"پشت بوم": منظره پنهان، (منطقه صفر آفرینش)

چکیده:
*** این نوشتار دستاورد گفتگوی می می امینی و غزال زارع[1] است .**

در این مقاله، مفهوم معاصریت دراین نوشتار یعنی، متأخر ترین آثار مریم (می‌می امینی) بررسی می‌شود. او که متولد دهۀ 50 است، لیکن از ادغام مهمترین رویدادهای شخصی و اجتماعی روز به لحنی تازه در هنر معاصر ایران دست یافته است؛ هرچند آثار او در عرصۀ بین‌المللی همیشه مورد توجه قرار گرفته است.
هدف و انگیزه از این پژوهش در حقیقت بررسی این آثار با توجه به هنر امروز از حیث شکل ظاهری و محتواست. کلیدواژه‌های این مقاله شامل بُعد [2]، بوم[3] ، رنگ، زمان[4] و معاصریت[5] است که برای آشنایی و درک بهتر مخاطب از آثارش، در پاورقی به این کلمه ها ارجاع داده شده است.

مریم (می‌می) امینی، کودکی و نوجوانی‌اش را در اصفهان گذراند. جغرافیایی که، سرچشمه الهامات و دانش‌افزایی او برای خلق آثارش بود.
او زمانی که در هنرستان مشغول به تحصیل بود، با نگاهی ویژه به پرندگان، طبیعت، معماری داخلی و نمای بیرونی بناها از حیث رنگ و نور به خلق آثار هنری در زمینه نگارگری پرداخت. با ورود به دانشگاه هنر، ارتباط با فضای تجسمی گذشته اش همچنان حفظ شده ولی به عمد گویی به فراموشی می سپارد تا مطالعاتش بر هنر غرب را آغاز کند.
امروزه رابطه‌ای که بین ظرف و مظروف در این مجموعه حاضر دیده می‌شود، شالوده‌ای از دیده‌ها و انگاشته‌های اوست. هرچند به مضامین اجتماعی و بی‌تفاوت نبوده و نگاهی ادیبانه دارد.
مخاطب با دیدن این مجموعه وسوسه می‌شود تا در فضای "پشت و رو" آثارش گام بگذارد تا تجسمی از یک امر سه‌بعدی و یک رویداد دوبعدی را لمس کند.

---

[1] هنرمند و هنرپژوه

[2] بُعد: از نظر ریشه‌شناسی، یک کلمۀ عربی به معنی جدایی، طول، عرض و عمق یا ارتفاع جسم است.

[3] بوم: به معنی سرزمین و زیستگاه است. هرچند در محاوره به بستری از جنس پارچه و انواع متقال گفته می‌شود که روی کلاف چوبی را می‌پوشاند و برای نقاشی رنگ و روغن از آن استفاده می‌شود. در کل هر بستری که برای طرح‌اندازی و نقش و نگار مناسب باشد به آن بوم گفته می‌شود.

[4] زمان: از منظر فیزیک و انتزاع، مفاهیم مجزایی را دربرمی‌گیرد. در حقیقت زمان، یک بُعد است که تجربه ما را در عبور از یک موقعیت به موقعیت بعدی تعریف می‌کند. چنانچه زمان را بخواهیم به یک بردار تشبیه کنیم، در یک جهت به سمت جلو حرکت می‌کند.

[5] معاصریت: به کیفیت ارتباط با زمان حال بستگی دارد و مفهومی از همزمانی با یک فرد را حمل می‌کند، معاصریت فقط بازگشتی به امروز نیست، یک تجربه گذشته که می‌تواند آنچنان شگفت‌انگیز باشد که معاصر معنا شود.

امینی یکی از سرآمدان هنر معاصر است که آزاد و خودگردان در جولانگاه اسطوره و آیین، دریافت، وکشف و شهود و خودکاوی گام برداشته و در مسیر تحول و تصویر رویدادها برای یک ملت کوشیده است. می‌توان گفت که او پرده از رخسار پوشیده برمی‌کشد و آنچه را به نهان رفته است، آشکار می‌کند یا پیدا را مستور. این تفسیر، دیدگاهی است تغزلی برگرفته از یک جهان تمثیلی.
یکپارچگی و ایجاد وحدت در تمام عناصر به‌کار گرفته در آثارش از جمله احجام ، طراحی ، نقاشی‌های روی بوم و مجموعه مورد توجه این نوشتار، جلوه‌ای ماوراء الطبیعی به جهان تصویری او بخشیده است. جهانی که ریشه در روایت در عین بی روایتی دارد.
تا پایانی‌ترین دوره‌های کاری امینی، شاهد نوآوری و بلوغی متأثر از پیشینه تاریخی و هنر شرق (ایرانی) هستیم. عناصر به تجرید رفته، زبان شخصی هنرمند را بیان می‌کند و از سویی دیگر، مخاطب را به نواندیشی وامی‌دارد. او هیچگاه نقاشی را یگانه ابزار برای ارتباط با مخاطب ندانسته است.
با چیدمان هایش[6] و پرفورمنس[7] به گفتگو و تعامل دوسویه پرداخته است (هنری حقیقی که سال‌های متمادی، تمرین و تلاش او را نشان می‌دهد).
در دست او ابزار از قلم‌مو و رنگ گرفته تا انواع پارچه و سوزن، که در مجموعه پرچم‌ها خود را آشکار ساخته، با نهایت کنجکاوی و ظرافت به‌کار گرفته شده است. عمیق‌ترین لکه‌های رنگی تا لطیف‌ترین و زمخت‌ترین پارچه‌های بافت‌دار و بدون بافت، مشعشع و بی‌نور توانسته‌اند هر نوع احساس و تأثیری را به این کلیت به هم پیوسته از «پرچم‌ها »و «پشت بوم‌ها» نسبت بدهند.
در کل نمی‌توان گفت که او فقط از نگارگری ایرانی، الهام گرفته است. در هر بخش از مجموعه آثار او می‌توان الهاماتی از سبک و سیاق هنر و صنایع ایرانی را مانند کتاب‌آرایی، تصویرگری و فلزکاری، دید و این اسلوب در ادراک او نهادینه شده است و گویا بزرگنمایی شده یک رُقعه "پشت‌بوم‌های امینی" تجلی یافته است.
در هر فریم، پارادایم منفی و مثبت (خالی و پر) مانند دو رُکن، تعامل و تضاد جلوه می‌کند لذا ما شاهد منظر و شیء به زبان خود هنرمند هستیم.
هر چند بین همه تصاویر، اتصال معنایی پیوسته‌ای وجود دارد اما هر اثر از این مجموعه و یا دیگر نقاشی‌هایی که فقط بر یک بوم با روش طراحی و رنگ‌گذاری اجرا شده است، به طور مستقل روایتی را بر ما آشکار می‌سازند.
از نگاه دیگر، آثار او در بازنمایاندن ایده و افکار، ارجاعی به طبیعت و محوریت هندسه و نجوم بسیار حائز اهمیت است.
شیوه نمایش بیان می کند که مخاطب فقط در مواجهه با آثار ارتباط برقرار نمی‌کند بلکه آگاهی امینی از روش‌های اندازه‌گیری براساس قوانین ریاضی و دقت او در اجرا، نصب، قرارگیری و نقاط اتصال، مسیری تازه برای گفت‌وگوی دو نفره بین اثر و مخاطب می‌سازد.
حرکت نامنظم و منظم قلم‌مو و کاربست پارچه‌هایی از جنس آکریلیک با رنگ‌های درخشان در کل ترکیب‌بندی، بافت‌های متنوع و تناوبی انحصاری را به شکل ریتمی آراسته یا گاه نابسامان ایجاد کرده

[6] -Installation
[7] -Performance

است. همه نشانه‌ها در این مجموعه، یادآور آن است که این آثار در یک بازه زمانی مشخص، پرورش و تحقق نیافته است.

زمانی که در مقابل هر اثر از او می ایستیم، تصاویر از چهار جهت اصلی و همچنین حرکت قطری حاکم بر بوم، ما را به نقطه‌ای تأمل‌برانگیز می‌رساند. این همان منطقه طلایی و نتیجه‌ای است که بیننده را در بطن این پرسپکتیو قرار می‌دهد. غلبه هیچ عنصری بر عناصر دیگر در کار او مطرح نمی‌شود؛ همسان‌سازی، نتیجه همگرا شدن رنگ، خط و طرح با توجه به ایده اولیه او[8] است.
در مجموعه او با ترکیب‌بندی‌هایی مواجه می‌شویم که تکثر به وحدت رسیده است. این رفتار نقاشانه او، بیننده را راهبری می‌کند تا به همه جای میدان آثارش، نظر بیفکند.
درباره «پشت‌بوم‌ها» باید چنین وضعیتی را در نظر بگیریم، که یک اثر را از یک چشم‌انداز نبینیم. زیرا تمام وجوه اینگونه از آثارش را نمی‌توان در آن واحد دید، پس در نظر داشته باشیم که در مرحله دیداری، یک درک ناتمام داریم. اینجا اشاره به لبه های درونی و برونی زوار و کلاف و بخش‌هایی است که به روش کاهنده و افزاینده به اثر تلفیق شده است. دقیقاً زمانی که تمرکز بر هر بخش داریم؛ به وجهه‌های دیگری، که از نظرمان پنهان است، پرتاب می‌شویم. در واقع دید هر مخاطب با دیگری متفاوت است و حقیقت آن چیزی است که گمان نمی‌کنیم، همنشینی رنگ و فرم‌ها هاله‌ای را می‌سازند که "دیداری" نیست و غایب است اما ما آن را با حالتی از روانکاوی و تجربهٔ دیداری، حاضر می‌بینیم و بخشی از تجربهٔ ما خواهد شد.
هر مخاطبی می‌داند که شاخت و فهم آثار می‌می، مستلزم آمیزه‌هایی مانند «دیدن»، «نگاه کردن» و «حس‌آمیزی» است، که در دل خود «حضور و غیاب» را دربرمی‌گیرد. این امر باعث دو مسألهٔ همزمانی «پشت‌بوم‌ها» گردیده است؛ «ایستایی و پویایی» این آثار فقط «یک جنبه» ندارند و ابعاد گوناگونی از حیث، شکل ظاهری و معنای باطنی با خود حمل می‌کنند. دقیقاً گویا یک هسته و به عبارتی نمای مرکزی در «یک نقطهٔ آن» با هم به یکدیگر می رسند. حتی ممکن است با تغییر نقطهٔ دید، رنگ و شکل، انعکاس متفاوت‌تری را بروز دهد.
شایسته می‌بینم که از هوسرل[9] به شرح نکاتی درباره سه سطح از زمان بپردازم که در مجموعه «پشت‌بوم»ها می‌توان تطبیق آن را تا حدودی پذیرفت:
الف) زمان بیرونی ؛ ب) زمان درونی ؛ ج) زمان- آگاهی درونی. این شکل سوم همان «زمان‌بندی» از دیدگاه هوسرل است. هرچند در این نوشتار این اصطلاح تأکید بر «آگاهی» دارد تا «زمان»، «آگاهی از زمان درونی» عبارت مناسب‌تری است، در واقع از نظر هوسرل، ساختار آگاهی از زمان درونی از سه مرحلهٔ تأثیر اولیه، نگهداشت، پیش‌بازی تشکیل شده است.

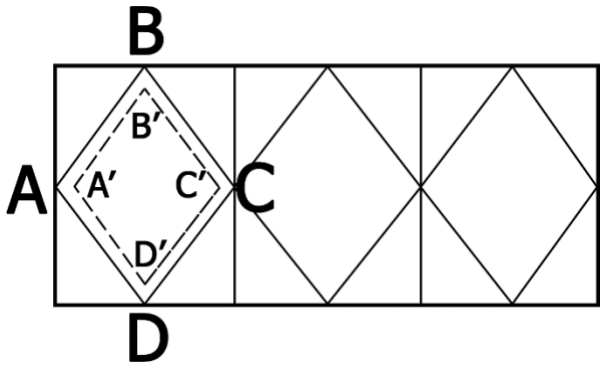
برای درک و تطبیق این مطلب به این نمودار که با نظر خود هنرمند (می می) ترسیم شده است توجه کنیم:
El، فرافکنی E در تأثیر اولیه D است.

---

[8]- ایمپروایز - بداهه‌پردازی

[9] - ادموند هوسرل 1859 -1938)(Edmund Husserl)م) فیلسوف آلمانی مؤسس فلسفه پدیدارشناسی است

حالا به این تصویر نگاه کنیم.



ABCD – فضایی است که از فرافکنی و A′B′C′D′ ایجاد شده است.

البته حضور عناصر تجسمی در یکپارچگی هر یک از آثار «پشت‌بوم» مفاهیم تازه‌ای را ساخته است و به عنوان مثال این مجموعه که از نقاشی دوبعدی به سوی سه‌بعدی‌نمایی رفته است، از چهارچوب کلاف و تغییر کاربری آن، مخاطب را به جهانی دیگر پیوند داده است. در عین اینکه چارچوب، خود عاملی است تا همهٔ عناصر را به مظروف درآورد، مانند عنصر خط عمل می‌کند و فقط خطوطی که در آثار با قلم‌مو ترسیم شده است، مفهوم خط ندارد و از تلاقی هر بخش از کلاف و تشکیل سایه و نیم‌سایه‌ها، حتی خطوطی ایجاد می‌شود که به دنبال این فرآیند عناصر دیگر هم فعال می‌شوند.

در دهه سوم مجموعه آثار «می‌می» پیشرفت‌های ادراکی در شناخت و کاربست هندسه به شکل معاصرتر را می‌توان دید. به دنبال این شرح، باید گفت که در نزد او مضامین و مفاهیم از گذشته تا به امروز معنامند خواهد شد. همچنین کاربست برش‌ها و چهارچوب نقشه یک جهان وارونه، نه از حیث آشفتگی بلکه جهانی ورای آنچه ما به دیدنش عادت کرده‌ایم، در آثارش اهمیتی ویژه‌ای دارد.

(نقل قول) به گفته می می: کندوکاو او در "خط" از دیدگاه نوشتاری و هنرهای تجسمی، فراتر رفته است و جایگاهی تازه در رسم‌بندی را به خود اختصاص داده است و از حرکات دست خود برای طراحی خطوط در مسیر خلق و آفرینش آثارش (از فکر تا فرایند) هم‌زمان برای برش، نصب و طراحی بر زمینه بهره گرفته است.

بدین ترتیب در مجموعه «پشت‌بوم» تمامیت بخش‌ها با هم متحد بوده و در اجرا نهایی، فراپوشانندگی، اصل مجاورت، همپوشانی و جمع و تفرق را می‌توان مشاهده کرد. (کنش او بالاست، او از بدنش به مانند یک رسانه چه از نظر فیزیکی و چه روحی بهره‌مند شده است تا رفتار نقاشانه‌ای را که در لحظه بروز می‌دهد نرم و سیال و بدون پیش‌طرح باشد. بدین ترتیب او تمام توانایی جسمی و فکری خود را در تعامل با ماده و اندیشه قرار داده و این نکتهٔ بسیار برجسته است که بداهه‌پردازی را در خلق هر یک از آثارش روشی خلاقانه و نو و بدون برنامه‌ریزی قبلی می‌گستراند. در این رفتار آنی، تأثیرپذیری او از امور رایج تا وقایع حاکم بر جامعه مانند شاعر و نویسنده‌ای است که اندیشه، احساس و عواطف لحظه‌ای خود را می‌نویسد (البته این برخورد او، گذرا نیست و دامنهٔ گسترش آن را مانند یک نخ که دانه‌ها را بهم متصل می‌کند از یک نقطهٔ شروع تا نقطهٔ دیگر در صحنه (اثر) دیگر ادامه‌دار می‌بینیم).

به این ترتیب «می‌می» درک خلاقیت تصویری که تا به امروز گردآوری کرده است؛ با برهانی اندیشمندانه، پراکندگی و نظم، پایداری و ناپایداری را در کنار هم به چالش می‌کشاند.

(می‌می، آگاهمندانه از هنر روز جهانی به خلق دست می‌زند تا بتواند به جوهر اصلی آنچه که می‌انگارد دست یابد و آن را عرضه کند. او کوشیده است تا به روشی دست یازد که شکل نوینی از همه آنچه که به‌عنوان مثال از باغ‌های ایران با چشم دیده ، با گوش شنیده و یا بوییده است را بر جامعهٔ مصرف زده و صنعتی امروز اهدا کند.
امروزه با نگاهی به آثار «می‌می» می‌توان دریافت او از یک درک عمومی و کلی از هندسه و شناخت اعداد برایش تعیین‌کننده جنبه‌های علوم معاصر و ماورایی با رویکرد کشف و شهود «کنجکاوانه» می‌باشد. بدین سان او ارزش و اعتبار خود را با مطالعه و اندیشه در ساختار هندسه حفظ کرده است. بنابراین آثار متأخرش منشأ شرقی را بیشتر انعکاس داده است. آنچه از ارتباط اعداد دریافت کرده است بیشتر جنبه عملی دارد تا جنبه علمی.

قطعیتی وجود ندارد که فرضیه و قضیه در ابعاد هندسه در آثارش به آشکارگی خود را نمود بخشیده است اما تفکری معاصر را به تناسبات در ریاضی، محیط و مساحت منسوب کرده است.
در باب اعداد و «بی‌نهایت»، که تداعی‌گر "منطقه صفر آفرینش" است توانسته دیدگاهی هوشمندانه را به کار گیرد که ارجاع به بی‌آغازی و بی‌پایانی جهان دارد و این امر را در "پشت بوم" ها می‌توان دریافت.
به عنوان مثال، سطوح منحنی و خاصیت بصری را به خوبی درک کرده و چنان از هم پیوندی این دو بهره برده که مفاهیم مستحکمی را ساخته است.
او از خواص منحنی و همنشینی با خطوط صاف و حرکات قطری که با سطوح رنگی حاصل می‌گردد، ذوذنقه، مثلث و مربع را می‌آفریند تا عملکرد مکانیکی برای الوار و زوار و چارچوب این مجموعه را متعادل و کاربردی نماید.
در این مجموعه برهان‌های منطقی و استدلال‌های حسی و غیرمنطقی در کنار هم به یک نقطه واحد رسیده‌اند.
بنابراین مسیر تدریجی در ساختار این مجموعه وجود دارد که همواره سطوح بر هم دیگر سوار می‌شوند تا یک "وحدت" را بسازند.
در آثار متأخر او معمای جدیدی طرح و برنامه‌ریزی شده است که به وسیله زاویه‌های داخلی هر مثلث و هر بخش از ذوزنقه و مربع و مستطیل‌ها شکل گرفته‌اند. بدین‌سان مخاطب به بازگشایی کد می‌پردازد و کوشیده است تا بین عناصر تجسمی و انگاره های خویشتن ارتباطی مؤثر برقرار کند تا معادلات خویش را در مساحت آثارش طرح کند.
پس به کارگیری تمام اعضای بدن و دخالت حواس او در مراحل مختلف کار، او را به سمت بازیگوشی، البته نه به معنای فرآیندی سرگرم‌کننده، بلکه دخل و تصرف و بسط و گسترش کارش به شکل همزمان و گاهی خارج از زمان، می‌کشاند این عمل بازیگوشانه او که کاملاً خودجوش و خلاقانه است مانند بازی یک تنیسور که تمام تمرکز و آگاهی خود را به حرکت رفت و برگشتی توپ در مسیرهای متفاوت می‌گذارد.
مرزی بین بازی و بازیگوشی در مراحل برون‌ریزی او در حین کار وجود ندارد زیرا او ساعت‌ها، روزها و ماه‌ها بر شیوهٔ خود متمرکز است، تخریب می‌کند و از نو می سازد و در این باززایی، دستاوردهای نوین را تبیین می‌کند.

در این «بازی» واکنش او به آنچه در حافظه بلندمدتش، ذخیره شده است را می‌توان آشکار دریافت. منظر گاهی از باغ ایرانی، فرش و کاشی ایرانی در یک جولانگاه با محوریت هنر معاصر و لحن ادیبانه به نمایش درمی‌آید.
نوآوری او در به‌کارگیری تمام اجزای چارچوب و به‌کارگیری انواع پارچه‌های رنگی طلایی و نقره‌ای در ساخت و شکل جدیدی از یک بوم، در شرایطی تحقق گرفته است که خبری از کهن الگوهای زیبایی در جامعهٔ ایرانی، به فراموشی سپرده شده است.
حال که به چگونگی اجرا پرداخته شد و از حیث کلی تجربه‌های حسی و تصویری را بیشتر مورد بررسی قرار داده می‌شود. بهره‌مندی او از زوایای گوناگون، تقسیم‌بندی‌های چهارگانه که به چهار جهت اصلی (شمال، جنوب- شرق، غرب) و چهار عنصر اصلی (آب، باد، خاک، آتش) دارد به شکل غیرمستقیمی اما کاملاً حساب شده در «پشت‌بوم»ها دیده می‌شود.
از این‌رو به‌نفسه تجسمی از اِرَم با همان عناصر چهارگانه، یعنی آب و گیاه آسمان و زمین خودنمایی می‌کند. همان هندسه و جدول‌کشی که در طراحی باغ و ارم ایرانی و فرش‌ها غالب است و مشابه آن را در زیرسازی نگارگری‌ها ویژه در دوره سلجوقی هم می‌توان یافت. امروزه از درک و حس. او طوری گذر کرده که انگاره‌ای از یک اتوپیا را متجلی می‌کند.
با نمایی از روبه‌رو، بالا، کنار، انعکاسِ جهان در فضای درون، تصویری از همان «میدان نقش جهان» بازیابی شده است.
از این‌رو در هر اثر، حالی از موسیقی، ادبیات، روحی از ضرب آهنگ پیوسته‌ای دیده می‌شود و آرمان‌های او را به‌عنوان یک مرجع اصلی بلکه به رسم معمول یک روش که در او نهادینه است، بازخوانی می کند.
گویا یک باغ با دیوارهایی احاطه شده است که از یک سرزمین تمثیلی است - یک حوض با تصمیم فرضی اولیه، یک فرش دگردیس شده در یک زمینه، نضج شده است.
هرچند برش‌هایی که استفاده کرده است و نحوهٔ نصب و طراحی از حیث ترکیب‌بندی، یادآور یک تجربه بی وقفه است؛ مثل عبور از گذرگاه‌های متفاوت است، شکل ظاهری می‌تواند تطبیقی با کاشی‌کاری‌های هفت رنگ و یا کاشی معرق دارد.
موارد به‌کارگیری و نوع پرداختن فرم‌ها از طریق اشباع رنگ دلالت بر صفت یکتایی، و «خلوص» در ذات خویشتن است. خویشتنی که همان عصاره و هسته مرکزی موضوع و مضامینی است که همواره به آنها می‌پردازد.
سبز، صورتی، طلایی، قرمز روشن، آبی و سیاه، اینها جزو دسته‌ای از رنگ‌ها هستند که در آثارش نقش غالب و تامین کننده‌ای را دارد.
فضای رنگی در مجموعه‌های او، به خصوص «پشت‌بوم‌ها» تصویری از اشعار فارسی را بیان می کنند زیرا شور و نشاطی که از هم‌آوایی رنگ‌ها و فضاسازی پدیدار شده است.
در سرتاسر آثار او، نشانه‌هایی وجود دارد مبنی بر اینکه چنین گزینش‌هایی از لحاظ رنگ‌های جسمی و یا روحی، به کارگیری روش هایی مانند اسپری کردن، ورقه‌های طلا و نقره و تمرکز بر تداعی و حضور ماده انعکاسی از تصاویر ذهنی او در جریان پست مدرنیته است.
استفاده آگاهانه او از این قبیل مواد، همان قدر برای معنای آثارش مهم هستند که دیدگاه و ایدئولوژی می‌می، به وسیلهٔ تعبیرهایی که از نظر شکل ظاهری و محتوا آثار تاکنون، صورت گرفته است: الف) برای مخاطب

بدیع است؛ ب) برای تعدادی از مخاطبان پرسش‌برانگیز است ؛ ج) در گفتمان هنرهای جدید یک گام تازه به شمار می‌رود.
بنا بر این به مکانیزمی دست می‌یابیم که رنگ و انتخاب آن در هر قالبی، یک عامل بیانی با رویکرد انتقادی و یا تعاملی است.
درحقیقت، با انتخاب این رنگ‌ها در متنی که خود او به آنها کات اوت (CUTOUT) می‌گوید، کدهایی را ایجاد کرده است. این کدها هم در فضای هنر ایران و هم در عرصه هنرهای بین‌المللی خوانش می‌شود. قابل ذکر است که فعالیت او و نحوهٔ برخورد او با استتیک، در مجموعه‌هایش از جمله احجام، اینستالیشن‌ها به‌وفور دیده می‌شود. او جسورانه رنگ، ماده، نشانه را در خدمت لحظهٔ اکنون می‌گیرد و بنابراین در بازدید از این مجموعه مفهومی- بصری تعداد برش‌ها و نصب آنها در کنار یکدیگر، چارچوب بوم و یا بر لایه‌های دیگر، نقشه‌کشی ذهنی را نشان می‌دهد که حاصل این نقشه‌کشی ما را با یک ساختار و به عبارتی دیگر، یک فرم معمارگونه روبه‌رو می‌کند و با تعلیق فرم‌های توپر و توخالی، رنگ‌ها، ضربه‌ها و تاش‌های قلم‌مو، عادت هنرهای دوره‌های هم‌عصر خود را خرق کرده است.