یادداشتی با نگاه به آثار احسان طوسی

ما علیه ما

حسین گنجی

هنر، آن‌هم از جنس هنرهای تجسمی، از جان ما چه می‌خواهند؟ چه چیزی نیاز به تجسم ماست که در محیط پیرامونی ما وجود ندارد و هنرمند جای خالی آن را یا در پاسخ به آن دست به خلق اثر می‌زند؟ اگر قرار است زیبایی را نشان دهد که طبیعت به زیباترین شکل وجود دارد. اگر قرار است معنایی را یا بیانیه‌ای را یا حرفی را به میان بکشد که زبان، متن و گفتار به شکل تعالی‌یافته آن به هزاران شکل و فرم برای گفتن وجود دارند. اگر می‌خواهد تصویری را برساخته، به وجود بیاورند و ما را در مواجهه با چیزهای متحرک و ثابت قرار دهند که طبیعت، متن و زبان در بیان آن کوتاهی کرده‌اند یا ناتوان بوده‌اند، باید از سینما، عکاسی و گرافیک بهره بگیریم. این زبان سوم هم برای چنین مفاهیم کاربردی و روزآمد موجود است و کارکردهای خود را به خوبی ایفا می‌کند. پس این هنرمند با خلق اثر هنر تجسمی، از نقاشی تا حجم، چه می‌خواهد بگوید که چنین زبان‌ها و مدیاهای متعددی در زمانه ما، به‌خصوص از زمانی که هنر مدرن زاده شده است، می‌خواهد به آن اشاره یا ارجاعی بدهد و ما را برانگیخته کند که پیش از آن روش‌های دیگر در آن ابتر، بی‌مایه و حقیر بوده‌اند؟ پاسخ به این پرسش‌ها را که همواره سبب چیزی را نشانه می‌روند و به ریشه‌ها می‌پردازند، با تماشای اثر هنری شاید بتوان اجابت کرد و پاسخ گفت. همان‌طور که زبان، متن و کلمات در بطن آن چیز دیگر ابتر بوده‌اند، شاید متن من هم برای گفتن از چیزی که تنها از درون هنرمند و به شکل تصاویری بر بوم و حجم فیزیکی پیش‌رو، خود را نمایان کرده است، ناتوان باشد. اما مثل هنرمندان تجسمی که در سکوت خود معنای سترگی را در قالب‌ها و با مدیوم و متریال‌های دشوار به جهان عرضه می‌کنند، من هم سعی می‌کنم آن معانی را به زبان متن قدری روشن کنم. از میان انواع هنرهای تجسمی، مُجَسَمِه پیکره‌ای است که اغلب به هدف یادآوری یا به نمایش گذاشتن وجود یک انسان، شیء، حیوان یا واقعه یا به میان کشیدن مفهومی ساخته می‌شود. حتما در مدیوم‌ها و هنرهای دیگر نیز از آن سخن گفته شده است، ولی این زاویه نگاه با خود برداشتی متفاوت و حرفی تازه و نگاه دیگری را همراه دارد؛ نگاهی که با گفتن، نوشتن و اشکال دیگر حادث نمی‌شده است. پس این دیگر اسمش ترجمه نیست که بگوییم فارسی به انگلیسی برگردانده شده و حرف یکی است، یا هم متنی است و هم تصویری و هر دو یک چیز است، بلکه هر دو شاید به یک موضوع اشاره کند اما زاویه نگاه متفاوت است و چه‌بسا هنرهای تجسمی بسامد، ابعاد و برداشت‌های متفاوت‌تری را نیز به وجود آورد. این هنرهای تجسمی است که با خلاقیت خود ما را از گیرافتادن به دام تک‌بعدی و درقالب‌ماندگی نجات می‌دهد، حتی اگر موضوع و حرف یکی باشد؛ یعنی شاید اجاق و بخاری برای ما معنای مشخص تصویری، حرفی، زبانی و کارکردی داشته باشد، ولی در زاویه و در دست هنرمند تجسمی معناهای دیگری به خود می‌گیرد؛ بسته به نقشی که بدان می‌دهد و خلاقیتی که در پرداختن به آن دارد و مفهومی که شاید تنها به این شکل بتواند خود را بروز داده و نمایانگر شود.

یکی از سخن‌دانان و هنرمندان معاصر ما که راه دوری برای یافتن معنا و انتقال آن پیموده است و از مفهوم کلیشه‌ای بخاری، حجمی متفاوت ساخته و ما را در پیشگاه مفاهیمی سترگ قرار داده، احسان طوسی است. اگر بخواهم دلیل آن زبان دشوار و آن راه سومی را که در ابتدا به آن اشاره کردم، بگویم، باید این‌طور بگویم که هنرهای تجسمی، در ابعادی به مراتب کوچک‌تر از پیامی که حامل آن هستند، شما را به فضای بیکران از زندگی، چه در گذشته و چه در اکنون و چه در آینده می‌برند که در توان دیگر هنرها و مدیوم‌ها نیست و از آن بزرگ‌تر با آن پیام بزرگ همواره دم‌دست و پیش‌روی ما خود را قرار می‌دهند و هستند. احسان طوسی در آثار مؤخر خود با طراحی حجم‌های به شمایل بخاری‌های قدیمی، ما را به معنای خودسوزی و دیگرسوزی می‌برد. جایی که ما در فضای مجازی و خارج از بخاری و در فضای زندگی روزمره و فیزیکی و خارج از بخاری به آن دست می‌زنیم و به این شکل بدان نگاه نکرده‌ایم. جایی که فیلم‌های مرتبط با جنگ جهانی به صورت مستقیم از آن حرف می‌زنند و مستندهای اجتماعی و کتاب‌های داستان و حتی پژوهش‌های فلسفی و اجتماعی ما را به بازگشت به خویشتن خویش فرا می‌خواند. در عین سادگی و با بازی‌کردن با آنچه برای ما معنای دم‌دستی دارد، با تغییر موقعیت از یک شیء کاربردی به یک شیء هنری، با کارکردهای غیرمعمول ولی نزدیک به واقعیت امروز، ما را به جهانی می‌برد که هر لحظه بدان فکر می‌کنیم و می‌توانیم هیزم آن باشیم، یا سوخته آن، یا سوزنده و به کار اندازنده آن. جهانی که از نابودی و فناپذیری دیگری و چیزهای دیگر تا خود و چیزهای خود را شامل می‌شود. گاهی خود به کشتن خود برخاسته‌ایم در بخاری که در این تصویر جهان ماست.

او در کارهای طبیعت با جان که کارهای قدیمی اوست نیز چنین تم و منظوری را دنبال کرده است و در عین بی‌جانی نام‌ها را طبیعت با جان می‌گذاشت و اشکال به نوعی روایتگر دقیق بی‌جانی بودند؛ زیرا اشیای دفرمه و بی‌معنا را نمایندگی می‌کردند. احسان طوسی در این کارهایش نشان می‌دهد در هنر مدرن و معاصر که خودبه‌خود به دلیل پیچیدگی‌های ذاتی آن زبان سختی است، برای بیان مسائل و دغدغه‌های انسان امروز، ور فلسفی و اندیشگی را انتخاب کرده است و انسان را به چیزهایی ارجاع و حواله می‌دهد که او را به فکر فرو ببرد، اما قادر به تصویری‌کردن آن و پیش‌روی مخاطب قراردادن آن نیست.

در مقام او، اشیا و انسان هر دو یک چیز هستند و از فرم ثابت و شناخته‌شده‌ای بهره نمی‌برند و هرچه در کارها به بلوغ می‌رسد، گویی انسان به انکار خود یا به محو و نابودی خود همت می‌گمارد. چیزی که هنرمند بدون آنکه به ما بربخورد یا در تلاش برای انکار آن برآییم، ما را به آن معترف می‌کند.

جایی که چهره انسان، چهره طبیعت، چهره اشیا و آنچه معمول و شناخته‌شده است، وجود خارجی ندارد و در عین حال می‌تواند محل زیبایی و استفاده و کاربرد باشد یا حتی محل نابودی او قرار بگیرد. او در آثارش ما را با کارکردهای واقعی خودمان و کارکردهای واقعی اشیا در زندگی امروز ما روبه‌رو می‌کند و به این اعتبار معنابخش ما علیه ماست. مایی که وجود دارد و قابل رؤیت است و همان کارکرد اصلی اشیا را تعریف می‌کند و مایی که پنهان است و کارکردهای غیرواقعی و غیراصیل از اشیا طلب کرده و می‌گیرد. به زندگی ما در فضای مجازی و حقیقی نگاه کنید، وقتی تا سر حد مرگ خود پیش می‌رویم و آنجا را بدل به بخاری می‌کنیم که قرار بود گرممان کند، نزدیکمان کند، گرداگرد آن جمع‌مان کند، ولی ما را نه‌تنها فردگراتر کرد، بلکه دلسردتر نیز. «اثر خودسوزی جمعی او، تنها با هدف تغییر ماهیت و تبدیل یک شیء کاربردی نوستالژیک، شیای غیرمصرفی و دکوراتیو که قرار است در گوشه‌ای از مکانی جای بگیرد و ساخته نشده است. او آگاهانه با به‌کارگیری متریالی خارج از قوانین فیزیکی، موضوعیت بخاری را به چالش کشیده و به نوعی انتظار مخاطب از کارکرد و ساختار آن را مورد انهدام و دگرگونی قرار داده است».

در این مسیر او از فلسفه، تاریخ و ادبیات و واقعیت محیط به عنوان مهم‌ترین سرچشمه الهام بهره می‌جوید و حرفش را در چندین لایه پیچیده، اما با سوژه و اشیای ساده و دم‌دستی عرضه می‌کند؛ زیرا نشانه‌ها و نمادها روایتگران بهتری هستند در جغرافیایی که زبان مستقیم هرگز نتوانسته تعلیم‌دهنده یا نجات‌بخش یا حتی محل توجه و تفکر باشد.

نقاشی‌های «از دیدن و رفتن» محمود کاظمیان، گالری هنر ساری

هنر منطقه‌ای چیست؟

جواد حسنجانی: درصورتی‌که با اتومبیل تهران را از شرق برای رسیدن به شمال ایران ترک کنید، جاده‌ای در آنجا به سمت رودهن می‌رود، سپس به دماوند می‌رسید و با یک ساعت رانندگی شهر فیروزکوه را پیش‌روی خود دارید. در اینجا کار شما با استان تهران تمام می‌شود. کمی بعد شما وارد استان مازندران شده‌اید. اولین شهری که در انتظار شماست ورسک است که نماد معروفی از ایران مدرن در آن قرار دارد. پل ورسک را پشت سر می‌گذارید. حالا شما در منطقه کوهستانی سوادکوه هستید. تمایز بافت گیاهی به‌خوبی از تمایز اقلیمی می‌گوید. بعد از گذشتن از شهرهای کوچک زیرآب، پل‌سفید و شیرگاه در دل جاده‌های کوهستانی به قائمشهر می‌رسیم؛ شهری که این روزها تاریخچه صنعتی‌اش با نام تیمی ورزشی یادآوری می‌شود. با مرکز استان مازندران تنها ۱۰ کیلومتر فاصله داریم. با اینکه در یک استان شمالی به سر می‌بریم، خبر چندانی از رستوران‌های بین‌راهی و در شهر تابلوهایی که قصد دعوت مسافران به «غذای اصیل شمالی» را دارند نیست. مزرعه‌های سبز برنج در دو طرف جاده قرار دارد و در کنار آنها سوله‌های بزرگ و کوچکی پراکنده شده که به صنعت اختصاص دارد. در ساری نه خبری از زیتون هست و نه کسی یا ماشینی چای می‌فروشد. تمام تصورات مسافران از شمال که در غذا و محصولات بومی نمادین می‌شود، در روبه‌روشدن با ساری ترک برمی‌دارد. این شهر در کنار دریا قرار دارد؛ اما تا رسیدن به ساحل دریا باید ۲۷ کیلومتر رانندگی کرد. در ورودی شهر میدانی وجود دارد که در آن ادارات دولتی، پادگان‌های نظامی و برج‌های بانک بزرگی مستقر شده است. بلواری با چنارهای بلندش میدان ورودی شهر را که امام نام دارد، به مرکز شهر متصل می‌کند. قبل از رسیدن به میدان مرکزی پشت یک چراغ قرمز به سمت راست متمایل می‌شویم و به سمت خیابان فرهنگ حرکت می‌کنیم. نمایشگاه «از دیدن و رفتن» در انتهای یک خیابان فرعی برپا می‌شود، نام خیابان کمتر از دو دهه است که از میرزمانی که احتمالا نام یک خانواده مستقر در این منطقه شهر بوده، به سعدی تبدیل شده است.

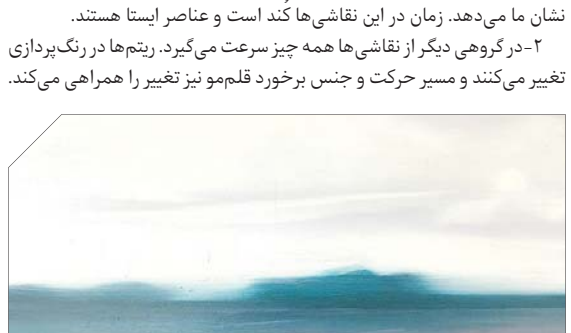
گالری در طبقه بالایی یک خانه ویلایی دوطبقه قرار دارد، نرده‌های فلزی ساده و سفیدرنگی کنار پله‌ها نصب شده که مخاطب را به سمت ورودی گالری هدایت می‌کند. بر روی دیوارها چند گروه نقاشی به شکل پازل‌هایی پراکنده قرار دارد. نقطه‌هایی از دیوار محل تجمع چندین نقاشی است، چیدمانی که کم‌شباهت به مودبرد نیست. در بخشی از گالری تجمعی از عکس‌های طبیعت و چند قطعه از تجهیزات نقاشی و یک صندلی سفری را که بیشتر اوقات همراه هنرمند در آتلیه طبیعت بوده‌اند، می‌بینیم. از نقاشی‌های با عرض ۱۵ سانتی‌متر تا بوم‌هایی در اندازه ۴۰ در ۵۰ روی دیوار رفته‌اند.

محمود کاظمیان بیش از سه سال است که بر روی منظره‌پردازی مطالعه دیداری می‌کند. در سال ۱۳۹۷ تصمیم می‌گیرد طرح‌زدن در فضای آزاد را تجربه کند. سه پایه نقاشی را به میان دشت‌ها و جنگل‌ها می‌برد. طبیعت اطراف شهر زندگی‌اش و کمی آن‌سوتر را انتخاب و روی گوشه و کنارهای این طبیعت کار می‌کند و پس از این چیزی را که در نقاشی فراموش کرده بود؛ یعنی طبیعت را بازمی‌یابد. آرام‌آرام نقاشی، نقاش را هم به سوی طبیعت می‌برد و این را می‌شود در زیروبالا شدن عطشناک طبیعت در نقاشی‌ها دید. منظره‌هایی به وجود آمده‌اند که به‌شدت و شور طبیعت را تصویر کرده‌اند و منظره‌هایی که با ملال تمام شده‌اند. برای آوردن طبیعت به نقاشی راهی که نقاش در آن قدم گذاشته است «منظره‌نگاری» است. نقاشی‌ها میان شیوه‌ها جابه‌جا شده‌اند، به عبارتی در تاریخ منظره‌نگاری عقب و جلو رفته‌اند. آسمان بسیاری از نقاشی‌ها ابری است با لکه‌های کمی آبی‌رنگ و بی‌حال، نقاش نخی را از میان دانه‌های متنوع تسبیح رد می‌کند و همه درختان، بوته‌ها، چمنزارها، دره‌ها، کوه‌ها و دریاها را زیر سایه آسمانی واحد و تقریبا همیشه ابری قرار می‌دهد. اشاره به اتمسفر جغرافیایی را نمی‌شود نادیده گرفت. صفی یزدانیان در فیلم «در دنیای تو ساعت چند است» (۱۳۹۳)، آسمان ابری شهر رشت را در میزانسن فیلم وارد کرده. دوربین یزدانیان به درون شهر می‌رود و آدم‌ها، روابط و مکان‌ها را زیر چنین آسمانی روایت می‌کند. حالا کاظمیان به بیرون شهر پا گذاشته و از چشم‌اندازها می‌گوید. رنگ خاکستری آسمان ابری، پس‌زمینه‌ای به قاعده برای چیدن رنگ‌ها و جلوه‌کردن آنهاست. تمهید بصری که ساده به دست می‌آید؛ اما نمی‌شود تأثیر آن را از ذهن دور داشت.

نقاشی‌ها دو برخورد را در پیش گرفته‌اند: ۱- آهسته ۲- شتاب‌بخشیده.

۱-بخش زیادی از نقاشی‌ها، نمایی باز از تپه‌ها، دشت‌ها و دریا هستند، در آنها فرصت دیدن جزئیات را اغلب داریم؛ چراکه با بافت‌های مشخص و جسمیت‌یافته همراه هستند. زمان کندتر پیش می‌رود و ریتم لکه‌ها و رنگ با وجود تعداد زیادشان منقطع است و گاهی چندگانه. در چندتایی از نقاشی‌ها، منظره‌ای برفی و نه‌چندان سرد در زمستان با برخوردها و ریزبینی‌های بسیاری بافت‌های تپه را نشان ما می‌دهد. زمان در این نقاشی‌ها کُند است و عناصر ایستا هستند.

۲-در گروهی دیگر از نقاشی‌ها همه چیز سرعت می‌گیرد. ریتم‌ها در رنگ‌پردازی تغییر می‌کنند و مسیر حرکت و جنس برخورد قلم‌مو نیز تغییر را همراهی می‌کند.



دیگر منظره‌های افقی بیشتری را می‌بینیم. خطوط محوند و شکل‌ها نیز محو. در جایی تنها اشباح درختان و بوته‌زارها باقی می‌ماند و آمیزش آنها با یکدیگر. این‌طور می‌شود تصور کرد که در قطار یا ماشینی نشسته‌ایم و از میان جاده‌ای در مازندران در حال ردشدن هستیم. خط افق را به‌وضوح می‌بینیم؛ اما سرعت حرکت فرصت خیره‌شدن به درختان و بوته‌ها و تپه‌ها را از ما می‌گیرد. جز رنگ‌ها و جهت‌ها چیزی برای دیدن نمی‌ماند. کاظمیان گاه پیچ‌های جاده و راه‌ها را هم نقاشی کرده، آیا این موضوع را می‌توان استعاره‌ای از سرعت و گذر خواند؟ در این نقاشی‌ها قلم‌مو نرم‌تر بر روی سطح بوم حرکت می‌کند و آهستگی را لمس‌پذیر می‌کند. به لحاظ ریتم و زمان در این نقاشی‌ها، یک آن یا لحظه‌ای گذرا داریم. این لحظه گذرا اجازه دیدن جزئیات و پرسه‌زدن را نمی‌دهد. بر روی دیوار گالری یک نقاشی برکنار از جمع نقاشی‌ها نصب شده. یک دشت را در چشم‌انداز شاید یک غروب می‌بینیم. قطع تابلو مستطیلی افقی در اندازه ۴۰ در ۵۰ است. سطح سبزرنگ درختان با سایه‌های تیره از آبی و بنفش و یک لکه نارنجی گستاخ آمیخته‌اند و نیرویی را در جهت افقی به جریان انداخته‌اند. منظره‌ای می‌بینیم که در آن جز کلیت رنگ‌ها و شکل‌ها چیزی نیست. به عبارتی یک آن و یک گذر را می‌بینیم. پس ما با دو نوع ریتم در نقاشی‌های کاظمیان سروکار داریم. یکی تند و یکی کُند. ریتم‌ها زمان دیدن را می‌سازند و زمان‌ها هستند که مکان‌های نقاشی را تولید و چیزها را قابل دیدن می‌کنند.

نقاشی‌های کاظمیان بیش از ستایش منظره یا موضع مکان‌نگاری، شیفته به رنگ هستند و وجه زیباشناختی را تقویت می‌کنند. همان نگاه آشنا و صمیمی پست‌امپرسیونیستی با لحن‌هایی از اکنون و اینجا همراه شده است. جابه‌جاشدن در سبک‌ها و شیوه‌ها فرصتی است که مکان تولید و نمایش نقاشی به هنرمند داده است. در گالری‌های اطراف خیابان کریم‌خان امکان جابه‌جاشدن و عقب‌وجلو کردن برای اثر هنری کمتر هست. همه چیز به نظر می‌رسد به سوی سرریزکردن و پیشرفت هدایت می‌شود. تمام بازیگران هنر نیز باید با دقت (شاید با یک اسپ زیبایی‌شناختی و با هدایت ویز هنری) به مرکز فرهنگی و جغرافیایی دل بسپارند و تن بدهند. آیا در هنر مناطق مختلف ایران و مناطق مختلف شهری نمی‌توانیم علائم نوعی هنر منطقه‌ای را بازشناسیم؟

هنر منطقه‌ای چندان به دنبال رعایت‌کردن سلسله‌مراتب مکانی و ارتقا در آن نیست. نمی‌خواهد از سطح منطقه‌ای رد شود و به سطح ملی برسد و بعد از آن احتمالا به جهان فکر کند. این هنر ملموس است. مخاطبانی در یک محدوده جغرافیایی را درگیر می‌کند و به ارتباط حسی یا ریشه‌ای زیبایی‌شناختی می‌پردازد. هنر منطقه‌ای به اقتضائات مکانی خود تن می‌دهد و هوشیار نسبت به جغرافیا است. امروز چنین هنری یک ژانر یا مکتب نخواهد بود. هنر منطقه‌ای مانند جنبش منطقه‌ای یا اجتماع منطقه‌ای از دل روابط اجتماعی در بستر یک مکان بیرون می‌آید و بدون‌شک به نیازهای اقتصادی، سیاسی، تاریخی، زیست‌محیطی، شهری و... هم می‌تواند پاسخ دهد. امروز بیش از تعریف و تدقیق به حیاتی‌بودن هنر منطقه‌ای باید پی ببریم.

اخبار برگزیده

نقاشی‌های بهمن بروجنی سرشار از نور و زندگی

توکاملکی

در خردادماه ۱۳۴۱، به دعوت سیمین دانشور و جلال آل‌احمد و جلال مقدم، جمعی از نقاشان به بهانه سومین بی‌ینال تهران، به گفت‌وگو درباره نقاشی ایران پرداختند؛ جلیل ضیاءپور، مرتضی ممیز، منصور قندریز، سیروس مالک، چنگیز شهوق، حشمت جزنی، هوشنگ پیمانی و جوان‌ترین‌شان بهمن بروجنی که تازه هنرستان هنرهای زیبا را تمام کرده بود و در دانشکده هنرهای تزیینی پذیرفته شده و اثری از او در بی‌ینال همین سال به نمایش درآمده بود. بروجنی در این گفت‌وگوی پرشور می‌گوید: «به نظر من شرق و غرب هیچ تفاوتی ندارند. اگر نقاش ایرانی صورتی از یک غربی بسازد، چه اشکالی دارد؟ نمی‌توان گفت فلان موضوع به غرب تعلق دارد و نبایست کشید یا اینکه ایرانی است می‌توانی بکشی. همچنین در سبک‌ها چه اهمیت دارد که هنرمندی آبستره کار بکند؟ منتها هرکس باید چیزی از خودش در کار و سبکش برساند. مثلا موضوع، زنی چادری یا مردی کت‌وشلواری باشد، این مهم نیست، آن‌کس که درون لباس نشان داده می‌شود مهم است».

این نگرش بروجنی به نقاشی کم‌وبیش در طول ۶۰ سال فعالیتش حفظ شده است. او که همواره نقاشی فیگوراتیو باقی مانده، گاه آدم‌هایی با شکل و شمایل ایرانی از طبقات مختلف اجتماعی را تصویر کرده، گاه مردمان پاریسی را. آدم‌ها در نقاشی‌های دوره‌های نخستین کارش، در پس سایه‌روشن‌های خاکستری پیدا و ناپیدا می‌نمودند. زمانی دیگر صوفیان و دراویش را با خطوطی روشن تصویر کرد و از توجهش به «عرفان» سخن گفت. بعدتر هم‌زمان با رویدادهای سیاسی و اجتماعی ایران در آستانه انقلاب، بروجنی به تبعیت از آموخته‌های هانیبال الخاص، به حضور انسان‌هایش وجهی اجتماعی داد و نقاشی با «تعهد اجتماعی» گره خورد. از شروع دهه ۷۰ با اقامت دائمی در فرانسه، به نقاشی «پاریسی» تبدیل شد و با اقامت در مونمارتر (محله نقاشان و هنرمندان) آدم‌های فرنگی و توریست‌ها که در پیاده‌روها و کافه‌ها قدم می‌زنند یا نشسته‌اند به سوژه نقاشی‌هایش تبدیل شدند.

در نقاشی‌های بهمن بروجنی، انسان و منظره و طبیعت بی‌جان، همه بهانه‌ای برای تجربه‌های نقاشانه‌اند. او حالا اعتبار هنرمند را مدیون ساختاری می‌داند که از نگاه و مهارت او قدرت می‌گیرد. او که طراحی چیره‌دست است، در ساده‌سازی اشکالش حالا به مهارتی چشمگیر رسیده است. سایه‌روشن‌های خاکستری به رنگ‌های درخشان تبدیل شده‌اند که با مهارت و بدون ترس کشیده می‌شوند و طرحی از یک کافه، یک چهره، یک فیگور رقصان یا یک ترومپت را می‌سازند.

در مجموعه اخیر نقاشی‌های بهمن بروجنی، تیرگی خطوط و فضاهای کارهای اولیه، جای خود را به رقص رنگ و خط داده‌اند. ضربه‌قلم‌های رها و تند و لکه‌رنگ‌های درخشان، روح زندگی پاریسی را که گویا از سده نوزدهم یکسان مانده، به‌خوبی نمایش می‌دهند. قوت خطوط در بیان اشکالی که با فوریت کشیده شده‌اند، نمایشگر آن و لحظه گذرای زندگی است. رنگ‌های پرکنتراست و پرمایه چه در نقاشی‌های کوچک و چه در آثار بزرگ‌اندازه روی بوم، دینامیسمی به اثر می‌بخشند که یادآور نقاشی‌های هنرمندان اکسپرسیونیست است.

در زمانه‌ای که نمایش «ایرانی‌بودن» برای نقاشان و هنرمندان مهاجر راهی برای تثبیت خود در جهان هنر غرب است و هنرمندان ایرانی خواسته یا ناخواسته از بند ناف «وطن» جدا نمی‌شوند؛ در روزگاری که مرده‌ریگ سنت نشخوار هنرمند ایرانی در غربت می‌شود یا سخن‌گفتن از مسائل اجتماعی کشوری که هنرمند مهاجر فرسنگ‌ها با آن فاصله دارد، «وظیفه» محسوب می‌شود، آنچه به نقاشی‌های بهمن بروجنی ارزش می‌بخشد، این است که از فضای زیستی خود، از زندگی روزمره خود سرشار می‌شود. حالا بروجنی مثل بسیاری از هنرمندان قرون نوزدهم و بیستم یک نقاش فرانسوی است و نه یک ایرانی مهاجر.

نمایشگاه انفرادی طراحی و حجم پانته‌آ بیات مختاری

«تن‌زار» در نگارخانه نگر

اولین نمایشگاه انفرادی پانته‌آ بیات مختاری در گالری نگر با عنوان تن‌زار جمعه ۲۴ تیرماه افتتاح می‌شود.

پانته‌آ بیات‌مختاری، نقاش، طراح و مجسمه‌ساز، رشته مهندسی کشاورزی را در دانشگاه تهران خوانده و به‌صورت حرفه‌ای و آزاد هنر را نزد احمد وکیلی آموخته است. بیات تاکنون در بیش از ۲۰ نمایشگاه گروهی چاپ دستی، طراحی و حجم و نقاشی شرکت کرده و برنده جایزه نخست جوانان بی‌ینال طراحی موزه هنرهای معاصر و گالری آنلاین آمریکا در میکس‌مدیا و برگزیده آرت فستیوال تهران است.

«تن‌زار» اولین نمایشگاه انفرادی اوست که به کیوریتوری سجاد باغبان‌ماهر، استادیار دانشگاه هنر اصفهان در نگارخانه نگر برگزار می‌شود. سجاد باغبان دکترای تاریخ هنر با گرایش نقاشی نوگرای ایران دارد و استادیار گروه موزه و گردشگری دانشگاه هنر اصفهان است و همچنین به پژوهش و تدریس درباره نقاشی معاصر ایران اشتغال دارد. احمد وکیلی نقاش، طراح و مدرس هنر، در استیتمنت این نمایشگاه آورده است: «آثار پانته‌آ تغزلی است؛ ایهام دارد و درد مشترکی را دنبال می‌کند اما شعار نمی‌دهد و به روزمرگی نمی‌پردازد. عدم قطعیت در فرم، فضای آثارش را به نوعی رمانتیک می‌کند. موقعیت اشیاء و امور در آثارش واجد زمان و مکان مشخصی نیست و فیگورهایش وجوب جغرافیا یا تیپ مشخصی ندارند. در نتیجه، این فیگورها و فرم‌ها روح سمبلیک گرفته و وارد دنیای مثالی می‌شوند و راه را برای اسطوره‌ای‌شدن باز می‌کنند. تعلیق دارند و جهانی را معرفی می‌کنند که ناآشناست. طراوت این نگاه که از مشخصات هنر است، جهانی را در مقابل بیننده قرار می‌دهد که دال بر واکاوی درونی اوست. به تمامی مخاطبین این نمایشگاه پیشنهاد می‌کنم اول دفترها را ببینند، بعد آثار حجمی و در آخر کارهایی که به نمایش درآمده است. شاید گفته‌های من راحت‌تر درک شود».

گشایش: جمعه ۲۴ تیرماه ۱۴۰۱، از ساعت ۱۶:۰۰ تا ۲۱:۰۰ و بازدید ۲۶ تیرماه تا چهارم مردادماه از ساعت ۱۳:۰۰ تا ۲۱:۰۰ خواهد بود.

آدرس نگارخانه نگر، تهران، زیر پل کریمخان، بعد از تقاطع ایرانشهر، پلاک ۱۵۴، زنگ دوم، طبقه اول- ۰۲۱۸۸۳۱۵۰۶۱

گالری نگر شنبه‌ها تعطیل است.