چهره‌ی ماه

زندگی و زمانه پروانه اعتمادی

ردِ نور از شکافِ پیله

۴۹ موسیقی‌شدن صداهای مستند | پای صحبت‌های صبا علیزاده درباره‌ی تجربه‌های آهنگ‌سازی‌اش

عکس: آرشیو شخصی ایرج کابلی

خواب یک بعدازظهر تابستانی طولانی

درباره‌ی مدادرنگی‌های پروانه اعتمادی

توکا ملکی
منتقد

آن‌ها که پروانه اعتمادی را از نزدیک دیده‌اند می‌دانند که او هر بار ایده‌ای برای صحبت کردن دارد، نظریاتی درباره‌ی دنیا و مافیها گرفته تا مسئله‌ی زنان، تا مسئله‌ی ایرانی بودن تا حتی مسائل مربوط به فضا و سیاه‌چاله‌ها و کرات دیگر. همه‌ی این شور و هیجان‌ها تبدیل به ایده‌هایی می‌شوند برای آفرینش، برای نقاشی کردن، برای ساختن.

تصور کنید چنین حجمی از انرژی چطور بیست سال آزگار نشست به ریزریز قلم زدن و ساختن تورها و ترمه‌ها و انار و گل‌های نرگس و...؟

اعتمادی همیشه درباره‌ی زن بودن نظراتی دارد، ممکن است با جدا کردن هنر زنان و مردان در لفظ مخالفت کرده باشد، اما دست‌کم با خود من بارها در مصاحبه‌هایی که با او داشته‌ام، از قصه‌گویی، خلاقیت و آفرینش‌گری زنان صحبت کرده است. پس من خود را محق می‌دانم که ویژگی‌هایی را در آثارش جست‌وجو کنم که در کار هنرمندان مرد نیست؛ ویژگی‌هایی که در آثار بسیاری دیگر از هنرمندان زن نیز وجود دارد. پروانه اعتمادی مثل اغلب زنان نقاش به منظره‌سازی توجه‌ای نداشته است و مثل اغلب آنان، شهر پرهیاهو و زندگی خارج از خانه موضوع آثارش نبوده است. این ویژگی از حدود سال ۱۳۴۷ که نقاشی طبیعت بی‌جان را جای‌گزین نقاشی‌های انتزاعی- متأثر از آموزه‌های گروه تالار قندریز- کرد، تا به امروز که کلاژهایی رنگین می‌سازد، تداوم یافته است.

من در این یادداشت قصد دارم به دوره‌ی کم‌وبیش بیست‌ساله‌ای بپردازم که او مدیوم مدادرنگی را به طور جدی و تقریباً به عنوان تنها ابزار نقاشی‌اش برگزید. اهمیت این آثار و این دوره‌ی طولانی با در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و سیاسی زیست هنرمند و تأثیرات مهم او بر نسلی از نقاشان جوان‌تر درخور توجه و بررسی است.

اولین مدادرنگی در دی‌ماه ۱۳۵۷ نقاشی شد. به تأثیر از روی‌دادهای انقلاب و عکس‌هایی که در مجلات و روزنامه‌ها منتشر می‌شود، تصاویر را از نگاه خود بازنمایی و بازسازی می‌کند. در همین سال‌ها دو سه نقاشی از پرتره‌های مصدق و طالقانی به سفارش جبهه‌ملی می‌کشد که به صورت پوستر تکثیر و در جریان انقلاب دست‌به‌دست می‌شوند.

اما آن‌چه در خانه می‌گذرد، نقاشی از همان طبیعت بی‌جان‌های سال‌های پیش است که از سطح سیمانی به مقوا منتقل شده‌اند. اولین دوره‌ی طبیعت بی‌جان‌های پاستلی و سیمانی، با جست‌وجو در مسئله‌ی فرم و ترکیب‌بندی، اشیای ساده‌ی روزمره را شامل می‌شدند: فنجان و گیلاس و گلدان که فرم‌هایی به‌شدت ساده و هندسی دارند. تا نزدیکی سال ۵۷ اشیا متنوع‌تر و ترکیب‌بندی‌ها کمی واقع‌گرایانه‌تر شده‌اند: گل‌ها، میوه‌ها، گلدان‌ها، حلب روغن‌نباتی، صندلی که همگی اشیای خانگی هستند. موضوع آن‌ها «زندگی روزمره» است و با کم‌ترین میزان خطوط و رنگ، ترکیب‌بندی تابلوها سامان داده شده‌اند. تصاویر غیرشخصی و غیربومی و اغلب بدون ارجاعات آشنای ایرانی‌ست (به جز احتمالاً حلب‌های روغن‌نباتی). در این‌جا اشیا برای اعتمادی بهانه‌ای‌ست تا ساختارهای مدرن خود را در کادر تابلوهایی ساده و بدیهی اجرا کند.

با شروع دوره‌ی مدادرنگی‌ها، اتفاق تازه‌ای رخ می‌دهد. او متوجه اشیای تزئینی، قدیمی و نوستالژیک می‌شود که نمایان‌گر یک طبقه‌ی اجتماعی متفاوت و نه آن طبقه‌ی مدرن شهری دهه‌ی پنجاه است. خیلی ایرانی و این‌جایی است. گویی صندوق مادربزرگی از خانواده‌ای اصیل و متشخص باز شده و تورها و برودری‌ها و ترمه‌ها و مخمل‌ها بیرون ریخته‌اند؛ انار و گل‌های یاس و نرگس که در اوایل دهه‌ی هفتاد تبدیل به نماد «ایرانیت» و «هویت ایرانی» در هنر شده‌اند. اوایل، طبیعت بی‌جان‌ها ساده‌تر و رنگ‌ها کم‌تر و فضاها ملایم‌تر هستند و گویی از دل سفیدی به سختی بیرون کشیده شده‌اند، اما به تدریج نقش و رنگ و جزئیات زیاد و زیادتر می‌شود. نقش‌ونگار پارچه‌ها ترکیب‌بندی تابلو را مملو از رنگ‌های گرم و پرمایه می‌کند.

گاهی (حدود سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲) در این میانه انار و سیب‌زمینی و ماهی روی روزنامه‌ای مچاله‌شده نقاشی شده است. روزنامه اساساً حتی وقتی تصویر صفحه‌ی جدول متقاطع باشد، باری سیاسی دارد، روزنامه کلامِ روز است، خبر اجتماع بیرون از خانه است. در نقاشی‌های اعتمادی گاهی کلمات روی روزنامه‌ها خوانا هم هستند. در لابه‌لای نقش‌های رنگین آن بیست سال گاهی هم تصویری از حیوانات مرده را کشید. ماهی‌های مرده‌ای که به بیننده زل زده‌اند، یا کله‌ی یک گوسفند، یا پرنده‌ای مثله‌شده با چشمانی هراسان. گاهی هم کیف و پوتین سربازی یا تصویر پوستر یک شهید یا چندتایی نقاشی از علم و کتل عزاداری با علامت‌های فلزی و ترمه‌های رنگین‌شان. در همه‌ی این تصاویر داوری مستقیمی وجود ندارد و در نگاه اول به لطافت و ظرافت همان ترمه‌ها و تورها و گل‌ها به نظر می‌رسند. بیننده در نگاه آرام‌آرام و باحوصله باید خودش قضاوت و تأثر نقاش نسبت به روی‌دادهای اجتماعی و سیاسی را حدس بزند و کشف کند. در این بین شاید صریح‌ترین نقاشی پروانه اعتمادی خودنگاره‌ای باشد به تاریخ ۱۳۵۹ که در آن چشمان‌اش را با سنجاق‌قفلی دوخته است.

خودنگاره، کلاژ دیجیتال، ۱۳۸۸

تا دهه‌ی هفتاد او دیگر به یک مهارت فنی بی‌نظیر در نقاشی با مدادرنگی رسیده بود. سال‌ها پیش در یادداشتی- که گویا انتشارش باعث دل‌خوری پروانه اعتمادی می‌شود- نوشته شده بود: «مهارت فنی، جای جانِ کلام نشست.» نقاشی‌ها به غایت «زیبا» بودند- و هنوز هستند. همه چیز درست سرجای خود نشسته، چشم‌نواز، آرامش‌بخش و خیال‌انگیز. پروانه اعتمادی، این دوره از آثارش را چون رفتار یک عابد توصیف می‌کند که در ریاضتی خلسه‌وار به قلم زدن پرداخته است. گویی جامعه نیز در همه‌ی آن سال‌های وحشت جنگ و موشک‌باران به تماشای تصاویر زیبا و چشم‌نواز اعتمادی، درهای کهنه و گلدان‌های گل آیدین آغداشلو، آب‌رنگ‌های علی‌اکبر صادقی، اسب‌های محمدعلی ترقی‌جاه، گلدان‌های شمعدانی و زنان اثیری حجت شکیبا نیاز داشت.

در سال‌های خاموشی آموزش رسمی آکادمیک در دهه‌ی شصت کلاس‌های خصوصی پروانه اعتمادی، آیدین آغداشلو و چند نقاش دیگر نقش مهمی در تربیت نسلی از نقاشان نورسیده داشت. در این میان تأثیر این کلاس‌ها را بر زنان خانه‌داری که بهانه‌ای برای آرامش یافتن می‌جستند نیز نباید نادیده گرفت، گیریم که بعدها نقاش و هنرمند نشدند. خش‌خش ممتد و سکرآور مدادرنگی روی کاغذ که پروانه اعتمادی کشف کرده بود، به این هنرجویان نیز انتقال داده می‌شد.

پروانه اعتمادی که از جوانی همیشه یاغی بود، یک روز در اواسط دهه‌ی هفتاد، زد زیر کاسه‌کوزه‌ی همه چیز. جعبه‌ی جادویی مدادرنگی‌ها جمع شد و شروع کرد به تکثیر نقاشی‌های قبلی و ساختن کلاژهای جدید. این آثار تازه هنوز قصه‌ای را روایت می‌کردند، هنوز ترمه‌ها و انارها و گل‌ها به وضوح در تابلو سرک می‌کشیدند، اما این بار صدای خش‌خش مدادرنگی، جای خود را به قرچ‌قرچ قیچی داده بود و قیچی کار خودش را کرد و پروانه اعتمادی از خواب بعدازظهر تابستان طولانی بیست‌ساله بیرون آمد.

بی‌تفاوتی و شوخی نگاه مردانه‌ی شرقی به کار زنان

گفت‌وگوی حسین گنجی با پروانه اعتمادی

برخلاف گردآوری نسبتاً مدون کارهای هنری بین‌المللی برای افتتاح موزه‌ی هنرهای معاصر تهران (به‌ویژه مجموعه عکس‌های موزه‌ی هنرهای معاصر تهران) مجموعه‌ی هنر مدرن و معاصر ایرانی این موزه چه در زمان افتتاح و چه در حال حاضر با مطالعه‌ی خیلی دقیقی گردآوری نشده و نقاط پررنگی از تاریخ هنر معاصر ایران جای‌شان در این مجموعه خالی‌ست. گویا در دسترس بودن هنرمندان در سال‌های ابتدای گردآوری مدیران و مشاوران را ترغیب کرده بوده که زودتر قطعات بین‌المللی را جمع کنند و شاید دیرتر به تکمیل مجموعه‌ی داخلی بپردازند. پس از انقلاب نیز در هر دوره، اگر بودجه‌ای برای خرید وجود داشت، این مجموعه بر اساس سلیقه‌ی شخص مدیر و مشاوران گسترش یافته تا بر اساس نیاز رفع ابهام‌های تاریخی یک گنجینه باشد. در این میان اما موزه خوش‌شانس بوده که از برخی هنرمندان ایرانی مجموعه‌ای درخور و نسبتاً بزرگ قابل تحقیق و تفحص دارد. هنرمندانی مانند حسین زنده‌رودی، مسعود عربشاهی، بهمن محصص، اردشیر محصص و... در این میان مجموعه کارهای موجود از پروانه اعتمادی در گنجینه‌ی موزه نیز مجموعه‌ی قابل استنادی‌ست. گنجینه شامل شش قطعه از نقاشی‌های مصطلح «سیمانی» اعتمادی‌ست که طی سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۳ نقاشی شده‌اند که قطعه‌ی «بدون عنوان» با نمایی از پنج گلدان آماریلیس از مهم‌ترین کارهای این هنرمند تلقی می‌شود و در نمایشگاه‌های بسیاری به نمایش درآمده است. یک قطعه‌ی سیمانی از سال ۱۳۵۶ نیز از طرف منیژه میرعمادی و دکتر ناصری به موزه اهدا شد. دو قطعه‌ی نقاشی پاستل روی کاغذ از سال ۱۳۵۶ به همراه دو قطعه چاپ سیلک از همین سال نیز در مجموعه نگه‌داری می‌شود. قطعه‌ی «یادگار» از سال ۱۳۶۷ که در پایان جنگ نقاشی شد و به مادرانِ فرزند ازدست‌داده تقدیم شده، از کارهای مدادرنگی اوست که به همراه یک قطعه نقاشی مدادرنگی از سال ۱۳۷۴ در مجموعه موجود است. حضور پررنگ پروانه اعتمادی و ماندن‌اش در صحنه‌ی هنری ایران سبب شده تا مدیران وقت غفلت نکنند و دو قطعه از کلاژهای ایشان از سال‌های ۱۳۷۷ و ۱۳۸۲ به این مجموعه اضافه کنند. در مجموع ده قطعه چاپ سیلک از پروانه اعتمادی که طی سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۹۶ تولید شده‌اند نیز در سال ۱۳۹۸ از سوی علی بختیاری به موزه‌ی هنرهای معاصر اهدا شد. پروانه اعتمادی نقاشی را نزد بهمن محصص آغاز کرد و تنها شاگرد مستقیم این هنرمند محسوب می‌شود. وارد دانشکده‌ی هنرهای زیبای تهران شد، اما دو سال بعد تحصیل را نیمه‌کاره رها کرد. او با نقاشی‌های طبیعت بی‌جان و به طور اخص نقاشی‌های سیمانی در دهه‌ی ۱۳۵۰ شناخته می‌شود. اعتمادی نخستین نمایشگاه خود را در سال ۱۳۴۸ در تالار قندریز برگزار کرد. در این روزها که بیماری کرونا جان هر دیداری را گرفته است، مجالی دست داد تا با پروانه اعتمادی به گفت‌وگو بپردازیم و از زندگی و زمانه‌ای که در آن به سر می‌بریم و پیرامون سال‌های کاری‌اش حرف بزنیم.

❖ در مسیر زندگی حرفه‌ای شما به دو نقطه عطف می‌توان اشاره کرد که شاید موجب شده است پروانه اعتمادی‌ای که امروز می‌شناسیم شکل بگیرد: یکی دیدار با جلال آل‌احمد و شاگردی ایشان و دیگری شاگردی بهمن محصص که کم‌تر شاگردی به خود دید.

مسیر حرفه‌ای من البته فقط به خاطر این دو معلم نبود. اصولاً بعضی‌ها دستگاه گیرنده برای چیزهای خاصی دارند و بعضی ندارند. مثلاً در کلاس آل‌احمد حرف‌هایی که زده می‌شد به گوش شاگردان دیگر کلاس هم می‌رسید اما برداشت‌های من و چیزهایی که از او یاد گرفتم مختص خودم بود. بهمن محصص توسط آل‌احمد به پدرم معرفی شدند و ایشان به عنوان معلم سرخانه نقاشی به منزل ما می‌آمدند اما با بهمن محصص بیش‌تر از این که طراحی کنیم درباره‌ی طراحی صحبت می‌کردیم، نه طراحی امروز و پیکاسو... از طراحی انسان‌های به‌اصطلاح اولیه روی غارها، طراحی‌های سفالینه‌های اتروسک و یونان باستان و ایران و در کل مهدهای تمدن صحبت می‌کردیم. محصص به من دیدگاه‌های ارزشمندی را منتقل کرد و آن دوره‌ی چندماهه شاگردی پایه‌ی دوستی ارزشمندی تا آخر عمرش با من شد.

خودنگاره، رنگ روغن روی سیمان، ۱۳۵۵

چه شد که دانشگاه و تحصیل آکادمیک را رها کردید؟ آن روزهایی که شما تحصیل می‌کردید فکر می‌کنم روزهای اوج دانشکده‌ی هنرهای زیبا بود؟ چه شد که به نوعی ضد فضای آکادمیک در هنر شدید؟

چیزی که بیش از همه چیز توی ذوق می‌زد عقب‌مانده بودن اصول آکادمیک در دانشکده‌ی هنرهای زیبا بود. برداشتی که من از آکادمی داشتم چیزی شبیه آکادمی داوینچی بود اما فکرش را بکنید در دانشکده‌ی هنرهای زیبا آن هنرمندان بی‌نام و بی‌امضای خاص و بی‌کاراکتر که اگر عرضه‌ی هنر داشتند خودشان هنرمند شده بودند، به تو درس بدهند. این آکادمی نصفه‌نیمه‌ی خراب‌شده‌ی رانتی چیزی نبود که من دنبال‌اش باشم. خانم بهجت صدر که رئیس آتلیه‌ی ما بود یک روز من را صدا کرد به اتاق‌اش و در حالی که پیپ می‌کشید به من گفت: «دختر جان، از این‌جا برو. طراحیت و برداشت‌ات از هنر از این‌جا بالاتره.»

اگر در دانشکده مانده بودم لابد نقاشی من هم مثل میلیون‌ها نقاش مرد دانشکده‌دیده از این شاخه به آن شاخه شده بود.

پروانه اعتمادی از انتزاع شروع کرد و سپس به سمت نقاشی فیگوراتیو تغییر مسیر داد. این مسیر چگونه طی شد؟

عامل اصلی عدم ارتباط دانشجوها و مردم با هنر آبستره بود. آبستره بخشی از فلسفه‌ی هنر مدرن است که تفکربرانگیز نیست، اما بیش از هر چیز چشم‌نواز است. اما به عنوان ایرانی و نگاه تاریخی ادبیاتی و ادبیات‌چی بودن، تنها از منظر شعر است که ماها می‌توانیم به نقاشی وارد شویم چون به طور طبیعی هنر را در شاعری و قصه‌گویی دیده‌ایم. من چون در پی برقراری ارتباط با مردم بودم آبستره را کنار گذاشتم و تأثیرش را هم دیدم. در کشورهای شرقی که مدرنیسم یک کالای مصرفی‌ست، کسی چیزی از مفهوم مدرنیسم نمی‌داند. مصرف‌اش هم همان‌طور وارداتی‌ست. فکر کنید داشتن یک جکسون پولاک چه تشخصی سبب می‌شده برای صاحب‌اش و برای همین یک عمر روی دیوار سالن‌شان به آن شتک‌های اعصاب‌خردکن نگاه کردند، فقط محض تشخص داشتن یک جکسون پولاک یا خیلی‌های دیگر.

مد پدیده‌ی دمده‌ای‌ست چون کپی یک امر اورژینال است. آبستره‌ی ایرانی هم چون مد بود، از همین قاعده تابعیت می‌کرد و من خوش‌بختانه زود این را فهمیدم و رهایش کردم.

شما در نقاشی با متریال و رسانه‌های مختلفی کار کرده‌اید و از طراحی تا رنگ روغن تا کلاژ و مدادرنگی، پارچه و تور و حتی سیمان. خودتان انتخاب مطلوب و اصلی‌تان کدام متریال و کدام سبک‌کاری‌ست؟

هیچ‌کدام. هر چیزی که ایجاب می‌کرد به سمت‌اش می‌رفتم. اگر ایجاب می‌کرد سمنت و چوب بود، اگر نه مدادرنگی.... اما تجربه‌ی بیست‌ساله‌ی مدادرنگی و آموزش هم‌زمان نقاشی تجربه‌ی خاصی بود. من توانستم از آلت پیش‌پاافتاده‌ای مثل نی‌لبک صدای ارکستر بسازم و وقتی به آن‌جا رسیدم دیگر جذابیتی در کشف و شهودش نبود و رهایش کردم. هرگز به یک یا دو اتود راضی نمی‌شدم و آن‌قدر کار می‌کردم تا به نتیجه‌ی مطلوبی برسم. در هر ماده‌ای باید به پرفکشن رسید تا قابل برداشت شود.

عضویت و نمایشگاه‌های شما در تالار قندریز به دعوت چه کسی و در چه شرایطی شکل گرفت و چه بازخوردهایی داشتید؟

من به واسطه‌ی معرفی شوهر سابق‌ام به تالار وارد شدم. خانم‌های دیگری هم بودند که میل داشتند عضو تالار شوند و فضای تالار نگذاشت. اصولاً به جرم زن بودن همیشه در انتهای صف آن آقایان بودم و استعداد و کارم مهم نبود. این دیدی‌ست که شرقی‌ها به کار زن‌ها دارند: بی‌تفاوتی و شوخی. زن برای همه‌ی مردهای این طرف دنیا جنس دوم است و از دنده‌ی چپ مرد به وجود آمده، پس من چه جیغ بزنم چه نزنم فرقی نمی‌کند، هنر که جنسیت ندارد. وقتی وارد آتلیه می‌شوی پوست‌ات را دم در می‌کنی و بدون جنسیت و هویت وارد فضای کار می‌شوی. این عدم شناختی‌ست که به آسیا و خاورمیانه از لحاظ ازلی و ابدی به واسطه‌ی آموزه‌های سنتی و مذهبی حقنه شده.

من به واسطه‌ی احتیاج هنرمندان به درآمد چرخه‌ی اقتصادی تالار را به گردش درآوردم تا یاد بگیرند نان‌شان را از هنر دربیاورند و بابت این کار خوشحالم.

نمایشگاه انفرادی کمی گذاشته‌اید، این کم‌گویی انتخاب بوده است یا اجبار؟

هر دو، گاهی اجبار و گاهی انتخاب. مثلاً هنگام سفارش گرفتن دیگر فرصت نمایش پیش نمی‌آمد. سفارش مطلب مهمی برای تولید هنرمند است. لمس مخمل و تشخیص تفاوت حریر و ساتن برای شناختن و کشیدن‌شان مهم است و بنابراین درآمد از کار مهم‌ترین قسمت است.

خب اوایل انقلاب اصلاً کار هنر بلاتکلیف شد و من پس از آن واقعه یک دکان در کوچه‌ی خانقاه خیابان سعدی باز کردم و همان‌جا کار می‌کردم و نمایش می‌دادم و می‌فروختم. ضمن این‌که با رفتار گالری‌های تهران مخالف بوده و هستم و خواهم بود. ترجیح می‌دهم کارهایم را برای بالا بردن پرستیژ گالری‌ها پیش آن‌ها نشان ندهم؛ اما کارهای مدادرنگی‌ام را سال‌ها در رستوران آبی جاده چالوس به دیوار می‌زدم تا حتی راننده کامیون‌ها هم از تماشای آن‌ها لذت ببرند چون به نظرم سلایق خاصی که به گالری دعوت می‌شوند، برداشتی فراتر از آن راننده‌ی خسته‌ی تریلر، که در حال خوردن چلوکباب نقاشی من را نگاه می‌کند، ندارند و چرا از راننده‌ها دریغ‌اش کنم؟

شما در آموزش اهتمام ویژه‌ای داشتید و طی سال‌های متمادی آتلیه‌ی آموزشی داشته و شاگردان زیادی تربیت کرده‌اید؛ چه چیز آموزش برای شما مهم بود که این‌گونه برای آن وقت گذاشتید؟

آموزش شخص خودم؛ یعنی مجبور بودم هر روز به جای هفت شاگردی که در آتلیه کار می‌کردند موضوعی را بررسی کنم و جهان را دید بزنم و این‌که جای هفت نفر باشی خب کشف بسیاری درش هست. موضوع کار شاگردها به من مربوط نبود اما پابه‌پای شاگردها سطح تکنیک خودم را بالا می‌بردم. از این پروسه خیلی یاد گرفتم.

جلسات گروهی بزرگی داشتیم که به طبیعت می‌رفتیم و راندمان کارشان عالی می‌شد چراکه مسئولیت‌ها و الزامات شهری فراموش می‌شد و خلاقیت‌شان رها.

هر ایرانی که در یک‌صد سال گذشته زیسته باشد، شاهد عجیب‌ترین اتفاقات تاریخ بوده است! از مشروطه و کودتا تا انقلاب و جنگ و... شما خود را چقدر متأثر از شرایط و اتفاقات اطراف‌تان می‌دانید؟ و اساساً چقدر اخبار را دنبال می‌کنید؟

من اخبار را به صورت نقطه و نکته پی‌گیری نمی‌کنم و همه چیز را در یک ارتباط کلی با هم می‌بینم. اتفاقات را از دور نگاه می‌کنم و شاید پیش از وقوع از منظر ژئوپلیتیکال، محیط‌زیست، سنت‌ها و رفتارهای قومی تا تابش ستاره‌ها و رازهای کیهانی در اخبار تعقیب‌شان می‌کنم اما شبیه شما به اخبار جهان نگاه نمی‌کنم. اخبار مدیا قابل اطمینان نیستند و اگر شما از فجایع صحبت می‌کنید، فجایعی مانند بلعیدن نصف ایران توسط مغول‌ها و گذاشتن نام‌های چنگیز و تموچین و تیمور روی بچه‌ها بعد از چندصد سال را از یاد نبریم. فاجعه این‌جاست که وقتی از عهده‌ی دشمن برنمی‌آییم با آن می‌سازیم و می‌پرستیم‌اش. یا به هندوستان نگاه کنید که با فتوحات و غارت‌های لشکر نادرشاه و سربازان نادر که بیرون دهلی اردو زدند و با زنان دهلی خانواده تشکیل دادند و زبان اردو ساخته شد، هنوز اسم بیش‌تر بچه‌های‌شان نادر است.

همه‌ی مردم جهان در پی امنیت و عدالت هستند. ملت ما هنوز مشروطه را درک نکرده دنبال دموکراسی هستند، البته درباره‌ی آزادی خیلی بحث می‌شود و بحث داغ‌تر آزادی بیان است اما به آن‌جا ختم می‌شود که بزرگ‌مردی مثل اصغر فرهادی با اسکار و جوایز جهانی در دست، به قول آزادی بیانی‌ها باید روی فرش قرمز فریادهای سیاسی بزند. هیچ‌کس اما نفهمیده که

حرف‌هایی که فرهادی زده مثلاً در جدایی نادر از سیمین، ورای حرف‌های پیش‌پاافتاده‌ی سیاسی و شعارهاست و به چیزی مثل مسئله‌ی انسانی پیچیده‌ی آلزایمر اشاره می‌کند: درد فراموشی. به این استعاره نگاه کنید. بی‌خود نبود که در پخش جهانی اسم فیلم را A Separation گذاشت. جالب‌تر این‌که حرف فرهادی را حدود یک دهه بعد فلورین زلر در فیلم پدر با بازی آنتونی هاپکینز تکرار کرد. استعاره‌ی پدران فراموش‌کار و بارشان بر دوش آینده را در حرف‌های او ببینید نه شعارهای مد روز که توقع دارید. با گستاخی و خشونت وحشتناک اما در مدیا او را به باد نقد می‌گیرند. این‌ها غافل‌اند که او پیغام‌های بزرگ جهانی می‌دهد. چطور این حق را به خودشان می‌دهند که مثل «حسود هرگز نیاسود» را با آزادی بیان قاتی کنند. صفات بخل و حسادت و حرص که صفات غالب ایرانی‌ها و خاورمیانه‌ای‌هاست شده الآن آزادی بیان، یعنی فحاشی و تاختن و ناسزا گفتن و بهتر است به جای این‌که این ویژگی‌ها را سرکوب کنیم و به روی‌مان نیاوریم، درباره‌شان حرف بزنیم که شاید به آن‌ها فکر کنیم.

بردگی فقط گردن امریکا را نمی‌گیرد. برده‌فروشان اصلی خود آفریقایی‌ها بودند. مگر هنوز در هندوستان کاست نجس‌ها را نداریم که آقای قهرمان جهانی، گاندی، با همه‌ی آزادی‌خواهی، چون خودش از کاست برهمن بود از عهده‌ی برانداختن نام نجس برنیامد، یعنی نه نفی‌اش و نه نهی‌اش کرد. فقط هندوستان را از چاله‌ی استعمار به چاه بازار مشترک انداخت که به‌مراتب از نظر اقتصادی وضعیت اسفناک‌تری‌ست و استثمار سنگین‌تری در آن است.

دموکراسی و گرسنگی با هم هم‌خوانی ندارد. مردم گرسنه هم همیشه در جست‌وجوی عدالت هستند اما نه این‌که قدرت و عدالت در تناقض‌اند پس تحقق این امر شاید محال باشد، نگاه کنید به سرنوشت تمامی ملت‌های جهان‌سومی در این چند دهه.

❖ اگر بخواهید اثری از میان آثارتان معرفی کنید که متأثر از محیط بدان دچار شده یا مجبور شده‌اید آن را خلق کنید، به عنوان یک واکنش یک بیانیه یا یک مقاله‌ای که هنرمند با بوم و رنگ بدان مبادرت می‌ورزد، به کدام اثر اشاره می‌کنید؟

هیچ کدام. کارهای من جنبه‌ی عاطفی انسانی دارند. به هیچ دار و دسته و جنبش و صاحب عقیده‌ای اتصال ندارند.

❖ طبیعت بی‌جان به‌نوعی با پروانه اعتمادی گره خورده است و بسامد آن در آثار شما آن‌قدر بالاست که با دیدن هر اثری از این سبک و شیوه و سوژه، بی‌اختیار ذهن به سمت آثار شما گرایش پیدا می‌کند. این نگاه ویژه‌ی شما به طبیعت بی‌جان از کجانشأت می‌گیرد؟ در طبیعت بی‌جان‌های شما گیاه که نماد زندگی و رشد است و گل که نماد عشق و طراوت و تازگی‌ست پرتکرار دیده می‌شود. بی‌جانی و جان‌داری چگونه در یک قاب یک‌دیگر را تاب آورده‌اند؟ آیا این نوع نگاه نسبتی با روزگار و زمانه‌ی نقاش داشته است؟

از کنجکاوی و شناخت به‌خصوص در طبیعت. اما برداشت شما از منظر نمادین برداشت کاملی نیست، این لطافت‌ها عقاید قرن هجدهمی‌ست وگرنه تصور کن در یک جنگل زیبا به طرف گلی سرخ و خوش‌رایحه می‌روی و نزدیک‌اش می‌شوی تا مشامات را با عطر سرمست‌کننده‌اش تازه کنی اما در عوض در ثانیه‌ای گل دماغ تو را می‌کند و هضم می‌کند. یا گل‌های قرمزی که من می‌کشم گل‌های سوسن هستند و بروید بخوانید که گل سوسن چیست و چه پیغامی دارد. نمادسازی عهد دقیانوسی دیگر کارکرد ندارد.

اگر دور و برمان را نگاه کنیم، می‌بینیم شوکران و تاتوره و تریاک و... سموم کشنده‌ای هستند که دیگر لطافت و ظرافت را یادآور نمی‌شوند.

❖ شما در جایی گفته بودید از چیزی با عنوان جنبش سقاخانه، اگر وجود داشته باشد، خوش‌تان نمی‌آید. ولی آن‌چه جنبش سقاخانه به آن معروف بود و المان‌های بومی و مذهبی که معرف آن جنبش تلقی شد، در کارهای انتزاعی شما و دیگر نقاشان آن دوره نیز کم‌وبیش دیده می‌شد. آیا می‌توان اساساً نقاشان آن دوره را عاری از عناصری دانست که بخش بزرگی، خود را با آن‌ها به جنبش سقاخانه مشهور ساخته بودند؟ منظورم را بهتر بگویم، گویی سقاخانه که برگرفته از نمادهای سنتی ایرانی‌ست موج و سیلی بوده است که در آثار بسیاری از هنرمند دیده می‌شود یا می‌توان آن را مشاهده کرد، بر این مبنا، اساساً باید آن را یک جنبش به حساب آورد یا بسامد طبیعی زیستن در جامعه‌ی سنتی ایران؟

در کارهای من که مطلقاً دیده نمی‌شوند. اما در کار برخی هنرمندان این سنت‌های پارسی دیده می‌شوند. اما این مفاهیم در طول زمان تفاوت پیدا کردند. مثل رشد عجیب امامزاده‌ها در ایران. در ضمن آن‌چه امروز به نقاشی سقاخانه معروف است همه‌اش بر اساس ایماژ و نقوش طلسم و جادو و خرافات است و این‌ها چون مورد پسند فرنگی‌ها بود و در کنار قالی‌های ایرانی و آنتیک دکورش می‌کردند، آن‌ها را پسندیدند و تعریف دوباره کردند. تنها کسی که کاری فراتر از بقیه‌ی این آقایان می‌کرد حسین زنده‌رودی بود و باقی برداشت خاصی از این فرهنگ نکردند.

سقاخانه ناشی از یک نوع اورینتالیسم فرنگی دهه شصتی‌ست که به دنبال غرایب در شرق بود. نه سقاخانه و نه فستیوال‌های ملی مثل جشن هنر شیراز و توس از جانب مردم درک نشد و بنابراین فرهنگ‌سازی نکردند.

❖ اگرچه نمادهای زنانه در آثار شما دیده می‌شود ولی نمی‌توان برداشت جنسیتی از آثار شما کرد و زن بودن در خلق آن‌ها گویی کم‌ترین مداخله را داشته است؟ آیا شما این منظر را می‌پذیرید و آیا تعمدی در این فراجنسیتی نگاه کردن به جهان در آثارتان داشته‌اید؟

هنر جنسیت ندارد، بارها گفته‌ام اما از شما بپرسم، آیا خود زن‌ها مقصر اصلی آن چیزی نیستند که برایش می‌جنگند و مردسالاری را دشمن فرضی خود کرده‌اند؟ زن‌ها در طول تاریخ معادلاتی را در تبادل با مردان برای حفظ امنیت جان و مال و فرزندان‌شان ترتیب داده‌اند و بعد یک عمر این مرد لعنتی را فحش می‌دهند و از قِبَل‌اش هم می‌چاپند. می‌گویند «مردی را می‌خواهم که به او تکیه کنم» یا «مردی که مثل کوه پشت‌ام باشد». چرا؟

برای این مبارزه باید برویم یقه‌ی مادرانی را بگیریم که پسران غیرتی تربیت می‌کنند.

نقاشی به‌مثابه توییت

بهمن کیارستمی
فیلم‌ساز

توییتر در سال ۲۰۰۶ اختراع شد، ولی ۳۲ سال پیش از آن، بیلی وایلدر در فیلم صفحه‌ی اول نوید ظهورش را داده بود. سردبیر کارکشته (والتر ماتئو) به خبرنگار عاصی (جک لمون) می‌گوید هرچه می‌خواهی بنویسی را در همان پاراگراف اول یا لید مطلبات بنویس، پاراگراف دوم به بعد را هیچ‌کس نمی‌خواند.

سال ۵۳ که بیلی وایلدر صفحه‌ی اول را می‌ساخت نمایشگاه پروانه اعتمادی در گالری سیحون برگزار شد، ولی شاید اگر آن سال‌ها توییتر وجود داشت، پروانه یک گزیده‌نویس می‌شد نه یک نقاش. پروانه‌ای که سال‌ها یا شاید دهه‌ها گل‌های لیلیوم، لباس‌های زنان قاجار، صحنه‌های آخرالزمانی و ماسک سلوکی را تصویر کرده، آن‌طور که خودش وانمود می‌کند، یک نقاش غریزی یا مشاهده‌گر نیست؛ او اول به نتایجی مسلم درباره‌ی هستی رسیده و بعد آن‌ها را مصور کرده. ابتدا به یقین رسیده که ما در دوران نابودی کیهانی یا به قول خودش عصر کالی زندگی می‌کنیم و بعد رستاخیز را بارها و بارها روی کاغذ آورده. ترمه‌ها و تورهایش را وقتی کشیده که تکلیف‌اش با اسارت بشری و تجددطلبی ایرانی روشن شده. می‌گوید لیلیوم‌هایش حاصل تلقی او از آناهیتا هستند و کلاژهایی که با ماسک نقره‌ای سلوکی ساخته، نتیجه‌ی دیدن تصویر هجوم به عراق و حمله به موزه‌ی بغداد و زندان ابوغریب. وقتی هنوز چیزی ندیده بود که به آن واکنش نشان دهد و به نتایجی قطعی درباره‌ی عالم نرسیده بود نقاشی انتزاعی می‌کشید، اما هرچه پیش‌تر آمد و تجربه کرد، قصه‌گوتر شد تا جایی که حالا می‌شود عنوان هرچه می‌کِشد یا می‌بُرد و می‌چسباند را گذاشت: «یکی بود یکی نبود». در عین حال بلد است چطور داستان‌اش را با ۲۸۰ کاراکتر تعریف کند، کار را به پاراگراف دوم نمی‌کشاند و استاد کمینه‌گرایی است.

وقتی پیش‌اش می‌روی درباره‌ی چیزهایی که می‌کشد هیچ نمی‌گوید، ولی همه‌ی عناصر دقیق و عینی، یا ماوراءطبیعی و واهی که در نقاشی‌هایش هستند، در آن‌چه می‌گوید و قصه‌هایی که نقل می‌کند حی و حاضرند. او هم خیالی‌ساز است و هم نقال، اما اصالت و اهمیت را در حماسه‌ای که نقل می‌کند می‌داند، نه در پرده‌ای که می‌کشد. پرده‌هایی که صحنه‌ای از یک حکایت یا افسانه نیستند، تمام داستان‌اند، توییت‌هایی آتشین که از امعاء و احشائش زبانه کشیده‌اند. جسلین دامیجا درباره‌اش نوشته: «هرچه هست او با حدت زندگی می‌کند، با واکنشی شدید به محیط و مردم پیرامون. واکنش او نسبت به موقعیت‌ها بدیهی‌ست، به شفافیت بلور، و او انتظار دارد که دیگران هم مثل او موقعیت‌ها را تشخیص دهند، مشکل او با محیط پیرامون و دیگران شاید هنگامی بروز می‌کند که کسان دیگر چون او با همان حدت و شفافیت واکنش نشان نمی‌دهند.»*

*برگزیده‌ی آثار پروانه اعتمادی- نشر هنر ایران- ۱۳۷۷

یکی بود یکی نبود بی‌پایان

علی بختیاری
منتقد

۱۳۷۶- منِ سیزده‌ساله در تب سینما می‌سوزم و در آن سال‌ها برای هیچ‌کس آن‌قدرها فیلـم برای دیـدن نبود که برای خواندن، چه برسـد برای بچه‌ای به سـن مـن. مجله‌ها و فی‌لمنامه‌ها و هر آن‌چه از سینما بود می‌خواندم و عمیق‌تر در این نوبه فرو می‌رفتم که یک روز مجله‌ای آگهی‌ای منتشـر کرد درباره‌ی گشایش «سـینماتک موزه‌ی هنرهای معاصر تهران». دل‌رباترین ترکیب کلمات برای کسـی که در ابتدای راه‌های دیدن و فهمیدن بود: سینما، تک (که من ابتدا تَک خواندم‌اش)، موزه، هنر و معاصر در تهران. مصائب بسیاری طی شد تا منِ بچه‌سال پا به موزه گذاشتم که این پا گذاشتن تا به امروز پای‌بندم کرد. بین تعطیلی مدرسه و شروع فیلم‌ها یک ساعتی وقت آزاد بود و این یک ساعت می‌شد گردش‌ها و تفرج‌هایی بی‌پایان در باغ هنرها، روی دیوارهای موزه و مشاهده‌ی اشخاصی که منِ بچه جرأت هم‌صحبتی با این نوع نادیده نداشتم. یکی از همان گردش‌های بعدازظهری اما شد ضربه‌ای محکم که تا به امروز جز انگشت‌شمار دفعات دیگر چنان ضربتی از هیچ تصویری نخورده‌ام. روی یکی از دیوارها قطعه‌ای بود غریب اما آشنا، اصلاً غریب آشنا: بافتی سخت مانند سنگ که روی آن یک قوطی حلبی روغن‌نباتی شاه‌پسند با گیاهی سبز که از آن بیرون زده بود خودنمایی می‌کرد، که یعنی روی آن سنگ کنده شده بودند، که پرتابم کرد به حیاط منزل مادربزرگ دست‌سبزم و گیاهان‌اش و قوطی‌های روغن‌نباتی قو و شاه‌پسندش و درک این نکته برای آن بچه که هنر چقدر می‌تواند به زندگی وصل باشـد. اسم نقاش در ذهن‌ام حک شد: پروانه اعتمادی.

۱۳۹۰- مهمان دکتر فرزین حائری‌زاده هستم و دوست قدیمی تازه از فرنگ برگشته‌اش دکتر مهرداد پاکباز هم آن‌جاسـت. از آن شب‌های پرصحبت و پرحرف و پربحث حول فیلم و هنر و فرهنگ و موسـیقی و اصرار مطالعه‌ی فرهنگ عامه. مهرداد که قصد رفتن می‌کند می‌گویم: «من می‌رسونمات.» از سر شـب دلهره‌ی پرسیدن درباره مادرش همراه‌ام است و حسـابی هم روی امکان دیدن این بزرگ‌بانو باز نمی‌کنم. تا آن شـب فقط یک بار در سال ۱۳۸۸ در نمایشـگاه «یکی بود یکی نبود» از راه دور نشسـته در دفتر خانم خوانساری در گالری ماه دیده‌ام‌اش، زیر خودنگاره‌ای از سال ۱۳۶۰. بالاخره پیاده‌شدنی از حال مادرش پرسـیدم و گفت که این‌جا منزل مادرش خانم اعتمادی است و حال‌شان خوب است و کار می‌کنند. باز جرأت نکردم تقاضای قرار ملاقات کنم.

۱۳۹۱- آویش خبره‌زاده به تهران آمده بود و در یکی از دیدارهای‌مان، در ناامیدی کامل، پرسـیدم: «فکر می‌کنی بشه پروانه اعتمادی را ملاقات کرد؟» گفت که از پروانه می‌پرسد و خبر می‌دهد. پرسـید. خبر داد پروانه وقت ملاقات داده. ملاقاتی که به رفاقت، هم‌نشینی و هم‌کاری ده‌سـاله رسیده. در این ده سال با هم نمایشگاه برگزار کرده‌ایم، کتاب دستی و چاپ‌های دستی ساخته‌ایم، نوشته‌ایم، فیلم ساخته‌ایم و امروز کتابی از زندگی و کارهایش تمام کرده‌ایم.

پروانه اعتمادی تیزبین، نکته‌سنج و مشاهده‌گری غریزی‌ست. به این ویژگی‌ها توانایی ویژه و درخشان‌اش در نقاشی و معلم بودن‌اش را هم اضافه کنید و بعد ببینید چه‌ها که در حضـورش می‌توان فرا گرفت. هر لحظه‌اش غنیمت اسـت. در واقع من بیش از هر چیز او را شـاعر می‌یابم، از آن شـاعران جنس پیر پائولو پازولینی و لوکینو ویسکونتی که یک‌سره بـا تصویر سـروده‌اند. اگر دیده باشـیدش، گردوغبـاری مات و طلایی‌رنـگ از حضورش بـر وجودتان می‌نشـیند که تا ابد هم‌راه‌تان اسـت. مدام در حال کنجـکاوی و درک فضا و پدیده‌هاسـت، رابطه‌ی اشیا و مکان‌ها و افراد را خوب درک می‌کند و از هر شرایطی روایتی شـخصی و یکه قرائت می‌کند. حضـورش در این پنج و اندی دهـه در صحنه‌ی هنر ایران راه‌هایی را گشـود و مرزهای کهنه را در درک و تولید هنر به کرانه‌های تازه گسـترش داده. از آتلیه‌اش عکاس‌ها و نقاش‌ها و شـاعرها و معمارها درآمدند و تصاویری که ساخته آینه‌ی تمام‌قدی از هر دورانی‌سـت که او درش زیسـته. ایده‌ی گزارشی از زندگی و کارهایش را از سـر این دل‌بستگی به جهان‌اش همیشه در سر داشتم اما از سـال ۱۳۹۴-۱۳۹۵ به طور جدی شـروع به پژوهش، گردآوری و تدوین کارهایش کردم. فکر کردم شاید خیلی‌ها مثل من کنجکاو بیش‌تر دیدن‌اش باشند. بیش‌تر کارها در دسترس نبود و یافتن و ثبت‌شان خود سـفری مفصل شد اما هم‌کاری با بهمن کیارستمی در سـاخت مستند پروانه بسیار روند تدوین کتاب را شتاب بخشید و زمستان ۱۳۹۸ که به نظر می‌آمد کتاب آماده‌ی صفحه‌آرایی و تولید است (که البته هیچ کتابی در نظر نویسنده‌اش هرگز آماده‌ی تولید نیست اما جایی باید این سفر مفرح گشت و یافت را متوقف کرد) با محمودرضا بهمن‌پور وارد وادی پرماجرای طراحی کتاب در نشر نظر شدیم. بهمن‌پور در این میان که همه‌اش سال‌های کرونایی بود و هسـت، دست به گریبان با سـرطان شد اما لحظه‌ای از شور و شـوق‌اش برای این کتاب نکاست و ما را هم پرذوق‌تر به جلو روانه کرد. سرش سلامت. کتاب بهار ۱۴۰۱ به بازار می‌آید و من فکر می‌کنم کاش هنوز فرصت افزودن بر آن بود چراکه در این دو سال پروانه چیزهایی گفته که جای‌شان در کتاب خالی‌ست. پس شاید وقتی دیگر، دوباره.

بدون عنوان،
پاستل روی
مقوا، ۱۳۵۳

تجسم یک مکاشفه‌ی عینی

مهرنوش علی‌مددی
منتقد

پرداختن به نقاشی‌ها و آثار هنرمندی که در طول دوران کاری خود تجربه‌های گوناگونی را از سر گذرانده، نه تنها واکاویِ تاریخ هنر امروز است که همواره تلاشی‌ست برای فهم جهان بصریِ او. تنوع ساختار آثار پروانه اعتمادی در طول شش دهه، بیان‌گر روحیه‌ای جست‌وجوگر و عاصی‌ست که در بسیاری از تجربیات الگویی بدیع را به دست داده است. نویسندگان معمولاً دستاوردهای او را تحسین کرده‌اند و بر خلاقیت او در کاربست تنوع مواد و ایجاد کیفیت‌های بیانیِ موثر صحه گذاشته‌اند. اما شاید کم‌تر به انگاره‌های جنسیتی در کار او توجه شده و از این منظر آثارش مورد ارزیابی قرار گرفته باشد؛ باید خاطرنشان کنم کاربردواژه‌ی «جنسیت» اشاره به صفات و ویژگی‌های اجتماعی دو جنس (زن و مرد) دارد و هم‌چنین اجزای غیرفیزیولوژیک را که از نظر فرهنگی برای مردان و زنان مناسب تشخیص داده شده مورد بررسی قرار می‌دهد. یکی از دستاوردهای مهم هنرمندان زن طی چند دهه‌ی اخیر مقاومت در برابر سلطه‌ی فرهنگ بصریِ مردانه بوده که در اشکال گوناگون جلوه‌گر شده است. در واقع وارسی مفاهیم جنسیتی در آثار این هنرمندان از این منظر حائز اهمیت بوده که در شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی، هنرمند موفق به بازگویی تجربه‌ی زیسته‌ی خود شده است. به‌این‌ترتیب هنرمند هر چقدر توانسته باشد از قالب نقش‌های سنتی فاصله بگیرد و تضادهای زندگی یک زن را در موقعیت‌های متفاوت تجربه کند، به تصویر کشیدن این تجربیات نیز پُرباارتر نشان داده شده است.

تجربیات آغازین پروانه اعتمادی او را به سمت نقاشی انتزاعی سوق می‌دهد و پس از چند سال مجدداً به بازنمایی روی می‌آورد. اعتمادی در آثارش به بازنمایی‌های مختلفی دست می‌زند و از حیث شناخت جهانِ اشیا به ایجاد اشکال گوناگون می‌پردازد. «بازنمایی، یک عمل مرکزی‌ست که فرهنگ را تولید می‌کند و مرحله‌ای کلیدی در چرخه‌ی فرهنگ محسوب می‌شود. [استوارت] هال استدلال می‌کند که واقعیت به نحو معنادار وجود ندارد و بازنمایی را یکی از شیوه‌های کلیدی تولید معنا معرفی می‌کند که طی فرایندی بین اعضای یک فرهنگ مبادله و توزیع می‌شود.»[1] ازاین‌رو بازنمایی فرایندی‌ست از پدیدار ساختن یک واقعیت اجتماعی و نقاش نیز هم‌چون یک کنش‌گر اجتماعی هیچ‌گاه به طور کامل فارغ از تعلقات جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند، نیست.

اعتمادی در دوره‌ای که نقاشی انتزاعی را پشت سر گذاشت به موضوعاتی چون به تصویر کشیدن فضای داخلی و اشیای خانگی پرداخت. او هم‌چنین با بهره‌گیری از زبانی موجز و خط‌هایی روان فیگورهایی را غالباً از زنان و ترکیب‌شان با همین اشیای خانگی به تصویر کشید. در همین دوران پس‌زمینه‌ی سیمانیِ نقاشی‌ها زمینه‌ساز نمایش اشیایی بود که در امتزاج با فرم‌هایی مدور در گوشه‌وکنار اثر، دغدغه‌ی او را به منظور نوآوری و شناخت نظام چیدمان عناصر آشکار می‌ساخت. خلوص و صراحت اشیا بدون یادآوری و تعلق به مکان و زمانی خاص، برآیند توجه او به هنر شرق آسیا و بهره‌گیری از زبانی مدرن بود. اعتمادی در نمایش دسترس‌پذیرترین اشیا به قدری با وسواس پیش رفت که تجربه‌های بعدی‌اش به نمایشی فنی از ساخت‌وساز اشیا منجر شد. در میان گستره‌ی سفیدی‌ها و فضایی غبارآلود نشانه‌ای از گل‌ها، ظرافت بافت پارچه‌ها و توری‌ها و جزئیات نقوش ترمه نمایان شد. اعتمادی درباره‌ی فاصله گرفتن از نقاشی انتزاعی و روی آوردن‌اش به حریر و تور و اشیا می‌گوید: «برای این‌که از قید «مدرنیسم» رها شده‌ام و حالا خالص خودم هستم. یک زن که نقاشی می‌کند، به همین سادگی. دلیل دیگرش این است که از ترمه و این‌جور اشیا خوشم می‌آمد.»[2] عناصر مشترکِ اغلب آثار او از گذشته تا امروز نمایش گل‌ها و گلدان‌ها، پارچه‌ها و اقسامی از اشیای روزمره‌اند. اعتمادی اغلب اوقات در پردازش جزئیات آثارش رفتاری رمانتیک را پیش گرفته و با تأکید بر فردگرایی گویی در ستایش گذشته گام برداشته است. او در دورانی که مدادرنگی را برای نمایش اشیا برمی‌گزیند با تسلط در این تکنیک، بیش از پیش در مواجهه با زیبایی و ستایش طبیعت، در لایه‌هایی پنهان ترس و حیرت‌اش را بازگو می‌کند. انگار که نقاش در مقام کاهنه‌ی معبدی برخاسته تا در هنگامه‌ی جنگ و آشوب‌های اجتماعی پاسدار قداست و زیبایی باشد. او در تجربه‌ی کلاژهایش نیز به بازسازی اشیا وفادار می‌ماند و این بار فراتر از واقع‌گراییِ تصویر اشیا به چیدمانی از ترکیب عناصر در فضایی معلق دست می‌زند. نقاش حتی زمانی که می‌خواهد یادمان رقص را به تصویر درآورد هوشمندانه به سراغ جفت‌وجور کردن پارچه‌های فاخر و رنگی می‌رود و بدون حضور افراد، سرخوشی و شادمانی را یادآور می‌شود. بااین‌حال در برخی از تجربیات اعتمادی به‌خصوص در تکه‌چسبانی‌های دهه‌ی هشتاد، نقاش بیش از آن‌که نمایش‌گر حقیقیِ تعارض با زمان حال باشد صرفاً بازگوکننده‌ی وضعیتی حسانی توأمان با تفنن‌جویی است. او در این تجربیات اشیا را در زمینه‌ای تیره یا روشن رها کرده و در نسبتی متعارض عناصر را کنار هم قرار می‌دهد. اما غالباً اتمسفر ایجادشده و تجارب فضایی نه در صورتی نمادین و حتی بیانی پست‌مدرن که در موقعیتی گنگ و نامفهوم باقی مانده و کارکرد اشیا به خصلتی تزئینی تقلیل می‌یابد.

توجه به هویت و قائل نماندن به ساختارهای محدودکننده امکانی‌ست برای بازاندیشی. تردیدی نیست که پیش‌داوری‌های فرهنگی و اجتماعی همواره سبب‌ساز بازنمایی‌های کلیشه‌ای از زنان و مردان بوده است. بر این اساس در تحلیل کلیشه‌های جنسیتی و معرفی ویژگی‌های شخصیتی: مردانْ فعال و آفریننده و عمل‌گرا هستند و زنان منفعل و وابسته و نظاره‌گر. ازاین‌رو بر هم زدن این قاعده از سوی زنان هنرمندی که به انگاره‌های بازاندیشانه در آثار خود پرداخته‌اند نتایج جالب توجه‌ای به بار آورده است. نقاش آگاهانه از تن دادن به کلیشه‌ها سر باز زده و جسورانه دغدغه‌های حاصل از نگاه و زیست زنانه را به تصویر درآورده است. «زنان نقاشی که در آثارشان به «بازاندیشی ذهن زنانه» توجه نشان داده‌اند و آن را گاه به صورت عینی و گاه به شکل نمادین تصویر کرده‌اند، در واقع امکانات زبانیِ ملموس‌تری را در شکل‌گیری ذهن و دریافت «خود» به دست داده‌اند. در واقع این پیامد انقلاب مدرنیستی است که انتخاب را به پای هنرمند زن می‌گذارد.»[3] پروانه اعتمادی نیز همواره برای کشف جهان زیسته وام‌دار زبانی «بازاندیشانه» بوده و در لایه‌هایی متعدد تشویش خود را نسبت به این تجربه‌های زیسته متذکر شده است. در خودنگاره‌هایی که نقاش در دوره‌های مختلف به جا گذاشته بیش از آن‌که شاهد بازنمایی متأثر از نگاه کلیشه‌ای به زن باشیم، می‌بینیم که او در تلاش برای نشان دادن تألم‌های روانی و پیچیدگیِ شناسایی هویت خود است. طراحی ساده و خلاصه‌شده‌ی خودنگاره‌ی اعتمادی در سال ۱۳۵۷ نه تنها نمایش تصویری کامل از او نیست که بیان‌گر حالات روحی و عدم صراحت در بیان حقیقت وجودی نقاش است. در خودنگاره‌ی دیگری از او به سال ۱۳۸۸ نقاش با تصریح جزئیات به نحوه‌ای از بیان اعتقادات خود برخاسته، بی‌آن‌که رفتاری بی‌اثر را در جریان اعتقادی‌اش پیش گرفته باشد. نمایاندن تصویری غیرجنسی در نقاشی‌های اعتمادی حاصل واکنشی مقاومت‌جویانه است برای نشان دادن معانیِ عمیق و درونی. گفت‌وگوی باطنی نقاش با جهان هستی و بازنمایی عناصر مورد علاقه‌اش در فرایندی معنادار، آثار او را به نحوی پویا و بیان‌گر ساخته است. پروانه اعتمادی یکی از مهم‌ترین نقاشان نوگرایی‌ست که در روزگار جدال سنت و مدرنیته کوشید ارزش‌های بصریِ نوینی ارائه کند و در این مسیر مرهون مشاهده‌ی دقیق و پرسش‌گرانه‌ی پیرامون خود بوده است. آثار او در هر دوره به گونه‌ای بازتاب جامعه‌ای‌ست که به آن تعلق دارد. اعتمادی در بازنمایی دیگرگونه از جنس زن نیز پیوسته ایده‌ای در تضاد با کلیشه‌ها را با مخاطب خود در میان گذاشته و مدام در میل به ایجاد فضایی متافیزیکی، اندیشه‌ی هنر مدرن را از نظر گذرانده است.

پی‌نوشت

۱. محمد مهدی‌زاده، «رسانه‌ها و بازنمایی»، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر معاونت و توسعه رسانه‌ها، تهران: ۱۳۸۷.

۲. جواد مجابی و جاسلین دامیجا، برگزیده‌ی آثار پروانه اعتمادی: ۱۳۷۷-۱۳۴۵، ترجمه‌ی کلود کرباسی، نشر هنر ایران، تهران: ۱۳۷۷.

۳. مهرنوش علی‌مددی و محمدرضا مریدی، «تاریخ غایب زنان نقاش ایران»، مجله‌ی علمی‌پژوهشی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره‌ی ۸، شماره‌ی سوم، شماره‌ی بهار و تابستان ۱۳۹۶.

با فاصله‌ای بسیار از دیگران

محمودرضا بهمن‌پور
ناشر و منتقد

شبی در دی‌ماه ۹۴، عباس کیارستمی هوس فلافل کرد. گفت: قبل‌ها، در میدان ۲۴ اسفند فلافلی خوبی بود. گفتم هنوز هم هست. گفت: برویم. ساعت ده راه افتادیم به سوی میدان انقلاب. رسیدیم. آخرین فلافل‌ها در روغن غلت می‌خوردند. خوردیم. کیارستمی با اشتهایی دل‌نشین و من با وحشتی از عوارض بعد از آن. در مسیر برگشت به خیابان یوسف‌آباد رسیدیم، خانه‌ای را نشان داد سر نبش کوچه... پرسید می‌دانی خانه‌ی کیست؟ گفتم نه. گفت: خانه‌ی پروانه است. برویم یک زنگی بزنیم و چای بخوریم. گفتم برویم. خندید و گفت: او ساعت‌هاست خواب است. زنگ بزنیم بیدارش کنیم، بلایی سرمان می‌آورد که آن سرش ناپیداست.

پیش از این تصویری مبهم از شخصیت پروانه اعتمادی داشتم، شنیده‌هایی حاکی از تندخویی و بی‌تعارف رفتار کردن‌هایش. نقاشی‌هایش را سال‌ها دنبال می‌کردم و هر دوره از کارهای او را ستایش می‌کردم و همیشه مبهوت قدرت و توانایی بی‌نظیرش در خلق آثار بودم که مشابه‌اش را ندیده بودم. همیشه فکر می‌کردم در مدادرنگی کسانی چون آیدین یگانه هستند، امّا در حقیقت یگانه‌ترین پروانه اعتمادی بود و هست.

اشتیاق آشنایی با او را داشتم و اشتیاقی بیش‌تر برای این‌که بتوانم کتابی از همه‌ی دوره‌های کاری او منتشر کنم. با همراهی توکا ملکی قدم پیش گذاشتیم. قراردادی آماده شد. برایش فرستادیم. جای دست‌مزد را خالی گذاشتم. کاری که برای نخستین بار با یک هنرمند ایرانی کردم، به تصور این‌که او احساس رضایت کند. امّا نتیجه‌ی عکس داد، نه تنها عددی تعیین نکرد بل‌که از هم‌کاری هم روی گرداند. زمانه سپری شد. گاهی به آقای کیارستمی می‌گفتم دوست دارم از او کتاب منتشر کنم، می‌گفت کار با پروانه سخت‌ترینِ کارهای دنیاست و هر بار خاطره‌ای می‌گفت از او و دوران دوستی، خاطره‌هایی مگوی. رضی میری که عمرش دراز بادا، از نزدیکان، دوستان و معتمدان پروانه اعتمادی‌ست. او گفت قراری می‌گذاریم تا دیدارتان رخ دهد، بعد از آن هرچه بادا باد. چنین شد که در آبان ۱۳۹۵ چند ماهی پس از درگذشت عباس کیارستمی در ساعت سه بعدازظهر قراری گذاشته شد. من ساعت سه رسیدم، با ترس‌ولرز زنگ خانه‌اش را زدم، در را که گشود، گفتم بهمن‌پورم. خندید و گفت: وا، بهمن‌پور تو هستی؟! من فکر می‌کردم الآن یک مرد گنده‌بک، درشت‌اندام، پرهیبت و ترسناک وارد می‌شود. چقدر تو کوچولویی. خندیدم. او در برابر همین هیبت کوچک من به‌سان فرزندم بود که به راحتی در آغوش جا می‌گرفت. نشستم و سخن گفتیم. حکایت شبی را که با عباس کیارستمی از نزدیک خانه‌اش عبور کردیم گفتم. گفت عباس درست گفته بود، پدرتان را درمی‌آوردم. از برخی خاطره‌های کیارستمی درباره‌ی علاقه‌اش به او گفتم، تا اندکی از اسرار مگوی، می‌خندید و تأیید می‌کرد. سپس به من گفت چرا مانند کیارستمی حرف می‌زنی، چرا صدایت شبیه اوست. برای نخستین بار کسی چنین می‌گفت، گفتم عجیب است چون هیچ قصدی نیست. شاید معاشرتِ بیش‌تر در ماه‌های آخر عمر چنین کرده است. رضی میری دیرتر رسید. سخن گفتیم و قرار و مداری برای دیداری بعد گذاشتیم.

مدتی بعد از این دیدار شاعرانه علی بختیاری هم‌راه و دوست پروانه، پیشنهاد پذیرش مسئولیت آماده‌سازی کتاب پروانه را داد. به‌نظر این اتفاق می‌توانست همه‌ی آن خواست و آرزوهای گذشته را برآورده کند. چنین شد که با علی بختیاری کارهای کتاب آغاز شد. امّا در این میان به بهمن کیارستمی- آن فرزند خلف عباس کیارستمی- یادآور شدم که فیلمی از پروانه می‌تواند چهره‌ی این هنرمند بی‌مانند را ثبت کند، گفت قصد داشته و دارد اما پروانه نمی‌پذیرد، در دیدار بعدی که دست‌پخت پروانه را هم امتحان کردیم، گفتم بهمن مایل است فیلم شما را بسازد. بی‌هیچ مقاومتی گفت بهمن خیلی خوب است. به قول بهمن‌خان، آن روز، مُود خوب پروانه بود. کارهای کتاب پروانه آغاز شد. جمعی از نویسندگان را به او پیشنهاد کردیم، می‌پسندیدیم رویین پاکباز مطلبی بنویسد. با قاطعیت و عصبانیت رد کرد. استدلال‌اش این بود که دوست ندارم پیرمردها درباره‌ی من بنویسند. از جوان‌ها، سیامک دل‌زنده را پیشنهاد کردم، قراری گذاشتیم و سیامک آمد، سخن گفتند و حال خوبی همه داشتیم امّا به دو دلیل نشد؛ نخست پروانه گفت اصلاً نمی‌خواهد کسی درباره‌اش بنویسد و دوم سیامک نیز در گیرودار تألیف کتاب مفصل درباره‌ی هنر معاصر بود و هر دو علت موجب شد تا بار سنگین نوشتن درباره‌ی پروانه بر عهده‌ی علی بختیاری افتد. در آغاز چندان موافق نبودم که یک نویسنده هم شناخت‌نامه‌ی پروانه را بنویسد و هم مصاحبه‌ای بلند با او داشته باشد امّا خواندن هر دوی این مطالب، موجب شد تا کوتاه بیایم. برای اندکی تغییر در یک‌دست شدن محتوا، دست‌به‌دامن بهمن کیارستمی شدم که در آن روزها به دلیل زدوخوردهای ناخواسته با اخوی ایشان، نزدیکی بیش‌تری از نوع مشروع حاصل شده بود. او پذیرفت از میان راش‌های فیلم پروانه که دیگر به پایان رسیده بود نوشته‌هایی را برگزیند و با عکس‌هایی که از او گرفته است، در کتاب استفاده کنیم. چنین کردیم و کتاب با این تکه‌نوشته‌ها جذاب‌تر شد. و تصویر پروانه اعتمادی به عنوان هنرمندی بزرگ در میان افکار درخشان‌اش آشکارتر گردید.

در میانه‌ی فیلم‌برداری بهمن کیارستمی از پروانه، روزی نیز من در جوار بهمن، دست‌یار او و علی بختیاری شنوای سخنان او بودم، همه چیز به آرامی پیش می‌رفت، با اندکی بدجنسی و شیطنت به او گفتم: «پروانه اعتمادی مهم‌ترین هنرمند زن ایران است و نمی‌توان جنسیت او را نادیده گرفت.» به‌یک‌باره برآشفت، از جایش برخاست و گفت: «ذهن شما مردان بیمار است. چیزی به نام تنها جنسیت از ذهن خراب برمی‌آید.» به‌راستی پروانه اعتمادی را می‌بایست یکی از چند هنرمند مهم معاصر ایران قلمداد کرد با فاصله‌ای بسیار از دیگران. برای برشمردن دلایل این اهمیت کافی‌ست «کتاب پروانه» را که این روزها در آستانه‌ی انتشار است ورق زد. آثار پروانه فارغ از زمان و مکان، هویتِ انسانی در بحران را در شرق معاصر نشان می‌دهد. با وجود زنانگی مستتر در این آثار، آن‌چه بیش از هر چیز در لابه‌لای نقاشی‌های او آشکار است درک، بصیرت و آگاهی او از وضع اکنون بشر و میل به یافتن دریچه‌ای رو به خیال و رؤیاست. خلق زیبایی در آثار او صرفاً به نیت یک زیبایی رمانتیک نیست، او خود را رها از هر ایدئولوژی برساخته‌ی بشر و غیر آن می‌داند و خواهان انسانی‌ست آزاده‌شده از ساحت مادی جهان، که آسوده‌خاطر باشد.

روایت‌های او از تصویر، میل به درک کنونیت را متأثر از اندیشه‌ی شرق در بطن خود دارد. روزی به او زنگ زدم، دیگر ترس من برای صحبت کردن با او ریخته بود. به او گفتم: «پروانه، ازت متنفرم.» گفت: «وا چی شده؟» گفتم: «چطور یک هنرمند تا این حد توانا، با خلق زیبایی، می‌تواند حرف‌هایش را فراتر از دیگران بزند؟»

به‌راستی پروانه اعتمادی را می‌توان یکی از یگانه هنرمندانی به شمار آورد که احساس نقاشانه‌اش در بستر اندیشه‌ای قوام‌یافته بسط یافته است. تجربه‌های او در تکنیک‌ها و شیوه‌های مختلف بیانی، هرگز از او یک مکانیسین هنری نساخت. او در فرهنگ شرق تولد یافت، رشد کرد و مضامین اندیشه‌ی شرقی را در آثارش بسط داد. او را می‌توان شرقی‌ترین و اصیل‌ترین نقاش معاصر ایرانی دانست که رسوخ اندیشه‌ی غربی در تکنیک، محتوا و آثارش موضوعی فراموش‌شده است. به قول خودش، هنر و شخصیت او وصله‌ای ناجور در جامعه‌ای اخته‌شده است. او رنگ زردی‌ست در میان آبی‌ها و سرمه‌ای‌ها و قرمزها که حضور خود را فریاد می‌زند و کسانی تحمل این حضور را ندارند.

روزهایی که با پشت‌کار علی بختیاری در نظارت بر چاپ کتاب می‌گذشت من در خانه‌ام دوران سخت بیماری دردآوری را طی می‌کردم که هر بار امید برای آینده را در پیش رویم تیره‌وتار می‌کرد. به پروانه زنگ زدم و جمله‌ای را که صادقانه و صمیمانه بود، به او گفتم؛ پروانه عاشق‌ات هستم. خندید و گفت چند سالی دیر آمده‌ای امّا عشق دیر نیست و می‌توان همیشه عاشق بود. اما بلافاصله با هجومی مردافکن گفت مشکل انسان شرقی و ما ایرانیان این است که قصد داریم از آدم‌ها پیامبر بسازیم. می‌خواهیم مدام آدم‌ها را بی‌نقص کنیم و به پرستش آنان بپردازیم. در این میان اشاره‌اش به تلاش عده‌ای بود که از عباس کیارستمی پیامبری ساخته‌اند که گویی هر واژه‌ی او سخنی از جهانی دیگر است؛ اما روشن‌تر می‌خواست بگوید که همه‌ی ما مملو از نقص و ایرادیم و دوست ندارد که از او چهره‌ای اسطوره‌ای ساخته شود. با وجود این، تأکید کردم هم‌چنان او را فراتر از سایرین دوست دارم.

از مرگ و زندگی گفتیم و در پایان گفت مرگ مهم‌ترین تجربه‌ی بی‌مثال زندگی‌ست، تجربه‌ای که گریزی از آن نیست امّا در عین حال هم نباید از آن ترسید. پایان مکالمه‌مان برایم شیرین بود؛ مرگ نیز می‌تواند شیرین باشد. کتاب پروانه منتشر شد، سانسورْ بسیاری از تصاویر جوانی و میان‌سالی او را حذف کرد که از اهمیت کتاب نکاست، امّا سند ماندگاری از یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر بر جا گذاشت. در این میان همت جانانه‌ی علی بختیاری را باید ارج نهاد.

امّا آن شب پس از خوردن فلافل دل‌آشوبه‌ای و دل‌دردی گرفتم که بی‌سابقه بود. نگران عباس کیارستمی شده بودم، شب از نیمه گذشته بود. تماسی نگرفتم. فردا صبح به بهانه‌ای به او زنگ زدم. از حال‌اش پرسیدم گفت خوب است، گفتم فلافل اذیت‌تان نکرد، گفت: نه. فلافل هیچ‌جا مثل فلافل میدان ۲۴ اسفند نمی‌شود.

بدون عنوان، از مجموعه‌ی «کلاژهای ساده برای بچه‌های کنجکاو»، ۱۳۹۸

بُرشی درخشان از زندگی

یادداشتی بر کلاژهای پروانه اعتمادی

صفا قاسمی
پژوهشگر

یکپارچگی جهان هر روز و هر لحظه در نتیجه‌ی دست‌کاریِ انسانی کم‌رنگ می‌شود. تصویرهایی از زمان‌ها و مکان‌های مختلف و روی‌دادهای متفاوت کنار هم چیده می‌شوند و ذهن مخاطبان را بیش از گذشته به تکه‌چسبانی‌های بی‌پایان بدل کرده‌اند.[1] جهانی که دریافت می‌کنیم پیوسته در تغییر است و آن‌چه می‌بینیم ترکیب‌های بدیعی‌ست که بدیهی می‌نماید. هنر نیز این دگرگونی دائمی را به همراه دارد و هنرمند با انتخاب و حذف و جابه‌جایی آن‌چه در اختیار می‌گیرد اشیا و پدیده‌ها را دوباره می‌آفریند و بازمی‌تاباند. پروانه اعتمادی در آثارش سوژه‌های به‌ظاهر محدودی دارد اما آن‌ها را متنوع خلق می‌کند. طبیعت بی‌جانْ انتخاب پرتکرار او در تمام دوره‌های کاری‌ست. گل‌ها و میوه‌ها و گلدان‌ها، صدف‌ها و ماهی‌ها، پیت‌های حلبی و بطری‌ها، میزها و صندلی‌ها و پارچه‌های تور و ترمه، اشیای آشنای روزمره هستند که هنرمند آن‌ها را با تمهیدات ویژه‌ی خود از معنای مرسوم‌شان تهی کرده و بازآفریده است. هم‌چون آفرینش مکرّرِ طبیعت، آثار اعتمادی قابل شناسایی اما همیشه تازه و مسحورکننده است.

روحیه‌ی تجربه‌گرای او در دوره‌های مختلف هنری به فرم‌های گوناگون پدیدار شده است. آزادی در انتخاب بافت و ماهیت مادی برای او از پرداخت‌های دقیق مدادرنگی تا تابلوهای سیمانی، از کلاژ تا ویدئو (انیمیشن)، از چیدمان تا کار با سفال و استفاده از خطاطی دعاهای قدیمی پیش می‌رود. این گستردگی، لذت جنون‌آمیزی را سبب می‌شود که جواد مجابی در تحلیل آثار اعتمادی آن را به عصیان فردی نوآور تعبیر می‌کند. هم‌چنان که تنوع تکنیک و لحن در خود کلاژها به روشنی دیده می‌شود، هویت کنش هنری او را نیز می‌توان یک کلاژ ادامه‌دار در زمان طولانی فعالیت‌اش تلقی کرد.

کلاژ آن‌طور که در واژه‌نامه‌ی آکسفورد آمده، فرمی انتزاعی از هنر است زیرا با جدا کردن بخشی از واقعیت و تغییر فضای حضور یک ابژه و مناسبات آن شکل می‌گیرد. کَندن چیزی و جای‌گاه متفاوتی به آن بخشیدن به همراه تکه‌هایی دیگر که گاه مورد انتظار، گاه عمیقاً متضاد و گاه نامتجانس است. آفرینشی که در خلأ و از نیستی صورت نمی‌پذیرد. کلاژهای پروانه بُرش، تخریب و ساختن از نو است. تکه‌تکه کردن کاغذهای کاملِ تک‌رنگ یا طرح‌هایی که خود پیش از آن به ظرافت نقش کرده است و گاهی تهیه‌ی فتوکپی از نقاشی‌هایش، تا کردن‌ها و ترکیب‌های آزاد و خلق دوباره و چندباره. هنرمند با تماشا و ثبت فضای پیرامون و دقّت در آن، هم‌راستا با اندیشه‌اش، تصویرهای تازه پدید می‌آورد؛ تصاویری که ریشه‌های‌شان را در خود آشکار می‌کنند.

مهم‌ترین کار در خلق کلاژ «دیدن» است. هر خیالی که به ذهن رخنه می‌کند کلاژی از دیده‌ها و تاثیر آن‌هاست. کلاژ، مجاورتِ[2] شباهت‌ها و تفاوت‌ها، جابه‌جا کردن پدیده‌ها در ذهن به زمان یا زمینه‌ای دیگر در فرایند مداوم کشف و خلق و شکستن عادت‌های دیداری‌ست. اعتمادی در ساختن کلاژهایش میان قلمروهای فیگور و انتزاع در رفت‌وآمد است؛ هم‌زمان که فرم‌ها را خلاصه می‌کند، روایتی به آن‌ها می‌بخشد. ایجاز و جزئیات را با هم دارد. هر خط و شکل ساده‌ای که وارد می‌کند بیان‌گر است. در عین توجه به شرایط اجتماعی و تغییرات بیرونی بر ادراک و فهم خودش از دنیایی که او را در بر گرفته تمرکز دارد. میان شاعرانگیِ تصویری و رهاییِ قیدناپذیر طبیعی پیوندی برقرار می‌کند. در آثار او فضاهای تیره‌ی سیّال اشیای معلّق را در بر می‌گیرند، فیگورها- در شمایل نمادین لباس‌های پرطمطراق- آزادی را بر پهنه‌ی سفید کاغذ تجربه می‌کنند و نرگس‌ها و انارها بر صحنه‌ای از نمایش خانگی می‌درخشند. هنرمند در گفت‌وگویی آثارش را شعری می‌داند که با تصویر سروده شده است[3].

رد پای محکم ادبیات در آثار او به چشم می‌خورد همان‌طور که از اسم مجموعه‌های کلاژ هم برمی‌آید: «جهیزیه‌ی دختر شاه پریون» و «یکی بود، یکی نبود»[4]. فرا خواندن افسانه‌ها و اسطوره‌ها در کنار اشیای هرروزه، آثارش را به سلیقه و حافظه‌ی عمومی نزدیک می‌کند و ارتباط با آن‌ها آسان‌تر می‌شود. اعتمادی در فرایند خلق اثر از قصه‌گویی به قصه‌پردازی رسیده و از نقش کردنِ واقعیت بیرونی به نقش آفریدن بر پایه‌ی مخزن تصویری خودش روی آورده است. از قصه‌های پیشین قصه‌ای نو می‌سازد و ذهن مخاطب را با یادآوری آن‌چه دیده و شنیده است برای پذیرش امکان‌های تازه می‌گشاید.

او از ستایش افراطیِ فرم و ساختارگرایی دهه‌ی ۱۳۴۰ خورشیدی و هم‌چنین از سیاست‌زدگی و پرداختن مستقیم به مضامین روز در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ عبور کرده و به هنری ماندگارتر اندیشیده است. کارهایش در بسیاری موارد از تأویل و تفسیر شدن به صورت منفرد سر باز می‌زنند و زیبایی بی‌واسطه‌ای دارند. صراحت و شاعرانگیِ سرراست او لذت تصویری جدیدی را به هنر ایران وارد کرده است. به کار گرفتن گل‌ها در هم‌راهیِ قوطی‌های حلبی، پارچه‌های ظریف کنار دست‌ساخته‌های برنجی، برش‌های زمخت کاغذ در برابر رنگ‌های روشن و ردِ ملایم مدادرنگی ابتکار مختص اوست. او با جسارتِ آزمودن شیوه‌های نامتعارف، سرچشمه‌ی غنی تصویری جغرافیایش را به نگاه دوره‌ی مدرن هدایت می‌کند. نوگرایی نه فقط صفتی برخاسته از زمانه‌ی ظهور او در هنر ایران بل‌که ویژگی تمام سال‌های کار این هنرمندِ همواره جست‌وجوگر است. تماشای آثار پروانه اعتمادی در کنار حظ بردن از رنگ‌های درخشان و فرم‌های آزاد، جهان‌بینیِ به‌روزشده‌اش را نمایان کرده و یادآور می‌شود که فهم ما از فضای زیستن و ارتباط با آن کلاژی بی‌انتهاست.

منابع:

مجابی، جواد، میرعمادی، منیژه (۱۳۷۷)، برگزیده‌ی آثار پروانه اعتمادی، تهران: نشر هنر ایران.

ملکی، توکا (۱۳۷۷)، گفت‌وگو با پروانه اعتمادی، بخارا، شماره ۳، ۳۱۶-۳۲۲.

ملکی، منصور (۱۳۸۲)، هنرمند به ناخودآگاهش آگاه نیست: گفت‌وگو با پروانه اعتمادی به انگیزه‌ی نمایش آثارش در گالری گلستان. روزنامه‌ی همشهری، پنج‌شنبه ۷ اسفند، شماره ۳۳۲۰.

Brockelman, Thomas P. (۲۰۰۱). The Frame and the Mirror: On Collage and Postmodernism. Northwestern University Press.

پی‌نوشت

۱. برداشتی از مقدمه‌ی کتاب The Frame and the Mirror.

۲. Juxtaposition

۳. گفت‌وگو با منصور ملکی

۴. مجموعه‌ی «جهیزیه‌ی دختر شاه پریون» دهه‌ی ۱۳۷۰ در فرهنگ‌سرای نیاوران، مجموعه‌ی «یکی بود، یکی نبود» سال ۱۳۸۲ در گالری گلستان، مجموعه‌ی «جهیزیه‌ی دختر شاه پریون به مریخ» سال ۱۳۹۲ در دبی و مجموعه‌ی «کلاژهای ساده برای بچه‌های کنجکاو» با عنوان «کارهای اخیر» در کنار سریگرافی‌های پروانه اعتمادی سال ۱۳۹۸ به انتخاب علی بختیاری در گالری‌های این‌جا و طراحان آزاد به نمایش درآمدند.

جزیره‌های کوچک خوشبختی

درباره‌ی کلاس‌های پروانه اعتمادی

آرمان خلعتبری
منتقد

به رغم تمامی زیبایی‌های موجود در عکس‌های کارت‌پستالی، اما ایراد اصلی این نوع از تصاویر، در تلاش آن‌ها برای ارائه‌ی واقعیتی بزرگ در قابی تنگ از یک نمای نمادین است. کوششی که سرآخر با اغراق در رنگ‌ها و قاب‌بندی، ایده‌ای دروغین را پدید می‌آورد؛ چیزی شبیه به رواج سندرم پاریس در میان خیل عظیمی از مردم در گوشه‌وکنار دنیا. بازنمایی هر نسل از هنرمندان، با تکیه بر ویژگی‌های کلی آن‌ها نیز بی‌شباهت به نگریستن به این قِسم از تصاویر نیست. در خصوص هنرمندان بالیده در دهه‌ی چهل خورشیدی، این یادآوری عموماً به کلیشه‌ای از شخصیت‌های برجسته و تأثیرگذار در پهنه‌ی تجسمی کشور ختم می‌شود، که به علت تقارن با برخی از اتفاق‌های مهم فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی، دارای اقبالی بلند انگاشته می‌شوند؛ انگاره‌ای که حتی در سال‌های اخیر و در سایه‌ی برخی روی‌دادها، هم‌چون حراج‌ها و نمایشگاه‌های پرزرق‌وبرق، شدت بیش‌تری هم یافته است.

در این تصویر اما بخش‌های مهمی از زیست و زندگی هنرمندان این نسل در سایه مانده یا حتی در خارج از این کادر رو به فراموشی رفته است. تقارن سال‌های سخت دهه‌ی شصت خورشیدی با پنجمین دهه از زندگی این افراد، شرایطی خاص و ویژه برای آن‌ها پدید آورد. سال‌هایی که باید مصروف رشد و پیش‌رفت و منتهی به آسایش و رفاه این جمع می‌شد، در تلاشی سخت برای بقا و ساخت دوباره‌ی بسیاری از چیزهای ازدست‌رفته گذشت. در این میانه بسیاری بازماندند اما برخی با گذر از این مصائب، نتایجی درخشان را فراچنگ آوردند. در این مسیر و از سر ناچار، ابعاد دیگری در کار و زندگی این افراد پدیدار شد که امروزه جزئی مهم از کارنامه‌ی کاری آن‌ها به شمار می‌رود؛ شاخ‌وبرگ‌هایی که سایه‌اش حتی بر نسل جوان نیز مؤثر افتاد.

فضاهای شخصی در صحنه‌ی هنر ایران دهه‌ی شصت و حتی هفتاد خورشیدی، سهمی مهم در پاسخ‌گویی به بسیاری از نیازهای جامعه‌ی مخاطب و انتقال بخشی از میراث فرهنگی و دانش اندوخته در پیش از این تاریخ به نسل جوان‌تر داشتند. در فضای نمایشگاهی و در تعطیلی بسیاری از گالری‌ها، مراکزی هم‌چون کتاب‌فروشی کانون نشر نقره[1]، به سرپرستی محمدرضا اصلانی و سودابه فضایلی، یا کتاب‌فروشی کتاب آزاد، متعلق به شیرین اتحادیه[2] و در ادامه، فضایی چون شوروم خصوصی مریم فاتح[3] و گالری ۱۳ خیابان ونک و استخر ونک، متعلق به فریدون آو[4]، هر یک بخشی از این بار را بر دوش کشیدند و در مواردی حتی روی‌دادهایی خاص و یگانه برگزار کردند.

در سایه‌ی شرایط اجتماعی حاکم بر دهه‌ی شصت تا نیمه‌های دهه‌ی هفتاد خورشیدی، بخشی از صحنه‌ی هنر ایران پشت درهای بسته به حیات خود ادامه داد. بسیاری از انواع هنری و گونه‌های فکری، در محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها یا بی‌توجهی و بی‌بضاعتی‌های حاکم، در این جزیره‌های کوچک مورد حفظ و حراست واقع شدند. وجود کلونی‌های کوچک یکی از ویژگی‌های هنر ایران در این ایام است، که از سبک زندگی برخی فعالان این حوزه تا نمایش آثار و حتی در ارتباط با آموزش هنر قابل رهگیری‌ست.

در خصوص آموزش هنر، به دلایلی چون تغییرات حاصل از انقلاب و انقلاب فرهنگی و نیز در ضرورت‌های اقتصادی تحمیل‌شده بر بسیاری از هنرمندان، کلاس‌های برگزارشده از سوی ایشان، در عمل به مراکزی مؤثر در تربیت نسل جوان تبدیل شدند؛ افرادی نظیر آیدین آغداشلو، پروانه اعتمادی، محمدابراهیم جعفری و غلامحسین نامی از جمله‌ی معروف‌ترین این شخصیت‌ها بودند. نوع دیگری از اثرگذاری این نسل را می‌توان در تلاش‌های شخصی چون عربعلی شروه و در ترجمه‌ی تعداد زیادی از کتاب‌های آموزشی از سوی او مشاهده کرد. اهتمام این نسل در آموزش هنر از سال‌های پیش از انقلاب آغاز شده بود. چنان‌که بسیاری از این افراد با فعالیت در مراکز آموزشی در هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها یا برنامه‌های آموزشی-تفریحی‌ای هم‌چون اردوهای رامسر و بابلسر و نیز با مشارکت در تألیف کتاب‌های درسی رشته‌های هنر در این مسیر پا گذاشته و خدماتی شایسته ارائه کرده بودند. هم‌چنین برخی از اینان در تعاقب تحصیل در دانشگاه‌های هنری، با بازگشت به شهر خود تحولی عمیق در خارج از پایتخت فراهم آوردند. تفاوت فعالیت این نسل در سال‌های بعد از انقلاب تا نیمه‌ی دهه‌ی هفتاد را باید در تغییرات شرایط عمومی حاکم بر کشور جست‌ویافت کرد، که در عمل آن‌ها را به جای‌گاهی بالاتر از قبل ارتقا می‌دهد؛ جزایری امن که در نبود آن‌ها بی‌شک نسل جوان با مشکلاتی بیش‌تر مواجه می‌شد. طرح مباحث تئوریک یا انتقال بخشی از خاطرات از فضای هنری قبل از انقلاب، از دیگر ویژگی‌های این کلاس‌ها بود که گاه حتی در امکان برقراری برخی معاشرت‌ها با تعدادی از چهره‌های فرهنگی ابعادی جذاب‌تر نیز می‌یافت. این اشارات در مواردی در توجه به مسائل و سبک‌های هنری متفاوت با فرم‌های رایج در این دوران، به تلنگری برای بازتعریف مفاهیم مهم در ذهن هنرجویان می‌انجامید؛ مسئله‌ای که امروزه کم‌تر به آن توجه می‌شود. به‌واقع می‌توان بخشی از آشنایی نسل جوان با گونه‌های متفاوت بیانی را متأثر از آموزه‌های پراکنده‌ی هنرمندان مزبور در این فضاها دانست که، در کنار دیگر منابع، به شکل‌گیری نگاه‌های جدید در دهه‌ی هفتاد خورشیدی ختم شد. تعدادی از حرکت‌های متفاوت در صحنه‌ی هنر ایران، از اواخر دهه‌ی شصت تا پایان دهه‌ی هفتاد، از سوی تعدادی از شاگردان این افراد یا برخی معاشران جوان آن‌ها انجام شده است.[5]

کلاژهای ساده، کلاژ روی مقوا، ۱۳۹۸

هر یک از این هنرمندان با ویژگی‌هایی خاص خود در کلاس‌های‌شان به تربیت تعداد زیادی از هنرجویان اهتمام ورزیدند؛ یکی با تأکید بر آموزش درست مسائل تکنیکی و دیگری در ایجاد هیجان در میان شاگردان. نکته‌ی جالب توجه در میان بسیاری از این کلاس‌ها، وجود احساس آزادی توأم با روش‌مندی در آموزش بود، که خاصه در تفاوت با فضاهای رسمی اهمیتی مضاعف داشت.

کلاس‌های پروانه اعتمادی از سال‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی آغاز به کار کرد. مکان آن ابتدا در آتلیه‌ای در خیابان سعدی و بعد از آن در یوسف‌آباد بود. هنرمند در این ایام با عبور از تجارب هم‌کاری با اهالی تالار قندریز و پشت سر گذاشتن سری کارهای انتزاعی، در میانه‌ی دوران

نقاشی‌های سیمانی، چهره‌ای شناخته‌شده در فضای تجسمی ایران به شمار می‌رفت. اهمیت کلاس‌های پروانه را اما می‌توان در سال‌های بعد از این و از دهه‌ی شصت خورشیدی دانست. ورود به کلاس‌های او مناسکی خاص داشت، که خود آن را نوعی امتحان صداقت عنوان کرده است. در گفت‌وگویی، درباره‌ی شیوه‌ی آموزش خود در این کلاس‌ها گفته است:

«من شاگردانم را به شیوه‌ای هدایت می‌کردم که خودشان بودند نه به شیوه‌ای که خودم بودم. خیلی‌ها آن‌قدر طراحی‌های مدادرنگی من را دوست داشتند که فقط می‌خواستند مثل من نقاشی کنند، به آن‌ها هم راهنمایی دادم که اقلاً کپی‌ها را دقیق‌تر و درست‌تر بسازید. آن‌ها آزاد بودند از هر متریال یا وسیله‌ای که می‌خواستند استفاده کنند. من فقط نظاره‌گر آن‌ها بودم و در اجرا راهنمایی‌شان می‌کردم. من به آن‌ها فن «دیدن» را می‌آموختم؛ یافتن شباهت‌ها و اختلاف‌ها، جابه‌جا کردن پدیده‌ها در ذهن به جایی و زمانی دیگر و این‌که هنر، کشف و اختراع مداوم است و برای تمرین گاهی آثار را واژگون نگاه می‌کردیم تا از بند عادت رها شویم و حساب‌وکتاب‌های دیگر را در نظر بگیریم.»[۶]

در این سال‌ها هنرجویان کلاس‌های اعتمادی کارهای خود را در چند نمایشگاه گروهی به تماشا گذاشتند. امروزه حداقل از پنج نمایشگاه اطلاعاتی در دست است. چهار نمایشگاه نخست، در ایران برگزار شد. سه نمایشگاه در گالری سیحون در تهران و یک نمایشگاه در شهر مشهد. پنجمین کارنما نیز در ونکوور کانادا بود. تدقیق در برخی نوشته‌های مرتبط با این روی‌دادها، تصویری بهتر از نتایج این کلاس‌ها در آن مقطع به دست می‌دهد. طاهر نوکنده در نگاهی به آثار یکی از این نمایشگاه‌ها نوشته است:

«از ویژگی‌های کارگاه پروانه اعتمادی یکی جنبه‌ی تجربه‌گری هنرجویان آن است. هر یک از هنرمندان نوپای آن از نقطه‌ای یا منطقه‌ای و از خانواده‌هایی با خصوصیات گوناگون، در سنین مختلف، در یک جا گرد آمده‌اند. در این کارگاه تنها موضوع نقاشی نیست که یکایک آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد زیرا برخی از آن‌ها تجربه‌ی چند کلاس یا دانشکده را پشت سر گذاشته‌اند. آن‌چه این گروه را در کنار هم قرار می‌دهد نخست فضای حاکم بر محیط آن‌هاست. در این‌جا هنر «کهتر» یا هنر «برتر» وجود ندارد. مرزی بین انتزاع یا واقعیت، عینیت یا طغیان‌های ذهنی نیست. بنابراین، حقیقت امر این است که این‌جا «کلاس» نقاشی نیست تا نقاشی را به عنوان صنعتی به هنرجویان بیاموزاند. فضای کارگاه به رودخانه‌ای می‌ماند که هر یک از نقاشان در گوشه‌وکنار آن مشغول صید خود است. و رودخانه‌ای بارور هم‌چنان با زمزمه‌ها و طغیان‌ها و فرازونشیب خود جریان دارد و درصدد پیوستن به دریاست. همه‌ی هنرجویان کارگاه دریافته‌اند که در ذات و راه و رفتار بزرگ‌ترین رودهای جهان یا کوچک‌ترین‌شان تفاوتی نیست، مگر در صور ساختاری بستر آن‌ها.»[۷]

کلاس‌های اعتمادی تا اواسط دهه‌ی هفتاد خورشیدی ادامه پیدا کرد. در میان هنرجویان او طیف‌های گوناگونی از افراد در گروه‌های سنی مختلف دیده می‌شود؛ از نوجوان سیزده‌ساله تا زن خانه‌دار و از دانشجویان هنر تا دانشجویان و فارغ‌التحصیلان دیگر رشته‌ها. از معروف‌ترین این چهره‌ها می‌توان به کسانی چون آویش خبره‌زاده، صادق تیرافکن، رضا دانشمیر و کاوه نجم‌آبادی اشاره کرد. در نگاهی کلی باید دستاورد کلاس‌های پروانه را بیش از آموزش صرف مسائل فنی، در مجال کسب تجربه و ایجاد بستری مناسب برای شکل‌گیری شخصیت مستقل هنرجویان دانست. فضایی که در آن علاوه بر ویژگی‌های پیش‌گفته، امکان برخی تعاملات نیز فراهم بود. چنان‌که آویش خبره‌زاده در این کلاس و در دیداری اتفاقی با نفیسه ریاحی، که برای یک پروژه‌ی انیمیشن برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به یک دست‌یار احتیاج داشت، آشنا شد و به گروه تولید پروژه‌ای به نام «تراش» پیوست. ورود او به کانون به آشنایی با فیلم‌سازان دیگری نظیر عباس کیارستمی انجامید. دنباله‌ی کار او، در سبکی شخصی، با کسب جوایزی هم‌چون هنرمند جوان سال در دوسالانه‌ی ونیز، در سال ۱۳۸۲[۸]، تا به امروز ادامه یافته و نمونه‌ای در خور از دستاورد نگاه پروانه اعتمادی در تأکید بر کشف و پرورش لحن شخصی در شاگردان‌اش است.

اهمیت کلاس‌های هنرمندان این نسل در سال‌های دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد خورشیدی از جمله‌ی نکات مهم در بررسی تاریخ هنر معاصر ایران است که تا به امروز به گونه‌ای شایسته مورد بررسی قرار نگرفته. تأثیری که باید آن را فراتر از آموزش مسائل فنی و در لایه‌هایی عمیق‌تر پی گرفت. این نقل از صادق تیرافکن، در ذکر ارتباط او با کلاس‌های پروانه اعتمادی، تصویری واقعی‌تر از یکی از گوشه‌های مهم زندگی و کار هنرمندان این نسل، در این دوره از تاریخ را به تماشا می‌گذارد:

«به واسطه‌ی یکی از دوستانم با پروانه اعتمادی آشنا شدم که به معاشرت‌های بعدی منجر شد. پروانه خیلی به دلم نشست و هیبتی داشت که خانه‌اش را برای من شهرستانی به دانشگاهی غربی مبدل می‌کرد. آن‌جا بود که منظور خلوت آتلیه را درک کردم و با هنرمندی مواجه شدم که تن به عرف‌های کوچه و بازار نمی‌داد. پروانه هیچ‌وقت معلم نبود ولی مرشد من باقی ماند. در واقع کاراکتر آرتیست را از پروانه اقتباس کردم. روحیه‌ی هنرمندانه‌اش را همیشه ستایش می‌کنم.»[۹]

پی‌نوشت:

۱. از جمله‌ی نمایشگاه‌های مهم در این فضا می‌توان به نمایش طراحی‌های بهزاد شیشه‌گران از پرتره‌های تختی (۱۳۶۸) و نمایشگاهی گروهی از عده‌ای از هنرمندان تجسمی، در بزرگ‌داشت فیروز شیروانلو (۱۳۶۸) اشاره کرد. مکان آن در خیابان کریم‌خان‌زند، شماره‌ی ۸۰ بود.

۲. کتاب آزاد در سال ۱۳۵۸، در خیابان وصال شیرازی تأسیس شد. در کارنامه‌ی آن می‌توان علاوه بر کتاب‌فروشی، به چاپ تعدادی کتاب هم اشاره کرد. فضای نمایشگاهی جنب کتاب‌فروشی نیز بیش‌تر به نمایش کارهای شخص اتحادیه اختصاص داشت. در شرایط دهه‌ی شصت، تعدادی از هنرمندان جوان، نظیر گروهی ار دانشجویان رشته‌ی عکاسی دانشکده‌ی هنرهای زیبای تهران، هم از این فضا برای نمایش کارهای خود استفاده کردند. نگارخانه‌ی آزاد، در نهایت و در دهه‌ی ۹۰ خورشیدی به صورت رسمی به ثبت رسید.

۳. از این جمله می‌توان به نمایشگاهی انفرادی از عکس‌های صادق تیرافکن در این فضا در سال ۱۳۷۶ اشاره کرد.

۴. گالری ۱۳ خیابان ونک و استخر مسقف این ملک، فضایی نمایشگاهی و تجربی متعلق به فریدون آو بود، که کار خود را در ابتدا و در قالب یک ویترین رو به خیابان آغاز کرد. حیات آن از هنگامه‌ی بازگشت آو به ایران در بعد از انقلاب، تا اواسط دهه‌ی هشتاد خورشیدی برقرار بود و نمایش‌های بسیاری از هنرمندان نظیر فرهاد مشیری، شهلا حسینی، بهرام دبیری و نازگل انصاری‌نیا در آن اتفاق افتاد.

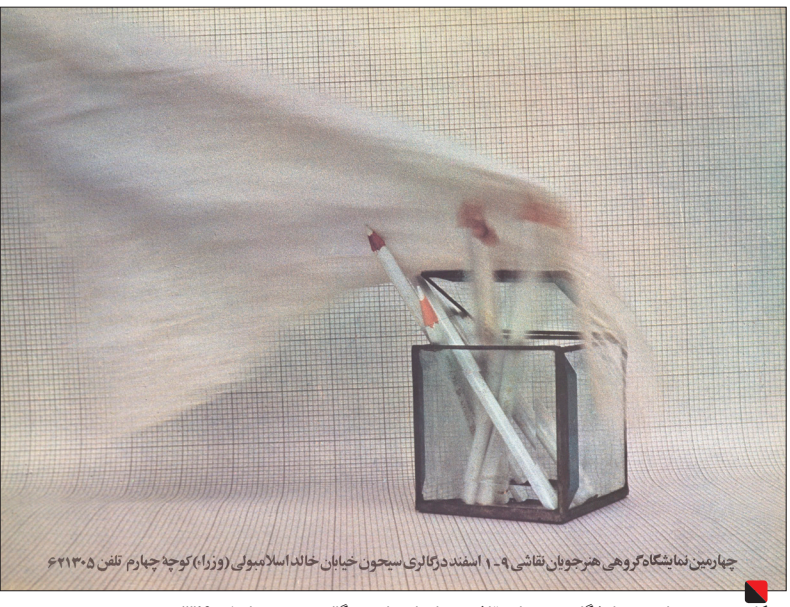
۵. از این جمله می‌توان به تولیدات و نمایش‌های گروهی، با محوریت هنر مفهومی، در دهه‌ی هفتاد خورشیدی، از سوی کسانی چون مصطفی دشتی، خسرو حسن‌زاده، فرید جهانگیر، ساسان نصیری، شاهرخ غیاثی و هومن مرتضوی اشاره کرد که جملگی از شاگردان و معاشران حاضر در کلاس‌های آیدین آغداشلو بودند. مساعی این افراد در کنار تعداد دیگری از هنرمندان جوان، نخستین تجربه‌های مرتبط با این نوع از هنر در بعد از انقلاب را باعث شد.

۶. براتی، پرویز؛ دوشنبه ۲۸ فروردین ۱۳۹۶، «تا خراب نکنی نمی‌توانی بسازی؛ گفت‌وگو با پروانه اعتمادی»، روزنامه‌ی شرق، سال چهاردهم، شماره‌ی ۲۸۴۱.

۷. نوکنده، طاهر؛ فروردین ۱۳۷۰، «نمایشگاه هنرمندان کارگاه پروانه اعتمادی»، مجله‌ی کلک، شماره‌ی ۱۳.

۸. به نقل از بروشور نمایشگاه انفرادی آویش خبره‌زاده، با عنوان «هیچ‌کسان»، در گالری آب‌انبار، تهران، ۱۳۹۷.

۹. در گفت‌وگویی با شهروز نظری، در کتاب گام‌های اولیه، گالری هما، در هم‌کاری آرت‌پرکتیس، ۱۳۹۱.



کارت دعوت چهارمین نمایشگاه هنرجویان نقاشی پروانه اعتمادی در گالری سیحون، اسفند ۱۳۶۹
عکس روی کارت از صادق تیرافکن

بدون عنوان، رنگ روغن روی سیمان، ۱۳۵۴

عجب زیبایی‌ای*

اشکان فروتن
طراح

وقتی در قرن نوزدهم غار لاسکو در جنوب فرانسه با آن نقاشی‌های حیرت‌آورش کشف شـد و کمی بعد زمانی که هنر مدرن در اروپا و امریکای شـمالی یکه‌تازی می‌کرد، پیوندی عمیق و ریشـه‌ای این دو را به هم متصل می‌کـرد. هفده قرن بین این دو فاصله‌ی تاریخی وجـود دارد ولی چنان در امتداد هم می‌نمایند که گویی چیـزی بین این دو در تاریخ هنر اتفاق نیفتاده اسـت. گویی یک‌سره می‌توان از نقاشی اسب غار لاسکو به یکی از تابلوهای پیکاسو رسید.

هنر مدرن اسـتثنایی بود، از این منظر که هم‌چون زخمـی بادکرده در طول تاریخ هنر به یک‌باره سـر برآورد و همه چیز را دیگرگون کرد. شناسـایی ریشـه‌های تاریخی آن در آن زمان و نقطه‌ی اتصال آن به قبل‌اش، دشوار می‌نمود. نقاشی‌های غار لاسکو کلیدی مهم در پیوست هنر مدرن به خاستگاه‌های تاریخی‌اش محسوب می‌شود.

از اردیبهشـت سـال ۴۷ و با اولین نمایشـگاه انفرادی‌اش در تالار قندریز (که تا قبل از آن ایران‌اش می‌خواندند) و تا سـال‌ها بعد و هم‌اکنون، پروانه اعتمادی نیز هنرمندی‌سـت اسـتثنایی؛ از هر جهت. هر بریده و تکه‌ای از خودش و هنرش گویای هنرمندی‌ست انگار گسسته از زمانه‌اش، دقیق‌تر که می‌شوی ریشه‌مند است هم‌چون درخت‌ها و گیاه‌هایی که بسیار آن‌ها را کشیده است.

چند ماهی در نوجوانی، معلم سرخانه‌اش می‌شود بهمن محصص. با او طراحی مشق می‌کند و تا به امروز یک‌سره مسیر خود را می‌رود، بااین‌حال همیشه معلم خود را محصص می‌داند، باز هم استثنایی (از این منظر که نه بهمن محصص شاگرد دیگری داشته، و نه با چند ماه در نوجوانی کسی شاگرد کسی می‌شود).

پروانه قصه‌گوست. به گواه خودش نیز «همه چیز را قصه می‌بینم». قصه‌گویی ساکت. قصه‌گویی که بیش‌تر قصه را نمی‌گوید. نمی‌گوید تا تو خود کشف کنی. در نقاشی‌هایش نیز همین‌گونه است، حس غیبت یک چیز، یک لحظه، یک یاد یا یک انسان. انسانی که انگار تا همین چند لحظه پیش بوده، حالا دیگر نیسـت. و این غیبت انسان بیش‌ترین حضور را در تابلوهایش دارد. این همان‌جایی‌سـت که قصه‌ی تابلوهای پروانه تازه شروع می‌شود؛ با وادار کردن تو به خیال‌پردازی.

در نقاشـی‌های سـیمانی‌اش و بعدها در پاستل، شـاهد هنرمندی هستیم که به‌سان هنرمنـدان مدرن فاصله‌ی طـرح و اجرا را به کم‌ترین می‌رسـاند. در این تابلوها با نوعی از بداهه‌پردازی روبه‌رو هسـتیم و هم‌چنین با بی‌واسـطگی. بی‌واسـطگی‌ای که با کم شدن فاصله‌ی طرح و اجرا در هر تابلو به وجود می‌آید. گویی نقاش در این‌جا می‌خواهد خودش هم بیش‌تر نباشد تا باشد. با استیلیزه کردن اشیای نقاشی‌اش، با زدودن حواشی و با حذف نشـانه‌ها، اشیای نقاشی‌هایش را لخت می‌کند. با بهره‌گیری از پرسپکتیوگریزی برآمده از نگارگری ایرانی (و چه هوشـمندانه این یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر ایرانی را برداشت می‌کند) و با فعال کردن بیش از پیش قوه‌ی خیال، اشیای تابلوهای پروانه دیگر فقط آن اشیا نیستند. حالا دیگر آن گیاه آپارتمانی، آن بطری و آن صندلی حامل معنا و بازنمای فقط خود نیستند. لایه‌های روایی قصه این‌جاست که فعال می‌شود. باز هم پروانه ما را گول می‌زند. با حذف اشیا در عین نشان دادن‌شان. او تو را دعوت به تماشای دنیای ورای این اشیا می‌کند. اسـباب و اثاثیه‌ی تابلوهای پروانه، از گیاهان گرفته تا میز و صندلی و قوطی روغن، همگی اشیای زندگی انسان مدرن شهری‌ست. اعتمادی با گزینش و سپس مجرد کردن این اشیا از محیط پیرامون‌شـان /مان و رابطه‌ی این اشـیای مجردشده با هم/ما، تابلوهای طبیعت بی‌جان‌اش را خلـق می‌کند. ترکیب‌بندی او از این طبیعت بی‌جان‌ها-که هم طبیعت‌اش شـهری شده و گیاه آپارتمانی ریشه در قوطی «شاه‌پسند» شده و هم بی‌جان‌اش بشقاب و گلدان و بطری- اما عمیقاً انسانی‌ست. همانند خط‌های نامرئی موجود در کارهایش، مانند اشیای استیلیزه‌شده‌اش، این عدم حضور انسان- حالا مدرن- بیش‌ترین حضور را در این آثار دارد. همه از دید چشم یک انسان، چشم انسان مدرن، چشم پروانه اعتمادی.

کارهای- بخوانیم قصه‌های- پروانه با وجود پیوسـت عمیقی که با ریشـه‌های فرهنگی ایران دارد، در گذر از این جغرافیا و این زمانه دارای زبانی جهان‌شمول است، همان‌گونه که این آثار برآمده از احساسـات شخصی هنرمند نیز دیگر تنها محدود به احساسات یک نفر نیست و خود را متصل به احساسات انسانی می‌کند. شاید به همین دلیل است که برخی آثار پروانه را «دکوراتیو» می‌پندارند- باز هم از آن‌گونه انتخاب /برداشت‌هایی که پروانه از هنر ایرانی کرده، بی‌راه نیست که هیچ‌وقت روی بوم نقاشی نکرد. انتخاب او کاغذ بود و سیمان و کاشی، انتخابی به طول تاریخ هنر در ایران. دکوراتیو اما به این معنی که این آثار گشوده‌اند، برای هر فکری و هر زبانی.

به نقاشی‌های غار لاسکو برگردیم و به نقاشی‌های سیمانی پروانه اعتمادی. اگر سیمان را برابرنهاد دست‌سـاخت بشـر برای دیوار غار- زمخت و بددست برای کار کردن- بگیریم، روی‌کرد پروانه در نقاشـی‌هایش همان اسـت که هفده قرن پیش در غار لاسـکو برای بشر بوده. نقاشی‌هایی به قدمت یک تاریخ، «عجب زیبایی‌ای».

*** تیتـر از گفته‌هـای خود اعتمادی‌ست، برگرفتـه از مسـتند «پروانه» سـاخته‌ی بهمن کیارستمی/پژوهش علی بختیاری.**