اتاق روشن

«جیمز نچوی» کیست؟

## عکاس آتش‌نشان

آرش کمالی

■ قبل از آنکه بخواهم شخصیت «جیمز نچوی» را معرفی کنم و بگویم که او کیست، متولد چه سالی است یا در کجا و چگونه زیسته است، برای من مهم‌تر از هر چیز، شناخت و معرفی اندیشه اوست، البته منکر شناخت ویژگی‌های شخصی عکاس نیستم، بلکه این شناخت را لازم و ضروری می‌دانم، اما آنچه که مهم‌تر است شناخت اندیشه و جهان‌بینی اوست. کسب اطلاعات پیرامون ویژگی‌های شخصی او با یک جست‌وجوی اینترنتی قابل دسترس است. برای آشنایی با جیمز نچوی باید به کتاب «دوزخ» مجموعه عکس‌های او مراجعه کرد. به اعتقاد من هر انسانی دیدگاه منحصر به فردی نسبت به جهان پیرامون خود دارد و هر دیدگاه منحصر به فردی نیز منتقدان مخصوص به خود را دارد. آنچه که نگاه نچوی را به جهان پیرامون خود منحصر به نچوی می‌کند نگاه انسانی و نگاه جهانی او به «انسان» است. منتقدان نچوی اما نسبت به این نگاه او با مصداق «شتر دیدی، ندیدی» رفتار می‌کنند و از نگاه انسانی او به سادگی می‌گذرند. دورانی که در آن زیست می‌کنیم، جهانی سرشار از خبر و تولید خبر است.

این جهان می‌توانست بر ستون‌هایی چون اخلاقیات، صلح و مناسبت‌های بشردوستانه استوار باشد و «خبر» به جای آنکه ساقی جنگ، فقر و دشمنی باشد! سوغات صلح، رفاه و دوستی قرار بگیرد. آنچه که به عنوان خبر (درست یا نادرست) از طریق رسانه‌ها، شبکه‌های اینترنتی، روزنامه‌ها و... به سمع و بصر جامعه می‌رسد یا برای تفنن است یا برای انحصار سیاست و سرمایه! جای بسی تاسف است که خبرهایی چون گرانی سکه و ارز عده‌ای را به تکاپو می‌اندازد و برای آنان روزگار می‌سازد، اما کمی آن طرف‌تر خبرهایی چون جنگ، کشتار، ظلم و ستم در محاق می‌ماند و خُلق بسیاری را به تنگ می‌آورد و خسته می‌کند! گویی ندیدن و نشنیدن چیزی، دلیل بر نبودن آن است. اینجاست که دوزخ نچوی فریاد می‌زند و خبرهای ناگواری را به ما گوشزد می‌کند! تا ما را در «واقعیت» جهانی که زیست می‌کنیم بیدار کند و برای تغییر این واقعیت تلخ چاره‌ای سنجیده شود. بی‌تردید، آتش جنگ با اندیشه و تصمیم انسان‌هایی به بار می‌آید که برای خاموشی آن، جهان نیاز به شخصیت‌های آتش‌نشانی چون نچوی دارد.

او با عکس‌هایش جهان شعله‌ور شده جنگ را خاموش می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم از ویژگی‌های شخصی نچوی اطلاعات کمی در دست داریم و این خود نشان‌دهنده اندیشه و شخصیت اوست. او اهل از خود گفتن و تبلیغ خود نیست. او اندیشه خود را به وسیله عکس‌هایش با ما درمیان می‌گذارد. دنیای ذهنی نچوی آنچنان فراخ و گسترده است که برای شناخت و همراه شدن با او باید به تولیدات و خلاقیت‌های او مراجعه کرد. عکس‌های نچوی ما را به وادی هنر مفهومی می‌کشاند؛ هنری که تکیه به فهم مخاطب دارد؛ فهمی که به ترجمان فکر هنرمند راه می‌یابد. در چنین حالتی با یک نوع ترجمه فکر روبه‌رو می‌شویم؛ ترجمه‌ای که حضور نقادان و استادان این رشته را می‌طلبد. امیدوارم اندیشه‌های نچوی با نقدهای راهگشایی که می‌شود به جهان ما راه یابد. به امید آن روز.

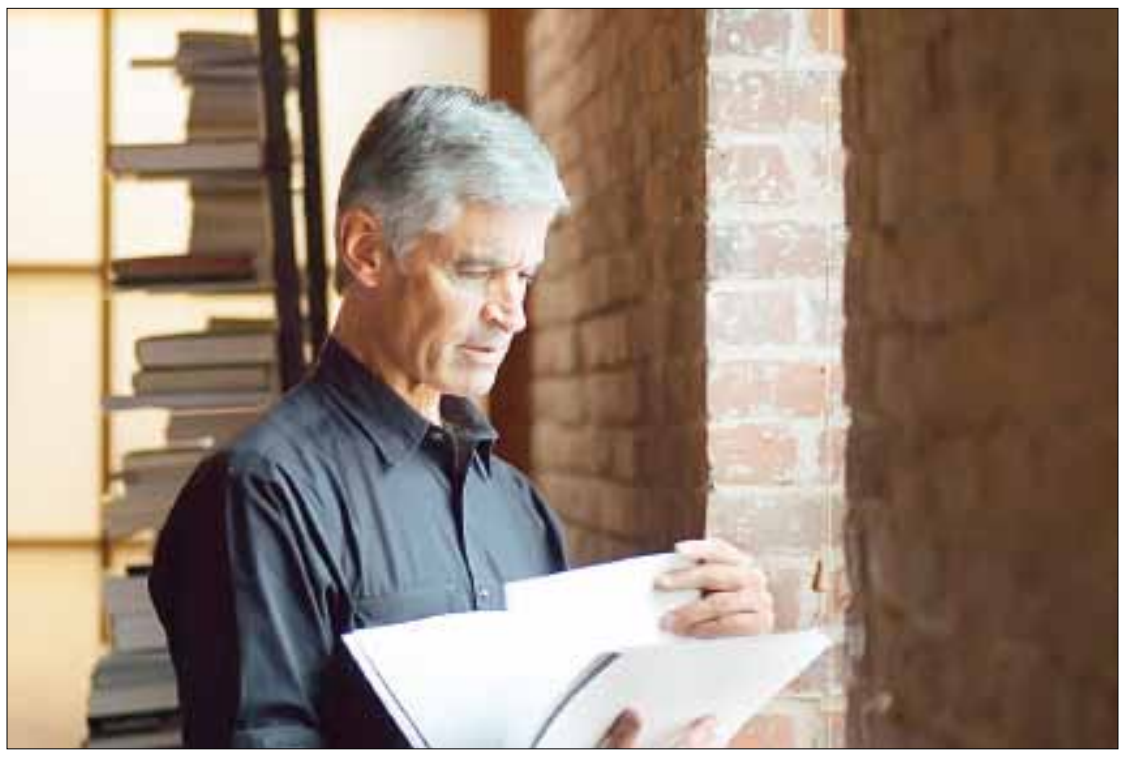
روزنه

درباره عکس‌های «ستاره سنجری»

## بزرگداشتی برای پایان

علیرضا فانی

■ بزرگداشت مرگ که در این مرز و بوم بزرگترش می‌داریم، همواره با مراسمی پرهزینه و فاخر همراه است؛ مراسمی آیینی و فرهنگی که گاهی مرزهای مبهمی با خرافه پیدا می‌کند. چنان پرشکوه برگزار می‌شود که گویی مردگان عزیزتر از زندگان و مرگ پیشتر از زندگی است. شاید اینها، بهایی باشد که برای انکار پایان می‌پردازیم. عکس‌های مجموعه «پایان استمراری» در نگاه اول از جاذبه‌ای دیداری برخوردار است، نورپردازی، ترکیب‌بندی و ارایه‌ای فاخر که نگاهمان را نگاه می‌دارد و وا می‌داردمان به دیدن. از پس دیدن است که خوانش و دریافت ایده یک تصویر آغاز می‌شود و این اهمیت زیبایی تصویر را دو چندان می‌کند. این عکس‌ها دوره‌ای از تاریخ هنر را به یادمان می‌آورد، هر چند برخی از آنها فاقد ارجاعی مستقیم به اثری مشخص هستند اما همگی این ویژگی را دارند که ما را به جایی در گذشته ببرند. در لایه بعدی اما عنصری نامانوس جلب توجه می‌کند، چیزی مستهلک و در تضاد با سرزندگی کل تصویر که عکس‌ها را از یک بازسازی صرف جدا می‌کند، ما را از گذشته به حال می‌آورد و به تامل فرا می‌خواند. از ویژگی عکاسی این است که می‌تواند زمان را در خود حبس کند، تصویر چیزی را جاودانه کرده و در تلاشی بی‌فرجام بکوشد تا پایان را انکار کند. هنرمند (ستاره سنجری) اما در این مجموعه، پایان‌هایی کم اهمیت را تصویر می‌کند و فانی بودن را که فرجامی است ناگزیر، جاودانگی را با کنایه‌ای طنزآلود به بازی می‌گیرد و بزرگداشتی باشکوه برای پایان، برگزار می‌کند.



درباره مجموعه عکس‌های «جیمز نچوی»

# دوزخ، زیبایی زشت

مژگان عطاءالهی

دوزخ، نام مجموعه‌ای از عکس‌های «جیمز نچوی» عکاس خبری آمریکایی است. اگرچه هم‌نامی این مجموعه با دوزخ «دانته» در ابتدا تصویری جهنمی را برای بیننده (که هنوز خواننده است) تداعی می‌کند، اما خواننده بعد از دیدن عکس‌ها درمی‌یابد که این دو اثر حتی به لحاظ مفهومی به فاصله دنیایی از هم قرار دارند؛ تصاویر تکان‌دهنده و دهشت‌بار از فجایع عظیم انسانی دهه‌های پایانی قرن بیستم. به واقع نچوی کوشیده تا آنچه که انسان مدرن پایان قرن بیستم به راحتی بر آن چشم می‌بندد را عیان کرده و در مقابل دیدگان به عمد بسته او قرار دهد. اما همین تصاویر سیاه، زشت و نکبت‌بار انسانی گاه آنچنان هنرمندانه در قاب دوربین ثبت شده‌اند که حتی به لحاظ زیبایی‌شناختی اثری به‌معنای درست کلمه زیبا خلق شده است. در بسیاری از عکس‌های او درک کمپوزیسیون، نحوه قرارگرفتن عکاس و انتخاب بهترین نقطه برای دوربین تصاویری خلق کرده که شاید یک عکاس خوب تنها برای ثبت تصاویر زیبا و جذاب با وسواس هنری آنها را انتخاب می‌کند. آیا نچوی برای خلق این آثار به اندازه یک عکاس خوب فرصت داشته است؟ یا اینکه ثبت چنین تصاویر هولناکی از فجایع انسانی ایجادشده به دست بشر اصولا برای عکاس فرصتی باقی می‌گذارد تا به کار خود به دیده خلق هنری بنگرد؟

به راستی دیدن کودک یا سالمندی که تعمدا در فجیع‌ترین حالت انسانی نگهداری می‌شود یا بدن‌هایی که در اثر گرسنگی تحمیلی و اسهال به رقت‌آورترین شکل ممکن درآمده‌اند یا انسان‌های تکه‌تکه‌شده توسط انسان‌های دیگر هم‌طراز خود قربانیان تا چه حد می‌تواند به عنوان اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده یک اثر فیگوراتیو در نظر گرفته شود؟ در جایی که تصویر روی مجله‌ای روسی، افتاده بر خاک، تصویری تجاری و اروتیک از پای یک زن است، به فاصله کمتر از یک متر از آن روی همان خاک باقی مانده پوسیده پای قطع شده یک زن چچنی درست در همان زاویه قرار دارد. این ترکیب تا چه حد می‌تواند اتفاقی تلقی شود؟

خود نچوی معتقد است: «تنها چیزی که مرا قانع می‌کند تا در زمان کار تحت‌تاثیر احساساتم قرار نگیرم، این اعتقاد است که دیدن این تصاویر حس هم‌دردی مردم را برمی‌انگیزد و باعث می‌شود آنها نسبت به این وضعیت واکنش نشان دهند.» او خود این مجموعه را حاصل سفری شخصی در میان دستاوردهای تاریک دهه پایانی قرن بیستم می‌داند. به راستی که این عکس‌ها با هر انگیزه‌ای ثبت شده باشند، نشان‌دهنده حضور وجدانی بیدار در میان بیشمار چشم نظاره‌گر و بی‌تفاوت انسانی است.

بی‌جهت نیست که دیگران او را عکاس ضدجنگ تلقی می‌کنند؛ کسی را که در واقع عکاس جنگ محسوب می‌شده است. حضور او در بعضی از فجیع‌ترین نسل‌کشی‌های قرن بیستم منجر به خلق آثاری شده که بسیار تاثیرگذارند. کم نیستند کسانی که به لحاظ جغرافیایی و فرهنگی قادر به تصور این وقایع نیستند و حتی حاضر به دیدن این عکس‌ها هم نمی‌شوند و دیدن بعضی از آنها حتی می‌تواند آثار مخرب و ماندگاری بر بسیاری از افراد نوع بشر داشته باشد؛ کسانی که در دنیایی بی‌نهایت متفاوت از این قربانیان در پوششی نرم از تعاریف جامعه مدنی آغشته به ادکلن درگیر مفاهیمی همچون برابری حقوق زن و مرد هستند اما گاهی حتی لحظه‌ای حاضر به نگاه کردن به این قربانیان نیستند

اما در میان تمام پیام‌هایی که از مجموعه عکس‌های او تداعی یا تلقی می‌شود، برای من مجموعه عکس‌های نچوی هشداری است برای نوع انسان. انسانی که در غوغای پدیده خودآگاهی قرن بیستم غرق شده و به امید اصلاح و دگرگونی در جهت تغییرات به مثابه آنچه در راستای بهبود وضعیت نوع خود اندیشیده، تلاش کرده اما تلاش او نهایتا به ایجاد وحشیانه‌ترین فجایع انسانی انجامیده که حتی اگر خودش مستقیما در آن نقش نداشته لااقل با پوشاندن چشم و گوش خود از دیدن و شنیدن آثار این فجایع بر امتداد آن دامن زده است؛ هشداری که به انسان آغاز قرن بیست‌ویکم طعنه می‌زند. اگر چشم ببندد، اگر گوش ببندد چه بسا خود در میان چنین مهلکه‌ای قرار خواهد گرفت.

البته بوده‌اند انسان‌های دلیری که مانند او در بیداری یا لااقل هشدار به نسل انسان مدرن تلاش کرده‌اند. همچون کته کلویتس که مبهوت از دیدن عمق وحشت انسانی ناشی از فقر و تبعیض در بحبوحه تبدیل امپراتوری پروس به آلمان قدرتمند یک قرن پیش با خلق آثاری مشابه آنچه نچوی در زمان ما انجام داده، جاودانه می‌شود. انسان قربانی فرآیند شکل‌گیری قدرت، اصلاح نسل و ایجاد جامعه‌ای الگو در میان دیگر ابنای بشر، همچون زیراندازی در زیر چکمه‌های براق صاحبان قدرت و ثروت له می‌شود و چشمانش شاید تنها نماد انسانی باقی‌مانده از او بسیار درشت‌تر، مبهوت‌تر و گویاتر از حد معمول نقش شده است. شاید کلویتس هم همان چشم‌ها و صورت‌هایی را دیده که نچوی یک قرن بعد از او دیده و ثبت کرده است.

اگرچه تشابه بی‌نظیر آثار او و نوع نگاهش به وحشت انسانی حاصل از پیشرفت خود او نوید وجود چنین انسان‌های مستثنایی را در هر دوره از حیات بشری می‌دهد، اما وحشت تکرار فجایع عظیمی همچون نسل‌کشی و جنایات امپراتوری‌ها در طول جنگ‌های جهانی همچنان پابرجاست؛ وحشتی که باز در زمان نچوی و البته این بار از جنگیدن انسان‌های گرسنه و بدبخت با هم و چشم‌پوشی اعقاب همان امپراتوری‌ها از آن به دلیل ترجیحات سیاسی و اقتصادی به فاصله یک قرن تکرار می‌شود.

بیم آن هست که سلسله فجایع انسانی در قرن اخیر کماکان ادامه داشته باشد و در آینده هم هنرمندانی دیگر باشند که همچون کلویتس و نچوی زیباشناسانه و هنرمندانه به خلق آثاری بپردازند که یا خود نمایش فجایع انسانی است یا کمپوزیسیونی بی‌نقص از باقی‌مانده‌ها و تکه‌تکه‌های انسان‌هایی است که با هر ابزاری، سیاست، ساطور، فنر اتومبیل، اسلحه یا حتی چنگ و دندان یکدیگر را دریده‌اند.

سرنوشت شگفت‌انگیز تابلوی «فریاد» ادوارد مونش به بهانه فروش آن در حراجی «ساتبیز» لندن

# آنگاه که جهان تاریک شد

علیرضا امیرحاجبی

باید قبول کرد که خبر شگفت‌انگیزی بود و البته برای تعدادی از کارشناسان و منتقدان هنر کمی عجیب و شاید مسخره. یکی از چهار نسخه نقاشی «فریاد» اثر «ادوارد مونش» نروژی در حراجی «ساتبیز» لندن به مبلغ ۱۱۹میلیون و ۹۰۰هزاردلار فروخته شد و رکورد فروش آثار «جیاکومتی»، «پیکاسو» و در نهایت «سزان» را شکست. خبر فروش این نقاشی با تکنیک پاستل به‌قدری غیرمنتظره و نامعمول بود که یکی از مقاله‌نویسان «نیویورک‌تایمز» با عصبانیت می‌نویسد: «اگر من چنین مبلغی را در اختیار داشتم، هرگز آن را صرف خرید یک نقاشی پاستل نمی‌کردم؛ آن‌هم اثری که سه نسخه دیگر آن در بازار موجود است.» نظر این منتقد کاملا منطقی است مبلغ پرداختی نشانه نوعی جنون و رقابت‌طلبی غیرعادی خریدار ناشناس «فریاد» مونش است. اما سه نسخه دیگری که کارشناسان به آن اشاره می‌کنند، تفاوت‌هایی با نسخه پاستل این اثر دارد. دو نسخه موجود در گالری ملی «اسلو» و موزه «مونش هر» با تکنیک رنگ‌روغن خلق شده‌اند. جالب اینکه مونش در همان سال ۱۸۹۵ این نقاشی را با تکنیک لیتوگراف تکثیر کرده بود.

**۴۰درجه یا کمی بیشتر**

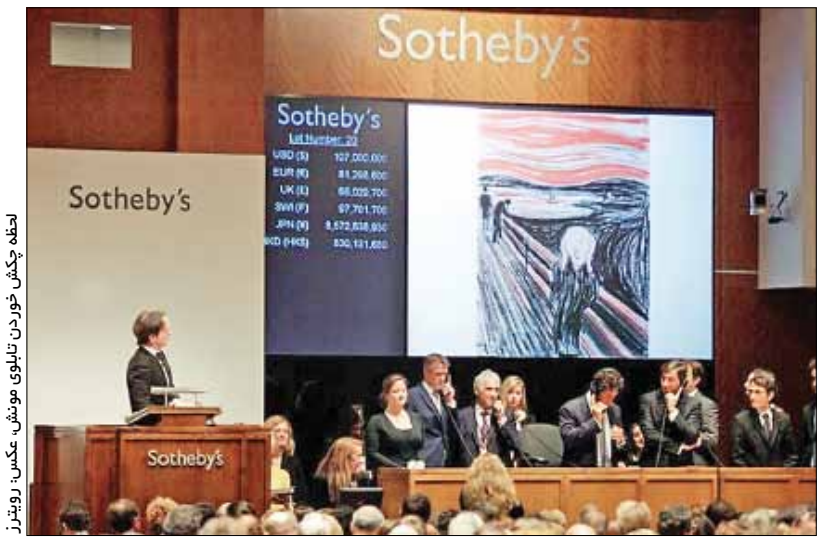
تب به دست آوردن این اثر «متکثر» در اروپا و آمریکا باعث آن شده تا «فریاد» تبدیل به مهم‌ترین سوژه برای مجموعه‌داران و نیز سارقان آثار هنری شود. در بیست‌ودوم فوریه ۱۹۹۴ نسخه نگهداری‌شده در گالری ملی اسلو به سرقت رفت. درست همان زمان که نروژ خود را برای میزبانی المپیک بازی‌های زمستانی آماده می‌کرد، چهار مرد به راحتی آب خوردن قفل‌های به ظاهر پیچیده گالری را می‌شکنند، وارد می‌شوند، تابلو را از روی دیوار برمی‌دارند و پس از نوشتن یک یادداشت عبرت‌آموز از موزه خارج می‌شوند: «از شما به دلیل مراقبت و حفاظت ضعیف‌تان متشکریم.» جالب اینکه همان شب در طبقه اول و دوم گالری به مناسبت المپیک زمستانی جشنی بزرگ برپا بوده است؛ جشنی که رسانه‌های داخلی و خارجی نیز مشغول پوشش خبری آن بودند. عجب جشنی! حدود یک ماه بعد و پس از شکست کامل جست‌وجوهای پلیس نروژ، سارقان با ارسال نامه‌ای خواستار پرداخت مبلغ یک‌میلیون‌دلار از سوی گالری در ازای بازگرداندن تابلو فریاد شدند که با مخالفت مسوولان مواجه شد. همه از بازی سارقان خسته شده بودند. گویا پلیس نروژ به تنهایی قادر به یافتن تابلو و سارقان نبود. بهار همان سال عملیاتی گسترده با مشارکت اینترپل، بخش اطلاعاتی اسکاتلندیارد و موزه گتی آغاز شد. در هفتم ماه می همان سال گروه تحقیق بین‌المللی با برقراری تماس و ترتیب دادن یک معامله ساختگی توانستند سارقان از جمله «پال انگر» را دستگیر کنند. انگر همان سارقی بود که در ۱۹۸۷ برای اولین بار تابلو «خون‌آشام» مونش را دزدیده بود. گویا وی علاقه فراوانی به آثار ریز و درشت مونش داشته و همین علاقه باعث شک گروه تحقیق شده بود. هرکدام از این چهار نفر به ۱۲سال زندان محکوم شدند که پس از برگزاری دادگاه تجدیدنظر حکم بدوی آنان شکسته و بعد از تحمل دو سال از زندان آزاد شدند و افتخار کشف و نجات تابلو فریاد مونش تمام و کمال به اسکاتلندیارد رسید.

سرقت بعدی مربوط می‌شود به تابستان سال ۲۰۰۴ آن‌هم در روز روشن و جلو لنز چندین دوربین مداربسته که در داخل و خارج از موزه مونش قرار داشت. یک مرد نقابدار با خونسردی کامل دو تابلو «فریاد» و «مادونا» را از موزه سرقت می‌کند و یک عابرپیاده که به شکلی اتفاقی شاهد این دزدی مضحک بوده، با دوربینش از سوار شدن سارق به خودرو در حال انتظار عکس می‌گیرد. بازی دزد و پلیس شروع می‌شود. در آوریل سال ۲۰۰۵ پلیس به فردی در زمینه ارتباط با سارقان مشکوک می‌شود و او را دستگیر می‌کند اما نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. همه نگران این بودند که مبادا سارقان از سر ناچاری و به دلیل درماندگی در زمینه پیدا نکردن خریدار، تابلوها را نابود کرده باشند. تابستان فرامی‌رسد و شهرداری اسلو اعلام می‌کند برای ارایه هر نوع اطلاعات در زمینه مکان اختفای این دو تابلو، مبلغ ۳۰۰هزاردلار می‌پردازد. عجب شهردار دست‌ودل‌بازی! سارقان عاقبت در بهار ۲۰۰۶ دستگیر می‌شوند و به دادگاه می‌روند. اما هیچ خبری از محل اختفای دو تابلو کسب نمی‌شود. تا بالاخره در تابستان همان سال پلیس بدون ذکر جزییات اعلام می‌کند تابلوها را پیدا کرده و این دو اثر سالم و سلامت تحویل موزه مونش داده شده‌اند. اما این یک دروغ بود. تابلو فریاد خسارت و آسیب دیده بود. درصدی از این آسیب‌ها قابل ترمیم و بخشی دیگر غیرقابل ترمیم هستند. به‌خصوص خراشیدگی عمیقی که در قسمت گوشه سمت چپ و پایین تابلو به وجود آمده، بسیار جدی و حساس است. تابلو مادونا نیز در بخش راست کادر و نیز روی بازوی مریم مقدس دچار آسیب‌دیدگی شده که غیرقابل ترمیم است.

**سرخ و جنون‌آمیز**

رویدادهای مربوط به این تابلو آنقدر پی‌درپی و شگفت‌آور است که گاه انسان را به این گمان راهنمایی می‌کند: شاید چیزی غیرطبیعی و رازآلود در این «فریاد» وجود داشته باشد. اما خلق این اثر چگونه آغاز شد؟ مونش در خاطراتش می‌نویسد: «روزی در کنار رودخانه اسلوفورد به همراه دو نفر از دوستانم مشغول قدم‌زدن بودم. به‌شدت احساس خستگی و بیماری می‌کردم. به آن‌سوی رودخانه نگاه کردم. خورشید در حال غروب کردن بود و ابرها به رنگ قرمز خونینی درآمده بودند. احساس کردم صدای فریادی را شنیدم. صدای فریاد طبیعت بود که از درون مغزم می‌گذشت.» پس از اتمام نسخه پاستل این نقاشی، مونش شعری را نیز در این‌باره می‌سراید که هم‌اکنون در موزه و گالری ملی اسلو نگهداری می‌شود. این قطعه شعر کوتاه درست همان وضعیت التهاب‌آور و جنون‌آمیز نقاش را تداعی و گزارش می‌کند. فریاد مونش شاید سرآغاز رسمی هنر اکسپرسیونیسم اروپا نباشد اما در وجهی دیگر نماینده موقعیت انسان معاصری است که مفاهیم، مقولات و پدیده‌های متفاوتی وی را محاصره کرده‌اند؛ انقلاب صنعتی، انفجار جمعیت، کالاهای جدید، حرص و ولع عمومی برای مصرف، رشد تفکرات ناسیونالیستی، بورژوازی لگام‌گسیخته، معماری فولادی، سروصدا و... . مونش نیز درست مانند «ادگار آلن‌پو» و دو دوست صمیمی‌اش یعنی «آگوست استرینبرگ» و «هنریک ایبسن» از چیزی درونی رنج می‌برده به همین دلیل می‌توان مشابهت‌های فراوانی را بین این چند نفر پیدا و بیان کرد. اکسپرسیونیسم مونش از حدود تعاریف معمول جهت معرفی این سبک تاثیرگذار در نقاشی بسیار فراتر می‌رود و خود را به فضای مالیخولیایی «هنرگوتیک» و نشانه‌های مورد علاقه نویسندگانی چون «مارلو» نزدیک می‌کند. هرچند گروهی از مورخان وی را نقاشی سمبولیست می‌دانند، اما باید کمی بیشتر به نحوه بازنمایی ابژه‌ها و دیدگاه مونش توجه کرد؛ به طور مثال نوع استفاده رنگ‌ها، خشونت حرکت‌های قلم‌مو روی تابلو و نیز تکنیک‌های نقاشی فیگوراتیو مونش کاملا منطبق با نظریه‌های اکسپرسیونیست‌هاست. رنگ قرمز نقاشی فریاد مونش که از جمله نادرترین رنگ‌بندی‌های تاریخ نقاشی غرب است، باعث آن شد تا کارشناسان با دقت بیشتری این اثر را پیگیری کنند. بسیاری از کارشناسان هنر و مورخانی چون جنسن رویدادی منحصربه‌فرد در سال ۱۸۸۳ را بر ذهن مونش تاثیرگذار دانسته‌اند. در کتاب تاریخ هنر جنسن چنین می‌خوانیم: «شاید آنچه که باعث آفریدن این اثر نقاشی شد، فوران آتشفشان کوه «کاراکاتوآ» در اندونزی بوده است؛ فورانی به‌شدت وحشتناک با صدایی مهیب که تابه‌حال هیچ انسانی نظیر آن را نشنیده است؛ صدایی که تا حدود ۲۴۱۴ کیلومتر دورتر از اندونزی نیز شنیده شد.» بنابر گزارشات متعدد اروپای مرکزی و شمالی به مدت شش ماه در فضایی نیمه‌تاریک غرق شده بود و مناطقی چون «نیوهمپشار» غربی در انگلستان کاملا در تاریکی فرورفت. رنگ آسمان اغلب کشورها چیزی بین سرخ و آبی پررنگ گزارش شده است. این تنها یکی از تئوری‌های مربوط به فضای رعب‌آور نقاشی مونش است. از طرف دیگر عده‌ای نیز بر این عقیده‌اند که بیماری و بستری شدن خواهر مونش یعنی لورا کاترین و فضای تیمارستان واقع در اکبرگ بر روحیه نقاش تاثیر فراوانی داشته است. در تابلو فریاد، نقاش سوژه را در جلو تابلو و تنها نقاشی کرده است و دو عابر دیگر عقب‌تر از سوژه در حال تعقیب وی هستند. شکل اسکلت مانند سوژه که جنسیت آن را نیز به نحوی مخفی کرده، بخش حایزاهمیت دیگری است که نمونه آن در تاریخ هنر معاصر غرب هرگز تکرار نشده است. این یکی را به‌خوبی می‌دانیم که در نمایشگاه جهانی پاریس در ۱۸۸۹، یک مومیایی باستانی از تمدن «اینکا» در پرو به نمایش گذاشته شد و مونش به همراه «پل گوگن» از این مومیایی دیدن کرده است. جسدی طناب پیچ‌شده که دست‌هایش را در دوطرف سر و کنار گوش‌هایش قرار داده‌اند. رابطه نزدیک مونش با هنرمندانی چون گوگن در ساختار ذهنی وی تاثیر زیادی گذاشت، البته نباید عقاید دوست صمیمی او «هانس ژیگر» را در کشف خلاقیت‌های او نادیده گرفت.

ادامه در صفحه ۱۲




لحظه چکش خوردن تابلوی مونش، عکس: رویترز

کرباس خاکستری

نگاهی به آثار اخیر «فرهاد گاوزن»

## تا انتهای جهان

صالح تسبیحی

■ آثار تازه فرهاد گاوزن ، دری نو به روی شناخت هنرمندی می‌گشاید ؛ آن‌هم از هنرمندی که هیچ از او انتظار تغییر و تکانه نمی‌رفت! در واقع گاوزن نزدیک به ۱۰ سال بود که در یک راه، با روح و حالات و مشخصه‌های شناخته شده‌ای حرکت می‌کرد که کم‌کم به تکرار افتاده بود و شخصیت کارهایش فراتر از آنکه معرف و شناسا باشند مکرر و ملول‌کننده بودند. در نمایشگاه تازه اما بسیار نرم و زیرپوستی در عین حال با تغییری پرتکان، آثاری تازه به نمایش در آمده بودند که بدون آنکه راه گذشته او را نادیده بگیرند خلق شده‌اند. آنها براساس بنیانی آشنا از هاشور و انفجارهای ناگهانی تعبیه شده‌اند که پیش از این عنصر «انسان» به وضوح در همه‌شان خوانش می‌شد اما در این مجموعه، گاوزن به درستی تصمیم گرفته است عناصر متمایزکننده انسانی را به کناری بگذارد و به خودِ زخمه و انفجار بپردازد.

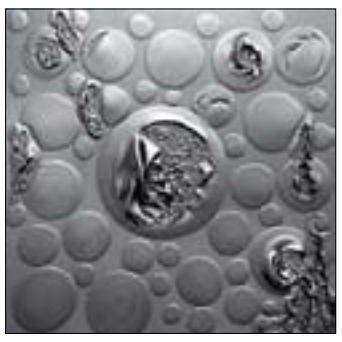
این نقطه‌نقطه تحرک اوست. متارکه آرام طراحی به سوی نقاشی. در طرح‌های پیشین گاوزن ما با حضور بلامنازع طراحی روبه‌رو بودیم. تکنیک ساده مداد، بافت‌های حرکت‌دهنده، کاغذی ساده و حتی محوریت فیگورهای انسانی، دستان هنرمند را درگیرودار طراحی در بند نگه‌داشته بودند و هر چقدر هم که تلاش می‌کرد با به هم‌ریختن اندازه و انحای مختلف ارایه، خلاقیت خود را بروز دهد چندان اتفاقی نمی‌افتاد.

هنرمند در رودررو شدن با این موقعیت، اغلب دو راه بیشتر ندارد: یا کن فیکون کند و راهی تازه در پیش گیرد که خطر نابودی در آن به شدت محسوس خواهد بود یا راه سخت را برگزیند و در پژوهیدن و غوطه‌ای عمیق، آثار پیشین خود را توسعه دهد و تازه کند.

گاوزن این راه سخت را برگزیده و به نظر می‌رسد موفق شده است دستان خود را آزاد سازد و رها شود. بنابراین می‌توان با ریزنگری بیشتری به تماشای آثار این نمایشگاه نشست و عناصر آن را خوانش کرد:

**سیاهی**

تاریکی؛ سطح سیاهِ بی‌پایان و رنگ یک‌دست تیره، بافت‌ها و سطَح اثر را چنان پوشانده است که نقاشی تا مرز دیوارنگاری و حجم پیش رفته است. این سیاهی چون جنس مشترک مرمر در آثار باستانی، همه چیز را در خود تحلیل برده و حکومت می‌کند. حکومت بی‌پایان سیاهی به تکراری که در همه آثار هست بسیار کمک کرده.



**تکرار**

حرکت کمابیش قرینه، حضور دایره در اغلب آثار و تکرار آنها زیر آن پوست سیاه، ناگهان با کنِشی آنی از هم پاشیده و انفجار مهیبی این تکرار را جا و بی‌جا به هم می‌ریزد. این به هم ریختگی اما ریتم و تکرار آهنگین و موزانه دایم اثر را از هم نمی‌گسلد. تکرار در آثار این نمایشگاه به عنوان ضرباهنگی زیرِ تمامِ رویدادها وجود دارد. گاه به شکل دایره و گاه به شکلِ بافت‌ها، همواره هست و امتداد دارد.

**دایره**

دایره‌ها چنان کنار هم چیده شده‌اند که می‌توانند تا انتهای جهان با همین نظم ادامه یابند. از منظر تاویل، می‌توان دایره‌ها را عنصر اصلی این نمایشگاه دانست و انسان‌های طرح‌های گذشته را همین دایره‌ها خوانش کرد. دایره‌ها در واقع نماینده تغییر و آبستره شدن اندیشه هنرمند هم هستند. آنها اگر «انسان» تفسیر شوند، انسان‌های ازهم‌گسیخته و منفجر و زخمی، با زخم‌هایی عمیق و سیاه و تلخ هستند. در این تفسیر دایره‌ها دارند به گردش بی‌پایان خود ادامه می‌دهند اما زخمی ناگهانی و جراحتی وقیح آنها را از هم می‌دَرَد. دایره در آثار این نمایشگاه می‌تواند بنیان و رویکرد بعدی هنرمند را نیز نمایندگی کند.

**برجستگی**

شیئیتی که به عنوان تکنیک خلق این آثار در نظر گرفته شده به کمک آن نقطه‌ای آمده است که تفاوت‌های طراحی و نقاشی را در آثار تازه گاوزن بارزتر می‌کند؛ شیئیتی واضح و ملموس و مجسم. تکنیک به دست آمده برای بیان موضوع بسیار مناسب است و هیچ کجا با اتفاق‌های خارج از کنترل هنرمند روبه‌رو نیستیم. روشن است که این شیئیت حاصل چند سال تلاش و بارها تجربه و خطاست و بازی‌هایی گاه طاقت‌فرسا که دایره‌ها را نه با مداد بر سطح که نیم کره‌هایی برجهیده از بوم در نظر می‌گیرد.

■■■

از این معبر و مباحث دیگر رابطه فرهاد گاوزن با جهان و اشیا رابطه‌ای تازه است؛ رابطه‌ای که انتظار می‌رود در نمایشگاه‌های آتی هم دنبال شود و به خلق آثاری تازه بینجامد.