روزنامه شرق

گفت‌وگو با ثمیلا امیرابراهیمی به مناسبت نمایشگاهش در گالری ویستا

به دنبال تصویر معاصر از نقش‌مایه‌های باستانی

عکس: ایران آرت

ثمیلا امیرابراهیمی، هنرمند نقاش و مجسمه‌ساز، این روزها نمایشگاه چاپ دستی، کلاژ و مجسمه‌هایش را با الهام از نقش‌مایه‌های ایرانی با عنوان «باستانی‌ها» در گالری ویستا به نمایش درآورده است. امیرابراهیمی کار روی نقش‌مایه‌های باستانی ایران را به صورت جدی از سال ۱۳۶۹ آغاز کرده است و بعد از چند سفر به مناطق عشایرنشین ایران، به جست‌وجوی نقوش از اشیای کاربردی و تزیینی اقوام کوچ‌نشین پرداخت. این هنرمند نقاش، پژوهش‌های باستان‌شناسی را با رجوع به گنجینه موزه‌ای ایران و فرانسه ادامه داد و سرانجام در سال ۷۲ اولین دوره از این نقش‌مایه‌ها را که تعداد آن ۳۰ عدد بود، با تکنیک‌های چاپ دستی که حکاکی روی چوب و فلز بود، به پایان رساند و به نمایش درآورد. او بعد از این هم نمایشگاهی در دهه ۸۰ از این نقش‌مایه‌ها برگزار کرد. با اضافه‌کردن هشت نقش‌مایه جدید به این مجموعه، امیرابراهیمی در نمایشگاه «باستانی‌ها» که در گالری ویستا به نمایش درآورده است، نمای کامل و جامعی از فعالیت خود روی نقش‌مایه‌های باستانی ایران را به نمایش درآورده است.

شما با نزدیک‌شدن به نقش‌مایه‌های باستانی سعی کرده‌اید آنها را در یک زبان معاصر به همان شکلی که هستند، از نو بازآفرینی کنید. آیا ارزش تصویری این نقش‌مایه‌ها شما را مجاب به این کار کرد یا ارزش‌های ملی و باستانی آنها موجب این اتفاق شد که شما برای حفظ این نقش‌مایه‌ها به‌عنوان یک سرمایه بصری، سراغ آنها رفتید؟

قبل از هر نکته‌ای باید بگویم من به این نقش‌مایه‌ها علاقه‌ای شخصی دارم. به واسطه ظرفیت‌هایی که در نقوش باستانی در جست‌وجوها و تحقیقاتم پیدا کردم، به این نتیجه رسیدم که می‌شود این نقوش را با بیانی معاصر ارائه کرد؛ بدون آنکه بخواهم تغییری در اساس این نقش‌مایه‌ها ایجاد کنم و برای همین، مدیوم جدیدی را برای این کار انتخاب کردم.

پیش از این هم نمایشگاه‌هایی برگزار کرده بودید که در آنها نقش‌مایه‌های باستانی به‌عنوان یک اصل، بن‌مایه آثارتان را تشکیل می‌داد. اساسا با این پروسه به شکلی پژوهشی برخورد می‌کنید؟

من کار روی نقش‌مایه‌های باستانی ایران را به صورت جدی از سال ۱۳۶۹ آغاز کردم و بعد از چند سفر به مناطق عشایرنشین ایران، به جست‌وجوی نقوش از اشیای کاربردی و تزیینی اقوام کوچ‌نشین پرداختم. در همان زمان، پژوهش‌های باستان‌شناسی درباره این نقوش را با رجوع به گنجینه موزه‌ای ایران و فرانسه ادامه دادم و سرانجام در سال ۷۲ اولین دوره از این نقش‌مایه‌ها را که تعداد آن ۳۰ عدد بود، با تکنیک‌های چاپ دستی که حکاکی روی چوب و فلز بود، به پایان رساندم و به نمایش درآوردم.

جدا از ارزش ملی و تاریخی نقش‌مایه‌های باستانی ایران، زبان چکیده و گرافیکی این نقوش چنان سادگی، زیبایی و قدرتی دارد که با نگاهی امروزی می‌توان آنها را تصاویری «مدرن» تلقی کرد. بازآفرینی این یادگاری‌های کهن با شیوه‌های مختلف چاپ دستی، ویژگی‌های بیان‌گرایانه و هنری آنها را از وجه تزیینی و کاربردی‌شان متمایز و میراث ایران باستان را مانند آثار هنری مستقل و بی‌زمان در زندگی کنونی ما جاری می‌کند.

یعنی شما دنبال امروزی‌کردن این نقوش و جاری‌کردن آنها در متن زندگی به واسطه کارکردهای کاربردی گذشته آنها بودید؟

از آنجا که می‌خواستم با شریک‌شدن در کار نقاشان باستانی، رد اثر آنها را تداوم ببخشم، تلاش کردم تا حد امکان تغییری در نقش‌مایه‌های اصلی ندهم؛ اما انتقال نقوش از طرف حجم‌دار به سطح دوبعدی، ترکیب‌بندی و فضاسازی برای آنها، زبان ویژه چاپ دستی و دستخط خودم، خواهی نخواهی هویت تازه‌ای به این آثار بخشید.

هرچند نقش‌مایه‌های باستانی در اصل با رنگ سیاه یا قهوه‌ای تیره روی سفال‌ها ترسیم شده‌اند و نسخه‌های چاپی اصلی من نیز تنها با مرکب مشکی اجرا شده‌اند؛ اما چاپ دستی این امکان را می‌دهد تا علاوه بر نسخه‌ها، تجربه‌های رنگی متفاوتی روی کلیشه صورت بگیرد که نمونه‌هایی از آن را در کتابی که منتشر شده، به تصویر درآورده‌ام. نکته دیگر اینکه باید توجه داشته باشیم آثار امروز دیگر وجه کاربردی ندارند.

نکته ویژه‌ای که در این نقش‌مایه‌ها نظر شما را به‌عنوان یک متریال کاربردی جذب کرد، چه بود؟

این نقوش که در فاصله پنج هزار تا هزار سال پیش از تاریخ، به دست هنرمندان ناشناخته آن دوران روی ظروف سفالی و اشیای کاربردی و مهره‌های استوانه‌ای ترسیم شده‌اند، با زبان تصویری ساده و شکیل خود، گزارشی بصری از زندگی انسان پیش‌تاریخی ساکن فلات ایران به دست می‌دهند.

اینها بدون شک ارزش‌های ملی، تاریخی و باستانی دارند. بسیاری از افراد فکر می‌کنند این تصاویر را دیده‌اند؛ اما در واقع ما به این تصاویر توجه نمی‌کنیم، بسیاری از این تصاویر را کشف نکرده‌ایم و حتی می‌توان گفت درباره آنها و منشأ آنها فکر نکرده‌ایم.

چه اتفاقی شما را مجاب به این کرده است که بخواهید دوباره مجموعه‌ای از آثارتان را با عنوان «باستانی‌ها» به نمایش دربیاورید؟

همان‌طورکه گفتم، من این آثار را در دهه ۷۰ و بعد از آن در دهه ۸۰ به صورت پراکنده به نمایش گذاشته بودم. دقیق‌تر بگویم اولین نمایشگاه این آثار مربوط می‌شود به سال ۷۴؛ اما این مجموعه با اضافه‌شدن هشت نقش‌مایه جدید، به نوعی تکمیل شد و من به این نتیجه رسیدم که می‌توان آنها را در یک مجموعه جدید به نمایش درآورد. من بیشتر روی زمینه‌ها کار کردم و سعی داشتم در این آثار فضاسازی مدنظر خودم را به نمایش بگذارم. این بیان کاملا بیانی شخصی است و به‌شدت به مدیوم وابسته است. تمام نسخه‌های چاپی این مجموعه با تکنیک کالکوگرافی (حکاکی روی فلز) و چاپ دستی اجرا شده‌اند.

چرا مدیای کلاژ و چاپ دستی را برای ارائه آثارتان انتخاب کردید؟

این نقش‌مایه‌ها همگی الگوی مشخصی دارند و لحن و بیان خودشان را هم طلب می‌کنند. مسلم است که این نقش‌مایه‌ها اگر در مدیای نقاشی به تصویر در می‌آمد، شکل دیگری پیدا می‌کرد؛ اما وقتی به حوزه چاپ دستی می‌رود، به واسطه قابلیت‌های آن مدیوم، شکل ویژه‌ای پیدا می‌کند که مدنظر من بود و به واسطه آن این شکل معاصر را هم به دست می‌آورد.

تعداد همه آثارتان در این نمایشگاه چند اثر است؟

۸۲ اثر در این نمایشگاه در گالری ویستا به نمایش درآمده که ۳۷ اثر کلاژ و چاپ دستی است، ۳۲ مجسمه و ۱۳ مونوپرینت هم وجود دارد و آثار این نمایشگاه از نظر حجم و تعداد اثر، بیشتر از همیشه بوده است.

مجسمه‌ها به واسطه بیان متفاوتی که با چاپ دستی‌ها دارد، به چه دلیل با این آثار ارائه شد؟ آیا مجسمه‌ها هم برای شما برگرفته شده از این نقش‌مایه‌های باستانی است؟ چرا که به نظر می‌رسد مسیر متفاوت‌تری را در خلق آنها در پیش گرفته‌اید؟

مجسمه‌های چوبی حاصل کار و بازی مشترک من و طبیعت است. برخی از این پاره‌چوب‌ها از جزرومد مکرر دریا و چوب‌های خردشده در دل جنگل به دست آمده است که خود قبل از اینکه به اثری هنری بدل شوند، به شکل شگفت‌انگیزی یک تداعی از نتیجه کار آگاهانه به دست هنرمندی خلاق هستند. من با یافتن این اشکال، سعی می‌کردم تا حد امکان این نقوش طبیعی را دگرگون، تکمیل و اجرا کنم؛ اما بدوی‌بودن این اشکال در جریان دو دوره کاری من روی نقش‌مایه‌های باستانی، به گونه‌ای بود که این آثار رنگ و بوی آنها را به خود گرفتند و سرانجام به این شکل نهایی رسیدند که در نمایشگاه مشاهده می‌کنید. من گونه‌های جانوری تازه و اشکال گوناگون بز ایرانی را از دل نقش‌مایه‌های باستانی بیرون کشیدم و دیوهای دوجنسیتی را با الهام از اساطیر ایران خلق کردم.

گالری ویستا کتاب این آثار را هم منتشر کرده که به نظر جامع‌تر از آنچه در نمایشگاه هست ارائه شده است.

مهم‌ترین دستاورد این نمایشگاه، کتابی است که به این واسطه منتشر شده و یک فعال محیط‌زیستی با توجه به پیوند میان انسان و حیوان، بر این کتاب یادداشتی نوشته که بسیار پراهمیت است. در حقیقت این کتاب همه آثاری را که در این دوران خلق شده، دربر می‌گیرد.

پویان روحی: کلمان گرینبرگ مقاله معروف خود «آوانگارد و کیچ»، (۱۹۳۹) را به این شکل آغاز می‌کند: «یک تمدن در یک زمان، آثار متفاوتی همچون شعری از تی‌اس‌الیوت و آهنگی از تین پن الی، یا نقاشی‌ای از ژرژ براک و تصویر روی جلد مجله «عصر شنبه» را تولید می‌کند. تمام این آثار، جزئی از فرهنگ و محصول یک جامعه هستند». او درادامه شرایطی را توصیف می‌کند که در آن، جامعه رو به زوال است و درنتیجه، وضعیت بی‌تحرکی ایجاد می‌شود که در آن، درون‌مایه‌های یکسان به شکلی مکانیکی در آثار هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند. در این وضعیت زوال اما، نشانه‌های امید هم دیده می‌شود. بعضی از افراد جامعه، این مرحله پایانی فرهنگ را نمی‌پذیرند. آنها در جست‌وجو برای فرارفتن از این شرایط، چیزی را تولید می‌کنند که جامعه بورژوای غربی تابه‌حال آن را نشنیده بوده است: آوانگارد. چیزی که باعث به‌وجودآمدن آوانگارد می‌شود، یک آگاهی برتر تاریخی و ظهور نقد جدیدی از جامعه است؛ یک نقد تاریخی. به‌این‌ترتیب آوانگارد خودش را از جامعه جدا می‌کند و در مرزها، به دنبال تولیدات جدید و گسترده‌کردن محدوده دیسیپلین خود می‌گردد. فکر می‌کنم در اینجا لازم است کمی درباره واژه دیسیپلین حرف بزنیم. این ایده که زبان، بر چگونگی اندیشه انسان تاثیر می‌گذارد، موضوعی است که بسیاری روی آن کار کرده‌اند. این تاثیر برای ما معماران ایرانی جایی اهمیت پیدا می‌کند که می‌بینیم به دلایل تاریخی، واژه دیسیپلین در زبان فارسی سابقه استفاده نداشته است. به‌همین‌دلیل، در ایران به معماری به‌عنوان یک «حرفه» و عموما یک حرفه خدماتی نگاه می‌شود؛ ایده‌ای که مدت‌هاست در کشورهای دارای گفتمان و تولیدکننده دانش معماری، به‌شدت مورد انتقاد بوده است. چند سال است که با ترجمه آثار معاصر تئوری از جمله «روایت‌های آوانگارد»، «ابرانتقادی»، و... واژه «دیسیپلین» به زبان فارسی وارد شده و گاه مورد استفاده قرار می‌گیرد. هرچند مطمئن نیستم این استفاده با آگاهی از معنای دقیق این واژه همراه باشد. بنابراین از فرصت استفاده می‌کنم تا کمی موضوع را روشن کنم. معماری تا پیش از قرن نوزدهم، یک حرفه بود. اما با تأسیس دانشگاه و تبدیل آن به یک رشته دانشگاهی، به یک دیسیپلین تبدیل شد. دیسیپلین، شاخه‌ای از دانش است که ماهیت نهادی دارد. دارای تاریخ‌ها و تئوری‌ها و نهادهایی هستند که آن را تدریس و پشتیبانی می‌کنند. این تعریف برای ما اهمیت بسیاری دارد. گاه دیده‌ام که همکاران ما در نوشته‌های خود، یا در برنامه‌های تلویزیونی، از «حرفه» معماری حرف می‌زنند. بنابراین این سوءتفاهم عمیق وجود دارد و دیسیپلین، با حرفه اشتباه گرفته می‌شود. امیدوارم این نوشته دست‌کم تا اندازه کمی بتواند این سوءتفاهم را برطرف کند. بازگردیم به توصیف گرینبرگ از آوانگارد. تعریف گرینبرگ با ایده برنارد شومی از مرز و نیز دیاگرام اندرو زاگو برای تشریح رابطه دیسیپلین و حرفه، به‌خوبی سازگار است. شومی در سه مقاله که عنوان «معماری و مرزها» (۱۹۸۱-۱۹۸۰) را بر خود دارند، به توصیف آوانگارد و نقش آن در پیشبرد مرزهای هر دیسیپلین می‌پردازد. اندرو زاگو نیز در دیاگرامی، مشابه این ایده را مطرح می‌کند. دیاگرام او دایره‌ای است که درواقع، گستره «رشته» معماری را نشان می‌دهد. در لبه‌های این دایره، دیسیپلین معماری قرار گرفته (آوانگارد، معماری) و در مرکز آن، حرفه (ساختمان یا در بدترین حالت، ابتذال). بنابراین این امکان وجود دارد که موقعیت پرکتیس‌های مختلف معماری را در قالب این دیاگرام به نمایش بگذاریم. برای مثال، می‌توانیم لبیوس وودز را در لبه انتهایی دایره، بیارکه انگلس را نزدیک به مرکز دایره و چیزی که در ایران به نمای رومی معروف است را در مرکز دایره، جای‌گذاری کنیم. هرکدام از ما می‌توانیم دیاگرام خود را داشته باشیم و این امکان هست که در جای‌گذاری پرکتیس‌های مختلف، با یکدیگر اختلاف نظر نیز داشته باشیم. بنابراین امیدوارم این برخورد دیدگاه‌ها، آغازگر بحث‌های سازنده و سودمندی باشند. با توجه به توضیحاتی که داده شد، امیدوارم چگونگی کارکرد دیاگرام روشن باشد. هرچه به مرکز نزدیک می‌شویم، نیروی انتقادی کمتر و ابتذال اثر بیشتر می‌شود و برعکس.

این دیاگرام را درباره مؤسسات آموزشی نیز می‌توان به کار برد. اگر نگاهی به مؤسسات آموزشی معماری در ایالات متحده و اروپا بیندازیم، می‌توان به این نتیجه رسید که این مؤسسات، در قالب سه گروه کلی قابل دسته‌بندی‌اند: مدارس آوانگارد - یا رادیکال- که به دیسیپلین متعهدند و تلاش می‌کنند تا با طراحی‌پژوهی در لبه مرزهای معماری، این مرزها را پیش ببرند و قلمروهای جدیدی را اشغال کنند. نمونه این مدارس، مؤسساتی همچون سای- آرک (SCI-Arc) در لس‌آنجلس و انجمن معماری لندن (AA) هستند. دسته دوم مدارسی هستند که بیشتر، تعهد حرفه‌ای دارند و کار آموزشی و پژوهشی آنها، نسبت به مؤسسات دسته نخست، ماهیت تجربی کم‌رنگ‌تری دارد. بنابراین می‌توان آنها را در میانه دایره و در فاصله از مرکز و لبه قرار داد. از جمله این مدارس می‌توان به دانشکده معماری هاروارد، یا دانشکده معماری کالیفرنیای جنوبی (USC) اشاره کرد. دسته سوم مدارسی همچون دانشگاه پلی‌تکنیک میلان هستند که ماهیت غیرتجربی و محافظه‌کار دارند و می‌توان آنها را نزدیک به مرکز دایره تصور کرد. تا اینجا دیاگرام مرز را در دو قلمرو- پرکتیس یا محیط حرفه‌ای و دیسیپلین یا محیط آکادمیک- بررسی کردیم. راه سومی نیز برای ترسیم این دیاگرام وجود دارد و آن براساس پروژه‌های موردی است. سودمندی این دیاگرام زمانی است که نتوان یک ماهیت کلی را برای مجموعه آثار یک هنرمند یا معمار درنظر گرفت. برای مثال، خانه هنسلمن، اثر مایکل گریوز که متعلق به دوران «سپید» اوست، نزدیک به مرز دایره قرار دارد. اما ساختمان پورتلند که مربوط به دوران پست‌مدرن تاریخ‌گرای اوست، در نزدیکی مرکز دایره و منطقه ابتذال قرار می‌گیرد. یا درباره دنی لیبسکیند، موزه برلین او در نزدیکی مرز دایره قرار می‌گیرد، اما مجتمع‌های تجاری او که پس از این موزه ساخته شده‌اند و در طرح خود، از زبان فرمی آن استفاده کرده و درواقع نیروی انتقادی اولیه آن را از بین برده‌اند، جایی در میانه‌های دایره و با فاصله از مرز و مرکز قرار می‌گیرند. به‌همین‌ترتیب، طرح بهرام شیردل و رابرت لیوزی برای مسابقه نارا در مرز دایره و طرح او برای سینما فرهنگ (و تقریبا تمامی پروژه‌های او پس از ورود به ایران)، در میانه‌های دایره قرار می‌گیرند.

ادامه در صفحه ۱۴

درآمدی برگونه‌شناسی معماری معاصر ایران

معماری، مرز و ابتذال

گالری گردی

منظره‌سرایی پیشگامان مدرنیسم را ببینید

شرق: نگارخانه و مؤسسه فرهنگی - آموزشی ماه مهر که در تربیت نسل نوین هنر ایران نقشی تعیین‌کننده دارد، در آستانه فصل بهار و تولد دوباره طبیعت، با برپایی نمایشگاه «منظره‌سرایی» نگاه‌ها را به خود جلب کرده است. نمایشگاه «منظره‌سرایی» نقاشی نوگرای ایران با ارائه آثار شش هنرمند مدرنیست ایران در نگارخانه ماه مهر در معرض تماشاست.

در این نمایشگاه چهار اثر از سهراب سپهری، سه اثر از ابوالقاسم سعیدی، دو اثر از بهجت صدر، دو اثر از ناصر عصار، دو اثر از حسین کاظمی و یک اثر از منوچهر یکتایی به نمایش درآمده که در همه آنها طبیعت و مناظر طبیعی به‌عنوان عنصر اصلی اثر مرکز توجه است. پیداست زاویه نگاه این نمایشگاه غیر از نمایش هم‌زمان آثار شش چهره برجسته هنر مدرنیستی ایران، امکان دقت و پژوهش در جهان‌بینی و حتی فرم کار این هنرمندان است؛ فرصت تحلیل و واکاوی‌ای که می‌تواند زوایای دیده‌نشده یکی از قدرتمندترین جریان‌های هنری در یک سده اخیر کشورمان را به نسل امروز نشان دهد. نوع برخورد هر هنرمند با دنیای پیرامونش، تکنیک خاص او و البته نگرشش به زندگی، کمترین دستاوردهای چنین نمایشگاهی محسوب می‌شود. گردشی کوتاه در همین نمایشگاه نشان می‌دهد: سپهری، آگاهانه در پی به‌تصویرکشیدن زیبایی‌هاست؛ گویی در دنیایی که او می‌بیند، زشتی هیچ جایگاهی ندارد.

سهراب به صورت هدفمندی در آثارش به دنبال تصویری‌کردن نظم، انسجام و زیبایی طبیعت است که به‌عنوان یک قدرت محض در جهان پیرامونی حاضر است. دیدگاه منوچهر یکتایی در خلق تصاویری که رنگ‌وبویی از اکسپرسیونیسم انتزاعی را در خود گنجانده، به‌نوعی با زیبایی و روزمرگی زندگی ترکیب شده که به‌راحتی می‌توان گفت او نه‌تنها زیبایی را منهدم معرفی نمی‌کند، بلکه زیبایی فرم را صیقل داده و برای مخاطبش نمایان می‌کند. در آثار بهجت صدر، نور و سایه جلوه‌گری می‌کنند؛ تنه درخت جانمایه اصلی نمادپردازی او، بیانگر دگردیسی طبیعت به‌وسیله صنعت است. او با ایجاد شکل‌ها، رنگ‌ها و مرتب‌کردن آنها، نشان می‌دهد چه‌طور بی‌نظمی و اتفاق می‌تواند چیزی پیش‌بینی‌پذیر را به رخدادی شگفت‌انگیز تبدیل کند.

ابوالقاسم سعیدی هم درخت را عنصر اصلی طبیعت‌گرایی می‌بیند. نگرش انتزاعی سعیدی به درختان که برگرفته از دیدگاه‌های هنری غرب است، در یک تقابل متجانس با مفاهیم و نوع کاربرد رنگ‌ها که بیشتر در آثار نگارگری ایران مشاهده می‌شود، نگاهی شخصی را به وجود می‌آورد.

حسین کاظمی سطوح ساده و متضادی را در آثارش به نمایش درمی‌آورد که در عین سادگی، به‌شدت انتزاعی‌اند؛ انتزاعی که در دل خود می‌خواهد هویتی نهفته را در پدیده‌ها برجسته کند. او در نوع نگرش خود به پدیده‌ها تمایل فراوانی به چیدمان گستره رنگ‌ها نشان می‌دهد. ناصر عصار نیز در نقاشی‌های خود برای بیان حس آمیزش با جهان طبیعی و تلقی‌اش از فضا و جو اطراف، سراغ روش بیانی می‌رود که رنگ‌ها در آن درخشان و زنده‌اند. این درخشندگی به‌گونه‌ای است که عواطف مخاطب را برمی‌انگیزد و مخاطب را به گردش در فضای درونی هر اثر مجاب می‌کند. نمایشگاه منظره‌سرایی تا ۲۰ اسفند در گالری ماه مهر برپاست و علاقه‌مندان می‌توانند همه‌روزه از ساعت ۱۴ تا ۲۰ و روزهای جمعه از ۱۶ تا ۲۰ به این گالری واقع در خیابان آفریقا، کوچه نیلوفر، پلاک ۷ مراجعه کنند.

دریچه

سطرهایی درباره نمایشگاه نقاشی زهرا قراخانی

چنگ‌انداختن به خاطره

افرا صفا: این روزها نمایشگاهی در گالری «اُ» تهران از نقاشی‌های زهرا قراخانی برپاست.

او متولد اصفهان است و عموما فضاهایی از شهر را به تصویر می‌کشد که در نگاه نخست می‌توانند یک عکس ساده و بی‌معنی باشند؛ اما هنگامی که به آثار به‌نمایش‌درآمده در ارتباط با هم بنگریم، تازه داستان این مجموعه ما را درگیر خود می‌کند.

در هر اثر از این مجموعه، دو نکته تکرار می‌شود؛ نخستین چیزی که توجه ما را به خود جلب می‌کند، نبودن انسان‌ها در این تصاویر است. در زمانه‌ای که از زندگی عادی تا جهان دیزاین و هنر دائما چشممان آدمیزاد می‌بیند، دیدن نقاشی‌هایی که در آنها انسانی وجود ندارد، تنوع جالبی است و شاید در نگاه نخست نامعمول باشد.

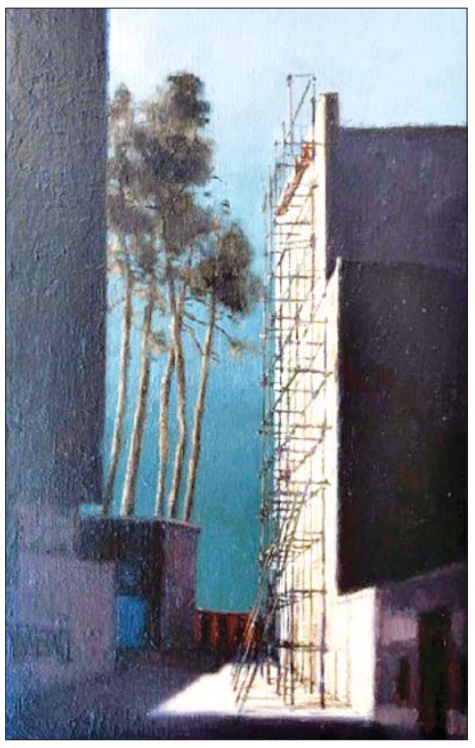
نکته دومی که در آثار قراخانی به چشم می‌آید، این است که از انسان‌هایی که نیستند، آثاری وجود دارد و حتی یک اثر هم نمی‌بینید که نوعی از تاثیر انسان در فضای پیرامون در آن دیده نشود، حتی اگر این تاثیر در حد آجرچینی دور باغچه‌ای کوچک باشد؛ بنابراین شاید بهتر است به‌جای اینکه بگوییم در این کارها انسان‌ها «نیستند»، بگوییم «حاضر نیستند»؛ ولی در غیبت، انگار تأثیرشان بیش از پیش نمایان است.

این آثار به ما یادآور می‌شوند که هیچ جای شهرهایمان را دست‌نخورده باقی نگذاشته‌ایم و با خودخواهی تمام، در هر جایی ردی از خود به‌جا گذاشته‌ایم، دیوار کشیده‌ایم، ساختمان‌های زشت ساخته‌ایم و تصویری به وجود آورده‌ایم که شاید چندان هم خوشایند و زیبا نباشد.

با وجود اینکه فضای ذهنی قراخانی تغییر نکرده است؛ اما او پیش از این در اندازه‌های نسبتا بزرگ‌تری کار می‌کرد و برعکس روند معمول بیشتر هنرمندان، در نمایشگاه آخر، اندازه آثارش کوچک‌تر هستند. هرچند بیننده کنجکاو می‌شود که توانایی هنرمند را در اندازه‌های بزرگ‌تر هم ببیند؛ اما کوچکی بوم، دست او را برای جست‌وجوی بیشتر باز گذاشته است.

این بار او توانسته از دام تکراری‌شدن بجهد و فضاهایی ناب با نورهایی عجیب به دست دهد. این حال‌وهوای جدید به رساندن مقصود هنرمند بسیار کمک کرده است و بیننده احساس می‌کند انگار به فضاهایی نگاه می‌کند که به جهانی دیگر تعلق دارند؛ شاید جهان رفتگان.

در آثار زهرا، حسی عمیق‌تر نیز وجود دارد که شاید آن را از میان آثاری از این دست متمایز کند. این نقاشی‌ها با ضرب قلم‌هایی پراحساس و نگاهی دقیق کار شده‌اند که نزدیکی عاطفی هنرمند به این فضاها را نشان می‌دهد؛ ازاین‌رو به‌راحتی حس می‌شود که هدف او انتقاد از فضای شهری نبوده است، بلکه او در این نقاشی‌ها نشان می‌دهد به همین شهر که شاید بی‌نقص نباشد علاقه‌مند است و آن دیوارها، ساختمان‌ها، ماشین‌ها و درخت‌ها را دوست دارد. در شهرهایی که سریع‌تر از ساکنانشان دگرگون می‌شوند و در زمانه‌ای که عمر خاطره به کوتاهی تصویری در اینستاگرام است که سبک و بی‌معنی از جلوی چشممان عبور می‌کند، هنرمند با لجاجت و درماندگی به تصویری از خاطراتی چنگ می‌زند که شاید چند ماه بعد نیست شده باشند.



نگاه

تقابل «سنت و مدرنیته» در صبا

شرق: نمایشگاه نقاشی «سنت و مدرنیته» در تالار استاد لرزاده برگزار می‌شود. به گزارش روابط‌عمومی مؤسسه فرهنگی- هنری صبا، وابسته به فرهنگستان هنر، ۱۲ اثر از سمیه باباشکوری در نمایشگاهی با عنوان «سنت و مدرنیته» در تالار استاد لرزاده مؤسسه صبا به نمایش گذاشته خواهد شد.

مراسم گشایش نمایشگاه روز یکشنبه، ۱۵ اسفند از ساعت ۱۶ برگزار می‌شود. این نمایشگاه تا ۲۱ اسفند همه‌روزه به‌جز روزهای تعطیل از ساعت ۱۰ تا ۱۸ به نشانی خیابان طالقانی، خیابان شهید برادران مظفر، شماره ۱۲۵ مؤسسه فرهنگی- هنری صبا تالار استاد لرزاده میزبان علاقه‌مندان خواهد بود.