نگاه

حمایت حامیان هنر

ترانه‌سلطانی

یکی از مهم‌ترین دغدغه‌هایی که منجر به وجود آمدن رشته‌ای به نام جامعه‌شناسی هنر شد، توضیح رابطه علّی میان هنر و جامعه بود. این رابطه تا پیش از پرداختن جامعه‌شناسان، توسط فلاسفه هنری بررسی می‌شد. بعدتر جامعه‌شناسانی مثل مارکس، لوکاچ و گلدمن هنر را تحت تأثیر جامعه و شرایط آن دانسته و حتی ماکس شِلِر تأثیر متقابل جامعه و هنر را بیان کرد.

درباره تأثیرگذاری متقابل می‌دانیم که علاوه‌بر تأثیری که هنر بر جامعه می‌گذارد، دولت‌ها، گفتمان‌های فرهنگی و سیاسی حاکم، حامیان هنر، مردم و در دیدی کلی جامعه هم بر هنر تأثیری مستقیم دارد. البته این نکته حائز اهمیت است که گاهی هنرمند تلاش می‌کند تا از معیارها یا واسطه‌های زیبایی‌شناسی روز و مناسبات اقتصادی فاصله گیرد و دست به نوآوری در خلق اثر هنری خود زند. اما در این شرایط هم ردپای روح زمان هگلی در آثار او مشخص خواهد بود.

به نظر می‌رسد که موضوع تأثیر حامیان هنر و نظام‌های حمایتی هنر مبحثی است که کمتر به آن پرداخته شده و درعین‌حال یکی از قدیمی‌ترین واسطه‌های زیبایی‌شناسی در جامعه نیز هست. با استفاده از اطلاعاتی که از سنگ‌نوشته‌ها و حکاکی‌های دوران باستان به دست رسیده، مشخص شده که هنر به عنوان وسیله‌ای برای انتقال ایدئولوژی، اشاعه یک اندیشه خاص یا مشروعیت‌بخشیدن به قدرت استفاده می‌شده است. به نوعی هنر رسانه‌ای برای ایدئولوژی‌های حاکم بوده است؛ همان‌طورکه فاتحان جنگ‌های باستان به هنرمندان سفارش آثار هنری می‌دادند تا پیروزی‌های خود را ثبت و روایت کنند. کم‌کم هنرمندان در دربار پادشاهان ساکن شدند و در کنار خلق اثر هنری، مقاصد سیاسی، اقتصادی، نظامی و فرهنگی حکومت را گسترش دادند. به نوعی حاکمان سفارش‌دهندگان بزرگ آثار هنری بودند و روی تولیدات هنری تأثیر می‌گذاشتند.

در طول تاریخ این تأثیرگذاری پیچیده‌تر و متفاوت‌تر می‌شود. در دوران رنسانس این سفارش‌دهندگان آثار هنری بزرگ‌تر شده و علاوه‌بر پادشاهان، اشراف و ثروتمندان نیز به حامیان هنر اضافه شدند و از این طریق هنر توانست بیشتر وارد توده مردم شود.

البته می‌دانیم که هنرمندان همواره در کنار انجام کارهای سفارشی، در آتلیه‌های خود آثار هنری متناسب با اندیشه خود تولید می‌کردند که معمولا از چشم سفارش‌دهندگان اصلی پنهان می‌ماند.

نکته مهم در اینجا این است که سلیقه سفارش‌دهنگان روی بیشتر آثار هنری به نمایش درآمده تأثیر بسزایی داشته و به آنها سمت‌وسویی مشخص می‌داده؛ به‌گونه‌ای که عقاید این حامیان هنر می‌توانست روی جامعه و معیارهای آن و نگاه زیبایی‌شناسانه اثر گذارد.

با ورود بیشتر هنر به جامعه علاوه‌بر حامیان اولیه، افراد دیگری هم به این جریانات اضافه شدند. مثلا در دهه‌های حدود ۱۸۶۰ میلادی شاهد اهمیت و رشد بیشتر منتقدان هنری و افزایش نفوذ کلام آنها هستیم تا جایی که این منتقدان به قدرتی رسیدند که در فضای هنری اعمال سلیقه کرده و مثلا آثار هنری امپرسیونیست‌ها را مطرود اعلام کردند. البته به مرور قدرت این دست منتقدان کمتر شد، اما نفوذ آنها در دنیای هنر همچنان باقی ماند. مثلا در قرن بیستم همین منتقدان برای پذیرش بیشتر مکتب اکسپرسیونیسم قلم زدند و در معرفی جکسون پولاک تأثیر بسزایی داشتند.

امروزه این حامیان هنر در دسته‌های مختلفی قرار می‌گیرند. علاوه‌بر حامیان دولتی که معمولا حکومت، موزه‌های دولتی، نهادهای دولتی و... هستند، نهادهای خصوصی هم مثل گالری‌ها، مجموعه‌داران، منتقدان و نویسندگان، دلالان هنری و حتی مخاطبان هنری هم در فضای هنر معاصر نقش مهمی ایفا می‌کنند.

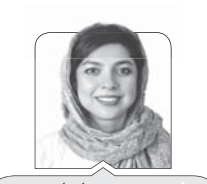
سؤالی که مطرح می‌شود این است که امروزه این حامیان هنر تا چه حدی می‌توانند روی تولیدات هنری اثر بگذارند یا تا چه اندازه می‌توانند جریان‌ساز باشند؟ آیا گالری به عنوان یک نهاد هنری می‌تواند منجر به ایجاد یک فضای هنری شاخص شود؟ مخاطبان هنری تا چه اندازه می‌توانند تأثیرگذار باشند؟

پاسخ هرکدام از این پرسش‌های نیازمند بررسی و تحقیقات مفصلی است که در این یادداشت نمی‌گنجد، اما آیا اتفاق نیفتاده که گالری، مجموعه‌دار یا یک نهاد هنری در پی جذب بیشتر مخاطب به سمت آثاری رود که از اقبال عمومی بیشتری برخوردار هستند؟ حتما شاهد این چنین برنامه‌هایی بوده‌ایم و حتی گاهی دیده شده که حامی هنر از هنرمند می‌خواهد تا تولیدات هنری خود را به آن سمت و سو ببرد. اما پس از مدتی این موج هیجان از بین می‌رود؛ زیرا جریانات این شکلی معمولا بدون پشتوانه فکری خاصی اتفاق افتاده و صرفا موقتی خواهد بود و هیچ دستاوردی به ارمغان نمی‌آورد.

اگر اقتصاد هنر و بعد مالی آن از جنبه‌های هنری پیشی بگیرد، ممکن است باعث شکل‌گیری گروهی از دلالان هنری شده که بدون داشتن سواد هنری خاصی، صرفا نگاهی اقتصادی دارند و در پی جذب موقتی مخاطب و خریدار اثر هنری هستند. این امر باعث می‌شود تا پویایی هنر و شکل منحصربه‌فرد آن و قوه خلاقانه آن به خطر بیفتد و ما شاهد رکودی در فضای هنری روز شویم. درواقع با توجه به شرایط سخت اقتصادی این روزها و در پی اعمال نفوذ این افراد در تولیدات هنری، ما شاهد به وجود آمدن تکنسین‌های هنری هستیم. ممکن است دلال هنری برای فروش بیشتر هنرمند را وادار به تولید مجموعه شناخته‌شده خود و تکرار کند و امکان نبوغ را از او سلب کنند یا گالری در پی قرارداد هنری و فروش بیشتر و بهتر، فردیت هنرمند را از او گرفته و هنرمند و اثرش را به سمت و سویی که مد نظر خودش یا سیاست کاری گالری است سوق دهد. از طرفی حمایت از هنرمند جدید و متفاوت کمتر شود؛ زیرا حامیان هنری در پی دستیابی به سود مالی مطمئن سراغ آثار مستر رفته و فرصت شناسایی و شکوفایی هنرمند جوان کم کند.

اما درنهایت هنر همیشه راه خود را پیدا کرده و حتی هنرمند بدون حمایت خاصی توانسته تا ضمن حفظ استقلال فکری خود، دست به خلق اثر هنری منحصربه‌فرد خود زند. امیدواریم حمایت‌های صحیح و فکرشده افزایش یافته و شاهد به‌وجودآمدن فضایی درخشان در هنر معاصر باشیم؛ چراکه هنر به جامعه و جامعه به هنر نیاز دارد و با حمایت حامیان هنر، هنر می‌تواند رشد چشمگیری داشته باشد.

چشمان استانبول، دریچه ابدی



نسیم‌معماریان

«وقتی از ایاصوفیه عکس می‌گیرم، مهم‌ترین موضوع برای من این است که کسی که از آنجا عبور می‌کند، برای زندگی ایستاده است». این جمله‌ای است از آرا گولر، عکاسی که توانایی ثبت حضور انسان را فراتر از هر واقعه و لحظه قطعی در آثارش می‌توان مشاهد کرد.

آرا گولر عکاس ترکیه‌ای-ارمنی‌تبار در سال ۱۹۲۸ و در محله بی‌اوغلو، کمی پس از اعلام جمهوری ترکیه به دنیا آمد. او که نماینده عکاسی خلاق در ترکیه شناخته می‌شود، دوران کودکی و سال‌های ابتدای جوانی‌اش را تحت تأثیر سینما گذراند و درحالی‌که آرزوی کارگردانی و نمایش‌نامه‌نویسی داشت، با نخستین مجموعه عکسش، خود را به عنوان مورخ بصری معرفی کرد.

هنری کارتیه برسون که بعدها از او برای همکاری در آژانس مگنوم دعوت کرد، درباره گولر می‌گوید: او چشم استانبول است که شور و شگفتی شهر و زندگی مردمانش را ثبت می‌کند. بنابراین شاید بتوان گفت او داستان‌سرایی است که تاریخ را با جهان معاصر و ساده‌ترین لحظات را با امر والا درهم می‌آمیخت. پرتره‌های او بازنمایی صرف نیستند، بلکه انعکاسی از نوستالژی عمیقی هستند که ما را ترغیب می‌کند تا داستان‌هایی را که هویت‌مان را شکل می‌دهند، به یاد بیاوریم.

یکی از نمادین‌ترین تصاویر او، سایه خیره‌کننده یک ماهیگیر در پس‌زمینه غروب نارنجی خورشید، گویای تنهایی و گذر زمان است. مجموعه Kumkapi Fishermen، داستان محله‌ای را بیان می‌کند که دیگر وجود ندارد و در لای چرخ‌دنده‌های جامعه مدرن ناپدید شده است. قایق‌ها، قهوه‌خانه‌ها و مردمانی که روزگاری در محله‌ای پررونق می‌زیستند. عکس‌های گولر، جوهر استانبول را نه‌تنها به عنوان یک شهر، که در قالب موجودی زنده دربرمی‌گیرد؛ مکانی که هر گوشه و هر کوچه‌اش منتظر است از دریچه نگاه کسی که نبض آن را عمیقا درک می‌کند، پرده‌برداری شود.

تصاویر فروشندگان خیابانی، این ارتباط را به زیبایی نشان می‌دهد. مردان سالخورده‌ای که در میان هیاهوی بازار ایستاده‌اند و عمق چشمان‌شان حکایتی از انعطاف‌پذیری، سخت‌کوشی و روحیه پایدار دارد؛ ویژگی‌هایی که در بافت خود شهر حک شده‌اند. آثار گولر تفاهم عمیقی بین خود و سوژه‌هایش ایجاد و لحظات زودگذر را با همه کسانی که آنها را می‌بینند، جاودانه می‌کند.

آرا گولر جهانش را از پنجره مستطیلی دوربین لایکای کوچکش می‌دید و تا آخر عمر به همین کار ادامه داد. تأثیر او از مرزها و نسل‌ها فراتر می‌رود. آثار او الهام‌بخش عکاسان و هنرمندان بی‌شماری در سراسر جهان بوده و به عنوان پلی بین فرهنگ‌ها از طریق زبان جهانی روایتگری تصویری عمل می‌کند. میراث گولر با دریافت جوایز متعدد، از جمله عنوان معتبر اولین عکاس ترکیه‌ای که از سوی فدراسیون بین‌المللی هنر عکاسی، با عنوان «استاد عکاسی» مفتخر شده است، همچنان به تأثیر بخشیدن ادامه می‌دهد. گولر که معتقد بود عکاسی باید خاطره‌ای از مردم، زندگی و به‌ویژه رنج‌هایشان ارائه دهد، آن را نه به‌مثابه هنر، بلکه ابزاری برای کشف دوباره مفاهیم انسانی می‌دانست و با همین تفکر، عنوان عکاس خبری و نه هنرمند را برای خود پذیرفت و برای مجلاتی همچون Paris Match، Time Life و Stern در قالب عکاس خاور نزدیک کار کرد. در عصری که تصاویر دیجیتال و لحظات زودگذر ثبت‌شده با گوشی‌های هوشمند بر آن تسلط دارند، آثار آرا گولر، هنر عکاسی را به ما یادآوری می‌کند. صبر، نیت و ارتباطی که می‌توان بین عکاس و سوژه ایجاد کرد. او فقط ناظر زندگی نبود، او مجموعه‌ای از لحظاتی بود که آنها را به هم می‌بافت تا چیدمانی سرشار از عمق و احساسات خلق کند.

همان‌طور که به میراث آرا گولر فکر می‌کنیم، فراخوانده می‌شویم که جهان را نه‌تنها با چشمان‌مان، بلکه با قلب‌مان ببینیم و ما را ترغیب می‌کند تا از زیبایی‌های موجود در زندگی خارق‌العاده‌ای که از روزمرگی بیرون می‌آیند، قدردانی کنیم و به داستان‌هایی که در انتظار روایت‌شدن از دریچه ابدی هستند، با دقت بیشتری توجه کنیم.

او به ایران، قزاقستان، افغانستان، پاکستان، هند، کنیا، گینه نو و همچنین تمام نقاط ترکیه سفر کرد و در دهه ۱۹۷۰ مجموعه‌ای از چهره‌های سیاست‌مداران و هنرمندانی مانند ایندیرا گاندی، برتراند راسل، آلفرد هیچکاک، انسل آدامز، مارک شاگال، سالوادور دالی و پابلو پیکاسو را در قاب تصویرش قرار داد. بااین‌حال، فراتر از تمجیدها و آثار مشهور، آرا گولر چهره‌ای فروتن و متفکر باقی ماند. او اغلب بر مسئولیت عکاس و اهمیت مشاهده جهان با همدلی و احترام تأکید داشت و معتقد بود که یک عکس نباید لحظه را ثبت کند، بلکه باید احساسی را برانگیزد و بیننده را وادار به مکث و تأمل کند. این فلسفه در آثار او نفوذ کرد و به مخاطبانش اجازه داد تا جهان را از طریق دیدگاه منحصربه‌فرد او تجربه کنند. در لابه‌لای کوچه‌های محله شیشلی استانبول، تابلوی درخشان موزه آرا گولر به چشم می‌خورد. بنای آجری کوچک با سقف طاق ضربی که بخشی از یک کارخانه قدیمی دوره عثمانی است و از سال ۱۸۹۱ به مدت صد سال پابرجا بوده و امروزه به یک مکان فرهنگی تبدیل شده است. بنابراین موزه آرا گولر نه‌تنها فضایی برای نمایش آثارش، بلکه پناهگاهی برای درک عمیق‌تر تاریخ و سال‌های دور استانبول است.

آرا گولر ۹۰ سال در این جهان زیست کرد و آدم‌ها، محله‌ها و رؤیاهایی را عکاسی کرد که روزگاری نفس می‌کشیدند. رؤیاهایی که هرچند سیاه‌وسفید اما همچنان با حقیقت و زیبایی طنین‌انداز می‌شوند. او در سال ۲۰۱۸ درگذشت.

اصل نقاشی به موضوع نقاشی اولویت دارد

نگاهی به نقاشی‌های آنیسا مسیبی‌نیا

فاروق‌مظلومی
منتقد

وقتی نقاشی‌های آنیسا مسیبی‌نیا، نقاش ایرانی مقیم لندن را می‌بینیم، وفاداری او به نقاشی حس می‌شود؛ چراکه بیشتر از موضوعاتی که یک هنرمند مهاجر با آن درگیر شده است، به نقاشی محض پرداخته است. مسیبی‌نیا متولد ۱۳۶۹ است و گواهینامه حرفه‌ای هنر مدرن را از موزه هنرهای مدرن نیویورک دارد. مخاطب با نقاشی‌های آنیسا مسیبی‌نیا دچار هیجان نمی‌شود. او قصد ندارد مخاطب را به شهربازی ببرد. ارتباط با این نقاشی‌ها درنگ لازم دارد. در نگاه اول ما با اشکالی شبیه برگ مواجه می‌شویم اما اینها امور رؤیت‌پذیر در نقاشی است و وظیفه منتقد توضیح دیدنی‌ها نیست. بعد از درنگی کوتاه برگ‌ها به‌نفع نقاشی کنار می‌روند و ما با سطوح رنگی مواجه می‌شویم. این مواجهه به چند دلیل است. نقاش کاملا به موضوع نزدیک شده است. نزدیکی به موضوع را می‌توان از شاخصه‌های مدرنیسم دانست؛ چراکه بعد از مدرنیسم بود که هنرمندها از فضاهای دورنما (landscape) که فضاهای مبهم و محو بودند، به فضاهای نزدیک و بسته توجه کرد. هرچقدر به موضوع نزدیک شویم، به فضایی انتزاعی‌تر خواهیم رسید. اگر چشم‌مان را در ۱۰ سانتی‌متری دیوار قرار دهیم، دیگر دیوار نخواهیم دید، بلکه بافتی از یک سطح نامشخص پیش‌روی‌مان خواهد بود. نزدیکی به موضوع باعث امحای موضوع اولیه می‌شود و ما را به موضوع دیگری به نام نقاشی می‌رساند. توجه کنیم که هرچیزی که نقاشی کنیم، حتما مابازای خارجی دارد. اگر ما به موضوع آن‌قدر نزدیک نشویم که کاملا مضمحل شود، کار نقاش سخت‌تر می‌شود. در این حالت فقط اشیای پیرامون موضوع یا متصل به موضوع را نخواهیم داشت. مثل گلدان‌هایی که در نقاشی‌های مسیبی‌نیا در زیر برگ‌ها نیستند. این نگاه به موضوع پیامی از طرف نقاش دارد که بیننده را متوجه این مطلب بکند که آنچه می‌بینی، نقاشی است و بس و قرار نیست کاملا با آنچه در خارج از نقاشی می‌بینیم، مطابقت داشته باشد. نقاشی برگ دیگر خود برگ نیست، نیستی برگ است. وزن ندارد، بو ندارد، مزه ندارد، جان ندارد و هزاران نداشته دیگر.

ما در نقاشی‌های مسیبی‌نیا با این نیستی مواجه می‌شویم. برای ما جهانی که مربوط به یک موضوع باشد و درعین‌حال اصالت‌های ذاتی آن موضوع را نداشته باشد، ناشناخته است. هنر، ورود به همین جهان ناشناخته است.

تأکید نقاش به اسکیچ‌های اولیه‌اش برای نقاشی هم حائز اهمیت است؛ چراکه فضای اسکیچ فضای خط است و از سطوح رنگی خبری نیست. اسکیچ بخشی از نقاشی است که به عنوان یک لایه مخفی عمل می‌کند، ولی بنیان یک نقاشی است؛ بنیانی که با یک‌سری خطوط اولیه با موضوع مرتبط است و بس. درواقع ما اولین امحا و خروج از موضوع را در اسکیچ تجربه می‌کنیم.

مسیبی‌نیا در نقاشی‌هایش از زمینه‌های مختلف مثل بوم و چوب و از ابزار متنوع مثل چاقو و سیم هم استفاده می‌کند.

آیا او می‌خواهد از فاعلیتی که زمینه‌ها و ابزار بر اثر مرور زمان به نقاش تحمیل می‌کنند رها شود؟

آثار طراحی و اسکیچ این هنرمند با خطوط تک‌رنگ روی کاغذ را می‌توان توجه هنرمند به بنیان‌های نقاشی دانست. زمینه کاغذ به دلیل ابعاد و مداد یا قلم‌های مرکبی محدودیت‌های خودشان را دارند. روی بوم با قلم‌مو و رنگ‌های متنوع، عرصه برای نقاش برای اعمال ACTION PAINTING هیجانی بازتر است. اسکیچ با مداد یا قلم یک لایه زیرین کنترل است. به عبارتی کنترل نقاشی با خود نقاشی و نه نقاش.

از طرفی ورود از یک زمینه نقاشی به نقاشی دیگر و تعویض ابزار اجازه نمی‌دهد نقاش به همه امکانات آن زمینه یا ابزار یا ماده دست پیدا کند. و به دلیل همین تنوع ابزار و زمینه در آثار مسیبی‌نیا، باید منتظر باشیم در زمان طولانی‌تری به امکانات دیگر ابزارها و زمینه‌ها دست پیدا کند. صدالبته در هنر هیچ قانونی برای هیچ حرکتی وجود ندارد. نقاش دراین‌باره می‌گوید:

«برای من، فرایند نقاشی یک سفر است؛ سفری که آغاز آن با یک خط ساده بر روی کاغذ است و درنهایت به سطوح پیچیده‌ای از رنگ و بافت ختم می‌شود. من هرگز به دنبال تسلط بر ابزار نیستم؛ درواقع، ابزار و زمینه‌های مختلف، همواره من را به چالش می‌کشند و من خود را به گفت‌وگو با آنها دعوت می‌کنم. مدادهای زغالی، قلم‌های مرکبی، چاقوها و سیم‌ها هریک روایتی متفاوت دارند که باید شنیده شود. من باور دارم که هر ماده، خاطرات و احساسات خود را دارد و من به آنها اجازه می‌دهم که در خلق اثر شریک باشند. گاهی به نظر می‌رسد که نقاشی از دستان من فراتر می‌رود و خود اثر است که تصمیم می‌گیرد چه راهی را طی کند. در چنین لحظاتی من فقط واسطه‌ای هستم که به نقاشی اجازه می‌دهم مسیر خود را پیدا کند. نقاشی، دیگر یک بازنمایی از جهان بیرون نیست، بلکه تجربه‌ای حسی و ذهنی است که مرزهای واقعیت را پشت سر می‌گذارد. هر اثر، جست‌وجویی برای کشف ناشناخته‌ها و گفت‌وگویی بی‌پایان با مواد و فضاست».

گاهی در آثار مسیبی‌نیا به آثار مفهومی و موضوعی هم برخورد می‌کنیم؛ همانند نقاشی‌هایش برای یوزپلنگ ایرانی.

در اینجا نقاش به دنبال ایجاد یک فضای مشاهده برای یک موضوع خاص است. درواقع از ابزار هنر مثل نقاشی برای تسریع و تأثیرگذاری یک پیام استفاده می‌کند. سخن پایانی نقاش را دراین‌باره بخوانیم:

هنر برای من یک زبان بی‌پایان است که از طریق آن می‌توانم احساسات، افکار و تجربیاتم را بدون هیچ محدودیت یا قیدوبندی بیان کنم. در این مسیر، به طور هم‌زمان از دو رویکرد متفاوت و درعین‌حال مرتبط استفاده می‌کنم: انتزاع و سورئالیسم. نقاشی انتزاعی برای من فضایی است برای کاوش در ساختارهای بصری؛ جایی که فرم، رنگ و بافت به‌جای آنکه نماینده اشیای بیرونی باشند، به طور مستقل و خودمختار زندگی می‌کنند. در این فضا من به دنبال کشف ماهیت خود هنر هستم؛ جایی که اثر نه به عنوان بازنمایی چیزی در جهان بیرون، بلکه به عنوان موجودی خودمختار و زنده به چشم می‌آید. این به من آزادی می‌دهد تا به طور عمیق‌تری به جنبه‌های بصری و معنایی آثارم بپردازم.

اما در کنار این، سورئالیسم برای من ابزاری است برای واردکردن جهان ذهنی و ناخودآگاه به دنیای نقاشی. در آثار سورئالیستی‌ام، من به دنبال شکستن مرزهای واقعیت و ورود به دنیای رؤیاها، تصورات و احساسات درونی هستم. در اینجا، فرم‌ها و تصاویری که به طور معمول در دنیای واقعی نمی‌بینیم، به طور آزادانه در کنار هم قرار می‌گیرند تا حس‌های پیچیده‌تری از زندگی و انسانیت را منتقل کنند. این دوگانگی بین دنیای ذهنی و دنیای مادی، گاهی به طور آگاهانه در آثارم کنار هم قرار می‌گیرند تا گویای تنوع و پیچیدگی تجربیات انسانی باشند. درنهایت، این دو رویکرد برای من به طور جداگانه و هم‌زمان ابزاری هستند برای رسیدن به فهم عمیق‌تری از خودم و دنیای اطرافم. انتزاع به من اجازه می‌دهد که به درک ساختارهای بنیادی هنر بپردازم؛ درحالی‌که سورئالیسم من را به جست‌وجوی احساسات و تصورات درونی‌ام دعوت می‌کند. هردو این رویکردها برای من تنها یک هدف دارند: خلق یک تجربه بصری و ذهنی که فراتر از کلمات و مفاهیم عینی باشد.

هنرمند

افشین پیرهاشمی هنرمند نقاش ایرانی درگذشت

افشین پیرهاشمی متولد ۱۳۵۳ ارومیه است که در ۵۰سالگی از دنیا رفت. او برنده جایزه دومین دوسالانه بین‌المللی پکن و برنده جایزه پنجمین‌وششمین دوسالانه نقاشی تهران است. افشین پیرهاشمی از هنرمندان معاصر ایران، به واسطه طراحی‌های فتورئالیستی‌اش شناخته می‌شود. زن ایرانی و خاورمیانه‌ای از موضوعات محوری آثار این هنرمند است. آموختن نقاشی را نزد بابک اطمینانی آغاز کرد. بعدها وارد دانشگاه آزاد اسلامی شد و در رشته نقاشی به ادامه تحصیل پرداخت، اما دانشگاه را نیمه‌کاره رها کرد. پیرهاشمی با دریافت فرصت مطالعاتی از دولت ایتالیا، در یک دوره سه‌ماهه آموزشی در آکادمی هنر رُم شرکت کرد. نخستین کارنمای انفرادی او در سال ۱۳۶۹ در «گالری بامداد» تهران برگزار شد، اما در ادامه مسیر حرفه‌ای خود بیشتر بر کشورهای حوزه خلیج فارس و به‌ویژه دوبی متمرکز شده و از سال ۲۰۱۲ با «گالری ایام» به صورت ثابت و مستمر همکاری داشته و به ندرت در ایران نمایشگاه برگزار کرده است. پیرهاشمی از نظر تجاری هنرمند بسیار موفقی بود و نام او همواره در فهرست‌های معتبری همچون آرت‌پرایس و فیاک در میان هنرمندان پرفروش جهان قرار داشته است. او موفق به دریافت جایزه ششمین دوسالانه نقاشی ایران در سال ۱۳۸۲ شد و همچنین در سال ۱۳۸۴ در دومین دوره بی‌ینال پکن برگزیده شد.

پیرهاشمی در کنار فرهاد مشیری از هنرمندانی بود که در حراج‌های بین‌المللی هنر خوش درخشید. او در یازدهمین دوره حراج کریستیز با فروش ۱۶۰ هزار دلاری نقاشی ورود به نیویورک، عنوان گران‌ترین هنرمند زیر ۴۰ سال خاورمیانه و شمال آفریقا را به خود اختصاص داده بود. او که با درخشش در ششمین دوسالانه نقاشی تهران در اتمسفر نقاشی ایران مطرح شد، با افتتاح گالری فاطیما در آغاز دهه ۸۰ خورشیدی نقش مهمی در حمایت از هنرمندان جوان و هم‌نسل خود داشت.

نقاشی‌های افشین پیرهاشمی در دوران‌های مختلف کاری دو ویژگی را در خود حفظ کرده است: یکی سفیدی گسترده در بوم‌های بزرگ و دیگری سوژه‌محوری زن. در این میان، رنگ سیاه با تونالیته‌های مختلف خاکستری بر بستر بوم، جان‌مایه فیگورهای ژورنالیستی، اغواگری را شکل می‌دهد که گاه با نگاهی پرسش‌گر به مخاطب نگاه می‌کنند و گاه فارغ از هر نوع دغدغه‌ای در دنیای خود فرو می‌روند. نبود تنوع رنگی در کنار عدم فضاسازی، سبب می‌شود پرسوناژهای نقاشی که غالبا در ابعاد طبیعی مجسم شده‌اند، در حالتی گنگ و خلسه‌وار ترسیم شوند. خصلت روایی تابلوهای پیرهاشمی قرابت تنگاتنگی با سینما دارد. این نزدیکی در چند تابلو، با کشیدن شخصیت‌هایی نظیر دون کورلئونه از فیلم پدرخوانده کاپولا عیان‌تر می‌شود. پاکباز درباره آثار این هنرمند می‌نویسد: «پیرهاشمی در نقاشی‌های فتورئالیستی خود با نگرشی عارفانه به مضمون «زن» می‌پردازد. در نقاشی‌های اخیر او که غالبا سه‌لته‌اند، پیکرهای زنان بر زمینه‌ای خالی و سفید تصویر شده‌اند تا حسی از ابدیت و عظمت را القا کنند». خود او درباره جایگاه زن در تابلوهایش چنین می‌گوید: «زن مادر، سمبل مهر و محبت، زن نماد زمین و باروری است، اما با وجود این در سراسر دنیا همیشه با ظلم و نابرابری دست‌به‌گریبان است؛ همین بهترین انگیزه من برای تمرکز به این جهان خاص است، ضمن اینکه تمام این روایت‌ها را من به عنوان یک مرد به تصویر می‌کشم».