نظربازی

دریچه‌ای در بازتاب

درباره نمایش شقایق سعیدی

جاوید رمضانی
منتقد

این روزها در تب‌وتاب فروش و بحران مالی و پیشتازی رسانه نقاشی، بازارهای مکاره و عمده‌فروشی و نمایش‌های گروهی، شاهد نمایش انفرادی از هنرمند عکاس، شقایق سعیدی در گالری شیدا بودیم.

اینکه چرا عکاسی و فتوآرت از تک‌وتا افتاد و در دهه اخیر دیگر آن بروبیای دهه ۸۰ را ندارد، خود بحث جالبی است که بماند برای فراقت و امکانی دیگر. اما فراموش نکنیم عکاسی از بازنمایی طبیعت صرف شروع شد و نقاشی را به جهان انتزاعی تبعید کرد.

خود وارد زندگی مردم شد. امروزه همه دارای رسانه‌ای شدند که با آن، فردیت مورد تمایل خود را آشکار و در رسانه‌های اجتماعی فعالیت می‌کنند. هنرمند دیگر شیء تولید نمی‌کند، بلکه زیست در جریان خود را تبدیل به اثر می‌کند و مردم به کمک انواع بازنمایی واقع‌گرایانه در دام رؤیاپروری افتاده‌اند تا تنور اقتصاد صنعت فرهنگ داغ‌تر شود.

فارق از معنایابی و هستی‌شناسی، فراموش نکنیم که نشانه‌شناسی تصویر واقع‌گرا، خود مسیری بود که به کمک عکاسی هنری را شکل داد که به سادگی لایه‌های پنهان معنایابی از طبیعت اطراف را گسترش داد و هنر را از قید تکنیک صرف نجات داد.

سعیدی به عنوان یک هنرمند در انتخاب‌های خود سعی در بازخوانی مشی فلسفی فارغ از مکان عکاسی را در جایگاه هستی‌شناسانه قرار می‌دهد. او سعی دارد مقولات ساده‌ای همچون پنجره را با رویکردی پدیدارشناسانه بررسی کند. زیبایی‌شناسی او با تکیه بر آشنایی‌زدایی ظاهری و انتخاب مکان‌های دیده‌نشده غیربومی برای مخاطب بومی و خارج از ایران، دیگری‌پسندی را کاتارسیس کرده و جریان حقیقت مهیب زیستن برای همه انسان‌ها را نشان می‌دهد. در عکس‌های سعیدی که با ظاهری فرمالیستی ارائه شده، به سادگی می‌گوید آسمان همه‌جا همین رنگ است.

هنرمند که دومین نمایشگاه خود را ارائه داده، پیشرفتی قابل تأمل در انتخاب چیدمان و اندازه عکس‌ها نشان می‌دهد. جالب است که در این شرایط سخت اقتصادی نمایش او استقبال گسترده‌ای داشته و فروش خوبی نشان می‌دهد.

حال نمی‌دانم چون خارج را نشان می‌دهد یا معنایی اصیل را مطرح می‌کند، ولی در هرحال وقتی اینستاگرام هست، دیگر تصویر خارج خیلی طرفدار ندارد؛ آن‌هم تصاویر برش‌خورده و منقطع فارغ از دورنما.

در حیطه عکاسی شاید بشود گفت که تزیینی است، اما در دریای تصاویر نقاشی پررنگ و لعاب با قیمت‌هایی نه‌چندان متفاوت چطور مخاطب عکس به خانه می‌زند آن هم با ابعادی کوچک.

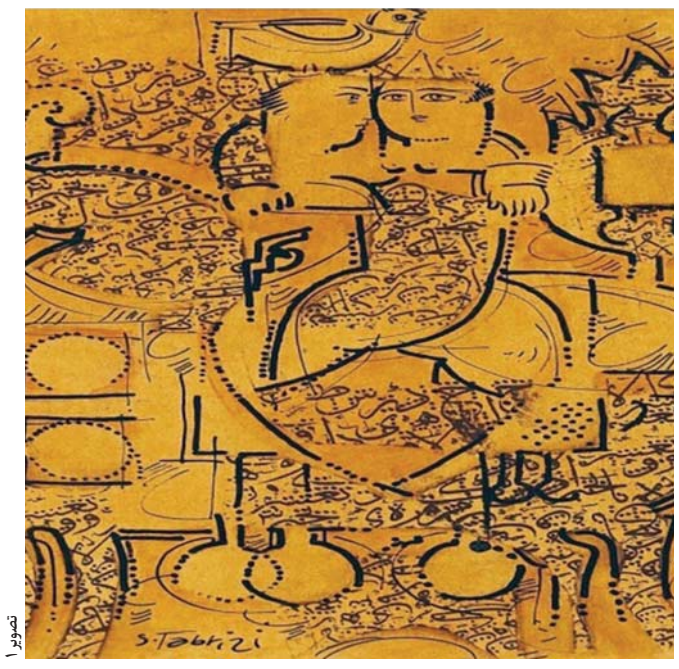
با تورقی در اینستاگرام حجم نقاشان و عکاسان وطنی را می‌توان ارزیابی کرد. حال، آیا نقاش یا عکاس هنرمندند؟ خیر! هنرمند بدون توجه به جریان مد روز در پی جست‌وجوی معنایاب خود است؛ اینکه چقدر فروش دارد، چقدر مشهور می‌شود و چقدر بر روی صحنه دیده می‌شود. انگیزه‌هایی است که بیشتر او را مسخره می‌کند؛ آن‌چنان‌که هنرمند در دوران ناصری مسخره‌باز نامیده می‌شده.

دوران ناصری هم دیگر معرف حضور هست؛ نخستین زمانی است که خلأ گفتمان دوران باعث نشت رفتار دیگری در همه شئون است و عجیب اینکه شاه از نقاشی به عکاسی عزیمت فرموده و هنر جدید پیشه کردند.

عکاسی به دلیل سادگی تولید، ابزار نکویی است که می‌شود به‌راحتی به سرمایه‌های فرهنگی رسید، نمایشگاه گذاشت و مطرح شد. اما همین سادگی باعث پیچیدگی خاصی است که در واقع دامی است برای ساده‌اندیشان و واقعیت جاری به‌سختی قابل خوانشی متفاوت است و رفتار نقاشانه در بطن خود در هر انسان به لحاظ فیزیکی متفاوت است. ولی برای تغییر در تصویر عکاسانه شما باید به لحاظ ذهنی متفاوت باشید، نه فیزیکی. البته امروزه با تکنولوژی یا تکنیک‌های آلترناتیو افکت نقاشانه یا زیبایی‌شناسی سانتی‌مانتال برعکس سوار می‌شود. اما تصاویر سعیدی در عین سادگی و بدون هیچ ترفندی چاپ شده بودند.

متن هنری سعیدی مانند رمانی است رازآلود و سرشار از نشان‌ها و سمبلیک. او به‌خوبی از آرای سارکوفسکی آگاه است و پنجره را در مقام سوژه‌شناسا به کار می‌بندد.

باید پذیرفت که نسل جدید نیازمند خوانشی جدید از هنر و نظام تصویر است و عکس واقع‌گرا ماده خام بسیاری از کنش‌های اجتماعی جهان زیسته معاصر است.



تصویر ۱

تصویر ۲

مواجهه سنت با مدرنیته

نگاهی به آثار صادق تبریزی

سپیده سامی
پژوهشگر هنر

تقابل میان سنت و مدرنیته، تقابلی دیرین در فرازوفرودهای تاریخ سیاسی، اجتماعی و هنری ایران است. در برهه‌های خاصی این تقابل‌ها شدت یافته یا شکل‌های مختلفی به خود گرفته است. به باور جهانبگلو، جنگ ایران و روسیه و شکست غرور ملی ایرانیان از عقلانیت ابزاری، نقطه آشنایی ایران با مدرنیته است؛ این شکست منجر به نوعی خودآگاهی میان نخبگان و اشراف ایرانی و درعین‌حال آگاهی ایشان بر عقب‌ماندگی ابزاری و تکنولوژیکی ایران دربرابر غرب شد (۱۳۸۱: ۱۱۷). به نظر می‌آید جریان ناسیونالیسم‌گرایی نیز نوعی واکنش به وجود همین تقابل‌هاست که در رویارویی با دستاوردهای علمی، فرهنگی و هنری غرب پدید آمده و روشنفکران ایرانی را به دستاوردهای گذشته متوسل کرده است تا با تمسک به میراث فرهنگی خود، بر احساس مغبون‌شدگی دربرابر غرب فائق آیند. با اندکی تأمل در پدیده ناسیونالیسم در ایران می‌توان دریافت که درک کاملی از آن هرگز شکل نگرفته است. ازاین‌رو این جریان گاه با رویگردانی از مفاهیم دینی سعی در پاسداشت ارزش‌های ملی داشت و گاه از تصاویر دینی و نمادهای مذهبی برای خلق اثر و جریانی نو بهره برده است. «هنگام سخن‌گفتن از ناسیونالیسم در ایران و شاید در خیلی از کشورهای جهان سوم، با بعد دیگری از مشکل نیز روبه‌رو می‌شویم. چون ناسیونالیسم هم مثل لیبرالیسم، مارکسیسم، اتومبیل و میکروالکترونیک، محصول تاریخ اروپاست و آن‌هم مثل خیلی از مفاهیم و فنون دیگر یا کورکورانه نسخه‌برداری شده و مورد تقلید قرار گرفته یا -به ندرت- مورد اقتباس واقع شده و بر جامعه ایران منطبق شده است» (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۴۶۶).

جریان‌های هنری نیز از این رویداد مستثنا نبودند؛ چنانچه در دهه ۴۰ «مکتب سقاخانه» رویکردی التقاطی از عناصر مدرن و سنتی را برای خلق آثار هنری‌اش برگزید. پاکباز در تعریف مکتب سقاخانه می‌گوید: «اصطلاحی که نخستین بار کریم امامی برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند «سنت» را در قالبی «نو» ارائه کنند، به کار برد (۱۳۴۱)» (۱۳۹۴: ۸۳۶). سپس ادامه می‌دهد که این هنرمندان به دنبال هویت ایرانی در گذشته‌های دور فرهنگی ایران بودند؛ بنابراین مواد و موضوع کار را خود را هم از آن دوره‌ها برگزیدند. از خوشنویسی، نقوش و رنگ‌های کاشی، نقش‌مایه‌های روستایی و از نمادهای مذهبی در ترکیب‌بندی‌های مدرن استفاده می‌کردند. این روش کیفیتی به آثارشان می‌داد که برای خارجیان شایان توجه بود. این جریان کوششی جدی برای توافق سنت با مدرنیته بود اما نوعی برخورد صوری با آن داشت. سقاخانه بر جریان‌های بعدی هنر ایران اثرگذار واقع شد (۱۳۹۴: ۸۳۶).

همچنین کشمیرشکن تاریخچه جریان سقاخانه را به دو دوره تقسیم‌بندی می‌کند: دوره ابتدایی (از سال ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۳) و دوره متأخر (از ۱۳۴۳ به بعد). دوره اول هنرمندانی همچون حسین زنده‌رودی، تناولی و فرامز پیلارام بودند که از عناصر عامیانه نذری در آثارشان استفاده می‌کردند و در دوره بعد نقاشان و مجسمه‌سازان به‌طور مستقیم از شکل‌های هنرهای سنتی ایران حتی بدون ارتباط با شمایل‌نگاری شیعی (مثلا از عناصر هخامنشی تا قاجار) به عنوان ماده خام برای آثارشان بهره می‌گرفتند. پیشگامان این جریان عبارت بودند از: زنده‌رودی، تناولی، منصور قندریز، پیلارام، ناصر اویسی، صادق تبریزی، ژازه طباطبایی و مسعود عربشاهی (۱۳۹۴: ۱۰۸). همچنین «در کل بهره‌گیری این هنرمندان از سنت بیشتر ارجاعی صوری به سنت بود تا اشاره به مضمونی تداعی‌گر یا محتوایی مفهومی. این کیفیت به‌ویژه در شاخه انتزاعی این جریان مشهودتر است» (همان: ۱۰۹).

از هنرمندان شاخص این جریان می‌توان به صادق تبریزی (۱۳۱۸-۱۳۹۶) اشاره کرد که آثارش جنبه‌های نشانه‌شناسانه فراوانی دارد. در دانشنامه دانش‌گستر در مورد او چنین گفته شده است: تبریزی با توجه به هنر سنتی ایران اغلب روی کاغذ و پوست کار می‌کرد. از طرح‌های تزیینی، نگاره‌های سنتی، نوشته‌ها، تمبرهای پستی، سنگ‌های نیمه‌قیمتی و دیگر اشیا در نقاشی‌های طنزآمیز اولیه‌اش استفاده می‌کرد. او از دهه ۱۳۴۹ شمسی از عناصر خوشنویسی برای ایجاد پرده‌های شاعرانه موزون بهره برد.

تصویرا: بدون عنوان، اثر صادق تبریزی، حدود ۱۳۴۵، ترکیب مواد روی بوم، ۱۰۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر، مجموعه فرهنگستان هنر، (کشمیرشکن،۱۳۹۴ :۱۵۶).

اثری منتخب از او، قابلیت بررسی جنبه‌های نشانه‌شناسانه را در آثارش نشان می‌دهد؛ عناصری شبیه پیکره‌ها، پرنده‌ها، اسب‌ها، گنبدها، اشکال هندسی نظیر مثلث، مربع، دایره و خط‌نوشته‌ها که در قسمت‌هایی از تصویر وجود دارد، هریک می‌توانند نشانگر مفهومی خاص باشد. این عناصر همه از عناصر مشترک در آثار مکتب سقاخانه هستند. دل‌زنده می‌گوید: آثار هنرمندان مکتب سقاخانه در سال‌های نخست (۱۳۳۹-۱۳۴۵) شالوده تحول زبانی تازه‌ای را برای هنر نوگرای ایران به وجود آورد. مؤلفه‌های اصلی این تحول، نخست در ظهور فرم‌های هندسی پایه مثلث، مربع، دایره، مکعب، استوانه، مخروط، دوم، سطح‌های رنگی تفکیک‌شده که درون فرم‌های هندسی را پر کرده‌اند و دست آخر، تلفیق و انطباق این سطوح با شکل‌هایی با ارجاع بیرونی بود. حاشیه‌های فرم‌های هندسی و سطوح رنگی هم بیشتر با عددنویسی یا حروف فارسی مشخص شده‌اند (۱۳۹۵: ۳۲۸-۳۳۲). اشکال هندسی موجود در اثر، بارها در کل آن تکرار شده‌اند: اشکال مربع، مثلث و مستطیل و خطوط منحنی. در پس‌زمینه، اشکالی شبیه گنبد و مناره دیده می‌شود که تکرار حالت گنبدها به‌طور قرینه در پایین نقاشی، به عنوان زین اسب‌ها قابل توجه است. این تکرار اشکال می‌تواند معنایی نمادین داشته باشد (مانند فرم دایره در بدن زن) و نیز می‌تواند از مشخصه آثار مکتب سقاخانه، یعنی فرم‌های عاریت‌گرفته از نقوش باستانی به حساب آید. همچنین در زیر خطوط اصلی نقاشی که با رنگ مشکی ضخیم کشیده شده، خطوط ظریف دیگری به چشم می‌آید و به نظر می‌رسد نقاش طراحی زیرین کار را دست‌نخورده باقی گذاشته و بهترین خطوط را از طرح اولیه پررنگ کرده است. همچنین از فرم مربع در قسمت‌های مختلف تصویر مانند روی زین اسب، روی بدن اسب‌ها و در محیط اطراف آنها، استفاده شده است. «مربع اغلب نماد زمین، ماده و ثبات است. در نظام تطابق چینی، مربع با زمین و رنگ زرد ارتباط دارد» (شفرد،۱۳۹۳: ۳۴۵). گاهی در درون مربع‌ها، فرم‌های لوزی‌شکل به چشم می‌آید، مانند مربعی که روی زین اسب سمت چپ تصویر است و داخل آن یک لوزی دیده می‌شود. «لوز، لوزی یا شکل الماس مظهر نیک‌بختی و پیروزی و یکی از «هشت گنج» چینی است» (شفرد، ۱۳۹۳: ۳۵۰).

در نقاشی منتخب، نحوه قرارگیری پیکره‌ها در تصویر نیز قابل توجه است. بدن‌شان از نیم‌رخ و صورت‌شان تمام‌رخ نشان داده شده و اسب‌ها به‌طور کامل نیم‌رخ هستند. بنابر نظریه نشانه‌شناسیک مه‌یر شاپیرو که به جنبه‌های شکلی و ادراکی نشانه‌های دیداری تأکید دارد و روی رابطه پیکره-زمینه تأکید می‌کند، این نوع نمایش پیکره می‌تواند نشانه‌شناسیک باشد. «شاپیرو ملاحظات خود را در این مورد که معنا و شکل هنری در ارائه به سادگی جدایی‌پذیر نیستند، برای مجسم‌کردن دید نیم‌رخ و تمام‌رخ به کار می‌گیرد. عوامل تعیین‌کننده قراردادی و سنتی سبکی به‌منزله انگیزه‌ای برای گزینش دیدگاه نیم‌رخ و تمام‌رخ عمل می‌کنند، ولی گزینش هرکدام از این دو دیدگاه می‌تواند بر مرتبه پایگانی و آیین مقدس یا تأثیر نمایشی دلالت کند. با دیدن تصویر تمام‌رخ، احساس مشارکت در ارتباط مستقیم و یک‌به‌یک با آن تصویر به ما دست می‌دهد. اما تصویر نیم‌رخ می‌تواند با دیگر تصویرهای عرضه‌شده اندرکنش یابد و ما را به صورت ناظری که از بیرون به درون می‌نگرد، درآورد» (آدامز، ۱۳۸۸: ۱۷۵). براساس این نظر، هنرمند از همان روش‌های فاصله‌گذارانه‌ای تبعیت کرده که در نگارگری قدیم ایران وجود داشته و تماشاگر را فقط به عنوان ناظری که از بیرون به دنیای درون اثر می‌نگرد، فرض می‌کرده است و به این وسیله مخاطب را در ارتباط مستقیم، درونی و احساسی با نقاشی قرار نمی‌دهد؛ چنانچه در چهره‌های این پیکره‌ها نیز هیچ احساساتی قابل مشاهده نیست. چهره‌ها شبیه به هم و بدون احساس تصویر شده‌اند؛ اگرچه برخلاف چهره‌پیکره‌ها، چهره اسب‌ها با احساسات زیاد تصویر شده است. چشم‌های کاملا درشت و گشوده، با دهان‌های باز که گویی درحال شیهه‌کشیدن هستند حالتی از وحشت‌زدگی را منتقل می‌کند. این وحشت‌زدگی اسب‌ها شاید نشانگر حادثه ناگواری باشد که در پیش است. همین‌طور آدامز بنابر نظر شاپیرو می‌گوید: قرارگیری پیکره‌ها در سمت راست و چپ تصویر به نشانه‌شناسی مرتبط است. زیرا سمت راست خدا و به‌طور کلی نشانگر امر مطلوب است. شاپیرو می‌گوید بخش‌های مختلف میدان یا همان زمینه اثر تصویری، نشانه‌هایی بالقوه هستند. (آدامز، ۱۳۸۸ :۱۸۲). ازاین‌رو توسل نقاش به نشانه‌های دینی مرسوم در آثار مکتب سقاخانه در اینجا نیز نمایان می‌شود. «در تمدن‌های غیرغربی نظیر ایران، حداقل تا پیش از هجمه مدرنیته، هرگز پیوند میان مبدأ، طبیعت و انسان از یکدیگر نگسسته است و بنابر گفته شایگان، هرگز از دوگانگی‌های موجود در غرب، نظیر جدایی دین و فلسفه و روح و جسم که منجر به تفکیک علوم از یکدیگر شد، خبری نبود» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۵۸). از تصویر چنین برمی‌آید که این دو پیکره به دیدار هم رفته و با وجود پرنده‌هایی که به همراه دارند، گویی در قراری عاشقانه به سر می‌برند؛ چنانچه در سایر آثار صادق تبریزی نیز وجود زوج‌های دلداده به چشم می‌خورد. عنوان کارهایی دیگر او مثل «دو دلداده» می‌تواند معرف وجود این مضمون در آثار او باشد. کشمیرشکن می‌گوید: سوارکاران و زوج‌های تغزلی نقاشی‌شده روی سفالینه‌ها و نگارگری قدیمی ایران، موضوع آثار نقاشی صادق تبریزی نیز هست. آثار او ابتدا ملهم از اشیای نمادین سنتی در هنر عامیانه، نظیر مهره‌های آبی، کلیدها و قفل‌های قدیمی، تک‌برگ‌هایی از نسخ خطی، سیاه‌مشق‌ها، مهرهای قدیمی امضا، کاسه‌های فلزی با لبه‌های حکاکی‌شده، سرهای قلیان، شیشه‌های رنگی یا تکه‌هایی از سنگ‌های نیمه‌قیمتی بود. او این نشانه‌ها را از نگارگری ایرانی، پیکرنگاری قاجار و اشکال نقاشی مذهبی و عامیانه قهوه‌خانه الهام گرفته بود (۱۳۹۴: ۱۳۸).

تصویر ۲: اثری از صادق تبریزی، از مجموعه سواران و عاشقان، مرکب سیاه روی پوست.

آثار صادق تبریزی سرشار از نمادها و نشانه‌های مختلفی است که بیش از آنکه در ارتباط با یکدیگر ایجاد معنا کنند، هریک به شکل مستقل به معنایی دلالت می‌کنند. هنرمند با استفاده از عناصر نمادین موجود در نقاشی‌ها و نگاره‌های کهن توانسته است آنها را به‌گونه‌ای نو بازآفرینی کند. همچنین تلاش هنرمند در راستای ایجاد نوآوری در فرم نقاشی بوده است و محتوا در این اثر در درجه دوم اهمیت قرار دارد. محتوای این آثار به واسطه ایجاد شبه‌روایت‌ها، تکرار موضوعات ادبیات کهن ایران به نظر می‌رسد، اما ترکیب فرم‌های نگارگری ایرانی با نقاشی انتزاعی در این آثار بیشتر شایان توجه است؛ ازاین‌رو در این اثر، وجود نشانه‌ها بیشتر معلول توجه به فرم اثر است تا محتوای اثر.

منابع

آدامز، لوری (۱۳۸۸). روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نشر نظر.

پاکباز، روئین (۱۳۹۴). دایره‌المعارف هنر (سه جلد). تهران: نشر فرهنگ معاصر.

جهانبگلو، رامین (۱۳۸۱). موج چهارم، ترجمه منصور گودرزی، تهران: نشر نی.

دانشنامه دانش‌گستر (۱۳۸۹). زیر نظر علی رامین، کامران فانی و محمدعلی سادات، تهران: مؤسسه دانش‌گستر روز.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران، تهران: نشر نظر.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸). آمیزش افق‌ها: منتخباتی از آثار داریوش شایگان. تهران: فرزان‌روز.

شفرد، راونا و راپرت (۱۳۹۳). ۱۰۰۰ نماد: در هنر و اسطوره شکل به چه معناست، ترجمه آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، تهران: نشر نی.

کاتوزیان، همایون (۱۳۷۲)، مصدق و نبرد قدرت در ایران، تهران: نشر آرمان.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: نشر نظر.

گالری

او انتهای رنگین‌کمان‌ها را به هم گره می‌زند

به بهانه‌ی نمایشگاه «آرزوی روی‌دادن امری همراه با انتظار تحقق آن»

هُونسیو دلاپاز
استاد دانشگاه

گره، مهارتی کاربردی است که هم‌زمان به‌مثابه نماد نیز خوانش می‌شود. با ارجاع به شواهدی که به ۱۵ هزار تا ۱۷ هزار سال پیش بازمی‌گردد، گره از ابتدایی‌ترین تکنیک‌های مورد استفاده بشر، حتی پیش از اختراع چرخ یا تبر فلزی بوده است و در گذر هزاره‌ها به زبان و نمادشناسی جوامع بسیاری راه یافته و در فرهنگ‌های بومی مختلف معانی بالقوه متنوعی دریافت کرده است؛ از آیین ازدواج که آن را «پیوند» و وصل‌شدن می‌نامند، تا زمان‌هایی که عدم توانایی بیان حس یا سخنی همچون «گرهی در گلو» وصف می‌شود.

اگر نخ یا ریسمان را خطی ملموس در فضا بدانیم، گره یک وقفه و نقطه‌ای از تبیین و تفسیر در امتدادی پیوسته است که به شکل‌گیری معنا می‌انجامد. همچنین نقطه‌ای از اتصال، اتحاد و محل تلاقی است، اما در هر وضعیت، درنگی را نمایش می‌دهد که نشان از انجام فعلی تعمدی و محسوس برای اعمال تغییر دارد.

سال‌ها مادربزرگ من تکه‌نخ‌های باقی‌مانده از بافته‌های مادرم را -که «پسماند» نامیده می‌شوند- به هم گره می‌زد و دور هم می‌پیچاند تا آنها را دور نریزد. او در نسلی متولد شده بود که با کمبود و محدودیت‌های مختلف مواجه بودند و شیوه نگریستن او به ضایعات هر ماده‌ای، او را به ساختن این توپ‌های رنگارنگ نخی واداشت که هیچ مورد استفاده از پیش تعیین‌شده‌ای نداشتند، اما به خودی خود اشیائی بدیع و زیبا بودند. توپ‌های رنگارنگ نخی و پر از گره درنهایت به تعداد قابل توجهی رسیدند و من و مادرم تصمیم گرفتیم این گلوله‌ها را از هم باز کنیم و همچون تاروپود روکش‌هایی به هم ببافیم. پس از مرگ مادربزرگم، این سطوح به یادمان و یادگارهای خاطره‌برانگیزی از او و زندگی‌اش بدل شد. در سال ۲۰۲۳ «او انتهای رنگین‌کمان‌ها را به هم گره می‌زند» عنوان مجموعه‌ای از آثار من شد.

این آثار در سراسر موزه و از فاصله‌های دور، همچون دروازه‌های رنگینی به نظر می‌رسید که سطوح از رنگ انباشته و پرتلاطم آنها به‌طور گیج‌کننده‌ای نگاه را درگیر یا حتی همچون آثار آپتیکال‌آرت، چشم را دچار توهم‌های بصری می‌کرد. با نزدیک‌ترشدن به آنها، توهم فضای رنگین از بین می‌رفت و واقعیت ملموس نخ‌ها جای آن را می‌گرفت. گره‌ها، وقفه‌ها یا همان رد لمس دستان مادربزرگم، ماندگار در تاروپود پارچه واضح می‌شد. اکنون دیگر هر گره، آنِ ثابت‌شده در زمان و همچون برهان زندگی مادربزرگ من بود.

گاهی با دیدن این آثار می‌توانم انگشتانش را تصور کنم که در فضا حرکت می‌کنند. او انتهای نخی را به دست می‌گیرد، آن را به موازات نخ دیگر میان انگشتانش قرار می‌دهد، دو سر نخ‌ها را به دور خودشان می‌پیچد و آنها را از میان حلقه پیچیده‌شده، عبور می‌دهد. هرچند حرکت و رفتار دستان او برای گره‌زدن بسیار سریع و گذرا بود، اما لحظه‌ای از زندگی‌اش را در این عمل ساده اما معنادار، در اتصال دو نخ و سطحی بافته‌شده حک می‌کرد.

حضور مشهود او زیر این سطوح و پسِ لایه‌های پارچه پیداست. این حضور هم‌زمان هم یادآور نیستی و هم ضیافتی برای زندگی است؛ به عنوان یک اثر هنری که بیانی از مرگ است، میان اندوه و شادمانی توازنی برقرار می‌کند تا یادواره‌ای از زیستن او باشد.