نگاه‌خانه

اندام‌های بحرانی؛ ایسمی تازه در هنر تجسمی معاصر ایران

شیوا فلاحی

دست‌ها، پاها و سرها، عضلات منفصل و منقبض، دهان‌های گشوده، چهره‌های زدوده، بدن‌های رنجور، اندام‌های گسسته و فیگورهای دفرمه در بسیاری از نمایشگاه‌های سال ۱۴۰۳ دیده می‌شد. این امر اما به آثار نقاشی یا مجسمه محدود نشده و در دیگر آثار تجسمی، ازجمله عکاسی نیز قابل مشاهده بود. در استیتمنت یا عنوان این آثار اشاره مستقیم یا ضمنی به «بحران وجودی» (در هر قالبی) به چشم می‌خورد؛ پرسشی وجودی از سر فقدان یا بحران معنا. اما آیا چنین تکرارهایی بازنمود بحرانی جمعی است؟

پرداختن به مباحث اگزیستانسیالیستی در هنر دیگر آنچنان امر تازه‌ای نیست و شیوه ابراز آن در هر دوره از آموزه‌های کارگاهی یا آکادمیک، زیبایی‌شناسی غالب آن دوران و گرایش فرمی خاص هنرمند تأثیر می‌پذیرد. در این دوران و در هیاهوی جهان پست‌مدرن یا به گفته زیگموند باومن، «مدرنیته سیال»، که هرگونه ساختار به «فرایند» تبدیل شده و «عقلانیت» جای خود را به «انعطاف» و سیالیت داده است، آنچه بدیهی است، بحران هویت است. از این رو، ادراک انسان از جهان که هر دم قطعیت خویش را از دست می‌دهد، ساختارهای فکری، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در آن هر روز شکل تازه‌ای به خود می‌گیرند و مرزهای خویش را در انواع «نئو» و «بیناها» از دست می‌دهند، صورتی ناپایدار می‌یابد که هر آن در آستانه فروپاشی است. اما این ادراک نیز به‌سادگی شیوه‌های پدیدارشناختی گذشته نیست. اینترنت، رسانه‌های اجتماعی و فضاهای دیجیتالی هست در جهان، انسان را از محدوده «رابطه بدن و جهان» مرلوپونتی فراتر برده‌اند. «واقعیت» نیز دیگر اجماع دو امر واقع و خیال فرویدی نیست. امر دیجیتالی واقعیت بیشتر جهانیان را دستخوش تغییر کرده است. واقعیت می‌تواند رکودی باشد که ریشه در محتوایی مجازی، پولی دیجیتالی و ترندی در رسانه‌های اجتماعی دارد یا هوشی مجازی که کارخانه‌های خاموش را از کارگر بی‌نیاز می‌کند. آری، بحران هویت بحران جدی انسان معاصر است که در کنار بحران‌های تحمیلی طبقه‌ای، نژادی، سیاسی و برآمده از جبر جغرافیا، هر گرایشی به بیانگری هنری را توجیه می‌کند. به این ترتیب، تجربه سیالیت، نقص و بحران‌زدگی جهان در بیان بدن‌مند هنرمند بازتاب می‌یابد و به گفته لیندا ناکلین، «بدن‌های گسسته» را شکل می‌دهد. این مباحث بارها و بارها در انواع متن‌های تاریخ هنری و انتقادی، مقالات علمی پژوهشی، جستارها و مرور این‌دست آثار تجسمی آورده شده است. اما آیا حقیقتا هیچ عامل دیگری، چه سلبی و چه ایجابی، در فرایند خلق اثر تا نمایش آن در گالری دخیل نیست؟ این بار به بیان دقیق‌تر، آیا تکرار بدن‌های گسسته فقط بازنمود بحرانی جمعی است؟

بدیهی است که چشم‌پوشیدن از نفوذ یک سلیقه غالب و عوامل قدرت میانجی در نمایش آثار ساده‌لوحانه است. کانون‌های بعضا انحصارگرای هنری، گالری‌ها، نهادهای رسمی، سرمایه‌گذاران، سفارش‌دهندگان و کیوریتورها، که توفیق نمایش آثار در گرو نظر و قبضه قدرت ایشان است، چه به صورت علنی و چه در خفا، دست به حذف و طرد برخی آثار و هنرمندان با گرایشات متفاوت زده و برخی دیگر را بر کرسی‌های دائمی سکوهای بلند نمایش می‌نشانند. در این میان، «کارکردگرایی» آثار هنری در حیات اقتصادی جهان هنر موضوعی است که از جانب گردانندگان و برگزارکنندگان نمایش‌های هنری در اولویت قرار دارد. آنان از سویی با محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها آشنایی دارند و از سوی دیگر با گرایشات غالب فکری جامعه هنرمندان و مخاطبان عام و حرفه‌ای. از این رو، به مثابه «راه سومی» عمل می‌کنند که به شیوه کورپوراتیستی هماهنگی ارگان‌های هنری را چه با ارگان‌های نظارتی و چه مخاطبان هنر تضمین می‌کنند.

بی‌شک، ادراک بی‌واسطه مخاطبان از کار هنری در میزان استقبال کمی آنان از نمایشگاه بی‌تأثیر نیست. فیگور انسانی هم اساسا فرمی شناسا و بالقوه دارای مفاهیم اگزیستانسیال است که ادراک اثر را تسهیل می‌کند. در دورانی که مفهوم‌گرایی در هنر، یک ارزش به شمار می‌آید و از آن طرف، گفتمان‌های سیاسی، اجتماعی، جنسیتی و ملی‌گرایی موضوعات غالب در رسانه‌های مسلط اجتماعی هستند، برگزارکنندگان نمایشگاه‌ها در گزینش آثاری که به واسطه فرم‌های آشنای فیگوراتیو و ارائه استیتمنت‌هایی که کار خوانش مفهومی آثار را همان دم تمام می‌کنند تردید نمی‌کنند. در نتیجه، چنین گرایشاتی به همنشینی فیگور انسانی با مفاهیم فلسفی، سیاسی و اجتماعی روز، از جانب گردانندگان نمایش‌های هنری، هنرمند را مستقیم یا غیرمستقیم وامی‌دارد که به «انعطاف عقلانی» تن دهد: تولید و بازتولید «اندام‌های بحران‌زده»؛ هرچند رانه اولیه تولید اثر مسئله‌ای شخصی باشد. در این راستا، مشاهدات و مطالعات تاریخ هنری نیز در ارزش‌گذاری آثار تکراری و توجیه «بینامتنیت» تعمدی آنان نقشی اساسی ایفا می‌کند. این امور، در کنار میزان و کیفیت ارتباط هنرمند و آثارش با کانون‌های محوری هنر (آثار و افراد)، شانس «کارکرد» کمی نمایش را افزایش می‌دهد.

با این اوصاف، آیا به‌واقع چنین آثاری انتقادی به شمار می‌آیند؟ آیا دعوت به «بازاندیشی» در مورد وضعیت بحرانی درونی و بیرونی انسان معاصر (ایرانی)، از طریق آثاری که در مماشات با عوامل قدرت جوامع هنری و طبق ذائقه غالب مبتنی بر ارزش‌ها شکل گرفته یا انتخاب شده‌اند و زیر نورهای موضعی، در اجتماعات بسته صنفی، با افتتاحیه و اختتامیه‌های پرزرق‌وبرق به نمایش درآمده‌اند، دعوتی حقیقی است و دارای وجوه انتقادی؟ یا به شیوه‌ای ریاکارانه و با ژستی انتقادگری، تکرار محافظه‌کارانه یک الگوی از پیش برنده است؟ آیا جز این است که بدن‌های گسسته واسطه‌ای برای ارضای تمایلات روشنفکری غالب جامعه هنری و برآوردن انتظارات اقتصادی است؟ با کمی تأمل، به نظر می‌رسد که تکرار این اندام‌های بحران‌زده خود بحران‌گاهی (Climacteric) است که اگرچه به ظاهر در پی پرسشگری از اگزیستانس انسانی است، اما به واسطه کلیشه‌ها، صداهای ناپیدا و در عین حال غالب عوامل میانجی در آن به‌وضوح شنیده می‌شود. از این‌رو، آنچه می‌بایست وضعیت بحرانی انسان ایرانی معاصر را به پرسش کشد، در آمیزش با کورپوراتیسم هنری، موضعی میانه و بی‌خطر برمی‌گزیند و جسدی است میان‌مایه که می‌توان آن را «کورپوکلایمکتریسم/Corpoclimactericsm» نامید؛ بحران‌گاهی کورپوراتیک.

هنر مدرن؛ ابزاری برای بازاندیشی در هویت قدرت و حقیقت

پیکاسو چه چیزی برای گفتن به جامعه ایرانی دارد؟

حسین گنجی

«در زبان انگلیسی اصطلاحی هست به نام epiphany که به معنی تجلی غیرمنتظره یا ادغام شهودی است. به بیان ساده‌تر، به موقعیتی اشاره می‌کند که در آن چیزی ناگهان در مقابل چشمان انسان ظاهر می‌شود و باعث می‌شود که درک او از پدیده‌ها تغییر کند». رفتن به نمایشگاه آثار هنری، به‌ویژه نمایشگاهی که پیکاسو و آثارش محور آن است، برای من همواره تداعی‌کننده این جمله درخشان هاروکی موراکامی در کتاب «داستان‌نویسی به‌مثابه شغل» است. موراکامی همان‌گونه در جهان کلمات شنا می‌کند و خلق می‌کند، که پیکاسو در جهان تصویر. موراکامی در همین کتاب و در معنای خلاقیت می‌گوید: «خلاقیت عبارت است از آفریدن چیزهای تازه یا درهم‌شکستن طرز فکرها درباره چیزهای موجود و آزادانه بال‌زدن در قلمرو خیال و ساختن و دوباره ساختن جهان‌های آرمانی در ذهن خود و در عین حال، با چشم منتقد درونی بر آن نظارت‌کردن». اگر فقط یک عبارت می‌خواستم بنویسم که کارنامه پابلو پیکاسو را در بر بگیرد و به مخاطب بگوید او چه کرد، همین جمله موراکامی درباره خلاقیت کامل‌ترین و جامع‌ترین آن بود.

دیرسالی است از بدیهیات شناختی هنرمند ضمن برخورداری از دانایی و توجه ویژه به جزئیات، دیوانگی و خرق عادت است که دو عامل انکارناپذیر تشخیص هنرمند از غیرهنرمند دانسته می‌شود. گروهی اندک اما تأثیرگذار، از عاقلان دیوانه‌ای که جهان جدید مستقیم و غیرمستقیم معنای خود را وام‌دار آنهاست. جهانی که از پس هر نوآوری به تنگنای تکرار و روزمرگی دچار می‌شود و این نوآوری و خلاقیت و نگاه تازه است که همچون خونی تازه، اندیشه‌های جدید و ایده‌های نو را به وجود آورده و دوباره راه برون‌رفت از بن‌بست‌های تازه را فراهم می‌کند. به عبارت دیگر، این دیوانگی است که جهان را پیش می‌برد و این عقل است که آن را از تغییر بازمی‌دارد. من از این نظر همه دیوانگان جهان را از موراکامی تا پیکاسو، در همین مقیاس و ظرف قرار می‌دهم و تفسیر می‌کنم و آنان را خالقان جهان‌های دوران خود می‌دانم. اما برای درک این دیوانگی حیات‌بخش باید نگاهی فراتر از سطح به آثار پیکاسو و ارزش‌هایی که هنر مدرن با خود به دنبال می‌کشد، داشت.

تمام هنر پیکاسو کشف یک زاویه نگاه جدید به جهان است. جهانی که از نظر او خشونت و لبه‌های تیز تضاد بر آن حاکم شده‌اند و تن انسان به‌مثابه میدان نبرد، از فرم و شکل معمول خود خارج شده است. نتیجه این شیوه نگاه جدید به جهان پیرامونی است که پس از پیکاسو و به‌ویژه در دوران و آثار معاصر دفرمگی، به عنوان یک شکل پذیرفته از جهان و انسان، طرفداران بسیاری در میان هنرمندان جوان و مخاطبان آثار هنری معاصر پیدا کرده است. از پشت لنز پیکاسو، جامعه، مفاهیم و از پس آن، انسان و حتی طبیعت و جهان از فرم و شکل حقیقی خود خارج شده و ضمن تنیدگی دچار گسست و شکست نیز شده‌اند. به تعبیر ادبی اگر بخواهیم نگاه کنیم، ما به آغوش هم نمی‌رویم، بلکه در هم شکسته می‌شویم. این همان مواجهه درست هنر با جهان مدرن است که از آن می‌توان به هنر مدرن یاد کرد؛ هنری که برداشت و استخراج از پیرامون دارد و دست به ترسیم وضعیت می‌زند، همچون دوربینی از بالا و خارج از وضعیت و ما را نسبت به آنچه به زندگی از آن یاد می‌کنیم، آگاه می‌کند.

هنر پابلو پیکاسو و جنبش مدرنیسم نه‌تنها به دلیل نوآوری در فرم، بلکه به واسطه بازتعریف رابطه هنر با واقعیت، تاریخ و ذهنیت انسان ارزشمند است. برای فهم این آثار باید به چند نکته کلیدی توجه کرد.

هنر مدرن، با کنارگذاشتن بازنمایی واقع‌گرایانه، به دنبال کشف‌های درونی و بیان تجربه زیسته انسان در جهان مدرن بود. پیکاسو در سبک‌هایی مانند کوبیسم، با تجزیه و تحلیل به سطح هندسی و نمایش هم‌زمان چند کوبیسم، نشان می‌دهد که «واقعیت» می‌تواند چندبعدی و پیچیده باشد یا حداقل می‌تواند غیر از این برداشت همگانی، سطحی و سرراست، چیز دیگری هم باشد. نقاشی «دوشیزگان آوینیون» (۱۹۰۷) نه‌تنها زنان را به شکل انتزاعی نشان می‌دهد، بلکه با الهام از ماسک‌های آفریقایی، نقدی است بر نگاه استعماری اروپا به «بدوی‌گرایی». کمااینکه خود او همچون دیگر هنرمندان مدرن، استخراج‌های فراوانی از هنر کلاسیک و پیش از آن، هنر بدوی، داشته است.

هنر مدرن به‌جای تقلید از طبیعت، به بازآفرینی آن از دریچه ذهن هنرمند می‌پردازد. این جسارت در شکستن قواعد، خود بخشی از اثر است. نکته دیگر مواجهه سازنده با آثار پیکاسو است که خود سه لایه را در بر می‌گیرد.

الف) زمینه تاریخی-سیاسی

آثار پیکاسو آینه تحولات قرن بیستم هستند؛ دو جنگ جهانی، جنگ داخلی اسپانیا و جنبش‌های چپ. «گرنیکا» (۱۹۳۷) نه‌تنها بمباران یک شهر را تصویر می‌کند، بلکه نشانی از تمامیت‌خواهی و خشونت است. او بدون نشان‌دادن خون و تصویر معمول و مرسوم از کشتار و مرگ، به دهشتناکی رفتار انسان علیه انسان می‌پردازد. به دشواری وظیفه‌ای اشاره می‌کند که شاملو در شعر می‌آورد؛ عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد. زیرکانه به شرایط زمانه خود می‌پردازد.

عضویت او در حزب کمونیست فرانسه و حمایت از جمهوری‌خواهان اسپانیا، بر مضامین اجتماعی آثارش اثرگذار بوده است.

ب) تحول سبکی؛ از دوره آبی تا کوبیسم ترکیبی

پیکاسو هیچ‌گاه در یک سبک باقی نمی‌ماند. هر دوره او (آبی، رز، کوبیسم تحلیلی، سوررئالیسم و...) پاسخی به مسائل درونی و بیرونی هنرمند است.

ج) تکنیک و مواد؛ نوآوری در رسانه

پیکاسو فقط نقاش نبود؛ او در ساختمان‌سازی، سرامیک و چاپ دستی نیز انقلابی ایجاد کرد. در مجموعه «تروماکیا» (۱۹۵۷)، از تکنیک آکواتینت برای بازیابی ریتم و خشونت گاوبازی استفاده کرد. اما مسئله اساسی که همواره در یادداشت‌هایم، به‌ویژه وقتی به هنر مدرن می‌رسیم، سعی می‌کنم به قدر وسع درباره آن حرف بزنم، این است که چگونه به هنر مدرن نگاه کنیم؟

۱. **فرم و تکنیک:** اثر چگونه ساخته شده است؟ استفاده از رنگ، خط و بافت چه حسی ایجاد می‌کند؟

۲. **زمینه تاریخی:** این اثر در پاسخ به چه رویدادها یا جریان‌های فکری‌ای خلق شده است؟

۳. **تضاد با سنت:** چه قواعدی را می‌شکند و چه افرادی را معرفی می‌کند؟

۴. **تأویل‌پذیری:** اثر چه تفسیرهای متضادی را می‌سازد؟ (مثلا آیا «گرنیکا» فقط اعتراض به فاشیسم است یا نماد رنج بشریت؟).

۵. **ارتباط با امروز:** این اثر چگونه با رویدادهای معاصر گفت‌وگو می‌کند؟

که در مواجهه با پیکاسو می‌توان یک وجه برجسته و پاسخ‌گو به تمام این پرسش‌ها را قدری شکافت و در آن کنکاش کرد و آن همانا پرسشگری است. هنر مدرن که عمده حرفش و دال مرکزیش این است که ارزش در گرو «پرسشگری» است، در آثار پیکاسو به اوج خود می‌رسد. او از پرسشگرترین هنرمندان دوران مدرن است که باید با پرسش به آثارش نگاه کرد؛ زیرا او خود با جهان رویارویی پرسش‌گونه دارد.

هنر کلاسیک بر مهارت فنی و زیبایی‌شناسی که داشت تأکید ورزید و هنر مدرن پرسش‌گرایی را در اولویت قرار داد. کوبیسم پیکاسو ما را وادار می‌کند از خود بپرسیم: «آیا فقط یک نقطه دید واحد به جهان و پدیده‌های آن وجود دارد؟» و این مقدمه‌ای است که هنر مدرن را به ابزاری برای بازاندیشی درباره موضوعاتی مانند هویت، قدرت و حقیقت تبدیل کند.

نقطه تلاقی و پیونددهنده مای امروز به پیکاسوی آن روزها، همین پرسشگری است. نسلی که پرسشگرتر است و زمانه‌ای که هویت، گم‌گشته اصلی اوست و می‌خواهد از پس پرسش‌ها و جست‌وجوهایش به راه تازه و مسیر جدیدی برای ترسیم زمانه و زندگی خود برسد. پیکاسو از این منظر نزدیک‌ترین غرابت را با ایران امروز و صف مراجعین امروزش در موزه هنرهای معاصر دارد. اما هنر مدرن را باید «زیست»، نه‌فقط «دید». درک آثار پیکاسو و هنر مدرن نیازمند تعلیق پیش‌فرض‌ها و پذیرش این اصل است که هنر می‌تواند زیبا، آشفته، سیاسی و شخصی باشد. ارزش این آثار را نه در «زیبایی متعارف»، بلکه باید در به‌چالش‌کشیدن طرح بیننده و بازکردن پنجره‌های جدید به جهان و ایران امروز تعریف کرد. همان چیزی و دلیلی که خود پیکاسو گفت: «هنر، دروغی است که ما را به حقیقت می‌رساند». برای جامعه که حقیقت و هویت و تغییر سه دغدغه کلیدی و بنیادینش شده است، پیکاسو و هنر مدرن می‌تواند جذاب و راهگشا و قابل صف‌کشیدن باشد. می‌توان دید و از آن بالاتر سبک زندگی و نگاه و اندیشه تازه دریافت کرد. با این نگاه، هر اثر پیکاسو نه یک شیء تزیینی، بلکه پروژه‌ای فلسفی است که ما می‌خواهیم از بنیاد انسان بازاندیشی کنیم.

ورود آثار پیکاسو به ایران در دهه ۱۳۵۰، بخشی از پروژه «مدرنیزاسیون نمادینی» بود که زمان برد تا ته‌نشین شود و مورد پذیرش قرار گیرد؛ همان‌طورکه در زادگاه خود نیز با تأخیر پذیرفته شد. آثاری که کمتر به هدف «ایجاد پل فرهنگی» انجام شد و بیشتر برای نمایش ثروت خریداری شد و به همین سبب هم نتوانست آن تأثیری را که باید به جا بگذارد؛ زیرا زیرساخت‌های فکر آن آماده نبود. پس از انقلاب نیز این آثار به دلیل اتهام «غرب‌زدگی» سهمش عموما قرارگیری در انبارها بود. نمایش آنها در موزه هنرهای معاصر در سال‌های اخیر نه تصمیم خودخواسته، که به نوعی یک نیاز و مطالبه اجتماعی و فرهنگی است که برآمده از یک آگاهی است. چیزی که موزه را بدان مجبور می‌کند، یک فقدان و نیاز عمومی است که هر صفی بدان افزون شود مصداق تقاضایی است که عرضه را ایجاب کرده و به وجود می‌آورد. تقاضایی که نقش هنرمندان، دانشگاه و انبوهی از دانش‌آموختگان رسمی و غیررسمی هنر در آن بی‌تأثیر نیست. در بخش دیگری از این نمایشگاه موزه نمایش آثار بهمن محصص، جلیل ضیاءپور و محسن وزیری‌مقدم و دیگر هنرمندان ایرانی که در فضای پیکاسو گویی دست به خلق اثر زده‌اند، فرصتی برای بررسی تأثیر پیکاسو بر هنر ایران نیز بوده است که آن نیز زمان نیاز داشت تا فهمیده شود. محصص در آثارش مانند مینوتور، اساطیر ایرانی را با فرم‌های کوبیستی تلفیق کرد و جلیل ضیاءپور با نقش‌های هندسی، مسیر نوینی در نقاشی معاصر گشود.

اما نمایش این آثار با تحلیلی همراه است که نتوانسته حق مطلب را ادا کند و ارتباط آنها با پیکاسو را به یک همجواری سبکی و نه همجواری معنایی تقلیل می‌دهد. برای نمونه، با مقایسه پرتره‌های ژاکلین روک (همسر پیکاسو) با نقاشی‌های محصص از فیگورهای اساطیری، می‌توان نشان داد که چگونه هر دو هنرمند از «تکه‌چینی فرمی» برای هویت‌بخشی استفاده می‌کنند. یا چه چیزهایی به‌جز پیروی و تقلید از سبکی جدید، هنرمند ایرانی را به سمت دفرمه‌سازی و هندسی‌کردن مفاهیم خود کشانده است. این غیاب، نمایشگاه را به کلیشه‌ای از «تأثیرپذیری یک‌طرفه» تبدیل کرده است. غیاب گرنیکا، شاهکار ضدجنگ پیکاسو که بمباران شهری اسپانیایی را به تصویر می‌کشد، می‌توانست ضربه جانکاهی به نمایشگاه بزند و چه خوب که به‌قدر وسع موزه این اثر به نمایش درآمده است. اگر این اثر نمایش داده نمی‌شد، سؤال پیش می‌آمد که چرا موزه از ظرفیت آن برای گفت‌وگو درباره خشونت معاصر استفاده نکرده است؟ در پازل مفهومی مجموعه آثار پیکاسو این اثر قلب تپنده است.

پیکاسو در طول جنگ جهانی دوم به حزب کمونیست فرانسه پیوست و آثارش همیشه آینه‌ای از اعتراض به استعمار و جنگ و خشونت بود. نمایش این آثار در ایران -که خود شاهد جنگ‌های منطقه‌ای و تحریم‌هاست- می‌تواند فرصتی برای نقد دوگانه ایجاد کند: هم نقد سیاست‌های امپریالیستی غرب و هم بازتابی از تنش‌های داخلی که همواره پروژه گفت‌وگو را مختل کرده و انواع تضادها میدان‌دار صحنه بوده‌اند.

جست‌وجوگری پیکاسو را تنوع رسانه‌های که او مورد استفاده قرار داده، نشان می‌دهد. اما توتروماکیا (هنر گاوبازی) و سرامیک‌های ولوری، تلاش کرده تنوع رسانه‌های پیکاسو را نشان دهد.

نمایش آثار پیکاسو در تهران با وجود برخورداری از وجه آموزشی و تاریخی، اما نتوانست به یک روایت ایرانی از پیکاسو برساند. با خط تاریخ تطبیقی زندگی پیکاسو با ایران آن دوران، بنیان‌های اجتماعی شکل‌گیری کوبیسم و در مرحله بالاتر خود پیکاسو، و به میدان‌کشیدن قصه‌ای جذاب از خلق دیوانگی یک هنرمند مدرن شاید ما به آنچه یک روایت غیرخطی و معاصر و البته متناسب با جغرافیای که در آن آثار به نمایش گذاشته شده است، نزدیک‌تر کند.

نمایشگاه «پیکاسو در تهران» تاریخ آینه‌ای شکسته است: هر تکه‌اش تصویری ناقص از پرتلاطم ایران را بازمی‌تاباند -از آرمان‌های مدرنیته تا انزوای فرهنگی که این البته نه روایت این نمایشگاه، که می‌تواند خوانش ما باشد. پیکاسو و دیگر دیوانگان سازندگان جهان مدرن از اصالتی برخوردار هستند که در هر جامعه‌ای و هر زمانه‌ای می‌توانند خوانش معاصر خود را به وجود بیاورند و قصه و روایتی برای برون‌رفت از شرایط ملال‌انگیز به دست دهند. به قول هاروکی موراکامی: «نقاشی‌های ون‌گوگ و پیکاسو در آغاز مردم را متعجب و حتی گاه منزجر می‌کردند. اما بعید می‌دانم امروز کسی از دیدن نقاشی‌های آنها منقلب یا منزجر شود. بلکه اغلب افراد عمیقا تحت تأثیر این آثار قرار می‌گیرند و از آنها محرک‌های مثبتی دریافت می‌کنند و از نظر روحی ارضا می‌شوند. دلیل این امر آن است که با گذر زمان، احساس آدم‌ها با اصالت این آثار سازگار و همگون شده است و این آثار را به عنوان مرجع پذیرفته و در خود جذب کرده است». و این اصالت و اندیشه این آثار است که همواره آن را به منبعی برای ارجاع و برداشت تبدیل می‌کند.

نگارخانه

فریدون آوو آغاز سال نو با دو نمایشگاه

فریدون آو، یکی از شناخته‌شده‌ترین هنرمندان معاصر ایران در عرصه بین‌الملل، در همین فروردین دو نمایشگاه تازه در تهران برگزار می‌کند. هر دو نمایشگاه آو، ۲۲ فروردین آغاز می‌کند، یکی در گالری ۲+ و گالری زیرزمین دستان. نمایشگاه «چهار فصل/شاه عباس و ساقی» با آثار فریدون آو در گالری ۲+ در خیابان سئول، ده ونک شماره ۴۰ افتتاح می‌شود و تا دوازدهم اردیبهشت دایر خواهد بود.

نمایشگاه «سهراب پسر رستم» با کیوریتوری فریدون آو و آثاری از خود او، حسام فاکر و البرز کاظمی در گالری زیر زمین دستان در خیابان فرشته نبش کوچه بیدار پلاک ۶ گشایش می‌یابد و تا پنجم اردیبهشت ادامه خواهد داشت.

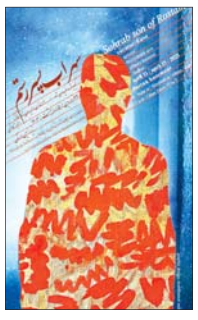
فریدون آو (متولد ۱۳۲۴) نقاش، مجسمه‌ساز، نمایش‌گردان، مجموعه‌دار مشهور و یکی از تأثیرگذارترین شخصیت‌ها در هنر معاصر ایران است. اغلب آثار او ترکیبی از نقاشی، عکس و کلاژ هستند. آو طی سال‌ها فعالیت به عنوان مجموعه‌دار، نقش بسزایی در شناسایی هنرمندان معاصر و نمایش آثار آنان ایفا کرده است.

فریدون آو هنرمند چندوجهی، آفرینش‌های هنری ارزشمندی دارد اما در مقام یک مدیر هنری راه‌هایی نو و تازه برای هنر ایران و حتی هنر در خاورمیانه گشوده و به دلیل فعالیت‌های گسترده و نقش تأثیرگذارش در شناسایی هنرمندان معاصر، جایگاهی معتبر در هنر خاورمیانه و فضای بین‌المللی دارد.

به همه این دلایل در سال ۲۰۲۰ نمایشگاه و بزرگداشتی در ستایش یک عمر فعالیت او در موزه بریتانیا برگزار شد.

آثار آقای آو در موزه‌های معتبر دنیا چون موزه بریتانیا (لندن)، موزه متروپولیتن (نیویورک)، موزه هنر لس‌آنجلس، مرکز ژرژ پمپیدو (پاریس)، بنیاد سای تومبلی و موزه هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شود.

لعل، کلکسیون هنری شخصی آقای آو نیز یکی از شناخته‌شده‌ترین مجموعه‌های هنری ایرانی است که گزیده‌ای از آثار هنری چهار نسل تجسمی ایران در آن نگهداری می‌شود.

فریدون آو در تهران به دنیا آمد. او در کودکی برای تحصیل به انگلستان فرستاده شد، بعدها به آمریکا رفت و در دانشگاه ایالتی آریزونا و مدرسه فیلم دانشگاه نیویورک در رشته هنر ادامه تحصیل داد. این هنرمند فعالیت هنری خود را با طراحی پوستر، طراحی صحنه و نورپردازی تئاتر آغاز کرد. او همواره نسبت به نقاشان هم‌نسل خود، در حوزه‌های متعدد هنری فعالیت بیش‌تری داشته است. طراحی پوسترهای فریدون آو آثاری پیشرو در حوزه گرافیک در زمان خود هستند.

آثار فریدون آو اغلب ترکیبی از مواد، رنگ‌ها، خطوط و تصاویر روی بوم‌های پلات‌گرفته‌شده هستند که به شکلی منحصربه‌فرد از هم‌نشینی تأثیرات هنر غرب و هنر هنرمندان معاصر او ایجاد شده‌اند. به نظر می‌رسد در برخی از آثار آو، عکس‌ها از اهمیت موضوعی برخوردارند و به برخی دیگر با رویکردی فرمالیستی نگاه شده است. کلاژ در آثار او همواره نقشی پررنگ دارد. او خود استفاده از تکنیک کلاژ در آثارش را به جابه‌جایی‌های متعدد و زندگی در نقاط مختلف دنیا مرتبط می‌داند.