نگاه

خواب و رویا

نگاه کوتاهی به آثار محسن احمدوند در گالری سیحون

یحیی تدین

وقتی به نمایشگاه می‌رسم جوان کم سن و سالی را می‌بینم که با صدای بلند از من استقبال می‌کند؛ با تعارفاتی که هرچند لایق ما نیست ولی محبت او را می‌رساند. اولین بار است که می‌بینم‌اش و همین‌طور اولین‌باری است که می‌خواهم با کارهایش آشنا شوم. اما از روی همان تصویری که روی کارت دعوتش نقش زده می‌شود حدس زد که آثارش حس و حال خاصی دارند و متفاوتند، طرحی سیاه و سفید در فضایی پر از ابهام و رویا.

با همه تنبلی که در سر زدن به نمایشگاه‌ها دارم علاقه‌مند شدم به دعوت او لبیک بگویم.

راستش یک‌چیز غریبی به من می‌گفت «تدین این کارها رو ببین»...

گپ کوتاهی می‌زنم. به تازگی در رشته نقاشی از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شده است.

می‌گوید دو تا از بهترین کارهایش اینجا نیست چون هنردوستان غربی از او خریده‌اند، یکی دو ماه دیگر هم نمایشگاهی از آثار او در یکی از کشورهای اروپای شمالی برپا خواهد شد. در این باره می‌گوید: «اصلاً خوشحال نیستم دلم می‌خواست نمایشگاه دوم و سومم را هم توی ایران برگزار می‌کردم. اصلاً از اینکه در اول کار در خارج از ایران نمایشگاه برگزار کنم خوشحال نیستم.»

با راهنمایی او از دیوارهای سمت راست گالری سیحون شروع می‌کنم و بعد آرام مرا تنها می‌گذارد.

تصویری که روی کارت دعوتش دیده بودم اینجا بزرگ‌تر و روشن‌تر به من زل زده است: تصویر زنی با دو صورت که در یک چهره قرار دارند، یک جفت چشم از تبار چشم‌های ایرانی، یکی درشت و سیاه و یکی دیگر که سیاهی ندارند و لب‌های درشتی که روی لب‌های بی‌رمق دیگری قرار گرفته‌اند و سگی که در آغوش زن نشسته و به نقطه‌ای دیگر نگاه می‌کند.

بعد می‌روم سراغ طرح‌های دیگر. پهلوانان اساطیری، چهره‌های مینیاتوری، آدم‌های شقه شده، کلاغ‌ها، پرنده‌ها که هرکدام از جایی سر در می‌آورند و خطوط زیبای نستعلیق این جادوی هنر شرقی که بعضی از تابلوها را دربر می‌گیرند.

در آثار این جوان هنرمند کمتر به رنگ بر می‌خورید اگر هم در گوشه‌هایی دیده شوند جز تکه‌هایی قرمزرنگ چیز دیگری نیستند. قرمز آتشین یا قرمز اناری و کمتر سراغ رنگ‌های دیگر می‌رود. کارها همه با قلم فلزی و مرکب خلق شده‌اند که در میان فضاهای سفید و سیاه بیننده را با خود به جهانی جادویی می‌برند.

نیم‌نگاهی به نقاش می‌اندازم. دارد با یک نفر اهل ذوق بحث می‌کند. توی صحبت‌ها کلماتی می‌شنوم مثل سوررئالیسم، محصص، خشونت، خواب و رویا و خیلی چیزهای دیگر، بحث آنها ادامه دارد.

به فضای آثار برمی‌گردم. دو قدم به عقب و طرح‌ها را دوباره مرور می‌کنم. آنها مرا به ریشه سرزمینم نزدیک می‌کنند، اصیل و کهن به‌نظر می‌آیند، در آنها خودت را می‌توانی پیدا کنی، به تو نزدیک می‌شوند. آنجا ضیافتی برپاست پر از خشونت، زیبایی، توطئه، وحشت... همه آن چیزهایی که این قوم ستم‌کشیده در طول تاریخ بر روی شانه‌های نحیف خود تحمل کرده است...

موقع خداحافظی می‌رسد، قرار می‌گذاریم در یک فرصت مناسب گپ مفصلی با هم داشته باشیم.

توی راه با خودم می‌گویم عجب اتفاقی! محصص دوباره متولد شده است، سرشار از زندگی و انرژی. و سئوالی که هنوز ذهن مرا به خودش مشغول کرده است: چه کسی مراقب این تازه نوزادان خواهد بود؟

خبرها

میکل‌آنژ بعد از سی‌سال به لندن رفت

BBC: حدود ۱۰۰ طرح از کارهای میکل آنژ در موزه بریتانیا (بریتیش میوزیوم) در لندن به نمایش گذاشته شده است. از سی‌سال پیش این نخستین‌بار است که این موزه آثاری از هنرمند بزرگ عصر رنسانس به نمایش می‌گذارد. میکل آنژ با نام اصلی میکل انجلو بوئناروتی (۱۴۷۵-۱۵۶۴) بیش از هر چیز با آثار پرشکوه خود معروفیت دارد: نقاشی‌های بزرگ دیواری روی سقف محراب سیستین، مجسمه داوود در فلورانس و مجسمه پیه‌تا در کلیسای سن پتر رم. اما پیکره‌ها و نقاشی‌های میکل آنژ از عشق بیکران او به طراحی ریشه گرفته‌اند. او برای خلق هر اثر صدها طرح می‌کشید و با دقت مشاهدات خود را از پیکر آدمی و اثرات نور به روی کاغذ می‌آورد.

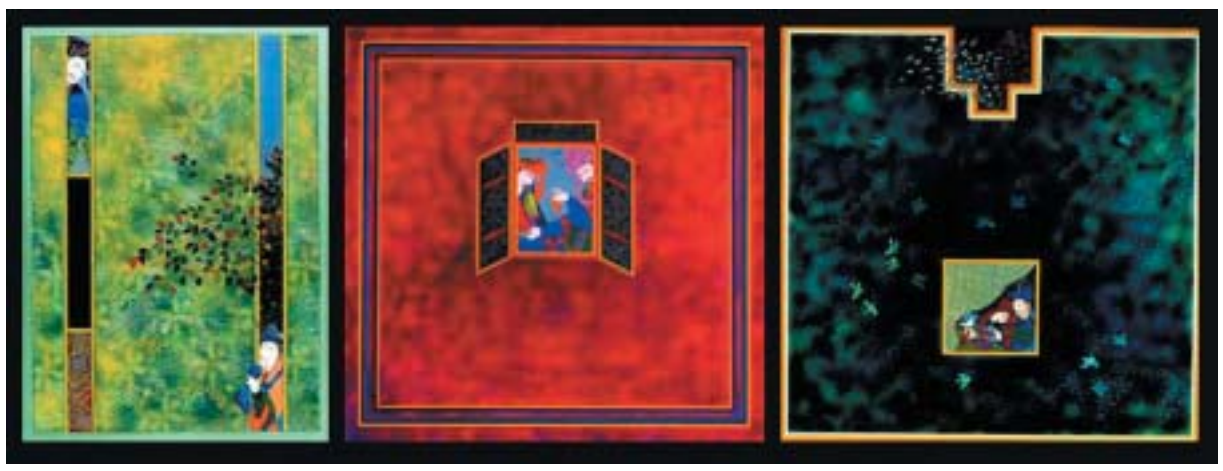
میکل آنژ نخستین‌بار در دوازده سالگی مشاهده و طراحی را از برادران گیرلاندایو در فلورانس آموخت.

هنر آن دو برادر بر پایه طراحی استوار بود. آنها هنر طراحی را به مثابه پایه‌ای برای رسم نقاشی‌های بزرگ برای کلیساها و اماکن عمومی قرار دادند. هنرمند نگاره‌های رنگین روی دیوار یا سقف را با طرح‌های بزرگی که از پیش آماده کرده بود، شروع می‌کرد و بعد آن را با فرم و رنگ تکمیل می‌کرد. گفته‌اند که میکل آنژ دو سال در کارگاه نقاشی برادران گیرلاندایو طراحی آموخته است. سپس او با گچ و سیاه‌قلم صدها طرح کشیده است که شالوده نقاشی‌ها و مجسمه‌های بعدی او شدند. او با مطالعه دقیق اندام مردانه که در هنر مغرب‌زمین تازگی داشت، به ساختار عضلات توجه کرد و موفق شد حرکت‌های پرکشش عاطفی را با نمایش سایه‌روشن نشان دهد. میکل آنژ طراحی را بهترین شیوه ثبت الهامات رویایی و شکلی خود می‌دانست. او تمام آثار هنری بزرگ خود را با طراحی روی کاغذ شروع کرده است. پس از گذشت پنج قرن هنوز در گوشه و کنار برخی از طرح‌های او دوایر کوچکی می‌بینیم یادآور منبع تابش نور که باید در تابلوی نقاشی به اجرا درمی‌آمد. غالب این طرح‌ها به مثابه یادداشت‌هایی ناکامل هستند، اما در هرحال نبوغ او را در خلاقیت و چیره‌دستی او را در طراحی نشان می‌دهند. میکل آنژ تنها به ندرت طرحی را به عنوان اثر مستقل و نهایی روی کاغذ آورده است. مانند طرح نجیب‌زاده‌ای به نام آندره آکواراتزی (۱۵۲۸) که آن را به خانواده او هدیه داد.

گفت‌وگو با فرح اصولی

عادت کرده‌ایم با تمثیل حرف بزنیم

حمیدرضا عسگری‌نژاد



حالا سال‌ها است که مداد و رنگ و بوم می‌شناسندش. حالا سال‌ها است که با آتلیه‌اش پیوندی جاودان دارد و سخت دلتنگش می‌شود. حالا سال‌ها است که دیوارهای خانه‌ها با نقاشی‌هایش تزئین می‌شوند و سال‌ها است که فرح اصولی را با نقاشی‌هایش می‌شناسند.

نیم قرنی از زندگی فرح اصولی می‌گذرد که ربعی از آن را فقط به مینیاتور پرداخته است؛ سبکی که تلفیق نقاشی و مینیاتور است و فقط ویژه خود او است هر چند که خود می‌گوید: وقتی می‌خواستم به این سبک روی بیاورم وحشت داشتم از اینکه تکرار باشد و تکرار.

اصولی از ۱۵ سالگی نقاشی می‌کشد، نقاشی را در هنرستان هنرهای زیبا آموخت و در دانشکده گرافیک خواند. او سال‌ها نقاشی تدریس می‌کرد و حالا فقط در آتلیه‌اش می‌نشیند و دل می‌سپارد به قلم و رنگ.

برگزاری نمایشگاهی در موزه لودویگ شهر کوبلنس آلمان بهانه‌ای شد تا قبل از رفتنش به آلمان پای صحبت‌هایش بنشینیم در خانه‌ای که بوی هنر می‌دهد. سه هنرمند وطن در این خانه زندگی می‌کنند؛ اصولی، خسرو سینایی و گیزلا وارگاسینایی اما اصولی تنها هنر را برای هنر نمی‌خواهد که اوضاع اطرافش را هم می‌بیند. نقاشی‌هایش همه به اوضاع اجتماعی کشورش مربوط است و حالا اصولی سال‌ها است که درد و رنج مردم را بر روی بوم‌هایش به تصویر می‌کشد.

■■■

■قبل از این نمایشگاه قرار بود نمایشگاهی در آکسفورد داشته باشید، سرنوشت این نمایشگاه چه شد؟

بله. قرار بود تیرماه گذشته نمایشگاهی در آکسفورد داشته باشم اما به دلیل سنگین بودن نمایشگاه موزه لودویگ و تعداد کارهایی که داشتم قرار شد نمایشگاه آکسفورد را به سال بعد موکول کنیم.

■به نظر شما لزوم برپایی چنین نمایشگاه‌هایی چیست و ارمغان آن برای مردم چه می‌تواند باشد؟

نمایشگاه دو جنبه مهم دارد. نخست اشاعه فرهنگ تجسمی است و دیگر اینکه هر هنرمند مستقل که حرفه‌اش نقاشی است و از طریق آن زندگی می‌کند با برپایی نمایشگاه آثارش به فروش می‌رود. ضمن اینکه در نمایشگاه ارتباط بین مخاطب و هنرمند به وجود می‌آید. وقتی صحبت از لزوم برپایی نمایشگاه می‌کنیم عین این است که بگوییم چرا کنسرت موسیقی بگذاریم! خب از طریق تلویزیون، رادیو، صفحه و CD هم می‌شود موسیقی را شنید ولی وقتی زنده موسیقی را گوش می‌کنید حسش متفاوت است. در مورد نقاشی هم همین‌طور است؛ تصویر نقاشی را می‌توان از طریق کتاب دید ولی وقتی اصل کار را می‌بینید حسش خیلی متفاوت‌تر است. حسی که بی‌واسطه جلوی تابلو می‌ایستید و با آن ارتباط برقرار می‌کنید. هنر پدیده‌ای است که به زندگی آدم رنگ و حس و لطف می‌دهد. البته مخاطبان نقاشی همیشه نسبت به هنرهای دیگر کمتر هستند. نقاشی کمتر هنر عام است. اما از نظر نوع تماشاچی بالاتر از هنرهای دیگر است. نقاشی هنر افراد نخبه است یعنی مخاطبانش کسانی هستند که خیلی خاص به هنر تجسمی علاقه دارند و این در همه جای دنیا صادق است و در ایران استقبال خیلی بیشتر است.

■فروش آثار در نمایشگاه‌هایی که در موزه‌ها برپا می‌شود مرسوم نیست؟

موزه همیشه یک جنبه حیثیتی دارد و اصلاً جنبه فروش ندارد مگر اینکه خود موزه تصمیم بگیرد یک اثر از نقاش بخرد و در موزه نگهداری کند و اگر اثر هنرمندی توسط موزه خریداری شود افتخاری بزرگ برای آن هنرمند محسوب می‌شود.

■همیشه تصویری که در ذهن ما خلق شده این است که مخاطبان نمایشگاه‌ها در خارج از ایران افرادی بسیار خاص هستند. شما که از نزدیک هر دو جنبه را دیده‌اید چه تفاوتی را بین تماشاچی ایرانی و خارجی حس کرده‌اید؟

تماشاچی‌های ما بسیار تماشاچی‌های خوبی هستند؛ سال‌ها کارها را دنبال می‌کنند، شناخت خوبی روی آثار دارند و طبقه جوان در ایران خیلی خوب از هنرهای تجسمی استقبال می‌کند. در غرب تعداد جوانان در گالری‌ها و موزه‌ها خیلی کم است. یکی از روسای موزه‌ای به ایران آمده بود که با او در یک روز از سه گالری بازدید کردیم. هر بار به من می‌گفت: چه افتتاح شلوغی! و من جوابش دادم که روز افتتاح نیست. اصلاً نمی‌توانم بگویم که آنجا سئوالات بهتری از ما می‌کنند یا رفتار و برخورد بهتری با آثار دارند. در ایران هم به همان اندازه با علاقه و احترام و کنجکاوی کار را دنبال می‌کنند.

■نگاه دولت‌ها را چگونه بررسی می‌کنید. ما در ایران همواره شاهد هستیم که هنرمندان از حاکمیت گله دارند و انتظار حمایت. در غرب نگاه دولت‌ها به هنر و هنرمند چیست؟

آنجا هم هنر حرفه سختی است. اگر فرزندی بخواهد هنر بخواند معمولاً با مخالفت پدر و مادر مواجه می‌شود چون آنجا هم زندگی از نظر مادی چهره زمختی دارد. تعداد هنرمندانی که در خارج از ایران با شرایط سخت زندگی می‌کنند خیلی زیاد است. اما تفاوتی هم وجود دارد؛ آنجا اگر هنرمند از مرحله‌ای عبور کرد و در یک سطحی به شهرت و اهمیت رسید دیگر در شرایط بسیار عالی زندگی می‌کند مثلاً آنجا هنرمندانی که در سطح ما کار می‌کنند دیگر غم نان ندارند اما هنرمندان جوان و هنرمندانی که می‌خواهند هنرشان را تثبیت کنند خیلی تحت فشار زندگی می‌کنند. در ایران این گونه نیست خیلی از هنرمندان جوان ممکن است در اوایل کلی کار بفروشند. آنجا حتی هنرمندان مطرحشان هم تعداد کاری که می‌فروشند خیلی کمتر از ما است ولی باز تفاوتی وجود دارد؛ آنها با فروش یک کار می‌توانند مدت‌ها زندگی خوبی را داشته باشند ولی ما ممکن است ۲۰ تا ۲۵ اثر بفروشیم تا یک زندگی معمولی را بگذرانیم.

■اگر بخواهید یک بررسی بر روی کار دولت در زمینه هنر داشته باشید چه نکاتی به نظرتان حائز اهمیت هستند؟

ببینید تا هشت سال پیش دولت حمایت نمی‌کرد، نظارت می‌کرد یعنی دست و پای هنرمند را می‌بست درحالی که هنر ارتباط مستقیم با آزادی روح دارد. البته باید بگویم که خوشبختانه هنرهای تجسمی پروسه خلاقیت شخصی است؛ تنهایی است، توی آتلیه است، متریالمان به اندازه سینما و تئاتر زیاد نیست. ما می‌توانیم کارمان را خلق کنیم. در هشت سال گذشته نظارت نبود و در واقع یک وضعیت حمایتی ایجاد شد. ما سال‌های سال نقاشی‌مان را بیرون از ایران ارائه نکرده بودیم ولی در این سال‌ها تلاش می‌شد که نقاشی ما بیرون از ایران ارائه شود تا ما جایگاهی در دنیا در هنرهای تجسمی مثل سینما پیدا کنیم. من اینجا باید قید کنم که دکتر سمیعی‌آذر سرپرست موزه هنرهای معاصر و رئیس مرکز هنرهای تجسمی بیش از یک مدیر تلاش کرد و با تمام وجود دلش می‌خواست هنر ما در تمام دنیا مطرح شود. این مسیر به سختی طی شد. ببینید! وقتی موزه‌ای از آرتیستش حمایت کند آن سوی دنیا هم برای آن آرتیست ارزش قائل می‌شوند. همواره طی تاریخ دیده‌ایم که ما در هنرمان یک رشد داشته‌ایم و بعد یک سکوت و حتی معماری‌مان هم همین‌طور. افراد قبلی که می‌روند و افراد بعدی که می‌آیند چون مخالف سیاست‌های قبلی هستند روی آن نقاشی‌ها یک گچ می‌کشند و یک نقاشی جدید روی آن می‌کشند. این سیاست همیشه در تاریخ هنر ما اتفاق افتاده و ما باید از این تاریخ درس بگیریم. الان وقتی چهل ستون و شاهکارهای نگارگری را می‌بینیم زیاد به سیاست‌هایی که در آن دوره اعمال می‌شده توجه نمی‌کنیم فقط به خوب بودن و بد بودن آن اثر هنری نگاه می‌کنیم. به‌نظر من هنر نقطه‌ای از سرزمینی است که تمام شخصیت روحی و روانی و عاطفی آن کشور را در بالاترین اندازه‌اش نشان می‌دهد. شخصی به من می‌گفت: «حافظ یعنی ایران، ایران یعنی حافظ، حافظ اگر در آن دوره نمی‌آمد در دوره‌ای می‌آمد چون این متعالی‌ترین نقطه شخصیت یک ایرانی است.» هرگاه به تاریخ مراجعه می‌کنیم و میکل آنژ و داوینچی و رضا عباسی را می‌بینیم متعالی‌ترین حالات بشری را در آثارشان مجسم می‌کنیم. باید همیشه به یاد داشته باشیم که هنر سفارشی هرگز هنر قدرتمندی نیست و هرگز در تاریخ نمی‌ماند. می‌شود از هنر حمایت کرد ولی هنر را نباید سفارش داد. من امیدوارم این تحولاتی که در هشت ساله گذشته اتفاق افتاد ادامه یابد. الان ما در وسط کاریم و الان موقعیت ارائه آثار است.

■در این هشت سال که توانستید کارهایتان را بیرون از ایران ببرید با چه عکس‌العمل‌هایی مواجه شدید؟

عکس‌العمل‌ها روی کارها خیلی خوب بود چون سال‌ها بسته بودیم و کارها بیرون نمی‌رفت، هرجا که نمایشگاهی برپا می‌کردیم برای همه بسیار عجیب بود که این آثار از ایران می‌آید برای اینکه خیلی تصور دور و غلطی از هنرهای تجسمی ایران داشتند. برای همین هم شانس ما بسیار بالاست تا در هنرهای تجسمی در دنیا در جایگاه خوبی بایستیم. الان جهان به‌دنبال تازگی است برای اینکه همه کشورها و فرهنگ‌ها به‌گونه‌ای با هم مرتبط شده‌اند. از هرجایی، هر حرکت و هر اتفاق جدیدی که به دنیای دیگر معرفی شود مورد توجه و استقبال قرار می‌گیرد که این فرصت طلایی در هشت سال گذشته برای هنر تجسمی ما پیش آمد.

■در دوره‌های مختلف رد پای سبک نقاشان غربی در آثار نقاشی ما هم دیده می‌شود.

البته در نقاشی امروز ما خیلی‌ها صاحب سبک هستند اما واقعیت اینجا است که ما هیچ‌گاه سیر طبیعی هنری طی نکردیم. بعد از اسلام فیگور ممنوع شد و هنر انتزاعی جای آن را گرفت، دوباره فیگور خودش را مطرح کرد اما قطع کارهایمان کوچک شد و به خدمت کتاب و ادبیات رفت. در دوره‌ای که در غرب هنر به خدمت مذهب درآمد و به دیوار کلیساها راه یافت که اتفاقاً یکی از دوره‌های درخشان هنر اروپا است ما همچنان در قطع‌های کوچک کار می‌کردیم البته تا حدودی این موج دامن ما را هم گرفت مثلاً در چهل ستون نقاشی‌هامان کمی بزرگ‌تر شد ولی باز فرسک‌های ما در مقابل فرسک‌های اروپایی خیلی کوچک و ظریف است و این به خود ما برمی‌گردد که اساساً ملت ظریف، تزئین‌کار و حساسی هستیم و این را در قالی و معماری و همه هنرهایمان می‌بینیم. بعد از یک دوره به هنر قاجار می‌رسیم که باز نگاهی به غرب دارد ولی در عین حال نه مینیاتور را دنبال می‌کند و نه هنر غرب را. یک ترکیب به‌خصوصی در این دوره ایجاد می‌شود. در عین حال یک هنر قهوه‌خانه‌ای هم داریم که روی پرده‌های بزرگ کار می‌شده تا قصه‌ها را از روی آن پرده‌ها تعریف کنند و بعد یک مرتبه هنر غرب را همان‌طور که هست وارد می‌کنیم. در مینیاتورمان هم اتفاقات جدیدی می‌افتد که می‌خواهیم با نگاه به غرب تغییراتی در مینیاتورمان بدهیم. همه اینها چون ناگهانی وارد هنرمان می‌شود و چون سیر طبیعی را طی نمی‌کند به ضررمان تمام می‌شود به ویژه در مینیاتورمان. هنر کمال‌الملک هنر غربی را وارد می‌کند و همین‌طور سبک‌هایی وارد می‌شود با سه دوره عقب‌تر از سبک‌های آنها. مثلاً الان هنر انتزاعی در خود اروپا به فراموشی سپرده شده و در حال حاضر هنر فیگوراتیو خیلی مطرح است و این نشان می‌دهد که نمی‌توان یک دوره طولانی در هنر ماند.

■ولی در ایران هنر انتزاعی تازه دارد جان می‌گیرد؟

در ایران این حس به‌وجود آمده که اگر می‌خواهیم خیلی پیشرو باشیم باید انتزاعی و آبستره کار کنیم در حالی که خیلی وقت است دوره‌اش تمام شده مگر آنهایی که غول‌های هنر آبستره بودند و هنوز زنده‌اند و کار می‌کنند.

■اتفاق دیگری هم افتاده، این که شاخه‌ای از هنر تجسمی به سوی ویدئو آرت و چیدمان رفته است؟

بله. بیشتر برنده‌های بی‌ینال‌های دنیا هم که آخرین حرف‌های هنر تجسمی در آن گفته می‌شود از ویدئو آرت و چیدمان هستند. دیگر مرز بین مجسمه و عکس و فیلم با هم قاطی شده ولی همین هنر مفهومی هم که به وجود آمده و ویدئوآرت هم جزء آنها است، روایتگر شده برعکس هنر آبستره که در دوره‌ای که به وجود آمد می‌گفت اصلاً لزومی ندارد که ما چیزی را روایت کنیم، ما به طرف هنر خالص می‌رویم و خود هنر تجسمی مسئله ماست؛ فرم، بافت، رنگ و کمپوزیسیون. صد البته هر هنری حسی را به شما منتقل می‌کند بالاخره هر اثری زاییده روح، قلب و تخیر یک آرتیست است. هنر در اروپا حداقل از ۳۰ سال پیش به طرف روایتگری و ویدئو آرت و چیدمان رفته حالا ما تازه شروع کرده‌ایم.

■اگر اشتباه نکنم قبل از انقلاب حرکتی روی هنر مفهومی انجام گرفت؟

گروهی شامل آقایان نامی، مارکو گیرگوریان، عربشاهی، ممیز و چند نفر دیگر حرکت‌هایی روی هنر مفهومی کردند و چند نمایشگاه با نام نمایشگاه‌های گنج و گستره برپا کردند که اتفاقاً چیدمان کار کرده بودند و در ایران یک اتفاق جدید بود چون همزمان در اروپا هم جریان داشت ولی به کلی به فراموشی سپرده شد تا چهار سال پیش که کم‌کم حرکت‌هایی روی هنر مفهومی شروع شد و امروز گرایش جوانان ما بیشتر به هنر مفهومی است. اینجا دوباره خطری ما را تهدید می‌کند؛ ما فکر می‌کنیم وسیله‌ای را که از اروپایی‌ها می‌گیریم باید مفهوم را هم مثل آنها کار کنیم اینجاست که هنر ما صدمه می‌بیند. مثل این که ما هیچ گذشته‌ای نداریم و باید از صفر چیزی را شروع کنیم یا باید از غرب تقلید کنیم یا یک دوره برزخی در هنرمان ایجاد می‌شود که نمی‌دانیم چه باید کرد. همیشه این سرگردانی در هنر ما وجود دارد. نوع هنر در اروپای قبل از رنسانس معین است، بعد رنسانس معین است و بعد که جلوتر می‌آید خود سبک‌ها خود به خود از هم زاییده می‌شوند.

■و چیزی که در هنر اروپا می‌توان دید این است که تمامی هنرهای آنها با اتفاقات اجتماعی و سیاسی کشورشان هماهنگ است در حالی که این هماهنگی در هنر ما چندان وجود ندارد آیا خود شما به عنوان کسی که سال‌ها است نقاشی می‌کنید این موضوع را تایید می‌کنید؟

بله. هنر غرب همیشه با اتفاقات اجتماعی و سیاسی کشورش مرتبط است و بازتابش در هنرشان مشهود هنر ما معمولاً جدا رفتار می‌کند و خیلی وقت‌ها به اتفاقات اجتماعی و سیاسی اطرافش بها نمی‌دهد. یک دوره در مینیاتور عالم مثالی را کار می‌کردیم و هیچ کاری نداشتیم که بیرون چه اتفاقاتی می‌افتد. مثلاً سخت‌ترین جنگ‌ها اتفاق می‌افتاد ولی ما بهشتی را تصور می‌کردیم که در آرزوهایمان بود و این باز به مذهب، عرفان، عاطفه و دیدمان ارتباط دارد ولی خب اساساً قوی‌ترین هنر ما طی تاریخ همان هنر مینیاتورمان است.

نکته

در ایران این حس به‌وجود آمده که اگر می‌خواهیم خیلی پیشرو باشیم باید انتزاعی و آبستره کار کنیم در حالی که خیلی وقت است دوره‌اش تمام شده مگر آنهایی که غول‌های هنر آبستره بودند و هنوز زنده‌اند و کار می‌کنند.

■خانم اصولی به نقاشی‌های خودتان برسیم، نقاشی‌هایی که ریشه در سنت ایرانی دارد، مینیاتورهایی با سبک خاص خودتان و با آن فضاهای خالی اطرافش. چگونه شد که به نقاشی سنتی روی آوردید؟

بعضی‌ها نقاشی‌های مرا می‌بینند و با خودشان این تصور را دارند که من از اول نقاشی سنتی را انتخاب کردم. نه اینگونه نبود اتفاقاً خیلی وحشت داشتم و فکر نمی‌کردم مینیاتور کار کنم، فکر می‌کردم بن‌بستی است و نمی‌خواستم به آن بن‌بست بروم. صحبت‌هایی با خانم «گیزلا وارگاسینایی» داشتیم که ایشان به من گفت: تو که تکنیک‌های مینیاتور را بلدی (من سه سال شاگرد آقای فرشچیان بودم و تکنیک‌های مینیاتور را نزد ایشان یاد گرفته بودم)، تو که هنر غرب و تاریخ هنر را هم می‌شناسی چرا یک راه‌حل و یک روش برای خودت در هنر مینیاتور ایران به وجود نمی‌آوری. اما من فکر می‌کردم اصلاً ممکن نیست و یک بن‌بست است تا این که آقای سینایی برای یکی از فیلم‌هایش سفارش یکسری مینیاتور به من داد و از آنجا میلی در من ایجاد شد که اگر بخواهم این کار را بکنم چه اتفاقی می‌افتد. مدت‌های طولانی کار کردم و همزمان مینیاتور ژاپن، چین، هند و ترکیه را هم نگاه کردم و نگاه شرقی‌شان را دنبال کردم چون ما در هنرستان و دانشکده تاریخ هنر شرق را نمی‌خواندیم و شناختی روی هیچ‌کدام از این آثار نداشتیم، حتی تاریخ مینیاتور را هم نمی‌خواندیم. من به شعر فارسی هم خیلی علاقه دارم و ادبیات برایم جالب است. مسائل اجتماعی و تاریخ هم برایم جالب است. همزمان با همه اینها به هنر کاربردی ایرانی نگاه کردم؛ فرش و گلیم و گبه و بعد روی معماری ایران دقیق شدم و فلسفه وجودی اینها را برای خودم پیدا می‌کردم که چه ارتباطی با تاریخ، شخصیت و دیدمان دارند. ۲۴ سال پیش این روش را شروع کردم تا حدودی هم گرایش‌های سوررئالیستی داشتم و با یک تکنیک دیگر هم کار می‌کردم با مداد شمعی بعد روی کمپوزیسیون و دید تجسمی ایران کار کردم و الان هم کمپوزیسیون برای خیلی مهم است.

■آیا چیزی در مینیاتور قدیم ایران دیدید که مجذوب مینیاتور آن هم به شکل سنتی شدید چون در مینیاتور معاصر ایران همیشه یک موضوع تکراری دیده می‌شود؛ یک یار، یک معشوق پیر و یک جام می اما در آثار شما اینها به چشم نمی‌آید.

من این مینیاتور را دوست ندارم. بدون این که به ارزش‌های تجسمی اثر توجه شود، هنرمند درگیر مفهومی می‌شود که آن اثر بیان می‌کند و قدرت کارش از نظر تجسمی از بین می‌رود در حالی که در مینیاتور قدیم ایران هیچ چیز را نمی‌توانید جابه‌جا کنید یعنی به قدری انسجام دارد که نمی‌شود به آن دست زد. درختی که کنار جوی است و آن کوه پشت سرش همه به قدری قدرتمند هستند و درهم تنیده شده‌اند که اصلاً نمی‌شود حذفشان کرد و رنگ‌هایش به قدری جادویی است که نمی‌شود با رنگ با بی‌حرمتی رفتار کرد. چیزی که در مینیاتور قدیم خوشم آمد این که هیچ پرسپکتیو علمی در آن رعایت نمی‌شود یعنی ما هیچ فضای واقعی را نمی‌خواهیم ارائه دهیم در عین حال ما می‌توانیم زمین و آسمان و بهشت و جهنم و... را در یک صفحه و با هم ارائه دهیم چون یک عالم مثالی است، دست ما را نمی‌بندد. یک نوع سوررئالیستی در آن هست که من خیلی از آن خوشم می‌آید به همین دلیل از همین زاویه وارد این شکل از هنر شدم. روح بافت‌هایی که در مینیاتور قدیم هست را روی کار می‌آورم و با ایربراش کار می‌کنم. معنی‌اش این نیست که کارم با ایربراش راحت‌تر است بلکه خیلی هم سخت‌تر می‌شود برای اینکه آن دقت و ظرافت و بالماسکه کردن اصلاً کار وحشتناکی است ولی اینها بخش‌های امروزی کار من است.

■در مورد مفاهیم چه؟

هم اسطوره‌ها را دوست دارم، هم ادبیات کهن را و هم این لحظات ساده از زندگی را.

■مثل آن تابلوی بهشت کودکی؟

بله، در مواقعی که به کودکی خودم مراجعه می‌کنم به نظرم می‌رسد کودکی‌ام بهشتی بوده که در آن زندگی می‌کردم، پدر و مادرم را فرشته‌هایی احساس می‌کنم که مرا در آن باغ کوچک بزرگ کرده‌اند و بدین ترتیب آن تابلوی بهشت کودکی خلق می‌شود.

■عده‌ای وقتی تابلوی «خیر و شر» شما را می‌بینند که از سه بخش هم تشکیل شده می‌گویند که شما افکار فمینیستی دارید چرا که خیر در آن تابلو تصویر یک زن است و شر یک مرد.

نه منظورم این نبود برای اینکه فرشته همیشه در زبان ما زن است مثلاً به زن هیچ موقع شیطان نمی‌گوییم ولی جادوگر می‌گوییم. تم تابلوی خیر و شر به قبل از اسلام برمی‌گردد. به جنگ اهورامزدا و اهریمن. جنگ خیر و شر جنگ ابدی است که در هیچ کدامشان پیروزی نیست. در تابلوی اول فرشته و شیطان با هم می‌جنگند. در تابلوی دوم به هم علاقه‌مند می‌شوند و یک صحنه عاشقانه بین این دو به وجود می‌آید چون من فکر می‌کنم هیچ شر و هیچ خیری مطلق نیست. در تابلوی سوم فرشته می‌رود چون خیر و شر نمی‌توانند مدت طولانی در کنار هم بمانند و یکی شان ناگزیر از رفتن است. دو بچه متولد شده یکی خیر و یکی شر. یعنی از لحظه‌ای که خیر و شر مجذوب هم می‌شوند دوباره یک خیر و یک شر زاده می‌شوند و همین‌طور ادامه پیدا می‌کند و هیچ کدام بر دیگری پیروزی ندارند که اگر داشتند ما خلاص بودیم و تکلیفمان مشخص می‌شد.

■در تابلوی هفت گنبد نظامی تان هم یک دید جدید و امروزی دیده می‌شود؟

این تابلو را مینیاتوریست‌های قدیم هم کار کرده‌اند. هفت گنبد است که هفت زن پادشاه هر کدام در گنبدی می‌نشستند و هر گنبدی هم رنگ ویژه‌ای داشت. بله من این موضوع را با دید امروزی کار کرده‌ام. هر کدام از این زن‌هایی که در این گنبد نشسته‌اند یک بعد از شخصیت یک زن هستند مثلاً یکی فرشته است، یکی مادر است، یکی کتاب دستش است، یکی جام می در دست دارد، یکی خودش را در آینه می‌بیند و... من می‌گویم این مرد همه این هفت بعد را در یک زن می‌خواهد یعنی یک کمال گرایی که زن‌های امروزی هم باید کار کنند، هم باید مادر باشند، هم باید مهربان و فهمیده باشند، هم باید کتاب بخوانند و هم باید شوهرشان را درک کنند. اگر مجموعه اینها را داشتند یک زن نمونه می‌شوند و این دید من نقاش امروزی به این موضوع است.

■المان‌هایی مثل آتش و ابر در بیشتر آثار شما دیده می‌شود. در واقع می‌خواهم بدانم با این المان‌ها چه می‌خواهید به مخاطب خود دهید؟

در کل عناصر چهارگانه رل مهمی را در زندگی بشر بازی می‌کردند. آتشی را در نقاشی‌ام می‌آورم و فیگوری را روی آتش می‌گذارم تا نشان دهم او در یک رنجی هست. من در کارم حالت گرایی ندارم پس باید با این المان‌ها مشخص کنم وقتی کسی را بالای صفحه می‌گذارم و کنارش ابری می‌گذارم این حس را به شما منتقل می‌کند که آن شخص احساس می‌کند به ابرها رسیده و انگار در یک منزلت بالایی است. از نظر فرم هم اهمیت ویژه خودشان را دارند یعنی هیچ موقع به خاطر محتوا فرم ظاهری را فدا نمی‌کنم. اینها باید انسجامی داشته باشند تا بتواند حرفش را بیان کند.

اشاره

فلورانس اوت شد

ترجمه: فرناز شهید ثالث

گزارش زیر، تحلیلی آماری از میزان بازدیدکنندگان نمایشگاه‌های نقاشی و گرافیک سال ۲۰۰۵ میلادی در ایتالیا و مقایسه آن با سال‌های گذشته است. این گزارش روز ۶ مارس ۲۰۰۶ در روزنامه «لااستامپا» منتشر شده است:

این روزها بازدید از نمایشگاه‌های آثار هنری رونق سابق خود را از دست داده است. نمایشگاه‌های ایتالیا در سال ۲۰۰۵ میلادی نزدیک به یک و نیم میلیون کمتر از سال ۲۰۰۴ بازدیدکننده داشتند. با این توضیح باید گفت این سال بدترین فصل هنری پنج سال اخیر بوده است. در دوره زمانی دسامبر ۲۰۰۴ تا ژانویه ۲۰۰۶، کل نمایشگاه‌های این کشور حدود چهار میلیون و هفتصد و چهل هزار بازدیدکننده داشته‌اند که این رقم نسبت به زمان مشابه خود در سال گذشته معادل ۳۱/۴ درصد کاهش داشته. با نگاهی دقیق‌تر به روند برگزاری نمایشگاه‌ها و جذب مخاطب در پنج سال گذشته می‌توان گفت سیر نزولی بازدیدکنندگان مراکز فرهنگی و هنری از سال ۲۰۰۱ آغاز شده است. برای این کاهش تعداد بازدیدکننده که در سراسر جهان به چشم می‌خورد، دلایلی از جمله بحران‌های اجتماعی و اقتصادی جهانی ذکر می‌شود. البته دلایل دیگری نیز در بدتر کردن این شرایط دخیل بوده‌اند که بسته به شرایط کشورهای مختلف، متفاوت هستند. اما در ایتالیا از میان هشتاد و هشت نمایشگاه که در طول سال، در شهرهای مختلف برگزار شده‌اند، تنها چهل و هشت نمایشگاه به مرز سی هزار بازدیدکننده رسیده‌اند. یعنی تنها ۵۴/۵ درصد از کل نمایشگاه‌ها. سال گذشته این رقم کمی بیشتر بود: ۵۷ نمایشگاه، معادل ۵۸/۱ درصد. در تحلیلی دقیق‌تر با اعداد و ارقامی مایوس‌کننده‌تر روبه‌رو می‌شویم. نمایشگاه‌هایی که بازدیدکنندگانشان به صدهزار نفر رسید، پانزده نمایشگاه، نسبت به بیست و پنج نمایشگاه سال گذشته بود. از میان این پانزده نمایشگاه، تنها چهار مرکز جمعیتی بیش از دویست‌هزار نفر را در جای خود جای داده‌اند. در حالی که سال پیش، شش نمایشگاه در چنین موقعیتی قرار گرفتند. امسال یک نمایشگاه به مرز سیصدهزار بازدیدکننده رسید. در حالی که رکورد سال گذشته چهارصدهزار بازدیدکننده بود.

در طبقه‌بندی بیست نمایشگاهی که در صدر جدول تعداد بازدیدکنندگان نمایشگاه‌ها نشسته‌اند، نمایشگاه «مارکوگلدین» در شهر «برشا» به رتبه اول رسید. «مارکو گلدین» در سال ۲۰۰۴ در «تره‌ویزو» به بالاترین تعداد بازد