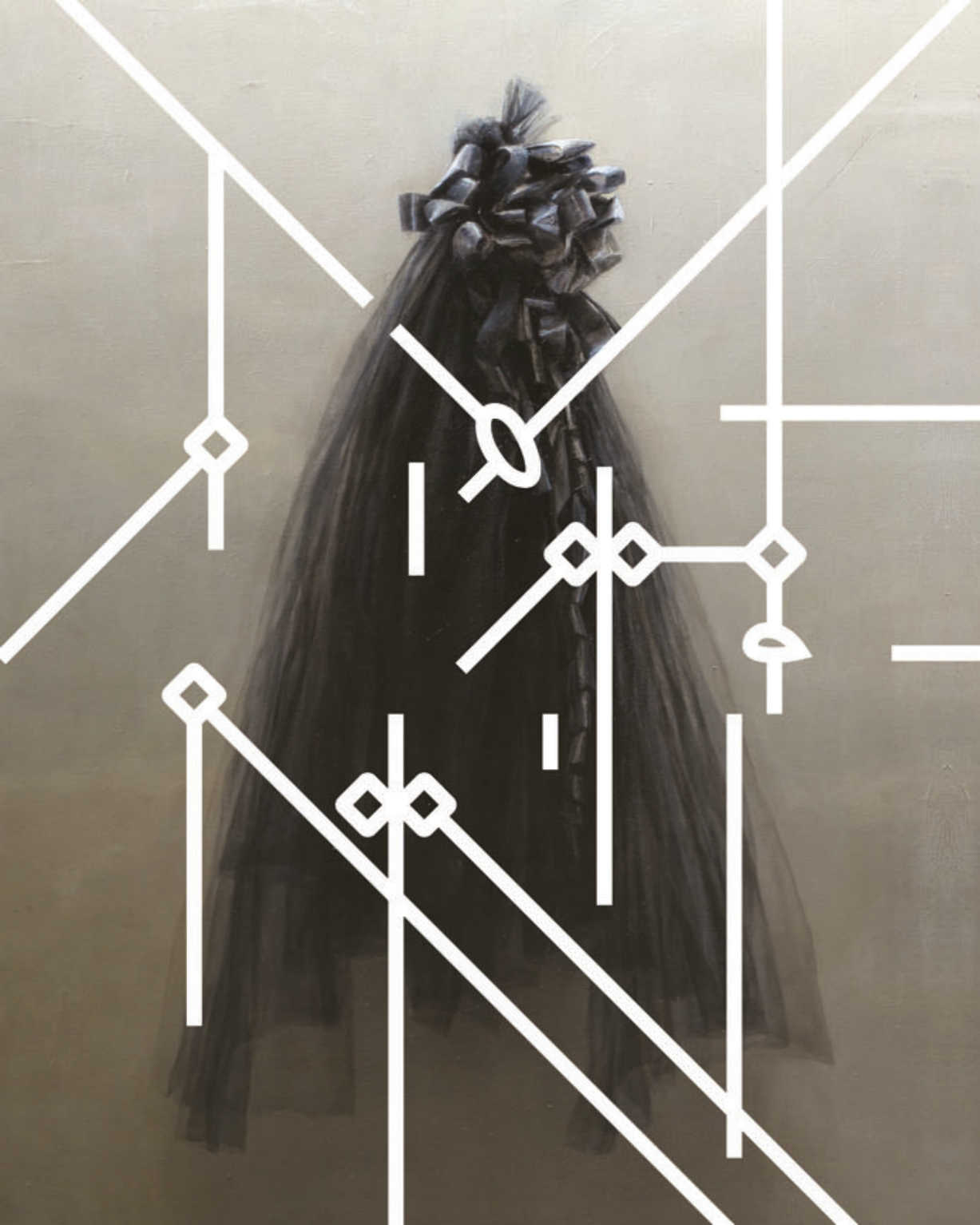
IMAN
AFSARIAN

ایمان افسریان

ASSAR
ART
GALLERY
نگارخانه اثر
www.assarartgallery.com
تهران، کریم خان زند، خیابان ایرانشهر، کوی برفوشان، شماره ۱۶
کدپستی ۱۵۸۳۶ تلفن: ۸۸۳۲۶۶۸۹ فکس: ۸۸۳۴۳۹۴۷
16 BARFOROUSHAN ALLEY,
IRANSHAHR STR., KARIMKHAN ZAND STR.,
15836 TEHRAN-IRAN.
PHONE: (+9821) 88326689
FAX: (+9821) 88343947
info@assarartgallery.com



Iman Afsarian

1974 Born, Tehran, Iran

Education:

2000 MA, Illustration, Art University, Tehran, Iran
1996 BA, Painting, Art University, Tehran, Iran

Solo Exhibitions:

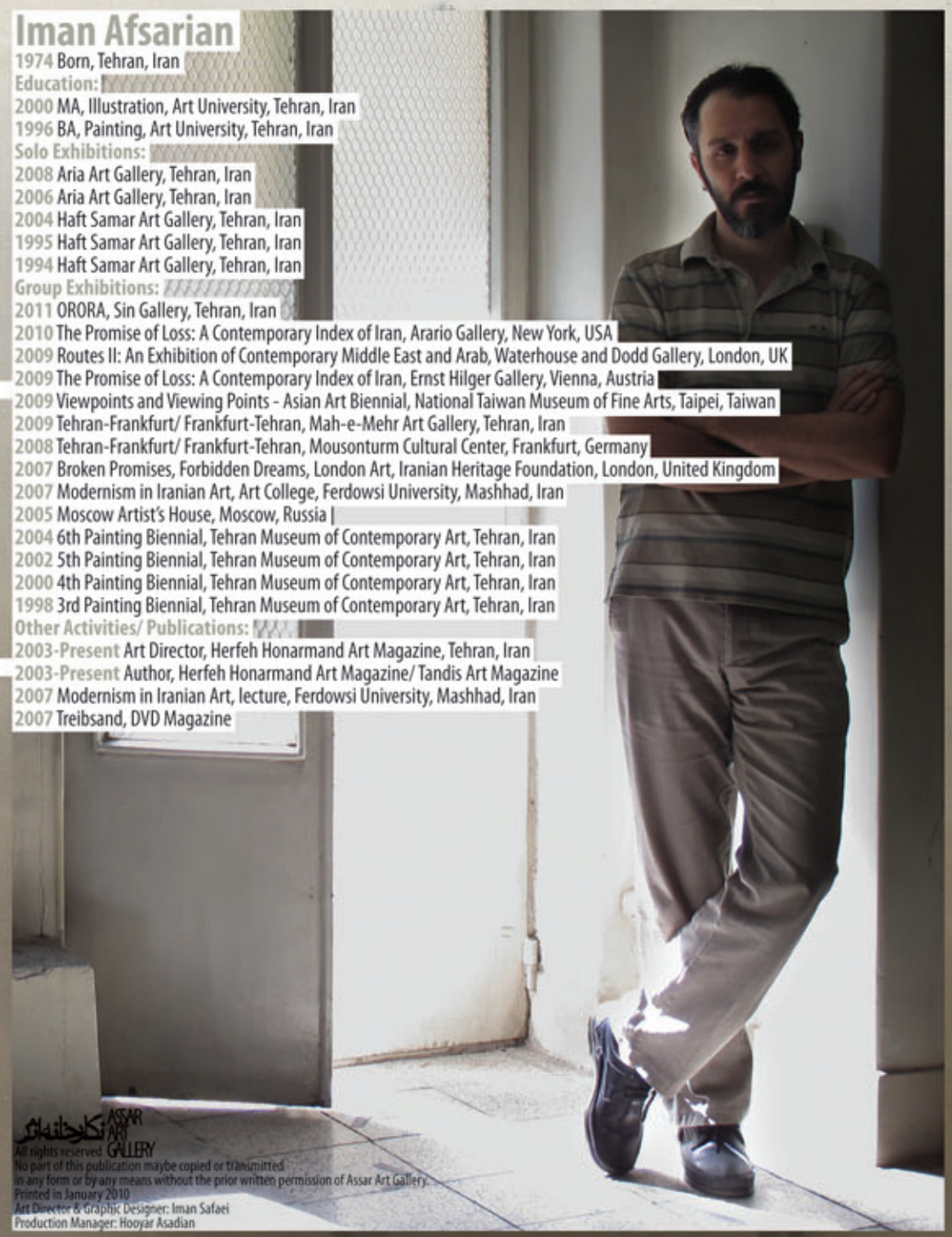
2008 Aria Art Gallery, Tehran, Iran
2006 Aria Art Gallery, Tehran, Iran
2004 Haft Samar Art Gallery, Tehran, Iran
1995 Haft Samar Art Gallery, Tehran, Iran
1994 Haft Samar Art Gallery, Tehran, Iran

Group Exhibitions:

2011 ORORA, Sin Gallery, Tehran, Iran
2010 The Promise of Loss: A Contemporary Index of Iran, Arario Gallery, New York, USA
2009 Routes II: An Exhibition of Contemporary Middle East and Arab, Waterhouse and Dodd Gallery, London, UK
2009 The Promise of Loss: A Contemporary Index of Iran, Ernst Hilger Gallery, Vienna, Austria
2009 Viewpoints and Viewing Points - Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
2009 Tehran-Frankfurt/ Frankfurt-Tehran, Mah-e-Mehr Art Gallery, Tehran, Iran
2008 Tehran-Frankfurt/ Frankfurt-Tehran, Mousonturm Cultural Center, Frankfurt, Germany
2007 Broken Promises, Forbidden Dreams, London Art, Iranian Heritage Foundation, London, United Kingdom
2007 Modernism in Iranian Art, Art College, Ferdowsi University, Mashhad, Iran
2005 Moscow Artist's House, Moscow, Russia
2004 6th Painting Biennial, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran
2002 5th Painting Biennial, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran
2000 4th Painting Biennial, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran
1998 3rd Painting Biennial, Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran

Other Activities/ Publications:

2003-Present Art Director, Herfeh Honarmand Art Magazine, Tehran, Iran
2003-Present Author, Herfeh Honarmand Art Magazine/ Tandis Art Magazine
2007 Modernism in Iranian Art, lecture, Ferdowsi University, Mashhad, Iran
2007 Treibsand, DVD Magazine



ASSAR ART GALLERY
All rights reserved
No part of this publication maybe copied or transmitted
in any form or by any means without the prior written permission of Assar Art Gallery.
Printed in January 2010
Art Director & Graphic Designer: Iman Safaei
Production Manager: Hooyar Asadian

بیرون افتادگی

یادداشتی بر نقاشی‌های ایمان افسریان*

مجید اخگر

۱

بیشتر نقاشی‌های ایمان افسریان در فضای داخلی می‌گذرند؛ یا اگر فضای خارجی‌ای هست، در چارچوب نقاشی کاملا منزوی و محبوس شده و از منظر تاملی درون‌بود نگریسته شده است. بدین ترتیب فضای داخلی به تعین بیرونی (یا استعاره‌ای از) سوژه‌ای متامل و درون‌نگر تبدیل شده است و به همین علت فضای داخلی (interior) بر امر درونی (internal) و ذهنی (subjective) انطباق یافته است. و همانطور که فضای داخلی به طور ضمنی حاکی از فضای عمومی بیرون حاکی از تاریخ و اجتماع است، تامل درونی نیز از حد علائق و وسواس‌های شخصی تثبیت شده بر فضاها و اشیایی خاص فراتر می‌رود یا ما را به چنین فرارفتنی دعوت می‌کند. هیچ فیگور جانداری در نقاشی‌ها نیست صرفاً در و دیوار و اشیاء و فضاها و بازی نور و سایه بر آنها. اما در همه‌جا رد فعالیت‌های انسانی به چشم می‌خورد، ردِ سرمایه‌گذاری روانی انسانها؛ اشیاء و مکان‌ها نشان دل‌بستن/ دل‌گسستن، سکونت/ وانهادگی، و جمعیت/ انزوای آدم‌ها را بر خود دارند. اما نقاشی‌های او به‌سادگی تصاویری عاطفی و خصوصی نیستند تاریخ در آنها غایب نیست؛ چنین نیست که زیر نگاه درونی و درون‌نگرِ نقاش هرگونه رد و اثر وقایع بیرونی، ردِ دوره‌های تاریخی و کار و فعالیت و سوداهای جمعی آدمیان در دوره‌ای خاص رنگ ببازد و اهمیت خود را از دست بدهد؛ یا چنانکه می‌گویند آنچه «واقعاً» اهمیت دارد خود را در پسِ، و به‌رغم، جزییاتِ زندگی بیرونی/ تاریخی آدمیان آشکار کند. در اینجا آنچه واقعاً اهمیت دارد همان چیزی است که در واقعیت اهمیت دارد، و به میزان درهم‌تنیدگی خود در شبکه‌ی انگیزه‌ها و نیات و اعمال آدمیان، اهمیت و دلالت (significance) می‌یابد. (آیا نقطه‌ی عزیمت تصویرِ سکولارِ امروزی انطباق و این‌همانی امر واقعی و امر حقیقی نیست؟) در واقع در اینجا فضای خالی درون‌بود همواره شبحِ پرسروصدا و فعال و تجاوزگرِ برون‌بود و تاریخ را در خود زنده می‌کند. این خلوت و سکون به شیوه‌ای سلبی شلوغی و تحرکی را که موجد آن بوده و حالا ظاهراً آن را به حال خود نهاده و به جای دیگری رفته است به ذهن متبادر می‌کند.

گفتیم که نقاشی‌ها نمایانگر منظری درونی هستند. چیزی، چیزهایی، با حوصله و علاقه و فراغت دیده شده‌اند و با حوصله و علاقه و تمرکز لازم به نمایش درآمده‌اند. اما، بازهم، این اشیاء منتزع، جداافتاده، یا «ذهنی» نیستند بلکه پیوندهای خود را با فضا و شبکه‌ی روابطی که از دل آنها برآمده‌اند، و نهایتاً با شکل زندگی انسانی‌ای که جزیی از آن هستند، به نمایش می‌گذارند. ممکن است نقاش با اصرار گوشه‌ای از طاقچه‌ای و اشیاء معدود روی آن را به ما نشان دهد؛ اما هیچ‌چیز «به خودی خود» نیست آن‌گونه که مثلا در نقاشی موراندی می‌بینیم. آثار موراندی، به عنوان نهایت منطقی ژانرِ طبیعت بیجان، چند شیء ساده‌ی تکرارشونده را از کل پیوندها و زمینه‌های خود جدا می‌کنند تا به شیوه‌ای مدرنیستی به وجه ناپیدا یا جوهره‌ی آنها دست پیدا کنند. اینجا، در عوض، هر شیء اشیاء دیگر را احضار می‌کند؛ فضاها و اشیاء و عناصر آشکارا با یکدیگر پیوند دارند (در واقع بیشتر آنها به یک دوره‌یِ تاریخی و شکل زندگی خاص آن تعلق دارند)؛ و نهایتاً به همین علت است که نقاشی‌ها در کنار یکدیگر به صورت قطعاتی از زیست‌جهانی که در دل آن معنا می‌یافتند جلوه‌گر می‌شوند.

۲

در نقاشی‌های ایمان افسریان چه می‌بینیم؟ ویترین و کرکره‌ی مغازه‌ها؛ در و پنجره و پرده؛ فضاهای داخلی محصور و نیمه‌متروک و اشیاء داخل آنها صندلی و تخت و شوفاژ و لوستر و مبل و تابلو؛ طاقچه‌ها و خرد و ریزهای روی آنها آینه و شمعدان و مجسمه‌های کوچک تزیینی؛ و چیزهای دیگر. و این همه بدون حضور انسان. اما این فضاها و اشیاءِ درون آنها از هر نوعی نیستند. این فضاها نه روستایی‌اند، نه حاشیه‌ی شهری و کارگری، و نه اشرافی. بیشتر نقاشی‌ها صحنه یا مکانِ ماوقعِ (locale) زندگی طبقه‌ی متوسطِ سنتی و مدرنِ قدیمِ ایران را به تصویر می‌کشند شکلی از زندگی که به تدریج از اواسط دوران حکومت پهلوی دوم ریشه گرفت و، با تحولات و دگردیسی‌ها و انزوای ناشی از انقلاب، به تقریب تا اواخر دهه‌ی شصت شمسی و اوایل دهه‌ی هفتاد ادامه یافت، و در سال‌های اخیر بسته به سرعت تحولِ شهرهای مختلف با شتابی باورنکردنی در حال ناپدیدی و تبدیل شدن به چیزی دیگر است. نقاشی‌های افسریان، به بیان ساده، بازنمایی اشیاء، عناصر، و فضاهایی است که در جریانِ توسعه و مدرنیزه شدنِ دو دهه‌ی اخیر ایران رو به فراموشی می‌روند، متروک می‌شوند، «از رده خارج» می‌شوند، و نهایتاً محو و فراموش می‌گردند. به همین علت، یکی از نخستین گزینه‌های عاطفی‌ای که چه در خلق چه در مواجهه با تصاویری از این دست مطرح می‌شود، احساس حسرت و خسران و نوستالژی برای چیزی است که نقاشی‌ها از میان رفتن آنها را ثبت می‌کنند. ابزاری که نقاش به کمک آن می‌تواند از این کیفیتِ سهل‌الوصول و بی‌میانجی فراتر برود، یا آن را به سطحی دیگر بکشاند، علی‌الاصول امکانات درونی خود مدیوم نقاشی، و تمهیداتی است که در اختیار او می‌گذارد.

در سطحی کلی، یکی از این امکانات را باید در نفسِ شیوه‌ی برخورد هنرمند با جنبه‌های موضوعی و شمایل‌شناسانه‌ی کار جستجو کرد، و مورد دیگر را در ویژگی‌های فرمی و رسانه‌ای مدیوم. نباید از جنبه‌های شمایل‌شناسانه‌ی خود نقاشی برای فراتر رفتن از سطح «بازنمایی زوال» و احساس نوستالژی متناظر با آن غافل شد. به عبارت دیگر، موضوعِ این تجربه‌ی زوال و فراموشی و آن جزء یا اجزائی که نقاش برای بازنمایی کل موضوع برمی‌گزیند نیز نقشی تعیین‌کننده در قرائت ما از نتیجه‌ی نهایی کار دارد. به عنوان مثال، در مورد نقاشی‌های افسریان ما نه با هجوم فرآیند توسعه یا مدرنیزاسیون به یک قلمروِ بکر و معصومِ پیشامدرن، بلکه در واقع با جایگزینی شکلی از شهرنشینی با شکلی دیگر از حیات شهری و خانوادگی سروکار داریم. بنابراین هرگونه احساس نوستالژی بی‌واسطه در این مورد لاجرم به تناقض با خود کشیده می‌شود، زیرا ما نمی‌توانیم با فراغبال در هر مرحله از تاریخ برای مرحله‌ی پیشین که صرفاً از نظر زمانی و مختصات ظاهری با مراحل پس از خود تفاوت دارد احساس دلتنگی کنیم. در نقاشی‌های افسریان با هیچ نوع «بُن»، «اصل»، یا «خاستگاه»ی سروکار نداریم این فضاها و اشیاء نمی‌توانند اهرم برپا ساختن نظامی از سلسله‌مراتب‌ها و اصل و بدل‌ها باشند، به این دلیل ساده که خود آنها را به هیچ وجه نمی‌توان «اصل» چیزی به شمار آورد. چیزهایی که در این تصاویر می‌بینیم نمایانگرِ «سنت» به معنای قوی کلمه نیستند، بلکه خود سازنده‌ی تصویر دوره‌ای از متجدد شدن ایران با تمامی امیال و آرزوها و سوداها و شکست‌های یک دورانند. در این تصاویر با چیزی کامل، تمامیت‌یافته، و ایده‌آلیزه سروکار نداریم (هرچند، چنان‌که خواهیم دید، ایده‌آلیزه کردنِ موضوع یکی از مخاطرات این نقاشی‌هاست). لوسترها، مجسمه‌های کوچک و چیزهای دیگری که می‌بینیم اصالت خاصی ندارند: اینها اشیائی هستند که احتمالاً می‌توان آنها را نسخه بدل‌هایی از اشیاء زینت‌بخشِ فضای داخلی خانه‌های بورژوازی قرن نوزده اروپا دانست. و اساساً بسیاری از خرت و پرت‌هایی که در این نقاشی‌ها می‌بینیم در مقوله‌ی کیچ جای می‌گیرند.

اما اگر در ویژگی‌های صوری خود نقاشی درنگ کنیم نیز با امکانات تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم. این امر در رابطه با نقاشی‌های افسریان اهمیتی مضاعف پیدا می‌کند، زیرا انگاره‌ای از نقاشی که او در چارچوب آن به کار می‌پردازد، با در نظر گرفتن تفاوت‌های تاریخی و تحولاتی که در این میان پدید آمده‌اند، به سنت نقاشی اساتیدِ قدیمی (Old Masters) اروپا نسب می‌برد. در این چارچوب، نقاشی شیء‌ای است که با تلاش و وسواس و مهارت و صناعت‌گری پدید آمده است به شکلی تدریجی و زمان‌بر، با گذر از مراحل مختلف؛ شیء‌ای که نتیجه‌ی آن قرار است ضیافتی بصری باشد و پاداشی برای چشم: نقاشی بنا به سنت قرار بود پرورده‌ترین و ممتازترین تجربه را برای چشم فراهم آورد.

بد نیست اشاره کنیم که چنین گزینشی یک نقاش را در شرایط تاریخی صد و اندی ساله‌ی اخیر در موقعیت انزوا و انفراد خاصی قرار می‌دهد، و این امر در بستر تاریخ نقاشی جدید ایران که از اوایل سده‌ی چهارده هجری شمسی آغاز شد برجستگی بیشتری پیدا می‌کند. زیرا می‌توان به یک تعبیر گفت که ورود نقاشی جدید به ایران در حکم ورود «مابعدنقاشی» یا «پسانقاشی» بوده است، چرا که اساساً نقاشی مدرن خود را در فاصله با این انگاره‌ی قدیمی از نقاشی که سنت چندصدساله‌ی نقاشی غربی در آن انباشته شده بود تعریف می‌کرد. فارغ از نوع نگاه ما به این واقعیت، باید گفت که این سنت چندصدساله چندان در ایران تجربه نشد، و ما با نوعی میان‌برِ تاریخی از نقاشی مینیاتورِ قدیم به نقاشی مدرن رسیدیم (این را در مقام توصیف می‌گوییم، و نمی‌خواهیم از آن به دیدگاه هنجارین آشنایی برسیم که تبعیت از سلسله‌مراتب تاریخی را برای هنرمندان تجویز می‌کند ولو به این دلیل ساده که نمی‌توان دیگران را به اجبار به این‌گونه ممارست تاریخی و چشم‌پوشیدن بر امکانات و وسوسه‌های زمان حال ملزم ساخت.)

اما جدای از این ملاحظات تاریخی، یکی از نخستین نکاتی که در مورد اتکا به این سنت قدیمی برای بازنمایی موضوعاتی ملموس، و در گام نخست بدون هرگونه‌ی بهره‌ی «نمادین» خودنمایی می‌کند، میزان انرژی و شاید دلالت مازادی است که در مواجهه‌ی این ابزار پرساز و برگ و پرورش‌یافته‌ی قدیمی (نقاشی رنگ و روغن سنتی) با موضوع روزمره و «معمولی» خود پدید می‌آید. تنش میان این دو سطح یکی از مولفه‌های سازنده‌ی آثار افسریان است و برآیند تعادل میان آنها در هر مورد، یکی از معیارهای سنجش میزان موفقیت یا عدم موفقیت هر اثر اوست. در واقع سکوت، سکون، خیرگی، خاموشی، و وقار و سنگینی و زیبایی این نوع نقاشی است که در تماس با گذرایی، آنیت و پیش‌پاافتادگی چیزی که رویت می‌شود، نتیجه‌ی کار را از «تاریخ‌نگاری تصویری» دور می‌کند. فاصله‌ای که رسانه‌ی سنتی رنگ و روغن به این ترتیب در موضوعی آشنا ایجاد می‌کند، تصویر گذشته‌ی بلافصل و تجارب و اشکال زندگی جمعی و فردی‌مان را بار دیگر با ابرام و سکوت پیش رویمان می‌گذارد و ما را در نقطه‌ی صفر درک تجربه‌ی تاریخی‌مان و انعکاس درونی آن قرار

می‌دهد. نکته‌ای که در این رابطه باید به یاد داشت آن است که نقاشی‌های افسریان، به رغم بی‌واسطگی موضوعی خود، تصویر گذشته‌ای نزدیک را پیش رویمان می‌گذارند که تا آستانه‌ی زمان حال نیز پیش می‌آید. در صورتی که پیش‌پاافتادگی و آنیتی که از آن سخن می‌گوییم عملاً به تصویر بلافصل زمان حال (مثلاً فضای داخلی خانه‌های امروزی) کشیده می‌شد، اتخاذ این شیوه‌ی بازنمایی باابهت و سنگین لاجرم به ایجاد احساس فاصله و موضعی کنایی یا حتی هزل‌آمیز منتهی می‌شد. اما در شرایط حاضر دست‌کم برای یک ناظرِ معیارِ فرضی فاصله و همدلی، و مشارکت و بیگانگی، به طور همزمان در تصویر تجربه می‌شوند. و از اینجاست که شاید بتوان با پذیرش حدی از ساده‌سازی، گفت که سرریزِ ناشی از برخورد رسانه و موضوع، نقاشی‌ها را به طور کلی به دو سو می‌کشاند: این تصاویر گاه به لحظه‌ای از بهشتی روزمره بدل می‌شوند که از لابلای لحظاتِ این شکل از زندگی خودنمایی می‌کنند (طاقچه‌ای با قوها و شمعدان، و انعکاس گونه‌گونِ نورها که چند لحظه بیشتر نمی‌پاید)؛ و گاه چشم‌اندازی به دوزخی ملموس می‌گشایند که شاید در جای دیگری از همان خانه دهان گشوده است (دری فلزی با لنگه‌ای نیمه‌باز که به تیرگی مطلق باز می‌شود به خاطره‌ای تیره)؛ گاه ویترینِ قدیمی یک بقالی که شامپوهای قدیمی و شیشه‌های آبغوره‌ی آن تلالویی جواهرگون یافته‌اند؛ و گاه تنهایی و سکونِ کشنده‌ی اتاقی که می‌توان بی‌خبر از دیگران، و به دور از «اخبار» و وقایعی که در جایی دیگر می‌گذرند، گویی بیرون از عالم، سال‌ها در آن زیست و مُرد. و البته نباید از حضور همیشگی این دوسویه بر روی یا در پس یکدیگر غافل شد، که شاید در بهترین کارها به حضوری همزمان تبدیل می‌شود.

البته در شرایط تاریخی حاضر به‌کارگیری این شیوه‌ی نقاشی برای نمایش فضاها و اشیایی که به تدریج نزد طبقه‌ی متوسط شهرنشین جدید ایران هاله‌ای از قدمت و زیبایی می‌یابند، می‌تواند در حکم والایش بخشیدن به اشیاء و موقعیت‌های به نمایش درآمده باشد و بدین معنا در راستای همان حس حسرت برای گذشته‌ی از دست رفته عمل کند. اما شیوه‌ی دریافت ما از این آثار، جدای از وجوه شخصی مسئله و گرایش‌های طبیعی هریک از ما به عنوان مخاطب، تا حد زیادی به روابط نسلی و نحوه‌ی شناخت و ارزش‌گذاری خرده‌طبقات و اقشار قدیمی و جدید ایران از یکدیگر بازمی‌گردد. تبیین این مسئله، یعنی نقش ویژگی‌های نسلی و طبقاتی در درک محصولاتِ فرهنگی دوره‌ها و طبقات دیگر، از حوصله‌ی این نوشته خارج است. اما در رابطه با نکته‌ی مورد بحث شاید مجاز باشیم با اندکی ساده کردنِ موضوع بگوییم که توضیح آن مازاد انرژی و دلالتی که در چنین اشیاء و فضاهایی نهفته است برای کسانی که به‌طور طبیعی با چنین شکلی از زندگی انس و خوکردگی پیشینی نداشته باشند بسیار دشوار است به‌ویژه برای نسلی که شاید با جهان مجازی بیش از جهانِ ملموسِ اشیاء و موقعیت‌ها انس داشته باشد. می‌توان به صورت نظری به قدرتی که اشیاء به واسطه‌ی بیرون افتادن از خط مقدم جریانِ تولید و صنعت و زیبایی پیدا می‌کنند اشاره کرد. اما خاستگاه‌های شیوه‌ی دریافت و فهم ما که به صورت تاریخی و فرهنگی مشروط شده است بدین ترتیب تغییر نمی‌کنند به عبارت ساده‌تر، تبیین مسئله با تجربه‌ی آن تفاوت دارد. این نوع موقعیت «بیرون‌افتادگی»، زیر نگاه طبقه‌ی متوسطی که تحت تاثیر تلاطمات تاریخ به شکلی بی‌قید و شرط رو به جلو حرکت می‌کند، اگر صرفاً کسالت‌بار نباشد، یا موضوعِ نوستالژی و خاطره و عاطفه است، و یا، از سوی دیگر، موضوع مضحکه و هجو و هزل. برخورد نخست، از نظر هنری، به سانتی‌مانتالیسم و شاعرانه کردنِ هر چیزی که کمی بوی کهنگی گرفته باشد راه می‌برد (که این روزها دیگر چندان باب روز نیست)؛ و برخورد دوم، به تاکتیک‌هایی چون نقیضه (parody) و التقاط (pastische) و کنایه بدل می‌شود (رفتار هنرمندان تجسمی سال‌های اخیر با شکل زندگی طبقات پایین و شمایل‌های آن را به خاطر بیاورید؛ یا اشتیاق جوانان امروزی را به هجو ترانه‌های کوچه‌بازاری قدیمی). اما هجوِ یک‌سویه، و مدلِ قدیمی‌ترِ نوستالژی یک‌سویه، در عین تفاوت‌های خود، از نظر عدم وجود پیوندی واقعی و درون‌ماندگار با اشیاء و عناصرِ بیرون افتاده از جریان تاریخ با یکدیگر شباهت دارند.

اما نباید وفاداری به سنت نقاشی قدیم در آثار افسریان را تمام‌عیار دانست، و از حضور برخی تمهیدات فرمی در کارها که نتایج متفاوتی در پی دارند غافل شد. جدای از استفاده از عکس به عنوان مدل کار که خود بحثی جداگانه را طلب می‌کند، می‌توان به دو عنصر اشاره کرد که تاثیر مشخصی در نقاشی‌ها ایجاد می‌کنند: یکی استفاده از اشکال مختلف «قاب» در قاب تصویر؛ و دوم انتخاب نمای روبه‌رو. در نقاشی‌های افسریان مکرراً با پنجره‌ها، تاقچه‌ها، درها، ویترین‌ها و گاهی اوقات نقاشی‌ها و عکس‌هایی روبه‌رو می‌شویم که در بسیاری از آثار به طور کامل در تصویر دیده می‌شوند و به صورت قابی موازی با قاب تصویر چیزی را که می‌بینیم (یا چیزی را که در پسِ پرده و نرده و موانع دیگر از دیده پنهان مانده است) دربر می‌گیرند، و بدین ترتیب به طور ضمنی به عنوان راه ورود یا آستانه‌ی زیست‌جهانی خاص و فضایی برای نمایش آن عمل می‌کنند. در برخی از تصاویر نیز دیوار روبه‌رو و دو دیوار جانبی فضاهای بسته (اتاق، کافه) به عنوان چارچوب ثانویه‌ی تصویر یا چون صحنه‌ی قاب عکسی در تئاتر عمل می‌کنند. اما عنصر دوم، یعنی انتخاب نمای روبه‌رویی، جدای از آنکه از نوعی وسواس برای نمایش بدون دخل و تصرف و ساده و «غیرهنرمندانه»‌ی موضوع حکایت دارد (که البته خود به دخل و تصرف و سبک‌پردازی‌ای تازه بدل می‌شود)، نوعی فاصله و سردی در موقعیت ایجاد می‌کند که در نتیجه‌ی آن احساس می‌کنیم به جای آنکه «درون» موقعیت باشیم، «روبه‌رو»‌ی موقعیت‌ایم. انتخاب نمای روبه‌رویی در کنار استفاده از فرم‌های مختلف به عنوان چارچوب‌هایی درون قاب تصویر در مجموع ما را به تماشاگرِ این جهان تبدیل می‌کند: ما همواره در آستانه‌ی، پشتِ، یا بیرون موقعیت ایستاده‌ایم در عین اینکه کیفیتِ عاطفی موضوع و شیوه‌ی رنگ‌گذاری غنایی تصویر ما را به همدلی و احساس نزدیکی با آن برمی‌انگیزد. و نتیجه‌ی کار نوعی نزدیکی دور یا احساس تعلق بیگانه‌وار به چیزی است که می‌بینیم.

۳

چنان‌که گفتیم، نقاشی‌های ایمان افسریان بیشتر در فضاهای داخلی می‌گذرند، و این تجربه‌ی داخلی نظیر یا همتای تجربه‌ای درونی است، و این همه حاکی از برجستگی عنصر مکان است. اما موضوع نقاشی‌های افسریان بیشتر زمان است تا مکان، و رسانه یا نشانه‌ی گذر از مکان به زمان در نقاشی‌های او نور است. زیرا نور با جابجایی‌های خود، تلالو خود، و نهایتاً دیگرگون ساختن کل رنگ و حجمِ فضا، مشخصاً حضور زمان را در مکان ثبت می‌کند. نقاشی‌های افسریان نمایشگر تجربه‌ی زمان‌گذشتگی، تاریخ‌گذشتگی، و غروب و فرونشینی به معنای عام کلمه‌اند، و این امر به معنای تحت‌الفظی در تجربه‌ی پریدن و ناپدید شدن نوری که تا لحظه‌ای پیش اینجا بود جلوه‌گر می‌شود. در کارهای او با نوعی آگاهی حاد و کم‌وبیش سوگناک از تجربه‌ی گذشتن و از کف رفتن زمان، یا برهه‌ای خاص از زمان، روبه‌رو می‌شویم؛ تجربه‌ای که خود را به اشکالی مختلف نشان می‌دهد: پریدن نور، وفات، تمام شدن اجناسِ ویترینی کساد، بی‌رونق شدن. در عین حال این زندگی گریزان و این نورِ فرّار در جریان ناپدیدی خود گاه با درنگی همراه است که لحظه‌ی درخشش و تلالویی پدید می‌آورد: در بریده نورهای روی دیوار، تلالو کریستال‌های یک لوستر، یا برون‌ریزی نوری که گویی از درون خود اشیاء به بیرون نشت می‌کند.

اما لایه‌ی متعین زمان تاریخ است، و از یک منظر می‌توان میزان موفقیت نقاشی‌های افسریان به عنوان محصول نمادین دوره‌ای از تاریخ فرهنگی این کشور جدای از «موفقیت» فنی هر تصویر خاص را بر این اساس سنجید. هر محصول فرهنگی که تجربه‌ای از زمان را در خود نمادین می‌کند، به شکلی هرچند ضمنی حاکی از صورت‌بندی نمادینِ نوعی از راهبرد زمانی یا سیاست‌شناسی زمان است؛ یعنی پتانسیل‌ها و مخاطراتی که از تجربه‌ی زمان تاریخی پیشِ روی جماعتی انسانی می‌گشاید. نقاشی بنا به طبیعتِ خود هنری زمانمند و روایی نیست، و در نتیجه نگریستن به آن در این چارچوب دشوار و شاید پارادوکسیکال است. اما در هر حال اثری که، ولو در هیئت تصویری ساکن و منفرد، خود را با زمانمندی و تاریخی خاص گره می‌زند، به‌طور آشکار یا پنهان حاوی ایماژی از گذشته و شاید چشم‌اندازی از زمان حال و امکانات بالقوه‌ی آینده است. بنابراین، پرسشی که می‌توان در این چارچوب طرح کرد آن است که آیا اثر «راه‌حل»هایی سهل و ساده ارائه می‌دهد که به سادگی امکان هویت‌سازی در سطح فردی و راهبردهای تاریخی و فرهنگی در سطح عمومی را در اختیارمان می‌گذارد، و نهایتاً به اشکالی از شبه‌راه‌حل‌ها و آگاهی‌های کاذب به معنای دقیق کلمه راه می‌برد؛ و یا به صورت نوعی مانع و مسئله این‌گونه هویت‌سازی‌ها را به پرسش می‌گیرد و خود به صورت نوعی نقطه‌ی ابهام و مقاومت عمل می‌کند؟ در مورد نقاشی‌های افسریان، می‌توان پرسید که آیا آنها به سادگی ما را در متنِ افسوس و حرمان و نوستالژی برای موقعیتی جای می‌دهند که گویی می‌توانیم در آن سکنا بگزینیم و از آن موضعِ جاگیرشده به تبیین و توضیحِ خود و نقد مواضع دیگر بپردازیم؟ آیا آنها نمایانگر نوعی اشتیاق و تمنا برای ایماژی از تمامیت‌یافتگی و کمال هستند که صرفاً در محیط بسته‌ی یک اثر هنری تجربه‌پذیر است؟ یا، از سوی دیگر، در برابر این اشکالِ سهل و ساده‌ی موضع‌یابی و هویت‌سازی مقاومت می‌کنند، و بر ابهام و انجام‌ناپذیری چنین روایت‌های ساده و تک‌خطی‌ای از سرگذشت ما و ورود ما به عصر جدید با تمام مخاطرات و سامان‌ها و نابسامانی‌های آن تاکید می‌کنند؟ ارائه‌ی پاسخی قطعی به این پرسش‌ها دشوار است، به ویژه که شاید بتوان گفت در هر تصویر ما با تعادلی خاص میان نیروها و لایه‌های متفاوت و متخاصمِ حاضر در مجموعه آثار هنرمند سروکار داریم. به علاوه، در مورد هنر خاموش و «نازمانمند»‌ی چون نقاشی، همواره یک سویه‌ی ماجرا و سرنوشتی که مجموعه‌ای از آثار و پتانسیل‌های معنایی آنها پیدا می‌کنند در گرو واکنش انتقادی جامعه‌ی مخاطبان و منتقدان به آثار است که حدود و صغور مجاز یا ممکنِ درک و دریافت بدنه‌ی آثار هنرمند یا دوره‌ای خاص را تا حدود زیادی تعیین می‌کنند. و البته این همه، در وهله‌ی اول، در گرو وجود یا شکل‌گیری چنین جامعه‌ای از مخاطبان و دریافت‌کنندگان است. همان‌طور که یک اثر هنری برآوردی از زمان تاریخی پدیدآورنده‌ی خود ارائه می‌کند، مخاطبان نیز برآوردی از آینده‌ی بالقوه‌ی اثر ارائه می‌دهند.

* متنی که می‌خوانید با توجه به مجموعه‌ی نقاشی‌های ایمان افسریان نوشته شده است و نه صرفاً آثار به‌نمایش‌درآمده در نمایشگاه حاضر.

Untitled
oil on canvas
75x80 cm
2008

Untitled
oil on canvas
70x75 cm
2008

نمایشگاه اتومبیل – تالار آینه
Car Showroom – The Mirror Hall
oil on canvas
150x190 cm
2010

Untitled
oil on canvas
90x120 cm
2009

چلوکبابی عباس
Abbas Chelokabab Restaurant
oil on canvas
104x160 cm
2010

Untitled
oil on canvas
95x130 cm
2010

اتاق مزدک
Mazdak's Room
oil on canvas
130x120 cm
2008

Untitled
oil on canvas
140x150 cm
2009

Untitled
oil on canvas
140x100 cm
2009