. گویی زمانی هرمکتب از فلسفه هستی شناسی انسانهایی همفکر بیرون می آمده است. از اشتراک احساسی خود انگیخته و تقسیم و بیان آن برای دیگران. این گفته درباره تمامی مکاتب و هنرها صدق می کند. بشر در پی آن است که از هنرمندش حرفی متفاوت بشنود. نگرشی دیگر ببیند تصویری را که هر روز هزار باره مشاهده اش می کند اما هنگامی که از دریچه هنرمند می بیند به نکات و زوایای آشکار و پنهان آن پی ببرد. ناگفته ای از ذهنش که بر زبان هنرمند جاری می شود.

به طور قاطع می توان گفت که هر مکتب در انتهای خویش با یک بن بست مواجه می شود و ادامه دادن آن نه در راستای نوآوری به تکرار مکررات می انجامد.

خارج شدن نقاشی از بن بست امری رایج بود برای پل زدن به مکتب و فکر دیگری.

خارج شدن نقاشی از بن بست شیوه گری و تحول آن به سبکی برخوردار از امکاناتی بسیار غنی تر از آنچه دراختیار استادان بزرگ پیشین بود، از برخی جهات به تحول معماری باروک شباهت داشت. در شاهکارهای تینتورتو و ال گرکو، محل رشد برخی ایده ها بود که نقاشی درقرن هفدهم اهمیت روزافزونی پیدا کرد. تاکید بر نور و رنگ، روی گرداندن از تقارن خام و گرایش به ترکیب بندیهای پیچیده تر. با این همه نقاشی قرن هفدهم صرفا تداوم سبک شیوه گری نیست.

کاراوادجو و کلاسیک گری کاراتچی چون ضرباتی مهلک عمر شیوه گری را به پایان رساند. دست کم مردم آن روزگار چنین احساسی نداشتند. آنان فکر می کردند که هنر در دست انداز خطرناکی افتاده است که باید از آن خارج شود. چنین بحث هایی فی نفسه درجهان هنر چیز تازه ای بود. از جمله موضوعات مطروحشان این بود که آیا نقاشی مقام بالاتری دارد یا پیکرتراشی، طراحی مهمتر است یا رنگ آمیزی، فلورانسی ها طرفدار طراحی ها بودند و ونیزی ها طرفداران رنگ. دراین میان دو نقاش حضوری عمیق درتاریخ هنر گذاشتند. یکی از آنها آینباله کاراتچی اهل بولونیا و دیگری میکلانجلو کاراوادجو بود متولد شهر کوچکی نزدیک میلان . این دو هنرمند گویی هردو از شیوه گری خسته شده بودند، ولی هرکدام برای غلبه بر معضلات آن، شیوه های کاملا متفاوتی را دنبال می کرد. کاراتچی عضوی از یک خانواده نقاش بود که هنر ونیز و آثار کوردجو را مطالعه کرده بود. در ابتدا شیفته رافائل نقاش شد. وی تصمیم گرفت نکته هایی را در زیبایی و سادگی آنها کشف کند، نه آنکه چون شیوه گران، دانسته با آنها ضدیت ورزد.

منتقدان پسین شیوه زبده گزینی را به کاراتچی نسبت داده اند و گفته اند که او می خواسته است بهترین عناصر و ویژگی های آثار نقاشان بزرگ گذشته را دست چین کند و در آثار خود به کار برد.

شعار اصلی طرفداران او درمیان دار و دسته های رم، پروراندن زیبایی کلاسیک بود. درتابلوی تزیین محرابی که کاراتچی به نام مریم سوگوار بر پیکر مسیح کشیده است.

غایت هنری او قابل مشاهده است. مخاطب در تابلوی او تکلیفش روشن است. همه چیز ردی از آگاهی و تسلط محض نقاش دارد.

شیوه استفاده از نور برای روشن کردن بدن مسیح و عاطفه برانگیزی کلی تابلو کاملا تازگی دارند و اساسا باروک اند. چه بسا برخی این تابلو را به عنوان کاری احساساتی و سبک تخطئه کنند. اما باید مراد نقاش را ازکشیدن این تابلو بدانیم. این تابلو، تابلوی یک محراب کلیساست که باید جلویش شمعها روشن شوند و نمازگزاران هنگام ادای فرایض دینی بر آن تأمل کنند. کاراوادجو ترس از زشتی را ضعفی خفت بار دانست. او بیش از

هر چیز درپی حقیقت بود. حقیقتی که خود آن را می دید. هیچ علاقه ای به مدلهای کلاسیک نداشت و برای زیبایی ایده آل ارزشی قائل نبود. وی می خواست خود را از بند هرگونه قراردادی آزاد کند و هنر را از دیدگاه تازه ای بنگرد.

گویی این خصلت هنر است که هردم می خواهد آن گونه که بوده نباشد و دنباله روی نکند بلکه از نو راهی آغاز گر باشد.

درواقع کاراوادجو هنرمندی بسیار بزرگتر و جدی تر از آن بود که بخواهد وقتش را برای ایجاد تحیر در مخاطبان صرف کند. وی به بحث وجدل منتقدان اعتنایی نداشت و کار خود را می کرد. تابلوی معروف او ناباوری توماس قدیس است. در این روزها سنت نقد که جرقه اش از یونان آغاز گردیده اینک به بلوغی دیگر رسیده است. آثار تجسمی درمعرض نقد هستند و سخن گفتن و به انتقاد پرداختن امری مرسوم است. اما هنوز تاریخ هنر نگاشتن به صورت کامل آغاز نشده است و بررسی آثار کمی درگیرودار اندیشه های قومی و مذهبی و محلی است و در یک نمای کلی و نگاهی بی قضاوت اندیشه های فردی قرار ندارد. تاریخ هنر هنوز با سند مکتوب بودن فاصله دارد.

در تابلوی ناباوری توماس قدیس سه حواری به زخم پهلوی مسیح خیره شده اند و یکی از آنها انگشت خود را درآن فرو برده است. درواقع هیچ چیز قراردادی دراین تابلو دیده نمی شود.

در این تابلو حواریون بر خلاف تفکرات گذشته هم چون کارگرانی ساده که صورت تکیده و پیشانی پرچروکی دارند، تصویر شده اند. این تابلو اشاره به این گفته مسیح در کتاب مقدس است: دست خود را بیاور و به پهلوی من بگذار، و بی ایمان مباش، بلکه ایمان بیاور. (انجیل یوحنا، باب بیستم، آیه ۲۷)

طبیعت گرایی کاراوادجو، یعنی اراده معطوف به تصویربرداری وفادارانه او از طبیعت، خواه زشت خواه زیبا، خالصانه تر از تأیید کاراتچی بر زیبایی بود. کاراوادجو ساعت ها به طبیعت هر چیز می نگرد. ساکت، صبور و مؤمن به آن. او در هیچ چیز تغییری نمی دهد می بیند و تصویر می کند. ذهنیت او برداشت بی چون و چرا با پس زمینه ای کلاسیک از طبیعت است.

کاراوادجو کتاب مقدس را بدون شک به کرات خوانده و برکلمات آن غور کرده است. او یکی از بزرگترین هنرمندانی بود که مانند پیشینیان خود جوتو ودورر-می خواست رخدادهای مقدس را، چنانکه گویی در خانه همسایه اش رخ می دهند، در برابر چشم خویش مجسم کند.

و برای هرچه واقعی تر و ملموس تر نمایاندن شخصیت های متون کهن، از هیچ کوشش ممکنی دریغ نمی ورزید. حتی از نور و سایه به نحوی استفاده می کرد که به تحقق این هدفش کمک کنند. نور او ، بدن انسان را جذاب و دلپسند نشان نمی دهد. نوری است تند و در تضاد سایه های غلیظ، تقریباً خیره کننده. این نور موجب می شود که تمامی یک صحنه غریب با صداقتی خلل ناپذیر نمایانده شود، چیزی که فقط برای معدودی از معاصرانش قابل درک بود، ولی قطعاً بر هنرمندان پسین تأثیری عمیق نهاد.

در اواخر سده شانزدهم تمایل عمومی نقاشان و پیکره سازان شیوه گر از سویی بر این بود که واقعیت را با تخیل و تردستی بیامیزند و به اثر خود خاصیتی جعلی و چشمگیر بخشند، و از سویی دیگر بر اینکه از رعایت اصول و موازین شیوه کلاسیک ماهیت اصلی هنر رنسانس شانه خالی کنند، سهل است که به مقابله و طرد آنها همت بگمارند.

اواخر سده شانزدهم آغازی است بر یک پایان که زود به انتهایش رسید. گویی سرعت و انتقال زمزمه هایش از آن روزها به گوش می رسیده است و مکاتب درهر رهگذر سریع جای خود را به دیگری می داده اند.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=324947

VISTA.IR
Online Classified Service

خودتان را باور کنید

۱۲ آذر روز جهانی معلولان بود، روزی که در آن همه به یاد می‌آورند که در کنارشان آدم‌هایی زندگی می‌کنند که اگر چه به لحاظ توانایی‌های ظاهری متفاوت هستند اما از لحاظ ویژگی‌های انسانی تفاوتی ندارند.

این مهم‌ترین موضوعی است که معلولان می‌خواهند دیگران به آن توجه کنند و به جای دلسوزی‌های نابجا و ترحم‌های بی‌مورد آنها را به‌عنوان شهروندان جامعه بپذیرند.

زهره اعتضاد، یکی از این معلولین است،زنی است که از بدو تولد از نعمت دست بی‌بهره بوده اما با پشتکار و اعتمادبه‌نفس تمام کارهای روزمره را با پاهایش و مانند افراد سالم انجام می‌دهد. او با پاهایش فنجان چای را بلند می‌کند و می‌نوشد، تلفن همراهش را جواب می‌دهد، روسری‌اش را مرتب می‌کند، کیف پولش را در می‌آورد و...» اعتضاد کارشناس روانشناسی بالینی است و سال‌ها سابقه خدمت در آموزش و پرورش استثنایی دارد. او این روزها خود را برای شرکت در امتحان فوق‌لیسانس آماده می‌کند. او حتی می‌تواند رانندگی کند اما اجازه گرفتن گواهینامه را ندارد. زندگی برایش زیباست. روحیه شاد و لب‌های خندانش، به آدم اعتماد به نفس می‌دهد.

می‌گوید از رنگ‌های کدر و تیره بدم می‌آید. آبی، سفید و سبز رنگ‌های مورد علاقه‌ام هستند. موسیقی گوش می‌دهم. موسیقی پاپ و سنتی و کلاسیک فرقی نمی‌کند اما از آهنگ‌های علیرضا افتخاری، محمدرضا اصفهانی و مجید اخشابی لذت می‌برم. آن‌قدر شیرین حرف می‌زند که دوست نداری با او خداحافظی کنی اما دیروقت است و از خداحافظی گریزی نیست.اعتضاد به مناسبت روز جهانی معلول و برای نشان‌دادن توانمندی‌های معلولان اقدام به برپایی نمایشگاه نقاشی کرده است.او عضو نقاشان بین‌المللی آلمان است.از این‌رو با وی گفت‌وگویی داشته‌ایم که می‌خوانید.

▪ خانم اعتضاد! چطور شد که به هنر علاقه‌مند شدید؟

ـ من در سال ۱۳۶۵ در انجمن خوشنویسان ایران ثبت نام کردم. البته قبل از آن خیاطی و گلدوزی می‌کردم. داستان ثبت‌نام من در این انجمن و آموزش خوشنویسی‌ام جالب است. استادی آنجا بودند به نام مرحوم عبدالله فرادی. ایشان چند نفر از متقاضیان را قبول کردند و بعد همه را رد کردند. من هم می‌خواستم بروم که به من گفتند تو صبر کن. اوایل خیلی قلم گرفتن لای انگشتان پا برایم سخت بود اما کم کم عادت کردم. پس از ۲ سال مدرک ممتاز را گرفتم.

▪ چه اتفاقی افتاد که به نقاشی علاقه‌مند شدید؟

ـ در یکی از نمایشگاه‌ها با خانمی به نام آذر منفرد آشنا شدم که ایشان نیز دست نداشتند و با دندان نقاشی می‌کردند و خیلی مرا تشویق کردند که نقاشی بیاموزم. ایشان می‌گفتند خوشنویسی هنر ملی است و بین‌المللی نیست و با نقاشی می‌توانی با تمام مردم دنیا ارتباط برقرار کنی.چون زبان نقاشی را همه می‌فهمند اما خط را فقط کسانی که با آن زبان آشنا هستند درک می‌کنند.به همین خاطر مدتی نزد ایشان طراحی کردم ولی پس از مدتی خانم منفرد گفتند که بهتر است ادامه آموزش نقاشی را نزد استاد ماهرتری ادامه دهم. از آن پس ۴ ماه دیگر طراحی را نزد استاد محمود معراجی ادامه دادم و بعد از آن به درخواست خودم رنگ و روغن را آغاز کردم و هنوز هم یادگیری نقاشی را ادامه می‌دهم و به آن علاقه وافری دارم.

▪ آیا تا به حال نمایشگاه هم برگزار کرده‌اید؟

ـ بله، تاکنون ۶۰ نمایشگاه داخلی و بیش از ۱۰ نمایشگاه خارجی داشته‌ام. مثلا در چهارمین کنفرانس زن در پکن، نمایشگاه نقاشی در سوریه، دوبی، سارایوو، مکه، نمایشگاه نقاشی در قطر، نمایشگاه نقاشی در شارجه که از سوی باشگاه زنان دوبی برگزار شده بود و در نمایشگاه نقاشی تایلند شرکت کردم. شاهزاده تایلند از کارهای من بسیار خوشش آمد و در دانشکده ادبیات تایلند فیلم مستندی از زندگی مرا پخش و برای سخنرانی دعوتم کردند.

▪ نقاشی‌هایتان را به چه سبکی انجام می‌دهید؟

ـ رئال. از کشیدن مناظر و طبیعت لذت می‌برم. البته گاهی هم صورت افراد را می‌کشم.

▪ به‌جز نقاشی و خط به هنر دیگری هم می‌پردازید؟

ـ دانش‌آموزان دوم راهنمایی در طرح درس فارسی، قالیبافی دارند. یک روز که وسایل قالیبافی را برای آشنایی دانش‌آموزان آورده بودند، با آنها آشنا شدم و تصمیم گرفتم با این هنر نیز آشنا شوم. خانم دادگر رئیس موزه فرش در ایران موزه آموزش رایگان قالیبافی برای کم توانان جسمی برگزار کردند که من نیز در این کلاس‌ها شرکت کردم و زیر نظر خانم جلیلی و آقای زارع قالیبافی و طراحی فرش را یاد گرفتم.

▪ کار با وسایل قالیبافی برایتان مشکل نبود؟

ـ اوایل خیلی مشکل بود؛ مخصوصا شانه‌زدن. چون سنگین بود مچ پایم درد می‌گرفت ولی خانم جلیلی شانه را برایم بهسازی کردند و خیلی راحت‌تر شدم. همین طور رد کردن پود نازک و پود کلفت هم خیلی مشکل بود ولی الان عادت کرده‌ام. برای طراحی فرش هم طراحی را آموخته‌ام اما هنوز نقطه‌گذاری و رنگ‌آمیزی برایم سخت است.

▪ چه‌قدر خانواده در موفقیت شما موثر بود؟

ـ خیلی زیاد. مادرم از ۴ سالگی با هر سختی بود مداد را لای انگشتان پایم قرار داد. من گریه می‌کردم چون خیلی سخت بود اما بعدها توانستم تمام کارهای شخصی و اجتماعی را مثل افراد سالم انجام دهم. در خانه اصلا احساس کمبود نمی‌کردم اما به محض اینکه بیرون می‌رفتم با نگاه‌های مردم حس می‌کردم که حتما با بقیه تفاوتی دارم.

▪ برای ورود به مدرسه مشکلی نداشتید؟

ـ از ورود من به مدرسه عادی جلوگیری کردند. مسوولان مدرسه می‌گفتند هر آن ممکن است بچه‌ها با او برخورد کنند و او به زمین بیفتد. بنابراین ۲ سال از آموزش رسمی عقب ماندم و در این مدت با معلم خصوصی آموزش را دنبال کردم تا اینکه در سن ۸ سالگی مدرسه خاقانی که یک کلاس برای ناشنوایان و کم‌توانان ذهنی داشت اجازه داد تا به صورت مستمع آزاد در کلاس‌هایش شرکت کنم اما پس از مدتی استعداد من برای معلمان معلوم شد و از کلاس سوم دبستان وارد مدرسه عادی شدم. در آن زمان همه مسوولان آموزش و پرورش می‌آمدند تا مرا ببینند این مساله برای مدرسه خیلی موقعیت خوبی به وجود آورده بود.

▪ شما ورزش هم می‌کنید؟

ـ بله؛ شنا، شطرنج و تنیس روی میز.

▪ به نظر می‌رسد شما کاملا با معلولیت‌تان کنار آمده‌اید و به‌خوبی از پس کارهایتان برمی‌آیید؟

ـ دقیقا همین‌طور است. به‌نظر من روح انسان مهم است نه وضعیت جسمی او. افراد معلول باید وارد اجتماع شوند و نشان دهند که مثل آدم‌های سالم می‌توانند از عهده انجام کارهایشان برآیند. مهم نیست که روزی را به افراد معلول اختصاص دهند یا نه، بلکه مهم ارزش وجودی شخص است و اینکه چطور با زندگی برخورد می‌کنند.من تا جایی که توانستم تلاش کردم و به چیزهایی که می‌خواستم رسیدم. منتظر تصویب قانون و مصوبه و پیشنهاد نبودم.

از صفر شروع کردم و داوطلبانه فعالیت کردم تا توانستم خودم را اثبات کنم. هر چه مشکلات بیشتر می‌شد من بیشتر پافشاری می‌کردم. مثلا وقتی می‌خواستم وارد آموزش و پرورش شوم به من گفتند تو دست نداری و نمی‌توانی گچ به دست بگیری پس نمی‌توانی معلم شوی اما من

پایم را بلند کردم و به آنها نشان دادم که چطور می‌توانم از پایم به‌جای دست استفاده کنم. در واقع همیشه سعی کرده‌ام به جای گریه و زاری و ناراحتی و گوشه‌نشینی با منطق درستی حرف و خواسته‌ام را نشان دهم.

▪ چگونه به این حد از اعتمادبه‌نفس رسیدید که برای مشکلات راه‌حل پیدا کنید؟

ـ من از ابتدا تلاش می‌کردم برای هر کاری راه مناسب را پیدا کنم. بدون اینکه معلم ویژه‌ای داشته باشم سعی کردم بفهمم که هر کاری را چطور می‌توانم بدون داشتن دست انجام دهم. الان هم برای اینکه بتوانم از پدرم پرستاری و مراقبت کنم خودم را بازنشسته کرده‌ام و گاهی هم به شیرخوارگاه آمنه می‌روم و به کودک معلولی آموزش می‌دهم که بتواند کارهایش را انجام دهد. در حقیقت تجربیات خودم را به او انتقال می‌دهم. دوست دارم هر چه از دستم برمی‌آید برای همنوعانم انجام دهم.

▪ چه پیشنهادی برای کسانی که ضعف جسمانی دارند و یا حتی افراد سالم دارید؟

ـ پیشنهاد می‌کنم در زندگی هدف داشته باشند و سعی کنند به استعدادهای خود پی ببرند و با پشتکار و ممارست آن را پرورش دهند. کسی که ناامید و بی‌هدف باشد زندگی برایش پوچ است. معلولان باید بدانند که اجتماع تعارف‌کردنی نیست بلکه همت و تلاش می‌خواهد. باید از یک جایی شروع کنند تا بعد دریچه‌ها و درهای دیگر به‌رویشان باز شود. خیلی‌ها که به دیدن کارهای من می‌آیند تعجب می‌کنند که کسی با پا بتواند چنین نقاشی‌هایی بکشد و حتی خیلی‌ها دگرگون می‌شوند و برای فعالیت‌هایشان انگیزه پیدا می‌کنند. در کل همان‌طور که حضرت علی فرموده‌اند حق گرفتنی است، نه دادنی. پس هر کسی باید خودش جایگاه خودش را در جامعه به‌دست آورد.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=287001

VISTA.IR
Online Classified Service

خودم از نقاشی هایم نمی ترسم

" پدرم از ایرانی هایی بود که در آلمان تجارت می کرد و خانواده را هم با خودش به آنجا برده بود. ما اواسط جنگ و در شرایط بسیار بدی از آلمان فرار کردیم و به ایران آمدیم. به ایران که رسیدیم جنگ بود و مشهد بمباران می‌شد و قحطی بیداد می‌کرد. سربازهای روسی در شهر زیاد بودند. در آن زمان من پنج ساله بودم. جنگ در ایران در سال ۱۳۲۰ اتفاق افتاد. عشقم به ایران، تحت تاثیر برخورد پدرم با ایران بود. حتی زمانی که بزرگ تر شدم و در محضر پدرم از نقاشی های "دالی" صحبت می کردم، او می‌گفت: تو اول زبان فارسی را درست یاد بگیر و درست فارسی حرف بزن و بعد راجع به هنر صحبت کن. تو باید هویت و فرهنگ ملی خودت را بشناسی.

با شناخت کم و بیشم از فرهنگ باشکوه ایران رفته رفته عـلاقـه‌ام بـه ایـن فرهنگ و تاریخ وطنم بیشتر و بیشتر شد تا جایی که بـه جـــرات در کـــتـاب "در فـاصلـه دو نقطه....!" می نویسم: تصویر کردن تخت جمشید تنها اشاره به تاریخ نیست. بازگو کردن افسانه یک عشق اسـت. عـشـق مـن بـه وطـنـم." ایـنـها صحبت‌های ایران درودی است ؛ نقاشی که نام او این روزها برای بار دیگر در فضای هنری کشور شنیده می شود ، چرا که نمایشگاهی با عنوان "جاودانه خلیج فارس" از ۱۸ اردیبهشت ۸۷ در موزه هنرهای معاصر تهران بر پا شده که به مرور آثار "ایران درودی" هنرمند بزرگ ایران اختصاص دارد . در این نمایشگاه که تا چهارم تیرماه ادامه خواهد داشت، بیش از ۱۷۰ اثر از درودی گردآوری شده است.ایران درودی متولد مشهد و دانش‌آموخته رشته نقاشی از مدرسه عالی هنرهای زیبای پاریس است. درودی نخستین نمایشگاه انفرادی خود را سال ۱۳۳۷ در فلوریدا برگزارکرد .به بهانه برگزاری این نمایشگاه پای صحبت های او می نشینیم.

● نقاش تابلوهای بزرگ

ایران درودی به نقاش تابلوهای بزرگ مشهور است . وقتی هم نگاه می کنیم می بینیم که تابلوهای او در مقایسه با دیگر تابلوها بزرگتر هستند،تا جایی که بزرگترین آنها در سان فرانسیسکو نگهداری می شود. او درمورد انگیزه خود در خلق آثار بزرگ می گوید :"در نقاشی های خیلی بزرگ، خیلی راحت تر با مقوله نقاشی و تکنیک نقاشی برخورد می کنم. قلم موهای بزرگ به کار می برم و از جزئیات در می گذرم، جزئیات در نقاشی دست و پا گیر و وقت گیر هستند و حذف آنها، قدرت و صلابت بیشتری به کار می دهد. خوشبختانه هنوز می توانم در ابعاد نسبتاً بزرگ کار کنم. البته نه به بزرگی سابق. در خلق نقاشی‌های بزرگ وقتی حسی به سراغم می آید آنچه را مهم و اصلی است در کلیتش می بینم. مثلاً در نقاشی سان فرانسیسکو که در ابعاد ۱۵ متر مربع بود و روی دیوار، آن هم به شکل عمودی نصب شده بود امکان این که بتوانم روی تمامی آن، در آن واحد احاطه داشته باشم و به جزئیات بپردازم، نبود. بنابراین آنچه را حس می کردم به سرعت و بی واسطه به روی بوم منتقل می کردم، اما حین نقاشی چه احساس شگفتی از پرواز داشتم. حس می کردم هم خودم و هم قلم مو پرواز می کنیم و مهم در این نقاشی، القای حس پرواز، رهایی و در عین حال بی وزنی بود، نه چگونگی این پرواز."

● آسمان و نقاشی

در بسیاری از نقاشی‌های درودی <آسمان> نقش مهمی دارد. به نظر می رسد این اشاره به نیرویی ماورایی است که بر همه چیز نظارت دارد. او در این مورد معتقد است :" در نهایت، نگاه من به انسان است که قادر است جهان را از عشق خود سرشار کند. گرچه انسان به ندرت در نقاشی هایم حضور عینی پیدا می کند. سعی دارم از بی نظمی‌ها به نظم برسم و از آشفتگی ها به تعادل و سپس این نظم بی نظمی را رنگ آمیزی کنم تا به دنیای خاص خودم برسم. تعبیر شما را در تسلط آسمان سرنوشت ساز، منکر نیستم، اما اضافه می کنم انسان می باید در نهایت، توانایی ها و سرشت خود را بشناسد و در مقابل مقدرات زمینی یا آسمانی، تسلیم نشود.

بهتر است بگویم اگر ما نمی توانیم مسیر سرنوشتمان را تغییر دهیم، ولی حتماً می توانیم با ذخیره های درونی مان، آن را دگرگون سازیم و این دقیقاً چیزی است که هنرمند انجام می دهد. یعنی متفاوت ساختن مسیر نگاه ما به ارزش ها و مفهوم زندگی. همیشه از خودم پرسیده ام چرا زمین و آسمان گنجایش رویاهای بلند پرواز مرا ندارد؟من دنیا را از ورای چشمانم، از ورای حس هایم زندگی می کنم. وقتی تصمیم می گیرم نقاشی کنم وقتی است که چیزی گلویم را می فشارد. دلهره ها شروع می شود، سنگینی فریادهای خفه شده ام را در قفسه سینه ام احساس می کنم." از سوی دیگر فضای حاکم بر برخی از آثار او ، سرد و وهم آلود است. گویی ترس از ناشناخته ها در آن تداعی می شود.در این مورد اضافه می کند :" خودم از نقاشی هایم نمی ترسم، اما تحمل سردی برخی از کارهایم نیز برایم سخت است.

برخی از تابلوهایم که متعلق به دوره های یخبندان هستند، سردی خاصی دارند که این دوره ای است که ایران را ترک کرده ام، پدرم را از دست داده ام و بعد همسرم را. ایران در جنگ است. به عبارت دیگر این ترس از ناشناخته ها نیست. واقعیت تلخ زندگی من است "خلیج گستاخ فارس یکی از بـهـتـریـن آثار ایـران درودی که عنوان نمایشگاه "جاودانه خلیج فارس " از آن گرفته شده ، اثر "خلیج گستاخ فارس" است ، تابلویی تقریباً کوچک که حتی به یک متر هم نمی رسد ، با این حال درودی عقیده دارد اگر روزی فقط یک اثر از او باقی بماند ترجیح می دهد همین تابلو باشد. بی‌کرانگی این اثر، ترجمان ابعاد عشق او به سرزمین اش ایران است. این اثر در کتاب "چشم شنوا" هم در دو صفحه چاپ شده، ولی رنگش اصلاً شباهتی به اصل اثر ندارد.

درودی در مورد این تابلو می گوید :"همه می خواهند من نقاشی هایم را تعریف کنم تا آنها نقاشی را بفهمند و از لابه لای مصاحبه ها یا سخنرانی هایم به آرمان هایم پی نمی برند و حتی سوال هم برایشان پیش نمی آید.... به راستی من با چه حسی "خلیج گستاخ فارس" یا "نگار جاودان" را کشیده ام، آیا انگیزه یا منظورم می تواند چیز دیگری به جز آشکار کردن عشق به ایران باشد؟"

- تابلوی مشهور نفت

تابلوی مشهور نفت از جمله مهم ترین آثار درودی است که در سال ۱۹۶۸ در مطبوعات مهم دنیا دو صفحه‌ای چاپ شد.درودی در شرح ماجراهای این تابلو می‌گوید:" در سال ۱۹۶۸ گروهی به ایران آمده بودند که لوله کشی آبادان به ماهشهر را به نقاشی سفارش دهند. این گروه به سراغ چند نقاش رفتند و سری هم به آتلیه من زدند.

آن زمان همسرم برای راه اندازی تلویزیون بندرعباس به این شهر رفته بود. همان شب آنها با من تماس گرفتند و گفتند امشب به هتل هیلتون بیایید یک میهمانی به افتخارتان برپا کرده ایم. گویا من از میان دیگر نقاشان برای کشیدن تابلوی "نفت ایران" انتخاب شده بودم. آن شب وقتی قرارداد را جلویم گذاشتند، گفتند ما یک عکاس می فرستیم تا مرحله به مرحله از کار شما عکس بگیرد. اگر کار شما در مهلت یک ماهه، جوابگوی ما نباشد، می باید اثر دیگری بکشید.

پاسخ دادم نیازی نیست عکاس بفرستید من تعداد زیادی نقاشی با موضوع نفت نقاشی خواهم کرد و تابلویی که چاپ خواهد شد تابلویی است که من انتخاب خواهم کرد. به اهمیت انتشار تابلویی با عنوان "نفت ایران" در مطبوعات مهم دنیا پی برده و از رسالتی که به من واگذار می شد، آگاه بودم. در یک لحظه تصمیم گرفتم تمام امتیازهای مادی این کار را زیر پا بگذارم و روی حق انتخاب اثر پافشاری کنم. به این خاطر، قرارداد دوباره نویسی شد تا قرارداد قطعی شده و هیچ شرط و شروطی از طرف آنها اعمال نشود و حق انتخاب نهایی اثری که در مطبوعات معتبر دنیا، یعنی "تایمز، نیوزویک، لایف، نیوز فرانت" و بسیاری دیگر در دو صفحه، همراه با نوشتاری از من منتشر می شد به من واگذار کنند.

- یک نقاش جوان خارجی در پاریس

کودکی که پنج سالگی اش را با طعم تلخ مهاجرت و جنگ گذرانده، بعدها توانست به خوبی حضور گل ها را در یخبندان به تصویر بکشد. نامش را ایراندخت گذاشتند - دختر ایران - از آن رو که بازگو کردن افسانه یک عشق، عشق به وطن، در خانواده اش موروثی بود. بعدتر، زمانی که "یک نقاش جوان خارجی در پاریس" نام گرفت، هرگز رنگ خاکستری آسمان و رنگ صورتی غروب های این شهر به زیر پوستش راه پیدا نکرد، چرا که ریشه های هویت او، بر شیفتگی و جاذبه ها، غلبه داشت. حالا، سال ها از اولین حضور آن نقاش جوان خارجی در پاریس می گذرد و او طی این همه سال یک پای در پاریس داشته و یک پای در تهران، هرچند تهران برایش خاطره دیگری دارد.

پاریس به نوعی محل اقامت او است، البته نه اقامت دائم. وی پس از اینکه تحصیلات اش را در پاریس تمام کرد دراین شهر ماندنی شد . اکنون بیش از نیم قرن از نخستین باری که او به عنوان دانشجو به پاریس رفت ، می گذرد. از سوی دیگر بسیاری از آثار وی در آتلیه ای در پاریس نگهداری می شود، خود درباره این شهر می گوید :" در این سال ها چه به عنوان دانشجو، چه به عنوان رهـگـذر و بـالاخـره به‌عنوان مقیم، همیشه شیفتگی خاصی به این شهر که پر از جاذبه های هنری و فرهنگی است، داشته ام.

در این شهر شیرین ترین و تـلـخ‌تـریـن روزهـای زنـدگی‌ام را گذرانده‌ام. معماری و به خصوص نظم شهرسازی آن را دوست می دارم و همیشه

چیزی از زیبایی در آن کشف مـی کـنم. سـال‌هـا در قـسـمـت‌های مختلف این شهر آتلیه داشته ام و در دوره های مختلف در آن کار کرده ام. امروز هم هنوز در زیرزمین منزلمان تابلوهای زیادی وجود دارد که گاه چندتایی را به ایران می آورم. عجیب اینجاست که وقتی در پاریس نقاشی مـی‌کـنم رنگ خاکستری آسمان و رنگ صورتی رنگ پریده غروب های آن به نقاشی هایم رخنه می کند. اکثر دوره یخبندان ها را در پاریس کار کرده ام. گرچه پاریس با این همه زیبایی هرگز مثل شهر یزد با آن بادگیرها و کوچه های مسقفش یا اصفهان با گنبدهای سینه ریزوارش به زیر پوست من راه پیدا نمی کند. حتماً ریشه های هویتم، بر شیفتگی و جاذبه ها، غلبه دارد..."

• درودی و برپایی نمایشگاه ها

این برای اولین بار نیست که موزه ای از ایران درودی برای برپایی نمایشگاهی دعوت می کند ؛ چرا که چند سال پیش قرار بود نمایشگاهی از او و دو زن دیگر برگزار شود که وی با آن مخالفت کرد : "من، عنوان نمایشگاه را که "سه زن" بود نپذیرفتم. پرسیدم اگر نمایشگاهی از سه مرد بگذارید آیا عنوانش "سه مرد" خواهد بود؟! چیزی از مرد سالاری و برتر طلبی در این عنوان حس کردم .

از قرار این عنوان که از کتاب "سه زن" مسعود بهنود، مصطلح شده بود تغییری نکرد، ولی با نبودن زن سومی که من بودم تبدیل شد به "دو نقاش پیشکسوت." به هر صورت برای من خیلی بهتر شد. هر چیزی می باید در زمان درست خودش پیش بیاید. گرچه هیچ چیز زندگی قطعی نیست. من زندگی را با تمام حوادث تلخ و شیرین اش می پذیرم و خودم را با زندگی وفق می دهم. مهم زمانی است که می‌گذرد و هم اکنون به جای حرف زدن می توانستم نقاشی کنم و لحظات فرار زمان را با قلم مو به اختیار بگیرم و از آن خودم بکنم."

• تجربیات جدید

بانوی نقاشی ایران این روزها تمام وقتش را برای نقاشی گذاشته ا ست . از رفت و آمدش کم کرده و به مسائل حاشیه ای نمی پردازد تا بتواند نقاشی کند. در این باره نظر جالبی دارد :"ممکن است با این کار، ۱۰ تابلو بیشتر از خود باقی بگذارم، نمی دانم، ولی تا لحظه ای که زنده هستم می خواهم غیر از نقاشی، کار دیگری نکنم، دنبال هیچ چیز دیگری نیستم، حتی نتیجه کار هم دیگر برایم مهم نیست، مهم نیست که نقاشی هایم خوبند یا بد، فقط خود نقاشی برایم مهم است. خوشبختانه دوره جدیدی در کارم پیدا شده که کاملاً با کارهای گذشته ام متفاوت است. شاید به ایجاز رسیده باشم. شاید پرواز را تجربه می کنم. هرچه هست حس می کنم نیرویم چند برابر شده. اکثراً یکسره از اول شب تا روز بعد کار می کنم، گرچه دکترها از این بابت خیلی ناراضی‌اند .

چه خوب که در ۷۰ سالگی به جای تکرار خودم وارد دوره جدیدی شده ام. همیشه از اینکه خودم را تکرار کنم واهمه داشته ام. گرچه برخی از آدم ها تفاوتی بین دوره رنگ های سرخ، مانند "از اینگونه رستن" و دوره سفید، یخبندان ها، مانند "چهارسوار مرگ" نمی بینند، ولی من می دانم که نحوه نگرشم در هر لحظه در حال تغییر و تحول است. این دوره جدید در واقع نتیجه گیری از سال های عمر یک نقاش است امروز محکم تر از همیشه نقاشی می کنم و به این کارهای حقیر و ناروا می خندم. نقاشی، اجر صبوری و تحمل و ایمان به کارم را به من باز می گرداند.."

• نگاه نقاش به زندگی

سخت است نگاه ویژه این نقاش را به زندگی تشریح کرد.بهتر همان که از لا به لای کلمات خودش به احساس او نسبت به زندگی پی ببریم :" به زندگی، به زیستن و رستن ارج می نهم و مرگ را پایان تمام دردها و تولد دیگر می دانم، اما معتقدم در سخت ترین لحظه های زندگی انسان می باید سرش را بالا نگاه دارد.

فکر می کنم گاهی آسمان بر من رشک می برد که این گونه محکم و مبارز، در مقابلش ایستاده ام. کسانی که به زندگی و انسان، عشق می ورزند، از خاکستر خودشان دوباره متولد می شوند، شاید من از این دست آدم ها باشم. برای رسیدن به مرحله ای که اکنون رسیده ام تنها حربه ام صداقتم بوده است و در این راه هرگز از آشکار کردن ضعف ها، کوتاهی نکرده‌ام.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=319419

VISTA.IR
Online Classified Service

خیال باغ بر بوم خاک

فریده تطهیری مقدم، متولد ۱۳۳۴ تهران، تحصیلات دانشگاهی اش را بین سال های ۱۳۵۳ تا ،۱۳۵۷ در دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران گذراند. اما در نیمه دهه ۶۰ بود که زندگی هنری او متحول شد. خودش می گوید: «از سال ۱۳۶۶ قدم در راهی گذاشتم که قدم به قدم مسیرم روشن تر شد. همیشه آرزو داشتم هنر سرزمین ام را بهتر بشناسم، زمانی که نمی دانستم هنر ایران چیست، از نادانی خود خجالت می کشیدم. ولی امروز می دانم که گام در راهی گذاشته ام به قدمت تمدن بشر و به وسعتی بسیار فراخ تر از جغرافیای فلات ایران و این گنجی است که هرگز تمام نمی شود و هر ایرانی و غیرایرانی می تواند نیازی از آن برگیرد».این ویژگی فرهنگ های کهن است، چرا که دستاورد تجارب و خلاقیت بشر است. فریده مقدم اضافه می کند: «همواره می توانم سر به دامان هنر این مرز و بوم بگذارم و در دامانش ببالم و آثاری به وجود آورم که فقط تکرار گذشته نباشد، ولی هویتی عمیقاً ایرانی داشته باشد و ارمغانی باشد برای انسان امروز».

او در «سفالینه های حجمی» تجارب متنوعی را از سر گذرانده است:

۱) مجموعه «چهل حوض نقاشی».

۲) مجموعه «سرو آزاد».

۳) مجموعه «مرغ و ماهی».

۴) مرور بر آثار نقاشی ایرانی و نقش آفرینی بر «بوم خاک».

- اولین حوض نقاشی اش را در سال ۱۳۷۴ به تصویر کشید. با زمزمه این شعر آشنا: گنجشککه اشی مشی / روی بوم ما مشی / بارون میاد خیس می شی / برف میاد گوله می شی / می افتی تو حوض نقاشی ...

آب در حوض خانه های ما، نماد و تجلی پاکی، سرزندگی و آبادانی بوده است و پیرامون حوض، باغ و باغچه و بر فراز آن فیروزه لاجورد آسمان با پرندگانش، و دورترها، ابرها...

زندگی جاری در سایه درخت، کنار حوض پر ماهی، زیر فیروزه آسمان، حیاط خانه، تجلی حیات بهشتی...

حیات خانه، بهشت کوچک هر خانه، ... بهشت کوچک بچه های ما کجاست؟

- در مجموعه «سرو آزاد»، فریده مقدم به مفاهیم استعاری «سرو» توجه ویژه ای نشان می دهد. «سرو» به عنوان نماد و تجلی روح آزاد و جاودانه، مورد ستایش و احترام و تقدس بوده است و در زبان شعر برای بیان و رساندن حس زیبایی، راست قامتی و استواری به کار رفته است.

- در مجموعه «مرغ و ماهی»، فریده مقدم با این اندیشه که در آب پاک ماهی می تواند زندگی کند و در آسمان پاک مرغ می تواند زندگی کند... می گوید: «خواب نرم مرغ و ماهی را بر هم نزنیم تا کودکانمان آسوده تر بخوابند».

نقاشی ایرانی که در غرب اصطلاحاً «مینیاتور» خوانده می شود با خصوصیاتی چون «پرداز»، «تزئین» و «دقت در جزئیات» شناخته می شود. ولی هیچ گاه فقط به واسطه این خصوصیات نمی توان همه ابعاد این هنر را توضیح داد. آنچه بیش از هر چیز، این هنر را متمایز می کند، «قدرت روایت» آن است که بی تردید یکی از بهترین شیوه های روایت در نقاشی جهان به حساب می آید.

تلفیق چند فضای مختلف در یک صفحه به گونه ای که ضمن جداسازی بصری تصاویر، تلفیق و ترکیبی ایده آل به وجود می آورد. ترکیبی که هم به زیبایی ظاهر تأکید دارد و هم به تقویت عنصر روایت یاری می رساند.

هنرهای سنتی ایران، هنرهایی اصیل و مردمی هستند که از فطرت پاک مردم نشأت گرفته و از دیرباز در تمام شؤون زندگی مردم رسوخ کرده و با فرهنگ مردم عجین شده است. این هنرها در طول تاریخ، همپای تحولات جامعه ایرانی متحول شده اند.

سفال سازان ایرانی از دیرباز، به انواع روش های تزئین ظروف سفالی آشنایی داشته و مقدار زیاد ظروف سفالی که در تمام نقاط ایران پیدا شده، تنوع طرح و رنگ این هنرمندان را به فراخور موقعیت اقلیمی و فرهنگی نشان می دهد. مرسوم چنین بوده که ظروف سفالی عالی برای ثروتمندان و درباریان و بقیه انواع سفال برای طبقات معمولی و روستاییان ساخته می شده است.

ولی حتی سفال های متعلق به روستاییان و طبقات معمولی جامعه نیز دارای خواص تزئینی زیادی بوده است.

لعاب کاری و میناکاری برای اجناس عالی به کار می رفت و هرجا که چنین سفال هایی پیدا شده، در واقع محل سکونت اشراف و درباریان را مشخص می سازد.

ارزش هنری و صنعتی سفال به دو عامل بستگی دارد: برخی از ظروف سفال براساس «طرح» نقش شده بر روی آن ارزش گذاری می شوند و برخی دیگر بر مبنای «رنگ آمیزی» به کار رفته بر روی ظرف سنجیده می شوند.

اغلب قطعاتی که دارای زیباترین طرح های تزئینی هستند، بسیار ساده ساخته شده اند و این هنری بود که سفال سازان ایران به نحو احسن از آن بهره می گرفتند. گاهی تزئین یک ظرف فقط عبارت بود از کتیبه ای به خط کوفی که دور یا وسط ظرف نقش می شد.

تزئین ممکن است بر روی ظرف «افزوده» شود و یا «کنده» شود. گاه نقش را جداگانه «قالب زده»، سپس بر سفال موردنظر قرار می دهند. اما اغلب روی بدنه ظرف «نقاشی» می شود. نقاشی با یک یا چند رنگ به دو صورت:

الف) روی لعاب، ب) زیر لعاب.

به طور کلی می توان گفت، ظروف سفالی دارای لعاب جلادار در ایران به دو دسته تقسیم می شده اند:

۱) آنهایی که اسلوب کاملاً ایرانی دارند.

۲) آنهایی که عناصر ایرانی و عراقی در آنها مشترک است.

دسته ای که اسلوب کاملاً ایرانی دارند، دارای تزئیناتی مثل: اشکال انسان و حیوان و پرنده و اشکال نباتی و نوشته به خط کوفی هستند. (سفال هایی با تصویر خرگوش دونده یا نقش غزال و کتیبه ای به خط کوفی، مربوط به «ری» که هم اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می شود).

از آنجا که این نوع سفال منقوش به اشکال انسانی یا حیوانی در سامره و سایر نقاط عراق و یا ممالک عربی پیدا نشده است، می توان گفت این نوع ظروف سفالی منحصراً به ایران مربوط می شوند.

فریده مقدم (با امضای فریدم) که در کار با سفال دو دهه تجربه اندوزی کرده است، واژگان تصویری خود را از گنج گسترده نیاکانمان بر این خاک برمی گزیند، او ممکن است نقشمایه دلخواهش را از کتاب نگاری، معماری، آجرکاری، گلیم، دیوار نگاره ها، ... برگزیند. اما این اصل را باور دارد که نقشمایه باید با ماده ای که با آن شکل می گیرد، همخوان شود.

شاید وجه تمایز فریده تطهیری مقدم با بسیاری از هنرمندانی که دل در گرو هنر ملی و نگارگری ایرانی دارند، در این نکته باشد که او همه آنچه را

که از هنرهای ایرانی به عنوان نقشمایه به کار می گیرد، به زبان خاک برمی گرداند.

فریده مقدم، هنگامی که قلم مو و رنگ و کاغذ در دست دارد، با زبان قلم مو بر سطح دو بعدی کاغذ به کار می پردازد. اما کار بر «بوم خاک» و در قالب اشیای کاربردی که سه بعدی هستند، قواعد خاص خود را می طلبد که او طی دو دهه کار و مطالعه به تدوین این قواعد در دو مؤلفه: تحقیق نظری و کار عملی مشغول بوده است.

فریده تطهیری مقدم، در این نمایشگاه ۴۰ بشقاب را که در واقع «بوم نقاشی» او محسوب می شوند، در معرض تماشای عموم گذاشته است. نقشمایه های به کار رفته در این ۴۰ اثر، متأثر از آثار پیش از تاریخ تا قبل از قاجاریه است. او در این نمایشگاه، گوشه چشمی به سفال سلجوقی (مکتب بغداد)، سفالینه های نیشابور و سفال سلطان آباد نیز داشته است.

احمدرضا دالوند

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=217766

VISTA.IR
Online Classified Service

داریوش قره‌زاد

شاید داریوش قره‌زاد در نمایشگاه نقاشی‌هایش که هفته گذشته در نگارخانه دی برگزار شد، ترجیح دهد که آثارش بیشتر از آنکه کنایه‌ها و نشانه‌هایی از آثار معترض اجتماعی داشته باشند، به آثار نقاشانی همچون هاکنی و وارهول منتسب شوند و یا حتی قابل تعمیم به هیچ مرجعی نباشند. این آثار جدا از تفاوت موضوعی بارزی که با آثار نامبرده دارند و مهمتر از آن به دلیل استفاده از نوشته‌های فارسی و حتی فیگورهای آشنا و کلیشه شده در نقاشی امروز، قبل از آنکه بخواهند ملاک سنجش و مقایسه‌ای محسوب شوند مخاطب را با خود به سمت نقض این سنجش پیش می‌برند.

قره‌زاد با عنوانی که به آثارش می‌دهد آنها را «فیگوراتیو چند فضایی» می‌نامد و خواسته یا ناخواسته سعی کرده این آثار نه به رگه‌های موجود اجتماعی در جامعه خودمان (چیزی که البته از

شعار فراتر رود) بلکه به آثار غربی‌تر متصل باشند و همه این موارد را با استفاده از المان‌های وام گرفته از فضای اطراف و ترکیب آن با عناصر قراردادی در ذهن خودش انجام داده است. اینکه چنین نگاهی از کجا می‌آید و کدام ابزار برای بیان آن به کار برده می‌شود در نهایت قرار است در جهت تکامل یکدیگر گام بردارند، نه اینکه چنین دوگانگی مرزبندی شده در به کارگیری عناصر و حتی در شکل اجرا در آثار قره‌زاد زیاد دیده می‌شوند.
از یک سو او عناصری را به کار می‌برد که بیشتر تصویری و استعاری‌اند. علائم راهنمایی و رانندگی، نرده‌های آهنی با رنگ‌های ثابت‌شان و پیام‌های اخطاردهنده و علائم اختصاری و چند مورد دیگر از جمله این عناصرند که به دلیل خصوصیات‌شان و آشنایی در ذهن مخاطب، در انتقال پیام سریع‌تر از دیگر عناصر موجود در اثر عمل می‌کنند. از سوی دیگر هم او به عمد در آثارش قصد در چینش عناصری دارد که از جنس تمهید نقاشانه است و به همین دلیل خاصیت تصویر بودنشان را از دست داده است. آنها را هم فضاهای دریچه‌ای رو به داخل کارها و یا بخشی از گیاهی با شاخ و برگ‌هایش در این آثار فرض بگیرید. طبیعی است که بتوان بازی‌های بصری نقاشانه را در یک اثر محق دانست (باز هم همان‌طور که در آثار هاکنی و وارهول شاهدیم) اما در کنار این بازی‌های بصری، هر اثر نقاشی، ظرافتی را از جنس نقاش خودش طلب می‌کند؛ ظرافتی که به هر دلیل در آثار قره‌زاد (البته در مواجهه با اصل اثر) موجود نیست. این آثار در فضای نمایشگاهی‌شان این سوال را ایجاد می‌کنند که چرا قره‌زاد از مدیوم نقاشی برای بیان آنچه می‌خواسته استفاده کرده و حتی به سراغ استفاده از ابزارهای سنتی این مدیوم مثلاً نقاشی بر روی بوم رفته است.
با دیدن این آثار از نزدیک و ابعاد آنها مخاطب به این نتیجه می‌رسد که این استفاده تنها به واسطه ابعاد واقعی‌تری است که مدیوم نقاشی و بوم‌های بزرگ در اختیار نقاش آنها قرار داده است. کافی است نگاهی به کاتالوگ این نمایشگاه بیندازید. تصویری که از آثار روی دیوار این نمایشگاه موجود است هم دارای همان کارکرد و تاثیرگذاری‌اند و هم اینکه به مدد تکنیک‌های چاپ، پخته‌تر، جاافتاده‌تر و دارای رنگ‌بندی متناسب‌تری هستند. نه اینکه قرار باشد تک‌تک آثار این نمایشگاه را از نظر اجرا زیر سوال ببریم، اما در حالتی که گفته شد چه نیازی به استفاده از ابعاد بزرگ در آثار این نمایشگاه حس می‌شود؟ با تاکیدی که خود نقاش بر نقاشی بودن آثارش دارد و البته این پیش‌فرض که آنها تکثیرپذیر هم هستند و حتی می‌توان ابعادشان را کوچک و بزرگ کرد و حتی کادر را تنها بخشی از اثر در نظر گرفت، تضاد دیگری برای این نمایشگاه رقم می‌خورد.
این آثار نه به واسطه تماس مستقیم مخاطب (که به دلیل ضعف‌های اجرایی و رنگ‌بندی‌های ناهمخوان این امکان از مخاطب سلب می‌شود) بلکه به واسطه فاصله‌ای که با مدیوم فضاساز دیگری همچون عکس ایجاد شده است ارتباط بهتری با مخاطب برقرار کرده و در همان کوچکی‌شان حرف‌های بیشتری برای گفتن دارند. جدا از همه اینها نوع دیگری از تکثیرپذیری به واسطه بسط المان‌های تصویری و نوشتاری در کل آثار قره‌زاد به چشم می‌خورد.

با این شکل برخورد، آثار او به سمت یک کلاژ تصویری پیش می‌روند که در بخشی از این کلاژ، عناصری ساده در کوتاه‌ترین زمان ممکن پیامی را منتقل می‌کنند و در نقطه مقابل آن پس‌زمینه‌ای طرح زده شده که به واسطه وجود رنگ‌های واقعی‌تر و ملموس‌تر خصیصه‌های تصویری و موضوعی خود را به مرور به دست آورده‌اند و قرار است، همان‌قدر زمان را برای درک بگیرند. تلفیق این دو بخش در یک جا خواه‌ناخواه یکی از آنها را به عنصر تزئینی و زائد اثر تبدیل خواهد کرد. شکل استفاده قره‌زاد از علائم به منظور ایجاد ترکیب‌بندی مناسب و کنترل نگاه مخاطب است اما در دیوارهای آثارش که به وضوح سعی در دیوار واقعی بودن دارند، شلوغی‌ها و رنگ‌بندی‌ها و استفاده از این همه نوشته، مخاطب را در بازخوانی اثر دچار اشکال می‌کند. به همه این موارد فیگور را هم اضافه کنید. کدامیک از اینها در اولویتند و از مجموعه آنها می‌توان به یک اثر واحد رسید؟ نمایشگاه قره‌زاد بیش از آنکه نمایشگاه نقاشی باشد، نمایشگاه نقاش است. تکیه قره‌زاد بر اسم، امضا و پرتره‌اش در آثار این نمایشگاه و در آنجا که این موارد با هیچکدام از نوشته‌های دیگر دیوارهایش همخوان نیست نمایشی بودن آثار را بیشتر جلوه می‌دهد و دوگانگی‌ها را بیشتر می‌کند. در کنار همه اینها به این فکر کنید که قره‌زاد در مسیر نقاشی‌های به نمایش درآمده‌اش دست خود را برای مخاطب اثرش رو کرده است. دیوار قرار است عنصر شکننده و تاثیرگذار فضا باشد، نشانه‌ها همان کارکردی را دارند که به آن اشاره شد و در صورت تمایل نقاش، فیگور هم به کار اضافه می‌شود.

این حالت آنجا به اوج خود می‌رسد که برای هر یک از این سه عنصر گفته شده در آثار می‌توان نقاش دیگری را جز قره‌زاد متصور شد و عنصر دیگری

را به جای هر عنصر موجود به کار برد. مثال اینکه چه اشکالی دارد که جای فیگور را با تابلوی راهنمایی و رانندگی عوض کنیم؟ قره‌زاد در دیوارهایش آزادانه عمل کرده و وقتی گرفتار قراردادهای بصری و اجرایی علائم و فیگورهایش می‌شود به گونه دیگری رفتار می‌کند. شاید قره‌زاد در آینده ترجیح دهد آثارش بیشتر دیوار باشند تا نقاشی؛ اما مطمئناً قرار نیست به دیواری سفید یا سیاه شده از نوشته‌های روی آن برسیم. هر چه نباشد او به خوبی در نمایشگاهش در نشان دادن دیوار (در رنگ و بافت و...) موفق بوده است.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=360076

VISTA.IR
Online Classified Service

داستان نورها و امواج

از همان نخستین تابلویی که تماشا می‌کنید، دریچه‌های ذهنتان باز می‌شود و داستانی نه چندان کوتاه برای آن‌همه رنگ و شکل و نور خودبه‌خود شکل می‌گیرد.

آنها که پیوند عمیق‌تری با نقاشی و دیگر شاخه‌های هنرهای تجسمی دارند، خیلی خوب می‌دانند که هر شکل و رنگی – و در نهایت تابلویی- را نمی‌توان به ناکجا آباد برد، آن را برگرداند و در سایه اجزایش، با فکر و اندیشه ایرانی پیوندش داد. اما نقاشی‌های ایران درودی همه این خصوصیات را دارد. آثارش را بارها و بارها کسانی به تماشا نشسته‌اند که چیزی درباره نام و نشان نقاش، نمی‌دانسته‌اند، با این حال، همیشه چیزی متفاوت درباره اثر گفته‌اند؛ چیزی شبیه به این مضمون که «کار، خیلی ایرانی است»، «هویت دارد»، «بومی است» و چیزهایی شبیه به این. به علاوه، او خودش صراحتاً درباره ایران و قدر و قیمتش صحبت می‌کند و می‌گوید: «همیشه عاشق این سرزمین و تاریخ پرشکوهش بوده‌ام، نقاشی‌های من تصویرگر این عشقند. به این خاطر است که آثارم را به ایران آوردم تا در اینجا بمانند.»

گفته‌های او را خیلی راحت می‌توان در آثارش دید. شاید هم به همین علت باشد که بسیاری عقیده دارند تابلوهای درودی و سبک و سیاق او در نقاشی نیازی به معرفی ندارد؛ به‌خصوص آثار این نمایشگاه، چراکه کارهایی را در معرض دید قرار داده که در سال‌های پختگی نقاش پدید آمده است. درواقع از میان ۳۱ تابلو، تنها یک یا دو نقاشی هستند که در فاصله یکی - دو سال اخیر کشیده شده‌اند. تاریخ باقی آثار، دست کم به ۱۲ سال قبل بازمی‌گردد؛ زمانی‌که حتی مخاطبان درودی هم حدس می‌زدند از روح سرکش و در عین حال، آرام قلم‌موهای او چه چیزهایی ممکن است روی بوم سفید نقاشی جاری شود؛ چه برسد به‌خود هنرمند که بلوغ هنرمندانه‌اش را آن زمان پشت سر گذاشته بود.

اگرچه لازم نیست روبه‌روی «سرد» یا «آینه اوهام» بایستید و برای یک ثانیه شک کنید این تابلوها را درودی خلق کرده یا هنرمندی دیگر، ولی از میان همان تابلوهای آشنا نکات ظریف و جدیدی پیدا می‌کنید. چیزهایی که بعدها، مدام به یادشان می‌آورید و از این یادآوری –یا احتمالاً کشف و

شهود- لذت می‌برید. پیش از آنکه به چند نکته کلیدی در آثار درودی اشاره کنیم، بد نیست چند خطی درباره آنچه به‌طور متواتر در میان منتقدان نقاشی گفته و شنیده می‌شود، بخوانید.

بسیاری عقیده دارند سوررئال (فراواقع گرایی)، ویژگی‌ای است که در نقاشی‌های درودی به‌طور بارزی دیده می‌شود. نویسنده، البته هیچ اعتقادی به سوررئال بودن آثار (دست کم تابلوهایی که در گالری شیرین نمایش داده شده‌اند) ندارد ولی نظرات دیگران را هم نفی نمی‌کند چراکه تعریف و اجرای سوررئالیسم چنان در شاخه‌های مختلف هنری نفوذ کرده و در طول سالیان دستخوش تغییر شده که هر گروه و دسته‌ای را با هر تفکر و ذهنیتی از یک سو با خود همراه کرده است. اما صرف‌نظر از عقیده نویسنده، به‌نظر می‌رسد دست کم این مسئله روشن باشد که نقاشی‌های درودی – با فرض سوررئال بودنشان- فاصله و تفاوت بسیار زیادی با آثار سالوادور دالی دارد؛ هنرمندی که اساساً نقاشی سوررئال را شناسنامه‌دار کرده است.

اما چه چیزی در نقاشی‌های درودی وجود دارد که مخاطب می‌تواند با دیدن آنها به کشف و شهود برسد؟ یکی از نکاتی که در اکثر کارهای درودی به چشم می‌خورد، نور منحصر به فردی است که در هر تابلو، ویژگی مخصوصی دارد و از سمت و سویی متفاوت تابیده شده است. این خصوصیت در تابلوهای «خواب در چشم ترم می‌شکند»، «سینه‌ریز آسمان» و «آیینه و نور» محسوس‌تر است.

گاهی این نور از یک طرف، آغاز شده و در وسط یا گوشه دیگری از تابلو تمام می‌شود، درست مثل «خواب در چشم ترم می‌شکند» اما گاهی این نورها به موج و کشش تبدیل می‌شود که بیننده، کمتر می‌تواند تفاوت بین نور و موج را متوجه شود.

به‌عنوان مثال «مهربانان»، امواجی قوی دارد. این موج‌ها –یا همان بازی رنگ‌ها- از زمین و آسمان به سمت گل‌هایی که در یک شاخه تصویر شده‌اند، روان هستند. ولی همین امواج و نورها در تابلوی دیگری مثل «سرد»، نامحسوس‌اند. در این نقاشی، قطره‌ها، قندیل‌ها و آبی آرام و سردی که تابلو را پوشانده برای مخاطب اهمیت دارند و برای اینکه بیننده به‌وجود امواج و نورها برسد، باید در جزء جزء عناصر تابلو دقت کند. در این صورت، متوجه کششی می‌شود که از ابتدای تابلو آغاز شده و آرام آرام، به افق می‌رسد، جایی که زمین و آسمان از هم جدا می‌شوند.

تابلوی دیگری که این نکته را خیلی خوب نشان می‌دهد، «درهای ناپیدا» است. این نقاشی، در گوشه سمت چپ، چوب‌هایی را به تصویر کشیده که خاموش شده‌اند. از سوی دیگر به‌نظر می‌رسد در زمین اطراف تابلو- که بی‌شباهت به صحرا هم نیست- طوفان شدیدی برپا شده و چیزی را به سمت شمال می‌کشاند؛ چیزی شبیه نورهایی که به مرور زمان به موج تبدیل شده است!

به علاوه، حتی اگر تمام حدسیات بیننده هم اشتباه باشد، مانیفستی را که درودی در آن، به مبانی رنگ از نگاه خودش می‌پردازد، نمی‌توان نادیده گرفت. او درباره رنگ سفید می‌نویسد: «رنگ بی‌رنگ سفید، برای من همانند نور است بی‌آنکه از بافت نور باشد. اگر روزی نور را در رنگ سفید به اسارت قلم درآورم و آن را در نقاشی‌هایم رها کنم، آسمان را نقاشی خواهم کرد که آسمان نیست اما پرواز است!»همه اینها نشان می‌دهد که ترکیب و همنشینی رنگ‌ها، برای هنرمند، خودبه‌خودی اتفاق نیفتاده است و او را از این طریق به جایی کشانده که نور و رنگ را در قالب کشش و موج، به مخاطب نشان دهد.

مسائل دیگری هم درباره آثار درودی هست که مشخص‌اند، مثل گل‌های او که بیننده بلافاصله، درودی و نقاشی‌های او را به یاد می‌آورد. یا این نکته که در بسیاری از کارهای او، یکی از اجزای نقاشی، تک و تنهاست و تنهایی هنرمند و مخاطب را تداعی می‌کند. اما همه اینها به معنای تکراری بودن کارهای درودی نیست.

به‌نظر می‌رسد اینکه آثار درودی را در هر جایی می‌توان شناخت، اتفاق خوشایندی است که باید امیدوار بود همه نقاشان جوان به آن برسند؛ چیزی که بسیاری از منتقدان نقاشی و ادبیات، بر آن تاکید دارند و آن، چیزی نیست جز فردیت هنرمند در فرایند خلق اثر هنری. به عبارت دیگر، اینکه هنرمندی بتواند در طول سال‌های فعالیت هنری‌اش، به امضا و اثر انگشتی مخصوص به‌خود برسد و مخاطبش را در هر زمان و مکانی با خود همراه کند، به آسانی به دست نمی‌آید و مطمئناً بهای فراوانی به خاطر آن باید پرداخت؛ به‌خصوص از آن جهت که هنرمندان واقعی طوری به این پروسه دست پیدا می‌کنند که نه آثار تکراری می‌آفرینند و نه از لذت بصری مخاطب می‌کاهند و در عین حال، هر روز به‌دنبال تصویر کردن تجربیات

عجیب و غریب هم نیستند.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=369131

VISTA.IR
Online Classified Service

در ایران ریشه گرفتم

▪ پیش از آنکه به ایران پای بگذارید، چه ذهنیتی نسبت به این کشور داشتید؟

ـ تا جایی که یادم میآید، از کودکی به داستان علاقه داشتم. در مجارستان که بودم، خود را با داستانهای مجار سرگرم میکردم. این داستانها لااقل هزار سال قدمت دارند. تاریخدانان عقیده دارند که مجارها شرقی هستند. آنها معتقدند شعرا و نقاشان این کشور آثاری خلق کردهاند که در آنها غم غربت موطن شرقی بیان شده است.

شاعران و نقاشان مطرح مجار آثاری خلق کرده اند که در آنها این نوستالژیا دیده میشود. عشق به شرق تا حدی است که گمان میشود آنها موطنشان شرق بوده است. من با چنین پیش زمینه ذهنی به ایران آمدم. از آن زمان ۴۰ سال گذشته است. زمانی که وارد ایران شدم زنی جوان بودم. در اینجا شکل گرفتم و نقاش شدم. به ایران که رسیدم فهمیدم این کشور دارای تاریخ و پیشینهای قوی و قدرتمند است. به عنوان یک نقاش احساس کردم میتوانم در این سرزمین گذشته را به امروز پیوند دهم. این بود که در ایران ماندم و ریشه گرفتم.

▪ با گذشت ۴۰ سال از آمدن به ایران، خود را یک هنرمند ایرانی می دانید یا یک هنرمند مجار؟

ـ زندگی و هویت اصلی من مربوط به ایران است. فضای ایران تاثیر زیادی روی من گذاشت. ایران را خیلی دوست دارم. خیلیها میپرسند کدام را بیشتر دوست داری، ایران یا مجارستان را؟ در جواب میگویم از پرستو میپرسی پاییز میشود چرا به جنوب میرود؟! من هر دو را دوست دارم.

▪ طی چند سال گذشته کارگاههای زیادی برپا کردهاید، به نظر میرسد نگاه خاصی به ایده برپایی "کارگاه " دارید؟

ـ همین طور است. من در کنار نقاشی ۲۰ سال در مدرسه سفارت آلمان تدریس کرده ام و از این رو علاقه خاصی به برپایی کارگاه دارم. در حال

حاضر بیشتر تمایل دارم که کارگاه نقاشی برپا کنم، چرا که برایم تجربه‌ای خوشایند است و می‌تواند تاثیرات خودش را داشته باشد. کارگاه یک جور باهم بودن است .

▪ ظاهرا دو سال پیش هم نمایشگاهی از آثار نقاشی بیماران سرطانی در گالری پاسارگاد تهران برپا کردید که عواید حاصل از فروش این آثار، به بیماران سرطانی و کودکان گرسنه برنامه جهانی غذای سازمان ملل اختصاص یافت، در این باره توضیح می دهید؟

ـ آن کارگاه که به همت موسسه خیریه دهش پور برگزار شد، جواب بسیار خوبی داد. بیماران سرطانی در روزهای اول برپایی این کارگاه ، بسیار ناامید بودند ولی به تدریج که در فضای نقاشی قرار گرفتند، بهتر و بهتر شدند. روز چهارم آن قدر سرحال و خوشحال بودند که مایه تعجب همگان شده بود.

▪ یعنی شما معتقد به تاثیر نقاشی بر درون آدم ها هستید؟ همان چیزی که "نقاشی درمانی " نامیده می شود؟

ـ دقیقا. حس و حال نقاشی به کودکی انسان نزدیک است. ما در کودکی با شن و ماسه خانه می سازیم یا به زیبایی طبیعت نگاه دیگری داریم . خوشبختانه هنرمندان از این نعمت برخوردارند که مثل کودکان در دنیای هنر غوطه‌ور شوند. این حس پاک قطعا برای یک بیمار، حیات‌بخش و مایه دلگرمی است. متاسفانه دنیای ما فراموش کرده که انسان مثل یک کودک می تواند با طبیعت، دریا و تمام چیزهای اصیل به اصل خودش بازگردد.

▪ از قرار معلوم چندی پیش هم در فرانسه تعدادی کارگاه برپا کردید، می‌توانید درباره آنها توضیح بدهید؟

ـ من در مجموع سه کارگاه در فرانسه برپا کردم، دو تا در شهر اوری نزدیک پاریس برای زنان مهاجر مسلمان و دیگری هم در پاریس برای زنان آفریقایی. در پاریس تعدادی مرکز هنری وجود دارد که کارشان رسیدگی به زنانی است که از نظر اجتماعی و اقتصادی تحت فشار هستند. این زنان معمولا در وضعیت دشواری به سر می‌برند، آنان زنانی هستند که با شوهران یا برادرانشان مشکل دارند و یا اینکه به طور کلی از اجتماع به دورند و شغل خاصی هم ندارند.ما در این کارگاه ها فقط نقاشی، آن هم در قالب ماندالا آموزش دادیم .

▪ ماندالا چه نوع نقاشی است؟

ـ ماندالا دایره‌ای است که در مربع قرار می‌گیرد. نقاشی ماندالا، نقاشی مذهبی است و ریشه آن به تبت برمی‌گردد. نقاشی ماندالا هم‌اکنون در اروپا هم رواج دارد. به هر حال ما طی این کارگاه‌ها این قالب نقاشی را آموزش دادیم و ۳ روز آخر هم نمایشگاهی از آثار زنان حاضر گذاشتیم. استقبال خوبی از این کارگاه ها به عمل آمد. روز اول خیلی جالب بود، چون زنانی از ملیت‌های مختلف آمده بودند. این برنامه یک طرف ایرانی داشت که برنامه‌ریزی آن را خانم سعیدی انجام داد. به هر حال نکته جالب این بود که من به عنوان یک ایرانی مجاری‌الاصل، برای مهاجران کارگاه گذاشته بودم. من مهاجر بودم و آنها هم خودشان مهاجر بودند. این قضیه جالب بود.

▪ آیا برنامه‌ای برای آینده دارید ؟

ـ قرار است سال آینده نمایشگاه بزرگی از آثارم در فرهنگسرای نیاوران برگزار شود. در حقیقت این نمایشگاه مروری بر ۴۰ سال فعالیت نقاشی من می‌باشد. برپایی این نمایشگاه کار دشواری است ، چون من باید آثار متعددم را که در جاهای مختلف پراکنده هستند، جمع کنم.

تجربه هم کلام شدن با هنرمندانی چون گیزلا وارگا سینایی که هویتی دوپاره دارند ،تجربه ای ذی‌قیمت است. این دوپاره بودن هویت البته در مورد وارگا سینایی کمی فرق دارد؛ چون به رغم آنکه یک مجار است با این حال نمی توان او را یک هنرمند " خارجی " صرف دانست. دلایل این امر هم ساده است: گیزلا وارگا سینایی همان قدر به کشورش مجارستان عشق می ورزد که به ایران. در نقاشی های او می توان به وضوح شاهد رگه هایی از تفکر و هنر ایرانی بود ، از این رو شاید بهتر باشد که او را یک ایرانی بدانیم تا یک مجار. وی که همسر خسرو سینایی کارگردان مطرح سینما است ،در سال ۱۹۴۴ (۱۳۲۳ شمسی) در مجارستان به دنیا آمده است. وارگا سینایی فارغ التحصیل دانشکده هنرهای زیبای وین است و نزدیک به ۴۰ سال می‌باشد که در ایران زندگی می کند. ۱۳ نمایشگاه انفرادی و بیش از ۱۰۰ نمایشگاه گروهی نقاشی، حاصل فعالیت های هنری او طی سال های اخیر است. او از سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۸۲ در مدارس وابسته به سفارت آلمان مشغول تدریس بود و سال ۱۳۸۰ به عضویت

انجمن هنرمندان نقاش ایران و گروه دنا درآمد. نمایشگاه های این نقاش در ایران و در کشورهایی چون چین ، ایتالیا، فرانسه ، فنلاند، نروژ، لهستان ، مجارستان و آمریکا برپا شده است. قرار است اردیبهشت سال بعد نمایشگاه مرور آثار او در فرهنگسرای نیاوران برپا شود. گفت‌وگویمان را با او در ادامه می خوانید.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=315082

VISTA.IR
Online Classified Service

در تهران زبان جهانی دارم

● گفت وگو با الیزابت کاتارینا هولت هاوس، نقاش

گفت وگو با هنرمندانی که دوست شان داری، هم جالب است و هم سخت. سخت از آن رو که می ترسی نتوانی حق مطلب را در حق شان ادا کنی. به ویژه آنکه بسیار فروتن، به دور از هر گونه جنجال، پرکار و سخت کوش باشند.

گفت وگو با الیزابت هولت هاوس (Elisabeth Holthous)، نقاش آلمانی که افزون بر ۱۴سال است، آرام و بی سر و صدا در تهران زندگی و کار می کند، کار چندان آسانی نبود. تنوع آثار وی و ذوق و خلاقیت او، آدمی را شگفت زده می کند. هولت هاوس در سال ۱۹۴۵ در آلمان متولد شد.

تحصیلات مقدماتی خود را تا ۱۹۶۴ به پایان رساند و در سال ۱۹۶۵ از مدرسه عالی هنر و موسیقی شهر کلن فارغ التحصیل شد. در ۱۹۶۹ به ایران آمد و مدتی در تهران ساکن بود. سپس در سال ۱۹۷۸ به آمریکا رفت و در آنجا با کارل زایس (Carl Zeiss) و ریدرز دایجست (Readers Digest) به همکاری پرداخت. وی از سال ۱۹۹۲ به ایران بازگشت و تاکنون در تهران زندگی و کار می کند. وی نمایشگاه های انفرادی نقاشی بسیاری در کشورهای مختلف اروپایی و آمریکا برگزار کرده است. در تهران نیز در گالری سپهری، گالری نهاوندی، گالری هفت ثمر و گالری منصوره حسینی و... نمایشگاه های انفرادی و جمعی بسیاری داشته است.

شرکت وی در نمایشگاه بین المللی هنر چاپ دستی از شهر Frechen آلمان و Grenchen در سوئیس، نمایشگاه بین المللی هنر مدرن در کاسل آلمان و... از دیگر فعالیت های وی است.

برنامه بعدی نمایش آثار وی در پائیز امسال در گالری هفت ثمر خواهد بود که شماری از آثار به نمایش درنیامده وی را در برخواهد داشت.

گفت وگو با هولت هاوس در آتلیه خصوصی وی در تهران انجام شد و حاصل آن گفت وگویی طولانی بود که ناچار به حذف بخش هایی از آن بودم.

افسوس که ترجمه این گفت وگو از آلمانی به فارسی از لطف و شیوایی سخن وی کمتر نشانی ندارد.

• آشنایی شما با هنر مدرن و اینکه در این راه قدم گذاشتید، چه پیشینه ای داشته است؟ از کی و چگونه شروع به نقاشی کردید؟

▪ من با هنر مدرن بزرگ شدم. پدرم در آلمان یکی از مجموعه داران بزرگ چاپ های هنر دستی بود و مجموعه بزرگی از نسخه های نفیس چاپی هنرمندان قدیم و معاصر اروپا و آلمان را جمع آوری کرده بود. مجموعه ای نفیس و غنی از آثار چاپی اچینگ، مزوتینت، درای پوینت، حکاکی روی چوب، لینوکات و... این مجموعه الان در آلمان و در اختیار من است. خب من از وقتی که یادم می آید در چنین محیطی بزرگ شدم و همیشه این آثار را می دیدم. برایم الهام بخش بودند. بخش مهم مجموعه پدرم را هم آثار مدرن تشکیل می داد و من با آنها آشنا شده بودم.

• تحصیلات شما اما در زمینه موسیقی بوده است.

▪ بله، در دانشگاه من در رشته آموزش موسیقی درس خواندم اما نقاشی همیشه برای من موضوع فکری بود. بعدها با آثار موندریان، پیکاسو، کاندینسکی و براك آشناتر شدم و این چند نفر تاثیر زیادی در جهت گیری فلسفی من در رویکرد به نقاشی داشتند. همین طور فریدریش نقاش آلمانی هم بسیار مورد علاقه و توجه من است. آشنایی من با باوهاوس و تجربیات و دستاوردهای هنرمندان آن هم در زندگی حرفه ای ام مهم و تاثیرگذار بود.

• همسر شما، علیرضا مشایخی در واقع اولین آهنگسازی است که مسایل موسیقی مدرن را در ایران مطرح کرد و به آهنگسازی بین المللی با الهام از موسیقی ایرانی پرداخت. تمایل شما به هنر مدرن آیا متاثر از زندگی با یك آهنگساز مدرنیست هم بود؟

▪ البته باید بگویم که علاقه و گرایش من به هنر مدرن، همان طور که گفتم از کودکی آغاز شد و از همان اول، من این روش بیان هنری را مناسب تر برای خودم دیدم. شاید این علاقه و گرایش من به شیوه های هنر مدرن در واقع دلیلی شد برای ارتباط نزدیك تر من با همسرم. در واقع ما در زندگی هنری خودمان هم زبان مشترکی را دنبال می کردیم. اما خیلی پیش تر از آنکه ازدواج کنم، نقاشی را شروع کرده بودم.

• چه ویژگی ای در نقاشی بود که از موسیقی به نقاشی رو کردید؟ چگونه زبان تجسمی را مناسب تر از زبان موسیقی برای خودتان دیدید؟

▪ برای من هر اثر هنری حس و حال و هوای خود را دارد. اما در نقاشی چیزی هست که برایم خیلی جذاب است. نقاشی مخاطب خود را صدا می کند.

نقاشی ای که بیننده خود را صدا نکند و با او حرف نزند، یك اثر هنری ناب نیست.

خلوص ندارد. این مسئله برای من خیلی مهم است. نقاشی باید حرفی برای گفتن داشته باشد. امیدوارم این مسئله باعث سوءتفاهم نشود. حرف نه به معنای ایدئولوژیك آن بلکه به عنوان نوعی بیان برای ارتباط حسی و معنوی با مخاطب. تابلویی که تنها حجمی از رنگ روی بوم باشد و هیچ ارتباط و حسی با بیننده برقرار نکند، ناب نیست. اما در عین حال هر کسی هم ممکن است که برداشت خاص خود را از آن داشته باشد.

• بیشتر آثار شما، دارای عنوان هستند و این عناوین اغلب بسیار تصویری هستند. به نظر شما آیا عنوان گزارش برای نقاشی، آن را محدود نمی کند و به ذهن مخاطب جهت نمی دهد؟

▪ انتخاب عنوان و اسم گذاری آثارم برای من به هیچ وجه برای آن نیست که ذهن بیننده در سمت و سوی خاصی جهت دار شود. من نمی خواهم و فکر می کنم هنرمند نباید برای مخاطب خود در مواجهه با اثرش، تعیین تکلیف کند. این اصلاً کار درستی نیست.

تخیل بیننده به هیچ صورتی نباید محدود یا جهت دار شود. مخاطب باید بتواند با نیروی خیال خود، با دریافتی که از تابلو دارد و فضایی که در مواجهه با آن می یابد، فضا و مفهوم خود را بیابد. اثر هنری با هر بار دیدن آن، از نو متولد می شود. مخاطب اجازه دارد به هر طریقی که دوست دارد، هر برداشتی که می خواهد از اثر داشته باشد. دلیل اینکه من برای آثارم اسم می گذارم، تنها یك مسئله شخصی و یادآور خاطره و یا حس نوستالژیك و دریافت من از اثرم است. اصلاً اصراری ندارم که بیننده آن را بداند و یا خود را به آن محدود کند.

• اما به هر حال برای شما به عنوان خالق اثر، ایده و به دنبال آن اسم موضوعیت دارد. آیا پیش از شروع کار، به اسامی و ایده های آن هم فکر می کنید؟

▪ در بیشتر موارد، در آغاز همیشه موضوعی، یادی، خاطره ای یا نوستالژی برای من وجود دارد که الهام بخش من می شود. البته گاهی هم اتفاق افتاده که بدون هیچ ایده ای شروع به کار کرده ام اما بسیار به ندرت. همیشه در آغاز برای من ذهنیتی وجود دارد. وقتی جرقه زده شد، آن وقت زمان شروع یك کار جدید است. این تجربه برای من همیشه بسیار جالب است و هر بار هم از این اتفاق شگفت زده و هیجان زده می شوم. هر بار تجربه ای از نو و درگیری و چالشی جدید با سوژه.

● بیننده آثار شما تا چه حد این فضا را احساس خواهد کرد؟

▪ نتیجه البته لزوماً برای بیننده آثار من یکسان نخواهد بود به احتمال زیاد همان تجربه من را نخواهد داشت. مهم اتفاقی است که در کار من افتاده و دریافت جدیدی که مخاطب از آن خواهد داشت.

● به نظر شما، نقاشی مدرن آیا تنها ترکیب فرم و رنگ است؟ دست کم در آثار شما این وضع چگونه است؟

▪ نقاشی های من، حداقل برای خودم، تنها ترکیب و بازی فرم و رنگ نیست. رویکرد من، رویکرد انتزاعی مطلق نیست. کم و بیش به نوعی عناصر فیگوراتیو در کارهایم دارم. سوژه و موضوع هم همیشه برای من مطرح بوده است و مبنای شروع برای من قرار می گیرد.

● پس بیان هنری با نوعی روایت گری برای شما مهم می شود!

▪ البته، نقاشی باید بیانگر باشد. این مسئله خیلی مهم است. این روایت گری که در مفاهیم و نه در فرم ها وجود دارد، برای من اهمیت زیادی دارد. شاید به نوعی تصویرگری کانسپچوال.● این تصویرگری معنایی چگونه اتفاق می افتد؟

▪ باید منظورم را بهتر توضیح دهم. تصویرگری معنایی که من به دنبالش هستم، به معنای رد پا و یا اثری از یك واقعه، خاطره یا شکل در ذهن من است. وقتی این تاثیر به وجود می آید، تصویرهایی نه لزوماً از جنس یك تصویر عکاسی بلکه فضایی تجسمی را تصور می کنم که متاثر از آن واقعه یا نوستالژی است.

این نوع تصویرگری شاید خیلی به نظر انتزاعی بیاید ولی من آن را تجربه کرده ام. من اسم آن را تصویرگری انتزاعی می گذارم.

● پیش طرح یا اتود یا برنامه از پیش تعیین شده چه جایگاهی در شیوه کاری شما دارد؟

▪ روش من به شدت از پیش فکر شده است اما نه از پیش قطعی شده!

یعنی من در ابتدا به موضوع فکر می کنم. شاید در رویارویی با آثار من کمی عجیب به نظر برسد اما همان طور که گفتم ایده های تصویری برایم مهم هستند.

هم به جنبه های فرمال و هم جنبه های مفهومی کارم فکر می کنم و برای آن طرح می زنم.

برای هر کاری پیش طرح های زیادی می دهم. شاید برای هر کدام از کارهایم بیشتر از ۳۰-۲۰ اتود و پیش طرح داشته ام که هر کدام می تواند اثری مستقل شود. البته همیشه یکی از آنها به نظرم صورت کامل و نهایی ایده ام بوده که اجرایش کرده ام.

● پس فرآیند نقاشی به کلی از پیش طرح شده است.

▪ البته، اما مسلماً در روند کار، الهامات جدید و حالت های متفاوت به وجود می آید که کار را به جهت دیگری هدایت می کند. من به این تخیلات و حالت های زمان کار اهمیت زیادی می دهم. آزادشان می گذارم تا نقاشی را به هر طرفی که باید بکشانند. اتود و پیش طرح، تنها نقطه شروع است. به نظر من تصادفی نقاشی کردن به نوعی آزمایش و خطا، لزوماً به نتیجه خوبی نمی رسد.

اما از سوی دیگر فرآیند خلاقانه طی کار نیز مهم است.

● نقطه پایان کار در یك اثر مدرن چگونه مشخص می شود.

▪ توضیح آن مشکل است. باید هر چیزی سرجایش باشد. چه از نظر فرمال و ترکیب بندی، چه از نظر رنگ و عناصر. باید این احساس در اثر به وجود بیاید که دیگر نمی توان چیزی به آن اضافه کرد و یا عنصر و رنگی را در آن جابه جا کرد. خیلی اتفاق می افتد که تابلویی را دو سه ماه یا حتی دو سه سال نگه می دارم، کنار می گذارم و دوباره به آن رجوع می کنم. هنوز احساس می کنم که کار تمام نشده است. در نقاشی مدرن،

مشخص کردن نقطه پایان کار دشوار و نیازمند تسلط، نگاه دقیق و البته ذوق نقاش است. تنها ترکیب فرم و رنگ و کمپوزیسیون کافی نیست.

• شما شیوه های مختلف و البته متفاوتی را در آثارتان تجربه کرده اید. این تنوع چگونه و از کجا به دست می آید؟

▪ تنوع شیوه های کاری من نه به خاطر آن است که نمی خواهم به مدت طولانی به شیوه ای خاص کار کنم، بلکه شیوه های مختلف، امکانات مختلفی برای بیان، به من می دهند. درست مثل آدمی که به زبان های مختلف می تواند صحبت کند. وقتی حال و هوای کاری ام تغییر می کند، زبانم را هم تغییر می دهم.

وقتی احساس می کنم که شیوه ای به تکرار نزدیك می شود یا مرا محدود کرده است، از آن عبور می کنم و به دنبال راهی نو می روم. هم شیوه های کاری، هم پالت رنگی و شیوه های قلم زنی من مخصوص به خودم است. گاهی رنگ ها را از پیش می سازم و گاهی هم روی بوم آنها را مخلوط می کنم. البته همیشه اتودها و مطالعات زیادی هم درباره رنگ می کنم. مجموعه اتودها و مطالعات رنگی من شاید صدها ترکیب و هم نشینی مختلف رنگ را شامل می شود که همگی ایده هایی نو و جدید هستند. شناسایی و تجربه رنگ ها مقوله ای بسیار بسیار مهم در نقاشی است.

• ویژگی مهم سبك شناسی آثار شما در کنتراست رنگ و فرم است. در این باره برایمان توضیح دهید.

▪ بله، اگر تنها از نظر فرمال به آثار من نگاه کنید، همواره براساس کنتراست بنا شده است. تباین و کنتراست، همان طور که می دانید، یکی از پایه ها و عناصر هنرهای تجسمی است و نتیجتاً در هر اثری باید به آن فکر شود. کنتراستی که مدنظر من است، بیشتر حالتی ساختارگرایانه دارد. کنتراست همزمان بین عناصر و رنگ ها و ارتباط و تعاملی که از این همزمانی در اثر برقرار می شود. در کارهای مختلفم همیشه به نوعی به دنبال روشی برای بیان جدیدتر کنتراست بوده ام و صورت تازه ای برای طرح آن.

• مجموعه شهرزاد، یکی از مجموعه های مهم و بزرگ شماست. ایده خلق این مجموعه چگونه شکل گرفت؟

▪ این مجموعه براساس داستانی بود که همسرم برای مجموعه نه گانه ای برای پیانو در نه(۹) قسمت نوشته بود. توجه من به داستان جلب شد و زمانی که در آلمان بودم، همیشه به آن فکر می کردم. آنچه باعث شد علاقه مند به کار روی آن بشوم این بود که در نظر من ایده اساسی داستان بر یك دوگانگی بنا شده است. شهرزاد و پادشاه دو قطب این داستان هستند. خب از منظر مفهومی این همان کنتراستی است که من همیشه به دنبالش هستم. سعی کردم که ترجمان بصری و تصویری آن را در نقاشی هایم پیاده کنم. در این ۹ تابلو که هر کدام عنوان یکی از فصل های داستان را روی خود دارد، دو جور فرم در تقابل با هم در کنار ترکیب دوگانه رنگ ها به کار گرفته شده اند. فضای داستان هم به نوعی در تابلوها بازنمود دارد. برای سلطان و شهرزاد هم عناصر نمادینی در نظر گرفته شده است که شخصیت آنها را تداعی کند.

• یکی دیگر از مجموعه های شما، موسیقی روی بوم است، کارهای مشترکی با علیرضا مشایخی. درباره آنها هم توضیح دهید.

▪ بله، این کارها پروژه مشترك من با علیرضا بود. او موسیقی خود را روی بوم به گونه ای تصویری و گرافیکی و گاهی کاملاً دقیق از نظر نت ها اجرا می کرد و سپس من کار خودم را با فرم ها و رنگ هایی که به آن اضافه می کردم ادامه می دادم. در واقع من بخش گرافیکی و تصویری را انجام می دادم و او بخش موسیقایی آن را.

• چه جور موسیقی ای؟

▪ در واقع این تبدیل گرافیکی بود از موسیقی روی بوم. تبدیل شدن نت ها و قطعه موسیقی به صورت اشکال تجسمی. نت ها در این آثار تبدیل به فضاهای تجسمی شده اند. البته در بعضی از آنها مثل «نیویورك، نیویورك» و «سمفونی تهران»، حتی نوازنده می تواند این آثار را اجرا کند.

• به نظر شما آشنایی و تحصیل شما در رشته موسیقی تا چه حد در این شناخت تاثیر داشته است؟

▪ فکر می کنم بی تاثیر نبوده است. وقتی که من به موسیقی گوش می کنم، آشنایی من با ساختار آن، باعث می شود که فرم ها، نت ها، تن ها و... برایم تبدیل به اشکال تجسمی شوند. این به آن معنی نیست که من در موسیقی رنگ و شکل می بینم اما دریافتی تجسمی از آن به دست می آورم و ترجمان تصویری آن را تجسم می کنم.

● شما سال ها است که در ایران زندگی می کنید. هنر نقاشی ایران را تا چه حد می شناسید؟

▪ تا حدودی با نگارگری ایرانی آشنا هستم و اساتید قدیم آن را می شناسم.

برای مثال بهزاد و آثار او را بسیار دوست دارم. ترکیب بندی های او، کاربرد رنگ، ترکیبات رنگی، نگاه او و... همگی بسیار نو و جدید هستند. آثار او امروز هم می تواند بسیار الهام بخش باشد.

● آیا شما هیچ وقت در آثارتان از عناصر و فرم های ایرانی استفاده کرده اید؟

▪ همیشه این ایده را داشتم اما هنوز موفق به انجام آن نشده ام. آشنایی و دریافت روح زبان نگارگری قدیم ایران، کاری دشوار است. به همین خاطر هم همیشه به ادبیات و شعر ایرانی علاقه داشته ام و در این باره مطالعه می کنم. ادبیات فارسی می تواند دریچه ای برای ورود به دنیای تجسمی هنر ایران باشد.

● یك نقاش آلمانی در قلب تهران. زندگی شما در ایران آیا تاثیری در کار شما داشته است؟

▪ خب شاید. هر چند به نظرم می رسد هر کجای دیگر هم بودم این راه را می رفتم ولی البته زندگی در ایران و در تهران، حتی تاثیراتی در روحیه و فضای من داشته است. شاید غیرمستقیم اما زبان کار من، زبانی جهانی است.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=229623

VISTA.IR
Online Classified Service

در جست وجوی شفا

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 ۱۸۷۳ 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.

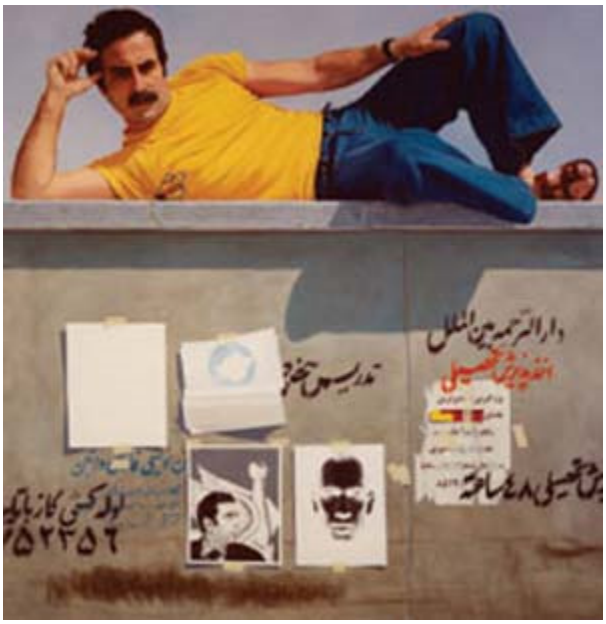
نویسنده:بیژن مقدم

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=209380

VISTA.IR
Online Classified Service

در ستایش امر واقعی



شاید هنوز هم به‌توان این حکم فراگیر آندره مالرو را باور داشت که تا حدود زیادی نیروی مؤثر هر اثر هنری در تفاوت آن با آثار هنری دیگر است.

در نظر آوردن همین وجه تفاوت در گستره‌ای محدودتر و تخصیصی‌تر، و پیوند زدن آن با این پند مشهور میخاییل باختین که هنرمندان معتبر همواره امکانات نهفته‌ی ژانر را کشف می‌کنند، دست‌کم برای من انگیزه‌ای کافی است تا نقاشی «بدون عنوان» احمدعالی را پیش از هر رهیافت تحلیلی دیگر از زاویه‌ی سبك شناختی مورد ارزیابی قرار دهم و بر صور بازنمایی آن تأکید کنم اگر با این نظر گاه به کارنامه هنری احمدعالی بنگریم به نکته‌ی آشنایی بر می‌خوریم که در نزد ما اهمیت ویژه‌ای خواهد داشت. تلاش چندگانه‌ی هنرمندان در رسانه‌های هنری متنوع اگرچه در تاریخ هنرمدرن پرسابقه است اما نوسانات بنیارسانه‌ای احمدعالی و تجربه آزمایی گاه‌به‌گاه او در فضای نقاشی و عکاسی فراتر از هر تمایل شخصی نامعین، بر نهادهای زیبایی شناختی تازه‌ای را یادآور می‌شود.

احمدعالی در اوج دوران فعالیت و بنا بر شهادت شماری از مشهورترین آثارش، نقاشی‌هایی آفرید که خصلتی عکس‌گونه داشتند و عکس‌هایی خلق کرد که بی‌اعتنا به قواعد ذاتی این رسانه در فرم و فضایی خلاقانه (یا به تعبیر تاریخی کلمه، نقاشانه) سیر می‌کردند.

حضور (به زعم من، پویای) این ناسازه، بر کنار از نیت مؤلف، در تعاملی ناهمسو منطق هر رسانه را به چالش می‌کشد و چیزی از مؤلفه‌های بیانی رسانه‌ی رغیب را درگیر توجیهات زیبایی شناختی خود می‌کند. اگر فرآیند دست کاری (manipulation) احمد عالی در رسانه‌ی عکاسی را به موازات مبانی نظری عکاسی هنری، جستن راهی برای گریز از محدودیت‌های ناگزیر این رسانه بدانیم؛ خصلت عکس‌گونه‌ی نقاشی‌های او، بی‌اعتنایی به آزادی‌های صوری کنش نقاشی و گونه‌ای تسلیم شدن آگاهانه به محدودیت ابژه‌های عینی است.

به این اعتبار، نقاشی پیش‌رو را باید یك تصویر نوع نمون در نظر آوریم. تصویری که در دهه‌ی پنجاه (هفتاد میلادی) به موازات جنبش پرشور و روز آمد فتورئالیست‌های امریکایی به‌وجود آمد و نقاش در روشی پی‌گیر بر آن بود تا در چهارچوب مؤلفه‌های این سبك، شکل تجسمی کامل و بی‌نقصی را باز آفریند.

فتورئالیست‌ها در واکنش به جریان‌های انتزاع‌گرای هم عصر خود از یك‌سو، و رشد تصاعدی باز تولیدات مکانیکی عکاسی از سوی دیگر، می‌کوشیدند با تمهیدات بصری عینی‌گرا و رویکرد به واقع‌نمایی‌های جز پرداز و اغراق آمیز، جلوه‌های زندگی روزمره، سلف پرتره، محیط کار هنرمند و اماکن بومی را به کانون موضوعی دنیای نقاشی وارد کنند.

تصویر نهایی هنرمندان فتورئالیست عموماً گزینش آگاهانه‌ی آن پاره‌هایی از واقعیت بود که به واقعیت حضوری مضاعف می‌بخشید.

نقاشی «بدون عنوان» احمد عالی، اما، علی‌رغم وفاداری بصری به شیوه‌ی فتورئالیستی، در گزینش نشانه‌ها به مرز گشایی شخصی و تازه‌ای می‌رسد. ژست خود نمایانه‌ی هنرمند در قسمت یك سوم بالایی کادر مربع، رنگ‌های شاد شلوار جین، تی‌شرت زرد و آبی آسمانی، ته سیگار میان انگشتان او، و همچنین، ترسیم دیوار نوشته‌های خیابانی (با آن منش تصادفی و بی‌هدف خود که نزدیك‌ترین انگاره به زندگی هر روزه‌ی شهری است) به مثابه عناصری آشنا، با همنشینی در کنار نشانه‌های بیگانه، حس متعارف خود را از دست خواهند داد.

تصویر نگاتیو چهره یك مرد و چهره مرد دیگری که خیره به او می‌نگرد (در این‌جا، باز شناخت شخصیت منصور قندریز- دوست در گذشته نقاش- و بهمن محصص، گره معنایی با اهمیتی را برایمان نخواهد گشود)، تصویر کلیشه چاپی یك پروانه، حضور نماد گونه جسم واقعی همان پروانه بر لبه دیوار و مهمتر از همه، کاغذ سپیدی که چون لوحی نانوشته (!) بی‌دلیل بر دیوار می‌ماند، همگی نشانه‌هایی هستند که بیشتر بر مبنای منطقی شخصی و روشنفکرانه در صحنه جاگذاری شده‌اند تا روالی واقع گرایانه.

عالی با چینش بسیار آگاهانه همین نشانه‌ها از مرزهای فتورئالیسم عبور می‌کند بی‌آنکه از آن بگسلد و به سر حد اثری سوپررئالیستی (گونه‌ای سورئالیسم واقع‌گرا) نزدیك می‌شود بی‌آن‌که بدان برسد. جایگاه واقعی سبك‌شناختی اثر او در تعلیق با واسطه‌ی حس واقعی است. واقعیت این تصویر به میانجیگری ذهن هنرمند تنها خواهان گشودن امکانات تأویلی تازه است. موردی که معنای آن شاید تنها در خیال فهم شود اما با این پیش‌فرض که وجود «امر واقعی» را بسیار جدی تلقی کنیم. به نظرم همین پرداخت پر وسواس به واقع نمایی و اصرار در عینی سازی ابژه‌های پیشرو در گستره‌ی رسانه‌ای که تحقق آن به مهارت‌های فنی بسیاری نیاز دارد فاش سازنده‌ی میل نهایی کمال‌گرایانه‌ای در نزد هنرمند است (چنان‌که در کنش ریاضت کشانه‌ی برخی از فتورئالیست‌ها نیز چنین می‌نمود): اثبات دامنه نفوذ و تأثیرگذاری تصویر عکاسانه و شاید، احترام آیینی به شالوده وجودی آن، از راهی بس دشوارتر و ناهموارتر.

تابلوی «بدون عنوان» احمد عالی تصویری است که همچون هر اثر هنری اصیل دیگر تنها در رسانه‌ی بیانی خود با معناست. تجسم این تصویر در قالبی به‌جز نقاشی و مثلاً ایده‌پردازی همین تصویر در قالب یك عکس (یا فتومونتاژ) می‌تواند ماهیت آن را تا حد یك شوخی بصری کاهش دهد.

او این اثر را بر روی بوم می‌آفریند. تا به وساطت ذهنیت خود بر شأن واقعیت بیافزاید و به آن اهمیت دهد. «بدون عنوان» احمد عالی منش بازنمودی عکاسی را در رسانه نقاشی مستحیل می‌کند. او از طریق نقاشی به بازنمایی عکاسانه در حکم تصویر مرجع اعتبار می‌بخشد. حالی که به نظر می‌رسد بسیاری از عکس‌ها خود از توان این کار عاجزند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240654

VISTA.IR
Online Classified Service

در ستایش اویسی بودن

دغدغه مقاومت و ایستادگی در برابر فرهنگ مهاجم، منحصر به ملت ما نیست. هر جایی که تاریخ و هنر داشته باشد، بالطبع تعصبات فرهنگی نیز وجود خواهد داشت، در نتیجه در مقابل فرهنگ وارداتی عکس‌العمل

خصمانه‌ایی نشان می‌دهد. بنابراین هویت‌جویی‌های معاصر ایرانیان (و ضدیت با غرب) صفت و موجودیت منحصر بفردی نیست! برای مثال نزدیك به یك قرن پیش (۱۹۱۱) انجمنی از نقاشان پیشتاز روسیه با نام «دم الاغ» تشکیل شد، هدف این گروه از هنرمندان رهاسازی همه روسیه از جنبش‌های نوگرای اروپای غربی بود.

بعدها در دیگر نقاط جهان (همزمان با گروه «خروس جنگی» یا جنبش «سقاخانه» حرکت‌های مشابهی در احیا سنت‌های بومی شکل گرفت که از آن جمله می‌توان به احیای فرهنگ آندلسی عربی در نقاشی کشورهای آفریقای شمالی اشاره کرد. پیش‌تر از آن‌ها سنت سوسیال رئالیستی آمریکای لاتین به‌نوعی واکنش منفی در برابر هنر اروپایی‌مآب به حساب می‌آمد. بنابراین هر ملت اندیشمندی در برابر کپی‌های خام‌دستانه‌ی هنرمند سرسپرده شیفته و وابسته، موضع‌گیری می‌کند و پس از مدت کوتاهی آن‌را پس می‌زند، این سرنوشت محتومی برای هر بافت غیر خودی است؛ ممکن است بشود با پیوند مصنوعی چند صباحی عضوی را بر پیکری چسباند اما برای نگهداری‌اش باید جان کند، و هر وقت ضرب و زور برداشته شود، خود به خود آن عضو پس زده می‌شود و تن را به نیستی می‌کشد! آیا به‌راستی تلاش‌های هنر ایرانی برای خودی کردن رفتار بصری به نتیجه رسیده است؟!

به باور من شماری از هنرمندان معاصر توانسته‌اند رگه‌های باریکی از هضم مدرنیسم را تجربه کنند و صد البته در این راه به توفیق نیز رسیده‌اند؛ هیچ‌گاه فراموش نمی‌کنم اولین باری که نقاشی‌های زنده یاد جعفر روحبخش را دیدم. احساس کردم با این‌که مرا به‌یاد قندریز، زنده‌رودی و عربشاهی هم می‌اندازد اما جنسی از خودی شدن در او حلول کرده بود که من را به ستایش وا می‌داشت.

افسوس که اجل نقاش به هدف نزدیك‌شده‌ایی را از ما گرفت، کارهای آخرین او روح‌بخشانه بودند، چیزی میان درك همگان و تحریك عواطف فرهیخته! به‌یاد جمله‌ایی از پیکاسو می‌افتم او درباره‌ی جذب توده‌ها به هنرش می‌گوید: «من هرگز به نقاشی برای یك گروه اندك مرفه باور نداشته‌ام. همیشه این احساس را داشته‌ام که نقاش باید چیزی را حتی در شخصی که به‌طور عموم به تابلوهای نقاشی نمی‌نگرد، بیدار کند، مثل تئاترهای «مولیر» که همیشه چیزی در آن هست تا هم آن کس را که بسیار هوشمند است بخنداند و هم آن کس را که هیچ نمی‌فهمد.»

عجیب است بعضی از هنرمندان ما به سبب پذیرفته شدن توسط عموم (و یا بعضی اقشار) در زمره آرتزین‌ها (artisan) قرار می‌گیرند در حالی که گناه آنان تنها پرهیز از گنده‌گویی‌ها و روشنفکرمآبی‌های مالوف جامعه‌ی خواص ایرانی است!

وقتی به این‌جور آرتیست‌ها فکر می‌کنم تصاویر آدم‌هایی مثل ناصر اویسی، جعفر روحبخش، ابوالقاسم سعیدی، سهراب سپهری و هوشنگ سیحون جلوی چشمانم رژه می‌روند. وقتی در برابر آثار این‌طیف قرار می‌گیریم شناخت ما از پیش‌داده‌هامان این جمله را به‌وجود می‌آورد که «آه این را من می‌شناسم». آیا به راستی هدف هنرمند چیزی فراتر از این حادثه است!

جامعه فرهنگی پس از انقلاب به تبع نفی اجتماعی، فرهنگی عصر پهلوی تمام عناصر فرهنگی و به‌طور اخص هنرمندان پذیرفته‌ی شده‌ی آن دوران را به جرم سیاسی نبودن و یا برچسب‌هایی (مثل بی‌خاصیتی اجتماعی) از خود راند بی‌آن‌که به این اصل توجه کند که هنرمند پاسخگوی خود در برابر خود بودن است و لاغیر!

این روزها توجه به نقاشی‌های سهراب سپهری یادآور این حقیقت است که اثر هنری فارغ از هر تعبیر و تاویل چونان وجودی جاندار با ناظر خود ارتباط برقرار و مخاطبین خودش را اخاذی می‌کند. پذیرش اثر هنری از جانب تاریخ هنر همیشه ملغمه‌ایی است از تعصبات، تعلقات و احتمالات جماعت سیاست‌گذار فرهنگ، دلال هنر، منتقد و ... حال آن‌که امروز ناظر اثر هنری نه نقد مغرضانه نقاد را می‌خواند و نه می‌پرسد چرا یك نقاشی را می‌خریدند یا می‌خریدند! اینك تابلو عریان و بی‌پرده روبه‌روی او می‌ایستد و او را به جدالی عاطفی می‌کشد، مطمئناً پیروز شدن در این میدان به توانایی اثر بستگی دارد و این تشویشی ابدی ازلی است، آیا اثر هنرمند ناظرش را مجاب می‌کند یا خیر!!

چند روز پیش آخرین کتاب اویسی با عنوان هنر صوفی (SUFI ART) و البته به امانت از جناب آقای دکتر مجابی در اختیارم قرار گرفت. کتاب به

اهتمام رتانا (RETANA) ناشر اسپانیایی (در سال ۲۰۰۱) تهیه شده است. اویسی همان‌طور است که بود. غمزه دخترکان زیبا و خرامیدن نوازنده‌ها و اسب‌هایی که معلوم نیست چرا این‌قدر هیجان‌زده‌اند!

با این تفاوت که حالا دیگر نقاشی‌های آن‌قدر به او انس و الفت دارند و خنیاگر شده‌اند که نمی‌شود به مینیاتورهای تورنان ربطشان داد، اسب‌هایش که منسوب به خود او شده‌اند ما را به یاد زن و اسب‌هایی ظروف مکتب نیشابور نمی‌اندازد.

دیگر از رد پای هنر مالاگایی و پیکاسوهای ایرانی خبری نیست، اویسی به مثابه اویسی، این را برای آن می‌نویسم که بدانیم، خیلی‌ها، نقاشان سقاخانه و بعد از آن هنرمندان دهه ۴۰ ایران را به سبب حمایت شدن از جانب حامیان رسمی مورد نکوهش قرار داده و شهرت آن‌ها را به تبلیغات دولتی منتسب کردند (که البته بی‌تاثیر و بی‌ربط نیست) اما اویسی این نقاش ایرانی هنوز در ویرجینیا دارد همان قدر ایرانی نقاشی می‌کند که پیکاسو در پاریس اسپانیایی ماند، البته نقاشان مستعد بسیاری به سبب وضعیت فرهنگی عقب‌مانده‌ی ایرانیان مهاجر و نیاز و معاش، به نوستالژیاگرافی مشغولند و تصاویر مهاجر پسندی را مصور می‌کنند که این معضل و شرایط محتوم در مقاطعی شامل حال اویسی نیز شده است.

با این‌حال این را نمی‌شود نفی کرد که او نقاش مستعد و پیگیری است. رفتار بی‌قید و بند او با عناصر محدودش (زن، اسب، انار، پرنده) او را دچار سیرت متمایزی کرده است. اگر بخواهیم مسیر نقاشانه او را دنبال کنیم شاید اولین شناخت ما از او به بی‌ینال کاخ ابیض ۱۳۴۱ باز می‌گردد. او در این نمایشگاه به عینه زبان شخصی خود را به مخاطبین معرفی می‌کند. هر چند اولین فعالیت‌های هنری‌اش در سال‌های ۱۳۳۵ آغاز شد اما از بی‌ینال تهران به بعد تلاش‌های وسیعی را در گسترش و معرفی زبان شخصی‌اش دنبال نمود. یکی از این خصلت‌ها تعمد در املی کردن اثر هنری است.

نقاشی‌های او در ظاهر آموزش ندیده و نا آشنا با مظاهر هنر مدرن به‌نظر می‌رسند اما در باطن با ماسك متظاهرانه و املی، تکلف‌های دست و پاگیر نقاشی ایرانی را پنهان می‌کند، این‌که او سعی دارد خود را نقاشی خودآموخته معرفی کند نیز ریشه در همین ویژگی اویسی دارد (در بیشتر منابع و ماخذ خود را فارغ‌التحصیل علوم سیاسی معرفی می‌کند و از آموزش‌های هنرها زیبای رُم سخنی به‌میان نمی‌آورد) ویژگی دیگر او تلاش در برقراری ارتباط میان ادبیات و نقاشی است. آثار او همیشه شعریتی مستند را در خود پنهان دارند، حتی استفاده مستقیم او از خطوط ایرانی و نوعی تایپوگرافی شبیه شکسته نستعلیق تلاشی است در القا همین مفهوم!

اویسی در این مسیر به دستاوردهای راهگشایی نیز نائل آمد؛ حتی خلق نوعی از خطنگاری (اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی) و یا استفاده از ترکیب مواد با پارچه، توری و ورقه‌های مطلا روی بوم و ایجاد ترفندهایی در جهت پنهان کردن نواقص ترکیب‌بندی، جملگی پیشنهاداتی است که او به نقاشی ایرانی توصیه کرد.

اگر این را بپذیریم که اویسی پیش از پذیرفته شدن، در مسیر خلاف جریان رسمی آموزش هنر آن روزگار حرکت کرد و به سبب فی‌البداهگی غیر عادی، تصاویرش تقبیح شد، آن‌گاه جذابیت نقاشی‌هایش افزون‌تر می‌شود. شلختگی و بی‌قیدی نقاشی‌های او در قیاس با آدم‌هایی مثل «باسکیت» و «پالادینو» خیلی غیر عادی نیست اما اگر توجه داشته باشیم که او در اواخر دهه ۷۰ میلادی به این اسلوب و شیوه‌گری فی‌البداهه دست یافته بود آن‌وقت ارزش‌های محققانه و آوانگارد او بیشتر آشکار می‌شود.

هنر معاصر ما بی‌وجود اویسی پازلی ناقص است. او نماینده بخش مهمی از هنر فیگوراتیو نوگرایی ایرانی است بنابراین نمی‌شود او را ندید یا فراموشش کرد. تنها تفاوت اویسی امروز با اویسی دیروز پختگی و انسجام آثار امروزه‌ی اوست. او خیلی خصایص آرتیستیك‌اش را فدای عشوه‌گری‌های تصاویرش کرد. امروز جای آن همه رنگ ماساندن و لایه‌لایه کار کردن و تجربه‌گری‌های تکنیکی و خط و طره‌ها و مینیاتوروارها را ترکیب‌بندی‌های قطعی و ماهرانه‌ای گرفته است، باید بپذیریم امروز اویسی دوران فترت پس از پختگی را پشت سر می‌گذارند؛ هر چند به اعتقاد بسیاری از هنرشناسان نقاشی‌های گذشته او خیلی تجربه‌گر و پویاترند اما اگر نفی سنت مدرنیسم غربی را شاخصه‌ای در جهت تشریح بخشی از هنر ایرانی بشناسیم آن وقت اویسی نقاشی است که بر علیه فردیت مدرنیستی خویش قیام کرده است. قیاسی که با دلبری نقاشی‌هایش رو در روی ما گردن فرازی می‌کند و در این نزاع و جدال، نیشخند نقاشانه‌ی اویسی است که پایان ماجراست.

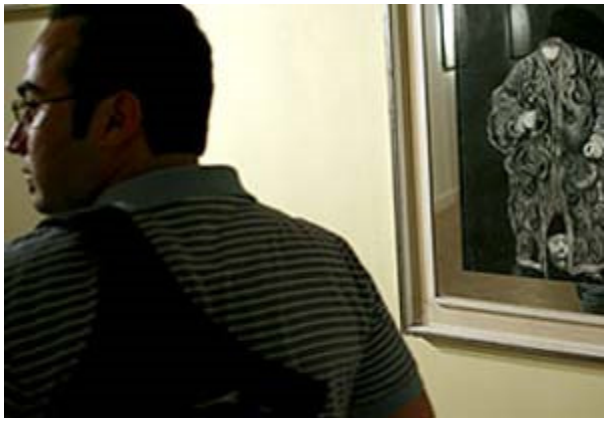
در آخر به یاد جمله‌ایی دیگر از پیکاسو افتادم، او می‌گوید: «نقاشی همان آزادی است، از فرط پرش کردن این امکان پدید می‌آید که شخص در طرفین طناب به زمین بیفتد لیکن اگر انسان به استقبال خطر پریدن و شکستن سر و دست خود نرود چه می‌تواند بکند؟ این‌که اصلاً پرش نکند» و می‌دانیم اویسی پرنده خوبی است. شمایل‌های قجری‌مآب اویسی آخرین تصاویر کهنه‌پرستانه و باشکوه نسل اوست.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249162

VISTA.IR
Online Classified Service

در ستایش محصص ماندن



من عادت کرده‌ام صدها را ببینم. نه فقط صداها، من همه بوها و حس‌های غریب و گمشده را می‌بینم؛ گوش من پُر از صداها و بوهای ناشناس است که انگار از خواب می‌آیند و در وهم و خیال فرو می‌ریزند و من روی غرقاب درونم خم می‌شوم، به اعماق تاریك و غلیظی که نمی‌دانم جهنم است یا عرش خیره می‌شوم صدای استغاثه‌ها و نفرین‌ها از اعماق وجود من، از انتهای آن تاریکی خیس و شوم می‌جوشد و به‌صورت کابوس‌های پریشان بر من نازل می‌شود.

چندی پیش فرصتی پیش آمد تا تعدادی از جدیدترین کارهای اردشیر محصص و البته اصل آثار را از نزدیك ببینم. از دو جهت این فرصت را مغتنم دانستم. اول آن‌که همیشه کارهای اردشیر را در کتاب‌ها و نشریات دیده‌ایم و کمتر پیش می‌آید تا اصل آثار در دسترس باشند و نیز این‌که آثار، از کارهای متاخر او بوده و همین بر اهمیت این ماجرا می‌افزاید.

اردشیر محصص تا قبل از کوچ، پرونده قطور و قابل پی‌گیری و استنادی در اختیار ما دارد. این به دلیل تعداد آثار منتشر شده او و نیز کتاب‌های متعددی است که به طبع رسانده است. اما بعد از کوچ است که ردیابی خودش و آثارش سخت و گاه غیر ممکن به‌نظر می‌رسد.

با مرور آثار جدید او گویی هوای اردشیر همچنان طوفانی است. انسان‌نماهای او، حالا کمی فربه‌تر و شاید وحشی‌تر و البته کودن‌تر شده‌اند؛ اما همچنان همزیستی باورناپذیر و مضحکی در جوار هم دارند.

می‌اندیشم چگونه آدمیانی چنین شوم، و مسخ شده و دَد صفت، زمانی به این مسافت را کنار هم دوام آورده‌اند؟ کنار هم و مشغول دریدن و لهیدن هم.

خالقشان - اردشیر را می‌گویم - او نیز همان است که بود. لجوج و ناسازگار. محصص آن‌سان که من می‌شناسمش اهل سازش نیست. او در این سال‌ها با جامعه و فرهنگ ساقط آن، با آدمك‌ها و رجاله‌های درهم لولیده آن و با هیچ چیز سازش نداشته است؛ حتی با اردشیر هم.

حالا بعد از نزدیك به سی سال کم‌خبری و بی‌خبری از او؛ می‌بینم که همچنان بر آن چه بدان اصرار داشت و پا می‌فشرد، وفادار مانده است. هر

چند شاید فرسایش هفت دهه زیستن - نیمی در غربت - این مجال را به دست و قلمش نمی‌دهد که یارای ذهن سریع و تعصب محکمش را داشته باشند. اما اردشیر آنچه را که می‌باید، سال‌ها قبل از این به اثبات رسانده است و خوشحالم از این‌که می‌بینم در ۶۸ سالگی، در همان سمت و سویی پرسه می‌زند که در سی‌وچند سالگی می‌زد و نیز خوشحالم از این‌که همچون بسیاری از هم نسلان کوچ کرده و نکرده‌اش، قلمش را به میل هیچ‌کس تکان نداده جز خودش و هنوز شرح، ثبت و تفسیر تاریخ را رسالت خطهایش می‌پندارد و خرسندم از این‌که با همه‌ی سختی سال‌های کوچ، قوت دست و قلم او همچنان بر کاغذ سفید می‌نشیند نه بر روی کراوات و کاسه و بشقاب و تبلیغ آن در شوهای تلوزیونی. محصص آنچنان که تاریخ ثابت کرده، معادش را به معاشش نفروخت و اولی را به آن دیگری افضل‌تر دانست. این را نه به حرف و خطابه که این روزها بسیار می‌خوانیم و می‌شنویم، که با عملش در این سال‌ها ثابت کرده است.

اردشیر را از آن جهت هنوز دوست دارم که هنرش را به هیچ چیز جز تعصب نیالود و حتی خطی برای خوش‌آمد این و آن و مشتری‌های خرده بورژوا نیافرید. می‌دانم که زیبایی را دوست دارد، اما نشان داده که آن را با زر به معامله نمی‌نشیند. اردشیر زیبایی را خوب می‌شناسد اما گالری‌داران و کلکسیونرها و صاحبان میهمانی‌های شبانه، آن به او نیاموخته و دیکته نکرده‌اند. او خود کاشف زیبایی است و تصاویر زیبا را از نیاکانش گدایی نمی‌کند. اردشیر ادامه‌ی هرات و تبریز و قاجار است نه نوشخوارکننده‌ی آن‌ها.

اردشیر را از آن جهت هنوز دوست دارم که هیچ‌گاه ادعای جذب توده‌ها را نداشت و ندارد. حال آنکه طرح‌های او از اعماق روابط توده‌ها و جامعه می‌آیند. آنان که او را روشنفکرمآب می‌پندارند به این خاطر است که اصولاً از هنر تصوری جز مصورسازی زنان زیبا و رنگ‌های قشنگ و نقوش خوشگل ندارند.

عجب است با وجود آنکه همیشه عده‌ای انگ بیش از حد روشنفکر بودن و غیر قابل فهم بودن را به اردشیر و طرح‌هایش زده‌اند، اما می‌بینیم بعد از سال‌ها همچنان آثارش بحث برانگیزند و کتاب‌هایش در کتاب‌فروشی‌های اطراف دانشگاه کشف می‌شوند و داد و ستد می‌شوند و خواهان دارند. این را مقایسه می‌کنم با بسیاری دیگر که آوازه شهرت و ناموری‌شان، سال‌هاست از درون گالری‌ها و دیوارهای مجموعه‌داران و حلقه یاران موافق فراتر نرفته است. ولی چه سود که روزگار قحطالرجال است.

اردشیر محصص يك نام نیست. او انعکاسی است از واکنس به توحش و دهشت جامعه معاصر. اردشیر بارها و بارها نقاب از صورت ما برکشیده و نشان‌مان داده است که پس از هر دوستی و مسامحه چه دنیای هولانگیز و هراسناکی پنهان است.

یادداشتم با سخنی از خسرو گلسرخی برای اردشیر به پایان می‌رسانم:

«او بدبینانه نگاه نمی‌کند، او کاشف بدی‌هاست»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=248261

VISTA.IR
Online Classified Service

در فاصله دو نقطه، چند نقاشی و یک زندگی

کودکی که پنج سالگی‌اش را با طعم تلخ مهاجرت و جنگ گذرانده ، بعدها توانست به خوبی حضور گل‌ها را در یخبندان به تصویر بکشد. نامش را ایراندخت گذاشتند - دختر ایران - از آن رو که بازگو کردن افسانه یک عشق، عشق به وطن، در خانواده‌اش موروثی بود. بعدتر، زمانی که <یک نقاش جوان خارجی در پاریس> نام گرفت، هرگز رنگ خاکستری آسمان و رنگ صورتی غروب‌های این شهر به زیر پوستش راه پیدا نکرد، چرا که ریشه‌های هویت او، بر شیفتگی و جاذبه‌ها، غلبه داشت. حالا، سال‌ها از اولین حضور آن نقاش جوان خارجی در پاریس می‌گذرد و او طی این همه سال یک پای در پاریس داشته و یک پای در تهران، هرچند تهران برایش خاطره دیگری دارد. ماحصل پنجاه سال فعالیت هنری <نقاش تابلوهای بزرگ> پیش‌روی ما در خانه‌اش بود . موزه هنرهای معاصر تهران چندی دیگر میزبان آثار این هنرمند خواهد بود، هنرمندی که برای ما از زندگی در فاصله دو نقطه گفت ...

▪ در فاصله دو نقطه...>! اشاره به چه چیزی است که نام کتاب معروفتان هم شده؟

اشاره به مفهوم خط در نقاشی است. اولین درس طراحی، تعریف خط است که خط از تعدادی نقطه در کنار هم به وجود می‌آید. گرچه می‌دانیم که خود نقطه از نظر فلسفی به معنای هیچ است، اما زندگی خودم را در فاصله شروع و پایان خط یعنی در فاصله این دو نقطه، می‌بینم. و در فاصله این دو نقطه است که حضور من در عرصه هستی معنا و مفهوم پیدا می‌کند. زندگی من با نخستین نقطه‌ای که گذارده‌ام؛ یعنی نخستین نقاشی، آغاز شد و روزی با آخرین نقطه، پایان خواهد گرفت. به عبارت دیگر، نقاشی آغاز و پایان من است. یک زندگی، چند اثر، در فاصله دو نقطه...!

▪ زندگی هنرمند هیچ نقطه پایانی ندارد...

همین‌طور است؛ ولی به‌هرحال روزی آخرین نقطه را خواهم گذاشت. همیشه به این فکر کرده‌ام که چه روزی در هفته خواهم مرد؟ یکشنبه، دوشنبه، سه‌شنبه؟ صبح یا شب؟ آن روز در چه ماهی از سال خواهد بود. خودم متولد شهریورم. یک روز آفتاب در خواهد آمد و من شب‌اش را نخواهم دید، یا شبی که صبحش را نخواهم دید...!

در نقاشی‌های شما، نمی‌شود تصویری از مرگ دید. همیشه تداوم زندگی از گذشته تا امروز در آنها دیده می‌شود. این تصویری که از مرگ در ذهن دارید، در نقاشی‌هایتان به چشم نمی‌خورد...

همین‌طور است، نقاشی‌هایم زیستن و حیات و امید را تصویر می‌کند چراکه من مرگ را پایان خودم نمی‌دانم. این همه نیروی عشق که در وجودم انباشته شده، با مرگم پایان نخواهد گرفت. وارد مرحله‌ای از زندگی‌ام شده‌ام که طی آن زندگی و تجربه‌هایش برایم مفهوم و ارزش متفاوتی پیدا کرده‌اند. برای نخستین بار در زندگی از خودم راضی‌ام. چرا که عشق و ایثار عشق را که تعریف دیگر رسیدن به تعالی است، می‌شناسم. حس می‌کنم زندگی‌ام را ساخته‌ام و روزی چیزی از خودم را پشت سر خواهم گذاشت، امروز حتی تاثیر آن را به چشم می‌بینم، در تحول نقاشی معاصر ایران، در حرکات اجتماعی و رفتار بسیار مهربان جامعه نسبت به خودم.

▪ به تجربیات اخیرتان در نقاشی اشاره کردید. این تجربیات چگونه است؟

تمام وقتم را برای نقاشی گذاشته‌ام، برای کارهای دیگر اشخاصی را معین کرده‌ام تا آن کارها را انجام دهند. از رفت و آمدم کم کرده‌ام و به مسائل حاشیه‌ای نمی‌پردازم تا بتوانم نقاشی کنم. ممکن است با این کار، ۱۰ تابلو بیشتر از خود باقی بگذارم، نمی‌دانم، ولی تا لحظه‌ای که زنده هستم می‌خواهم غیر از نقاشی، کار دیگری نکنم، دنبال هیچ چیز دیگری نیستم، حتی نتیجه کار هم دیگر برایم مهم نیست، مهم نیست که نقاشی‌هایم خوبند یا بد، فقط خود نقاشی برایم مهم است. خوشبختانه دوره جدیدی در کارم پیدا شده که کاملاً با کارهای گذشته‌ام متفاوت

است. شاید به ایجاز رسیده باشم. شاید پرواز را تجربه می‌کنم. هرچه هست حس می‌کنم نیرویم چند برابر شده. اکثراً یکسره از اول شب تا روز بعد کار می‌کنم، گرچه دکترها از این بابت خیلی ناراضی‌اند، هم از این بابت و هم از بابت سیگار کشیدنم. چه خوب که در ۷۰ سالگی به جای تکرار خودم وارد دوره جدیدی شده‌ام. همیشه از اینکه خودم را تکرار کنم واهمه داشته‌ام. گرچه برخی از آدم‌ها تفاوتی بین دوره رنگ‌های سرخ، مانند <از اینگونه رستن> و دوره سفید، یخبندان‌ها، مانند <چهارسوار مرگ> نمی بینند ولی من می‌دانم که نحوه نگرشم در هر لحظه در حال تغییر و تحول است. این دوره جدید در واقع نتیجه‌گیری از سال‌های عمر یک نقاش است.

▪ خانم درّودی، شما به نقاش تابلوهای بزرگ مشهورید. وقتی هم نگاه می‌کنیم می‌بینم که تابلوهای شما در مقایسه با دیگر تابلوها بزرگتر هستند و بزرگترین تابلویتان در سان فرانسیسکو نگهداری می‌شود. چه انگیزه‌ای در خلق آثار بزرگ دارید؟

در نقاش‌های خیلی بزرگ، خیلی راحت‌تر با مقوله نقاشی و تکنیک نقاشی برخورد می‌کنم. قلم موهای بزرگ به کار می‌برم و از جزئیات در می‌گذرم، جزئیات در نقاشی دست و پا گیر و وقت‌گیر هستند و حذف آنها، قدرت و صلابت بیشتری به کار می‌دهد. خوشبختانه هنوز می‌توانم در ابعاد نسبتاً بزرگ کار کنم. البته نه به بزرگی سابق. در خلق نقاشی‌های بزرگ وقتی حسی به سراغم می‌آید آنچه را مهم و اصلی است در کلیتش می‌بینم. مثلاً در نقاشی سان فرانسیسکو که در ابعاد ۱۵ متر مربع بود، و روی دیوار آن‌هم به شکل عمودی نصب شده بود امکان این که بتوانم روی تمامی آن، در آن واحد احاطه داشته باشم و به جزئیات بپردازم، نبود. بنابراین آنچه را حس می‌کردم به سرعت و بی‌واسطه به روی بوم منتقل می‌کردم. اما حین نقاشی چه احساس شگفتی از پرواز داشتم. حس می‌کردم هم خودم و هم قلم مو پرواز می‌کنیم. و مهم در این نقاشی، القای حس پرواز، رهایی و در عین حال بی‌وزنی بود، نه چگونگی این پرواز.

▪ در باره تابلوی مشهور نفت که در سال ۱۹۶۸ در مطبوعات مهم دنیا دو صفحه‌ای چاپ شد بگویید.

در سال ۱۹۶۸ گروهی به ایران آمده بودند که لوله‌کشی آبادان به ماهشهر را به نقاشی سفارش دهند. این گروه به سراغ چند نقاش رفتند و سری هم به آتلیه من زدند. آن زمان همسرم برای راه‌اندازی تلویزیون بندرعباس به این شهر رفته بود. همان شب آنها با من تماس گرفتند و گفتند امشب به هتل هیلتون بیایید یک میهمانی به افتخارتان برپا کرده‌ایم. گویا من ار میان دیگر نقاشان برای کشیدن تابلوی <نفت ایران> انتخاب شده بودم. آن شب وقتی قرارداد را جلویم گذاشتند، گفتند ما یک عکاس می‌فرستیم تا مرحله به مرحله از کار شما عکس بگیرد. اگر کار شما در مهلت یک‌ماهه، جوابگوی ما نباشد، می‌باید اثر دیگری بکشید. پاسخ دادم نیازی نیست عکاس بفرستید من تعداد زیادی نقاشی با موضوع نفت نقاشی خواهم کرد و تابلویی که چاپ خواهد شد تابلویی است که من انتخاب خواهم کرد. به اهمیت انتشار تابلویی با عنوان <نفت ایران> در مطبوعات مهم دنیا پی برده و از رسالتی که به من واگذار می‌شد آگاه بودم. در یک لحظه تصمیم گرفتم تمام امتیازهای مادی این کار را زیر پا بگذارم و روی حق انتخاب اثر پافشاری کنم. به این خاطر، قرارداد دوباره‌نویسی شد تا قرارداد قطعی شده و هیچ شرط و شروطی از طرف آنها اعمال نشود و حق انتخاب نهایی اثری که در مطبوعات معتبر دنیا، یعنی <تایمز، نیوزویک، لایف، نیوز فرانت> و بسیاری دیگر در دو صفحه، همراه با نوشتاری از من منتشر می‌شد به من واگذار کنند.

▪ به چه فکر کردید؟

به اهمیت بازتاب این اثر در جهان و اینکه نفت، رگ‌های اقتصاد ایران است و مهمتر اینکه با این نقاشی به عنوان یک ایرانی می‌توانم دیدگاهم را از <نفت ایران> بازگو کنم. در کنار این تابلو متنی بود در چند سطر به امضای من. بعدها <احمد شاملو> به این تابلو اسم زیبایی داد به نام <رگ‌های ما، رگ‌های زمین.> روزی که این تابلو در مطبوعات دنیا چاپ شد یکی از بزرگترین روزهای زندگی من بود. سی و دو سالم بود که به شهرت جهانی رسیده بودم و درهای زیادی برایم باز شده بود، ولی صبح روز بعد مثل روزهای دیگر ساعت ۸ صبح سرکارم در تلویزیون حاضر شدم و دفتر ورود و خروج را امضا کردم. انگار هیچ اتفاقی پیش نیامده... چون در قلبم می‌دانستم، من در خاک وطنم ماندنی هستم و این خاک است که منبع الهام من است. عجیب نیست که چندی بعد تابلوی <پل پیروزی> مرا که تلویزیون قصد داشت بخرد، با این که از همه نقاشان تابلو می‌خریدند به من پس دادند. چندی بعد تابلوی دیگر مرا که برای جشن هنر شیراز فرستاده بودم به عنوان اینکه کیفیت لازم را ندارد به من باز

گرداندند. این را برای هنرمندان جوان می‌گویم که از تحقیرها و انتقادها دلسرد نشوند. امروز محکم‌تر از همیشه نقاشی می‌کنم و به این کارهای حقیر و ناروا می‌خندم. نقاشی، اجر صبوری و تحمل و ایمان به کارم را، به من باز می‌گرداند.

▪ آشنایی شما با همسرتان پرویز مقدسی تاثیر زیادی روی کارتان داشته و در صحبت‌های قبلی‌تان هم این تاثیرگذاری مشهود است. تا جایی که اطلاع دارم تابلوی <به زلالی یک عشق> یادآور ازدواجتان با اوست. حالا هم که به دیوارهای خانه تان نگاه می‌کنم یادم می‌آید که گفته‌اید این تابلوها را او در خانه نصب کرده است... .

باز تکرار می‌کنم که سرنوشت همیشه بیشتر از آنچه آرزو کرده‌ام به من داده است. اگر بنا می‌بود، من تصویری از شریک زندگی‌ام بدهم، شاید نمی‌توانستم تمامی خصوصیات خوب او را تصویر کنم. تصادفاً در منزل زنده‌یاد مارکو گرگوریان بودم که جوانی با چشمان سیاه و نگاه عمیق به جمع ما ملحق شد. قضیه مربوط به زمانی است که در نیویورک بودم. از آن جوان پرسیدم شما ایرانی هستید؟! گفت: بله در مشهد سر به دنیا آمده‌ام (<مشهد سر> اسم سابق بابلسر است) گفتم: من خودم به تنهایی تمامی مشهدم، شما سر مشهد را از کجا آوردید؟! خندید. دو هفته بعد از آن روز، ما با هم ازدواج کردیم. آزادگی و بلندنظری پرویز در رشد فکری و نحوه دیدم به زندگی، تاثیر مهمی داشته و نهایتاً در نقاشی‌هایم. او حتی بومهای مرا می‌ساخت. او نمونه کامل یک مرد خوب ایرانی بود با خصیصه‌های کم‌نظیر. آزاده، گشاده‌دست، مهربان و... امروز پس از ۲۲ سال، هنوز او به زندگی در ذهن و روح من ادامه می‌دهد چرا که ارزش‌هایی که او در زندگی مشترکمان به وجود آورد و به آنها پای بند بود، ارزش‌های واقعی بودند که هرگز از بین نخواهند رفت.

▪ شما تجربه مستندسازی هم دارید، مثل مستند بی‌ینال ونیز و فیلم‌های دیگر. برایمان از این تجربه بگویید.

زمانی که تحصیلاتم در رشته کارگردانی و تهیه برنامه‌های تلویزیونی در آمریکا تمام شد به دوست با فرهنگم زنده‌یاد آقای فرخ غفاری که معاون تلویزیون بود، نامه نوشتم و گفتم؛ من با یک کارگردان سینما و تلویزیون، ازدواج کرده‌ام و خودم هم اینجا رشته کارگردانی تلویزیون خوانده‌ام. مایلیم به ایران برگردیم و در تلویزیون تازه تاسیس کار کنیم. آقای غفاری در نامه‌ای فوراً پاسخ داد که شما از همان اولین روز که به ایران برسید هر دو استخدام تلویزیون هستید. سال بعد یعنی سال ۱۹۶۸ بود که از تلویزیون درخواست کردم امکانی فراهم آورد که فیلمی از بی‌ینال ونیز ۱۹۶۸ که سال انقلاب فرهنگی فرانسه بود، تهیه کنم. تلویزیون موافقت کرد و تلویزیون ایتالیا امکانات زیادی در اختیارم گذاشت تا فیلم ساخته شد و برای شرکت در مسابقه به ایتالیا برگشت. در تلویزیون به مدت ۶ سال از زندگی نقاشان فیلم‌های بسیار زیادی ساختم که به‌درستی تعدادشان در خاطرم نیست. ولی از روزی که از تلویزیون استعفا کردم دیگر به فیلم و فیلمسازی دست نزدم. فیلمسازی را خیلی دوست دارم گرچه هیجان کارگردانی برنامه تلویزیون را ترجیح می‌دهم، جوابگوی هیجانات من است. ولی هر دوی این دو حرفه وابسته به همکاری با دیگران است که کیفیت نهایی کار را مشروط می‌کند. وانگهی فیلمسازی و سینما نیاز به سرمایه‌گذاری دارد و باز من ترجیح می‌دهم اگر سرمایه‌ای در اختیارم قرار گیرد در کارهایی مربوط به نقاشی هزینه کنم.

▪ شهر پاریس چه نقشی در زندگی هنری شما داشته؟ گفته بودید بسیاری از آثارتان در آتلیه‌ای در پاریس نگهداری می‌شود.

پاریس به نوعی محل اقامت‌ام است، البته نه دائم. پس از اینکه تحصیلاتم را در پاریس تمام کردم در آن شهر ماندنی شدم. اکنون بیش از نیم قرن از نخستین باری که به عنوان دانشجو به پاریس رفتم، می‌گذرد. در این سال‌ها چه به عنوان دانشجو، چه به عنوان رهگذر و بالاخره به عنوان مقیم، همیشه شیفتگی خاصی برای این شهر که پر از جاذبه‌های هنری و فرهنگی است، داشته‌ام. در این شهر شیرین‌ترین و تلخ‌ترین روزهای زندگی‌ام را گذرانده‌ام. معماری و به‌خصوص نظم شهرسازی آن را دوست می‌دارم و همیشه چیزی از زیبایی در آن کشف می‌کنم. سال‌ها در قسمت‌های مختلف این شهر آتلیه داشته‌ام و در دوره‌های مختلف در آن کار کرده‌ام. امروز هم هنوز در زیرزمین منزلمان تابلوهای زیادی وجود دارد که گاهاً چندتایی را به ایران می‌آورم. عجیب اینجاست که وقتی در پاریس نقاشی می‌کنم رنگ خاکستری آسمان و رنگ صورتی رنگ پریده غروب‌های آن به نقاشی‌هایم رخنه می‌کند. اکثر دوره یخبندان‌ها را، در پاریس کار کرده‌ام. گرچه پاریس با این همه زیبایی هرگز مثل شهر یزد با آن بادگیرها و کوچه‌های مسقفش یا اصفهان با گنبدهای سینه‌ریزوارش به زیر پوست من راه پیدا نمی‌کند. حتماً ریشه‌های هویتم، بر شیفتگی و

جاذبه‌ها، غلبه دارد.

▪ شما تابلویی دارید که در موزه هنرهای معاصر نگهداری می‌شود و آن را به ملت ایران اهدا کرده‌اید. این علاقه به ایران در آثارتان هم به چشم اسطوره‌ای در کنار فضایی معماگونه چون تخت جمشید. این نوع نگاه یک اتفاق است یا نوعی الهام و دل بستگی؟

بیشتر الهام و دلبستگی است. اعتقاد من به حفظ هویت ملی‌ام در بیان هنری، به طور ناخودآگاه در آثارم با تعابیر متفاوتی وجود دارد.

اگر حادثه بدی در ایران در حال به وقوع پیوستن است حتماً تخت جمشید آتش گرفته یا یخ زده، ولی اگر دوره شکوفایی ایران باشد تخت جمشید گل باران است. دلبستگی عجیبم به فرهنگ ایران با فردوسی شروع می‌شود. پدرم علاقه زیادی به فردوسی داشت. این علاقه به ایران و فرهنگ ایرانی، برمی‌گردد به محیط خانوادگی‌مان. یادم می‌آید زمانی که در کودکی از آلمان فرار کرده بودیم و به ایران می‌آمدیم، پدرم در مرز از ماشین پیاده شد و خاک ایران را بوسید.

▪ قضیه مربوط به جنگ جهانی دوم است؟ چرا به آلمان رفته بودید؟

پدرم از ایرانی‌هایی بود که در آلمان تجارت می‌کرد و خانواده را هم با خودش به آنجا برده بود. ما اواسط جنگ و در شرایط بسیار بدی از آلمان فرار کردیم و به ایران آمدیم. به ایران که رسیدیم جنگ بود و مشهد بمباران می‌شد. قحطی بیداد می‌کرد. سربازهای روسی در شهر زیاد بودند. در آن زمان من پنج ساله بودم. جنگ در ایران در سال ۱۳۲۰ اتفاق افتاد. عشقم به ایران، تحت تاثیر برخورد پدرم با ایران بود. حتی زمانی که بزرگ‌تر شدم و در محضر پدرم از نقاشی‌های <دالی> صحبت می‌کردم، او می‌گفت: تو اول زبان فارسی را درست یادبگیر و درست فارسی حرف بزن و بعد راجع به هنر صحبت کن. تو باید هویت و فرهنگ ملی خودت را بشناسی. با شناخت کم و بیشم از فرهنگ باشکوه ایران رفته رفته علاقه‌ام به این فرهنگ و تاریخ وطنم بیشتر و بیشتر شد تا جایی که به‌جرأت در کتاب <در فاصله دو نقطه....>! می‌نویسم: تصویر کردن تخت جمشید تنها اشاره به تاریخ نیست. بازگو کردن افسانه یک عشق است. عشق من به وطنم.

▪ <در فاصله دو نقطه> و <چشم شنوا> از جمله کتاب‌های شما هستند که طی سال‌های گذشته منتشر شده‌اند. برای ما راجع به نویسندگی یک نقاش بگویید.

تابستان امسال چاپ نهم <در فاصله دو نقطه> منتشر شد. کتاب <چشم شنوا> هم که به نظرم از نظر کیفیت چاپ یکی از بهترین کتاب‌های چاپ شده در ایران است. جوان مشتاق و بافرهنگی این روزها در دست تهیه شناخت نامه‌ای از من است....

گرچه در فاصله دو نقطه...، از نظر نثر فارسی قابل قبول است، ولی من ادعایی به عنوان نویسنده ندارم و ترجیح می‌دهم حس‌هایم را با نقاشی بیان کنم تا با واژه.

▪ در بسیاری از نقاشی‌های شما آسمان نقش مهمی دارد، آیا این اشاره به نیروی ماورایی است که بر همه چیز نظارت دارد؟

در نهایت، نگاه من به انسان است که قادر است جهان را از عشق خود سرشار کند. گرچه انسان به‌ندرت در نقاشی‌هایم حضور عینی پیدا می‌کند. سعی دارم از بی‌نظمی‌ها به نظم برسم و از آشفتگی‌ها به تعادل و سپس این نظم بی‌نظمی را رنگ‌آمیزی کنم تا به دنیای خاص خودم برسم. تعبیر شما را در تسلط آسمان سرنوشت‌ساز، منکر نیستم. اما اضافه می‌کنم انسان می‌باید در نهایت، توانایی‌ها و سرشت خود را بشناسد و در مقابل مقدرات زمینی یا آسمانی، تسلیم نشود. بهتر است بگویم اگر ما نمی‌توانیم مسیر سرنوشتمان را تغییر دهیم ولی حتماً می‌توانیم با ذخیره‌های درونی‌مان، آنرا دگرگون سازیم و این دقیقاً چیزی است که هنرمند انجام می‌دهد. یعنی متفاوت ساختن مسیر نگاه ما به ارزش‌ها و مفهوم زندگی. همیشه از خودم پرسیده‌ام چرا زمین و آسمان گنجایش رویاهای بلند پرواز مرا ندارد؟

▪ کتاب <در فاصله دو نقطه...>! شما شعرگونه است.

شعر، موسیقی، رقص، نقاشی، تئاتر و ادبیات همه از یک بافت هستند، با این تفاوت که هر یک قلمرو و بیان خاص خودشان را دارا هستند. برای من رنگ و طرح صادق‌تر از واژه هستند. اما مردم ما که فرهنگ ادبی دارند از یک کتاب خوب بیشتر از یک اثر نقاشی لذت می‌برند. کتاب در فاصله دو نقطه...! پیش از آنکه زندگی نامه‌ام باشد تجربه‌ام از زندگی و نحوه نگاهم است. سرنوشت من، داستان خاصی ندارد، سرگذشتی است بسیار

معمولی همراه با عشقی صادقانه به انسان‌ها و جهان هستی. اما آنچه از این کتاب به شما تأثیر گذاشته است نحوه دوست داشتن و عشق ورزیدن من به زندگی و نگاه من به عشق است. درخلق فضا، در نقاشی و نوشتار، القای فضاهای عاطفی همواره مدنظرم است.

▪ چگونه شروع به نقاشی می‌کنید؟

من دنیا را از ورای چشمانم، از ورای حس‌هایم زندگی می‌کنم. وقتی تصمیم می‌گیرم نقاشی کنم وقتی است که چیزی گلویم را می‌فشارد. دلهره‌ها شروع می‌شود، سنگینی فریادهای خفه شده‌ام را در قفسه سینه‌ام احساس می‌کنم.

در آن زمان هیچ عاملی نمی‌تواند مانع از نقاشی کردنم شود و اندک اندک حس می‌کنم رنگ‌ها در رگ‌های من جاری می‌شود. این لحظات شکوهمندترین لحظات زندگی‌ام هستند. وقت نقاشی کردن، بارها پیش آمده که من بی‌حرکت به نظاره حرکات دستم نشسته‌ام. ولی من تصمیم‌گیرنده نیستم، خودش از ناکجا آباد می‌آید و حضور می‌یابد و سپس در شکل‌ها و فرم‌ها، روی بوم ظاهر می‌شود.

▪ فضای حاکم بر برخی از آثارتان، سرد و وهم آلود است. گویی ترس از ناشناخته‌ها در آن تداعی می‌شود.

خودم از نقاشی‌هایم نمی‌ترسم، اما تحمل سردی برخی از کارهایم نیز برایم سخت است. برخی از تابلوهایم که متعلق به دوره‌های یخبندان هستند، سردی خاصی دارند که این دوره‌ای است که ایران را ترک کرده‌ام، پدرم را از دست داده‌ام و بعد همسرم را. ایران در جنگ است. به عبارت دیگر این ترس از ناشناخته‌ها نیست. واقعیت تلخ زندگی من است.

▪ به زندگی چگونه می‌نگرید؟

به زندگی به زیستن و رستن ارج می‌نهم و مرگ را پایان تمام دردها و تولد دیگر می‌دانم. اما معتقدم در سخت‌ترین لحظه‌های زندگی انسان می‌باید سرش را بالا نگاه دارد. فکر می‌کنم گاهی آسمان بر من رشک می‌برد که این‌گونه محکم و مبارز، در مقابلش ایستاده‌ام. کسانی که به زندگی و انسان، عشق می‌ورزند، از خاکستر خودشان دوباره متولد می‌شوند، شاید من از این دست آدم‌ها باشم. برای رسیدن به مرحله‌ای که اکنون رسیده‌ام تنها حربه‌ام صداقتم بوده است و در این راه هرگز از آشکار کردن ضعف‌ها، کوتاهی نکرده‌ام.

▪ بنا به گزارش خبرگزاری‌ها، نمایشگاه مرور بر آثار شما اردیبهشت‌ماه در موزه هنرهای معاصر برگزار می‌شود آیا شما این خبر را تایید می‌کنید؟

چند روز گذشته بود که پیشنهاد موزه را برای نمایشگاهی که شامل دوره‌های مختلف کاری‌ام خواهد بود، پذیرفتم. از حالا می‌باید به فکر جمع آوری آثارم نزد خریدارانم باشم. تا قبل از انقلاب لیست کاملی از آثارم که نزد چه کسانی است داشتم. ولی با انقلاب همه چیز بهم ریخت و آثارم از همه جا سر در آورد. قصد دارم طی آگهی از دارندگان آثارم بخواهم که مرا مطلع کنند.

▪ فکر می‌کنید حدوداً چند اثر به نمایش بگذارید؟

اگر حساب‌هایم درست باشد حدود ۱۰۰ تا ۱۲۰ اثر که شامل دوره‌های مختلف کاری‌ام از دوره دانشجویی گرفته تا به امروز خواهد شد. مجبورم کارهایی که در منزلم در فرانسه دارم، به ایران بیاورم. گرچه تاکنون تابلوهایی که می‌باید در ایران بمانند و قصد فروششان را ندارم، در فرصت‌های مختلف با پرداخت اضافه بار همراه خودم به ایران آورده‌ام. هیچ‌وقت جرات نکرده‌ام آثارم را به صورت بار، یعنی جدا و دور از خودم حمل شوند. آثارم می‌باید با چمدان‌هایم با خودم جابه‌جا شوند.

▪ آیا هنوز از کارهای مهمتان در فرانسه دارید؟

بله. کارهایی که حتی در نشان دادنشان به دیگران حساسیت دارم، مثل اثر <خلیج گستاخ فارس> این تابلو تقریباً کوچک است حتی یک متر نمی‌شود ولی اگر روزی فقط یک کار، فقط یک کار، از من باقی بماند ترجیح می‌دهم همین کار باشد. بی‌کرانگی این اثر، ترجمان ابعاد عشق من به سرزمین ایران است. در کتاب <چشم شنوا> هم در دو صفحه چاپ شده، ولی رنگش اصلاً شباهتی به اصل اثر، ندارد.

▪ حتماً شاهد آثاری که شما خیلی دوست می‌دارید خواهیم بود. آیا نمی‌شود شما حداقل در مورد علاقه‌تان به این آثار به خصوص، برای مردم در نمایشگاه‌تان حرف بزنید؟ چون فرصتی استثنایی خواهد بود. ایران درّودی با کم و بیش تمام آثارش...!

مردم، هنرمند را در ابعاد زمان نمی‌بینند. به همان لحظه برخورد و حضور او بسنده می‌کنند و تصور می‌کنند او را همیشه خواهند دید و در اختیار

خواهند داشت. عجیب نیست که من همیشه نگران از دست دادن فرصت‌ها هستم و به حضور همان لحظه که دیگر تکرار نخواهد شد فکر می‌کنم.

▪ اما به سوال من پاسخ ندادید؟

من در نمایشگاه‌هایم گرفتار سلام و علیک و خوش‌آمدگویی می‌شوم و در عین حال از سوال‌های نا به جا و عکس‌العمل‌های مغرضانه از کوره درمی‌روم.

همه می‌خواهند من نقاشی‌هایم را تعریف کنم تا آنها نقاشی را بفهمند. و از لابه‌لای مصاحبه‌ها یا سخنرانی‌هایم به آرمان‌هایم پی نمی‌برند و حتی سوال هم برایشان پیش نمی‌آید.... به‌راستی من با چه حسی <خلیج گستاخ فارس> یا <نگار جاودان> را کشیده‌ام آیا انگیزه یا منظورم می‌تواند چیز دیگری به جز آشکار کردن عشق به ایران باشد؟

▪ آیا پیشترها موزه از شما دعوت کرده بود؟

بله. ولی من، عنوان نمایشگاه را که <سه زن> بود نپذیرفتم. پرسیدم اگر نمایشگاهی از سه مرد بگذارید آیا عنوانش <سه مرد> خواهد بود؟! چیزی از مردسالاری و برترطلبی در این عنوان حس کردم و یاد درس‌های علوم طبیعی افتادم که انسان را در رده حیوانات پستاندار دسته‌بندی می‌کند. از قرار این عنوان که از کتاب <سه زن> مسعود بهنود، مصطلح شده بود تغییری نکرد ولی با نبودن زن سومی که من بودم تبدیل شد به <دو نقاش پیشکسوت.> به‌هر صورت برای من خیلی بهتر شد. هر چیزی می‌باید در زمان درست خودش پیش بیاید. گرچه هیچ چیز زندگی قطعی نیست. شاید هم که آخرین لحظه چیزی غیرمنتظره پیش بیاید و نمایشگاه به هم بخورد. من زندگی را با تمام حوادث تلخ و شیرین‌اش می‌پذیرم و خودم را با زندگی وقف می‌دهم. مهم زمانی است که می‌گذرد و هم‌اکنون به جای حرف زدن می‌توانستم نقاشی کنم و لحظات فرار زمان را با قلم مو به اختیار بگیرم و از آن خودم بکنم.

▪ بعد از برگزاری این نمایشگاه برنامه‌تان چیست؟

قصد دارم در تمام شهرستان‌ها ی ایران که محلی برای نمایشگاه در اختیارم بگذارند نمایشگاه‌های زنجیره‌ای بگذارم. شهرستانی‌ها می‌باید آثار نقاشان معاصر را ببینند. سابقاً هم چندین و چندین بار در شهرستان‌ها نمایشگاه گذارده‌ام. همین هفته پیش هم برای افتتاحیه نمایشگاه گروهی موزه هنرهای معاصر اصفهان، به اصفهان رفته بودم. آن روز دعوت موزه، اصفهان را برای نمایشگاه شخصی‌ام نپذیرفتم. ولی حالا که در تهران نمایشگاه خواهم داشت، سهم شهرستان‌های ایران را حفظ خواهم کرد. به دوستی از اهالی یزد خواهش کردم جایی را برای نمایش آثارم در نظر بگیرد. این شهر کویری در ذهنم جایگاه خاصی دارد. کرمان همین‌طور. ساکنین کویر را دوست می‌دارم. معتقدم آنها باران در روحشان باریده که گرمای کویر را تاب می‌آورند. عجیب نیست که مردمان کرمان چند قرن پیش در شهر کویری، یخچال ساخته‌اند! و یزد شگفت‌ترین و زیباترین بادگیرها را دارد و مردم خراسان صحن امام رضا را. صحن امام رضا گذشته از جنبه مذهبی، یکی از زیباترین و شگفت‌ترین آثار معماری جهان است.

قرار بود که امسال عید، نمایشگاهی در پاریس داشته باشم. آن را منتفی کردم. من در میان گذاردن نقاشی <نو> در ایران سهمی کوچک دارم و می‌خواهم این سهم را به چشم ببینم حتی می‌خواهم به موزه پیشنهاد کنم در حاشیه نمایشگاه، جایی را برای عرضه نقاشانی که از کار من تاثیر گرفته‌اند اختصاص دهد. روزی که نخستین نمایشگاهم را در تالار فرهنگ سابق (تالار وحدت کنونی) برگزار کردم تعداد نقاشان ما به صد نفر نمی‌رسید. امروزه موزه لیستی از نقاشان دارد که تعداد آن به ۳ هزار نفر می‌رسد. نقاشی ایران وارد دوره جدیدی شده و نقاشان اعتبار پیدا کرده اند. حال هم که قیمت‌ها تکانی خورده، خدا کند که خریداران هم تکانی بخورند و حرکت جامعه هنری ایران را پشتیبانی کنند تا محل فروش آثار هنرمندان ایرانی، دبی نباشد.

▪ شما قدرت انسان‌ها را در چه می‌بینید؟

در پذیرفتن ضعف‌ها. هنگامی که انسان به ضعف‌هایش پی می‌برد، قدرتمند می‌شود.

▪ خدا را چگونه توصیف می‌کنید؟

در این جهان هستی و در کهکشان نظم ریاضی وجود دارد و معتقدم ما ذره‌ای از این نظم هستیم. این کهکشان بدون تعادل و نظم نمی‌تواند به

حیات خود ادامه دهد. هیچ هنرمندی را نمی‌شناسم که اثری بیافریند و به قدرت مافوق ایمان نیاورد. زیرا او می‌داند که نیروی خلاقیت ودیعه‌ای است الهی و نمی‌توان آن را به دست آورد.

آروزی من در این مقطع از زندگی رسیدن به مرحله‌ای از اعتقاد است که با آن در جانم ریزش نور را ببینم، آیا غیر ممکن، ممکن نیست؟

منبع : روزنامه اعتماد ملی

http://vista.ir/?view=article&id=289014

VISTA.IR
Online Classified Service

در کابوس رویای پیکاسو

تابلو مشهور Dream (رویا) اثر زیبای پیکاسو (Picasso ۱۸۸۱-۱۹۷۳) نقاش و مجسمه ساز اسپانیایی و از بنیان گذاران سبک کوبیسم، برای صاحب خود استیو وین (Steve Wynn)، از متنفذترین کازینو داران لاس وگاس به یک کابوس تبدیل شد زیرا او تصادفا به این گنجینه چند میلیون دلاری آسیب وارد کرد.

حدود دو هفته پیش، وین که که تازه از قطعی کردن فروش ۱۳۹ میلیون دلاری این تابلو به یک کلکسیونر دیگر فارغ شده بود، هنگامی که در دفتر کار خود مشغول نشان دادن این اثر به دوستان خود بود، موجب پارگی این اثر شد.

نورا افرون (Nora Ephron)، کارگردان و فیلمنامه نویس هالیوود که شاهد این حادثه بود، چنین میگوید که وین دست خود را برای نشان دادن بخشی از تابلو پرتره ماری - ترز والتر (Marie-Therese Walter) اثر پیکاسو بالا برد و در همین لحظه آرنج خود را به شدت عقب کشید که مستقیم به داخل تابلو فرو رفت، صدای وحشتناک پاره شدن بوم نقاشی شنیده شد و سوراخی به اندازه یک دلار نقره روی آن ایجاد شد.

افرون به این نکته اشاره میکند که وین دچار بیماری retinitis pigmentosa نیز هست که یک بیماری ارثی بینایی است و فرد مبتلا به آن دچار تار بینی موضعی است.

اولین عکس العمل وین فریادی از سر وحشت و تاسف بوده و بلافاصله اضافه کرده است: "ببینید چه کردم. خدا را شکر که خودم مقصر بودم"

گفته های نورا افرون و مطلبی که در این باره در مجله نیویورکر New Yorker منتشر شده است حاکی از آن است که وین تصمیم تصمیم گرفته است خریدار را از اجرای این قرارداد معاف کرده و تابلو را پس از ترمیم برای خود نگه دارد.

منبع : ایفستیوال

http://vista.ir/?view=article&id=90758

VISTA.IR
Online Classified Service

درآمدی بر مکتب نگارگری مشهد در عصرصفوی

سلسله صفوی درسال ۹۰۷(ه ق) بدست شاه ا سماعیل صفوی تاسیس شد .این دوره را می توان ازطرفی دوره اوج هنر ایران واز سوی دوره آغازانحطاط فرهنگی و هنری ایران نام نهاد . شاه اسماعیل صفوی درسال۹۱۵ (ه ق) باشکست دادن شیبک خان ازبک وگشودن شهر هرات که وی درسال۹۱۲(ه ق) پس از مرگ سطان حسین بایغرا به تصرف درآورده بود صاحب قدرت وثروت و ذخائر عظیم فرهنگی هنری تیموریان شد. وی باانتقال هنرمندان کارگاه بایسنقر میرزا ازهرات به پایتخت خود تبریز کارگاهی را در کتابخانه سلطنتی خود تاسیس کردکه باشکوهترین آثارتاریخ هنرنگارگری وکتاب آرائی ایران رااز خود به یادگارگذاشت.

باارزشترین گوهری که شاه اسماعیل باخود به تبریز برداستاد کمال الدین بهزاد هنرمند استوره ای تاریخ هنر ایران بود. دردوران ریاست وی بر کارگاه کتاب آرائی کتابخانه سلطنتی بود که با همکاری استادسطان محمد نقاش تبریزی وهنرمندان زیرنظرایشان دوشاهکار بی نظیرتاریخ هنر ایران یعنی شاهنامه شاه تهماسبی۹۲۸_۹۴۲ه ق(معروف به شاهنامه هوتن) وخمسه نظامی۹۵۶_۹۵۰ه ق(شاه تهماسبی)کتابت شد.

ازهمایتهای بی دریغ شاه اسماعیل ازهنرمندان داستانها نوشته اند که در حوصله این مختصرنیست . علاقه وی به هنر چنان بودکه ولیعهد خود تهماسب میرزا را زیرنظر ا ستاد سلطان محمد نقاش به هنرآموزی این استاد بی همتا گمارد و دوشاهکار بی نظیر شاهنامه وخمسه مصوررا به نام تهماسب میرزا رقم زد(۱) .

شاه اسماعیل درسال۹۳۰(ه ق) درگذشت وفرزندش شاه تمهاسب براورنگ پادشاهی ایران تکیه زد وی دراوایل سلطنت مانندپدرعلاقه خارق العاده ای به هنردا شت . خصوصا که خودنیز دستی درهنرداشت به نحوی که بنا به گفته قاضی احمد قمی در گلستان هنر وی درکار تزیئن کاخ چهلستون قزوین بعد از انتقال پایتختش به قزوین مشارکت داشت(۲) .

همچنین مصورکردن دوکتاب شاهنامه وخمسه نظامی معروف به شاهنامه وخمسه تهماسبی باهمایت و گشاده دستی شاه تهماسب به ثمر

رسید .

وی درخلال دودهه اول از پنجاه وچهار سال سلطنت خود حامی پرشورهنرمندان بود(۳) . اما رفته رفته رفتار شاه تهماسب باهنرمندان تغییر کردونسبت به هنروهنرمندان بی تفاوت شد . وی درخلال این دو دهه کشوررا باسباط وقدرتمند کرده بود . باوجود دخالت موفقیت آمیز نظامی ایران در اموردااخلی هندوستان وکمک به همایون پادشاه هند درباز پس گیری حکومت ازدست شورشیان ودفع حمله ازبکان شاه تهماسب همچنان بامشکل روز افسون ازبکان مواجه بود .

ازطرفی باشورش برادرانش سام میرزا والقاس میرزا علیه وی وپناهندگی آنان به سلطان عثمانی مشکلات وی صد چندان شد وهمینها باعث افسردگی وبیتفاوتی شاه تهماسب نسبت به هنروهنرمندان وبی اعتمادی به اطرافیان وحتی مردم شد .آنتی جکسون فرستاده ملکه الیزابت درسال ۱۵۶۲م وی رافردی عبوس ومتعصب توصیف میکند .

به گفته سفیر ونیز« شاه تهماسب به خاطرناخوشنودی ازمردمش یازده سال از کاخ سلطنتیش بیرون نیامد»(۴).درپی اخراج علمای شیعه از لبنان توسط سلطان عثمانی ومهاجرت ایشان به ایران وتاثیر برخی از علمای اخباری متعصب بر شاه تهماسب وی به مخالفت با فلسفه ،عرفان وهنرپرداخت .ازنتایج این تاثیرات، محدودیت وطرد علمای فلسفی وعرفانی مشرب چون شیخ عاملی«پدر شیخ بهائی» که با جمعی از علما به خان احمد گیلانی(حاکم وقت گیلان) پناهنده شدند.

این بی تفاوتی نسبت به هنر وهنرمندان به تدریج تبدیل به نفرت از هنرشد.برخی ازمورخین یکی از دلدیل این امررا ناکامی شاه تهماسب درهنر دانسته اند. این نفرت دامنگیر تمام هنرهاشد(۵) .

شیلار کن بای درکتاب نقاشی ایرانی«Persian Painting »چنین می نویسد:شاه تماسب تاحدودسال ۹۳۷باهرچیز سکر آوری مخالفت می کرد،تا۹۴۶ازنقاشی وخوشنویسی نیز زده شد . درسال ۹۴۶ باصدور فرمان تائبین بری ازگناه ،که رواج هرنوع هنر غیر روحنی را ،درسراسر کشور منع می کرد.ازآنجاکه درسال ۹۶۱تجاوز نیروهای عثمانی را که به عهدنامه آماسیه درسال ۹۶۱ انجامید ،دفع کرده بود، شاید صدور چنین فرمانی به لحاظ شکر گزاری برای امنیت سرزمینهای تحت امرش بود . باوجود صدور چنین فرمانی نگارگران به تهیه دیوانهای مصور ادامه دادند(۶).

عموم نگارگران بزرگ آن دوران که دربرنامه های پیشین همکاری داشته بودند، وخود سلطان محمد در رأ سشان، دست ودل به انجام این مهم گماشتند، ولی جانب احتیاط را فرونگذاشتند ، ازاین جهات که به رعایت جواجتماعی رنگهای خود را خاموشتر سازند، ومضامین مینیاتورها را با حرمت بیشتر برگزینند.این تلفیق خودموجب تحکیم وحدت در ترکیب بندی آثار نگارگری آن دوره گردید(۷).نمود این تغیرات را می توان در خمسه نظامی (شاه تهماسبی) مشاهده نمود.

اما این بی مهری رفته رفته تشدید شد.شاه به نگارگران دستور داد که در منازل خود آثارخود را خلق کرده و پس از آماده شدن تحویل کتابخانه سلطنتی دهند . مقرری هنرمندان رفته رفته قطع شد . این موضوع ازشکوایه ای که استاد کمال الدین بهزاد ازوضع معیشتی خودبراثرقطع مقرری ازپیش تائین شده خطاب به شاه تهماسب نوشته است هویدا ست(۸) .همچنین استاد سلطان محمد نقاش را که پس ازبازنشستگی استاد بهزاد به ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شده بود را برکنار ویک خطاط ثلث به نام مولانایوسف غلام خاصه را به جای وی منصوب نمود(۹).

اماکاربه اینجاهم ختم نشد.دروقایع درباری مضبوط است که به بهانه ای ناچیز بر عبد العزیز نقاش درگاه وا ستاد پیشین خودچنان خشم گرفت که از روی کینه توزی بادست خویش بینی ودوگوش اورا برید(۱۰).البته در تواریخ آمده است که عبد العزیزدر نبود شاه مهر سلطنتی را جعل نموده بود لذا از سوی شاه تهماسب مستوجب این عقوبت گردید. این رفتار شاه تهماسب موجب شد تعدادی ازهنرمندان ازایران به سوی دربار سلاطین کشور های همسایه چون هند وعثمانی مهاجرت کنند که شاخصترین ایشان میرمصوروپسرش میرسید علی وعبدالصمد به دربارهمایون پادشاه گورکانی هند وشاه قلی شاگردمیرک به دربارسلطان سلیمان قانونی می باشند.

ابراهیم میرزا

تعدادزیادی ازهنرمندان جذب دربارشاهزادهگان حاکم بر نواحی مختلف ایران شدند ودر کارگارگاهای آنان مشغول به فعالیت شدند. مهمترین حامی

هنرمندان درآن روزگار وانفسا که هنرمندان را زیر چتر حمایت خودگرفت ابراهیم میرزا برادرزاده شاه تهماسب وحاکم خراسان میباشد.وی ازسال۹۶۴تا۹۸۲ه ق کارگاهی درمشهد تاسیس کرد وعلاوه برهنرمندان مقیم خراسان تعدادی از هنرمندان تبریزرا به خدمت گرفت(۱۱) که آثار زیبائی ازخودبه یادگار گذاشتند.

- هفت اورنگ جامی

مهمترین اثرکارگاه ابراهیم میرزا کتاب گران سنگ هفت اورنگ جامی است که ازسال ۹۶۳_۹۷۲ه ق درمشهد کتابت ومصور گردید.این اثرکه مشتمل برسیصدصفحه خوشنویسی شده به خط نسطعلیق باحاشیه تشعیرشده توسط شش نفر از برجسته ترین خطاطان آن عصر به نامهای رستم علی، شاه محمود نیشابوری، محب علی، مالک دیلمی، عسیی بن عشرتی وسلطان محمد خندان است ودارای بیست وهشت مجلس مصور ازآثارهنرمندانی چون شیخ محمد، سلطان محمد خندان، میرزاعلی فرزندسلطان محمدتبریزی، مظفرعلی آقا وآقا میرک میباشد و همچنین نه سرفصل تذهیب شده ونه صفحه درآخر کتاب حاوی نام کاتبان میباشد.

اکنون این نسخه خطی مصوردر گالری فیری یر درواشنگتن دی سی نگهداری می شود ومطابق معمول، استادان وهنرشناسان غربی درپژوهش وتحقیق راجع به آثار ایرانی ازماپیشی گرفته اند.ازجمله میتوان به دکترماریا شریوسیمپسون(۱۲) نام بردکه تحقیقات گسترده ای پیرامون هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا انجام داده است(۱۳).

کتاب هفت اورنگ جامی را باید واپسین نسخه مصور ممتازبامعیارهای سلطنتی به شمار آورد(۱۴). حتی آثار مابعد آن چون شاهنامه شاه اسماعیل دوم ویا کتب مصورعصرسلطنت شاه عباس اول وجانشینانش نیز درحد آن نیستند. دراین نگاره هاکه باهمکاری هنرمندان خراسانی چون شیخ محمد سبزواری وهنرمندان مهاجری چون میرزاعلی فرزند سلطان محمد تبریزی به تصویر در آمده است می توانیم تاثیر دوشیوه خراسانی تبریزی رابه خوبی مورد برسی قراردهیم. دراین آثار اصلوب طراحی به اوج روانی وبی پیرایگی خود میرسد. تاکیدهای رنگی وریتم متنوع وموجدار خطوط ولکه های سفید حالتی پرجنبوجوش به صحنه بخشیده اند.

اماشایستگی مکتب مشهد دراین واقعیت است که برمبنای دستاورد های هنری تصویری تبریز در مورد مناظرمتحول شد.نقاشیها اکنون پسزمینه یا نمای بنارا نشان نمی دهند. سطح آنان تمامأبرای نمایش فضای فراخ وعرصه عمل آدمها به کار میرود(۱۵). گهگاه نیز به سبب کشش عناصربه صوی حاشیه ها، ساختار محکم تصویر ازدسترفته است. شخصیتهایی که هیچ ارتباطی با موضوع داستان ندارند، جای با اهمیتی رادرصحنه اشغال کرده اند(۱۶).

جوانها باریک اندام باگردن بلند وچهرههای کشیده وچانه های چاله داروچهره افراد میانسال ومسن باریش وموی خاکستری وحنائی رنگ بیش ازآنکه مانند جوانان خیالی باشد به طبیعت نزدیکتراست. ازسال ۹۶۷بتدریج افراد صحنه عصاوعمامه دوازده ترک آراسته به چوبک قرمز موسوم به تاج حیدری که نشانه سلطنت صفوی است را کنار میگذارند. جوانان سررا با کلاهک لبه دوزی شده به نوارخزویاباکلاهای خزی که با دستاری کوچک می پیچند می آرایند واین کارباعث می شود که چهره آنان بهترنمایانده شود.ولی افراد میانسال ومسن بادستارهای سپید که دنباله آن از یکسوآویزان ویا درزیرچانه قرار گرفته(که هم چنان توسط مردم برخی نواحی خراسان استفاده میشود) وزنان نیز با سربندهای سپید مشخص میشوند.

درآثار این دوره ترکیب بندی رنگ درکمال زیبائی ودقت مورد توجه قرار می گیرد. رنگ جزئی ترین اختلاف درجه خود را به تجلی می گذارد. بااین همه تیرگی دوران انحطاط مکتب تبریز، مخفیانه آن هنر به دوره کمال رسیده را تهدید میکند(۱۷). البته نمیتوان از تأثیر محیط نیمه بیابانی خراسان بر فام رنگی این آثار قافل شد. اماوجودلکه های سپیدعمامه های مردان وسربدزنان وخطوط سپیدجامگان ترکیبی شگفت انگیزوحالت پرتحرکی از خطها و لکه های سپید پدید آورده است(۱۸).

در این آثار هنرمندان متأثراز دوران افول مکتب تبریز که به جهت جوموجود دراجتماع، رنگها را خاموشتر به کار می برند بودند وچنان که گفته شد طبیعت نیمه بیابانی خراسان نیز در پختگی وخاموشی رنگها تأثیر به سزائی داشت.امابااین حال دقت و مهارت هنرمندان این دوره در کنارهم چینی

رنگها چنان است که فضائی شکوهمند وپرتجمل را ایجاد میکند.این موضوع در فضا سازی این آثارنیز مشهود است به نحوی که حالتی نسبتا متظاهرانه به آن بخشیده است(۱۹).

در برخی از نگارهای این دوره« خصوصادرآثارشیخ محمد» آکنده از ویژگیهای ظریف وحتی عجیب وغریب است که با ترکیب بندهای پرزرق وبرقی تلفیق یافته وتوجه بیننده را از موضوع اصلی می رباید. گویا هنرمندبیشتردرپی خلق نگاره ای شاق وپرزحمت وتوهم زابوده تایک تصویرروائی(۲۰) .

در پس زمینه وطبیعت سازی نیز تأثیر آب وهوای نیمه بیابانی خراسان هم در عناصر سازنده پس زمینه وهم در رنگ بندی آن مشهود است. بخلاف نگاره های دروان اوج مکتب تبریز که ترکیب بندی شلوغ ولی به سامان وابرهای پیچان وصخره ها ی بافت داروپرپیچ وتاب ودرختان پرشکوفه وجوان وموج دارو تپه های سرسبزوبوته های پرگل بارنگهای شاد وشفاف مشخص میشود درمناظر این دوره ابرهای درشت وکم پیچ وتاب، صخره های بدون بافت وکم حرکت وگاهازاویه داراباتأکیدهای تیره درپرداخت ، درختان کهنسال وکم شاخ وبرگ، تپه های خشک وکم آب وعلف بارنگهای خاموش وبوته های کم پشت جزئیات مناظر راتشکیل میدهند.

به غیرازنگاره استقبال مصریان از عزیزمصروزلیخا نگارهای دیگر این دوره نسبتا کم پرسوناژتر هستند. اماآزادی وفراخ دستی نگار گران دربازنمائی هیاکل واطوارشان تا مرحله شیوه گری یا بگوئیم هنرنمائی چشم گیر در کارمیرزاعلی شیرین کار، وگاه تاحد تجمل پروری تفاخرآمیز در نگارههای شیخ محمد ومظفر علی به مبالغه میگراید(۲۱).

دراین دوره توجه به حرکات زندگی روزمره مردم عادی که به وسیله استاد کمال الدین بهزاد آغاز وتوسط میر سید علی به تعالی رسید در درجه اول اهمیت قرار دارد خوصوصا دراین آثارمکتب مشهد توجه زیادی به زندگی عشایری ازجمله زندگی چوپانی شده است.

این مهم فضائی آرام، لطیف وقابل قبول به آثاراین دروه بخشیده است.در ساختمانها دیگرتوجه زیادی مانند مکتب تبریز به جزئات نمای ساختمانها نمی شود ونمای بناها معمولابا آجر چینی ویاهمراهی آجروکاشی که اصطلاحابه آن معقلی می نامند تزئین می شوندوداخل طاقهانیزیازمینه ای تک رنگ «معمولا سپید» وجود دارد ویاروی این زمینه با یک رنگ یا رنگهائی محدود طرحهائی تشعیر مانند تزئین شده است گاهاازبافت حاصل از آجرچینی درتزئین داخل طاقها استفاده شده است. بنا به نظر محققان هنری هنراین دوره یعنی مکتب مشهد بسیار تجمل گرایانه بوده است. استفاده از تزئین حتی دربه تصویرکشیدن چادرهای عشایری، ادوات جنگی واستفاده از تشعیردرحاشیه تمامی صفحات این کتاب آن را جزؤ بهترین کتب مصور سلطنتی تاریخ نگارگری ایران قرارداده است.

ابراهیم میرزا در اول جمادی الاول۹۷۴به فرمان شاه تهماسب به سبزوارتبعیدشدولی همچنان به حمایت خودازهنرمندان گرد آمده درمشهد ادامه داد، به نحوی که حتی تعدادی ازهنرمندان چون شیخ محمدبااوبه سبزوارعزیمت کردندوداصل کتاب هفت اورنگ جامی درسبزوار تحویل سلطان ابراهیم میرزا شد.

درسال۹۸۲ه ق شاه تهماسب درگذشت وپس از یکسال کشمکش میان شاهزادهگان صفوی فرزندش اسماعیل میرزابانام شاه اسماعیل دوم برتخت نشست وی که به فرمان پدرش به مدت سی سال درزندان قلعه قهقه محبوس بود بعداز تکیه زدن براریکه قدرت دست به قتل عام ومحبوس ساختن شاهزادگان صفوی زدوابراهیم میرزا نیز ازآتش این فتنه بی نسیب نماند.

شاه اسماعیل دوم ابراهیم میرزارا که هشت سال بود که دوره تبعیدخود رادرشهرکوچک سبزوارمی گذراندبه قزوین فراخواند وسپس وی را محبوس ساخت تادرخاموشی وفراموشی جان بسپارد. منقول است که بیوه شاهزاده ابراهیم میرزا مرقعی که شویش از ممتازترین آثارمجموعه به طوراختصاصی گردآورده بود نابود ساخت(۲۲). به این ترتیب آخرین دوره شکوهمند تاریخ کتاب آرائی ایران به پایان رسید. هرچندشاه اسماعیل دوم با انتقال هنرمندان کارگاه ابراهیم میرزا ازمشهد، سبزوار وهرات به قزوین سعی دراحیای دوباره کارگاه سلطنتی قزوین نمودولی نه عمرش آنقدر کفاف داد تا مقصود خود را عملی سازد ونه کمشمکشهای خاندان صفوی بعدازمرگ وی مجالی برای مجد دوباره کارگاه سلطنتی کتاب آرائی صفوی گذاشت.

حتی در دوره سلطنت شاه عباس کبیروجانشینانش نیز هرگز کتابی در معیارهای سلطنتی کتابت ومصور نشد.به عقیده بسیاری ازمحققان

هنرکتاب آرائی ایران کتاب شاهنامه شاه اسماعیل دوم وسایر کتب مصور سلاطین صفوی ودیگرسلسله های بعدی نیز درحد کتاب هفت اورنگ جامی کارگاه ابراهیم میرزا درمشهد نیست.

درنهایت می توان مکتب نگارگری مشهد درعصر صفوی وایام حکومت سلطان ابراهیم میرزا در این شهررا دوره گذار نگارگری ایرانی وسرآغاز دگرگونی درهنر و نگرش هنرمندان این مرزوبوم دانست . سرآغازی که تاثیرات عظیمی در مکاتب بعدی هنرنگارگری برجای نهاد.

منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=302862

VISTA.IR
Online Classified Service

درباره بخش آشنایی با سبک‌های هنری

در مورد سبک ها و دوره های هنری و تاریخی زیانبار ترین همه ی فرضیات این است که گمان کنیم مجموعه ی قوانین ثابتی وجود دارد که به کمک آن بتوان هنر را از غیر هنر تشخیص داد و بر اساس همان قوانین ارزش و منزلت هر اثر هنری را به دقت درجه بندی کرد.

خواص مطلق هنر بر آدمی پوشیده مانده است و هیچ کس نمی تواند مستقل از تاثیر زمان و محیط درباره ی آثار هنری داوری کند. تعریف هنر به همان اندازه دشوار است که تعریف وجود آدمی.اثری را که صرفا با کمال مهارت و کوشش و تکنیک ساخته شده است را نمی توان هنر دانست مگر آنکه جهشی از تخیل در آفرینش آن به کار رفته باشد.میکل آنژدر باره ی روش کار خود میگوید:" آزاد ساختن هیکل آدمی از مرمری که آن را در خود زندانی کرده است"

هرکس می تواند خود را بالقوه هنرمندی تصور کند. آنچه هنرمندان واقعی را از یکدیگر متمایز می سازد آرزوی " جستجو کردن " نیست. بلکه استعدادی اسرار آمیز به " یافتن" است.

اصالت همان چیزی است که هنر را از صنعت متمایز می سازد. اصالت همیشه نسبی است و اثر هنری کاملا اصیل وجود ندارد. در حقیقت به هیچ هنرمندی نمی توان روش آفرینندگی را آموخت، بلکه فقط می توان به وی تعلیم داد که چگونه در میان هیجانات و تجربیات آفرینندگی راه خود را پیدا کند.

در عصر امروز که همه ی ارزشها مورد تردید قرار گرفته اند. پژوهنده خود را با نوع تازه ای از پیوستگی مواجه می یابد، یعنی جریانی مداوم از نهضتها و ضد نهضتها، این " گرایشها" که در زبانهای اروپایی با واژه هایی ختم شده به پسوند " ایسم – ism " قالب معنی می پذیرند مرزهای ملی و نژادی و ترتیب تاریخی را در می نوردند و به جای آنکه هریک مدتی دراز در مکانی معین حکومت کنند، با انگاره هایی سخت متغیر بر ضد

یکدیگر به رقابت بر می خیزند و یا به هم جذب و در هم مستهلک می شوند. بنابراین آوردن سبک ها بیشتر بر اساس نهضت ها خواهد بود تا کشورها . تنها از این راه می توانیم اثبات کنیم که در پژوهش خود این واقعیت را به رسمیت شمرده ایم که " هنر نوین" با وجود تمامی اختلافاتش به اندازه ی " علم نوین" جنبه ی بین المللی دارد. دراین مجموعه مقالات، پس از بررسی ایسم ها به صورت سیر تحول تاریخی و نحوه ی بوجود آمدن و شکل گیری یک سبک و تطابق با هنر عکاسی، به طور کامل به بررسی سبک ها و شیوه های زمانی قبل از پیدایش ایسم ها خواهیم پرداخت.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77813

VISTA.IR
Online Classified Service

دست هایم را نمی بینم

• گفت وگو با کوروش شیشه گران نقاش و گرافیست

در فرهنگ لغات زبان پارسی وقتی به واژه هندسه می رسیم با این تعریف روبه رو می شویم که هندسه رشته ای از ریاضی است که درباره اشکال فضایی که از نقاط، خطوط و سطوح تشکیل شده اند، بحث می کند. هندسه مسطح، تنها درباره اشکال واقع در صفحه و هندسه فضایی درباره اشکال فضایی یا سه بعدی مطالعه می کند.

در مقابل لغت هنر هم چنین نوشته شده است: هر نوع فعالیت انسانی که برای رسیدن به هدفی سر می زند و در اصطلاح خاص، به آن نوع فعالیت گفته می شود که متضمن خلاقیت، ابتکار و مهارت باشد.

شاید کمی تعجب برانگیز باشد که چرا این دو واژه را از پس یکدیگر آورده ام اما با کنار هم قرار دادن این دو که مترادف یکدیگر هم نیستند، می توان کارهای کوروش شیشه گران را تعریف کرد.

خطوط درهم پیچیده ای که از یك نظم خاص پیروی می کنند آن چنان رها به نظر می رسند که فکرش را نمی توانی بکنی که اینچنین زمام امورشان به دست نقاش است.

«من دوگونه کار می کنم. در یکی از ابتدا همه چیز را حساب می کنم و می دانم که چه می خواهم. دنبال همان می گردم و طرح اولیه را می کشم. در دسته دیگر کارهایم، شاید بتوانم بگویم خلسه وار کار می کنم. البته سرانجام بر روی کارهایی که فی البداهه کشیده می شود، دوباره کار می کنم و زائده هایش را حذف می کنم و نظمی به آن می بخشم و آن چیزی می شود که می خواهم و گاهی آنقدر سرعت کار بالاست که دستم را نمی بینم. در آن لحظه متاسفانه یا خوشبختانه، متوجه نمی شوم که چه اتفاقی رخ می دهد. بعد که تمام می شود نگاه می کنم که آیا کار نتیجه داده است یا نه.»

سرعت دست در کارهای شیشه گران نقش مهمی را ایفا می کند. چرا که سرعت، این به هم تابیده شدن ها و گره ها را به وجود می آورد یا باعث تشدید شدن شان می شود. اما در نمایشگاه اخیرش در گالری خاك، با سه اثر روبه رو می شویم که نام هایی مثل «مینیاتور قرمز» یا «مینیاتورهای دوقلو» قابل اطلاق بودند. خط ها باز هم با حساب و کتابی صحیح از روی هم یا کنار یکدیگر رد شده اند و از آن سرعت خبری نیست. آیا شیشه گران خواسته است که بگوید می تواند ایرانی کار کند؟

«هر کسی که می خواست ایرانی کار کند، چشم های انسان های مینیاتوری را بیشتر بادامی می کرد و این می شد ایرانی کار کردن. من هرگز این روش را نمی پسندیدم. در این کارها می خواستم کل ساختمان نگارگری را در کار بیاورم البته بدون آن چشم های بادامی. برای همین هم اگر دقت کنید در صورت فقط با خط خطی هایی مواجه می شوید. ولی چشم آشنا با نقاشی، می تواند متوجه شود که این کارها از سنت نقاشی ایرانی پیروی می کنند. من قبل از شروع کار به این فکر کردم که از سنت نقاشی ایرانی بهره گیرم، البته واپس گرا نباشد بلکه متعلق به اکنون باشد. فکر می کنم هنر باید معاصر باشد و از یك پشتوانه فرهنگی نیز برخوردار. وقتی هنر گذشته را خوب بشناسید بی شك درون تان ته نشین می شود و زمانی که می خواهید کار کنید، در آثارتان بروز می کند.»

به گمانم تعمق در نقاشی بسیار مهم است. نکته ای که امروزه حلقه گم شده نقاشی معاصر ایران به نظر می رسد. البته منظورم نقاشی هوشمندانه کشیدن نیست بلکه فکر کردن به دنیای اسرارآمیز خطوط و رنگ ها است. اما این عقلانی رفتار کردن مثل راه رفتن روی خطوط راه آهن است. شاید آنقدر سرخوشانه روی ریل ها راه بروی که صدای سوت قطار را نشنوی. می توان گفت خلاقیت همان چیزی است که شاید فراموش شود اما کوروش شیشه گران بر این باور است که کار در یك لحظه به وجود می آید اما در یك لحظه به تکامل نمی رسد. بعدها باید به تکامل رساندش. بارها و بارها امتحان می کند که کدام خط روی کدام خط قرار گیرد و در آن لحظه فکر و تعمق در هنگام کار کردن، خودش را نشان می دهد. «من در کارهایم نمی ترسم و سعی می کنم با شجاعت نقاشی بکشم. بعضی ها آهسته آهسته کار می کنند تا شاید به نتیجه ای برسند. من با خودم فکر می کنم یا کار درست از آب درمی آید یا خراب می شود. ولی می شود کار خراب را درست کرد. پیش طرح ها را جداگانه اجرا می کنم. البته روی بوم هم تغییراتی رخ می دهد. برای همین کار «مینیاتور قرمز» که شما اشاره کردید، پیش طرحی زدم و با مدادرنگی ته رنگی هم گذاشتم ولی زمانی که کار روی بوم شروع شد، رنگ ها تغییر کرد.»

در عین اینکه کارهای شیشه گران سهل به نظر می رسند اما دستیابی به آنها بسیار دشوار است.

«من سرعت در کار را دوست دارم. چرا که درونم را بیشتر نشان می دهد هر چه پیچیده تر بهتر. البته پیچیدگی با حساب و کتاب. شما نمی توانید هیچ خط اضافه ای را ببینید. بعضی فکر می کنند من دور این خط ها را چسب می زنم و سپس میان چسب ها را رنگ می کنم. می گویم اینگونه نیست. من با دست این خط را می کشم. آن وقت می پرسند چگونه این خط را آنقدر صاف می کشید. می گویم خط کش خورده ام!»

نام گذاری بر روی آثار شیشه گران فقط و فقط از عهده خودش برمی آید. البته او هم مانند بسیاری از نقاشان معتقد است که زمان کار به عنوان اش فکر نمی کند اما به موضوع اش می اندیشد.

هر چند که در کارهایی مثل «مینیاتورهای دوقلو» ما با موضوع سروکار داریم اما در طراحی هایی که خودش می گوید با سرعت خطوط را در هم می پیچاند، با موضوع مواجه نمی شویم. مخاطب آزاد است که هر آنچه می خواهد در آثار کشف کند و برای خویش به ارمغان ببرد. ولی با نگاهی به عنوان طراحی ها، مثلاً فیگور، دچار دوگانگی می شود - نمی گویم سردرگمی - یعنی انگار مجبور می شود آنچه به دست آورده است بازگرداند و به دنبال آنچه بگردد که در کنار اثر نوشته شده است و بازی دوباره آغاز می شود. هر چند نمی دانم وقتی آثار از دیوار گالری به دیوارخانه ها برود چه اتفاقی رخ خواهد داد؟

«نقاشی را باید دید یا کشید. نمی شود درباره اش صحبت کرد. اگر من می توانستم با زبان همه زوایای پنهان کارم را بیان کنم که هنر ساده می شد. یعنی همه می توانستند خلاق باشند و نقاشی کنند. نمی خواهم بگویم خلاقیت در بی خبری، الهام و... که خیلی لغات دستمالی شده ای هستند، شکل می گیرد. ولی گویی همه اینها هست وقتی یك کار خوب به وجود می آید البته اگر به وجود آید. اگر کسی بتواند این وضعیت را

فرموله کند، خب خیلی ها هنرمند می شوند.»

به گمانم می آید که هنرمند ایرانی ترسی دارد از اینکه به فرمالیست بودن متهم شود. البته منظورم این نیست که کارهای شیشه گران فرمالیست است. نه. چرا که همین چند خط پیش اشاره کردم که ما با موضوع سروکار داریم. اما سرانجام این نام ها چه می شوند؟ «اسم برای کارهای من مثل یك کلید می ماند. من به او یك کلید می دهم برای ورود ولی مابقی مشاهدات با بیننده است.» نقاشان جدیدالنسل امروز ایران از سخن گفتن درباره آثارشان پرهیز می کنند. هر چند شیشه گران هم در ابتدا بر این نکته پافشاری کرد که سخن گفتن درباره نقاشی بیهوده است اما در گفت وگویمان مشخص شد که توضیح با تفسیر فرق دارد. کسی از نقاش انتظار ندارد که درباره عناصر کارهایش جزء به جزء تفسیری ارائه دهد اما باید بداند که چرا و چگونه به سراغ ترسیم کردن می رود. نقاشان دهه پنجاه یکی از ویژگی هایشان همین است.

«کارهای من با یك حساب و کتابی خاتمه می یابد. درست است که با یك هیجانی شروع می شود اما این هیجان را کنترل می کنم و بازی دیگری آغاز می شود.»

به هر حال یك وجه شیشه گران، گرافیست بودنش است و امروز گرافیست یعنی کامپیوتر. اما چقدر می توان عالم بی خردی نقاشی را وارد دستگاه صفر و یك کرد؟

«این یك پدیده جدید است. من می خواستم با این پدیده ماشینی هم یك کار جدید انجام دهم. یك کار کوچکم را با پلات بزرگ کردم و دیدم بافت ویژه ای به وجود می آید. این مسئله یك تکنیك جدید است. گاهی اوقات هم با کامپیوتر طراحی می کنم. کامپیوتر یك ابزار است و دقیق و تمیز. در کامپیوتر باید به دنبال یك حس و حال جدید گشت. فکر می کنم آنقدر تجربه کسب کرده ام که کامپیوتر بر من غالب نشود.» اصالت یك اثر هنری همیشه برای مخاطب ایرانی یك دغدغه بوده است شاید به همین علت نسخه های چاپی در ایران کمتر به فروش می روند. نقاشی ای که تکثیر می شود چقدر با اصالت هنری اش فاصله می گیرد؟

«من برای بیننده ارزش فوق العاده ای قائل هستم. به قول مارسل دوشان پنجاه درصد نقاشی را مخاطب تشکیل می دهد. از این کارهایی هم که شما به آن اشاره می کنید، فقط و فقط یك نسخه وجود دارد که امضا شده است. همیشه با مخاطبین روراست بودم. چه آنهایی که می بینند و چه آنهایی که می خرند.» کوروش شیشه گران که از راه گرافیست به نقاشی می رسد برایم طعم دیگری دارد.

«من کار چاپ سیلك کرده ام،آن هم پیش از انقلاب که ساواك اجازه نمی داد پوسترهای ما چاپ شود. مجسمه ساخته ام. کار معماری داخلی انجام داده ام. هنرمند حوزه تجسمی هرچه تجربه اش بیشتر باشد در کارهایش اتفاقات گوناگونی رخ می دهد. وقتی شما مواد و تکنیك های مختلفی را تجربه کنید به راحتی می توانید هر آنچه در ذهنتان می گذرد بر بوم بیاورید. بهرام دبیری درباره یکی از کارهایم می گفت انگار با فولاد نقاشی شده است. در ذهن من هم همین نکته می گذشت.» شیشه گران با نگاهی کلاسیك - لغت عجیبی است اما به ناچار استفاده می کنم - یا شاید بهتر باشد بگویم کهن و با اشاره به این بیت که: هر گل نویی که در جهان روید / ما به عشق اش هزاردستانیم نگاه اش را به پدیده های جدید، مثل کامپیوتر و دنیای اطراف اش مشخص می کند. باید به این نکته اشاره کنم که هر چند او می خواهد آشفتگی و بی نظمی دنیای اطراف اش را با هر چه پیچیده تر کردن خط هایش، به نمایش بگذارد اما سرخوشی عجیبی در آثارش به چشم می آید.

«زمانی که آمریکایی ها در ویتنام بمب بر سر مردم می ریختند، از دانش آموزان ویتنامی خواستند که نقاشی بکشند. بچه ها گل و خانه و... کشیدند. گاهی در آرزوی آنچه ندارید نقاشی می کشید. هنر یك نوع بیان است یعنی آنچه ندارم، تصویر می کنم. یك آشفتگی و بی دقتی در همه جا وجود دارد. شاید در ناخودآگاه من وقتی آن خط را آنقدر دقیق و صاف می کشم، در واقع دلم می خواهد جامعه ام همین قدر دقیق باشد در عین حال که پیچیده است.»

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=229063

VISTA.IR
Online Classified Service

دنیای کودکانه یک سفالگر طبیعت گرا

اگر دلتان می‌خواهد از تشویش‌های کاذب و هراس‌انگیز روزگار به اصطلاح پیشرفته ما کمی فاصله بگیرید، حتماً به شما توصیه می‌کنم سری به کارگاه کوزه‌گری و سفالگری استاد فخر موسوی بزنید.

دنیای استاد سعید فخر موسوی مملو از کودکی است. کودکی‌های یک روستایی مهاجر که هنوز هم که هنوز است خودش را بعد از قریب ۷۰ سال زندگی کودکی می‌انگارد ساده و صادق. کودکی که دنیایش سرشار از ماهی‌های رنگارنگ تنگ بلور شب عید نوروز است. کودکی که بوی کاهگل را می‌شود در تک تک کوزه‌ها و سفال‌هایی که می‌سازد حس کرد.

کودکی که هنوز عاشق طبیعت و شگفتی‌های پر جذبه آن است. شاید به همین خاطرهم هست که سعید فخر موسوی از تجربه کردن و خطا کردن ابایی ندارد. با این همه استاد فخر موسوی گاهی هم یادش می‌افتد که پدری است ۶۹ ساله. این زمان است که خیام می‌خواند و حافظ و سعدی و البته کمی هم سیاوش کسرایی. دنیای این کودک همچنان روستایی مانده پر است از ماهی و نوستالژی و کاهگل و خشت، پر است از رنگ‌های خیره‌کننده، پر است از عشق به طبیعت و احترام به آن. استاد فخر موسوی از کودکانه زیستن ابایی ندارد. از روستایی‌بودنش نیز. او مثل تمام کودکان در لحظه زندگی می‌کند و غرق در اکنون است و با این همه رباعیات خیام را همواره زیرلب دارد و از او می‌گوید. با هم بخش‌هایی از گفت‌وگو با او را که در کارگاه و منزلش انجام شد می‌خوانید:

▪ این درسته که چون انسان از خاک است پس به خاک هم علاقه دارد؟

ـ خیام می‌گوید: «یک چند به کودکی استاد شدیم/ یک چند به استادی خود شاد شدیم/ پایان سخن شنو که ما را چه رسید/ چون خاک برآمدیم و برباد شدیم.» به‌نظرم همین‌طور است که شما می‌گویید.

جالب است که ما ایرانی‌ها هروقت می‌خواهیم از کوزه حرف بزنیم یاد خیام می‌افتیم و هروقت از خیام حرف می‌زنیم یاد کوزه.

دلیلش این است که خیام در سرتاسر رباعیاتش به طرزی خلاق صور خیالی را که با کوزه و خاک مناسبت دارد به کار می‌برد تا اصل فناپذیری دنیا و مافیها را نشان دهد.

▪ چرا؟ دلیلش در چیست؟

ـ البته در این باره باید اهالی ادبیات حرف بزنند اما من به نوبه خودم فکر می‌کنم که طبیعت گذرای گِل که وجود دنیایی ما را می‌سازد باید دائماً یادآور شکنندگی و بی‌ارزشی تلاش‌های دنیایی باشد. خیام در جایی می‌گوید:« دی کوزه‌گری بدیدم اندر بازار/ بر تازه گِلی لگد همی زد بسیار/ و آن گِل به زبان حال با وی می‌گفت:/ من هم تو چو بوده‌ام،مرا نیکو دار.»

▪ من که فکر می‌کنم خیام کوزه را نماد عمر کوتاه انسان می‌داند، شما چطور؟

ـ درست است. خاک و کوزه و گل نمادهای موثری برای اشاره به گذرابودن زندگی هستند. با این همه در اشعار خیام کوزه‌گر در بعضی از مواقع

عالم و همه چیزدان است. کوزه در اشعار خیام نماد انسان است.

▪ شما خودتان چقدر به خیام و اشعارش فکر می‌کنید؟

ـ اصلاً عشق به خیام و اشعارش بود که مرا کوزه‌گر کرد.خیام الهام بخش من در بسیاری از کارهایم بوده است. پیام ساده خیام درباره اینکه انسان موجودی فناپذیر است و همیشه چراغ راه من در تمام زندگی‌ام بوده. درباره خیام من البته بیشتر از این نمی‌توانم حرف بزنم که زمزمه اشعارش در حین سروکله‌زدن با خاک و گل و کوزه مرا به این جایی رسانده که شما حالا می‌بینید.

▪ کدام شعر خیام را بیشتر دوست دارید؟

ـ من یک زمانی برای استاد شجریان یک کفش گِلی درست کردم که در کف آن همین شعری که پیش‌تر از خیام خواندم را نوشتم. دی کوزه‌گری بدیدم در بازار/ بر تازه گلی لگد همی زد بسیار و...

با این همه در کارهای شما اشعار شعرای دیگری هم دیده می‌شود.

من اساساً به ادبیات و شعر علاقه بسیاری دارم. برای همین هر وقت جمله زیبایی می‌شنوم یا شعر قشنگی به گوشم می‌خورد حتماً آن را در جایی یادداشت می‌کنم. خیلی وقت‌ها هم برای اینکه یادم بماند همان شعر را روی کوزه‌ها می‌نویسم.

▪ شعرهای کدام شاعران را دوست دارید؟

ـ بیشتر به اشعار شاعران نوگرا توجه می‌کنم. مثل سیاوش کسرایی یا حمید مصدق یا احمد شاملو یا فروغ فرخزاد اما از آثار شاعران کلاسیک هم خیلی لذت می‌برم. مثل حافظ، مولانا، سعدی، فردوسی و... با این همه برای من خیام چیز دیگری است.

▪ چرا؟ چون از کوزه و کوزه‌گری زیاد سروده؟

ـ نه فقط به این خاطر. شاید نگاه ویژه‌ای که او به دنیا دارد. خیام روح منتقد ما ایرانی‌ها را به رخ دنیا می‌کشد. او در تمام اشعار بیهوده‌بودن حرص دنیا را به تصویر می‌کشد و تلاش می‌کند تا به ما بیاموزد که آنچه ماندنی است عشق است و عاشقانه زیستن. در یکی از رباعی هایش می‌گوید: «سر دفتر عالم معانی عشق است/ سر بیت قصیده جوانی عشق است/ای آنکه خبر نداری از عالم عشق/ این نکته بدان که زندگانی عشق است.»

▪ جالبه! شما یک خیام‌شناس واقعی هستید؟

ـ شما اغراق می‌کنید و به من لطف دارید اما واقعیت این است که من برای خیام خیلی احترام قائلم. به نظرم ما در مورد خیام کمتر تحقیق و بررسی کرده‌ایم. حال آنکه رباعیات این منجم ریاضیدان می‌تواند سرمشق بسیاری از ما باشد.

▪ چرا کوزه و کوزه‌گری هنوز که هنوز است با انسان مانده؟

ـ شما ببینید انسان شهری چقدر امروز داغان است؟ چرا؟ چون از ذات خودش که طبیعت است دور شده است. بسیاری از روانشناسان معتقدند که لمس خاک انسان را آرام می‌کند. به‌نظرم این حرف درست است. چون انسان از خاک برآمده و خلق شده و عاقبت هم به خاک می‌رود. چون خاک به انسان یادآوری می‌کند که دنیا محل گذر است و حرص‌خوردن برای آن بیهوده است. شما ببینید کسی که در طبقه دهم یک آپارتمان زندگی می‌کند چقدر از ذات خودش دور است. چنین کسی کمتر می‌تواند طبیعت را بفهمد. ما هر چقدر از خاک دور بشویم از خودمان دور شده ایم. شاید برای همین هم هست که فیلسوف و دانشمندی چون خیام اینقدر بر خاک و کوزه و گِل تاکید می‌کند. در جایی می‌گوید: «این یک دو سه روز نوبت عمر گذشت/ چون آب به جویبار و چون باد به دشت/ هرگز غم دو روز مرا یاد نگشت/ روزی که نیامده است و روزی که گذشت.

▪ با این حال حتی همان انسان شهرنشین امروزی که در طبقه دهم یا پانزدهم آپارتمان زندگی می‌کند، هنوز که هنوز است کوزه‌ای را ولو به تزئین در خانه‌اش جای داده است. چرا انسان اینقدر به کوزه علاقه دارد؟

ـ کوزه از خاک است و خاک نمادی از گذشته و آینده انسان. شاید او می‌خواهد با این کارش گذشته خودش را فراموش نکند. شاید بی‌آنکه بداند چرا این کار را می‌کند اما چون ذات ما از خاک است و عاقبتمان هم در خاک پس اگر جایی کوزه‌ای ببینیم بی‌اختیار می‌ایستیم و به کوزه تماشا

می‌کنیم.

▪ در کارهای شما یک نوع نوآوری دیده می‌شود. رنگ‌ها و طرح‌ها و حجم‌هایی که اختیار می‌کنید منحصربه‌فردند. چطور به این مرحله رسیدید؟

ـ من وقتی به این کار روی آوردم بیشتر دنبال تجربه اندوزی در علقه‌های فکری و زیبایی شناختی خودم بودم. برای همین هم بود که اصلاً توجه آنچنانی به مسائل مادی این شغل نداشتم. البته بعدها خودش مسائل مادی خودش را هم حل کرد. من سال‌ها قبل از رسیدن به سفال و سفالگری و گِل و کوزه، نقاش بودم و نقاشی می‌کردم و طراحی.

▪ که البته آنجا هم ظاهراً به تجربه و تجربه‌گرایی خیلی اهمیت می‌دادید؟

ـ همین‌طور است. مثلاً مدت‌ها خودم را با آبرنگ مشغول کرده بودم و تلاش می‌کردم تا رنگ واقعی طبیعت را با آبرنگ پیدا کنم. ضمن آنکه علاقه بی‌حد و حصری به طبیعت داشتم. به همین خاطر برای تصویرکردن طبیعت از هیچ آزمایشی دریغ نمی‌کردم. برای نمونه عرض می‌کنم که بعد از سال‌ها سروکله‌زدن با آبرنگ، سراغ مداد شمعی رفتم. مثلاً برای تصویرکردن پاییز یا زمستان، از این شیوه استفاده می‌کردم. چنانکه به‌عنوان نمونه تلاش می‌کردم سفیدی شاخه‌های برف‌گرفته سپیدارها که در رنگ سرمه‌ای آسمان خودنمایی می‌کردند را با مداد شمعی تصویر کنم. برای امتحان رنگ بنفش و سرمه‌ای را در کاغذ ترکیب کردم و خودبه‌خود جاهایی از اینها سفید می‌ماند و به من کمک می‌کرد که به خواسته‌ام برسم. بنابراین تلاش کردم تا همین سبک را وارد کار سفال کنم که البته جواب هم داد.

▪ پس به همین خاطر است که طراحی‌های شما روی کوزه با مداد شمعی است؟

ـ دقیقاً، البته این یکی از کارهای من است. خیلی وقت‌ها رنگ‌های مورد نیازم را با قلم‌مو می‌زنم که جواب هم می‌دهد.

▪ فرم‌ها چطور؟

ـ در مورد فرم‌ها خلاقیتی اگر هست و نوآوری اگر شما می‌بینید از آن دخترم و پسرم است که مدرن‌تر از من می‌اندیشند.

▪ طرح‌هایی که بر اغلب کارهای شما می‌نشیند خیلی کودکانه است. چرا اینقدر به طرح‌های اینچنینی تاکید دارید؟

ـ مثل کدام کار؟

▪ مثلاً همین ماهی که در چند کار اخیرتان در کارگاه دیدم یا همین خانه‌ای که در دل آن ماهی روی آن سفال قرار گرفته، از کجا به این طرح‌ها رسیده‌اید؟

ـ اصلاً من و خانواده‌ام کودکانه دنیا را می‌بینیم.

▪ چرا؟

ـ فکر می‌کنم کودکانه اندیشیدن خیلی شعف آور است. خیلی زیباست. چون کودکان درست‌ترین انسان‌های جهان هستند. آنها هرگز دروغ نمی‌گویند و اگر هم دروغ بگویند آنقدر خنده‌دار این کار را می‌کنند که آدم بزرگ‌ها خنده‌شان می‌گیرد.

▪ شما چطور؟ شما هم کودکانه دروغ می‌گویید؟

ـ چقدر دلم می‌خواهد وقتی دروغ می‌گویم خنده‌ام بگیرد، البته بعضی وقت‌ها آنقدر بد دروغ می‌گویم که خودم خنده‌ام می‌گیرد چه برسد به اطرافیان.

▪ شاید بتوانم اینطور بگویم که شما کودکی خودتان را گم نکرده‌اید؟

ـ (می‌خندد) نه گم نکردم. خوشبختانه هنوز گم نکرده‌ام. هنوز هم کودکانه می‌گردم و کودکانه فکر می‌کنم. با اینکه ۶۹ سالم شده است. با این همه مرتب کوه می‌روم و در دل طبیعت به سر می‌برم و قله رفتن و در قله بودن هنوز هم برایم یک حادثه مهم است. درست مثل یک کودک.

▪ شاید یکی از دلایلی که من کودک شما در شما بیشتر از سایر من‌های شما فعال است همین طبیعت گرایی شماست؟

ـ شاید، به‌هرحال انسان طبیعت‌گرا انسان کودک پیشه‌ای است. برای من طبیعت یک الگوست.

▪ نقاشی‌هایی که روی کوزه‌ها خلق می‌کنید از کجا الهام می‌گیرید؟ از کودکی‌تان؟

ـ هر وقت دیدید ماهی کشیدم بدانید کودکی خودم را روی کوزه پیاده کرده‌ام.

▪ و شما ماهی بسیار می‌کشید.

ـ ماهی قرمز و ماهی حوض. برایم ماهی‌ها یک دنیا هستند. دنیایی از کودکی. کودکی‌هایی که در مراغه داشته‌ام. در تبریز. گرچه خیلی کودکی نکردم اما همیشه کودک مانده‌ام و به این موضوع افتخار می‌کنم.

▪ من می‌توانم مدعی بشوم که دنیای شما را ماهی‌ها احاطه کرده‌اند؟

ـ ماهی برای من یک حس نوستالژیک نسبت به کودکی‌هایم هست. ماهی قرمز من را به یاد عید و هفت سین و آن فضای عجیب و غریب پیش از تحویل سال می‌اندازد. کدام یک از ما هست که در برابر ماهی قرمزهای کوچک تنگ هفت‌سین مقاومت کند و کودکی‌اش را به یاد نیاورد؟ بله. من به ماهی خیلی علاقه دارم.

▪ شاید به همین خاطر است که در اغلب کارهایتان ماهی‌ها را می‌بینیم.

ـ البته ماهی محور است اما فقط ماهی نیست. ماهی‌ها در دل خودشان روایتی دارند از گذشته من. از روزهایی که باید کودکی می‌کردم و نکردم؛ روزهایی که در تهران در چاپخانه‌ای سر می‌کردم برای امرار معاش.

▪ رنگ‌ها هم در کارهای شما نمود ویژه‌ای دارند.

ـ اگر قبول کرده باشیم که دنیای من یک دنیای کودکانه است، پس باید بپذیریم که رنگ‌ها در دنیای من حرف اول و آخر را می‌زنند.

▪ با این همه رنگ‌هایی که به‌کار می‌گیرید گاهی هم روستایی است.

ـ من رنگ‌ها را از طبیعت الهام می‌گیریم. شما درست می‌گویید. در حقیقت رنگ‌هایی که من در سفال‌ها و کوزه‌ها به‌کار می‌گیرم خیلی روستایی‌وار هستند. دوستان هنرمند من که به اینجا می‌آیند همیشه به من می‌گویند تو هنوز روحیات و خصوصیات روستایی خودت را حفظ کرده‌ای.

▪ یعنی تلاشتان بر این است که همچنان در این عصر دود و آهن و ماشین، روستایی بمانید؟

ـ یقیناً، اصلاً دلم نمی‌خواهد شهری شوم. آن هم به معنای امروزی‌اش. به‌نظرم انسان‌های شهرنشین امروزی در کشور ما فقط ظاهری شهروندی دارند. اگر به ذات رفتار و کارهای آنها خیره شوی متوجه می‌شوی که روستایی‌هایی هستند که خیال می‌کنند شهرنشینند.

▪ من خودم می‌گویم ما «روستاییانی» هستیم شهرنشین، شما با این تعبیر موافقید؟

ـ به‌نظرم همین‌طور است. با این همه بیهوده تلاش می‌کنیم برای رفتارهای روستایی خودمان تعاریفی شهری پیدا کنیم.

▪ با این همه چقدر امیدوارید که این حس روستایی‌بودن در آثار فرزندان شما هم باقی بماند؟

ـ خیلی کم، خیلی. به‌هرحال دنیای آنها مثل دنیای من نیست. آنها مربوط به عصر تکنولوژی و اینترنت و ماهواره هستند. فراموش نکنید که همین چند روز پیش مریخ پیما توانست روی کره مریخ فرود بیاید. در چنین اوضاع و احوالی نباید خیلی به روستایی ماندن نسل‌های بعدی امیدوار بود.

▪ از ویژگی‌های بارز کارهای شما یکی هم استفاده از کلمه و شعر در طراحی آنهاست. چطور به این رسیدید؟

ـ البته نوشتن شعر روی کوزه و سفال پیش از این هم بوده و من کار تازه‌ای در این باره نکرده‌ام.

اما شما شعر را محور طرح هایتان قرار می‌دهید. مثلاً روی یکی از سفال‌ها اصلاً ما طرحی نمی‌بینیم و تمام طرح شعری است از سیاوش کسروی. خب این یک جور حدیث نفس است. بیشتر دغدغه‌های ذهنی و فکری‌ام را روی سفال یا کوزه پیاده می‌کنم و خوشحالم که این موضوع به چشم شما آمده.

▪ انتخاب اشعار بر چه مبنایی است؟

ـ بستگی به حال و هوای من دارد. مثلاً خیلی وقت‌ها نیمه شب از خواب می‌پرم و احساس می‌کنم تا این شعر یا این طرح را روی سفال یا کوزه پیاده نکنم آرام نمی‌گیرم. پس بلند می‌شوم و سراغ کار می‌روم.

همین الان در سفالی که مشغولش بودید جمله زیبایی دیدم.

می گوید:کرم ابریشم یک عمر می‌بافت تا یک روز پروانه شود. نمی‌دانم راوی و نویسنده این شعر چه کسی است اما از سر صبح است که این شعر مدام در مغز من حضور دارد و تا آن را روی سفال پیاده نکردم آرام نگرفتم.

▪ چه میزان از آثارتان را با الهام از موسیقی می‌سازید؟

ـ موسیقی در خون من است. من سال‌های بسیاری از عمرم را صرف تصنیف فروشی کردم. آن زمان که ما جوان بودیم مثل حالا نوار و سی‌دی و این چیزها نبود. مردم تصنیف می‌خریدند. ما تصنیف‌ها را می‌خواندیم و آنها می‌آمدند از ما می‌خریدند. من مجبور بودم برای اینکه تصانیف را بفروشم آنها را با صدای بلند در کوچه و خیابان بخوانم. از همان ایام موسیقی را پیدا کردم و در خودم آن را تقویت کردم. موسیقی حالا بخشی از وجود من است.اصلاً بدون موسیقی کار نمی‌کنم.

▪ با کدام موسیقی بیشتر ارتباط برقرار می‌کنید؟

ـ خب مسلماً موسیقی سنتی، اما خیلی وقت‌ها که بچه‌ها موسیقی‌های کلاسیک و امروزی گوش می‌دهند، من هم گوش می‌دهم.

▪ روزی چند ساعت سفالگری می‌کنید؟

ـ من هر روز از ساعت ۶ صبح بیدار می‌شوم و کار می‌کنم.

▪ هنوز هم پشت چرخ می‌نشینید؟

ـ نه، راستش خیلی وقت است که پشت چرخ نمی‌نشینم.

▪ چرا؟

ـ یک کمی دستم درد گرفت و همین باعث شد که کمتر پای چرخ بنشینم.

▪ آخرین باری که پای چرخ نشسته‌اید کی بود؟

ـ نه اینکه ننشینم. می‌نشینم اما کمتر از گذشته.

▪ من هر وقت دلم بگیرد، ساز می‌زنم و می‌نویسم، شما هم اینطوری هستید؟

ـ دقیقاً. خیلی وقت‌ها که می‌خواهم خودم را فراموش کنم، سراغ چرخ کوزه‌گری می‌روم و کار می‌کنم. ضمن اینکه لحظاتی هست که یک ایده، یک طرح ذهنم را به خودش مشغول می‌کند و من سراغ چرخ می‌روم.

▪ کوزه یا سفالی بوده که بخواهید بسازید و نتوانسته باشید؟

ـ بله، خیلی از طرح‌ها و ایده‌ها بوده که خواستم پیاده کنم و هنوز که هنوز است نتوانستم بسازم.

▪ اثری را دیده اید که ساخته شده باشد ودلتان خواسته باشد شما می‌ساختید؟

ـ راستش کلیه آثار باستانی و سفال‌های کهنی را که می‌بینم غبطه می‌خورم که چرا من نتوانستم چنین چیزی بسازم. راستش گاهی اثری را برای بارها تماشا می‌کنم و این احساس به من دست می‌دهد که من با این همه امکاناتی که تکنولوژی امروزی در اختیارم قرار داده هرگز قادر به ساخت چنین اثری نیستم.

▪ نکته خوبی را اشاره کردید. گذشتگان و نیاکان ما با آنکه امکانات خیلی محدودی در اختیار داشتند اما آثارشان به نظر هنرمندانه‌تر و استادانه‌تر از آثار امروزیست چرا؟

ـ نکته درستی را اشاره کردید. شما نگاه کنید به مناطقی مثل کندوان تبریز یا موجن در شاهرود، چیزی جز حیرت برای آدم باقی نمی‌گذارد. آدم را واله می‌کند. چطور آنها توانسته‌اند به این تمدن دست پیدا کنند؟ یا تخت‌جمشید همان‌طور.

▪ شاید دلیلش نزدیکی انسان آن زمان به طبیعت باشد؟

ـ من هم موافقم. به نظرم هر چه قدر انسان به طبیعت نزدیک‌تر باشد هنرمندتر می‌شود. ضمن اینکه فراموش نکنید گذشتگان ما در اثر همین

همنشینی بیشتر با طبیعت ایمان به کار داشتند. امروزه ما ایمان کمتری به کارمان داریم. اینها به‌نظر من قدرت ایمان است. ایمانی که گذشتگان ما به کارشان داشته‌اند. این ایمان امروز روز در ما نیست.

▪ یعنی هر چقدر از سرشت خودمان دور شده‌ایم ضعیف‌تر گشته‌ایم؟

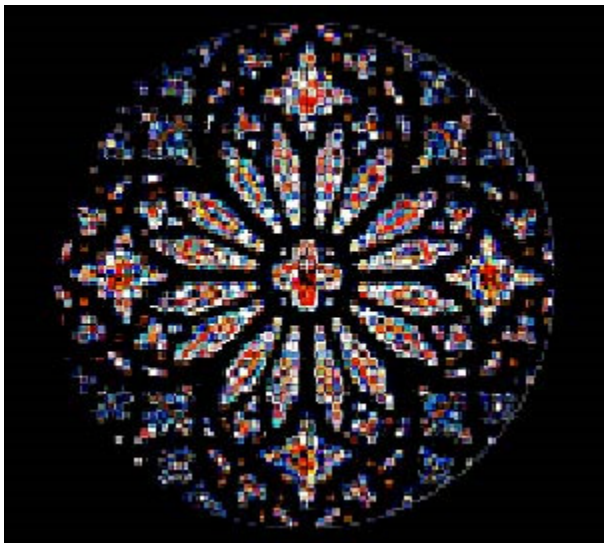
ـ ببینید آفرینش زیبایی خیلی وابسته به تکنولوژی نیست. ما نیاز به ایمان و عشق داریم. و این ایمان و عشق تنها با بازگشتن انسان به طبیعت و احترام به آن میسر می‌شود.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=318973

VISTA.IR
Online Classified Service

دنیایی پشت شیشه



نقاشی پشت شیشه، هنری است وارداتی که در دوره صفویه از اروپای شرقی و هندوچین وارد ایران شده است.

این نوع نقاشی برخلاف دیگر هنرهای وارداتی، بلافاصله بعد از ورود به کشور رنگ و بویی بومی به خود گرفت. در آثاری که با این تکنیك خلق شده‌اند، کمتر با نمونه‌های تقلیدی از کارهای مشابه غربی برخورد می‌کنیم.

روش کار در نقاشی پشت شیشه با نقاشی روی بوم فرق دارد. در این روش قسمت‌های حساس پایانی در آغاز کار انجام می‌شود، یعنی به این صورت که ابتدا جزئیات و ظرایف کار و سپس به رنگ‌های اصلی و رنگ‌آمیزی زمینه پرداخته می‌شود. در نقاشی پشت شیشه علاوه بر رنگ استفاده از مواد ترکیبی چون کاغذهای رنگی، شبرنگ، نخ، الیاف ابریشم، چرم و... به‌عنوان پرکننده زمینه و گاهی طرح اصلی در میان هنرمندان این شیوه متداول است.

دومین تفاوت نقاشی پشت شیشه با نقاشی روی بوم این است که در نقاشی روی بوم اشتباهات را می‌توان با رنگ‌ها رفع کرد اما در نقاشی پشت شیشه رنگ اشتباه را با رنگ دیگر نمی‌توان درست کرد، بلکه باید رنگ‌های زده‌شده را پاك و از نو شروع کرد.

موضوعات و طرح‌های مورداستفاده نقاشی پشت شیشه در ایران عبارتند از: حاشیه‌های رنگی، گل، گل و مرغ، صورت‌کشی یا شبیه‌کشی، روایات ملی ـ مذهبی، نقوش انسانی، حیوانی، هندسی، تصاویر منظره‌ها و نوشته‌ها و خطوط قرآنی.

از نقاشان معروف این تکنیك در دوره زندیه آقاصادق، آقانجف، آقازمان و در دوره قاجاریه مهرعلی، استاد احمد و از دوره پهلوی عبدالجلیل، عبدالخلیل، عبدالنبی، عبدالحمید، فتح‌اله آغاسی، حسین همدانی و بیوك احمدی و در دو دهه اخیر امیر رحیمی، مهین عظیما، عفت رحیمی،

محمدعلی ذوالقدر و... را می‌توان نام برد.

حدود ۱۰ سال قبل، تعداد زیادی از آثار این هنرمندان با همکاری سازمان میراث فرهنگی، جمع‌آوری شد و در فروردین‌ماه سال ۱۳۷۷ در قالب موزه‌ای به نام موزه نقاشی پشت شیشه افتتاح گردید. این مجموعه شامل ۴۳۰ تابلو است که در حال حاضر ۶۳ اثر در معرض دید علاقه‌مندان قرار دارد و اکثر این تابلوها متعلق به نقاشان معاصر است و تنها یك اثر موجود است که قدمت آن به دوره صفویه بازمی‌گردد.

اما این موزه با تمام زیبایی‌ها و جذابیت‌هایش از کمبود یا به عبارت دیگر، نبود بازدیدکننده رنج می‌برد اما مدیر موزه اعتقاد دارد که این موزه تعدادی بازدیدکننده دارد. با این حال بازگو کردن تعداد آنها به منزله فاش‌کردن اسرار موزه است.

راهنمایان موزه نیز اشاره دارند که در ایام تعطیلات مدارس، موزه بسیار خلوت است اما در زمانی که مدارس مشغول به فعالیت هستند، بازدیدهای گروهی توسط مدارس از موزه صورت می‌گیرد. البته نباید فراموش کرد که این نوع بازدیدها یا رایگان است و یا بهای بسیار کم و ناچیزی دارد و در واقع عوایدی را برای موزه به همراه ندارد.

به‌هرحال این موزه آن‌قدر جذابیت دارد که بتواند با یك مدیریتی توانمند و روابط‌عمومی قوی تعداد زیادی بازدیدکننده را به‌سوی خود جذب کند و به مرحله درآمدزایی رسیده و از صندوق اعتبارات خود گسترش پیدا کند، نه اینکه دائماً فریاد کمك‌کمك خود را به گوش مسوولان سازمان برساند.

حال اگر شما نیز علاقه‌مند شدید آثار این موزه را از نزدیك ببینید، می‌توانید به خیابان سعدی شمالی، خیابان برادران قائدی (هدایت)،پلاك ۲۷۰ موزه نقاشی پشت شیشه مراجعه کنید و با پرداخت ۳۰۰ تومان ورودیه هم با نقاشی پشت شیشه و سابقه آن آشنا شوید و هم کمکی به این جزیره دورافتاده کنید تا مسوولان این موزه از گفتن تعداد بازدیدکننده‌هایشان ابایی نداشته باشند.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=265841

VISTA.IR
Online Classified Service

دومیه؛ هنرمند معترض

کاریکاتورهای سیاسی قرن نوزدهم فرانسه را باید از نوع تاریخ نگاری مصور چالش ها و مبارزات سیاسی مردمی دانست که هدف از آن انهدام کامل سیستم پادشاهی و گذر به تشکیل یا بنای دولتی دموکراتیك بود. به موازات این مبارزات حق طلبانه حکمرانان وقت فرانسه نیز نسبت به چاپ و انتشار این گونه تصاویر به شدت واکنش نشان داده و با سختگیری های خود تلاش می کردند تا به هر طریق ممکن از چاپ آنها ممانعت کنند. مسلماً در آن زمان ها که درصد بسیاری

از مردم سواد خواندن و نوشتن نداشتند چاپ اینگونه تصاویر برای آگاهی دادن به اقشار ستمدیده، از قدرت و توان بیشتری نسبت به متن و کلام خالی برخوردار بود، به همین دلیل آثار کاریکاتوریست های فرانسوی در آن زمان، به لحاظ اهرم های سانسور و سرکوب ایادی دولت با دشواری های بسیار به دست مردم می رسید.

در چنین شرایطی طراحان این کاریکاتورها نیز با برچسب افترا به عنوان تخطی از قانون مطبوعات مورد آزار و اذیت و حملات ماموران امنیتی قرار می گرفتند اما آنها کماکان و به رغم همه این دشواری ها باز هم در صف اول مبارزه حضور یافته و به افشای فساد و بی کفایتی سران حکومت و اطرافیان آنها می پرداختند.در میان این دسته از هنرمندان، شاخص ترین آنها «انوره دومیه» بود. این هنرمند معترض که در تمام عمر خود با تنگدستی امرار معاش می کرد به دلیل طراحی ایده های ضد سلطنتی بارها مورد بازخواست قرار گرفت و مدتی از زندگی خود را نیز در زندان های رژیم خودکامه گذراند. هدف او از طراحی کاریکاتور علاوه بر افشای عملکردهای نظام پوسیده و سردمداران بی کفایت فرانسه قرن نوزدهم، کمك به مردم بیچاره ای بود که قدرت دفاع از خود را از دست داده بودند، او به مردم کشورش امید می داد و به آنها می آموخت که سرمایه دارها و سران حکومتی برای گول زدن طبقات محروم و انحراف افکار عمومی از چه شیوه هایی استفاده می کنند.

به لحاظ اهمیتی که «دومیه» برای به تصویر درآوردن زندگی پر مشقت مردم محروم قائل بود، بیننده در آثارش با مقوله هنر رئالیستی آشنا می شود، در این شیوه آنچه برای این هنرمند اهمیت دارد، نشان دادن زندگی روزمره مردم بدون هرگونه اغراق و یا تعدیل است، به این خاطر آدم ها، مکان ها و حتی وسایل و چیزهایی که در تابلوهای دومیه نشان داده می شوند، همان هایی هستند که در زمان واقعی و هنگام بروز ماجراها وجود داشته اند، به این منظور دومیه با توجه به ساختارهای اجتماعی آن دوره در جهت بیان هرچه صریح تر ناملایماتی که بر مردم سرزمینش می گذرد از ارائه آثارش به شیوه های رمانتیك و حتی کلاسیك فاصله می گیرد، به اعتقاد دومیه افشای زشتی های جامعه با توسل به سبك های دراماتیك و رمانتیك دوری از واقعیت هاست و بر این اساس ضمن ثبت وقایع موجود به نقد رفتارهای اجتماعی آنها حتی بدون دخالت ایده آل های هنرمندانه یا فرم های ایده آلیستی روی می آورد.

یکی از زیباترین آثار دومیه که به خوبی توانسته است این سبك و سیاق را معرفی کند تابلوی موسوم به «یك رخداد جنایی» است. دومیه این اثر را حدود سال ۱۶۸۰ خلق کرد. او برای خلق این اثر از جوهر قهوه ای، ذغال و آبرنگ استفاده می کند و توجه اصلی اش را به شناخت دقیق روحیات و طبیعت انسان معطوف می دارد، اثری که به صورتی طعنه آمیز روابط پیچیده انسان ها را به نمایش می گذارد. در این تصویر متهمی را می بینید که در حال مشورت با وکیلش است، هنرمند در این کمپوزیسیون توانسته است با استادی تمام فضای سرد جلسه یعنی سکوت، هیجان و دلواپسی حاکم بر دادگاه را به نمایش گذارد.شیوه اجرای دومیه را اصطلاحاً «سریع- ساده» می گویند، سرعت را در آثار دومیه می توان با کمی دقت در شیوه حرکت خطوطش دنبال کرد لیکن سادگی آثار را می باید با گذر از پیچیدگی ها و ظرافت کار یك استاد درك کنیم، از سویی دیگر دومیه با به کار بردن سایه روشن و حجم در ارائه کمپوزیسیون و کاراکترها بیننده را بی اختیار به یاد قدرت و توانایی های میکل آنژ در خلق مجسمه های اساطیری اش می اندازد با این تفاوت آشکار که دومیه این گونه آثار را تنها روی کاغذ های دو بعدی ارائه می کرده است.

دومیه در بسیاری از آثار خود به روابط میان مجرمین، قضات دادگاه ها و محیط های دادرسی پرداخته است. علاقه این هنرمند به بیان وضعیت اجرای احکام دادگاه ها و نحوه دادرسی ها به پیشینه زندگی واقعی او مربوط می شود، دومیه در جوانی و در ابتدای ورود به عرصه زندگی

اجتماعی مدتی را به عنوان دفتردار یکی از شعبه های دادگستری پاریس مشغول به کار می شود. او بر حسب وظیفه برای پیگیری کارها، با توجه به موقعیت شغلی خود مجبور بود مرتب میان راهروهای تنگ و تاریك دادگاه ها و اتاق های بازجویی که بیشتر به دهلیزهای مرگ شباهت داشت در رفت وآمد باشد، دومیه جوان در این هزارتوهای محکمه علاوه بر شنیدن فریاد التماس محکومین و ضجه کودکان، نظاره گر چهره های اقتدار طلبانه قضات دادگاه ها نیز بود. روح حساس دومیه رنج و محنت مراجعان فقیر و تهیدست را که در سالن های انتظار بر روی کف زمین دراز کشیده اند در خود فرو می ریزد، آنها که غالباً چیزی جز سرگردانی عایدشان نمی شود، سرگردانی، دلواپسی و گرسنگی در راه رسیدن به عدالت، چیزی که ممکن است تا پایان عمر همچنان ادامه داشته باشد.

و باز این دومیه است که در راه پله های دادگاه ها پرونده های متهمان و شاکیان را بغل کرده و با زانوان بی رمق در میان طبقات دادگاه ها بالا و پایین می رود، با روح سرکش خود این صحنه های موحش را چون کابوسی خوفناك در جان خود به ثبت می رساند.

یحیی تدین

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=218891

VISTA.IR
Online Classified Service

دوویژگی، سرعت و فی‌البداهگی

هنرمندی که سال‌ها در فضای آبستره، نقاشی می‌کند ـ رحیم تبریزی فارغ التحصیل دانشگاه آزاد است و همانند بسیاری از هنرمندان جوان دهه گذشته از شور و نشاط والایی برای به تحقق رساندن تجربه‌های هنری‌اش بهره می‌برد ـ او تجربه‌های دانشگاهی و شخصی خود را مدیون تلاش‌های گسترده و بدون وقفه‌ی همین دوران می‌داند ـ حضور در مجامع هنری، شرکت در بسیاری از نمایشگاه‌های گروهی داخلی و خارجی و برگزاری هراز چندگاه، نمایشگاه انفرادی، همه و همه نشان از تلاش بی‌صبرانه‌ی او در این عرصه دارد. آخرین تجربه‌های هنرمند در نگارخانه‌ی طراحان آزاد خود حاکی از شور و اشتیاق او در نمایش خلاقانه و تأکید بر نظام انتزاعی می‌باشد. نگاهی که بعضاً به سوی فرم گرایی پیش می‌رود و در عین حال در گستره‌ی هنر آبستره به تخیلات هنری خود می‌پردازد.

▪ مجموعه آثار این دوره را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد:

۱) بخش اول آثاری درخور تحسین که حاصل تجربه‌ی ممتد و اندیشه‌ی تلاشگر هنرمند می‌باشد و بخش دوم آثاری که با هنر عکاسی تلفیق می‌شوند و جای تامل بیشتری را در خود نشان می‌دهد. در بخش اول، آثاری در سطوح بزرگ به چشم می‌خورد که در یك نگاه کلی نشان

می‌دهد هنرمند از دید خوبی برخوردار است. او فرمول‌های انتزاعی را خوب می‌شناسد و از چیدمان شایسته‌ای در ترکیب عناصر بهره می‌گیرد و آزاد و سیال در سطح بومش رنگ می‌گذارد و با هر طرح و فرمی که ایجاد می‌کند همزیستی خوبی را نمایش می‌دهد.

مهشید رحیم‌تبریزی کادرش را مناسب انتخاب می‌کند و بر اساس سطوح دیواره‌ی بومش لحظه‌ای طبیعت را به تجرید می‌نشاند ـ در کادر او فرم‌های رنگین بارها و بارها تغییر می‌کنند تا آنجا که به یکسانی و ظرافت شاعرانه‌ی رویاهایش می‌رسند ـ گویی روحش را به جایی که تاش‌های گسترده‌ی رنگی و فرم‌گرا، ترکیبی رنگین و قابل ستایش برایش ایجاد می‌کنند حلول می‌دهد.

گاهی بخش‌های گسترده‌ای از طبیعت و یا چکیده همان موقعیت ذهنی او حد هنر آبستره در نقاشی‌هایش جلوه‌گر می‌شود و گاهی تاش‌ها و سطوح بزرگ رنگی نشان از سکوت و خلوت و انگارهای غیر فرمی دارد. گاهی ابزارهای غیر رنگی مانند خراشیدن ایجاد بافت، جلوهی سطوح رنگی را کم می‌نماید و نمایشی غیر اصولی را جلوه می‌دهد و گاهی همین خراش‌ها به کمك سطوح رنگی آمده و در نمایش بهتر ذهنیت هنرمند یاری‌اش می‌نمایند. در بعضی آثار ترکیب‌بندی‌های شلوغ جلوه‌ی سنگینی بر چشم بیننده تحمیل می‌کند تا جایی که چشم بازدید کننده تصمیم می‌گیرد چندین تابلوی آبستره‌ی دیگر از میان یك بوم بیرون بیاورد و این عمل با هر بار دیدن همان تابلو باز پیش می‌آید.

بعضی آثار بسیار شخصی می‌شوند تا جایی که می‌توان گفت هنرمند در رسیدن به درونیات و نشات گرفتن از رویاهای شخصی، واقف گشته و ابزار در دست او جزیی از تمنیات و درونیات او شده‌اند.

ترکیب‌بندی‌هایی که از خلوتی فرم و رنگ (که گاه در اندازه‌های کوچکترنمایش داده شده‌اند) جای تامل بیشتری از خود نشان می‌دهند و قدرت تنوع چرخشی رنگ با محدودیت و تبدیل شدن به فرم‌های سایه‌وار و رنگی از نقاط مثبت دیگری برای این دسته از آثار می‌باشند. در بسیاری از این آثار، هنرمند در انتخاب رنگ‌ها تامل خاصی از خود نشان می‌دهد و همانگونه که خود می‌گوید از سرعت و فی‌البداهگی خوبی برای برداشت‌های ذهنی رنگ‌های خود برخوردار است. بخش اول آثار به همین گونه به پایان می‌رسد.

۲) اما بخش دوم آثار به نمایش در آمده، که بر دیواری مجزا نصب و در کادرهای کوچك کار شده بودند، می‌باشند.

در این بخش هنرمند تلاش نموده که بر روی تعدادی کاغذ عکاسی که عکس‌های نیز بر روی آن چاپ شده نوعی تلفیق با جرم‌های رنگین ایجاد نماید که چندان در نمایش ساختاری دومتریال یاد شده و ایجاد هماهنگی بین آن‌ها در بیان و محتوی موفق نمی‌نماید و به نظر می‌رسد باید منتظر ارایه‌ی این تلاش در نمایشگاه‌های بعدی وی بود. در هر حال آخرین تجربه‌های مهشید رحیمی‌تبریزی قابل ستایش می‌باشد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249570

VISTA.IR
Online Classified Service

ده اشتباه عمده‌ای که تازه‌کاران در طراحی و نقاشی مرتکب می‌شوند

یادگیری طراحی و نقاشی به‌صورت تدریجی صورت می‌گیرد و امکان دراد که هرکسی که پا به این راه می‌گذارد مرتکب اشتباه شود. متأسفانه، طراحی و نقاشی چیزی است که خود انسان یاد می‌گیرد و این بدان معناست که شما

اشتباه‌هائی بیشتر از آن‌چه که مربی‌تان یادآوری می‌کند، مرتکب خواهید شد. در این‌جا به‌ده اشتباه عمده‌ای که تازه‌کاران با شورع کار خود مرتکب آن می‌شوند، اشاره شده است.

برخی بسیار کوچکند. و برخی دیگر بسیار بزرگ، اما نکته مهم این‌جاست که می‌توان همه آن‌ها را درست کرد. نکات زیر را بررسی کنید و ببینید آیا در نقاشی‌های شما نیز چنین اشتباه‌هائی رخ داده است. اگر جوابتان مثبت است به دنبال راه حل‌های مناسب برای برطرف کردن آن‌ها باشید.

۱) طراحی با مداد سخت

اگر سایه‌های تاریک ندارید یا همه تصویرتان کم‌رنگ است، مدادهای خود را بررسی کنید. آیا از مداد شماره دوی HB استفاده می‌کنید؟ این مداد برای ترسیم بسیار سخت هستند. (هرچند که برای سایه‌گذاری‌های سبک و کم‌رنگ مناسبند) بهتر است برای محدوده‌های تیره و تاریک‌تر از مدادهای B ,۲B ,۴B استفاده کنید. در مورد درجات مختلف مدادها مطالعات بیشتری داشته باشید.

۲) کشیدن پرتره از عکس‌هائی که از فلاش استفاده کرده‌اند

این یکی از عمده‌ترین اشتباه‌هائی است که طراحان مبتدی مرتکب می‌شوند. عکس‌برداری با فلش، ترکیبات و اجزای صورت را پهن و بی‌روح می‌کند، گونه‌ای که ناحیه‌ای برای شما باقی نمی‌ماند تا روی آن کار کنید. زمانی که شخص روبه‌روی شما قرار می‌گیرد، شناخت ترکیبات صورت سخت‌تر می‌شود، چرا که پرسپکتیو پشت سر سوژه ناپدید می‌شود و شما فق یک پوزخند مصنوعی در یک عکس فوری خواهید داشت. پوزخند بی‌روحی که باید آن را طراحی کنید. در این شرایط بهتر است شخص را به آرامی بچرخانید، به‌طوری که بتوانید چهره او را مدل خود قرار دهید. البته زیر نورهای طبیعی که یک رنگ پوست متعارف و طبیعی به شما بدهند.

۳) نسبت‌های نادرست سر

از آن‌جا که ما روی تک‌تک اجزای صورت فوکوس می‌کنیم، آن‌ها را بزرگ‌تر از حد واقعی می‌کشیم و بخش‌های دیگر سر به‌صورت له و کوبیده شده به‌نظر می‌آیند. پس سعی کنید روش‌های درست در به کارگیری نسبت‌های درست سر را بیاموزید.

۴) اجزای پیچیده

از آن‌جائی که ما عادت کرده‌ایم به شخص مقابل به‌صورت مستقیم نگاه کنیم، سعی می‌کنیم تا اجزای صورت او را درست در حالتی که به ما نگاه می‌کند، بکشیم. اگر سر سوژه زاویه‌دار قرار گرفته باشد به‌طور قطع روی تک‌تک اجزای صورت تأثیر خواهد گذاشت. راهنماهای موجود در مورد طراحی می‌گویند که نخست از این که تک‌تک اجزای صورت درست در زاویه‌ای مطابق با سر قرارگرفته‌اند، اطمینان حاصل کنید.

۵) طراحی و نقاشی از حیوانات خانگی از زواویه دید موازی با چشم آن‌ها برای طراحی و نقاشی از حیوانات خانگی خود باید از آن‌ها عکس بیندازید. اگر برای عکسبرداری از حیوان ایستاده‌اید و از بالا به او نگاه می‌کنید، به‌طور قطع مجبورش می‌کنید که رو به بالا به شما نگاه کند. در این حالت پس از چاپ عکس در می‌یابید که سر حیوان بزرگ‌تر از سایر بخش‌های بدنش است و بدین ترتیب حالت‌های عجیبی در صورت او خواهید دید.

برای حل این مکشل از یکی از دوستان خود بخواهید که او را سرگرم کند تاخیره به لنز نگاه نکند. تا جائی هم که می‌توانید چمباتمه بزنید تا دوربی درست موازی با سر او قرار گیرد. در این حالت می‌توانید عکس‌های مرجع بهتری بگیرید.

۶) ترس از رنگ سیاه

زمانی که سایه روشن کار می‌کنید، بیشتر سایه‌ها تاریک‌تر و تیره‌تر از رنگ خاکستری تیره نمی‌شوند. اگر محدوده ارزش‌گذاریتان را به نصف آن‌چهکه باید باشد محدود کنید، طراحی و نقاشی، عمق کار و مدل‌سازی خود را محدود خواهید کرد. یک تکه از یک برگه سیاه رنگ را در گوشه‌ای از کار خود نگه دارید و از این که در سایه‌گذاری تیره‌تر کار کنید، نهراسید. سعی کنید گستره سایه‌گذاری خود را تقویت کنید.

۷) زمینه‌سازی در طراحی‌های ارزشمند

وقتی که مشغول طراحی ارزشی هستید، در واقع مشغول ساخت محدوده‌هائی با ارزش‌ای رنگ‌پذیری هستید. زمانی که برای نشان دادن یک لبه از خطی ست استفاده می‌کنید، این توهم و خیال را از بین می‌برید. اجازه دهید یک لبه با نشان دادن دو محدوده با آهنگ رنگ‌پذیری مختلف که به هم می‌رسند، نشان داده شود.

۸) طراحی و نقاشی روی برگه نامناسب

اگر نقاشی شما کم‌رنگ به‌نظر می‌رسد، شاید دلیلش برگه‌ای است که استفاده کرده‌اید. برخی از برگه‌های ارزان‌قیمت درخشندگی خاصی روی سطح خود دارند که نقاضی و طراحی مداد را روی آن‌ها سخت‌تر می‌کند. بهره‌گیری از یک زیردستی ضخیم در زیر برگه‌ای که مشغول طراحی هستید، به شما اجازه می‌دهد تا فشار بیشتری روی کار وارد کنید. برای این کار سعی کنید از برگه‌های کاری فتوکپی / اداری استفاده کنید، یا این‌که برگه‌های ارزان قیمت طراحی را از فروشگاه‌های هنری تهیه کنید.

زیر چند برگه‌های ارزان‌قیمت طراحی را از فروشگاه‌های هنری تهیه کنید. زیر چند برگه کاریتان یک کارت یا مقوا بگذارید تا سطحتان صاف‌تر شود.

در مورد سایه‌گذاری نیز بخری از برگه‌های طراحی برای این کار زبر و زمخت هستند چرا که بافت نامناسبی دارند. سعی کنید از برگه‌های فشرده Bristor یا برگه‌های مشابه اما صاف‌تر و لطیف‌تر بهره بگیرید. مطالعات بیشتری درباره انواع برگه‌های موجود در این زمینه انجام دهید.

۹) شاخ و برگ‌هائی که با شتاب و عجله کشیده می‌شوند

برای کشیدن شاخ و برگ درختان از اشکار دایره‌وار استفاده نکنید. سعی کنید بیشتر حالتی محدب یا کوژ به خود بگیرند، درست مثل اشکال هلالی شکل یا علایم وخطوط موجود در خوشنویسی که حالتی خمیده دارند. بدین ترتیب شاخ و برگ درختان، انبوه برگ‌های اطرافشان و سایه‌گذاری‌ها بهتر جلوه می‌کنند و درختان شما واقعی‌تر به‌نظر می‌آیند.

۱۰) خطوط منحنی مداد برای مو و چمن

اگر می‌خواهید با هر خطوط مدادی که می‌کشید یک مو یا یک برگه از چمن را نشان دهید کار شما با انبوهی غیر طبیعی از منحنی‌های ترکیبی به پایان خواهد رسید. برای غلبه بر این مشکل از ضربات لطیف مداد برای سایه‌گذاری و نمایش انبوه شاخ و برگ‌ها در پس زمینه چمن استفاده کنید. برای این کار درست مثل آموزش‌های مربوط به کشیدن موهای کوتاه عمل کنید.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267702

VISTA.IR
Online Classified Service

ده شگرد گوناگون برای نقاشی صورت

پروانه‌ها، گربه‌ها، سگ‌ها، پری‌ها، ارواح، جادوگرها و کودکان دوست ندارند که صورتشان نقاشی شود، اما انسان‌های بالغ خلاف این نظریه را دارند. در این‌جا به چند شگرد کارآمد برای نقاشی پرتره اشاره می‌کنیم.

- شگرد نخست، رنگ و نقاشی را خودتان بسازید

لوازم و تجهیزات رنگ و گریم صورت که در صحنه‌های تئاتر استفاده می‌شوند، بسیار گران‌قیمت هستند. حال اگر بخواهید در یک مهمانی کودکانه صورت تمام مهمان‌ها را رنگ کنید بهتر است از این دستورالعمل ساده بهره برده و رنگ و نقاشی را خودتان بسازید. به این ترتیب رنگ گریم راحت‌تر ساخته می‌شود، ارزان‌تر است و با مقداری آب گرم به آسانی پاک می‌شود. (هر چند که به‌خوبی تجهیزات رنگی و گریم‌های گران‌قیمت نخواهد شد!)

- شگرد دوم: از اسفنج استفاده کنید نه از قلم‌مو (براش)

اگر می‌خواهید محدوده وسیعی را رنگ‌آمیزی کنید یا این‌که یک رنگ پایه داشته باشید، برای پخش کردن رنگ بهتر است از اسفنج استفاده کنید نه از قلم‌مو، این روش سریع‌تر خواهد بود. با به‌کارگیری چند اسفنج مختلف برای رنگ‌های گوناگون، دیگر نیاز نخواهید داشت تا پس از به‌کاربردن هر کدام از رنگ‌ها، اسفنج را بشوئید.

- شگرد سوم: صبور باشید و از لایه‌های نازک رنگ استفاده کنید

پس از خشک‌شدن نخستین لایه رنگ، رنگ بعدی را به‌کار ببرید. اگر صبور نباشید، رنگ‌ها با یکدیگر مخلوط می‌شوند و شما مجبور می‌شوید همه را پاک کرده و از نو شروع کنید. همچنین به‌جای به‌کارگیری لایه ضخیمی از رنگ که ممکن است ترک بردارد و حتی بشکند، از یک لایه نازک رنگ استفاده کنید.

- شگرد چهارم: چهره نهائی را تصور کنید

همیشه پیش از شروع کار، چهره نهائی را تصور کنید، نه اینکه در میان راه به پایان کار بیندیشید. بچه‌ها صبور نیستند و نمی‌توانند آرام و بی‌حرکت بنشینند تا شما فکر کنید که کار را چگونه ادامه دهید.

یک طرح و ساختار اولیه از چهره نهائی در ذهنتان داشته باشید پس از پایان کار می‌توانید در برخی از بخش‌ها تغییراتی ایجاد کنید، البته اگر مدل شما همچنان آرام و بی‌حرکت نشسته باشد.

- شگرد پنجم: افکت‌های ویژه

رنگی که ابتدا به‌کار می‌برید، به‌عنوان یک چسب اولیه نیز کار می‌کند. برای این‌که ابروهای بزرگی بسازید یا بینی‌های ورم‌کرده‌ای بیافرینید، مقداری پشم یا پنبه را با رنگ مخلوط کنید، آن را روی صورت گذاشته و با دستمال بپوشانید، سپس آن را رنگ کنید. برنج یا گندم پف کرده، هر دو می‌توانند نقش زگیل را به‌خوبی ایفا کنند. بدین ترتیب که روی آنها را با دستمال پوشانده و سپس رنگ کنید. برای ایجاد افکت‌هائی مانند روح کافی است از مقداری آرد استفاده کنید. (توجه داشته باشید که مدل چشم‌هایش را بسته باشد.)

- شگرد ششم: به‌کارگیری استنسیل

اگر زمان اندکی دارید یا حتی فکر می‌کنید که نمی‌توانید با دست خود نقاشی بشکید، چرا از استنسیل استفاده نمی‌کنید؟ ستاره‌ها، قلب‌ها و گل‌ها را می‌توانید به کمک استنسیل به‌گونه بچسبانید. چند استنسیل در اندازه‌های گوناگون در دسترستان باشد تا بتوانید با توجه به تناسب‌های گوناگون موجود در صورت از آنها استفاده کنید.

- شگرد هفتم: خال‌کوبی‌های موقت

خال‌کوبی‌های موقت سریع‌تر از استنسیل‌ها هستند، اما پوست برخی از افراد واکنش بدی نسبت به آنها نشان می‌دهند و مدت زیادی طول

می‌کشد تا از روی پوست کنده شوند. اشیاء براق نیز برای ایجاد افکتی مهیج و سریع مناسب هستند، اما به این سادگی نمی‌توانید از دستشان خلاص شوید.

• شگرد هشتم: تصمیم بگیرید

اگر صفی از کودکان پیش‌رویتان قرار دارد که می‌خواهند شما چهره‌شان را نقاشی کنید، پیش از به پایان رسیدن کار فردی که زیر دستتان است، از نفر بعدی بپرسید می‌خواهد به چه شکلی نقاشی شود. بدین ترتیب زمان کاری خود را از دست نخواهید داد و کار و ذهن خود را روی گزینه‌های محدودتری متمرکز می‌کنید.

• شگرد نهم: ای آینه که روی دیواری، به ما بگو چه کسی زیباتر است؟

به یاد داشته باشید که همیشه با داشتن یک آینه، نتیجه کار را به شخص نشان دهید.

• شگرد دهم: تا جائی‌که می‌توانید دستمال ذخیره کنید

بیشتر از آنچه که تصور می‌کنید، برای پاک کردن دست‌ها و قلم‌موهایتان نیازمند دستمال خواهید بود. کار نقاشی صورت ممکن است کار چندان تر و تمیزی نباشد، اما جالب است!

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=294216

VISTA.IR
Online Classified Service

رابرت رایمن

• نگاهی به نقاشی‌های «رابرت رایمن»

پژوهش برابر با یک عمر رابرت رایمن در باب «نقاشی به منزله‌ی یک مدیوم و کُنش» که از حامی اصلی خود جدا گشته، از اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز شده بود. علاقه و دلبستگی رایمن به معرفی نقاشی‌هایی در این سطح در ده سال اخیر به طرزی اساسی چشمگیر و سؤال‌برانگیز بوده است. پیشرفت پژوهش رایمن در باب این نوع از نقاشی موجب خلق هنر پیوسته‌ی جدید و بصری گشته است. نقاشی در آثار رایمن جستجویی در سطح است که به هنگام اجرا کردن آن بر روی یک پارچه‌ی کتانی یا موّاد دیگر حاصل می‌شود. رایمن در مصاحبه‌ای بر اهمیت «دیدن» از اهمیت «بودن» در بیان بصری خود اشاره می‌کند و می‌پرسد: «نقاشی چیست؟ آیا نقاشی واقعاً چیزی‌ست که مردم می‌بینند؟»

رایمن بعدها بر تز اساسی خود که به شکلی استادانه پرداخته شده؛ اظهار

می‌کند: «ما عادت کرده‌ایم نقاشی را به منزله‌ی یک تصویر ببینیم. تصویری با داستانی برای گفتن، آبستره یا واقعی؛ در یک فضای معمولی که توسط یک قاب محدود احاطه شده و تصویر را به سمت نوعی انزوا می‌برد. نقاشی نشان داده که احتمالات امکان‌پذیر بسیاری از این نوع شیوه‌ی دیدن به نقاشی وجود دارد. یک تصویر می‌تواند از بودنی واقعی سخن بگوید اگر صرفاً تکثیری بصری یا اثری سمبولیستی نباشد. این تصویر «واقعی» یا «مطلق» تنها به ادراک محدود ما منحصر شده است.»

در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد نقاشی‌های رایمن چیزی به جز صفحاتی سفید نیستند. خلأی گمراه‌کننده و سکوتی سفید که در تمام نقاشی‌های وی تکثیر می‌شود. رایمن از هیچ‌چیز نقاشی نمی‌کند. نه فیگوری، نه منظره‌ای، نه طرحی برای نشان دادن. رایمن از خودِ ماهیت نقاشی، نقاشی می‌کند. نقاشی‌های سفید، تهی و ساکنِ رایمن استعاره‌ای از هیچ نبودن، هیچ نگفتن و یافتن ضرورتی برای بیان کردن است. با دیدن هیچی و سفیدی دهشت‌آور نقاشی‌های رایمن دچار این هراس می‌شویم که شاید مفاهیم بسیاری در پشت این سفیدی ساکن نهفته است و اغلب این سؤال اساسی را پیش می‌کشد که هنر نقاشی در عصر ما پیش به سمت چه چیزی می‌رود؟ این نقاشی‌ها ما را به یاد این عبارت ساموئل بکت می‌اندازد که «دیگر هیچ‌چیز برای بیان کردن وجود ندارد. هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن. همراه با اجبار به بیان کردن.»

گهگاهی در دل سفیدی‌های آثار رایمن خطّی کم‌رنگ و متزلزل می‌بینیم که در میانه‌ی سفیدی خودنمایی می‌کند و همین عناصر کم‌رنگ و جزئی بر معمّاگونگی دهشت‌آور آثار وی می‌افزاید. نقاشی‌های رایمن به عنوان پدیده‌ای اسرارآمیز قادر است، عواطف تماشاگر را متأثر کند و با ساده‌ترین محرک‌های بصری، به تداعی‌های بغرنج دامن بزند.

علی‌رغم سفیدی‌های انسجام‌یافته و ساکن نقاشی‌های رایمن، علی‌رغم هیچ‌چیز وجود نداشتن، هیچ نگفتن و هیچ نبودن باز هم شاهد نوعی زیبایی‌شناسی در آثار وی هستیم. زیبایی‌شناسی در رنگ، تاش‌های قلم‌مو، ترکیب‌بندی و انسجام دادن نقاشی‌ها با فضای نمایشگاه. این تمرین زیبایی‌شناسی به شفاف‌تر کردن دیدِ بصری رایمن در دهه‌ی ۱۹۶۰ می‌انجامد. دهه‌ای که در آن سؤالاتی از قبیل این که «از چه چیز باید نقاشی کرد» بحث عمده نبود؛ بلکه مباحث عمده‌ی این دهه بر پایه‌ی «چگونه نقاشی کردن بود». رایمن تلاش کرده تقاشی‌ای خلق کند که جوهره‌ی واقعی نقاشی را به منزله‌ی یک فکر و عقیده در بر بگیرد.

نقاشی‌های رایمن به گونه‌ای رمزی از رنگ سفید بهره می‌برند و فام‌های کم‌رنگی از رنگ‌های درهم آمیخته شده، گلوله‌های باقی‌مانده و تاش‌های قلم‌مو که یکدیگر را در قسمت‌هایی پوشانده‌اند که در واقع حکایت از نوع تکنیک و اجرای نقاشی‌ها دارد.

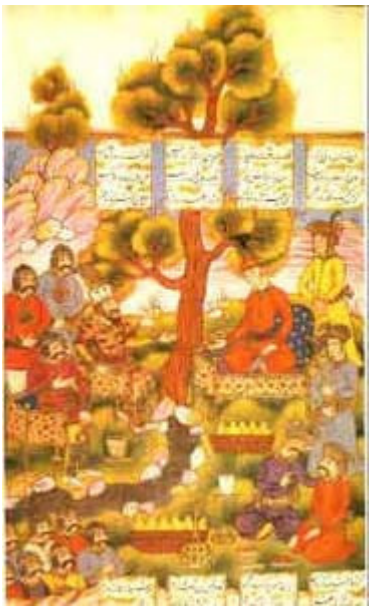
در نهایت باید این سؤال را پیش کشید که آیا هنر نقاشی در آثار رایمن دست به نوعی خودکشی زده است؟ با وجود به حداقل رساندن همه‌ی عناصر تصویر، در این نقاشی‌ها دیده می‌شود که آشوب و اغتشاش به حداقل رسیده و گهگاه حضور تنها یک رنگ یا تاش قلم‌مو در مرکز سفیدی‌ها هراسی زیباشناختی و در عین حال آرامشی بی‌پایان از خیره شدن به درونِ این سفیدی، سکون و خلأ را در بیننده می‌آفریند و هیچ‌گونه کمبود و نقصانی را در این نقاشی‌ها نمی‌یابیم.

منبع : نشریه فیروزه

http://vista.ir/?view=article&id=342675

VISTA.IR
Online Classified Service

رابطه بین نقاشان بودائی چینی و ایرانی



چین از قرن هفتم به بعد به عنوان یک مرکز هنری، مهمترین انگیزه برای هنر نقاشی در ایران بود. از آن به بعد یک رابطه بین نقاشان بودائی چینی و نقاشان ایرانی بوجودامده است.

از لحاظ تاریخی، مهمترین تکامل در هنر ایرانی، تقبل طرحهای چینی بوده است که با رنگ آمیزی که ادراک ویژه هنرمندان ایرانی است مخلوط شده بود. زیبایی و مهارت خارق العاده نقاشان ایرانی واقعاً خارج از توصیف است. در قرن اول اسلامی، هنرمندان ایرانی زینت دادن به کتابها را شروع کردند.

کتابها با سرآغاز و حاشیه‌های زیبا رنگ آمیزی و تزئین شده بود. این طرحها و روشها از یک نسل به نسل دیگر با همان روش و اصلوب منتقل می‌شد، که معروف است به "هنر روشن سازی". هنر روشن سازی و زیبا کردن کتابها در زمان سلجوقیان و مغول و تیموریان پیشرفت زیادی کرد. شهرت نقاشی‌های دوران اسلامی شهرت خود را از مدرسه بغداد داشت.

مینیاتورهای مدرسه بغداد، کلاً سبک و روشهای نقاشی‌های معمولی پیش از دوره اسلامی را گم کرده است. این نقاشی‌های اولیه و بدعت کارانه فشار هنری لازم را ندارند. مینیاتورهای مدرسه بغداد اصلاً متناسب نیستند. تصاویر نژاد سامی را نشان میدهد؛ و رنگ روشن استفاده شده در آن نقاشی را. هنرمندان مدرسه بغداد پس از سالها رکود مشتاق بودند که آیین تازه‌ای را بوجود آورده و ابتکار کنند. نگاه‌های مخصوص این مدرسه، در طرح حیوانات و با تصاویر شرح دادن داستانها است.

اگر چه مدرسه بغداد، هنر پیش از دوره اسلامی را تا حدی در نظر گرفته بود، که بسیار سطحی و بدوی بود، در همان دوره هنر مینیاتور ایرانی در تمام قلمرو اسلامی از آسیای دور تا آفریقا و اروپا پخش شده بود.

از میان کتابهای مصور به سبک بغداد میتوان به کتاب "کلیله و دمنه" اشاره کرد. تصاویر نامتناسب و بزرگتر از حد معمول رنگ شده است؛ و فقط رنگهای معدودی در این نقاشیها بکار رفته است.

بیشتر کتابهای خطی قرن سیزدهم، افسانه‌ها و داستانها، با تصاویری از حیوانات و سبزیجات تزئین شده است. یکی از قدیمی‌ترین کتابهای کوچک طراحی شده ایرانی بنام "مناف الحیوان" در سال ۱۲۹۹ میلادی بوجود آمده است. این کتاب مشخصات حیوانات را شرح میدهد. در این کتاب تاریخ طبیعی با افسانه در هم آمیخته شده است.

موضوعات این کتاب که تصاویر بسیاری دارد، برای آشنایی با هنر نقاشی ایرانی بسیار مهم است. رنگها روشن‌تر و از روش مدرسه بغداد که روشی قدیمی بود جلوتر است.

پس از هجوم مغولان، یک مدرسه جدید در ایران به نظر میرسید. این مدرسه تحت تأثیر از هنر چینی و سبک مغول بود. این نقاشی‌ها همه خشک و بی‌حرکت و خالص و یکسان، مانند سبک چینی است.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9886

VISTA.IR
Online Classified Service

راز آن گلدان‌ها

• يك تصوير يك تحليل

گیاهان و به ویژه گل‌ها سابقه‌ای طولانی در تاریخ هنر ایران دارند. کارکردهای اسطوره‌ای و رمزشناسانه‌ی گل‌ها تا زمان قاجار ادامه دارد. آن‌ها از يك سو انتزاعی و نمادین می‌شوند (:گل‌های دوازده‌پر هخامنشی و اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و گل‌های شاه‌عباسی دوران صفوی) و از سوی دیگر بیانگر گونه‌ی خاص خوداند که در هنر ایران می‌توان سراغ گرفت.

توجه به زندگی مادی و فضاهای داخلی و شخصی در دوران قاجار اولین طبیعت بیجان‌های مستقل را در هنر ایرانی می‌دهد. طبیعت بیجان‌های اوایل قاجار (:طبیعت بیجان با انار اثر میرزاعلی) فضایی غریب دارد. شاید این فضای غریب و ساکن نقاشی‌های قاجار است که علی‌اصغر معصومی را به سمت آن‌ها کشانده است. او در مجموعه‌ی گلدان‌هایش به دنبال این وضعیت ویژه در فضای نقاشی‌های قاجاری است.

هر چند واقع‌گرایی موجود در این اثر بیش از نقاشی‌های قاجاری خود را به رخ می‌کشد اما خالی بودن فضای دور گلدان و پرداخت گلدان و گل یادآور همان نقاشی‌هاست. در هنر غرب نیز گیاهان هانری روسو(۱۹۱۰-Roussequ,Henri/۱۸۴۴) و گلدان‌های فرناندو بوتر(۱۹۳۲,Botero, Fernando, و ادلین رودن (۱۹۱۵و۱۸۴۰ Odilon Redon) نیز دارای همین مشخصه‌اند.

خام دستی هنر نائیو (Naïve art) در آن‌ها همراه با پرداختی وسواس گونه حالتی جادویی و ساکن به آن‌ها بخشیده است. معصومی در اثر دیگری نیز از موضوع کولی و شیر روسو خلاقانه استفاده نموده است.

گل‌های زنبق در این نقاشی معصومی انگار مصنوعی‌اند اما ریزه کاری‌ها و حالت آن‌ها، گل و مرغ‌های محمد زمان و شفیع عباسی و دیگران تا لطفعلی شیرازی را تداعی می‌کنند و آن حالت ناگفتنی موجود در آن‌ها دوباره با رفتاری تازه در این اثر تجدید شده است.

می‌توان گفت نقاشی معاصر ایران از بسیاری از آرایه‌ها و عناصر نقاشی قاجاری وام گرفته است. اما این سکون جادویی در آن خصلتی کمیاب است. تنها محمد جوادی‌پور در نقاشی کارگاه‌های کوزه‌گری، محمود زنگنه در طبیعت بی‌جان‌ها و علی‌اکبر صادقی در بعضی از نقاشی‌های با موضوع سیب و البته رنگ روغنی‌اش، توانسته‌اند به این فضا دست پیدا کنند.

معصومی آگاهانه نام این مجموعه را «راز برگ‌ها و شکوفه‌ها» نام نهاده تا بر واقع‌گرایی جادویی آن‌ها تأکید ورزد. گلدان خالی این اثر نیز مثل کاسه‌ها و بطری‌ها و گلدان‌های قاجار حجم نمایی شده اما انگار عمق کمی دارد، بالای کوزه نیز از مرتبه‌ی بالاتر دیده شده و یادآور نحوه نگاه کوبیست‌ها نیز هست.

هم‌نشینی سبزآبی‌ها و زیتونی‌ها با آبی بنفش گل‌ها نیز ترکیبی ملایم را شکل داده است. برگ‌های شاخی‌شکل در تضاد آشکار با منحنی‌های گل‌هاست و این مسئله قدرت تصویر را متوجه مرکز اثر می‌کند. پروانه‌ی بالای گل‌ها هم سابقه‌ای ادبی در ادبیات فارسی دارد و همنشینی گل و پروانه (عاشق و معشوق) را نشان می‌دهد و هم پیشینه‌ی تصویری پروانه‌ها و مرغ‌های نقاشی‌های قاجاری را. مثلاً در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی پروانه‌ها و مرغ‌ها حضوری مداوم دارند. این عناصر در عین حال چاشنی و شیرینی خاصی را به موضوع می‌دهد. در گلدان‌های بوتر و این نقش را مگس‌ها و زنبورها یا دستی که از خارج کادر به درون آمده به عهده گرفته‌اند، البته با طنزی بیشتر.

بالاخره تاریخ و امضای این کار در سمت راست توجه را جلب می‌کند. بهار ۱۳۵۷، سالی همراه با تغییرات و تحولاتی که به انقلاب می‌انجامد. فصل بهار نیز تحولی در طبیعت است که با موضوع اثر ارتباط می‌یابد.

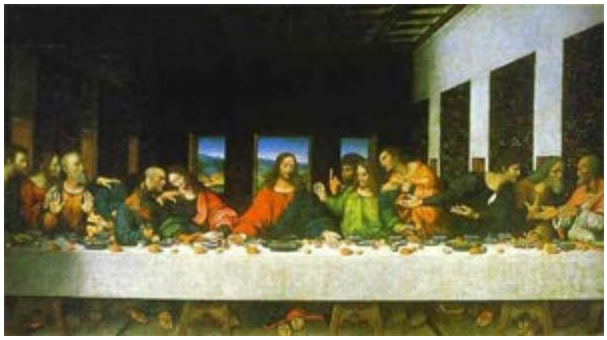
گلدان سال‌های اخیر معصومی به زبان انگلیسی امضاء شده‌اند، که نشانی از مهاجرت هنرمند است. گل و گلدان‌های معصومی بی‌شك در خاطره‌ی نقاشی معاصر خواهند ماند. با آن سکوت جادویی و راز شناور در فضایشان.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239480

VISTA.IR
Online Classified Service

رازداوینچی ... تصویر آیینه ای تابلوی شام آخر



به نظر میرسد جستجو برای یافتن راز تابلو های لئوناردو داوینچی پایانی ندارد. در آخرین تلاش این بار محققین تصویر آیینه ای تابلوی داوینچی را مورد بررسی قرار دادند و به نظر می رسد که به نتایج جالب توجهی رسیده اند. این طور به نظر می رسد که بخش هایی از تابلوی تابلو ی شام آخر داوینچی با تصویر آیینه ای اش تکمیل می شود. در این تصویر همان طور مشاهده میکنید در سمت چپ تابلو شوالیه ای دید ه می شود که در پو شش و لباس کامل است حتی کلاه خود خود را بر سر گذاشته است.در بخش میانی تصویر مرد جوانی با لباس نارنجی دیده می شود که چیزی را در آغوش خود گرفته است . در مقابل عیسی جامی دیده می شود .جامی که گفته می شود در شب آخر در سر میز قرار داشته و در تصویر اصلی کشیده نشده است. البته جدای از تصویر آیینه ای حدس میزنید چند نفر در این تابلو حضور دارند؟

احتمالا حدس شما ۱۳ نفر است.عیسی و ۱۲ تن از حواریون.. ولی اگر دقت کنید متوجه می شوید در این تابلو ۱۴ نفر وجود دارند ... در سمت راست تصویری که مشاهده می کنید و در واقع سوی راست تابلوی حقیقی در جایی که حواریون در کنار هم جمع شد ه اند دستی دیده می شود که چاقوی تیزی را گرفته است.. و این دست متعلق به هیچ کدام از حواریون نمی باشد..البته شاید داوینچی علاقه ای برای به تصویر کشیدن یهودا (یکی ازحواریون که به عیسی خیانت کرد)نداشته است.

د ر بعضی دیگر از تصاویر آیینه ای تابلو به نظر می رسد در گوشه ی خالی تابلو یهودا ظا هر شده است.
مهارت داوینچی در سبک سفوماتو ـ سایه زنی ملایم که انتقال های نا محسوسی را میان رنگ ها و سایه روشن موجب می شود ـ باعث ایجاد سایه هایی مبهم در تابلو های او شده است و به نظر می رسد داوینچی قصد پنهان کردن چیزی در میان سایه روشن های مبهم تابلو را داشته است. در هر صورت چه رازی در کار باشد چه نباشد تابلو های داوینچی سالها ذهن علاقه مندان را به خود مشغوبل کرده است.. و یا واقعا مونا لیزای معروف در پس لبخند مرموزش چیزی را می داند که ما هنوز نمی دانیم؟

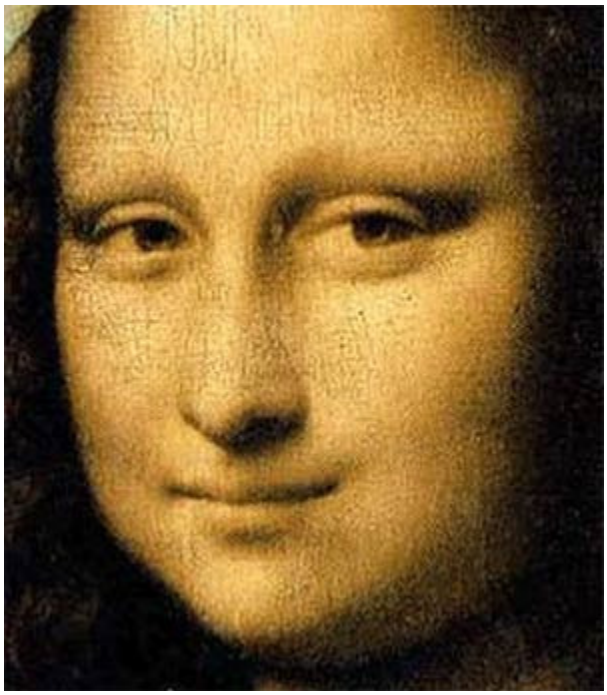
سلما قشقایی

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=103106

VISTA.IR
Online Classified Service

رازهای داوینچی فاش می‌شود



زندگی هیچکس، پیش و پس‌از مرگش، اینقدر باهم متفاوت نبودهاست.
پیش از مرگ، لیزا دل جیوکوندو، زنی بود معمولی که سال ۱۴۷۹ در خانواده جراردینی فلورانس به دنیا آمد، با یک تاجر ابریشم به اسم فرانچسکو دل جیوکوندو ازدواج کرد، برایش بچههایی آورد و لابد آنقدر همسر خوبی بود که فرانچسکو به مناسبت تولد دومین پسرشان، آندره، در ۱۵۰۲ کشیدن این پرتره را به نقاش نابغه سفارش داد.
سهم او در جاودانگیاش همین‌جا و البته پس از ساعت‌ها نشستن جلوی بوم استاد به پایان میرسد و ازاین پس همه اورا نه به عنوان همسر فرانچسکوی تاجر که به عنوان سوژه آخرین شاهکار داوینچی میشناسند.
شاهکاری که داوینچی مثل بقیه آثارش، به این زودی‌ها تمام شده و کامل حسابش نمی‌کند، بعد از ۴ سال کار مداوم ناتمام رهایش میکند، گاه‌گاه سراغش میرود و چیزی را کمی تغییر میدهد، سال ۱۵۱۶، آنرا با خودش به فرانسه میبرد، اینبار ۳ سال تا زمان مرگ، به کامل کردنش ادامه میدهد و درنهایت به حساب خودش آنرا هنوز ناتمام در این دنیا رها میکند.
تابلوی ناتمام ۵۰۰ سالهای که لبخند مرموز یک زن معمولی را قاب گرفتهاست، الان معروف‌ترین و گران‌ترین نقاشی موزه لوور و البته دنیاست: مونا لیزا یا همان لبخند ژوکوند.

اسم داوینچی، فراز و نشیبهای تاریخ و شانس، همه در معروفیت این تابلو نقش داشتهاند.

خیلیها معتقدند اگر جنبش رومانتیسم بعد از داوینچی قوت نمیگرفت، اگر تابلو در ۱۹۱۳ از لوور دزدیده نمیشد، اگر لوور آنرا ۱۰۰ میلیون دلار بیمه نمیکرد و اگر انفجار رسانهای قرن بیستم امکان حضور همسر آقای جیوکوندو در بیشتر از ۲هزار آگهی تبلیغاتی را فراهم نمیآورد، مونالیزا، مونالیزا نمیشد.

اینها اما زیباییشناسان را از بررسی رازها، شگفتیها و زیباییهای پرتعداد این اثر بازنمیدارد. شگفتیهایی که در سادهترین سطح از لبخند عجیب این زن شروع میشود (اینکه بالاخره خوشحال است یا ناراحت) و به تفسیرهای پیچیده ترکیببندی و رنگشناسی و نورپردازی میانجامد.

داوینچی ظاهرا از الگوی سادهای برای شروع کارش- یعنی قرار دادن زن در میانه تابلو- استفاده کردهاست: تصویر نشسته مریم مقدس که در آن زمان طرح بسیار معروفی بود. اما بخشی از مهارت داوینچی در تغییر این الگو یا فرمول برای القای یکجور جدایی یا فاصله بین بیننده و سوژه نهفته است.

دسته صندلی که دستهای زن روی آن آرام گرفتهاند مثل مانع یا عنصری جداکننده بین ما و مونالیزا عمل میکند. زن، با دستهایی تا شده به تصویر درآمده که یک ژست ساده و حتی تکراری است و توجه کسی را جلب نمیکند.

اما نگاه خیره او که به مقابل دوخته شده، بیننده را به دام میاندازد و این که چهره روشن او را عناصر تیرهای مثل موها، شال و سایهها احاطه- کردهاند، جذبه را تشدید میکند. به این ترتیب، مجموعه تابلو، اثری مبهم و متناقض روی بیننده میگذارد: این زن مرموز، جذبمان میکند، اما همزمان- مثل موجودی آسمانی- از ما فاصله میگیرد.

بدعتهای لئوناردو در جزئیات تابلو هم ادامه پیدا میکند. مونالیزا یکی از اولین پرترههایی است که سوژه را در مقابل پسزمینهای خیالی تصویر کرده است.

اما شاید این پس زمینه که در نهایت به رشتهای از کوههای پربرف دوردست میرسد به اندازه نکتهای که در چهره زن دیده میشود عجیب نباشد: مونالیزا هیچ مویی در صورتش ندارد، نه ابرو و نه مژه!

- خیلی شاد، خیلی غمگین

همیشه همینطور بودهاست. گذارههای توصیفی هنرمندان و حتی زیباییشناسان، دانشمندها را قانع نمیکند. آنها خوب به حرفهای شما گوش مید- هند، ذوق میکنند و آخرش میپرسند: بسیار خوب، ولی چرا؟

هرکدام از جملات بند قبل، از این دیدگاه میتواند موضوع یک پژوهش و تحقیق علمی باشد و این دقیقا اتفاقی است که به مدد دسترسی به فن- آوریهای تازه و اتفاقات دیگر، در این چند سال شدت گرفتهاست.

از میان این اتفاقات، انتشار کتاب معروف دنبراون در سال ۲۰۰۳ با نام «راز داوینچی» که با کمی تاخیر، ران هاوارد آن را روی پرده هم برد، کماثر نبودهاست. استقبال کمسابقه از کتاب و فیلم، به یکباره داوینچی را در انظار مردم از نابغه وسواسی دیوانهای که میخواست به قیمت جان شاگردهایش پرواز کند، به شخصیتی پیچیده و چند بعدی بدل کرد و جادوی مونالیزا را دوباره بهیادها آورد. کنجکاویها دوباره شروع شد، جوابهای قدیمی مرور شد و جستجو برای جوابهای تازه شدت گرفت.

از میان سؤالهای قدیمی، یکی از همه معروفتر است: وقتی به چشمهای مونالیزا نگاه میکنید به نظر خوشحال میآید اما همینکه نگاهتان روی صورتش پایین میآید و به لبها میرسد، رگهای از غم و ناراحتی به چهرهاش میدود. مونالیزا میخندد یا گریه میکند؟ خوشحال است یا ناراحت؟ و اصلا چطور چنین کاری با بیننده میکند؟

پاسخ سؤال آخر، ظاهرا معلوم است: وسط شبکیه چشم انسان بخش کوچکی به نام لکه زرد هست که بیشترین دقت و توان تفکیک فضایی و رنگی را دارد و مرکز میدان دید را شامل میشود.

وقتی به چشمهای مونالیزا نگاه میکنید، تصویر چشمها روی لکه زرد میافتد درحالیکه بخشهای کناری شبکیه با توان تفکیک کمتر، تصویر لبها را

دریافت میکنند.

چون این بخش‌ها، جزئیات را به خوبی تشخیص نمی دهند، تیرگی دوطرف لب‌ها را - که درواقع سایه استخوان‌های گونه است- با لبخند اشتباه میگیرند و شما زن را خندان تصور میکنید. اما وقتی مستقیما به لب‌ها نگاه میکنید سایه را از خود لب تشخیص میدهید و لبخند ناپدید میشود.

علم، حتی جواب دقیق سؤال دوم را هم معلوم کردهاست. سال ۲۰۰۵، محققان هلندی دانشگاه آمستردام، برای آزمایش نرم‌افزار «تشخیص احساس» شان ، از تصویر مونالیزا استفاده کردند و برای همیشه به این تردیدها خاتمه دادند. به تشخیص این نرم‌افزار، همسر آقای جیوکوندو در زمان نقاشی، ۸۳ درصد خوشحال، ۹درصد منزجر، ۶ درصد هراسناک، ۲درصد خشمگین، کمتر از ۱درصد خنثی و ۰ درصد متعجب بودهاست.

اگر لیزا جیوکوندو، در آن لحظه سرنوشتش را میدانست این درصدها طور دیگری از آب درمیآمد: ۱۰۰درصد متعجب.

- چشم، چشم و بالاخره یک ابرو

حالا که مردم خیالشان از بابت وضعیت احساسی لیزا راحت شدهبود میتوانستند به رازهای دیگر داوینچی فکر کنند. پاسکال کوته، مهندس فرانسوی، یکی از همین مردم است.

کوته همین تازگی، مونالیزا را به دوربین دیجیتال ۲۴۰ مگاپیکسلی که خودش اختراع کرده سپرد و تصویر ۲۲ گیگابایتی حاصل را - که نتیجه عکسبرداری از تابلو در ۱۳ طول موج از ماورابنفش تا مادون قرمز است- به دنبال رازهای جدید زیرورو کرد.

نتیجه این جستجو نکات جالبی را در تاریخچه ۱۷ ساله طراحی این اثر آشکار کرد. کوته در فضای بالای چشم چپ مونالیزا، رد یک حرکت قلممو را پیدا کرده که به نظرش میتواند تنها تار ابروی این بانو باشد.

کشف دیگر کوته مربوط به وضعیت دست راست مونالیزاست. به گفته او، مونالیزا اولین پرترهای است که دستش چنین حالت غریبی دارد و نقاشان بعد از داوینچی بی آنکه علتش را بدانند از آن تقلید کردهاند.

کوته در بررسیهایش، توانسته عین رنگدانهای که بالای زانوی مونالیزا(پایین تصویر) را میپوشاند، در پشت مچ راست او هم پیدا کند و به یک نتیجه جالب برسد: اینکه مونالیزا با ساعد و مچ دست راستش، یک پتو یا روانداز را نگه داشتهاست.

لیست کشفیات کوته به همین‌ها ختم نمیشود و با نکات دیگری از این دست ادامه پیدا میکند: اینکه داوینچی حالت انگشت میانه و اشاره دست چپ را عوض کردهاست یا شال را روی پسزمینه کشیده است یا جوشهایی که گوشه چشم و چانه دیده میشود با گذر زمان به وجود آمده و بنابراین مونالیزا بیمار نبودهاست.

بعید است این رازها تاثیر خاصی روی ۶ میلیون بازدید کننده سالانه مونالیزا داشته باشد. آنها را جادوی رنگ و تاریخ به لوور میکشاند. رنگ‌هایی که لبخند یک زن فلورانسی را در تاریخ جاودانه کردند.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=282983

VISTA.IR
Online Classified Service

رافائل سانتسیو شاهزاده نقاشان

• درباره زندگی و آثار رافائل سانتسیو (۱۵۲۰-۱۴۸۳)

رافائل سانتسیو نقاش ایتالیایی و معمار دوره رنسانس به خاطر تابلوهای حضرت مریم و ترکیب‌های نقاشی بزرگ مقایس در اتاق‌های واتیکان معروف است. و آثارش به خاطر وضوح تصویر و سهولت ساختاری و موفقیتش در انتقال عقیده فلاسفه افلاطونی جدید در مورد شکوه و جلال بشری مورد تحسین قرار گرفته‌است. او در ششم آوریل سال ۱۴۸۳ در اوربینو (Urbino) متولد شد و رافائلو سانتسیو (Raphaello Sanzio) نام گرفت. گفته شده‌است که رافائل فوق‌العاده زیبا و متفکر بود و از همان ابتدا خوش قریحه می‌نمود.او هنر را نزد پدرش جیووانی سانتی (Giovanni Santi) فرا گرفت. مادرش ماجیادی باتیستا کایرلا (Magia de Battista Ciarla) در ۱۴۹۱ از دنیا رفت اما پدرش که نقاش قرن شانزدهم و شرح حال نویس جورجیو وازاری (Giorgio Vasari) – نقاشی با شایستگی نه چندان زیاد – بود دستورات اولیه نقاشی را به پسرش یاد داد و او را تحت حمایت خود قرار داد. سانتی مردی با فرهنگ بود که ارتباطی پیوسته با عقاید هنری پیشرفته رایج در دربار اوربنیو داشت و قبل از مرگش در سال ۱۴۹۴ وقتی که رافائل یازده ساله بود پسرش را با فلسفه بشر دوستانه در دربار آشنا کرد. اگر چه رافائل تحت تأثیر هنرمندان بزرگ فلورانس، رم واوربنیو قرار گرفت اما گذشته از این شاید قدرت سرزندگی فرهنگی آن شهر پیشرفت سریع و استثنایی نقاش جوان را به همراه داشت. در حالی‌که در آغاز قرن شانزدهم زمانی که هفده سال او تمام نشده‌بود استعداد و ذوق شگفت‌آوری از خود داد. او تکنیک‌های جدید نقاشی را از لئوناردو داوینچی (Leonardo da vinci) و مایکل آنجلو (Michelangelo) آموخت و عناصر زیبایی و آرامش از موضوعات احساسی و عمده آثارش بودند. رافائل در سال ۱۴۹۹ در اوربنیو به نزد پروجینو (Perugino) رفت و هنرجو و دستیار او شد.

پروجینو نقاش سال‌های ۱۵۲۰-۱۴۷۸ به کشیدن مناظر زیبا در نقاشی‌هایش عشق می‌ورزید و کارهای اولیه سانتسیو به آثار پروجنیو شباهت بسیاری داشت به طوری که آثاری از قبیل عیسی مصلوب در کنار مریم (Crucifixion With Virgin)، یوحنای مقدس (Saint John) و جرمه مقدس (Saint Gerome) و مریم مقدس (Saint Mary Magdalene) تصور می‌شد که متعلق به سانتسیو باشد تا اینکه کلیسای سن جیمینگ نیانو(Chruch of san Giming niano) ثابت کرد که در حقیقت تمام آن آثار توسط پروجینو کشیده شده‌است. رافائل در پاییز سال ۱۵۰۴ به طور حتم به فلورانس رفت اما مشخص نشده‌است که آیااین اولین ملاقاتش از فلورانس بوده یا نه اما به گواهی آثارش در حدود سال ۱۵۰۴ اولین ارتباط اساسی را با این تمدن هنری داشت که در تقویت تمام افکاری که او تا آن زمان کسب کرده‌بود تأثیر بسزایی گذاشت و همچنین افق‌های جدید و وسیعی را پیش روی او باز کرد. عمده آثاری را که او در بین سال‌های ۱۵۰۷ -۱۵۰۵ به‌وجود آورد به طور قابل ملاحظه‌ای از سوی آثار مردم مقدس بودند که تحت تأثیر لئوناردو قرار داشتند که نوآوری بزرگی را از سال ۱۴۸۰ در نقاشی به‌وجود آورده‌بود. مخصوصاً این تأثیر بیشتر از تابلوهای حضرت مریم (Madonna) و بچه‌ای به طرف خیابان (Child With St) گرفته شده‌است. در این موقع رافائل به یادگیری چگونگی ترکیب‌های ساختاری تابلوهایش مشغول شد و یگانگی جدیدی از ترکیب و منع از وجه تمایزات غیرضروری در آثارش از جمله تغییرات تابلوهای او در فلورانس بود که بیش‌تر مدیون تکنیک نور لئوناردو است و نقاشی سیاه قلم را نیز نزد داوینچی یاد گرفت که متأثر از سبک اسفاماتو (Sfumato) – سبک لئوناردو در استفاده از سایه نرم و نازک به جای خط گذاشتن در شکل‌ها و چهره‌ها – بود. تابلوهای پرتوان رافائل با لطافت و توازن درون آن نظیر مریم کوچک (Small Cauper Madonna) بدون شک تأثیر گرفته از مایکل آنجلو است.

در مدت زمانی که رافائل در فلورانس بود دوک گایدوبالدو (Duke Guidobaldo) او را برای کشیدن تابلویی برای هنری هفتم پادشاه انگلستان به خدمت گرفت. در این تابلو به اسم جرج مقدس و اژدها (Saint George and The Dargon) رافائل پرتره جرج را به عنوان یک جنگجوی دلیر که در مقابل قسمت بیرونی و راست کنام اژدها می‌جنگد، نشان می‌دهد. در تقابل با نبرد درون تابلو، در پس زمینه آن وضع آرام بی‌سروصدایی دیده می‌شود. در داستان جرج مقدس بعد از این‌که اژدها کشته می‌شود تمام شهر به دین مسیحیت برگردانده می‌شوند که سمبل پیروزی مسیحیت بر همه است. در حوالی سال‌های ۱۵۰۹-۱۵۰۸ وقتی که ۲۵ ساله بود توسط پاپ جولیوس دوم (Pope Julius II) به رم فرا خوانده شد تا برای تزئین تک‌تک اتاق‌های کاخ واتیکان به آن‌ها کمک کند. او اولین اتاقی را که در کاخ واتیکان کامل کرد اتاق امضا بود و او در این زمان فرصتی داشت که هنر کلاسیک خود را در اندازه مجلل و بزرگ به کار گیرد .

رافائل دیوارهای کاخ را به‌صورت تجلیل از چهار جنبه فضیلت بشری مصور کرد. الهیات، فلسفه، هنر و قانون و ترکیب شدن این چهار نمود نشان دهنده انتقال قرون وسطی به دنیای نوین بود. در این مدت رافائل تنها کمی در رم شناخته شده‌بود اما در زمان اندکی هنرمند جوان تحت قدرت جولیوس و دربار روز به روز رشد کرد و سرانجام بسیار معروف شد به گونه‌ای که او را شاهزاده نقاشان نامیدند. سانتسیو دوازده سال آخر عمر کوتاهش را در رم گذراند که این سال‌ها، سال‌های پرکار و پراز شاهکارهای موفق او بودند. در سال ۱۵۰۸ رافائل به کار بر روی اثر استشهاد مسیح (Deposition of Christ) پرداخت که هم اکنون در گالری برگسه (Borghese) در رم است. در این تابلو مشخص است که رافائل خودش را وقف احتمالات اشاره کننده به آناتومی انسانی کرده‌است ولی با آثار لئوناردو و مایکل آنجلو تفاوت دارد چون هر دوی آن‌ها از نیرومندی و هیجان می‌گفتند در حالی‌که او وسعت آرامش و برون‌گرایی را برای ایجاد یک جامعه محبوب و دست‌یافتنی آرزو می‌کند. رافائل سانتسیو در سال ۱۵۰۹ به روی یک مجموعه آپارتمان‌های پاپی سخت کارکرد و با در نظر گرفتن ارتباط بین تصاویر پیکره‌ها و هنر معماری تولیدی در آن‌ها و حتی در بین تابلوهای ابتدایی او کاملاً روشن است که احساس رافائل از احساسات معلم‌هایش فرق دارد. در سال ۱۵۱۵ در رم اولین مدیر موسسه روزگار باستان شد و در سال‌های ۱۵۱۶-۱۵۱۵ تابلوهایی را در دو مقیاس مختلف نقاشی کرد.

در این سال‌ها او به روی طرح فلسفی به شیوه نقاشی آبرنگ کار می‌کرد. این طرح شامل توجیه تاریخی قدرت کلیسای کاتولیک رومی به واسطه فلسفه افلاطونی بود و از مهم‌ترین نقاشی‌های آبرنگ او دیسپیوتا(Disputa) ومدرسه آتن‌ها(The School of Athens) هستند دیسپیوتا نشان‌دهنده رویایی الهی از خدا و پیامبران و فرستاده شدگانش در بالای جمعی از نمایندگان در زمان حال و گذشته است که پیروزی کلیسا را در برابر پیروزی حقیقت قرار می‌دهد. مدرسه آتن‌ها مجموعه‌ای از دانش دنیوی یا فلسفه است که نمایش‌گر افلاطون و ارسطو است که توسط فلاسفه گذشته و حال در یک محیط معماری شد و مجلل احاطه شده‌اند که پیوستگی تفکر افلاطونی را در طول تاریخ نشان می‌دهد. مدرسه آتن‌ها شاید معروف‌ترین نقاشی آبرنگ رافائل باشد که یکی از بزرگ‌ترین آثار هنری در دوره رنسانس محسوب می‌شود حدوداً در همان زمان موضوعات عام‌تری را برای نقاشی انتخاب می‌کرد و پیروزی گالاتیا در فارنسینا (Famesina) در رم اثری از اوست که شاید موفق‌ترین یادگار دوره زندگی معنوی دوران باستان باشد آخرین شاهکار رافائل، تبدیل صورت (Transfiguration) است که تصویر یک محراب بزرگ است که با مرگش ناتمام باقی ماند و توسط دستیارش جولیو رمانو (Givilio Romano) کامل شد و در حال حاضر در موزه واتیکان وجود دارد.

این تابلو مجموعه اثری است از ترکیب ظرافت کاری فوق‌العاده و زیبایی در اجرای آن که وحشت و فشار گروهی پرجمعیت را نشان می‌دهد و بیان‌گر درکی جدید از جهانی پویا و آشفته است که به پیش‌بینی جهان جدید پرداخته‌است. رافائل در ششم آوریل ۱۵۲۰ پس از تحمل رنج بیماری پانزده روزه در روز تولدش در سی‌وهفتمین سال زندگی خود از دنیا رفت و همراه با سوگ و تحسین جهانی در پانتئون (معبد خدایان) به خاک سپرده شد در حالیکه آخرین تابلوی او در بالای تابوتش جای گرفته بود. رافائل تابلوهای تصویر حضرت مریم بانوی گراندوکا (Madonna dell Granduca)، مریم کوچک (The small Couper Madonna) و (The Alba Madonna) را کشیده‌است. او همچنین انیسندیوی جوان (Stanza dall incendio) و چهار تابلوی بزرگ مقیاس با نام‌های ازدواج زن عفیف (Marriage of the Virgin)، عیسی مصلوب با مادر عیسی (The crucified with christ) و مقدسین و فرشتگان (Saints and Angels) را خلق کرده‌است. او پرتره درباری (The Courtier) را در سال ۱۵۱۵ نقاشی کرد و علاقه

زیادی را به پرتره‌نگاری نشان می‌داد او پرتره‌های معروف بیندوآلتوویتی (Bindo Altoviti) بالداساری کاستیلیونه(Baldassare Castiglione) و لادنا ولاتا (La Donna Velata) را به تصویر کشیده‌است. به مدت طولانی تاریخ نویسان معتقد بودند که پرتره بیندوآلتوویتی در واقع خود رافائل می‌باشد زیرا به تمام مشخصات ظاهری او شباهت بسیاری داشت اما اکنون به توافق رسیدند که این تابلو تصویر آلتوویتی را در سن بیست و دو سالگی نشان می‌دهد و تابلوی بالداساری مربوط به پرداخت احساسی به یک نویسنده بشر دوست خوشنام دوره رنسانس است.

و پرتره لادنا ولاتا نیز احتمالاً به چندین زنی که در تابلوهای مریم مقدس دیده می‌شد شباهت عجیبی دارد و تصور می‌شود که معشوقه خودش باشد و هر سه پرتره نمونه‌های عالی از سبک و احساس دوره رنسانس هستند. رافائل سانتسیو هنرمند کلاسیکی بود که اعتقاد داشت که انسان در اخلاق و دیانت می‌تواند به حد کمال برسد او تابلوهایی را نیز با استفاده از روغن بر روی چوب کشیده‌است او روی آثار لئوناردو، مایکل آنجلو و فرابارت دنیئو (Fra Bart Doinneo) مطالعه کرد و سایه روشن، آناتومی و ایجاد هیجان در بیننده، را از آن‌ها آموخت در سال ۱۵۱۴ رافائل رییس معماری سین پیترز باسیلیکا (Saint Peters Basilica) شد و یک سال بعد از آن به عنوان رییس حفاری‌های موسسه روزگار باستان در داخل و در نزدیکی رم منصوب شد. رافائل از جمله نابغین نقاشان دوره رنسانس است و بزرگ‌ترین طراح دوره رنسانس است به طوری‌که تا سال ۱۹۰۰ نقاشان را تحت تأثیر خود قرار داده‌بود. او مردم را وادار کرد که وقتی به نقاشی‌هایش نگاه می‌کنند به فکر هویت وجودی خویش بیفتند.

رافائل احساسات واقع‌گرایانه را وارد کار نقاشی‌اش کرد و دید مردم را به هنر تغییر داد. رافائل زندگی را می‌کشید. او نقاشی است که پرتره‌ها را با کوچک‌ترین جزئیاتش به روی صفحه می‌آورد. او شیوه فکری مردم را نسبت به مریم مقدس تغییر داد. او به کشیدن موضوعات احساسی می‌پرداخت و بدین گونه دنیای هنر را دچار تحول کرد به طوریکه اگر یک بررسی کلی بر روی آثار هنری رافائل داشته باشیم، نشانه‌هایی را از هارمونی و روشن‌بینی واقع‌گرایانه در آثارش می‌بینیم. رافائل نگاهی به عقب به سبک معماری روم باستان در نقاشی ساختمان‌ها داشت. موضوعاتی را انتخاب می‌کرد که به روزگار باستان مانند زمان افلاطون و سقراط برمی‌گشت. چهره‌های کشیده‌شده در تابلوهای اوعضلانی و خیالی و پر از احساس و حرکات اشاره کننده بودند که در کنار حقیقت‌گرایی به چشم می‌خورد او در مدت زندگی کوتاه سی‌ساله خود دوره کاملی از نوع دوستی ایتالیایی را به‌صورت خلاصه و منسجم بیان کرد بسیاری از مورخین هنر بر این اعتقاد هستند که آثار او فقدان آن نیروی پویایی آثار لئوناردو یا مایکل آنجلو است ولی به هر حال با وجود این‌که به اندازه مایل آنجلو و لئوناردو زندگی نکرد اما در تمام اوقات همرده آن‌ها و در زمره‌ی یکی از بزرگ‌ترین نقاشان جهان جای گرفت.

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=223616

VISTA.IR
Online Classified Service

رافینو تامایو

- رافینو تامایو
- نقاش
- ملیت : مکزیک

- متولد:

۱۹۹۱-۱۸۹۹

« روفینو تامایو» در هنر قرن بیستم مکزیک از جایگاه کاملا متمایزی نسبت به جایگاه « سه بزرگ» یا هنرمندان نقاشی دیواری « دیگو ریورا»، « خوزه کلمنته اروسکو» و « دیوید آلفرو سیکوئروس (سی کییروس)» برخوردار است و این هنرمندان نقاشی دیواری، بر خلاف « تامایو» ,هنر خود را وقف تبلیغ آرمان های انقلاب سوسیالیستی مکزیک کردند.

« تامایو» بر خلاف این هنرمندان بر پشت پایه نقاشی، نقاشی می کرد و از« پیکاسو»، « سزان» و « براک» - بزرگان هنر مدرن – الگو می گرفت. با این حال موضوع آثارش ، با وجود ماهیت انتزاعی اش، اصلیتی مکزیکی داشت .

او که به گرد آوری هنر مکزیکی پیش از « کلمب» علاقه بسیاری داشت، هر کجا که بود (چه در نیویورک و پاریس و چه در مکزیکو سیتی) همواره در صدد بود روح مکزیک مدرن را در مجسمه های دوره ما قبل اروپایی جستجو کند. علاوه بر این ، رنگ هایی که « تامایو» در آثارش به کار می گیرد نه تنها از هنرمندان اروپایی مورد علاقه اش هیچ چیز به عاریت نگرفته است بلکه نمایانگر چشم انداز ها و آسمان و زمین مکزیک و همچنین رنگ های به کار رفته در جامه های مکزیکی است . وی خود و هنرش را از سیاست دور نگاه داشت, زیرا سخت براین باور بود که هنر را باید تنها به خاطر هنر انجام داد .

« تامایو» از همان دهه ۱۹۲۰ ، زمانی که مشغول گذراندن تحصیلات آکادمیک بود ، به تصویر کردن فیگور انسان علاقه بسیاری داشت .

زمانی که علاقه او به مدرنیسم اروپایی بیشتر شد ، شیوه نقاشی اش تغییر کرد؛ اما در طول دوره اقامتش در مکزیک , به تصویر کردن زندگی روزمره رعیت های مکزیکی گرایش بسیار داشت. در پشت این تصویر گری ها هیچ پیام سیاسی – اجتماعی ای نهفته نبود و « تامایو» صرفا به تصویر کردن شهروندان (مردمان) مکزیکی می پرداخت.

اوایل دهه ۱۹۴۰ « تامایو» که تا آن زمان فیگور انسان نقاشی می کرد شروع به درهم شکستن فیگورهایش به قطعات کوچکتر کرد . در این دوره او به مستحکم ساختن کومپزوسیون (ترکیب بندی) و تشدید استفاده از خطوط هندسی و رنگ های انتزاعی در فیگورهایش بیشتر علاقه مند شد . استفاده از زمینه هایی با رنگ مایه تیره در تمامی آثار « تامایو» در دهه ۱۹۴۰ مشهود است . « له فلوتیستا »(فلوت نواز) اثر فوق العاده ای است که مهارت « تامایو» را در استفاده از رنگ و در آمیختن رنگ های آبی ، سبز، اکر و قهوه ای نشان می دهد.

« ال فلوتیستا» اثر هنری باارزشی است و هنرمند در آن انسان را به گونه ای تمثیلی به تصویر کشیده است . بیننده حقیقی با دقت در اثر، می تواند در یابد که الگوی موزونی از رنگ های اکر و قهوه ای در پی یکدیگر قرار گرفته اند تا نیم تنه را به تصویر بکشند.

نقاش در تصویر کردن دست ها و پاهای فلوت نواز به استفاده از اشکال هندسی متمم بسیار پیش پا افتاده که تن را نیز شکل می دهند ، قناعت کرده است .

شالی که از شانه فلوت زن آویزان است تنها از مستطیل و ذوزنقه تشکیل شده است و سرانجام ، زمینی که فلوت نواز بر آن نشسته در مستطیل قهوه ای رنگی خلاصه می شود و افق و آسمان با رنگ نارنجی سوخته مشخص شده است.

موسیقی نوازان ، میوه فروشان دوره گرد و طبیعت بی جان موضوعات غالب در نقاشی های « تامایو » بودند که در طول هفتاد و چهار سال زندگی اش، بارها در ترکیب بندی های او نمود پیدا می کنند. کاسه میوه که در سمت چپ فلوت نواز دیده می شود ، یکی دیگر از ابزارهای مورد علاقه «

رو فینو» است . او که در دوران کودکی یتیم شد، به « مکزیکو سیتی» رفت تااز آن پس با عمه خود زندگی کند .

در آنجا « تامایو» در فروش میوه به عمه اش کمک می کرد . بی شک این تجربه تاثیر عمیقی بر هنرمند گذاشته ، زیرا او از المان میوه در بسیاری از ترکیب بندی هایش بهره جسته است .

زمانی که« تامایو»دست به خلق نقاشی « ال فلوتیستا» زد ، زبان تصویری خود را داشت که با شیوه بیان دیگر هنرمندان نقاشی (دیواری) مکزیکی متفاوت بود. سبک منحصر به فرد « تامایو» در ترسیم فیگور با استفاده ازفرم های هندسی- رنگی انتزاعی موجب گشت به عنوان یکی از نقاشان چیره دست قرن ۲۰ در جهان مطرح شود.

اگرچه او آثار چاپ سنگی بسیاری در پیشینه حرفه ای خود داشت - به عنوان نمونه سری آثار پیرامون کتاب مکاشفه و آثار مربوط به زنان مکزیکی- اما تنها در اواخر عمر به حکاکی پرداخت.

او در سال ۱۹۷۴ در کارگاه « میکسو گرافیا» در مکزیکو سیتی شروع به کار کرد و در آنجا نقوش برجسته را با چاپ سنگی در هم آمیخت . او معمولا کارش را با درست کردن ورقه ای به شیوه چاپ سنگی آغاز می کرد و ماده اصلی کارش موم (پارافین) بود که در مرحله بعدی از آن به عنوان قالب ورقه های مسی استفاده میکرد و سپس با چاپ این قالب مسی در روی زمینه چاپ سنگی ، سطحی کاملا سه بعدی به وجود می آورد. در سال های ۱۹۷۹ و ۱۹۸۰ « تامایو» در « ادی سی اونس پولیگرافا» ، بارسلونا، کار کرد و ورقه های بسیار سخت (ورقه های مسی که بر آنها با صمغ « ایپوکسی» حکاکی شده است) را با حکاکی ترکیب کرد.

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353768

VISTA.IR
Online Classified Service

رامبراند

آیا رامبراند می‌دانست چه هنرمند گرانمایه‌ای است؟ فروتنی هیچ‌گاه خصیصه‌ی برجسته‌ی او نبود، ولی آن زمان که می خواست امضای خویش را در پای تابلوهای نخستین بگذارد، مثلاً بر پای تابلو سنگسار کردن استیون قدیس که آن را بعد از فراغت از هنرآموزی در کارگاه پیترلاستمن پرداخته بود، به شیوه‌ای فروتنانه و دور از هر گونه خودنمایی فقط حرف ".R" را به‌عنوان امضا نهاد. گاه به گاه بر امضای تابلوهایی که در طول سال ۱۶۲۶ ساخته بود حرف ".f" را نیز می‌افزود. این نخستین حرف کلمه‌ی لاتینی "fecit" است که چنین معنا می‌دهد: "او این اثر را ساخته است" چنان‌که گویی با این‌کار می‌خواست آثار خود را از سایر تابلوهایی که در دنیای کوچك هنرآموزان لاستمن پرداخته شده بود متمایز و مشخص سازد.

لکن آن‌زمان که به لیدن بازگشت و در آن‌جا مستقر شد، در صدد برآمد تا در شناساندن خود و هنرش گامی پیشتر بردارد. از این رو تابلوهایش را یکی پس از دیگری با دو حرف "RH" امضا می‌کرد که نشانه‌ی رامبراند هارمنسون، یعنی رامبراند پسر هارمن بود. هنرمند می‌خواست با این تغییر امضا به همگان بفهماند که دیگر یك هنرآموز ساده نیست بلکه مرحله‌ی هنرآموزی را به پایان رسانده و به صورت هنرمند نوجوانی درآمده که به زادگاه خویش بازگشته است تا به خلق تابلوهایی مشغول شود. در این دوره، به‌عنوان مثال، تابلو «طوبیت و آنا» را به شیوه‌ی جدید امضا کرد.

باز در سال ۱۶۲۷، یعنی زمانی که روانه‌ی دنیای بزرگ‌تری فراسوی همسایگان و شهر زادگاهش شد، آغاز آن نهاد که خود را با هویت "RL."به نشانه‌ی رامبراند، اهل لیدن، بشناساند. او، از این پس، در حالی که به امید دریافت سفارش نقاشی از لاهه بود، تابلوهای خود را بدین گونه امضا کرد.

ولی بار دیگر، شاید به سبب آنکه موفق نشده بود از لاهه سفارش‌هایی بستاند، یا از آن جهت که باز دلش می‌خواست خود را همچون پسر پدرش بشناساند، در اواخر سال ۱۶۲۹ امضایش را تغییر می‌دهد و تابلوهایش را چنین امضا می‌کند: "RHL." که نشانگر رامبراند فرزند هارمن اهل لیدن است.

رامبراند این طرز امضای جدید را با خود به آمستردام برد و نخستین تابلوهای چهره‌نگاریش یعنی چهره‌نگاری‌هایی از نیکلاس روتس، مارتن لوتن، و یك منشی جوان در پشت میز کارش را به شیوه‌ی جدید امضا کرد تا به همگان بفهماند هنرمند جوانی است که به‌تازگی از لیدن به آمستردام آمده است.

لیکن دراوایل سال ۱۶۳۲ به‌نظر رامبراند چنین می‌آید که امضای او فقط نشان دهنده‌ی شهر کوچك زادگاهش است و، بنابراین، امضای جدیدی اختیار می‌کند که فراتر از پسر هارمن یا از اهالی شهر لیدن باشد، امضایی که بتواند معرف وسعت بیشتری از نظر جغرافیایی بشود. از این روست که تابلوهایی از رامبراند از این زمان به بعد با امضای "RHL VanRijn" مشخص می‌گردد، و با این امضا که به معنای رامبراند فرزند هارمن اهل لیدن از منطقه‌ی راین است، رامبراند هویت خویش را به رود راین که در منطقه‌ی وسیعی از اروپا، و از جمله در هلند، کشور زادگاهش، جریان دارد مرتبط می‌سازد.

آن‌گاه که چندماهی از سال ۱۶۳۲ سرمی‌آید، با آماده شدن تابلو درس تشریح دکتر تولپ برای نخستین بار شاهد امضای کاملاً جدید و بی‌سابقه‌ای از رامبراند می‌شویم، امضایی که از این پس تا پایان عمر تابلوهای هنرمند را مشخص و متمایز می‌سازد، امضایی که به‌نظر غیرعادی می‌آید زیرا فقط نام اول هنرمند را می‌نمایاند .

در هلند، این امضا بدعتی فوق‌العاده و کاملاً بی‌سابقه بود، چون هیچ هنرمند هلندی نام اول خویش را به‌عنوان امضا در پای تابلوهایش نمی‌نهاد. جملگی نقاشان هلند، به‌عنوان رعایت سنتی دیرینه، نام‌خانوادگی خویش را در امضای آثارشان به‌کار می‌برند و گاهی هم نام کوچك خویش یا علامت اختصاری این نام کوچك را پیش از نام‌خانوادگی می‌گنجانیدند. راستی رامبراند این اندیشه‌ی امضا با نام نخستین خویش را از چه منبعی الهام گرفته بود، تنها نقاشانی که تابلوهای‌شان را فقط با نام نخستین خویش امضا می‌کردند استادان بزرگ و طراز اول ایتالیایی نظیر میکلانژ و لئوناردو داوینچی بودند، بدین ترتیب با امضای "Rambrandt." در پای تابلو درس تشریح دکتر تولپ رامبراند خود را به‌عنوان هنرمندی طراز اول و در سطح اروپا معرفی می‌کند. این گستاخانه‌ترین ادعایی بود که او می‌توانست اندیشه‌ی مطرح کردن آن را به ذهن خود راه دهد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249583

VISTA.IR
Online Classified Service

رامبراند

کم پیش می آید که در این روزها کسی نام رامبراند را نشنیده باشد. مردی که به نیکی سرآمد نقاشان است و از جمله افرادی است که نامشان همیشه باقی می ماند و تا ابد برروی کارهایشان صحبت می شود.

جدا از مباحث نقادانه و دلالی آثار هنری که رابطه تنگاتنگ و محکمی دارند، آثار رامبراند واقعا قابل ارزش گذاری نیستند و به نظر می آید که رامبراند در سفر تحقیقی آثارش در نهایت به روانشناسی پرتره نزدیک شده است.

تسلط به چین و چروک و نفوذ چشمان مسئله ای است که رامبراند با قدرت به آن رسیده است. وی بزرگترین نقاش هلندی است و در قرن هفده زندگی می کرده است. او به نسل بعد از فرانس هالس و روبنس تعلق داشت و از وان دایک ولاسکز هفت سال جوانتر بود. رامبراند بر خلاف لئوناردو ودور از مشاهدات و تجارب خویش نوشته هایی به جا نگذاشته است. البته احساس می کنیم که رامبراند را صمیمانه تر و نزدیکتر از هر یک از این استادان بزرگ می شناسیم، زیرا او سابقه حیرت انگیزی از زندگی خویش را به شکل پرتره هایی از خود برای ما به جا نهاده است. این پرتره ها از دوران جوانی او، که نقاشی کامیاب و حتی باب روز بود، آغاز می شود و به روزگار پیری و تنهایی او می رسد که چهره اش غم ورشکستگی و اراده ناگسسته انسانی به راستی بزرگ را باز می تاباند. این پرتره ها به روی هم نوعی اتوبیوگرافی زندگینامه خودنگار را تشکیل می دهند.

وی در جوانی دانشگاه را به قصد نقاش شدن ترک کرد. برخی از نخستین کارهای او به شدت مورد تمجید هنرشناسان روز واقع شد، وی با پستی و بلندی های زندگی اش و ورشکستگی ها و مرگ نزدیکانش کنار آمد و توانست حاصل تمامی تجارب خود انگیخته زندگی اش را در آثارش بیاورد.

رامبراند، چهره زیبایی نداشت و محققا هیچ گاه درصدد پوشاندن زشتی صورت خود بر نیامده است. او خویشتن را با نهایت صداقت در آینه می نگریست، و به خاطر همین صداقت است که پس از لحظه ای که از دیدن چهره اش می گذرد، دیگر زشتی یا خوش قیافگی او برای مان مطرح نخواهد بود. چهره ای که او تصویر می کند چهره یک انسان واقعی است. هیچ اثری از حالت گیری و هیچ نشانه ای از نخوت در آن دیده نمی شود، فقط نگاه نافذ نقاش را می بینیم که ریز نقش های چهره خویش را می کاود و می خواهد هرچه بیشتر به رازهای نهفته در سیمای آدمی پی ببرد. اگر این تلقی عمیق رامبراند نمی بود، هرگز نمی توانست تابلوهای عظیم خود را بکشد، تابلوهایی هم چون ولینعمت و دوست خویش. رامبراند گویی همیشه مجموعه یا کلیت یک شخصیت را باز می نمایاند. مهارتی که می توانست با آن، برق و جلای یراق دوزی های زرین یا انعکاس نور به یقه سفید را به تصویر درآورد. او مدعی بود که این حق نقاش است که در هر تابلو هنگامی که به هدف موردنظر خود می رسد، کار خویش را تمام شده اعلام کند، اینها همه باعث شدند که روح و زندگی در شخصیت به تصویر درآمده او اعتلا یابد.

در پرتره های بزرگ رامبراند خود را با انسان های حقیقی چهره به چهره می یابیم، گرمای آن را احساس می کنیم، نیاز به محبت و تنهایی و

رنجشان را درک می کنیم. گویی آن نگاه نافذ و موشکافانه که در خودنگاری های رامبراند آشنای ماست، توانسته است به ژرفای قلب آدمی نفوذ کند.

همین نبوغ است که موجب می شود تابلوهایی که رامبراند از داستان ها کشیده است، از هرآنچه قبلاً ساخته شده، متفاوت باشد. رامبراند به عنوان یک پروتستان باایمان، بدون شک بارها و بارها کتاب های مذهبی را خوانده است. او به ژرفای روح قصص آن کتاب ها نفوذ کرده و کوشیده است هر موقعیت را به گونه ای که می بایست بوده باشد و چگونگی رفتار و کردار آدمیان را در چنان موقعیتی، دقیقاً مجسم کند.

رامبراند برای خودنمایی معنای عمیق یک صحنه، نیاز چندانی به ادا و اطوار و حرکات ندارد او هرگز به شخصیت هایش حالت نمایشی نمی دهد. یکی از نقاشی های او رخداد مهیجی را به تصویر درآورده است که قبلاً در هیچ تابلوی دیگری ظاهر نشده است. این صحنه، آشتی بین داود پادشاه و پسر شرورش آبشالوم را باز می نمایاند. هنگامی که رامبراند سعی می کرد که پادشاهان و شیوخ را به چشم ذهن خویش ببیند،همان انسان های شرقی درنظرش مجسم می شدند که در بندر پرعبور و مرور آمستردام دیده بود. به همین علت داود را مانند یک هندی یا ترک تصویر کرده و شمشیر هلالی را بر کمر ابشالوم قرار داده است.

نکته جالب نگاه مذهبی نقاشان تا دو قرن پس از رنسانس است. گویی تلاش انسان نواندیش رنسانس در تقابل با مذهب نیست بلکه در تعارض با سیاست های کلیسای کاتولیک خرافی است، انسان نقاش و در کل هنرمند درجهت فردیت می کوشد. بنابراین در سده هفدهم هنوز نقاشان مذهبی وجود دارند که به قصص کتاب های مقدس توجه می کنند. در قرن بیستم همان گونه که اشاره شد هنرمندان درجهت شعارهای سیاسی و اجتماعی شالوده فردگرایی مدرن را پایه گذاشتند که هر فردی حاکم بر امور خویش است، چون صاحب قدرتی است که خاص او است. البته با گذشت پنجاه سال رویکرد خزنده پست مدرن را می بینیم که باز، بازگشتی است به سوی ارزش های فراموش گشته زنده نگه داشتن هویت و همه چیزهایی که در مدرنیته با قدرت هیولایی به تخریب آن پرداخته شده بود. از سخن دور نشویم و به عصاره اصلی کلام بپردازیم. جان کلام این است که رامبراند و دیگر هنرمندان هم عصر او همگی به شیوه پیش از خود، شمایل نگاری می کردند و به قصص جان می دادند اما هردفعه با شیوه ای متفاوت با نگاهی ژرف تر از گذشته خود و صدالبته نورپردازی را مبراند در خورتحسین است. آن گونه که گویی در تئاتر نمایشی می بینی. اسلوب نورپردازی او سرمشق بسیاری از هنرهای نمایشی است. نیمی از صورت در تیرگی و نیمی دیگر هویدا.

در بسیاری از تابلوهای او، رنگی که در نگاه نخست به چشم می آید قهوه ای نسبتاً تیره است. ولی مایه های تیره کارهای او، به کنتراست چند رنگ روشن و شفاف، قدرت و نافذیت بیشتری می بخشد. درنتیجه نور در برخی نقاشی های رامبراند توجه برانگیز است.

وی هم چون آلبرشت دورر در هنرهای چاپ نقشی دستی توانا داشت. او دیگر از شیوه کنده کاری روی چوب یا مس استفاده نمی کرد. بلکه روشی را به کار می برد که از روش کار با مغار راحت ترو سریعتر به نتیجه می رسید.

یکی از چاپ نقش های رامبراند صحنه ای را نشان می دهد که مسیح در حال موعظه است و فقرا و افتاده حالان برای شنیدن سخنان او برگردش جمع شده اند. کسانی که با زیبایی متعارف شخصیت های هنر ایتالیا مأنوس باشند، چه بسا در مواجهه نخست با تابلوهای رامبراند شگفت زده شوند، زیرا رامبراند نه تنها توجه چندانی به زیبایی ندارد، بلکه می خواهد زشتی های موجود و عینی را درتابلوهای خود انعکاس دهد، وی حقیقت و صداقت را بیش از هماهنگی و زیبایی ارج می نهاد. مسیح برای فقیران، گرسنگان وغم زدگان سخن می گفته است، و فقر و گرسنگی و غم وزاری چیزهای زیبایی نیستند.

شخصیت رامبراند در همه رشته های نقاشی هلند آن چنان عظیم و مهم است که هیچ نقاش دیگری در دوره وی نمی تواند در مقام قیاس با او مطرح شود. ولی این گفته بدان معنا نیست که استادان زیادی در هلند نبودند که به سهم خود شایسته مطالعه وتحسین باشند.

اما براستی اگر به صورت ها در آثار او دقت کنیم چه چیز در پس چشم آنهاست؟ نگاهشان به کدامین سوی است؟

گویی این آدم ها تا انتهای نامیرا درتابلو جا خوش کرده اند. حالات هر کدام حاکی از استادی نقاش است. ضرب قلم بر صلابت کار نقاش می افزاید. رنگها جرمی هستند. گویی با نگاه هر آدم می توانی به عقبه آن و طرز فکرش پی ببری. زیرک، باهوش، ابله، بدجنس اینها همه به یک طرف و

خودنگاریهایش به سوی دیگر. نگاهش گویی در ما نفوذ می کند. درپس این چشم ها چه چیز نهفته است؟ نگاه مسیح را او به هنرمندی درآورده است. رامبراند مانند داستایفسکی درادبیات است که تاثیرگذار و بدعت گذار است و به گفته کامو که تاثیر نپذیرفتن از داستایفسکی دشوارترین کار عالم است، درنقاشی هم پس از مشاهده آثار رامبراند تأثیر نپذیرفتن از او دشوار است. شخصیتی مؤلف که با قدرت، نقاشی به معنای خاص کلام را انجام می دهد. چه زیباست هنگامی که در آثار او بخشی از پرتره های در سیاهی رفته را در انتزاع خود باز می یابی. نگاهی نوبه نور پردازی که پس از گذشت سالیان که از عمر مکتب با روک که او در آن قلم میزد تبدیل به یک نگاه کلاسیک شده است.

گویی، امر طبیعی است که نقاشان در بی چیزی و فقر بمیرند وآیندگان هنگامی که با لباس های مبدل به مهمانی شبی دعوت شده اند پس از خوردن شام درباره یک اثر چند میلیونی وی چانه زنی کنند دلالانی که منتقد هم هستند، اما گویی تاریخ به ما و نگاه بصری ما قدرت قضاوت می دهد. بی آنکه دلالان بر اساس یک جریان ون گوگ ها و رامبراندها را به سرزبان بیندازد.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=310950

VISTA.IR
Online Classified Service

رامبراند، مرد چند چهره

ازسال ۲۰۰۶به بعد ، همزمان با چهارصدمین سالگرد تولد رامبراند نقاش، طراح و حکاک بزرگ هلندی بزرگداشت هایی برای این هنرمند بزرگ در سراسر اروپا برپا شده است . این فعالیت ها شامل نمایشگاه هایی است که به ما فرصت مقایسه این نقاش بزرگ را با سایر استادان این هنر که در زمینه سایه و روشن کار می کردند، می دهد .

برگزاری کنسرت ها ازدیگر برنامه های این جشنواره است و ما می توانیم در مسیرهایی که او در زادگاهش پیموده ، قدم بزنیم. تمام این جریانات به بازدیدکنندگان اجازه می دهد تا هر چه بیشتر با چهره این نقاش غیر قابل وصف و این مرد چند چهره، آشنا شوند . بیشتر این جشنواره ها در شهر لیدن، محل تولد او و آمستردام متمرکز شده اند .

البته در دیگر نقاط اروپا نیز جشن هایی برگزار خواهد شد . رامبراند در یک خانواده ثروتمند به دنیا آمد؛ او نهمین فرزند خانواده ای ده نفری بود . به مدرسه لاتین لیدن رفت، اما به جای پرداختن به اسطوره های کلاسیک در آثارش ، از موضوعات مذهبی استفاده کرد . (شیوه تصویرگری او شامل پالایش سایه و نور برای رسیدن به تفاوت های ظریف تر و نهایتاً ادغام آنها در

یکدیگر بود .) در ۲۵ سالگی لیدن را به مقصد آمستردام ترک کرد . آن زمان زندگی او بسیار آشفته بود .

در سال ۱۶۴۲ همسرش، ساسکیا، درگذشت و او با پرستار پسرش ازدواج کرد . اما عاشق صاحب خانه اش شد که ۲۲ سال از او کوچک تر بود . خوشبختی ها و آرامش زندگی او به سرعت کاهش یافت و در سال ۱۶۵۶ کاملاً ورشکسته شد، به گونه ای که هنگام مرگش او را در گورستان فقیران دفن کردند .

- لیدن

زادگاه رامبراند، امسال میزبان جشنواره‌های زیادی است . یکی از آنها جشنواره ۳ روزه رامبراند است که در روز تولدش (۱۵ ژوئیه) افتتاح شد؛ طی این مراسم تمام شهر را به شکل سالهای زندگی رامبراند تزئین کردند .بازدیدکنندگان برای دریافت اطلاعات از تمام فعالیت های رامبراند می توانند به نمایشگاه آثار او واقع در مجموعه شلتما مراجعه کنند. آنجا همچنین بروشورها و کارت پستال‌هایی برای علاقه‌مندان در نظر گرفته شده است.

- موزه مونیسیپال در لاکنهال، لیدن

سالن تولید لباس قرن هفدهمی اکنون میزبان نمایشگاه‌هایی با موضوع رامبراند است. در این سالن نمایشگاه‌های رامبراند راوی، رامبراند و پیکاسو و منظره‌های رامبراند به نمایش در می‌آید. در نمایشگاه رامبراند راوی، می‌توانیم ۲۰۰ گراور از کارهای او را ببینیم؛ در رامبراند و پیکاسو شاهد چگونگی تاثیرگذاری گراورهای استاد هندی در خلق ۱۴ شمایل قرن بیستمی خواهیم بود. منظره‌های رامبراند، اجتناب او از ترسیم دنیای واقعی را نشان می‌دهد.

- آمستردام

رامبراند در ۲۵ سالگی به آمستردام - مرکز تجارت و ثروت آن زمان - نقل مکان کرد و تا هنگام مرگش در سال ۱۶۶۶ در آنجا زندگی کرد. در جشنواره <چهارصد سالگی رامبراند> این شهر گنجینه موزه هایش را به نمایش می‌گذارد و به بازدید کنندگان این نمایشگاه اجازه می‌دهد آثار او را از نزدیک مشاهده کرده و آنها را با آثار کاراواجیو مقایسه کنند.

اگر از دیدن نقاشی‌های رامبراند خسته شده‌اید، می‌توانید به کنسرت‌هایی که به مناسبت این سال برگزار شده بروید و یا در نزدیکی خانه او قدم بزنید.

- موزه ریجکس

این نمایشگاه کلیدی، بزرگترین مجموعه نقاشی‌ها و طراحی‌های رامبراند را در جهان ما در خود جای داده و بازدید از آن آرزوی تمام علاقه‌مندان به این نقاش است. در این نمایشگاه با مقایسه آثار او با دیگر هموطنانش مانند: جان استیل، فرانزهالس و ورمر می‌توانیم تفاوت جایگاه آنها را به خوبی احساس کنیم.

- موزه ون گوک، آمستردام

همزمان با موزه ریجکس، موزه ون گوک نیز نمایشگاهی از آثار رامبراند و کاراواجیو برپا کرده است. اکنون در این موزه آثار دو تن از بزرگترین نقاشان قرن هفدهم به نمایش درآمده‌اند. می‌توانیم با مشاهده ۲۰ تابلو که از دیگر موزه‌های بزرگ جهان گردآوری شده، تضادها و تشابه‌های این دو هنرمند بزرگ را شاهد باشیم. این تصاویر نشان دهنده عشق، احساس و شکیبایی هستند.

- موزه خانه رامبراند

در خانه قدیمی رامبراند، گراورهایی - که کمتر به آنها توجه شده - به نمایش درآمده‌اند، آنها احساسات درونی او را نشان می‌دهند و بسترساز خلق بسیاری از شاهکارهایش بوده‌اند.

- موزه تاریخی یهودیان، آمستردام

در دوران ما بسیار رایج شده است که رامبراند را <هنرمند یهودی> می‌خوانند. او سال‌ها در قلب منطقه یهودی نشین آمستردام زندگی و کار کرد. او در آن سال‌ها بسیاری از صحنه‌های انجیل را به تصویر درآورد. از قرن نوزدهم تعدادی از منتقدان برخی از مدل های او را نیز یهودی خواندند. البته

هنوز معلوم نیست که مبنای این باور چیست؟

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=315072

VISTA.IR
Online Classified Service

رامبراند؛ طراح، نقاش و چاپگر هلندی

نگاه به هویت انسان ها و زندگی روزمره از قرن شانزدهم میلادی موضوع عمده آثار هنری قرار گرفت. وقتی هنرمندان هلندی ارتباطشان را با کلیسای کاتولیک کم کرده و به پیروان کلیسای پروتستان پیوستند حاصل این تغییر رویه، محبوبیت پرداختن به موضوعات واقعی و زندگی مردم طبقه متوسط و پایین جامعه نزد طراحان و نقاشان بود. این تغییر نگرش همان چیزی است که در تاریخ هنر به نام سبک رئالیسم هنری ـ اجتماعی شهرت یافت. در رأس طراحانی که به موضوعات اجتماعی پرداختند، رامبرانت ون رین قرار داشت. او ابتدا با طراحی مناظر جشن و اعیاد مذهبی و نقاشی های تاریخی علاقه خود به موضوعات رئال را نشان داد. این علاقه کم کم به شکل بارزتری در ترسیم مردمی که هر روز رامبرانت با ایشان در کوچه و خیابان روبرو می شد بیشتر شد. علاقه مفرط رامبرانت به طراحی از مردم عادی، پیر، میانسال و حتی معلول روز به روز بیشتر می شد تا آنکه موضوع قالب طراحی ها و آثار چاپی او را به خود اختصاص دادند. رامبرانت هنرمندی صادق و راستگو در هنرش بود. او حتی در هنگام ترسیم خودنگاره هایش نیز از بازنمایی ضعف های چهره اش ابایی نداشت. وی بی هیچ کم و کاستی به پرداخت جزئیات موضوعش می پرداخت و آیینه تمام نمایی از واقعیت را در

طراحی هایش به مخاطبش عرضه می کرد. رامبرانت اولین هنرمندی نبود که گدایان،موضوع آثارش شدند. با جستجویی کوتاه در بین هنرمندان هم دوره وی به اسامی طراحان برجسته ای نظیر «بروگل» و «آدریان ون دوین» بر می خوریم. این دو هنرمند گرچه در طراحی بیچارگان، کشاورزان و افراد ناتوان آثار ارزشمندی را از خود باقی گذاشتند ولی آنچه هنر رامبرانت را ایشان متمایز می نماید شیوه بازنمایی موضوعات توسط او بود. رامبرانت معتقد بود که نباید تصویری تحقیرآمیز، نفرت انگیز یا رقت بار از افراد طبقه متوسط جامعه ترسیم کرد. چرا که این نوع نگاه سبب می شود که بسیاری از ظرایف و جنبه های دوست داشتنی مردم در قالب نقاشی یا طراحی مغفول بماند. همین عقیده سبب شده است تا امروز نیز با نگاه به آثار طراحی و چاپی رامبرانت روحیه انسان دوستی و احترام به مقام انسان را در لابه لای هاشورهای ریز و منسجم آثارش نظاره گر باشیم. بررسی آثار رامبرانت در مقام یک تماشاچی به ما ثابت می کند که قصد وی از طراحی انسان ها در شرایط مختلف اجتماعی تنها ارتقای سطح کیفی هنرش نبوده است. او به انسان به منزله یک فرم نگاه نمی کرد. می توان آثار بیشماری را در مجموعه به جای مانده از وی مشاهده کرد که فاقد تاریخ، نام پدیدآورنده و مکان خلق اثر هستند. حتی بسیاری از این آثار نیمه تمام رها شده اند. تمام این نکات موید این مطلب است که طراحی برای رامبرانت وسیله برای کنکاش هویت انسانی بوده است و نه ابزاری برای مطرح کردن نام هنرمند در بین جامعه یا برپایی نمایشگاهی از آثارش! او پیش از آنکه هنر بزرگی داشته باشد، قلب بزرگی داشت. رامبرانت یک اعجوبه در عالم هنر چاپ بود. در سن ۱۸ سالگی توانست تمام دوره های پیشرفته هنری را با موفقیت به اتمام برساند. در نوزده سالگی شروع به فروختن آثارش کرد. پنج سال بعدی عمرش را به کارهای چاپی پرداخت و بیشترین آثارش را در این دوره به شیوه چاپ اچینگ به وجود آورد. بسیاری از آثار تراز اول رامبرانت در این تکنیک مربوط به دو دهه ۱۶۴۰ و ۱۶۵۰ است. امروزه کارشناسان بسیاری با بررسی آثار این هنرمند علاوه بر نمایش استعداد او در هنر چاپ به اطلاعات ارزشمندی از شیوه زندگی و عادات اجتماعی در طول دوران حیات وی دست یافته اند.

پیوست: اچینگ شیوه ای در چاپ است که در آن طراح با استفاده از اسید طرح مورد نظرش را بر روی لوح های فلزی پدید می آورد. در این روش ابتدا سطح لوح فلزی با یک عایق شبیه قیر پوشانده می شود و سپس طراح با یک وسیله نوک تیز، طرح مورد نظرش را بر روی لوح قیر اندود ترسیم می کند. با قرار گرفتن لوح در ظرف اسید، طرح مورد نظر به وسیله اسید خورده می شود. با رنگ گذاری بر روی لوح، طراح می تواند به چاپ طرح مورد نظرش دست یابد.

منبع: بنجامین جنوچیو نیویورک تایمز ـ فوریه ۲۰۰۹

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=132183

VISTA.IR
Online Classified Service

رفاقت امید و آتش و مرگ

بدون شک از پایان دهه پنجاه به بعد گذر از مرزهای متعارف و معمول نقاشی و مجسمه‌سازی در سطحی گسترده، دلائلی خاص داشته است، ولی معلوم کردن آنها، قطعاً کاری دشوار است.

از میانه دهه پنجاه به این سو، تعداد زیادی از آثار و فعالیتهای مختلف به‌عنوان هنر عرضه شده‌اند که شاید بتوان گفت بجز یک ویژگی مشترک، وجه مشترک دیگری با هم ندارند و آن ویژگی مشترک چیزی نیست جز این واقعیت که این آثار نه نقاشی‌اند، نه مجسمه، و نه گرافیک.

این پدیده‌ها اکثراً پیشینه‌ای در تاریخ هنر مدرن دارند که اگر به گذشته‌ها بنگریم، متوجه این قرینه‌ها خواهیم شد؛ گوئی تاریخ هنر از نو تکرار میشود اما با شکلی متفاوت‌تر و البته عجیبتر. گرچه بعضی از این پدیده‌ها به حوزه‌های دیگری با نامهای مختلف سر بر کشیده‌اند، اما نمیتوان از زدن برچسب هنر به آنها امتناع کرد؛ چراکه هنر فقط مختص نقاشی و مجسمه‌سازی با فرمهای سنتی نیست.

بعضی از پدیدارهای هنری بعد از دهه پنجاه، چنان عجیب و غیرمعمولند که انسان در وهله اول دچار حیرت میشود و بر سر دوراهی تردید در قبول این آثار به‌عنوان آثار هنری یا عدم پذیرش آنان به‌عنوان هنر، قرار میگیرد.

مثلاً هنرمندی به نام «کریستو» بخشی طولانی از ساحل استرالیا را با پلاستیک بسته‌بندی کرده و محوطه بزرگی را در کالیفرنیا با پارچه‌ای نارنجی رنگ پوشانده است و جالب این است که هر دوی آنها را به‌عنوان اثری هنری عرضه کرده.

نمونه دیگر، نیوتن هریسون آمریکائی ست که از سالها پیش به فکر اجرای پروژه‌ای بسیار جالب و دیدنی ست (البته هریسون تا امروز هم به دنبال اجرای این پروژه است، اما اجرای آن مستلزم توافق مقامات نظامی آمریکاست که به زمان زیادی برای کسب موافقت آنها نیاز دارد) وی قصد دارد، موشکهای نظامی از دور خارج شده آمریکا را که در انبارها نگهداری میشود، به جوّ بالای کالیفرنیا پرتاب کند تا با تخلیه مواد شیمیائی بتواند یک شفق مصنوعی ایجاد کند.

این پروژه که با صرف هزینه‌ای فوق‌العاده و دور از ذهن، قابل اجراست منجر به تجربه‌ای کوتاه ولی حیرت‌انگیز خواهد شد. انسان امروز از خود میپرسد که آیا این عمل، یک مزاح ناشی از جنون خودبرزگ‌بینی نیست؟ همچنین باید پرسید آینده هنر به کجا خواهد انجامید؟

در میان هنرمندان معاصر نیز هستند کسانی که نگاهی عمیق و ژرف به هنر و زندگی انسانها دارند و ارتباطشان را نیز با گذشته، نه‌تنها قطع نکرده‌اند، بل‌که بنوعی در صدد تجدید آن (البته به شکلی دیگر) هستند. آنسلم کیفر یکی از مهمترین و شناخته شده‌ترین آنهاست.

- «نقاشی از منظر کیفر»

«آنسلم کیفر» (Anselm kiefer) در سال ۱۹۴۵ در دو نواشینگن آلمان غربی به دنیا آمد و بعد از آن‌که در فرایبورگ به تحصیل حقوق و زبان فرانسه پرداخت، در کارلسروهه به نقاشی روی آورد. او از ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۲ نزد یوزف بویز (Jusef Beus) که از هنرمندان معاصر آلمان است، در آکادمی ملی هنرهای تجسمی دوسلدورف ادامه تحصیلاتش را در رشته نقاشی پی گرفت. در سال ۱۹۶۹ اولین نمایشگاه انفرادی‌اش را برپا کرد و همان سال در ۱۷ نمایشگاه مختلف در انجمن هنرمندانِ هانوور شرکت کرد. در سال ۱۹۷۱ ساکن هورنباخ واقع در منطقه کوهستانی «اُدِنوالت» (جنوب غربی

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.