یادداشت

درباره نمایشگاه امیر عباسی در گالری بام

نوستالژی شنیداری قرن بیستم

سعید امکانی

نقاش

نوار کاست در سال ۱۹۶۲ در شرکت فیلیپس اختراع شد. انواع اولیه کیفیت پایینی داشتند. در اوایل دهه ۱۹۷۰ این ابزار میان مردم بسیار پرطرفدار شد و با آمدن واکمن شرکت سونی، نوار کاست رونق بیشتری در دهه ۱۹۸۰ یافت. نوار کاست، نوستالژی شنیداری قرن بیستم است و با رفتن به نمایشگاه و دیدن آثار امیر عباسی در گالری بام، به چند دهه قبل پرت می‌شویم؛ آن هنگام که نوارهای کاست در عرصه پخش صدا، سروری می‌کردند و به جمله معروف «تنها صداست که می‌ماند» فروغ فرخزاد شکلی عینی بخشیده بودند.

بی‌تردید امروز کاست‌ها بخش مهمی از حافظه تاریخی افراد بالای ۳۰ سال را تشکیل می‌دهند. کاست‌ها در ایران از قبل انقلاب حضور جدی و در دوران انقلاب هم نقش مهمی در پخش سخنرانی‌های مذهبی، بیانیه‌ها و سرودهای انقلابی داشتند و در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شمسی همچنان باقی بودند. وقتی وارد نمایشگاه شویم با نقاشی‌هایی از نوار کاست بر روی بوم و حجم‌های بزرگ که به صورت نوار کاست ساخته شده بودند و اکثر آنها، نوارهایی پاره‌شده که مغزی نوارها بیرون کشیده شده یا از حجم کاست به صورت مچاله بیرون ریخته‌اند یا درون‌شان پر شده از کاست‌های قدیمی که اغلب اسم خوانندگانی بر روی برچسب آنها دیده می‌شود، مواجه می‌شویم که نوعی طعنه به گذشته‌ای است که از بین رفته و قابل استفاده نیست و تنها به‌عنوان یادگاری در انباری یا دکور خانه‌ها مانده است. صداهایی ضبط‌شده بر روی نوار کاست که اصولا از ۱۰ یا ۱۲ قطعه آهنگ پر می‌شد یا اینکه از بازخوانی ترانه‌های قدیمی که از طریق فامیلی دور یا نزدیک پر شده بود تا برسد به وصیت پدربزرگ یا جوانی که می‌خواست به جبهه برود و صدایش را برای مادر ضبط می‌کرد.

جدا از این‌همه نوستالژی می‌توان این آثار را بیانگر نوعی احساس درونی دانست که بازگو نشده؛ صداهایی که در سینه مانده است و دیگر شنیده نخواهد شد. نوارهایی که گویا از سینه نقاش بیرون ریخته و دیگر قابل شنیدن نیست!

کاست‌هایی که در نقاشی‌های او هست، همین وضعیت را دنبال می‌کند، در یک تابلو کاست بر روی حجم زیادی از سیاهی کار شده و نوارهایی از آن آویزان است و در اثری دیگر در فضایی کاملا رنگی و شاد کاست به قهقرا رفته است تضاد این رنگ‌ها باز بیانگر همان سکوت و از بین رفتن است، با این تفاوت که گاهی امید در قلم و چشمان نقاش طلوع می‌کند! وقتی به کارهای گذشته نقاش نگاهی می‌اندازی، این سکوت، هراس و تنهایی را می‌توانی در نقاشی‌های او که سوژه آن شخصیت‌های کارتونی است، ببینی. آثار قدیمی نقاش پاپ‌آرت (هنر همگانی) سرشار از سوژه‌هایی است که از فرهنگ همگانی از داستان‌های مصور در برابر جدیتی که در دنیای امروز ما حاکم است، از موضوعاتی پیش‌پاافتاده استفاده می‌کند و با بازسازی آن با المان‌های فرهنگی-هنری فاصله خود را با شیوه‌های احساسی برجسته می‌کند و حتی از اشاره مستقیم به آثارش نیز به نوعی امتناع می‌کند. این آثار همان آثاری است که غنی و فقیر آن را می‌بینند. تنها جایی که همه یکسان‌اند. برای مشاهده آن تنها باید تلویزیون یا کامپیوتر را روشن کنی. این همان فرهنگ و هنر همگانی است که اکثر افراد با این هنر آشنایی دارند. همان شخصیت‌های کارتونی روزمره که نقاش در کارهای خود بهره می‌برد و شرایط سیاسی و اجتماعی خود را از طریق این هنر بیان می‌کند، دغدغه‌هایش را با مخاطبش در میان می‌گذارد. شخصیت‌های کارتونی او در کهکشانی زیبا دیده می‌شوند یا در سکوتی سرشار از ابهام به تماشای آن نشسته‌اند تا این تنهایی را با خود به نمایشگاه اخیرش، نوار کاست‌ها، کشانده است؛ نوار کاست‌هایی که آن هم به نوعی دنباله‌رو همان فرهنگ همگانی است. نوار کاست، بله نوار کاست هدیه طلایی قرن گذشته، گنجینه جادویی خاطرات و شوالیه فناوری و فرهنگ که ثابت می‌کند زندگی در گذشته به زیبایی زندگی در آینده است. نوار کاست تنها یک جعبه کوچک موسیقی نیست. نوارهای کاست بخشی درخشان و باشکوه از تلاش و تجربه بی‌پایان بشر برای ثبت و ضبط خاطره‌ها و افکارش است. خاطره‌ها و افکاری که بشر را با عبور از کوران حوادث و مشکلات به اینجا کشانده تا از درون غارها بر فراز آسمان برود. اکنون نیز با ثبت تغییرات انرژی و تبدیل آنها به داده‌های دیجیتال باز هم همان روند را به شیوه‌ای مدرن به طور مکرر برای ذخیره اطلاعات انجام می‌دهد. نوار کاست که امروز هنوز تعدادی از آن در دسترس ما قرار دارد، روزی یکی از شگفتی‌های دنیای علم شناخته می‌شد. نوارهای کاست سه دهه اقتدار بر جهان و زندگی امروز ما داشتند و این سلطنت به وسیله «سی‌دی»ها به زیر کشیده شد و این اقتدار را تا سرنگونی با نگاهی دیگر در آثار جدید امیر در گالری بام می‌توان دید.

نقاش باید فیگور را از امر فیگوراتیو استخراج کند

به بهانه نمایش آثار نقاشی سیروس مقدم با عنوان شرجی در گالری گویه

دیدن آثار سیروس مقدم در گالری گویه که از دانشجویان هانیبال الخاص بوده است و اشاره مستقیم به هانیبال الخاص در استیتمنت نمایشگاه، پرداختن به هانیبال الخاص را قبل از سیروس مقدم ضروری می‌کند. استیتمنت جامع و مانع دکتر سجاد باغبان را برای این نمایشگاه می‌خوانیم:

سیروس مقدم متقدم. «جوانان پرشور و با انگیزه که سودای تغییر جهان را داشتند و آرمان‌شان نجات ایران از استعمار و تبدیلش به جامعه آرمانی سوسیالیستی بود»؛ این جملات بهترین توصیف درباره سیروس مقدم و نسلی از هنرمندان انقلابی است که دانشجوی نقاشی دانشکده هنرهای زیبا بودند و با حمایت استاد محبوب‌شان هانیبال الخاص، تلاش کردند از مدیوم نقاشی به‌مثابه ابزاری انقلابی در راستای تغییر جهان و به عبارتی برای «تسخیر دیوارهای شهر» استفاده کنند.

سیروس مقدم در حدود چهار سال از ۵۷ تا ۶۱ جزء حلقه اصلی این گروه از هنرمندان بود. او در آثار این دوره، از ساده‌ترین و البته تاثیرگذارترین ابزار برای بیان هنری، یعنی طراحی استفاده می‌کرد. طراحی انعطاف کافی برای موقعیت‌ها و شرایط مختلف فراهم می‌آورد و ارتباط خوبی با مخاطب دارد. زمختی زغال، گیراترین وسیله برای نمایش دست‌های پینه‌بسته و چهره‌های رنج‌کشیده طبقه فرودستان بود که مقدم جوان، به‌خوبی از آنها بهره گرفت.

کوران حوادث روزگار در این چهار دهه، بیشتر آثار آن دوره را از بین برده یا از یادها برده است. خوشبختانه تعدادی اثر بازیابی‌شده از آن دوره در نمایشگاه حاضر ارائه شده است. سیروس مقدم متأخر. مقدم نقاشی فیگوراتیو است و انسان همواره مهم‌ترین مسئله و اصلی‌ترین عنصر در آثارش بوده است. او که در آثار دوره جوانی انسان را در شمایلی رنج‌کشیده و با خطوطی خشن و بیانگر به نمایش می‌گذاشت، حالا در دوره بلوغ و پختگی دوباره سراغ فیگور انسان رفته است. آثار اخیر، صراحت و گستاخی مقدم جوان را ندارند، اما سرشار از هیجان و انرژی‌اند. لایه ایدئولوژیک هم کنار رفته و حالا او نگاهی عمیق‌تر به انسان دارد. مردم‌نگاری او از زندگی و رسوم مردم جنوب، ریشه در تجربه زیسته‌اش دارد و دغدغه همیشگی مقدم بوده است.

اما این‌بار او فقط در پی نمایش رنج ماهیگیرهای جنوب نیست، بلکه با اشباع فضای نقاشی از رنگ‌های گرم و درخشان امید و حیات را در چشم فیگورها و نیروی مبارزه را در تن آنها جست‌وجو می‌کند. مقدم جنوبی است و برای مردم جنوب، شرجی فقط یک واژه نیست. هوای شرجی بخشی جدانشدنی از زندگی آنهاست. شرجی موقعیتی است که به دلیل اشباع هوا از بخار آب، امکان نفس‌کشیدن بسیار دشوار می‌شود؛ اما زیستن در این وضعیت توان و مهارتی است که مردمان این سرزمین آن را نیک می‌دانند». سجاد باغبان، اسفند ۱۴۰۲.

اغلب کارگردان‌هایی که نقاش یا مطلع نقاشی یا حداقل علاقه‌مند به نقاشی هستند، در حوزه فیلم موفق‌ترند؛ اما دیدن آثار نقاشی سیروس مقدم این تلنگر را می‌زند که شاید مقدم مجال کارگردانی فیلم مطلوبش را نداشته است؛ چراکه نقاشی‌های او جدی‌تر و قابل بحث‌تر هستند. ما سیروس مقدم را با سریال‌های تلویزیون می‌شناسیم؛ سریال‌هایی که کار خودشان را به‌درستی انجام داده‌اند. این سریال‌ها سرگرم‌کننده هستند و مخاطب تلویزیون را راضی می‌کنند و چون در حوزه صنعت سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت می‌گنجند، نقد هنری‌شان ضرورت پیدا نمی‌کند. اما برگردیم به معلم سیروس مقدم، یعنی هانیبال الخاص. الخاص دو ساحت حضور داشت؛ الخاص معلم و الخاص نقاش. در گفت‌وگویی که با بهرام دبیری داشتم، او از سخت‌گیری الخاص و تأثیر عمیقش در آموزش طراحی انسان به شاگردانش می‌گوید: «بعد از تأسیس دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و دیرتر دانشکده نقاشی، آموزش طراحی یا ونوس گچی بود یا کله اسب یا طبیعت بی‌جان. با برگشتن الخاص در سال ۱۳۴۹ بود که طراحی اندام برهنه انسان در کلاس‌ها وجود داشت. هر وقت می‌خواستیم تمرین‌های طراحی را نشان بدهیم، کمتر از صد صفحه را قبول نمی‌کرد. من تصور می‌کنم به معنای کلاسیک و مهم و مدرنِ آموزش نقاشی و به‌ویژه طراحی که بنیاد همه چیز است، خط و طراحی، با الخاص شروع شد و معدود شاگردانی ازجمله من در این راه جان‌فرسایی کردیم تا این پیچیده‌ترین خلقت خداوند یعنی انسان و به‌ویژه دست را یاد بگیریم تا در نقاشی ایران صاحب خطی بشویم که بتواند اندام انسان و احوالات انسان و هر چیز دیگری را با اقتدار اجرا کند. بعد از یک وقفه که به دلیل نبودن الخاص در ایران اتفاق افتاد، نام‌بردن از منوچهر صفرزاده و بهمن بروجنی و شاید کسانی دیگر هم مهم است که دانشجوی هنرستان بودند و الخاص معلم‌شان بود. و نکته بعدی که ذهن قصه‌ساز من می‌گوید، این است که سالی که الخاص با من و دوستانی مثل شهاب موسوی‌زاده شروع به کار کرد، ما به‌سختی به فرم انسان مسلط شدیم؛ اما در سال‌های بعد، شاگردان بعد از ما مثل مسعود سعدالدین و نیلوفر قادری‌نژاد خیلی زودتر تسلط پیدا کردند. مثل اینکه فضای لازم در دانشکده هنر فراهم شده بود». اما الخاصِ نقاش به‌عنوان یک فرد ایدئولوگ، هنر را در خدمت ایدئولوژی می‌دانست؛ از این‌رو آثار ایشان قابل شناسایی و قابل طبقه‌بندی، قابل فهم و روایت هستند و نقد هنری این آثار ضروری نیست؛ چراکه نقد یک اثر به‌عنوان هنر، قصد اثبات وجود امر رؤیت‌ناپذیر، غیرقابل فهم، قابل حس و غیرقابل نام‌گذاری را دارد و در آثار الخاص امر رؤیت‌ناپذیر و غیرقابل فهم وجود ندارد. ارتباط آثار الخاص با امور اجتماعی و ادبیات آنها را در طبقه آثار

فاروق مظلومی

عمومی و هنر اکثریت قرار می‌دهد. و شبیه‌سازی‌ها و تفسیرهایی که برای آثاری این‌چنین منتشر می‌شود، عموما نقد نیست و مفسران آنچه را می‌بینند، به آنچه قبلا دیده‌اند، ربط می‌دهند تا هنرمند و مخاطب و منتقد خوشحال و راضی باشند. مثلا با دیدن قرمز درخشان یاد زغال افروخته و آتشفشان می‌افتند. این جمله درخشان از منتقد فقید Susan Sontag (۱۹۳۳- ۲۰۰۴) را باید چراغ راه کرد: «تفسیر، انتقام روشنفکر از هنر است». مفسران، اثر هنری را در بیرون از خودش مثلا موضوعات اجتماعی جست‌وجو می‌کنند، غافل از اینکه تابلوی نقاشی صفحه حوادث یا پرده نقالی نیست. نقاشی است، فقط نقاشی. نقاشی اصیل، مهم‌تر از آن است که برای ابراز وجود به چیز دیگری وابسته باشد.

هانیبال الخاص اسم خاصی دارد، نامی مستعد برای نام‌آوری و نامداری. اما الخاص فقط اسمش خاص بود؛ وگرنه در هر موردی رکوردشکن و مرد وفور بود. و نان اسمش را بیشتر از نان دستش خورد. البته آشوری‌بودنش هم بی‌تأثیر نبود. جماعت هنر و ارباب افکار منور برای خاص نمایاندن خودشان، خاصه‌نواز هستند. به نقل از دانشنامه آزاد، مرد وفور، صدها متر نقاشی بر روی بوم، کاغذ و نقاشی دیواری تولید کرده است.

برپایی بیش از صد نمایشگاه خصوصی و ۲۰۰ نمایشگاه گروهی در ایران، اروپا، کانادا، آمریکا و استرالیا آمار کمی نیست.

الخاص هزاران تابلوی کوچک و بزرگ، ۳۰۰ مترمربع نقاشی دیواری و نیز سه پرده ۱۵قطعه‌ای و چهار پرده هشت‌قطعه‌ای آفرید و برای ده‌ها کتاب روی جلد کشید و شعر مصور کرد. خود نیز چهار کتاب در آموزش هنری تألیف و هزاران بیت، دوبیتی، هایکو، قصیده، منظومه و غزل سروده و ۱۵۰ غزل حافظ را به زبان آشوری (همراه با بیش از ۵۰ تصویر از آثار خودش) با حفظ وزن و قافیه و معنا و طنز، ترجمه کرده است.

هانیبال الخاص همسو با جریان‌های ضدسرمایه‌داری در سال ۵۷ دیوارهای سفارت آمریکا را نقاشی کرد. سال گذشته هم مفسری در گالری فیوز در نمایشی سفارشی در جست‌وجوی آرمان و آزادی در نقاشی‌های الخاص و دوستانش بود.

شاید نقاشی‌های الخاص در جست‌وجوی رستگاری برای انسان باشد و شاید امری مهم‌تر از هنر باشد، اما هرچه هست هنر نیست؛ چراکه هنر موضوع‌پذیر نیست و به خدمت موضوع و حس‌های مکشوف درنمی‌آید، بلکه مضامین و حس‌های غیرقابل کشف را به خدمت می‌گیرد. او در این جملات نقاشی‌اش را امری مختوم معرفی می‌کند؛ امری که در حس‌های روزانه می‌بینیم.

«اولین باری که در کارهایم موضوعی را نگه داشتم و تکرارش کردم و بعدها به‌صورت امضا کارهای من شد، وفور آدم بود. خیلی دوست داشتم به قیافه و نگاه آدم‌ها فکر کنم و عمق عواطف، اندوه، تکبر، خودخواهی و مهربانی آنها را دریابم».

در اینجا نقاش را با تراپیست یا جامعه‌شناس در یک موقعیت می‌بینیم. البته شهروز نظری در پروژه دفاع از انبار و بازارسازی برای الخاص، او را مصلح اجتماعی هم معرفی می‌کند.

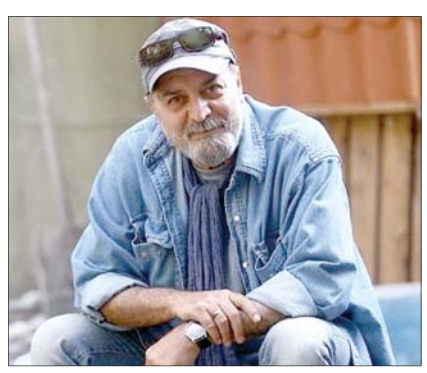
برای بررسی عنوان نقاش فیگوراتیو در هنر نوگرای ایران برای الخاص مجبوریم نقبی بر کلمات فیگور و فیگوراسیون و فیگورال بزنیم.

Gilles Deleuze (۱۹۲۵- ۱۹۹۵) منتقد و فیلسوفی بود که عظمت نقاشی‌های Francis Bacon (۱۹۰۹ - ۱۹۹۲) را دریافته بود. او در بررسی آثار بیکن، فیگوراسیون را امر تصویری و فیگوراتیو می‌داند و اشاره می‌کند برای رفتن به فراتر از فیگوراسیون یا باید به سوی شکل انتزاعی برویم یا به سوی فیگور.

پس تعریف فیگور از نظر دلوز با تعریف حک‌شده در ذهن ما فرق دارد

Paul Cézanne (۱۸۳۹- ۱۹۰۶) راه دوم یعنی به سوی فیگور رفتن را (جدا از امر فیگوراتیو) با نام ساده احساس معرفی می‌کند. کتاب منطق احساس. نشر روزبهان. ژیل دلوز. ترجمه عباس سلیمی‌زاده. در صفحه ۸۳ همین کتاب می‌خوانیم:

«فیگور شکل محسوسی است که به یک احساس مربوط است. فیگور بدون واسطه بر روی سیستم عصبی که از جنس گوشت است، تأثیر می‌گذارد. درحالی‌که شکل انتزاعی به سر برمی‌گردد



و با وساطت مغز عمل می‌کند که بیشتر به استخوان نزدیک است. مسلما سزان مبدع این شکل از احساس در نقاشی نبود، ولی به آن جایگاهی ارزشمند بخشید. احساس نقطه مقابل امر سهل‌الوصول و حاضر آماده، کلیشه و همچنین امر احساساتی». دلوز در ادامه بحث احساس را امری ذهنی یا عینی (سوژه و ابژه) یا هر دو معرفی می‌کند. احساس، سوژه نقاشی‌های بیکن بوده که در بدن‌های نقاشی‌هایش هم واقع شده است. پس بیکن احساس را نقاشی کرده است و نه بدن را. کژریختی‌های نامتعارف بدن‌های بیکن به این دلیل است که این آثار برای بازنمایی فیگور نیستند، بلکه برای انتقال احساس یا به قول خودش ثبت امر واقع نقاشی شده‌اند. دلوز نقاشی‌کردن احساس را زنجیر اتصال بیکن به سزان می‌داند و می‌گوید من در مقام تماشاگر تنها از طریق ورود به نقاشی و با رسیدن به وحدت امر حس‌کننده و حس‌شونده، احساس را تجربه می‌کنم. بیکن شکل وابسته به احساس (فیگور، فیگورال) را نقطه مقابل شکل وابسته به ابژه می‌دانست که قرار است چیزی را بازنمایی کند. این همان تفکر سزانی هم هست که به قول Lawrence Alma-Tadema (۱۹۱۲ - ۱۸۳۶) نه شکل سیب بلکه سیب‌بودگی سیب را منتقل می‌کند.

وقتی بیکن می‌گوید در نقاشی پاپ می‌خواستم جیغ را عیان‌تر از وحشت بکشم، یعنی با همان نقاشی‌کردن احساس یا به قول خودش ثبت امر واقع سروکار دارد.

از دانشنامه آزاد امر واقع را از Jacques Lacan (۱۹۰۱ - ۱۹۸۱) می‌خوانیم:

امر واقع معرف حیطه‌هایی از زندگی است که نمی‌توان شناختشان. درواقع امر واقع همان جهان است، پیش از آنکه زبان تکه‌تکه‌اش کند؛ یعنی امر واقع چیزی است که تن به نمادین‌شدن نمی‌دهد و در نتیجه وارد زبان نمی‌شود تا قابل شناسایی باشد.

مخلص کلام در باب فیگور و فیگوراتیو آن است که چه از نظر دستور زبان و چه از نظر دانش تجسمی، بین فیگور با فیگوراسیون و فیگوراتیو تفاوت وجود دارد. فیگور، احساس را بازنمایی می‌کند و فیگوراتیو، ابژه و روایت‌های مربوط به ابژه را بازنمایی می‌کند.

نقاش فیگوراتیو کسی را که جیغ می‌کشد بازنمایی می‌کند، ولی نقاش فیگور با استفاده از آن ابژه، احساس جیغ را بازنمایی می‌کند.

حالا برگردیم به نقاشی‌های هانیبال الخاص. اما قبل از آن منصفانه نیست که الخاص معلم را از الخاص نقاش جدا نکنیم.

تأکید الخاص به طراحی و خصوصا طراحی انسان و دست نشانه‌ای از ذات اصیل نقاشانه در او است. دست‌ها آن‌قدر مهم هستند که دلوز متن معروف از henri focillon با نام in praise of hands در ستایش دست‌ها را کافی نمی‌دانست.

با توجه به آنچه گفته شد، الخاص هرگز از فیگوراسیون و امر فیگوراتیو فراتر نرفت و به فیگور و امر فیگورال که ناقل احساس است، دست نیافت و نقاشی‌های فیگوراتیو او بازنماینده احساسات معلوم و مکشوف در خانه و خیابان بود. اگر خشم را نشان می‌داد، خشونتش یک فیگور و احساس مستقل نداشت بلکه همان خشونتی بود که در چشم‌های یک انسان خشمگین هزاران بار در قالب احساسات دیده‌ایم. او در دام روایت و ادبیات افتاد. دلیل فریاد و خشم انسان‌های یک نقاش فیگوراتیو معلوم است، اما کشف دلیل خشم انسان در یک نقاشی فیگورال ممکن نیست. دست‌های الخاص همواره در خدمت چشم‌هایش بود؛ چشم‌هایی که می‌دیدند و به دست‌ها انتقال می‌دادند. او از بینایی نقاشانه‌اش صرف‌نظر کرد.

الخاص در پرداختن به اسطوره‌ها و کهن‌الگوها و هنر شرقی هم مثل همه روایت‌های اجتماعی ایران به آدرس خودش نامه پست می‌کند. از میان شاگردان هانیبال الخاص، افرادی از قبیل بهرام دبیری و نصرت‌الله مسلمیان به هنر راوی و فیگوراتیو استاد تن ندادند و خیلی زود از سایه این نگاه ادیبانه به نقاشی، به نگاه نقاشانه به نقاشی رسیدند.

اینکه آثار الخاص مشکوک به امر نقاشانه باشند، چیزی از آنها نمی‌کاهد، اما وقتی در ادبیات، افصح‌المتکلمین سعدی شیراز را داریم، نیازی نیست بار ادبیات را به دوش نقاشی بگذاریم و به حدود تصویرسازی و پرده‌خوانی وارد شویم. عنوان جعلی و پارادوکسیکال هنر مفهومی، نقاشی را با نقالی اشتباه گرفته است.

و حالا وقتی با آثار سیروس مقدم مواجه می‌شویم. در بعضی از آنها استمرار آموزش‌های آکادمیک و ایدئولوژیک الخاص را می‌بینیم. علاوه بر تلمذ در محضر الخاص، سال‌ها فعالیت سینمایی موجب شده است که سیروس مقدم در پرده‌هایی بزرگ‌تر در جست‌وجوی داستان باشد. صدالبته این پرده‌ها مثل پرده‌های نقالان بسیار باارزش است و یک سند نقاشانه از یک تاریخ مهم است ولی استفاده از نقاشی برای ثبت‌های تاریخی مثل این می‌ماند که در زمین فوتبال با توپ فوتبال والیبال بازی کنیم.

نکته درخور توجه در آثار مقدم تفاوت‌های آثار بزرگ روی بوم و آثار کوچک روی کاغذ بود.

سیروس مقدم در آثار کوچک، مستقل و نقاش‌تر است. ابعاد کوچک مجال روایت‌پردازی را از او گرفته و به نقاشی نزدیک‌تر شده است. حتی در این آثار پالت رنگی او محدودتر است و چون هر رنگ حامل یک روایت است، در این آثار که تنوع رنگی کمتری دارند، روایت کمتر و نقاشی شدیدتر شده است. او در آثار با ابعاد کوچک، به سوژه نزدیک‌تر شده است و نگاه مدرن‌تری دارد. سیروس مقدم در آثاری که با فرم‌های محدود و تک‌رنگ و ابعاد کوچک‌تر ایجاد کرده، یک نقاش فیگور است و توانسته مصداق جمله دلوز باشد؛ «نقاش باید فیگور را از امر فیگوراتیو استخراج کند».

دریچه

نمایشگاه انفرادی مانی مهرزاد در مادرید اسپانیا

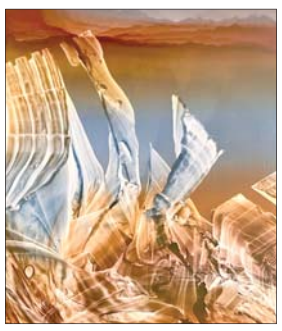
«در مرکز هیچ» [1]

این نمایشگاه که از تاریخ چهارم تا ۳۰ آوریل برگزار شده، مجموعه‌ای است از آثاری که مانی مهرزاد در بین سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۳ به وجود آورده و در ادامه مجموعه کارهای پیشین او در نمایشگاهی با عنوان «باغ بی‌اکنون» شکل گرفته است.

در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰ بیشتر آثار مانی مهرزاد به شیوه آبستره-فیگوراتیو تولید شده بود که مجموعه فوق نیز به همین شیوه کار و ارائه شده است. بنا بر گفته هنرمند، موضوع این نقاشی‌ها «نور» است و تحت تأثیر مناظر شبانه بیابان‌ها و کویر ایران، هنر شرق دور و آسمان شهرهای کویری به وجود آمده‌اند. او در بیانیه این مجموعه چنین می‌گوید: «مجموعه در مرکز (میانه) هیچ، رها از تمام آنچه زندگی نام نهاده‌ایم، برای من جایی است میان بودن و نبودن که در آنجا حضور حقیقی خویش را بازمی‌یابیم. شاید لحظه تابیدن نور بر نیستی باشد! لحظه‌ای که در آن، نور هستی می‌بخشد. لحظه آفرینش! لحظه تلاقی هستی و نیستی».

در این نمایشگاه که در گالری «ناتیا امینی» و در شهر مادرید اسپانیا برگزار شده است، ۱۷ اثر نقاشی به شیوه آبستره -فیگوراتیو از این هنرمند به نمایش گذاشته شده که با حضور چشمگیر هنردوستان و هنرمندان شهر مادرید مواجه شده است. ناتیا امینی، مدیر و مؤسس این گالری، فارغ‌التحصیل رشته هنر و مدیریت فرهنگی و همچنین رشته بازار هنری از مادرید است که با تمرکز بر نمایش آثار و معرفی هنرمندان مستعد و خلاق در اروپا فعالیت می‌کند.

مانی مهرزاد با مجموعه‌ای با عنوان «۲۰۲۰»، در رویداد بین‌المللی آرت رووِلوشن در شهر تایپه حضور داشت که در نهایت موفق شد برگزیده هیئت داوران این رویداد هنری شود. گفتنی است «آرت رووِلوشن»/ تایپه ۲۰۲۲ رویدادی است که توسط مؤسسه بین‌المللی هنر معاصر تایوان (TICAA) و با همکاری آرت رووِلوشن تایپه (A.R.T) سازماندهی شده است. پروفسور لی‌سان جو (مدیر هنری این رویداد) هدف از برگزاری «آرت رووِلوشن» را انتخاب شاهکارهای هنری از بهترین هنرمندان جهان جهت حضور در بازار هنری آسیا عنوان کرده است. مهرزاد جز نقاشی، در عرصه گرافیک و نگارگری نیز فعالیت‌های جدی داشته و تاکنون چند نمایشگاه انفرادی برگزار کرده و در چندین نمایشگاه خارجی حضور یافته است. مانی مهرزاد متولد ۱۳۶۰ در ایران، فارغ‌التحصیل رشته طراحی گرافیک از دانشگاه تربیت‌مدرس و دانشجوی دکترای فلسفه در دانشگاه سنندج است. مهرزاد در استیتمنت نمایشگاه باغ بی‌اکنون که در ایران برگزار شد، درباره آثارش این‌طور نوشته بود:



«این نور برای من نور مادی و فیزیکی نیست، بلکه از «سرزمینی ناشناخته»، از «ناکجا» یا «نمی‌دانم کجا» بر ذهن و دلم می‌تابد و از آنجا به ساحت مکان بیرونی که همان نقاشی‌های من است، فرافکنده و بازتابیده می‌شود. «باغ بی‌اکنون» از میان طرح‌های گوناگون و اتودهای مکرر ظهور نمی‌یابد، بلکه تماما در لحظه‌های ناب بی‌ذهنی و به‌صورت فی‌البداهه شکل می‌گیرد؛ لذا هیچ تصحیح یا رنگ‌گذاری بعدی در کار نیست و آنچه در لحظه رخ می‌دهد، با صراحت و به‌روشنی خود را به تماشا می‌گذارد و درواقع گویای حالت درونی من است از یک لحظه بی‌زمان که رو به سوی هیچ جا ندارد و بنابراین ابزار و موادی که برای ایجاد آن استفاده می‌شود نیز در جهت سرعت‌بخشیدن به ثبت این لحظه انتخاب شده است: مقوا، رنگ‌های صنعتی آماده چون رنگ ساختمانی و رنگ ماشین و حلال‌هایی نظیر تینر و بنزین».

1- «In The Middle of Nothing»