مکعب سفید

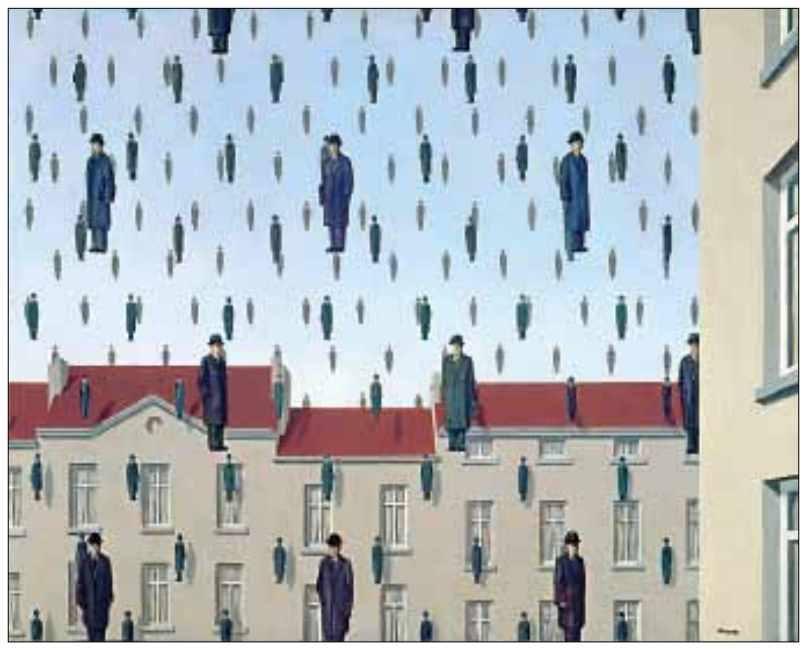
به بهانه نمایش آثار هِنا حنضلی‌زاده در گالری سیحون

پارادوکس «وهم» و «واقعیت»

احمدرضا دالوند

■ هرچند که استفاده‌های متعدد اجتماعی، تجاری، سیاسی و فرهنگی بسیاری از مقوله هنر تاکنون شده و همچنان می‌شود اما برخی از هنرمندان فارغ از تاریخ، سیاست و هر ملاحظه دیگری، هنر را در حریم شخصی و در محدوده استعداد فردی خود می‌پسندند و می‌شناسند. هنا حنضلی‌زاده در زمره این سنخ از هنرمندان است. او، هنر را در به کار انداختن استعداد فردی خود به کار گرفته است. اگر مفهوم شناخت را در دو مولفه: «دریافت شهودی» و «دریافت عقلی» مورد بررسی قرار دهیم، باید گفت هِنا حنضلی‌زاده وقتی درون ناشناخته یا ضمیر ناخودآگاه‌اش را می‌کاود، به دریافتی شهودی از ذهن و تخیل نایل می‌شود ولی هنگامی که قلم به دست می‌گیرد تا ضریب تاثراتش را بر پهنای بوم منتقل سازد با دریافتی عقلی به تکنیک و فرآیند اجرا می‌نگرد. نکته درخور توجه در آثار این هنرمند جوان نیز در چنین پارادکسی نهفته است. هِنا، برای ما می‌بیند. به این معنا که او توانسته است تجلیات ناگهانی‌ای که بر ضمیر او و در اعماق خیال او و پنهان از هر دیده‌ای، بر او حادث می‌شود را روی بوم نقاشی برای ما مرئی سازد. او از پیش نمی‌داند که چه چیز خواهد کشید و از پیش تصمیم نمی‌گیرد که چه رنگی یا چه ماتریالی یا چه تکنیکی را به کار گیرد. او خود را در فضایی ناشناخته رها می‌سازد تا بلکه با دست پر از این سیر و سلوک بازگردد. آنچه در این وادی نصیب مخاطب می‌شود، کالای مرسوم و رایجی نیست. هِنا حنضلی‌زاده با شیوه کارش، حداقل چیزی که به ما منتقل می‌کند، چیزی نایاب و دست نیافتنی است: «اندکی حیرت.» واقعیتِ سخیف و چسبندگی‌های دست و پا گیر مرتبط با آنچه که «واقعیت» نامیده می‌شود، گاه آنچنان روح ما را در خود می‌پیچد که از هیچ چیز نه به حیرت می‌آییم و نه با هیچ شگفتی و شوری زندگی خودرا سرشار می‌کنیم. شایستگی نقاشان سوررئالیست در خلق «شگفتی» است. و این نکته ممتاز آثار هِنا نیز هست. ماده اولیه آثار هِنا حنضلی‌زاده، تصاویری است که از جهان واقعی برمی‌گیرد که با آنها جهان خیالی خود را بسازد. روش

اجرایی او، همان روش‌های فنّی هنر واقع‌گرایانه است اما انشای او از عناصر واقعی یک انشای غیرمتعارف است. او با رفت و آمد پیاپی در جریان سیال ذهن و انتقال نقاشانه آن بر بوم نقاشی؛ سعی دارد قدرت خلاقه‌اش را رها سازد و باید دانست که حرکت در چنین آفاقی از جمله امور دشوار، دیر یاب و پر مخاطره است؛ امری که این هنرمند جوان با ایمانی خلل ناپذیر دست به کار آن شده است. آثار هِنا، از آبشخور آزادی ناخودآگاه سیراب می‌شوند. او با الهام از آزادی ناخودآگاه و ادراک تقویت شده‌اش، لحظه خلاق را می‌جوید و درصدد دریافت‌هایی ناب از لحظات گذرنده ذهن و خیال است. این آثار به هیچ‌وجه انتزاعی، مجرد، دوردست و غیرملموس نیستند بلکه واکنش‌های خود به خودی و جریان سیال ذهن‌اند که از عناصر واقعی و از سرچشمه‌های بکر اندیشه و احساس اصیل می‌جوشند. فروید، ضمیر ناخودآگاه را به صورت دیگی جوشان توصیف کرده است. چنین دیگی از نظر بصری به صورت سطحی منقلب و خیزنده است که گهگاه اشیایی در سطح آن ظاهر می‌شوند و لحظه‌ای مواج می‌مانند و بعد دوباره فرو می‌روند. بعضی از نقاشان می‌کوشند که این سطح جوشان را منعکس کنند. آنها آنقدر با رنگ و فرم به کنکاش می‌پردازند تا به تدریج با الهام‌شان از جهان شباهت یابد اما واقعیت هرگز ایستا نیست و همچون «ابر» در گذر است. هِنا حنضلی‌زاده از آن دسته نقاشان است که تصویر «ابر» را می‌کشد اما نه ابری که یک نقاش ناتورالیست می‌کشد، بلکه این «ابرِ ناشناختگی» است که ذهن اورا درگیر ساخته است. به گفته داوینچی: «ابرها حرکت می‌کنند، می‌چرخند و از دل آنها هیات‌هایی که با وحش اندیشه در سخن‌اند، پدیدار می‌شوند.» نقاشان سوررئالیست، در پشت آگاهی ما در جست‌وجوی هیات‌هایی هستند که با وحشِ اندیشه به سخن در آیند. «شلی» (shelley) شاعر می‌گفت: شاعر الهام خود را از منظره آسمانی، از اشکال ابرگون و نامشخص کسب می‌کند. کاندینسکی هم بیانی مشابه دارد، او از سمفونی اشکال سخن می‌گفت که از آشوب شکل ناپذیر عوامل کیهانی ظاهر می‌شود و آن را موسیقی کائنات می‌نامید. غور در دیگ جوشان روان، از بی‌شکلی، بی‌زمانی و بی‌مکانی آغاز می‌گردد و فقط هنگامی شکل می‌گیرد که اولین رنگ‌ها، ضمن عمل نقاشی روی بوم بنشینند. نقاش قلم‌مو در دست در کرانه‌های ظریف و نازک آگاهی خود به جست و جو می‌رود: او با رنگ کار می‌کند و آن را به هزار شکل در می‌آورد تا سرانجام شکلی با معنی شروع به ظاهرشدن می‌کند. اما چنانچه این تصور ایجاد شود که برای انجام چنین کاری فقط کافی است قلم مویی در دست بگیریم و خود را به بخت و اقبال واگذاریم؛ به هیچ‌وجه صحیح نیست. نقاشی عملی است که به مهارت بسیار نیازمند است. فنی است که باید آموخت و حاصل انضباطی عمیق است. برخورداری از وجه ماهرانه و تکنیک چیره‌دستانه، همان بخش مربوط به «عقلانیت» است که در غیاب آن، امر شهودی به درستی منعقد نخواهد شد. کما اینکه همه نقاشان تاثیرگذار در این وادی، مثل: رنه ماگریت، سالوادور دالی، پل کلی، ماکس ارنست، و... نقاشانی هوشیار، سخت‌کوش و به حد نهایت استادکار بوده‌اند. هِنا حنضلی‌زاده به خوبی دانسته است که با خام‌دستی و بی‌خبری از آیینِ کار، نمی‌توان به اعماق و ژرفای تخیل دست یافت.



گزارش شرق از نمایشگاه «رنه ماگریت: اصل لذت» در لیورپول

راز سیب‌ها و آدم‌ها

حامد صرافی‌زاده

رنه ماگریت بی‌شک یک راز اصیل بود؛ مردی با زندگی سرشار از تناقض، پیچیدگی و ابهام همچون آثارش. نقاشی که ادعا می‌کرد نقاشی را ملال‌آور یافته و با این‌حال خاطره جمعی همه هنردوستان، تصاویر و تخیل سوررئال‌اش را در زمره چشمگیرترین و به یادماندنی‌ترین آثار قرن گذشته ثبت کرده است. عینیت و واقع‌نگری او کمتر از اصلاح ژرف احساسات و تغییر نگرش و درک ما از معنی بودن / زیستن، زمان، اشیاء، پدیده‌های روزمره و مقولات پیچیده و انتزاعی‌تر نبود. او با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی چون نهان‌سازی و آشکارسازی (با حضور پرده‌ها و اجزای درون صحنه)، جفت‌ها/دوگانه‌های مرموز (مواجهه با مانکن‌هایی که به طرز مبهمی بین مرگ و زندگی قرار گرفته‌اند) و تغییر شکل استعاری اشیا (چه از جهت ابعاد و چه با نمایش نوعی سکون و سنگ‌شدگی (petrifaction) برایمان دنیایی آفرید اسرار آمیز، پیچیده و همواره مسحور کننده.

تابستان امسال، موزه تیت لیورپول با همکاری موزه آلبرتینای وین برگزارکننده جامع‌ترین و کامل‌ترین نمایشگاهی بود که تابه‌حال در سرتاسر بریتانیا به آثار رنه ماگریت نقاش سوررئالیست بلژیکی اختصاص پیدا کرده بود. «رنه ماگریت: اصل لذت» با نمایش بیش از صد تابلوی نقاشی او که پیش‌از این در هیچ جای بریتانیا به نمایش در نیامده بودند، به‌همراه مجموعه‌ای غنی و کمتر دیده شده‌ای از عکس‌ها، فیلم‌های خانگی و گرافیک‌های تبلیغاتی به یکی از جذاب‌ترین و منحصر به فردترین نمایشگاه‌های امسال تبدیل شد که توانست ابعاد تازه و کمتر بحث شده را از زندگی و آثار این هنرمند مشهور و محبوب به دوستداران و علاقه‌مندان هنر نقاشی/ سوررئالیسم بشناساند؛ هنرمندی که شاید زندگی و آثارش در این دوران بیش از هر زمان دیگری قابل فهم‌تر و مطرح‌تر و حتی به نوعی مربوط‌تر به زمانه ما نیز به نظر می‌رسد.

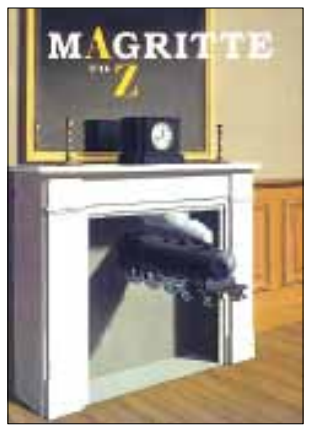
این نمایشگاه درحقیقت با نمایش آثار ماگریت و با استفاده از قابلیت‌های رسانه‌های مختلف، امکان ویژه‌ای را برای مرور دوباره و سریع و نیز بررسی مضمونی مجموعه آثار این هنرمند خلاق و یگانه فراهم کرد و در عمل به کندوکاوی ژرف در تمهیدات ساختاری و اجزای وجوه مفهومی آثار او از اواسط دهه ۲۰ تا زمان مرگش در سال ۱۹۶۷ بدل شد. تابلوهای مختلف نمایشگاه که از موزه‌های عمومی سرتاسر دنیا و مجموعه‌داران خصوصی گردآوری شده بودند شامل معروف‌ترین نقاشی‌های کلام-تصویر و مردان بی‌نام و نشان کلاه به سری می‌شدند که او را در همه‌جا با نام و نشان کردند. گنجینه تحسین‌برانگیز و مبهوت‌کننده‌ای از نقاشی‌های مشهور و نمونه او همچون «آدم‌کش تهدید شده»، «وضعیت انسانی»، «خیانت تصاویر»، «زمان مبهوت»، «قلمرو نور»، «اتاق شنیدن/استراق سمع» و... که دیر زمانی است جزو انگاره‌های معروف شده‌اند. همچنین علاوه بر آثار معروف و شناخته‌شده ماگریت بخشی از کارهای کمتر دیده شده او در معرض دید عموم قرار گرفته بود. در کنار این تابلوهای نقاشی، نمایش آرشیو تصاویر و فیلم‌های خانگی و فیلم‌های کوتاه ساخته او و شناخت جدیدی نیز از رابطه او با همسر و الهه الهام او، ژورژه و همکاریش با جمعیت سوررئالیست‌های بلژیکی برای مخاطبان به همراه داشت.

برگزارکنندگان بر طبق عادت همیشگی و رایج، برای نمایش هر دوره از زندگی و سیر تحول و دگرگونی مضمونی/ سبکی آثار ماگریت سالن‌های متعدد موزه تیت را با عناوین خاصی از یکدیگر مجزا کرده بودند: «برخورد سوررئال»، «ابداع، انگاره، تصویر چیده شده»، «نقاشی‌های دوران Vache»*، «خیانت تصاویر»، «طعم اشک‌ها»، «آثار ابلهانه: ماگریت و گرافیک تبلیغاتی»، «وفاداری تصاویر: ماگریت و عکاسی/ ماگریت و فیلم»، «تصویر جاودان»، «مردی با کلاه لبه‌دار»، «ماگریت در لندن» و «قلمرو نور.» در کنار نمایشگاه همچنین برنامه‌های جنبی دیگری در حال برگزاری است که از جمله می‌توان به دو واحد عملی آموزشی توسط هنرمندان درباره دنیای سوررئالیسم، جلسات بحث و گفت‌وگو درباره ماگریت و کارهایش، سرگرمی‌هایی برای کودکان و اعضای خانواده مانند ساختن کلاه و کاردستی‌های دیگر و بازی و عکاسی در دل ماکت‌ها و چشم‌اندازه‌هایی از آثار ماگریت، اشاره کرد.

به مانند تمامی نمایشگاه‌های آثار هنری (و البته نمایشگاه‌های مربوط به موضوعات دیگر) برگزارکنندگان دست به انتشار کاتالوگی زدند که به طرز جامع و موجزی به معرفی نمایشگاه بپردازد و همچنین برای بازدیدکنندگان در کنار پوسترها، کارت‌پستال‌ها، تی‌شرت‌ها و لیوان‌های دسته‌دار به نوعی یادگاری روشنفکرانه نمایشگاه به‌حساب بیاید. این بار برخلاف بقیه نمایشگاه‌ها، آنها دائره‌المعارفی را چاپ کرده‌اند به اسم «ماگریت: از الف تا ی»؛ یک منبع موجز و مختصر و مفید و البته منحصربه‌فرد در ۲۰۸ صفحه با بیش از ۲۵۰ نقاشی و عکس برای جست‌وجو و کندوکاو در زندگی دوستان و آدم‌های مهم زندگی این هنرمند و همچنین بررسی جامع اجزا، سبک، دنیا و مفاهیم آثار او به کوشش کریستوفر گرانبرگ و دارن پای و قلم ۹ محقق و متخصص و مدرس دانشگاه. نویسندگان با بررسی نزدیک به ۱۵۰ واژه از ابر و انتزاع و آتش تا خشونت و سیب و فیلم، از جعل و غیاب و زبان و چشم تا انگلستان و کلاه لبه‌دار و رویا و از آندره برتن و مکس ارنست و جرج باتای تا سالوادور دالی و ادوارد جیمز و زیگموند فروید مفاهیم کلیدی، شخصیت‌های اثرگذار، نشانه‌ها و دوره‌های کاری را در دنیای ماگریت واکاوی و تحلیل کرده و چشم‌انداز غنی و ارزشمندی را برای طرفداران این هنرمند فراهم آورده‌اند. برای مثال در کتاب برای واژه «فیلم» می‌خوانیم:

«فیلم: ماگریت با سینما بزرگ شد؛ همان هنری که تنها چندسال پیش از تولد او در سال ۱۹۸۹ ابداع شده بود. او در تمام آن سال‌ها [ی نوجوانی و جوانی‌اش] با دقت پیگیر ماجراهای فانتوموس (Fantômas)، لورل هاردی و به ویژه آثار جرج میه‌لیس بود. تاثیر چشمگیر سینما در کارهای اولیه او مثلا «سینمای آبی-۱۹۲۵» کاملا محسوس است. در آن تابلو او زن خوش‌پوشی را کشیده بود که مقابل ساختمانی با سردر و نمای بیرونی کلاسیک ایستاده، در دو طرف قاب پرده‌هایی قرمز رنگ آویزان است و تابلویی در پیش‌زمینه محل سینمای آبی را به خوانندگان نشان می‌دهد. در پس زمینه این تصویر نمونه‌ای از یک صحنه/سن نمایش، بالونی نیز در دور دست‌ها دیده می‌شود. این تابلو یادآور اتفاق دراماتیک دوران کودکی ماگریت است؛ زمانی که در آن بالونی روی سقف خانه‌شان فرود آمد- وقوع ناگهانی لحظه‌ای شگفت‌آور در دل زندگی هر روزه که هنرمند آن را تداعی‌گر جادوی سینمامی‌داند.

ماگریت جدا از الهام گرفتن از آثار تولید شده سال‌های ابتدایی ظهور سینما، «خون آشامان» (۱۹۱۵) و «Judex» (۱۹۱۶) هردو از ساخته‌های لویی فوباد، در مضامین و شخصیت‌های آثارش از ملودرام‌های نمایشی و تصویرپردازی/ تصویرسازی‌های آشکار و کاملا مشخص نیز در ترکیب‌بندی تمامی آثارش وام گرفته بود. او همچنین برای چند فیلم کوتاه فیلمنامه نوشت. برای مثال در اولین صحنه فیلمی به نام «وسواس» (۱۹۳۶) می‌خوانیم:



فضایی سرسبز بیرون شهر- نزدیک‌های عصر- آسمانی ابری- منظره‌ای متروک

۱- مرد جوانی سوار براسب و به نظر سرگردان است.

۲- او در دور دست‌ها چیزی در حال سوختن را می‌بیند.

نمای نزدیک: توبایی [نوعی ساز برنجی] در حال سوختن. فضای سرسبز بیرون شهر در پس‌زمینه.

این فیلمنامه ارجاعی است به تصویر سوارکار گمگشته (The Lost Jockey) و تابلوی «کشف آتش» (۳۵-۱۹۳۴). در کنار این نکته که ماگریت مبنای نوشته‌هایش را بر تصاویر ثابت قرار داده بود، فیلمنامه مورد نظر همچنین به حضور عنصر زمان در آثار او اشاره دارد. انگار که فیلمنامه‌های کوتاه فانتزی او آرام‌آرام به مانند فیلم‌هایی در طول زمان آشکار شده و جلوه می‌کنند. این بُعد زمان نهایتا در فیلم‌های سوپر هشتی که او بین سال‌های ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۰ ساخته بود، نیز محقق شد. «توبا» (داخلی) ساخته شده در سال ۱۹۶۰ بازسازی دوباره تابلوی «عشاق» (۱۹۲۸) اوست»

کتاب در اینجا خواننده را به واژه «قصه‌های کارآگاهی» ارجاع می‌دهد: «قصه‌های کارآگاهی: ماگریت شیفته قصه‌های کارآگاهی بود؛ از تریلرهای ارزان و همه‌پسند گرفته تا رمان‌های به مراتب موشکافانه‌تر و پیچیده‌تر دشیل همت، رکس استوات و هم‌وطنش جرج سیمنون. در سال ۱۹۵۳ او قصه کوتاهی چاپ کرد با عنوان Nat Pinkerton که قهرمانش کارآگاهی خصوصی بود؛ کارآگاهی که در دوران کودکی ماگریت در مجموعه‌ای هفتگی ظاهر می‌شد. ماگریت در این قصه به موجزترین شکل ممکن راوی اتفاق‌های یک روز از زندگی پینکرتون بود که در آن بی‌هیچ تقلای آشکاری از جنایتی اسرارآمیز پرده برمی‌دارد. قصه مدام بین اثری پیش‌پا افتاده و ملودرام، یک ترکیب نمونه‌ای و اصیل ماگریتی، در نوسان است. در آن قصه با اینکه به‌نظر می‌رسد که ماگریت با یک کارآگاه همراه می‌شود با این‌حال او ذاتا همدلی بیشتری با جنایتکارها دارد. ماگریت به‌مانند همه سوررئالیست‌ها این س‌س همدلی را در ابتدای امر نسبت به کسی چون - Fant mas، ضدقهرمان بدنام رمان‌های مارسل آلین و پیر سووستر و فیلم‌های صامت لویی فوباد، پیدا کرده بود. او [همچنین] در تابلو «آدمکش تهدید شده» (۱۹۲۷) از تصویر یکی از فیلم‌های فانتوموس اقتباس کرد. [در این تابلو] زنی روی کاناپه افتاده است و قاتلش در مسیر فرار برای لحظه‌ای مکث کرده تا به قطعه‌ای که از گرامافون پخش می‌شود، گوش کند. در بیرون در دو پلیس ایستاده‌اند تا اورا با تور و باتوم دستگیر کنند اما اگر این شخص فاتوموس باشد، همه می‌دانیم او خواهد گریخت.»

کتاب باز در اینجا خوانندگان را به واژه دیگری، تصرف (Appropriation)، هدایت می‌کند. این قصه همچنان ادامه پیدا می‌کند و واژه‌ها به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند و دنیای روایتگر رازهای قرن گذشته و چه بسا قرن حاضر و تصویرگر ابرها، سیب‌ها، اشیا و مردهای بی‌چهره در ذهن مخاطب بیش از پیش شکافته می‌شود. گشت‌وگذاری چند ساعته در نمایشگاه و تورق چند روزه این کتاب در نهایت در نظر دوستداران او تصویر جامعی می‌سازد از هنرمندی همه فن‌حریف و پیچیده که معمولا با نگاه و برخوردی سرشار از طنز آنارشیستی جهانی را خلق کرد بی‌اندازه متعالی‌تر، جذاب‌تر و ژرف‌تر از دنیای بی‌هیجان و ملال‌آور بورژوازی که مداما و شیفته‌وار به تصویر می‌کشید.

*** Vache Period: در می ۱۹۴۸، ماگریت نمایشگاهی تماما اختصاصی را به نام «Vache» در پاریس افتتاح کرد. این نمایشگاه که کسی دل‌خوشی از آن نداشت، نمایشگر مجموعه‌ای از تابلوهای نقاشی و گواش بود که در مدت زمان بسیار کوتاهی کشیده شده بودند و برخلاف معمول آثار ماگریت به عمد پرنقش و نگار، خودنمایانه، افراطی، سبک و فرمی پریشان‌کننده داشتند. قصد ماگریت بیشتر نوعی پرخاش و درشت‌گویی بود به پاریس- پاسخی دیرهنگام به جایگاه ناچیز و دست‌کم گرفته خودش در جنبش فراگیر سوررئالیسم شهری که در سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۰ در آن زندگی می‌کرد- و البته متهم کردن آندره برتون به پیچیده و زیر و رو کردن افراطی ایده‌های سوررئالیست‌ها.**

بازخوانی داستان سرقت بزرگ تابلوی مونالیزا اثر لئوناردو داوینچی

ماموریت: نجات بانوی فلورانس

علیرضا امیرحاجبی

آثار هنری مشهور جهان هر کدام سرنوشت و داستانی مختص به خود را دارند اما نقاشی مونالیزا یا همان لبخند جیوکوندو اثر لئوناردو داوینچی نابغه هنر رنسانس شاید از سایر آثار داستانی جالب توجه‌تر باشد. یک قرن از دزدیده‌شدن این نقاشی رازآمیز می‌گذرد اما داستان این سرقت بزرگ هنری هنوز که هنوز است، می‌تواند خواندنی باشد.

نام سارق: «ویچنزو پروجیا» یک میهن‌پرست دوآتشه که حاضر است جان خود و حیثیت داشته و نداشته‌اش را برای ایتالیا به باد دهد.

مکان: «موزه لوور پاریس» بزرگ‌ترین گنجینه هنری، تاریخی و باستانی جهان

زمان: تابستان سال ۱۹۱۱

ویچنزو میهن‌پرست به خوبی می‌داند که چنین اقدام خطرناکی را در دستور کار خود قرار داده. نفس‌اش در سینه حبس شد. وی در یکی از سالن‌های لوور در تاریکی شب پنهان شده است و به صدای رفت و آمد نگهبانان گوش می‌دهد. او به خوبی ۴۰۰ سالن و اتاق کاخ لوور را می‌شناسد. ۴۰۰ اتاقی که تنها توسط ۲۰۰ نگهبان محافظت می‌شود. خود را برای دستگیرشدن نیز آماده کرده: «اگر دستگیر شوم، خواهم گفت کارمند شرکتی هستم که با لوور برای خدمات نظافتی قرارداد بسته.» اما اگر با شی مسروقه به دام بیفتد چه؟ هیچ. نقشه او برملا خواهد شد. شناخت و آگاهی ویچنزو از سابقه کار او در لوور ناشی می‌شد. وی در کل هشت‌ماه به عنوان کارگر ارشد و یک بسته‌بندی‌کننده درجه‌یک آثار ارزشمند لوور مشغول کار شد. یک دوره چهارماهه در سال ۱۹۰۷ و سپس چهار ماه دیگر در ۱۹۱۰. به این ترتیب سارق مونالیزا از تمامی زوایای لوور یادداشت‌برداری کرده بود. ساعت حدود ۷:۱۵ دقیقه صبح وقتی ویچنزو مطمئن می‌شود کسی در گراندگالری و سالن کره (Salon Carre) نیست، به سرعت از یک اتاق کوچک بیرون می‌آید و به سمت مقصد نهایی می‌رود. سالن کره میزبان قدیمی آثاری از رافائل، تسین، وان آیک، رامبراند، بلاسکز و بسیاری دیگر است اما هدف فقط یک تابلوست: «مونالیزا»، ولی دلیل این اقدام فوق‌العاده خطرناک ویچنزو چه بود؟ احساسات شدید میهن‌پرستانه و شنیدن یک داستان از غارت آثار هنری ایتالیا توسط ناپلئون بناپارت پادشاه فرانسه بین سال‌های ۱۷۹۲ تا ۱۷۹۷. همه‌چیز داستان صحت داشت به جز یک نکته مهم: «مونالیزا توسط ناپلئون دزدیده نشده بود.» و این را ویچنزو نمی‌دانست. ناپلئون با ایتالیایی‌ها شرط کرده بود که اگر آثار هنری ایتالیا را صاحب شود، از گلوله‌باران شهرهای مهم کشور دست بر خواهد داشت. بنا به اسنادی که توسط نازی‌ها در فرانسه کشف شد، حدود سه‌چهارم آثار ایتالیایی موزه لوور همان غنیمت‌های ناپلئون از کشورگشایی‌هایش بوده. البته چنانچه گفته شد به جز مونالیزا آن هم دلیلی واضح داشت.

لئوناردو آخرین سال‌های زندگی خود را در فرانسه و نزد فرانسوای اول پادشاه آن زمان فرانسه گذرانده و بسیار مورد احترام دربار فرانسه قرار گرفت. فرانسوا پس از مرگ لئوناردو در ۱۵۱۹ میلادی چند تابلو استاد فقید را از مباشر و دستیار داوینچی خرید، از جمله محبوب‌ترین اثر او که به اعتقاد خود هنرمند هیچ‌گاه نتوانسته بود آن را به اتمام رساند. از آن پس تابلو مونالیزا به عنوان بخشی از میراث سلطنتی فرانسه بر یکی از دیوارهای قصر باشکوه فونتن بلو آویخته و پس از چندی به لوور منتقل شد. لوور کاخ سلطنتی فرانسه که ناپلئون نیز به رسم دیرینه در آن اقامت داشت. درهای لوور بعدها با نام موزه ناپلئون روی عموم گشوده شد اما ویچنزو میهن‌پرست از هیچ‌کدام از این جزییات تاریخی خبر نداشت. در ذهن او تنها یک چیز می‌گذشت؛ بازگرداندن مونالیزا به ایتالیا. ماموریتی که خود برای خود تعریف کرده بود. ویچنزو روبه‌روی تابلو ایستاده بود. به سرعت آن را از دیوار برداشت و سنگینی تابلو را حس کرد. جنس تابلو نه از پارچه، بلکه از نوعی چوب درخت تبریزی (Popiar) بود همراه با قابی سنگین. تابلو را روی زمین گذاشت و به سرعت مشغول بازکردن بست‌های قاب شد و سپس تابلو را با پارچه و کاغذی هر دو سفیدرنگ بسته‌بندی کرد. نیمی از عملیات به پایان رسیده بود، از پله‌های بخش خدمات پایین رفت و به تالار ابوالهول (Sphinx) رسید، از اینجا می‌توانست به تالار ویسکونتی و خارج از موزه راه پیدا کند اما آخرین در قفل بود! چه می‌توانست انجام دهد؟ سریعا به این نتیجه رسید که باید خود را به عنوان کارگر شرکت خدماتی معرفی و با خونسردی نگهبان را متقاعد به بازکردن در کند. لباس کار مخصوص موزه نیز به او کمک بزرگی می‌کند. با صدای بلند گفت: «نگهبان در را باز کن» سر و کله نگهبان پیدا شد. وی به هیچ‌وجه به ویچنزو مشکوک نشد و به سرعت در را برای او باز کرد. هوای تازه صبح و دیدن خیابان Quaide Louvre جان تازه‌ای به بدن سراپا لرزان ویچنزو دمید و اینچنین در بیست‌ویکم آگوست ۱۹۱۱ مهم‌ترین سرقت هنری تاریخ به وقوع پیوست.

خبر سرقت به واقع مانند بمب در پاریس، فرانسه و سپس اروپا منفجر شد. حملات آغاز شده بود و دولت فرانسه مورد سرزنش و تمسخر رسانه‌های آن زمان قرار گرفت. این نخستین سرقت هنری بود که ابعادی بین‌المللی پیدا کرد و تمامی مطبوعات اروپایی و آمریکایی به داستان، توجه ویژه‌ای نشان دادند. مقامات پلیس پاریس و مسوولان لوور اعلام کردند که آثار انگشت ویچنزو در بسیاری از نقاط موزه و به‌خصوص روی قاب تابلوی مونالیزا کشف شده که این به یافتن تابلو کمک خواهد کرد.

حدود دو سال هیچ اثر و خبری از مونالیزا و سارق آن به گوش نرسید تا اینکه در ۱۹۱۳ ویچنزو با یک خریدار آثار هنری و عتیقه تماس می‌گیرد: «آلفردو گری» و از او می‌خواهد تا کمک کند مونالیزا به موزه اوفیتزی (Uffizi) فلورانس منتقل شود. جالب توجه اینکه ویچنزو هیچ پولی را مطالبه نمی‌کرد، این اقدام برای او صرفا یک وظیفه ملی و میهنی بود. اما به مسوولان موزه فلورانس گفته بود به دلیل فقر و بیکاری اگر کمکی کوچکی به وی شود، سپاس‌گزار خواهد بود وقتی پلیس فلورانس وی را در هتلی دستگیر کرد. هیچ مقاومت و واکنش تندی نشان نداد چون خود را گناهکار نمی‌دانست و در دادگاه نیز بر حقوق ملت ایتالیا که توسط ناپلئون پایمال شده پافشاری کرد.

همین امر باعث شد ویچنزو نزد افکار عمومی ایتالیا تبدیل به چهره‌ای محبوب، رمانتیک و میهن‌پرست شود. قاضی دادگاه نظر به حس شدید میهن‌پرستی و صحت گفتار و رفتار ویچنزو پروجیا وی را به ۳۸۰ روز حبس محکوم کرد. ویچنزو در طول دوره محکومیت به نقاشی کردن پرداخت اما طولی نکشید که دادگاه تجدیدنظر حکم را به هفت ماه کاهش داد و تابلو مونالیزا قبل از عودت به موزه لوور در چندین موزه ایتالیایی به نمایش عموم گذاشته شد تا مردم ایتالیا یکی از زیباترین شمایل کشور خود و جهان را از نزدیک مشاهده کنند.

کرباس خاکستری

کره‌جنوبی در راه انتخاب استادان ایران و جهان

تازیانه زدن بر اسب بیمار

پرویز براتی

■ موزه هنرهای معاصر هفته گذشته با ارسال نمابری به رسانه‌ها اعلام کرد: «کمیته سازماندهی نخبگان یا اساتید جهانی» تحت حمایت وزارت امور خارجه کره جنوبی، اقدام به معرفی و شناسایی هنرمندان پیشکسوت ایرانی در رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی جهت انتخاب اساتید جهانی سال ۲۰۱۱ کرده است.» بر پایه این خبر، شش هنرمند ایرانی از سوی این کمیته به عنوان استادان جهانی انتخاب شدند. در وهله اول، شنیدن این خبر می‌تواند برای ایرانی‌ها خوشایند باشد اما با کمی دقت در محتوای آن، نکات دیگری استنتاج می‌شود.

۱ به گفته مسوولان تجسمی، تاکنون ۱۸۰ هنرمند به عنوان «استاد جهانی» از ۵۶ کشور دنیا از سوی این کمیته انتخاب شده و ازآنها جهت حضور در جشنواره‌های فرهنگی دعوت به عمل آمده است که از ایران عباس جمال پور و محمدباقر آقامیری در رشته نگارگری، افشین شاهرودی در رشته عکاسی، فرشید مثقالی و قباد شیوا در رشته گرافیک و محمد سلحشور در رشته خوشنویسی به عنوان استادان جهانی انتخاب شده‌اند که گواهینامه آنان برای اعطا به این هنرمندان به موزه هنرهای معاصر تهران ارسال شده است. در بخش دیگر نمابر موزه هنرهای معاصر آمده: «این نمایندگی با هدف معرفی و شناسایی جوانب مختلف فرهنگ‌های جهانی و با برگزاری برنامه‌های متنوع فرهنگی و جشنواره ۲۰۱۱ با حضور هنرمندان و نخبگان فرهنگی و هنری سایر کشورها در شهر سئول اقدام به معرفی و دعوت از هنرمندان رشته‌های مختلف به خصوص هنرمندان هنرهای تجسمی کرده است.» ضمن احترام به اساتیدی که از سوی موزه هنرهای معاصر به کمیته مزبور معرفی شده‌اند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا اقدام موزه در معرفی شش هنرمند فوق‌الذکر، توهین به سایر اساتید ایرانی

نیست؟ آیا امثال محسن وزیری مقدم، پرویز تناولی، محمد احصایی، حسین زنده‌رودی، صادق تبریزی، غلامحسین امیرخانی، نورالدین زرین‌کلک، اسرافیل شیرچی، غلامحسین نامی، آیدین آغداشلو، ابراهیم حقیقی، محمود فرشچیان، صادق بریرانی، پرویز کلانتری، علی‌اکبر صادقی و دهها هنرمند دیگر، «استاد» نیستند؟ موزه بر چه اساسی این هنرمندان را انتخاب کرده؟ آیا این مرکز، به نظرخواهی از انجمن‌های مختلف تجسمی و اهالی هنر دست زده یا این انتخاب هم، از همان قسم انتخاب‌های مصلحتی و یک‌سویه است؟ مساله تعجب‌برانگیز دیگر، عدم توجه به هنرمندان زن ایران است. به راستی جایگاه زنان هنرمند ایرانی در کجای این فهرست است؟ آیا نگاه مردسالارانه دست‌اندرکاران تجسمی باید موجب نادیده انگاشتن نام هنرمندان بزرگی چون ایران درودی، منیر شاهرودی، منصوره حسینی، گیزلا وارگا سینایی، پروانه اعتمادی، فرح اصولی، فریده لاشایی و چندین و چند هنرمند زن دیگر شود؟!

۲ بسیارند کمیته‌های بی‌یا با نام و نشانی که همه ساله اقدام به جمع‌آوری اطلاعات هنرمندان و نویسندگان رشته‌های مختلف برای انتخاب برترین‌ها می‌کنند. رای و نظر کمیته‌ای بی‌نام و نشان تحت عنوان «کمیته سازماندهی نخبگان یا اساتید جهانی» چه ارزشی برای مرکز هنرهای تجسمی دارد؟ این کمیته زیر نظر و حمایت وزارت امور خارجه کره جنوبی فعالیت می‌کند و نه وزارت فرهنگ و هنر کره یا حتی یک نهاد فرهنگی دیگر این کشور. طبیعی است که قضاوت این کمیته نمی‌تواند هنری باشد؛ چرا که خواه ناخواه تحت تاثیر مناسبات دیپلماتیک و سیاسی است، نه هنری. با این حال اگر نام شش هنرمند ایرانی در فهرست «استاد جهانی»- عنوانی نسبی و مناقشه‌برانگیز- قرار نگیرد، به معنای آن است که در ایران یک استاد هنر هم وجود ندارد؟!

۳ اقدامات دو، سه‌سال اخیر مرکز هنرهای تجسمی به تازیانه زدن بر اسبی بیمار می‌ماند. این مرکز، فضای تجسمی را دو قطبی کرده و ظاهرا موزه هنرهای معاصر حلقه پیوند عده‌ای خاص شده که با مدیر این مرکز همسو و هم فکر هستند. در تمام دو سالانه‌ها و نمایشگاه‌ها، مدام نام چند نفر خاص به عنوان داور، دبیر و هیات انتخاب تکرار می‌شود و عملا انجمن‌ها به فراموشی سپرده شده‌اند. این امر کیفیت دوسالانه‌ها را تنزل بخشیده و به چند پارگی در فضای هنری کشور انجامیده است. پیکر هنرهای تجسمی در داخل، روزبه‌روز نحیف‌تر از قبل می‌شود. گاه عرصه بر گالری‌ها تنگ می‌شود و گاه انجمن‌ها مورد بی‌مهری قرار می‌گیرند. گفته می‌شود مدیر مرکز هنرهای تجسمی، از مصونیتی «خاص» برخوردار است و به جهت رابطه نسبی یا سببی با جریانی خاص، نوک پیکان انتقادها نسبت به عملکرد او در میانه راه شکسته و دور انداخته می‌شود. تاوان این مصونیت را چه کسی باید بپردازد؟