Nassir

Ali Nassir

Published by O Gallery and the artist on the occasion of the exhibition at O Gallery, Tehran
6 - 25 May 2016

© O Gallery 2016. All rights reserved. No part of this catalogue may be reprinted or reproduced or utilized in any form or by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording without permission in writing from the publishers.

Art Director
Iman Safaei

Texts
Bavand Behpoor
Vahid Hakim
Alireza Rezaei Aghdam

Translations
Bavand Behpoor
Orkideh Daroodi
Simindokht Dehghani

Graphic Designers
Iman Safaei
Kiyan Forootan
dabestanstudio.com

Artist's Portrait
Saied Sharifi

Photographers
Hamed Farhangi
Pixelgrain

Printed in Tehran, Iran by Contemporary Art Publications
contemporaryartpublication.com

CONTEM-
PORARY
ART
PUBLI-
CATIONS

Contents

7 Biography
Mona Zehtabchi

13 Selected Exhibitions

39 Refusal to Lie on the Analyst's Couch
Bavand Behpoor

93 One Unfinished Drawing After Another Unfinished Drawing
A Look at the Drawings of Ali Nassir
Vahid Hakim

116 Ali Nassir: Mentality of Painting or the Presence of a Painterly Mind
Alireza Rezaei Aghdam

Untitled, pencil and ink on paper, 58x43 cm

Ali Nassir at studio, Berlin-Germany, 2016

Biography

He was born in 1951 in Tehran where he received his primary and secondary education. He left for Europe at the age of 23 and eventually chose Berlin to reside in. Hesitant in choosing between architecture, cinema and painting, he finally chose painting and studied fine arts at the Hochschule der Künste in Berlin from 1978 to 1983. During the same time, he received a grant to be an exchange student at Ecole des Beaux Arts in Besançon, France.
In 1985, he received a two-year scholarship by Hochschule der Künste in support of "Young Artists and Scholars." Between 1991 and 2005, he taught different levels at Hochschule der Künste, Sommerakademie, Paderborn, Technische Fachhochschule in Berlin and was also a visiting professor at Tehran and Azad Universities in Tehran.
His first period of work began with a poetic depiction of objects and the human figure. Gradually, his mental and philosophical conflicts with the culture and society of his residing country led to a new found concept of object and human in his work. In this period, his work is no longer about portraying a world and the objects within it, but instead is about discovering other spaces. They are no longer directly about the objects and the figures but their position and relationships in this world. Thus, objects in these works don't just bear an aesthetic function and are a sign of urban civilization or everyday contemporary life.
Nassir is the kind of artist whose homeland culture is of great value to and as time passes, it becomes even more valuable. And it is because of this reason that he finds the basis of his colors in Iran. His approach to Persian Miniature is creative though and he never tries to imitate the structural system of Iranian painting. In a direct comparison, the effect of the miniatures' shimmering colors on Nassir's work can become apparent in a wonderful manner.
Despite all, it is the art history of the West which hands him the basic ingredients for his work. It constantly invites in issues, raises questions and provides him with artistic possibilities and contents. It is in this manner that in the hidden layers of these enigmatic works with wonderful and inexplainable coloring in which objects shine like jewels, he investigates humankind issues on a deeper level.
Taking advantage of the different cultures that he has inhabited, gives his work a unique aesthetic structure. He allows us to look at the world from an angle that is at first unfamiliar and distant. Drawings constitute a significant part of Nassir's work. They are independent of his paintings. But similar to his paintings, they are a representation of his existential structure and created in an identical aesthetic setting. The world of the drawings, as that of the paintings, is boundless. They encompass the very personal to the borders of everyday life. From the blank moments to the enthusiasm of an intuitive gesture blooming for understanding a "thing" unknown or un- touchable, for "observing" a "thing" unobserved, from sketches of a drama to the capturing of beautiful moments, from the composition of childhood memories to current experiences and everyday events.
The different periods of Ali Nassir's work, although independent, are of one collection and at the heart of this collection is the portrayal of human and human existence. By freeing form as an anarchistic fragment from order and the refusing to portray a specific human being or geography, Nassir has achieved a unique style. The content of each of his works is connected to the subject of another work and in this way, a chain of works is created whose purpose is to examine the human condition. Human in its broader context and universal form.

در سال ۱۳۳۰ در تهران متولد شد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در ایران گذراند. در۲۳ سالگی راهی اروپا شد و سرانجام در شهر برلین اقامت گزید. بعد از تردید در انتخاب بین معماری، سینما و نقاشی سرانجام نقاشی را انتخاب کرد و بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ در دانشگاه هنر برلین به تحصیل نقاشی پرداخت. در همین سال‌ها بورس تبادل دانشجو بین فرانسه و آلمان را دریافت کرد و مدت زمانی مقیم بزانسون فرانسه شد.

در سال ۱۳۶۴ برنده بورس دوسالانه‌ی «حمایت از هنرمندان و دانشمندان جوان» شد. بین سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۴ در مقاطع مختلف در دانشگاه هنر برلین، آکادمی تابستانی پادربورن و مدرسه عالی فنی برلین تدریس کرد. او تجربه‌ی کوتاه مدت تدریس در دانشگاه آزاد و تهران را نیز دارد.

دوره‌ی اولیه آثارش با تصویر کردن شاعرانه‌ی اشیا و انسان آغاز شد. به مرور، درگیری ذهنی و فلسفی او با فرهنگ و جامعه‌ی میزبان باعث شد تا مفهوم جدیدی از شی و انسان در کارهایش بوجود آیند. در این دوره آثار او دیگر تصویر کردن یک جهان و اشیائی که در آن واقع‌اند نیست، بلکه صحبت بر سر کشف فضاهای دیگری است. صحبت بر سر خود اشیا و پیکره‌ها نیست، بلکه جایگاه آن‌ها و روابطشان در این جهان است. بر همین مبنا اشیا در این آثار فقط کارکرد استتیکی ندارند. بلکه نشانه‌ای از مدنیت شهری و یا روزمرگی زندگی معاصر هستند.

نصیر هنرمندی است که فرهنگ سرزمینش برایش گرانبهاست و با گذشت زمان گرانبهاتر نیز می‌شود. از همین روست که ریشه‌ی رنگ‌آمیزی‌هایش را در ایران می‌بیند. رویکردش به نگارگری ایرانی اما خلاقانه است و هرگز سعی نمی‌کند از نظام ساختاری نقاشی ایرانی تقلید کند. تاثیر رنگ‌های درخشان این نگارگری بر کارهای نصیر در یک مقایسه‌ی مستقیم به گونه‌ای شگفت‌انگیز آشکار می‌شود.

با این همه، این تاریخ هنر غرب است که خمیرمایه‌ی کار را در اختیار او می‌نهد. مدام برایش طرح مسئله می‌کند، سوال برمی‌انگیزد و به او امکان و مضمون هنری عرضه می‌دارد. به این ترتیب است که در لایه‌های پنهان این آثار معماگونه با رنگ‌آمیزی شگفت‌انگیز و بی‌بدیل که اشیا در داخل اثر مثل جواهر می‌درخشند، او به کند و کاو عمیق‌ترین موضوعات بشری می‌پردازد.

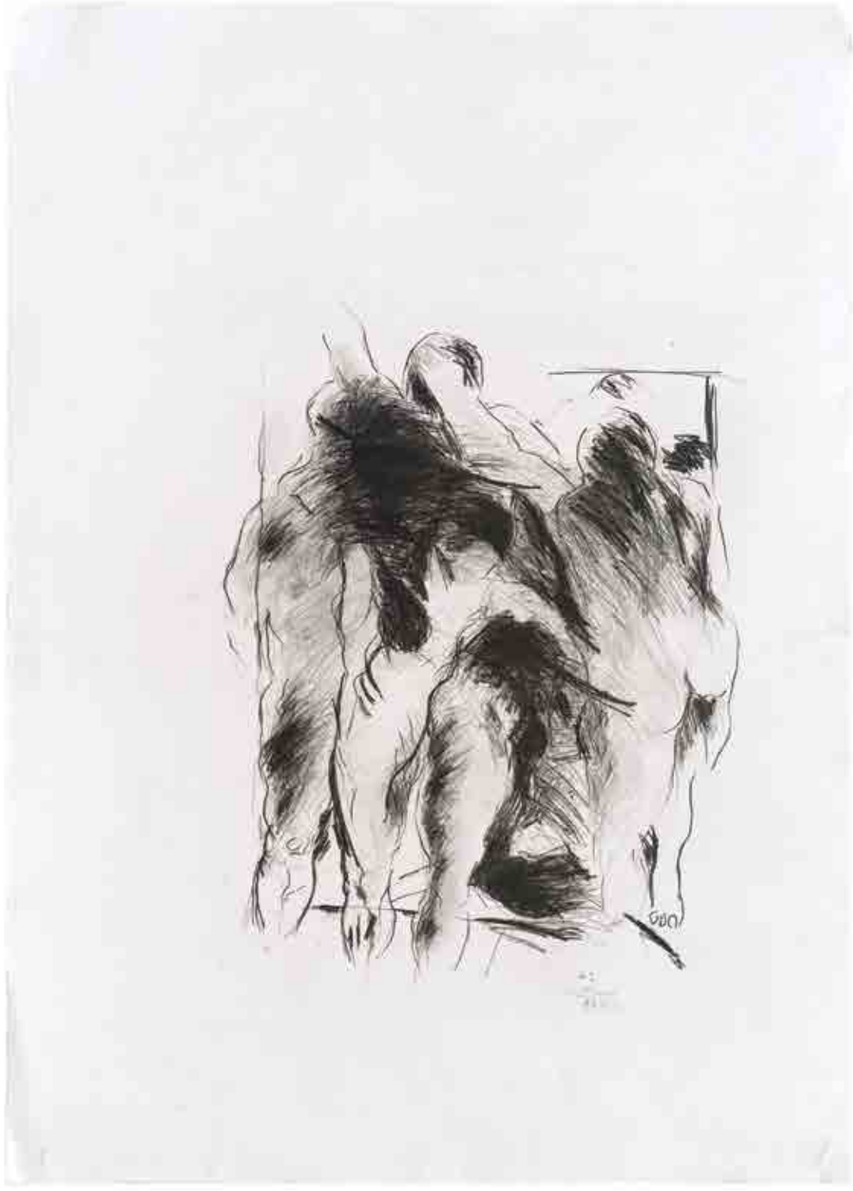
بهره‌گیری از فرهنگ‌های مختلفی که در آن‌ها زندگی کرده، ساختار استتیکی منحصر به فردی به آثارش می‌دهد. او این امکان را به ما عرضه می‌دارد که به جهان از زاویه‌ای بنگریم که در نگاه اول غریبه و دیریاب است.

بخش مهمی از آثار نصیر را طراحی‌ها تشکیل می‌دهند. آن‌ها مستقل از نقاشی‌اند. اما همانند نقاشی‌ها نموداری از ساختار وجودی او هستند و درچهارچوب استتیک یکسانی شکل گرفته‌اند. دنیای طراحی‌ها مانند نقاشی‌ها گسترده‌اند. دامنه گسترش آن‌ها از هزارتوی درون تا مرزهای زندگی روزمره را در بر می‌گیرند، از لحظه‌های خالی تا اشتیاق به شکفتگی یک حرکت حسی برای درک یک «چیز» ناشناخته و غیرقابل لمس، برای «پیدایی» یک «چیز» ناپیدا، از طرح‌هایی برای یک درام تا ثبت لحظه‌های زیبا، از درهم آمیختگی خاطرات کودکی تا تجربه‌ی اکنون و واقعیت صحنه‌های روزمره.

دروه‌های کاری علی نصیر ضمن استقلال اجزا، یک مجموعه‌اند و مرکز این مجموعه، انسان و هستی انسان است. او با سیال کردن فرم به عنوان گسستی آنارشیستی از قید نظم و اهمیتی که برای اتفاق در تصویر قائل است و امتناع از تصویر کردن انسانی خاص و یا جغرافیایی مشخص، به شیوه‌ی یگانه‌ای دست پیدا کرده است. مضمون هر کار نصیر ارجاعی دارد به موضوع کار دیگری و به این ترتیب زنجیره‌ای از آثار شکل می‌گیرد که هدفشان بررسی موقعیت انسان است. انسان به معنای وسیع کلمه و به شکل جهانی‌اش.

Untitled, pencil and ink on paper, 58x43 cm

Untitled, 1985, pencil on paper, 70x50 cm



Untitled, 1985, pencil on paper, 70x50 cm

Untitled, 2009, pencil, ink and gouache on paper, 55x55 cm

Selected Exhibitions
نمایشگاه‌های منتخب

2016
Mute Theatre, O Gallery
Tehran, Iran
۱۳۹۵
«تئاتر صامت»، گالری اُ، تهران، ایران

2014
Khak Gallery
Dubai, United Arab Emirates
۱۳۹۳
گالری خاک، دوبی، امارات متحده عربی

2013
Khak Gallery
Tehran, Iran
۱۳۹۱
گالری خاک، تهران، ایران

2011
Khak Gallery
Tehran, Iran
۱۳۸۹
گالری خاک، تهران، ایران

2009
Khak Gallery
Tehran, Iran
۱۳۸۷
گالری خاک، تهران، ایران

2007
Elahe Gallery
Tehran, Iran
۱۳۸۵
گالری الهه، تهران، ایران

2007
Art Cologne
Cologne, Germany
۱۳۸۵
آرت کلن، کلن، آلمان

2007
Galerie Tammen
Berlin, Germany
۱۳۸۵
گالری تامن، برلین، آلمان

2006
Art Cologne
Cologne, Germany
۱۳۸۴
آرت کلن، کلن، آلمان

2005
Tehran Meets Berlin, Galerie Tammen, Berlin, Germany
۱۳۸۴
«تهران در برخورد با برلین»، گالری تامن، برلین، آلمان

2003
Elahe Gallery
Tehran, Iran
۱۳۸۲
گالری الهه، تهران، ایران

2002
Isfahan Museum of Contemporary Art, Isfahan, Iran
۱۳۸۱
موزه‌ی هنرهای معاصر اصفهان، اصفهان، ایران

2000
VI International Art Triennale Majdanek 2000, Lublin, Poland
۱۳۷۹
سه‌سالانه‌ی مایدانک، لوبلین، لهستان

2000
10 Jahre Galerie am Ratswall, Bitterfeld, Germany
۱۳۷۹
گالری راتسوال ، بیترفلد، آلمان

1998
Golestan Gallery
Tehran, Iran
۱۳۷۷
گالری گلستان، تهران، ایران

1998
Galerie am Ratswall
Bitterfeld, Germany
۱۳۷۷
گالری راتسوال ، بیترفلد، آلمان

1998
Galerie Kunst und Objekt
Leipzig, Germany
۱۳۷۷
گالری کونست اند ابژکت، لایپزیگ، آلمان

1997
Studio Galerie
Hamburg, Germany
۱۳۷۶
گالری استودیو، هامبورگ، آلمان

1996
Galerie am Chamissoplatz
Berlin, Germany
۱۳۷۵
گالری ام شامیزوپلاتز، برلین، آلمان

1993
Studio Galerie
Hamburg, Germany
۱۳۷۲
گالری استودیو، هامبورگ، آلمان

1991
Tehran Drawing Biennial, Tehran Museum of Contemporary Art
Tehran, Iran
۱۳۷۰
دوسالانه‌ی طراحی، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، تهران، ایران

1991
Sabz Gallery
Tehran, Iran
۱۳۷۰
گالری سبز، تهران ، ایران

1990
Kunstmesse Hamburg
Hamburg, Germany
۱۳۶۹
اکسپو هامبورگ، هامبوگ، آلمان

1990
Studio Galerie
Hamburg, Germany
۱۳۶۹
گالری استودیو، هامبورگ، آلمان

1989
200 Jahre Französische Revolution, Kunsthalle Berlin, Germany
۱۳۶۸
کونستهاله برلین ، برلین ، آلمان

1986
Realismusstudio der NGBK, Berlin, Germany
۱۳۶۵
سالن اِن‌گِ‌بِ‌کا، برلین ، آلمان

1986
Studio Galerie
Hamburg, Germany
۱۳۶۵
گالری استودیو، هامبورگ، آلمان

1986
Rotor Gallery
Goteborg, Sweden
۱۳۶۵
گالری رُتور، گته بورگ، سوئد

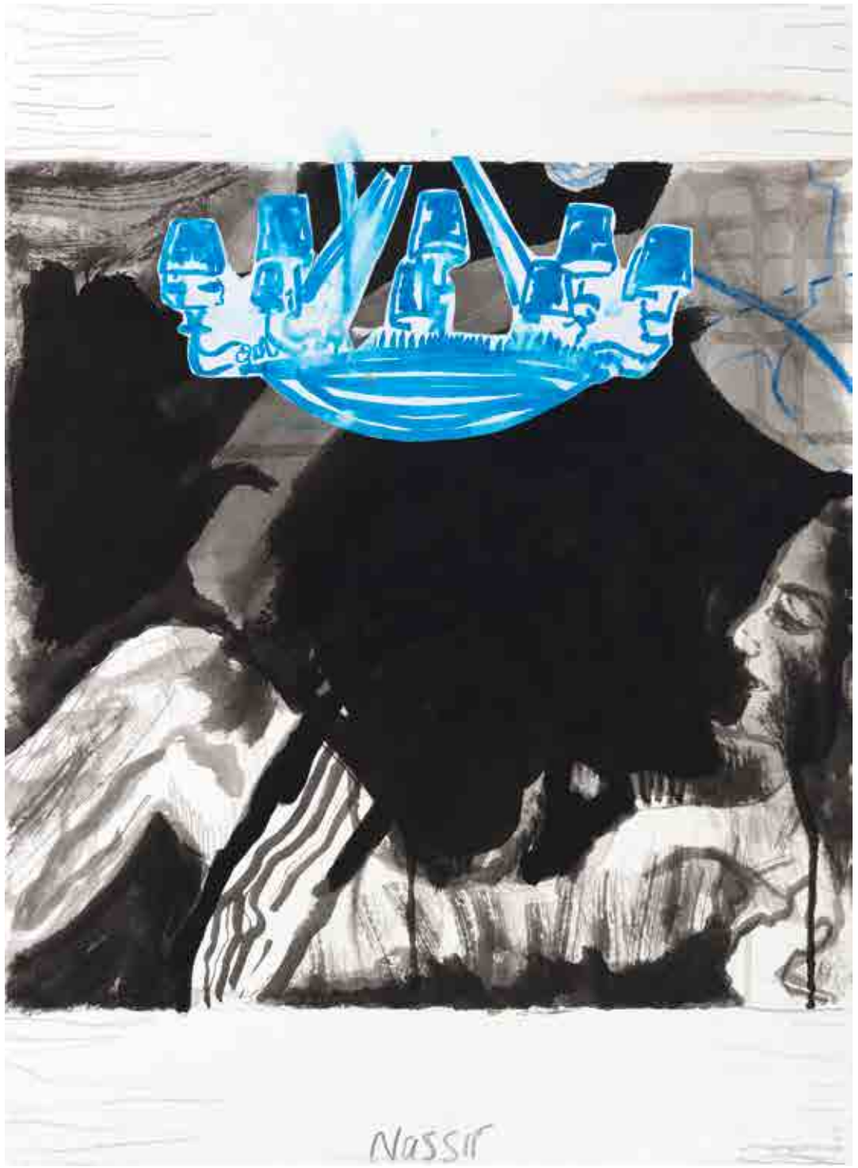
1985
Summer Universiade Festival 85
Kobe, Japan
۱۳۶۴
جشنواره‌ی تابستانی ۸۵ ، کوب، ژاپن

1985 Kunst und Kultur aus drei Städten, Berlin - Wuppertal - Göttingen, Göttingen, Germany
۱۳۶۴
هنر و فرهنگ از سه شهر برلین - ووپرتال - گوتینگن، گوتینگن، آلمان

1985
Galerie 9 bis 9
Berlin, Germany
۱۳۶۴
گالری ۹ تا ۹، برلین، آلمان

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm



Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, 2014, ink and acrylic on paper, 104x71.5 cm

Refusal to Lie on the Analyst's Couch

Bavand Behpoor

'A schizophrenic out for a walk is a better model than a neurotic lying on the analyst's couch,'[1] write Deleuze and Guattari in the opening pages of Anti-Oedipus before bringing in an example from the unfinished novella, *Lenz*[2]. The figures of Ali Nassir's drawings seem to take up the advice and follow this 'better model.' In the purely subjective world of these drawings—which would appear abstract, were it not for the obscure presence of certain camouflaged figures—the figures resist psychoanalysis. They simply refuse to lie down on the couch, as their problem is not psychological: 'A breath of fresh air, a relationship with the outside world. Lenz's stroll, for example, as reconstructed by Büchner[3]. This walk outdoors is different from the moments when Lenz finds himself closeted with his pastor, who forces him to situate himself socially, in relationship to the God of established religion, in relationship to his father, to his mother.'[4] Although at times they bear indicators of social status or age, the drawn figures move out of their social context, but not completely, as in a stroll in nature. The very few lines which portray them show, from time to time, the contours of a boot or a coat indicating that the city is nearby. They are more of personalities than 'bodies'. They have not returned to the arms of Mother Nature; they are taken out of a machine ('producing-machines, desiring-machines everywhere, schizophrenic machines'[5]) for a moment to be examined in isolation. Nassir wants them to interact with the surroundings and with each other. Like a scientific camera, his drawings capture signals from the figures and their inner world and visualise them, without necessarily rendering them comprehensible: they serve as MRI images of a brain displayed to a non-specialist.

This is not just the theme of one or two series of Nassir's drawings. It is more than four decades now that Ali Nassir has recorded his protagonists on a daily basis. The figures are studied on an ontological level, yet represent nothing generic. They are very particular indeed: they mainly represent the artist, his wife and their son. The figures and objects portrayed in these drawings are anything but symbols standing for something else. They also avoid narration. The figures stand for themselves. They do not represent man and woman in general, or mother and father in general, or anything general: they have freed themselves from social bonds: 'While taking a stroll outdoors, on the other hand, he is in the mountains, amid falling snowflakes, with other gods or without any god at all, without a family, without a father or a mother, with nature.'[6] The figures represent, but refrain from explaining. The artist meticulously avoids any conceptualisation in his work that could be expressed by 'words'. Anything that might refer to a verbal concept is ruthlessly removed. The figures are transferred to a world where things have no names: 'Lenz has projected himself back to a time before the man-nature dichotomy, before all the co-ordinates based on this fundamental dichotomy have been laid down.'[7] In such a world, figures and objects do not even own their colours or contour lines. They are rather invaded by them, and thus merge into the context: 'He thought that it must be a feeling of endless bliss to be in contact with the profound life of every form, to have a soul for rocks, metals, water, and plants, to take into himself, as in a dream, every element of nature, like flowers that breathe with the waxing and waning of the moon.'[8] The works enjoy the silence of the forest. A city-dweller with boots passes through the forest, the same forest that the German soul has always found itself close to: the Black Forest.

In a text titled, 'Why I Stay in the Provinces?' Heidegger describes his life in a hut on a mountaintop in order to explain his relationship to nature. He differentiates, similar to Rainer Maria Rilke thirty years before him, between 'loneliness' and 'solitude': 'This is my work-world... Strictly speaking I myself never observe the landscape. I experience its hourly changes, day and night, in the great comings and goings of the seasons. The gravity of the mountains and the hardness of their primeval rock, the slow and deliberate growth of the fir-trees, the brilliant, simple splendour of the meadows in bloom, the rush of the mountain brook in the long autumn night, the stern simplicity of the flatlands covered with snow—all of this moves and flows through and penetrates daily existence up there, and not in forced moments of "aesthetic" immersion or artificial empathy, but only when one's own existence stands in its work... People in the city often wonder whether one gets lonely up in the mountains among the peasants for such long and monotonous periods of time. But it isn't loneliness, it is solitude. In large cities one can easily be as lonely as almost nowhere else. But one can never be in solitude there. Solitude has the peculiar and original power not of isolating us but of projecting our whole existence out into the vast nearness of the presence of all things.'[9] Nassir's figures, as well as Lenz, feel themselves closer to loneliness than solitude. A schizophrenic out for a walk has little to do with one who lives and works in nature. These figures have escaped from the city; they are not in solitude in nature and cannot cope with their loneliness: 'A terrible solitude came over him, he was alone, all alone, he wanted to talk to himself, but he could not, he hardly dared breathe... He was seized by a nameless anxiety in this emptiness, he was in a void... It was as if something were following him, as if something terrible would overtake him, something no human could bear, as if madness were hunting him down on horseback.'[10] For these figures, a contact with their environment is no bliss or relief. It is an ongoing challenge. There is nothing pastoral about what Ali Nassir portrays, nothing mystical. Contrary to traditional European landscape painting, these works present no view 'opening' to nature; they gaze from within the forest and its barbarism: the forest, just like themselves and their relation to one another, is a source of pain for them. Nassir sometimes includes an observer in the picture, in order to look at the act of looking, very much like Büchner, who mostly uses the third person limited narrator in Lenz but projects the moods of his protagonist into nature[11]. Nassir's figures join nature only in its naked violence. This union is not auspicious for them. It does not heal the wound of separation, rather appears as the remnant of their individuality and mental health. It is an amputated member that cannot be rejoined: 'The universe was an open wound; it caused him deep nameless pain... He returned to his lonely room, he was alone, alone!'[12]

Like Beckett's protagonists, the figures are rather tormented in this machine. The clear-cut boundaries between subject and object, or inside and outside, become porous: 'There is no such thing as either man or nature now, only a process that produces the one within the other and everywhere, schizophrenic machines, all of species of life: the self and the non-self, outside and inside, no longer have any meaning whatsoever.'[13] Yet, Nassir's figures fight for preserving their individuality. They continue in an End Game situation. They are in a constant struggle with their surroundings and as such, are portrayed very dynamically: in thousands of images Ali Nassir has studied their 'becoming': every day, he probes into a world which is not completely known to him in order to translate that specific moment into colors. Similar to Lenz, who also likes drawing, he draws to overcome a fear of blindness, to prove to himself that he is not dreaming. To his figures, color provides an escape from the cruel convictions of language. Language has never done them justice. ('He searched for words and they came tumbling out, but it was a torture.'[14] 'On another occasion Oberlin showed him color charts, he explained the relationship of each color to mankind, he adduced the twelve apostles, each represented by a color. Lenz took this all in, he carried things further, began having anxious dreams.'[15])

In his recent works, the figures have come to terms with this agony, and have accepted their situation. They have actually come a long way. In the early phase of Nassir work (1983-6), the artist was obsessed with the dichotomy of the Sovereign and the Victim; catastrophe was portrayed as happening; the figures enjoyed clear boundaries; and eroticism and violence had a clear presence. After a short period of fascination with abstraction (1988) he soon returned to figurative painting, this time focusing on the theme of death, portraying decaying figures gathering around coffins. His recent figures, however, are soothed by a Beckettian fatalism.

His bitter materialist approach to the portrayal of man differentiates Nassir's work from that of many Iranian artists. Although every landscape painting could in a sense be considered an 'inner' landscape, Nassir's approach to the portrayal of nature has nothing to do with the spirituality of an Iranian landscape artist such as Sohrab Sepehri (1928-1980), or the glorious, timeless, look of Abolghassem Saidi (1926-) or the gigantic, hovering, petrified, trees of Davood Emdadian (1944-2005). Those who have looked for a resemblance between his work and a classical Iranian visual language have sometimes found it in the structure of his paintings, his luminous and daring colouring reminiscent of Persian miniature painting or the flat arrangement of elements which defies perspective and allows viewer's eyes to move constantly between different parts of the picture. (In this sense, Nassir shares Lenz's distress for the disappearance of horizon.) As a German artist, Ali Nassir can be categorised very differently. Although he began his education in art in Berlin in 1978 during the high time of German neo-expressionism and has worked and lived there ever since, his works have followed their own path, too obsessed with portraying a personal world than to reflect major global or local events in arts or politics. Compared to the works of the neo-expressionists (the *Neue Wilde* Movement), Nassir's works go for a less aggressive but more melancholic and philosophical approach and are not bent on intimidating the viewer with their visual might. Such a quality is shared by many other Iranian modern artists of the same generation established outside Iran whose works enjoy a milder tone in comparison to their western counterparts.

Contrary to German expressionist works, his drawings are mute, and the figures anxiously reflect on their situation in silence. This imbues the works with a mythical quality, as if the viewers were confronted with an ancient language which cannot be decoded. Like hieroglyphs, it still contains a residue of meaning which forces the viewer to rely on a very basic and universal language among men: the domain of mythology—in the case of Nassir, a contemporary and urban mythology. ('My dearest Reverend, the young lady of whom I spoke to you has died, yes died, the angel. How did you find out? —Hieroglyphs, hieroglyphs—and then cast his eyes heavenwards and again: yes, dead—hieroglyphs. Nothing further could be gotten out of him.'[16])

The aesthetics of these works do not even come close to beautification. It is as if Lenz's lecture on art is intended for them: 'What I demand in all things is life, the potentiality of existence, and that's that; we need not then ask whether it be beautiful or ugly, the feeling that whatever's been created possesses life outweighs these two and should be the sole criterion in matters of art.'[17] Nassir avoids rendering an ideal image of man or what might be close to it: 'These people can't even draw a doghouse. They claim they want idealistic figures, but from what I've seen, they're all just a bunch of wooden puppets. This idealism represents the most disgraceful contempt for human nature.'[18] The drawings of Ali Nassir are prouder than to focus on impressing their viewers. They are drawn without thinking of the viewer and do not hide this. His works show an introversion which is expressed through taking his figures to the open air, through putting them on stage to show their relationship to one another, like a mute theatre. The mise-en-scène, the setting and the figures all aim at portraying (rather than narrating) the world of his protagonists. As if looking though a keyhole, the viewer is invited to peep through the inner world of these lonely figures, who would have kept it to themselves were it not for Nassir's mediation (the same way Büchner does it for Lenz).

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari (2003) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (London: Continuum), p. 2.
2. Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) was a German writer of the *Sturm und Drang* movement. Lenz means 'spring' in German.
3. Karl Georg Büchner (1813–1837) was a German dramatist, author and poet, considered part of the Young Germany movement. He was also a natural scientist, a fact reflected in his detailed and objective descriptions. The novella Lenz is based on Jean Frédéric Oberlin's diary and recounts the events marking the mental deterioration of Lenz in 1778. The story is regarded as a precursor to literary modernism.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Martin Heidegger (1934) "Why Do I Stay in the Provinces?" in: Thomas Sheehan (ed.) (1981) *Heidegger: the Man and the Thinker* (Chicago: Precedent Publishing), p 27.
10. George Büchner (2004) *Lenz*, trans. Richard Sieburth (New York: Archipelago Books), p. 31.
11. In fact, if we remove the description of Lenz's feelings from Büchner's narrative, the story will resemble Oberlin's account very much.
12. Ibid., p.33.
13. Deleuze and Guattari, Ibid., p. 2.
14. Büchner, Ibid., p. 31.
15. Ibid., p. 33.
16. Ibid., p. 39.
17. Ibid., p. 33.
18. Ibid., p. 34.

Although I have finished my text in order to leave the stage to the artworks, I still have to mention why the quotations do not abandon the images, and why I have inserted parts of the story of Lenz, in the margins, without much regard for the order of their appearance in the original text. I was also aware of the risk of turning the drawings into illustrations of a text that they did not need in the first place, or to burden them with narration, a task they have so obsessively avoided so far. Of course, the artist did not think of these texts when he drew them, so the reader can ignore them and remain a 'viewer'. Yet, it appears to me as if these citations held a relationship to the images even before being inserted. They recognise this relation as soon as they sit next to them. These bits of text read the images for the reader for a second time and allow them to be seen for a longer period of time. Their attachment to the images, despite all the difference in tone, resembles Oberlin's affection as a priest, for Lenz, the poet: 'That afternoon he returned, a scrap of fur on his left shoulder and in his hand a bundle of switches, which had been given to Oberlin together with a letter for Lenz. He handed Oberlin the bundle with the request that he beat him with it. Oberlin took the switches out of his hands, pressed a few kisses on his lips and said: these were the sole blows he intended to mete out to him.'

Bavand Behpoor

Yes, Reverend, you see, boredom! Boredom! O, sheer boredom, what more can I say, I have already drawn all the figures on the wall... Tedium the root of it all. Most people pray only out of boredom; others fall in love out of boredom, still others are virtuous or depraved, but I am nothing, nothing at all, I cannot even kill myself: too boring.

بله، پدر روحانی، ببینید، ملال! ملال! ملال محض، چه بگویم، هرچه پیکر بوده روی دیوار کشیده‌ام... خستگی، سرمنشأ تمام این‌هاست. بیشتر مردم صرفاً از سر ملال مناجات می‌کنند، برخی از سر ملال عاشق می‌شوند، برخی دیگر پرهیزگاری یا فساد پیشه می‌کنند. اما من هیچ نیستم، ابداً چیزی نیستم؛ حتا نمی‌توانم خودکشی کنم: کار ملال‌انگیزی است.

He got up, calm, steady, quiet, as if a shadow play had passed before him... In this world no joy for me... He acted like everybody else, but a terrible emptiness lay within him, he felt no more anxiety, no desire; he saw his existence as a necessary burden. - And so he lived on... No noise, no movement, no birds, nothing but the sighing of the wind, now near, now far.

برخاست، آرام، استوار، خاموش، انگار شاهد نمایش سایه‌ها بوده است... در این جهان مرا سهمی از شادی نیست... مانند بقیه رفتار می‌کرد اما خلئی هولناک درون‌اش لانه کرده بود. هیچ اضطراب و آرزویی نداشت. وجودش باری ضروری بر دوش‌اش بود. و به این ترتیب به زندگی‌اش ادامه داد... نه صدایی، نه حرکتی، نه پرنده‌ای، هیچ؛ تنها آه کشیدن باد، گاهی دور و گاه نزدیک.

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

The world he had wanted to benefit from had a gaping rip in it, he had no hate, no love, no hope, a horrible emptiness, and yet a tormented desire to fill it. He had nothing. Whatever he did, he did in full self-awareness, and yet some inner instinct drove him onward. When he was alone he felt so terribly lonely he constantly spoke to himself aloud, called out, then grew afraid again, it seemed to him as if the voice of a stranger had spoken to him. He was seized by indescribable anxiety.

دنیایی که می‌خواست از آن بهره‌مند شود شکافی پهن داشت. نه تنفری داشت و نه عشقی و نه امیدی، صرفاً خلئی هولناک بود و خواستی آزارنده برای پرکردن‌اش. هیچ نداشت. هرکاری که می‌کرد با خودآگاهی تمام انجام می‌داد ولی در عین حال، غریزه‌ای درونی او را به پیش می‌راند. وقتی تنها بود چنان احساس تنهایی می‌کرد که مدام و بلندبلند با خود حرف می‌زد، فریاد می‌زد و بعد وحشت می‌کرد. به نظرش می‌آمد غریبه‌ای با او حرف می‌زند. اضطرابی وصف‌ناپذیر به او دست می‌داد.

It had gotten dark, sky and earth melted together. It was as if something were following him, as if something terrible would overtake him, something no human could bear, as if madness were hunting him down on horseback.

تاریک شده بود، آسمان و زمین در هم ذوب شده بودند. گویی چیزی دنبال‌اش می‌کرد، انگار چیزی هولناک براو مستولی می‌شد، چیزی که هیچ انسانی تاب تحمل‌اش را نداشت، گویی جنون سوار براسب در پی او می‌تاخت.

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

It was as if the world were too wide for her; she withdrew into herself, she sought out the tightest little spot in the entire house, and there she would sit, as if her entire happiness depended on this one small spot.

برای زن، جهان انگار زیادی گسترده بود؛ به درون خود پا پس کشید، تنگ‌ترین گوشه‌ی کل خانه را یافته بود و آن جا می‌نشست، انگار تمام خوشبختی‌اش به این نقطه‌ی کوچک متکی باشد.

He plunged into the fountain, the harsh effect of the water made him better, also he secretly hoped he would contract an illness... He had no memory of anything... Lenz took this all in, he carried things further, began having anxious dreams.

به درون چشمه پرید، سرمای شدید آب حال‌اش را بهتر کرد، ضمناً پنهانی امیدوار بود مریض شود... خاطره‌ای از چیزی نداشت... لنتس این همه را به درون کشید، چیزها را پی می‌گرفت و رها نمی‌کرد، شروع کرد به خواب‌های پریشان دیدن.

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

It was as if he were blind; now it was intensifying, the nightmare of madness was settling at his feet, the helpless realization that everything was merely his dream opened before him, he clung to every object, figures fled by him, he pressed toward them, they were shadows, life drained from him and his limbs went stiff; he grasped after everything that used to make his blood race, he tried everything, but cold, cold.

انگار کور بود؛ حالا شدیدتر می‌شد، کابوسِ دیوانگی پیش پایش لانه می‌کرد، این درک ناگزیر که همه‌چیز صرفاً خیال اوست پیش رویش قد برمی‌افراشت، به هر شیئی چنگ می‌زد، پیکره‌ها از کنارش می‌گریختند، خود را به آن‌ها می‌فشرد، سایه بودند، زندگی از او به در می‌رفت و دست‌وپایش سفت می‌شد. به دنبال هر آن چیزی می‌رفت که گردش خون‌اش را سرعت ببخشد. همه‌چیز را امتحان کرد، اما سرد! سرد!

It seemed like a shadow, a dream, and emptiness came over him again as it had on the mountain, but he could no longer fill it with anything, the lamp was out, the darkness engulfed everything; he was seized by a nameless anxiety... He could no longer find himself, a dark instinct drove him to save himself.

مثل سایه بود، مثل خواب بود، و خلأ دوباره بر او مستولی شد همچنان که بر کوهستان؛ اما این بار نمی‌توانست آن را با چیزی پر کند. چراغ، خاموش شده بود و تاریکی همه‌چیز را از هم جدا می‌کرد؛ اضطرابی بی‌نام به او دست داد... دیگر نمی‌توانست خودش را پیدا کند، غریزه‌ای تاریک او را وامی‌داشت خود را نجات دهد.

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Then everything receded from him, the earth withdrew beneath him, it became as tiny as a wandering star and dipped into a rushing stream whose clear waters flowed beneath him... He was seized by a nameless anxiety in this emptiness, he was in a void.

چیزها خود را پس می‌کشیدند، زمین زیرپایش دور می‌شد، همچون یک ستاره‌ی سرگردان کوچک می‌شد و درون نهر زلالی می‌افتاد که در زیر او جریان داشت... اضطرابی بی‌نام در این خلأ بر او غلبه کرد؛ در فضایی تهی بود.

The emptier, the colder, the deader he felt inside, the more he was driven to awaken a fiery passion within himself, he had memories of the times when everything used to well up in him, when all his emotions left him panting; and now so dead. He despaired of himself, then he threw himself down, wrung his hands, stirred everything up within himself; but dead! Dead!

هرچه خودش را از درون خالی‌تر، سردتر و مرده‌تر احساس می‌کرد به همان اندازه تشویق می‌شد که اشتیاقی شدید را درون خود برانگیزاند. خاطره‌هایی از زمان‌هایی داشت که همه‌چیز درون‌اش انباشته می‌شد، زمانی که احساسات‌اش او را به نفس‌نفس می‌انداختند؛ و حالا این‌چنین مرده. از خودش ناامید می‌شد، خود را به زمین می‌انداخت، یا دستان‌اش را می‌پیچاند و تمامیِ چیزهای درون‌اش را فرا می‌خواند: اما مرده! مرده!

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

If he thought about another person, or vividly pictured them, it was as if he became that person, he grew completely confused, and yet at the same time he felt the constant urge to deliberately manipulate everything around him in his mind; nature, other people, everything as in a dream, cold.

اگر به شخص دیگری می‌اندیشید یا به‌وضوح تصورشان می‌کرد، مانند آن بود که بدل به آن شخص شده، کاملاً گیج می‌شد و در همان حال اشتیاقی دائمی به دستکاری تمامی چیزهای دوروبرش در ذهن خود احساس می‌کرد: طبیعت، آدم‌ها، همه چیزانگار در رؤیا، سرد.

Yet I can no longer picture her, the image escapes me, and this tortures me, only when my mind clears completely do I feel happy again.

ولی دیگرنمی‌توانم آن زن را به خاطربیاورم، تصویرش از من می‌گریزد و این قضیه آزارم می‌دهد. صرفاً زمانی که ذهنم کاملاً روشن است احساس سعادت می‌کنم.

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

All his pain was now awake and lay within his heart... Then he fell into a dreadful state between sleeping and waking...Lenz stared out quietly, no misgivings, no stress, just a dull anxiety building up inside him the more the objects disappeared into the dark.

تمام دردش بیدار شده و در قلب‌اش نشسته بود... به حالی فرورفت میان خواب و بیداری... لنتس در سکوت به بیرون می‌نگریست، بی‌هیچ دودلی، صرفاً همچنان که اشیاء درون تاریکی گم می‌شدند اضطرابی گنگ درون‌اش پا می‌گرفت.

He was convinced he should draw the storm into himself, contain everything within himself... Everything dark, nothing, he seemed a dream to himself, stray thoughts flitted by, he grasped after them... Everything seemed so dreamlike, so menacing, he felt the anxiety of children who sleep in the dark.

متقاعد شده بود که باید طوفان را به درون خود بکشد، همه‌چیز را درون خود نگاه دارد... همه‌چیز تیره شده بود، هیچ نبود، خودش را همچون رؤیا می‌دید، افکار پریشان از ذهن‌اش می‌گذشت، به دنبال‌شان می‌دوید... همه‌چیز به نظر رؤیاگونه می‌آمد و رعب‌انگیز، اضطراب کودکانی را داشت که در تاریکی خوابیده باشند.

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

The higher he drove himself the deeper he plunged. Everything streamed back together again. Twinges of his former condition played through him, searchlights cast through the wild chaos of his mind... You see, dear Reverend, if I no longer had to listen to this it would be of great help to me. "Listen to what, my dear friend?" Can't you hear it, can't you hear that hideous voice screaming across the entire horizon, it's what's usually called silence and ever since I've been in this quiet valley I can't get it out of my ears, it keeps me up at night, oh dear Reverend, if I could only manage to sleep again.

هرچه خود را بالاتر می‌برد عمیق‌تر هم فرومی‌افتاد. همه‌چیز دوباره به هم پیوست. رنج پیشین‌اش به سراغ‌اش آمد، نورافکن‌های تجسس در آشفتگی وحشیانه‌ی درونِ ذهن‌اش روشن شدند... «می‌دانید، پدر روحانی، اگر مجبور نبودم صدایش را بشنوم خیلی کمک‌ام می‌کرد.» «صدای چی را بشنوی، دوست من؟» «صدایش را نمی‌شنوید؟ این صدای کریهی را که در سرتاسر افق فریاد می‌کشد نمی‌شنوید؟ معمولاً به آن سکوت می‌گویند و از زمانی که به این دره‌ی خاموش آمده‌ام از سرم بیرون نمی‌رود. شب‌ها بیدارم نگاه می‌دارد، آه پدر روحانی عزیز، اگر فقط می‌توانستم بار دیگر بخوابم.»

He was afraid to be with himself when he was alone... He was now standing at the abyss, driven by an insane desire to peer into it over and over, and to repeat this torture... My dearest Reverend, the young lady of whom I spoke to you has died, yes died, the angel. How did you find this out? – Hieroglyphs, hieroglyphs – and then cast his eyes heavenwards and again: yes, dead – hieroglyphs. Nothing further could be gotten out of him.

از تنها ماندن با خودش می‌ترسید... اکنون بر لبه‌ی پرتگاه ایستاده بود و اشتیاقی جنون‌آمیز او را وامی‌داشت که مکرراً به درون آن بنگرد و این شکنجه را تکرار کند... «پدر روحانی عزیز، آن خانم جوانی که درباره‌اش به شما گفتم مرده است، بله، آن فرشته مرده.» «از کجا می‌دانی؟» «هیروگلیف! هیروگلیف!» و بعد نگاهی به سوی آسمان کرد و گفت: «بله، مرده، هیروگلیف.» چیز بیشتری نمی‌شد از او بیرون کشید.

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x23 cm

Terrible solitude came over him, he was alone, he wanted to talk to himself, but he could not, he hardly dared breathe... He searched for words and they came tumbling out, but it was torture... They all pressed around him to join in... It was as if familiar faces, forgotten faces were emerging from the dark, old songs were awakening, he was away, far away... He took refuge in a figure who always hovered before his eyes.

تنهایی غریبی به او روی آورد، تنها بود، می‌خواست با خودش حرف بزند، نمی‌توانست، سخت جرأت می‌کرد نفس بکشد... به دنبال کلمات گشت؛ واژه‌ها از دهان‌اش بیرون می‌افتاد، زجری بود... همه‌چیز در اطراف‌اش به او فشار می‌آورد تا به درون بیاید... انگار چهره‌های آشنا، چهره‌های فراموش شده از تاریکی بیرون می‌آمدند، آهنگ‌های قدیمی بیدار می‌شدند، او دور بود، دور... در پیکره‌ای پناه گرفت که پیش چشمان‌اش معلق بود.

Back home? This makes no sense, these two words ruin everything... I have to leave, to go to *her* - but I cannot, I must not.

برگردد خانه؟ این هیچ معنی ندارد، این دو کلمه همه‌چیز را خراب می‌کند... باید بروم، بروم پیش‌اش، اما نمی‌توانم، اجازه ندارم.

Untitled, 2011, collage, pencil and gouache on paper, 55x55 cm

The world felt luminous to him, and within himself something was stirring and swarming toward an abyss toward which he was being swept by an inexorable force. He burrowed into himself... You see, I've just had this idea, if I could only determine whether I'm dreaming or waking: you see, it's a fine idea, let's try it out.

جهان به نظرش درخشان آمد؛ چیزی در درون‌اش در حال جوشیدن و انبساط به سمت مغاک بود؛ نیرویی گریزناپذیر او را بدان سمت می‌راند. درون خودش نقب زد... می‌دانید؟ الآن این ایده به ذهن‌ام رسید، اگر صرفاً می‌توانستم بفهمم که خواب‌ام یا بیدار! می‌بینید؟ ایده‌ی خوبی است، بیایید امتحان‌اش کنیم.

As he made his way down he saw a rainbow haloing his shadow and felt as if something had touched his brow, the Being was speaking to him...
"Are you a theologian?" Yes!

همچنان که از کوه پایین می‌آمد دید که رنگین‌کمانی دور سایه‌اش هاله‌ای رسم کرده و حس کرد که چیزی پیشانی‌اش را لمس می‌کند. هستی با او حرف می‌زد...
«مگر تو الهیات می‌دانی؟» بله!

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

The universe was an open wound; it caused him deep nameless pain... Now I feel so confined, so confined, you see, sometimes I feel as if my hands were hitting up against the sky; O I'm suffocating!

جهان زخمی گشوده بود که رنجی عمیق و بی‌نام بر او تحمیل می‌کرد... حس فروبستگی دارم، تنگنای شدید، می‌دانید، گاهی حس می‌کنم دستانم به سقفِ آسمان می‌خورد؛ دارم خفه می‌شوم!

At these moments it seemed to him as if he alone existed, as if the world lay only in his imagination, as if there were nothing but himself, eternally damned, Satan himself: alone, tormented by his imaginings. He chased through his past life at breakneck speed, saying: consistent, consistent; whenever somebody said something: inconsistent, inconsistent; it was the abyss of irreparable madness, an eternity of madness.

در این لحظات به نظرش می‌آمد که صرفاً اوست که وجود دارد، که جهان صرفاً در خیال اوست، انگار چیزی جز او وجود ندارد، ملعون ابدی، خودِ شیطان: تنها، شکنجه‌شده توسط خیالات‌اش. با سرعتی سرسام‌آور در پی زندگی گذشته‌اش می‌دوید و می‌گفت: «هماهنگ! هماهنگ!» وقتی کسی چیزی می‌گفت: «ناهماهنگ! ناهماهنگ!» مغاکی بود از جنونی لاعلاج، جنونی ابدی.

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

The simplest, purest creatures were closest to elemental nature, the more refined a man's mental life and feelings, the more blunted this elemental sense became; he did not consider it to be a higher plane, it lacked the requisite self-sufficiency, but he believed it must be an endless delight to feel moved by the unique life of each and every form; to have a soul for stones, metals, water and plants; to take in every being in nature into himself as in a dream, as flowers do with the air at every waxing and waning of the moon.

ساده‌ترین و ناب‌ترین موجودات به طبیعت بدوی نزدیک‌تر بودند، هرچه شخص از لحاظ فکری و احساسی فرهیخته‌تر به همان اندازه هم حس بدوی‌اش ضعیف‌تر. اعتقاد نداشت که این سطحی متعالی‌تر است، به قدر کافی قائم‌به‌ذات نبود اما این را سعادتی بی‌پایان می‌پنداشت که با حیاتِ ژرفِ تمامی فرم‌های جهان در تماس باشد؛ که روح‌اش با سنگ‌ها، فلزات، آب و گیاهان انس داشته باشد؛ که مانند گل‌ها که هر بار با افزودن یا کاستنِ ماه، هوا را به درون می‌کشند تمامی عناصر طبیعت را همچون در رؤیا به درون خود کشد.

The overpowering solid planes and lines that had sometimes seemed to address him in loud tones... These people can't even draw a doghouse. They claim they want idealistic figures, but from what I've seen, they're all just a bunch of wooden puppets. This idealism represents the most disgraceful contempt for human nature.

این سطوح سختِ مقهورکننده و خط‌هایی که انگار او را با لحنی درشت خطاب قرار می‌دادند... این آدم‌ها حتا نمی‌توانند طرحی از لانه‌ی سگ بکشند. ادعا می‌کنند در پی فیگورهایی ایده‌آل‌اند اما تا آن جا که من دیده‌ام، صرفاً مشتی عروسک‌های چوبی‌اند. ایدئالیسم، شرم‌آورترین نوع تحقیرِ ذات آدمی است.

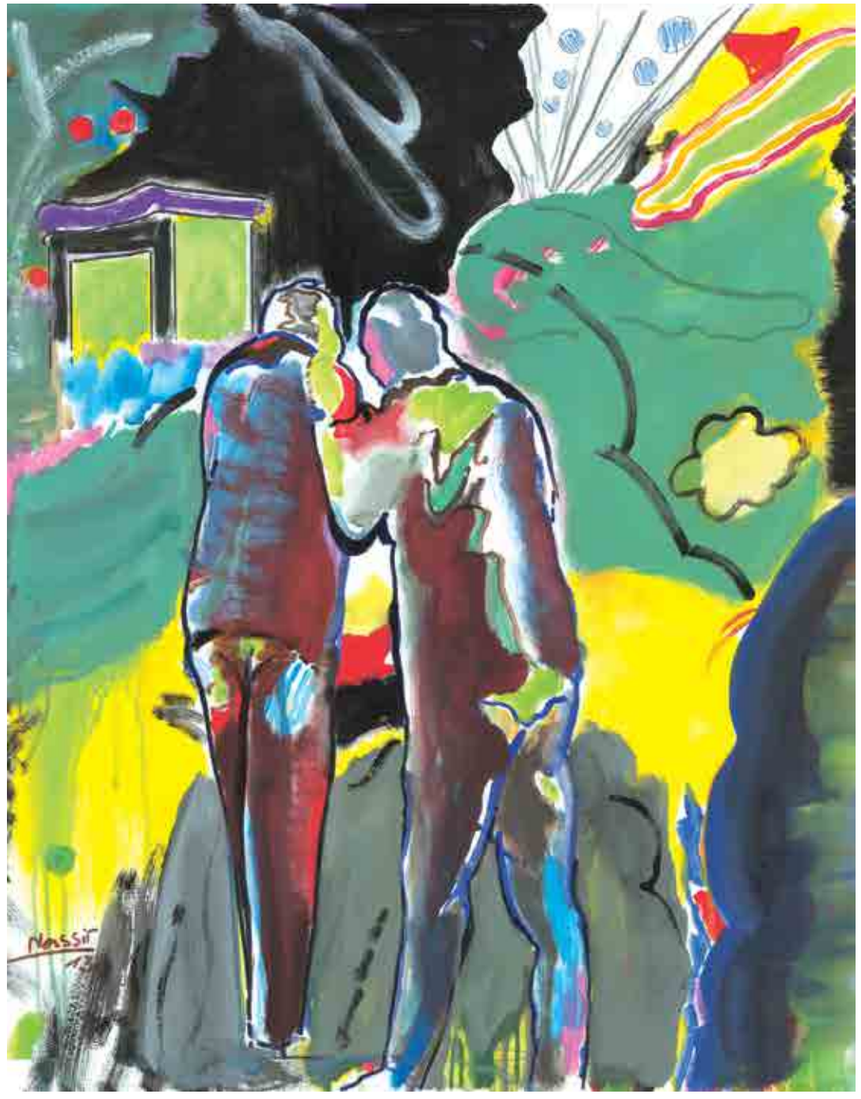
Untitled, 2015, collage, pencil, ink and gouache on paper, 55x55 cm

Then everything receded from him, the earth withdrew beneath him, it became as tiny as a wandering star and dipped into a rushing stream whose clear waters flowed beneath him... He was seized by a nameless anxiety in this emptiness, he was in a void.

چیزها خود را پس می‌کشیدند، زمین زیرپایش دور می‌شد، همچون یک ستاره‌ی سرگردان کوچک می‌شد و درون نهر زلالی می‌افتاد که در زیر او جریان داشت... اضطرابی بی‌نام در این خلأ بر او غلبه کرد؛ در فضایی تهی بود.

People, silent and somber, as if afraid to disturb the peace of their valley... But things were only bearable for him as long as the light lay in the valley; towards evening he was seized by a strange anxiety... He wanted to offer him help and counsel in all things, only he would have to first specify the place, the circumstances, and the individual.

مردم، ساکت و غمزده، انگار می‌ترسند آرامش دره‌شان را برهم زنند... اما چیزها صرفاً تا زمانی برایش قابل تحمل بود که دره آفتابی بود؛ هنگام عصر اضطرابی غریب او را فرامی‌گرفت... آماده بود در هر کاری به او کمک و همفکری دهد صرفاً باید مکان، شرایط و فرد مورد نظر را مشخص می‌کرد.



Untitled, 2013, pencil, colored pencil and gouache on paper, 80x63 cm

He felt no fatigue, except sometimes it annoyed him that he could not walk on his head... It was as if he needed to dissolve... The landscape was making him anxious, it was so narrow he was afraid he would bump into everything. He was in a state of indescribable distress.

احساس خستگی نمی‌کرد، صرفاً گاهی پکر می‌شد که چرا نمی‌تواند روی سرش راه برود... انگار لازم داشت که مضمحل شود... منظره مضطرب‌اش می‌کرد، چنان تنگ بود که می‌ترسید با همه‌چیز تصادم کند. رنجی بیان‌ناپذیر می‌برد.

Things were building up inside him, he was searching for something, as if for lost dreams, but was finding nothing. Everything seemed so small, so near, so wet, he would have liked to set the earth down behind an oven, he could not grasp why it took so much to clamber down a slope, to reach a distant point; he was convinced he could cover it all with a pair of strides.

چیزها درون‌اش روی هم انباشته می‌شد، دنبال چیزی می‌گشت، انگار پی رؤیاهای گمشده بود، اما چیزی نمی‌یافت. همه‌چیز بسیار کوچک، بسیار نزدیک، بسیار مرطوب می‌نمود. می‌خواست جهان را پای بخاری پهن کند، متوجه نمی‌شد چرا این‌قدر طول می‌کشد تا از دامنه‌ی کوه پایین برود و به جایی در دوردست برسد؛ فکر می‌کرد با چند قدم به آن جا خواهد رسید.

Untitled, 2015, collage and gouache on paper, 80x63 cm

با آن‌که متن خود را به پایان برده‌ام تا صحنه را به تصاویر بسپارم باید پیش‌تر بگویم چرا نقل‌قول‌هایم تصاویر را به حال خود رها نمی‌کنند و چرا بخش‌هایی از داستان لِنتس را بدون رعایت ترتیب داستان در حاشیه‌ها آورده‌ام. این نگرانی را البته داشته‌ام که مبادا طراحی‌ها بدل به تصویرگری متنی شوند که نیازی هم بدان ندارند؛ یا مبادا بار روایتگری — که این تصاویر از آن پرهیز داشته‌اند — به دوش‌شان بیفتد. طبعاً علی نصیر به هنگام کار این جملات را مد نظر نداشته و بیننده نیز می‌تواند از آن‌ها صرفنظر کند و بیننده‌ی تصاویر باقی بماند. اما این جملات، گویی با تصاویر خویشاوندی دارند و این رابطه را در همجواری خود کشف می‌کنند؛ این تکه‌های متن، تصاویر را می‌خوانند و فرصت طولانی‌تری را برای دیدن‌شان فراهم می‌کنند. علاقه‌شان به تصاویر، در عین تفاوت جهان‌هاشان، همچون همراهی اُبرلین کشیش با لنتس شاعر است: «ترکه‌ها را به اُبرلین داد و از او خواست که او را با آن‌ها بزند. ترکه‌ها را از او گرفت. او را چندین بار بوسید و گفت این تنها ضرباتی است که بر او خواهد نواخت.»

باوند بهپور

قصد ندارند بیننده را با قدرت بصری‌شان مرعوب کنند. علی نصیر همچون دیگر هنرمندان ایرانی نسل خود، لحنی ملایم‌تر از همکاران غربی‌اش اختیار کرده است.

طراحی‌های نصیر، برخلاف آثار بیانگرِ آلمانی، خاموش‌اند؛ فیگورها در سکوت به وضعیت خود می‌اندیشند. این خاموشی و پرهیز از بیان، به اثر کیفیتی اساطیری می‌دهد، انگار بیننده با خطی باستانی روبه‌روست که دیگر کسی سواد خواندن‌اش را ندارد، اما همچون هیروگلیف، همچنان گویای معنایی است که بیننده را مجبور می‌کند برای ارتباط گرفتن به زبان ابتداییِ مشترک میان آدمیان متوسل شود: زبان اسطوره، هرچند اسطوره‌ای معاصر و شهری. («پدر روحانی عزیز، آن خانم جوانی که درباره‌اش به شما گفتم مرده است، بله، آن فرشته مرده.» «از کجا می‌دانی؟» «هیروگلیف! هیروگلیف!» و بعد نگاهی به سوی آسمان کرد و گفت: «بله، مرده هیروگلیف.» چیزی بیشتر نمی‌شد از او بیرون کشید.»[۱۶])

زیبایی‌شناسی این آثار به زیباسازی نزدیک هم نمی‌شود. گویی خطابه‌ی لنتس در باب هنر در مورد این آثار نیز صادق است: «آن‌چه در همه چیز می جویم زندگی است، قابلیت وجود داشتن، همین. در نتیجه لازم نیست که بپرسیم زیباست یا زشت. این حس که تمامی آفریدگان جاندارند از هر دوی این‌ها وزین‌تر است و باید در امور هنری، تنها معیار باشد.»[۱۷] علی نصیر پرهیز دارد از این‌که طراحی‌هایش تصویری ایده‌آل از انسان به دست بدهد یا حتا به آن بگراید: «این‌ها حتا نمی‌توانند طرحی از لانه‌ی سگ بکشند. ادعا می‌کنند در پی فیگورهایی ایده‌آل هستند اما تا آن جا که من دیده‌ام صرفاً عروسک‌هایی چوبی‌اند. ایدئالیسم شرم‌آورترین نوع تحقیر ذات انسانی است.»[۱۸]

آثار نصیر مغرورتر از آن‌اند که وقف تأثیرگذاری بر مخاطب باشند. بدون اندیشیدن به مخاطب کشیده شده‌اند و این را حاشا نمی‌کنند. درونگرایی‌شان اتفاقاً خود را در انتقال فیگورها به فضای آزاد و قرار دادن‌شان بر صحنه‌ای بیرونی نشان می‌دهد، گویی روابط‌شان در تئاتری صامت به نمایش گذاشته شده باشد. چیدمان صحنه و میزانسن فیگورها همه بر نوعی تصویرگری (اما نه روایتِ) جهان پرسوناژها معطوف است. بیننده انگار از سوراخ کلید به جهان درونی این آدم‌های تنها سرک می‌کشد، جهانی که اگر پادرمیانی علی نصیر نبود (همچون وساطت بوشنر برای لنتس) این پرسوناژها علاقه‌ای به بیان‌اش نداشتند.

۱. (ترجمه‌های فارسی از نگارنده است.) Gilles Deleuze and Félix Guattari (2003) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (London: Continuum), p. 2.
۲. یاکوب میشائل راینهولد لنتس (Jakob Michael Reinhold Lenz) (۱۷۵۱-۱۷۹۲) شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی‌زبان نهضت «توفان و طغیان» (Sturm und Drang) بود. لنتس، در کلاس‌های کانت شرکت می‌کرد و با گوته دوست بود. داستان لنتس که ماجرای روانپریشی اوست در سال ۱۷۷۸ اتفاق افتاده و براساس روایت اُبرلین (Johann Friedrich Oberlin)، کشیشی که لنتس را در خانه‌ی خود پذیرفت، نوشته شده است. واژه‌ی لنتس در آلمانی به معنای «بهار» است.
۳. کارل گئورگ بوشنر (Karl Georg Büchner) (۱۸۱۳-۱۸۳۷) شاعر، نویسنده و پزشک آلمانی متعلق به نهضت ادبی «آلمان جوان» (Junges Deutschland) که بسیار جوان درگذشت. داستان لنتس ناتمام است و بخش‌هایی از آن که در آلمان منتشر گردید در زمان چاپ ممنوع شد. لنتس را از اولین نمونه‌های مدرنیسم در ادبیات می‌شمارند.
۴. همان.
۵. همان.
۶. همان.
۷. همان.
۸. همان.
۹. Martin Heidegger (1934) "Why Do I Stay in the Provinces? "in: Thomas Sheehan (ed.) (1981) *Heidegger: the Man and the Thinker* (Chicago: Precedent Publishing), p. 27)
۱۰. George Büchner (2004) *Lenz*, trans. Richard Sieburth (New York: Archipelago Books), p. 31.
۱۱. درواقع اگر شرح روحیات لنتس را از داستان بوشنر حذف کنیم، این داستان در ساختار و لحن جملات، شباهت بسیار به روایت مستند اُبرلین خواهد داشت.
۱۲. همان، ص ۳۳.
۱۳. دلوز و گتری، ضد ادیپ، همان، ص ۲.
۱۴. بوشنر، همان، ۳۱.
۱۵. همان، ص ۳۳.
۱۶. همان، ص ۳۹.
۱۷. همان، ص ۳۴.
۱۸. همان.

امتناع از دراز کشیدن بر تخت روانکاو

باوند بهپور

«دیوانه‌ی در حال هواخوری الگوی بهتری است تا بیمار خوابیده بر تخت روانکاو.»[1] این جمله‌ی صفحات آغازین «ضدادیپ» دلوز و گتری است. فیگورهای طراحی‌های علی نصیرانگار به توصیه‌ی مشابهی عمل می‌کنند و همین «الگوی بهتر» را در پیش گرفته‌اند. در جهان کاملاً ذهنیِ این طراحی‌ها (که اگر به خاطر چند فیگور استتار شده در آن‌ها نبود انتزاعی به نظر می‌آمدند) فیگورها به روانکاوی تن نمی‌دهند. حاضر نمی‌شوند روی تخت روانکاو دراز بکشند چون می‌دانند که مشکل‌شان روان‌شناختی نیست: «نفس کشیدن در هوای تازه، رابطه‌ای با جهان بیرون: گشت‌وگذار لِنْتْس[2] آن‌طور که بوشنر[3] توصیف کرده مصداق آن است. برای لنتس خیلی فرق دارد که برود هواخوری یا گیر کشیشی بیفتد که می‌خواهد وادارش با پدر و مادرش یا با خدای دین رسمی معاشرت کند.»[4] هرچند گاه‌به‌گاه نشانه‌ای دال بر سن، جنسیت یا جایگاه اجتماعی‌شان در این طراحی‌ها به چشم می‌خورد، این فیگورها از پس‌زمینه‌ی اجتماعی خود کنده شده‌اند؛ انگار برای لحظاتی از شهر فرار کرده‌اند. گاه خطوط محیطی‌شان گوشه‌ی کت یا قایقی را ترسیم می‌کند تا بیننده فراموش نکند که شهر نزدیک است. این آدم‌ها بیشتر «ذهن»اند تا «بدن». به آغوش طبیعت نیفتاده‌اند؛ برای لحظه‌ای از دل دستگاه بیرون کشیده شده‌اند («همه‌سو ماشین‌های تولیدی، ماشین‌های آرزوکننده، ماشین‌های روان‌پریش»[5]) تا همچون قطعاتی جداگانه مطالعه شوند. علی نصیر چرخدنده‌هایی را از میان‌شان جدا می‌کند تا تعاملشان را به نمایش بگذارد. طراحی‌های نصیر مثل دوربینی آزمایشگاهی، سیگنال‌هایی از این فیگورها را می‌گیرد و ثبت می‌کند بی‌آن‌که توضیح‌شان بدهد یا فهم‌پذیرشان کند: انگار پرتونگاریِ مغز کسی را در معرض دید یک غیرمتخصص قرار داده باشند.

و این صرفاً مضمون یکی دو اثر از آثار او نیست. بیش از چهل سال است که علی نصیر هر روز با شکیبایی روحیات پرسوناژهایش را ثبت کرده است. آن‌ها را در لایه‌ای هستی‌شناختی می‌کاود اما حکمی عام در موردشان صادر نمی‌کند و چیزی عام در موردشان نمی‌گوید. اتفاقاً آدم‌هایی خاص‌اند، نه ژنریک: همچون تقویمی روزانه، لحظه‌های منفردی از زندگی‌شان را ثبت کرده؛ آلبومی خانوادگی از دنیای هنرمند: خودش، همسرش و فرزندش. فیگورها و اشیاء در این نقاشی‌ها نماد چیزی نیستند؛ از قصه‌گویی به دورند، خصلتی که در میان طراحان ایرانی نادر است. این پرسوناژها خودشان را به نمایش می‌گذارند: نماد زن و مرد، نماد مادر و پدر یا هیچ دسته‌بندی عام دیگری نمی‌شوند. خودشان را از قیدهای اجتماعی آزاد کرده‌اند: «در مقابل، زمانی که به هواخوری می‌رود گرداگرد او را کوهستان و دانه‌های برف فرامی‌گیرد؛ با خدایان دیگر است یا بی‌هیچ خدایی، بی‌خانواده، بی‌پدرومادر، و در عوض در آغوش طبیعت.»[6] طراح، حواس‌اش هست که ارجاعات کلامی در آثارش شکل نگیرد و نمی‌گذارد مفاهیم‌اش کلمه‌ای برای بیان خود بیابند. این آدم‌ها به جهانی پرتاب شده‌اند که چیزها در آن نامی ندارند: «لنتس خود را به زمان پیش از جدایی انسان و طبیعت فرافکنده است؛ پیش از آن‌که دودستگی‌های مبتنی بر این جدایی شکل بگیرند.»[7] در چنین جهانی، آدم‌ها و اشیاء صاحب رنگ یا حدود خود نیز نیستند: رنگ‌ها و خطوط به حریم‌شان تجاوز می‌کنند و آن‌ها را با پس‌زمینه درهم می‌آمیزند: «باور داشت که سعادت بی‌پایانی است که با حیات ژرف تمامی فرم‌های جهان در تماس باشد؛ که روح‌اش با سنگ‌ها، فلزات، آب و گیاهان انس داشته باشد؛ که مانند گل‌ها که با هر بار افزودن یا کاستنِ ماه، هوا را به درون می‌کشند تمامی عناصر طبیعت را همچون در رؤیا به درون خود بکشد.»[8] این طراحی‌ها سکوت جنگل را دارند؛ فردی شهری با چکمه‌هایش از درون جنگل می‌گذرد، جنگلی که روح آلمانی در عمق خود همواره با آن احساس نزدیکی کرده است: جنگل سیاه.

هایدگر در نوشته‌ای به نام «چرا من در شهرستان زندگی می‌کنم» کلبه‌ی محل کارش را در بالای کوه توصیف می‌کند تا به شرح رابطه‌اش با طبیعت بپردازد. در آن‌جا، همچون راینر ماریا ریلکه سی‌سال پیش از او، تمایزی میان «تنهایی» و «تنها بودن» قائل می‌شود: «این جهانِ کاریِ من است... درواقع من هیچ‌وقت منظره را نگاه نمی‌کنم. تغییرات ساعت‌به‌ساعت آن را، روز و شب در رفت‌وآمد فصول تجربه می‌کنم. وزن این کوه‌ها و سختی صخره‌های بدوی‌شان، رشد آرام و سنجیده‌ی درختان صنوبر، شکوه ساده و درخشان علف‌زارها، خروش چشمه‌های کوهستانی در شب‌های دراز پاییز، سادگی خشک زمینِ تختِ پوشیده از برف، تمامی این‌ها از دلِ هستیِ روزمره در آن بالا می‌گذرد و بدان رسوخ می‌کند، و آن‌هم نه در قالب لحظه‌های جذبه‌ی «زیبایی‌شناختیِ» تصنعی یا همدلیِ ساختگی، بلکه در لحظه‌ای که وجود شخص در کار است... مردم شهر غالباً می‌پندارند که فرد در دوره‌ای طولانی و یکنواخت در کوهستان در میان روستاییان احساس تنهایی خواهد کرد. این «تنهایی» نیست (Alleinsein/loneliness)، «تنها بودن» است (Einsamkeit/solitude). در شهر بزرگ شخص چنان احساس تنهایی می‌کند که در جای دیگر امکان ندارد. اما در شهرها نمی‌شود تنها بود. تنها بودن، قدرتی خاص و اصیل دارد که ما را منزوی نمی‌کند.»[9] احوال لنتس، و همین‌طور فیگورهای علی نصیر، به تنهایی نزدیک‌تر است تا تنها بودن. دیوانه‌ی در حال هواخوری شباهتی به کسی که در دل طبیعت زندگی و «کار»

می‌کند ندارد. این فیگورها از شهر فرار کرده‌اند؛ در طبیعت تنها نیستند و با تنهایی‌شان کنار نمی‌آیند: «تنهایی ناگواری به او روی آورد، تنها بود، تنهای تنها، می‌خواست با خودش حرف بزند ولی نمی‌توانست، سخت جرأت می‌کرد نفس بکشد... اضطرابی بی‌نام در این خلأ بر او غلبه کرد، در فضایی تهی بود... انگار کسی او را دنبال می‌کرد، انگار چیزی ناگوار بر او مستولی می‌شد، چیزی که هیچ انسانی نمی‌تواند تحمل کند، انگار جنون بر پشت اسب در پی او می‌تاخت.»[10] تماس با محیط برای این فیگورها نه خجسته است و نه آرامش‌بخش. در حکم جنگی دائمی است. چیزی پاستورال یا عرفانی، از جنس رابطه‌ی هنرخاور دور با طبیعت در این طراحی‌ها وجود ندارد. برخلاف نقاشیِ منظره‌ی سنتیِ اروپایی نیز، این‌ها چشم‌اندازهایی نیستند که به سوی طبیعت «گشوده» شده باشند: نگاهشان «به» طبیعت از بیرون نیست، از دل جنگل است، به مثابه بخشی از بربریت؛ این جنگل، همچون خودشان و روابط‌شان با دیگران برایشان آزارنده است. نصیر گاهی ناظر را نیز در تصویر لحاظ می‌کند تا به خودِ این نگاه کردن، نگاه کرده باشد؛ مانند بوشنر، که لنتس را با فاصله‌ای اندک از بیرون می‌نگرد و از دید سوم شخص توصیف می‌کند ولی در مقابل، روحیات او را در منظره انعکاس می‌دهد.[11] پرسوناژهای نصیر با طبیعت از جنبه‌ی خشونت و زور عریان‌اش گره می‌خورند و یکی می‌شوند. این یکی شدن برایشان خجسته نیست؛ التیام زخمِ جدایی از مبدأ نیست. همچون از دست رفتن باقیمانده‌ی فردیت و سلامتِ روان جلوه می‌کند. عضوی بریده است که پیوند نمی‌خورد: «تمام کیهان، زخمی گشوده بود؛ این برایش رنجی بی‌نام به دنبال داشت... به اتاق انزوایش برگشت؛ تنها بود، تنها!»[12]

مانند شخصیت‌های بکت، این فیگورها درون ماشین آزار دیده‌اند. تمایز روشن میان سوژه و ابژه یا بیرون و درون در موردشان مبهم است: «دیگر تمایزی به نام انسان و طبیعت در کار نیست؛ صرفاً صحبت از فرایندی است که یکی را در دیگری تولید می‌کند و دستگاه‌ها را با یکدیگر جفت می‌کند. همه‌سو ماشین‌های تولیدی، ماشین‌های آرزوکننده، ماشین‌های روان‌پریش: خود و ناخود، بیرون و درون دیگر هیچ معنایی ندارد.»[13] فیگورهای نصیر برای حفظ فردیت‌شان دست‌وپایی می‌زنند و آن را به‌راحتی واگذار نمی‌کنند. در وضعیت «آخربازی» به بازی کردن ادامه می‌دهند. در کشاکشی دائمی با محیط‌اند و به همین خاطر بسیار پویا تصویر می‌شوند: علی نصیر در قاب هزاران تصویر، «شدن»‌شان را تصویر کرده است: هر روز به درون دنیایی که هنوز برایش ناشناخته است سرک کشیده تا لحظه‌ای معین را به رنگ ترجمه و ثبت کند تا مگر چون لنتس (که او نیز طراح است) ترس از کوری را از خود رانده باشد، تا همچون او به خود اثبات کرده باشد که در رؤیا نیست. برای فیگورهایش، رنگ گریزی است از جبرِ کلام و الزام‌های زبانی: زبان هرگز با آن‌ها منصف نبوده است. («به دنبال کلمات گشت و از دهان‌اش بیرون می‌افتادند اما زجری بود.»[14] «وقتی دیگر، اُبرلین جدول رنگ‌ها را نشان‌اش داد و رابطه‌ی هر رنگ را با انسان برایش تشریح کرد. مثلاً دوازده حواریون را مثال آورد و این‌که هر کدام‌شان یک رنگ دارند. لنتس همه‌ی این‌ها را به درون خود کشید، چیزها را پی می‌گرفت و از حد به درمی‌برد، شروع کرد به خواب‌های پریشان دیدن.»[15]) در کارهای اخیرش، فیگورها ناگزیر شده‌اند با رنج‌شان کنار بیایند و بر لاینحلی این وضعیت آگاهند. آن‌ها راهی طولانی آمده‌اند. در اولین دوره‌ی طراحی‌هایش (۱۳۶۵-۱۳۶۲) نصیر دغدغه‌ی تقابل «حاکم و قربانی» را داشت: فاجعه را در لحظه‌ی رخ دادن‌اش ثبت می‌کرد. فیگورها مرزی مشخص داشتند و حضور اروتیسم و خشونت بارز بود. پس از دوره‌ای کوتاهی از آثار انتزاعی (۱۳۶۷) به سروقت طراحی فیگوراتیو بازگشت، اما این بار روی مضمون مرگ متمرکز شد و فیگورهای در حال اضمحلالی را کشید که دور تابوتی حلقه زده بودند. در کارهای اخیرش اما، این فیگورها با نوعی تقدیرگرایی بکتی آرام گرفته‌اند.

رویکرد نصیر به بازنمایی وضعیت انسانی او را از دیگر هنرمندان ایرانی که به منظره پرداخته‌اند متمایز می‌کند. هرچند که هر طراحیِ منظره، همواره تعبیری از منظره است و منظره‌ای درونی را به نمایش می‌گذارد، باز درونگرایی نصیر نه نسبتی با معنویت سهراب دارد، نه با نگاه فاخر و بی‌زمان سعیدی یا تخته‌سنگ‌های معلقِ درختان داوود امدادیان در نور غروب. آن‌ها که در ساختار طراحی‌های نصیر به دنبال شباهتی با زبان بصری زادگاه نقاش بوده‌اند گاهی درونگرایی این آثار، یا برخی رنگبندی‌ها، یا تخت بودن فضای تصاویر را به نگارگری شبیه یافته‌اند، مثلاً از این لحاظ که عمق را از طریق پلان‌های مختلف ایجاد می‌کند و با حذف نقطه‌ی گریز، می‌گذارد نگاه بیننده در فضای تصویر بچرخد. (نصیر و لنتس هر دو در رنج فروریختن «افق» با هم شریک‌اند.) اما به مثابه یک هنرمند آلمانی، علی نصیر در پس‌زمینه‌ی بسیار متفاوتی خوانده می‌شود. او تحصیلات هنری خود را در دانشگاه برلین در زمان اوج نئواکسپرسیونیسم در آلمان آغاز کرد (سال ۱۳۵۷) هرچند کارهایش مسیری متفاوت از این سبک را در پیش گرفتند. نصیر آن‌قدر با بازنمایی جهان شخصی‌اش درگیر بوده که نخواهد در آثارش به رخدادهای سیاسی و هنری جهانی یا محلی مستقیماً واکنشی نشان دهد. ضمناً کارهایش زمختی آثار نئواکسپرسیونیست‌های نوبه‌ویلده (جنبش «وحشی‌های نو») را ندارد؛ فلسفی‌تر و غمناک‌ترند؛ و

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

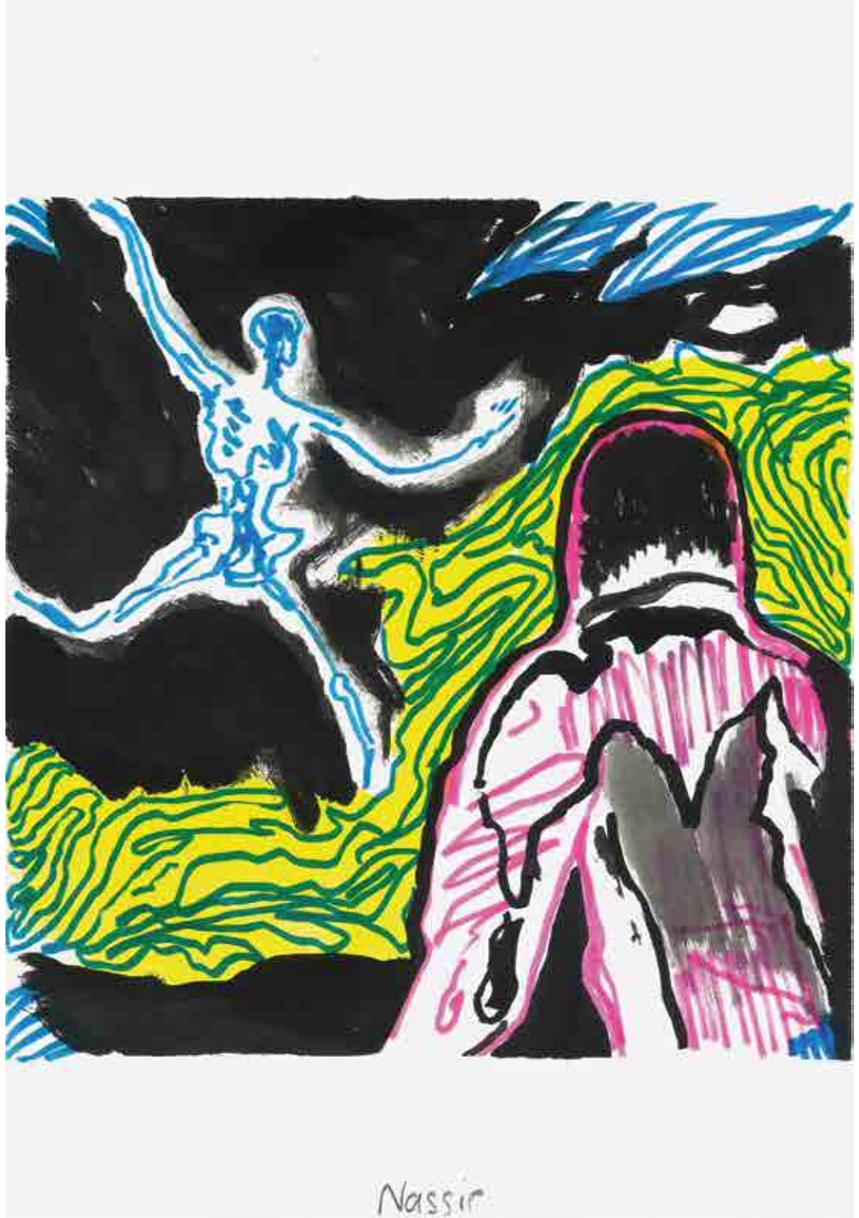
Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

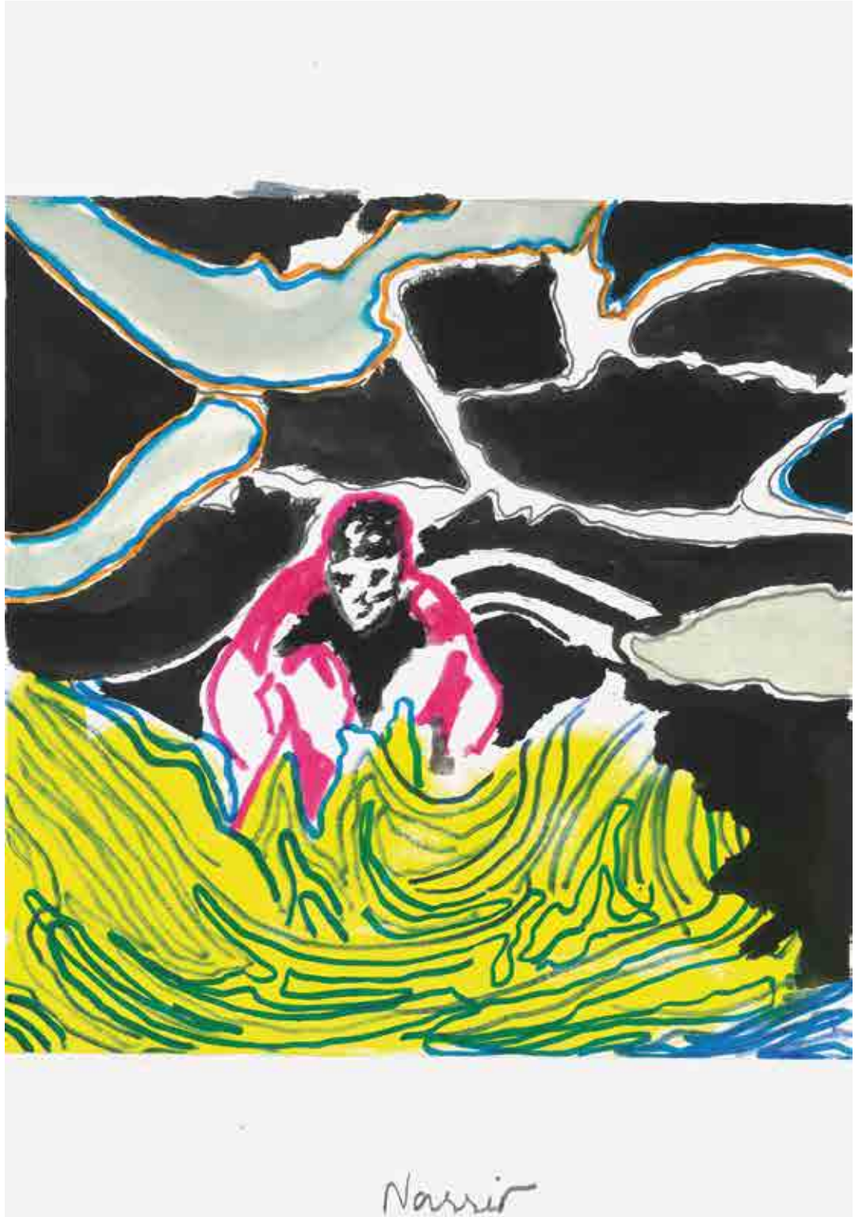
Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm



Untitled, ink and gouache on paper, 37x27 cm



Untitled, pencil and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink, gouache and collage on paper, 37x27 cm

One Unfinished Drawing After Another Unfinished Drawing

A Look at the Drawings of Ali Nassir

Vahid Hakim

In one of Ali Nassir's drawings, a man is staring at a frame. The frame is a drawing hung on the wall. Perhaps not. A window opening to another room, seemingly both a familiar and unfamiliar prospect of a restless scene defined by an intertwining mass of figures via a loose area of paint. The contents of the frame and the shadowy man standing opposite, disrupt our emotional state and incur a sense of foreboding. The drawing within the frame draws our attention to the man observing it; a man in the guise of a shadow opposite intense touches of paint.

The interpretation of this image via the analysis of its signifiers can also be used to ponder the essence of Nassir's other drawings. However, the number and variety of the content in his drawings, cover a vast spectrum of surging anticipation. That which is evident is that the drawing in question places the observer outside the visible frame where he exists as an observer within the artwork, even though in many of Nassir's other drawings that individual is busy with his own daily routine. Further, this drawing reveals the resemblance that we, as observers, bear to Nassir's drawings.

The most important elements created upon the white paper are the combination of nature and human acts, and these touches of paint present humankind as the agent of this combination. It is as if nature will cease to exist without the attention and actions of humankind. Humankind dubs nature, appropriates it and then dominates and possesses it: Behold! A tree leans towards the river, its shade suits well to reside; this place is ours.... The inherence of this initial and obvious situation in which we are witness to both the combination of nature and human acts, has thus far been addressed as the era of earth's devourment by the modern subject and its ensuing survival. Many of the approaches to nature in various art historical periods are the result of this very initial model. Humankind's fear of nature, coexistence alongside it and benefiting from its bounty and finally confronting its might and overpowering it, can all be found in this initial model. This model found in traces in Nassir's work, is also accompanied by his attention to more recent events in nature and the world and to an outlook based on chaos in its modern-day definition. Thus, one cannot consider him a landscapist per se, even though all the elements of nature are visible in his works. Even the corresponding inner intentions of the artist himself towards nature, are not his concern. His concern is the presentation and suggestion of chaos and gives him the freedom to move between nature and interior spaces, architecture, objects and the mind in a combination of the location and furnishings of life. Therefore from a certain point of view, one can consider such a combination by the artist as a metaphor for this world. In his drawings, the existence of objects and nature, taking into consideration deformation, reversal, damage and the disorder of elements, is the expression of a chaotic world at the hands of humankind. This is when in some of the drawings, the characteristics of nature such as a confrontation between technology and its ensuing nihilism, help compensate for a void which has befallen humankind because the meaning of life has been lost.

This world, whatever it may be, is not silent and passive. Humankind, even if weak like when following a catastrophe, still struggles to regain its strength to bear new responsibilities and sometimes, the violence
and pain suffered will not be suppressed. Among Nassir's touches of paint, the subject reappears and sees himself allocating responsibilities over the destruction or ruins. Even in some of the artist's more recent drawings, the subject in question has grasped the joy and safety of living among others.

In expressing a chaotic world, a world in which chaos and order never cease to clash, the artist represents familiar objects in a unique way—shadowy figures, geometric objects or surfaces—such that often, in order to express and depict such a world, he reaches beyond the representational boundaries of objects in order to achieve a more personal expression. (This gradual transformation of a known form to one of deformation and evocation can be seen in the various periods of Nassir's work). At first glance, Nassir's drawings act outside the interpretation of symbols and elements and beat along with the heart like a loud and rhythmic song. However, a moment later, familiar elements—sometimes ghostly and shadowy like flames separated from a body of fire—appear to our logic. The constant shift between a known and unknown form has for many years become a "place" for this artist's creativity, where he reaches—beyond protecting the signs of his work—to the energy being emitted from the depth of these images. Despite all this, we are still witness to human figures: one sole and mature, others bearing rage or apathy, like survivors of a ship through a fierce and destructive storm who discover their place amid the surface of his images by releasing the helm. One such figure depicted via touches of paint not necessarily possessing a vast body—is the representation of a human form; a shadow watching—allow me to elaborate—part of a shadow who continues to guard the self-conscious events within the image. Again he arrives despite all, at a vista of land and trees, at a field of heather, lines and movement, keeping alive a raging battle field; a battle which from a visual point of view, is fixed between morphic and amorphic states.

Here we return to an act—like the acts observed in Nassir's drawings and spoken of at the beginning of this text—and deem that act as a predominant one in the drawings. Allow me to point out that the ultimate goal of discussing this observation is not to observe in order to reach a direct understanding of nature and everything that we see. It is also an investigation in the current observation and examination of the reasons for that object within its initial, historical and geographical context. Just like when we look at a street where an event took place, and now feeling reluctant and sad, we comprehend that street with a sense of hesitation in both its current state and past history. In this manner, the observance of reality in Nassir's drawings via his personages is like sprinkling water over the face of self-consciousness in order to wake it from the throws of obliteration, because the act of observing, is in itself an "act" and counts as the guardian of self-consciousness. These personages, although staring into their horizons, are busy building, they are angry and anxious, and sometimes seem tired and indifferent. However, they do not give up on being present and acting in the arena of life. They are as if the overseers of their own fears and desires, the overseers of the undesired and the damaging consequences of their requests and actions and the overseers of oblivions and recollections.... These human states, these human hesitations and whispers to oneself and to others, speak of the personages being self-conscious of their own state and reveal their observant souls. Even a fistfight with others and with the world in Nassir's drawings, are signs of the alert souls of his personages. They seem to build something yet destruct something else. In his drawings sometimes the act of building and the act of destroying lose their boundaries: an endless battle causing fatigue and suffering, and simultaneously blooming into the shimmer of colors springing forth from the heart of darkness. And we, as observers are faced with the results of the artist's visual impressions—the experience of a life on
pieces of paper—must not ignore the relationship of this act to the artist himself, he who in the position of a conscious subject does not even ignore for one moment all that which he breathes in from the world around him. Finally the pieces of paper—works of art—thanks to the artist's mind and as the summary of this observance, find the strength in the guise of a firm subject to strike the viewer's alertness like a bolt of lighting. In such an instance, the act of observance reaches its inner levels, something that can be referred to as the melting of the "soul of observance." The more succinct and abstract Nassir's drawings become, the more visible this combination and its resulting effects become, because assigning the importance of signs to that beating substance, is like the entire image is reflecting the rays of that observance in the eyes of the viewer via a convincing system. In Nassir's drawings, the shimmer of bright and fiery colors shining from the dark, render ineffective the paralysis of the personages in his images—the shimmer of the colors in and of themselves are glad tidings of wakefulness and consciousness.

What is this consciousness if not the life of a soul in a world which is never free of the threat of death and destruction? This kind of shimmer, in the chaotic world of Nassir's drawings is reminiscent of the Hegelian interpretation of the life of spirit faced with death, "However, the life of spirit is not a life that is fearing death and austerely saving itself from ruin; rather, it bears death calmly, and in death, it sustains itself."[1] This is how the other signs and manners among Nassir's drawings are. They symbolize the life of the spirit, a spirit which although regards its regretful situation painfully, still musters all its strength for life in various acts: the act of embracing and the understanding of the other in a chaotic world; the act of building something even if insignificant and if with a will weakened by the desire to continue life; and ultimately, the act of creating order and living joyfully upon an unstable earth which will soon swallow man within itself; and perhaps amidst all this, the act of reflection on the cause and investigation into the causes of catastrophes which have befallen him. And allow us to glance beyond the image, the act of the artist in alerting the viewer of the present situation... and if one cannot consider the shock and apathy of the personages as acts, then that concealed force in the colorful reflection of those images can be considered a kind of hopefulness; a light which sparks from the heart of darkness and overflows.

Humankind in his passage from nature to culture—aside from the hours spent in thought and self-reflection —has not maintained much distance from chaos and conflict. In other words, the date of such a passage and evolution in the progressive West has been the history of conflict, the history of destruction and reconstruction. However, on this path, the West has persistently strived for one more thing: the expression, representation, documentation and recording of the history of chaos. From this viewpoint one can regard the history of Western art—expect for the eras in which artists were hard at work exploring the issue of language and form—as the history of chaos, the history of disgust from, protest to, and praise of this chaos. The history of art, at times lethargic and with no other choice has proclaimed itself like the history of jest and folly, and at other times as if it would accept and forget this chaos. The drawings of Nassir are an experience within the limits of this chaos. The artistic pulse of Nassir's world beats within this chaos, in the acceptance and rejection of all that which it is faced with. The humankind of his drawings, in whatever appearance and emotional state, seem to muster strength, to build and bring joy without the loss of self- consciousness towards a harsh reality. Nassir's vision in various periods of his artistic legacy, seems to not, even for a moment, lose sight of that which is incomplete and never-ending... what does he see? A scream suspended in the air, an angry human being, a restless animal, individuals hard at work building and improving an unstable ground, but whose desire and memory have rendered his mood as a halo would the atmosphere. He blinks at the reality of his own world; a concealed meaning in each blink, a meaning which every child has inherited from his ancestors, the same ancestors whom we consider our near history of art, a history within a stone's reach. Nassir's drawings are rapid and incomplete, just as our world is incomplete and insufficient; one unfinished drawing after another unfinished drawing, like the days in our lives, which end inadequately and are followed by other days, all of them also inadequate.

Is not the artist the very aforementioned shadow staring at a restless and incomplete scene in a drawing of his own life?

1 Hegel, G. W. F., Phenomenology of Spirit, trans. Francesca Brencio,

March, 2016

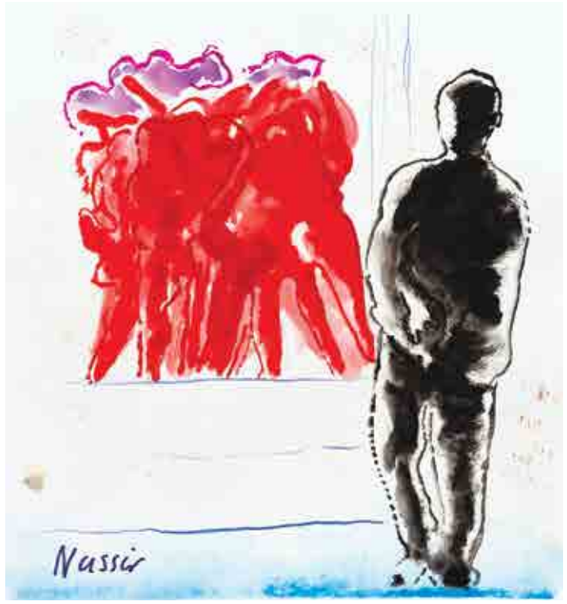
Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, 2009, pencil, ink and gouache on paper, 55x55 cm



Untitled, 2009, pencil, ink and gouache on paper, 55x55 cm

این هُشیاری چیست مگر زندگانی روح در جهانی که هر دم تهدید زوال و مرگ رهایش نمی‌کند؟ تلالؤیی از این دست، در جهان آشوب‌گون طرح‌های نصیر یادآور این تعبیر هگلی از زندگانی روح است در برابر مرگ: «زندگانی جان (روح)، آن زندگانی‌ای نیست که از وحشت در برابر مرگ عقب می‌نشیند و خود را از ویرانی برکنار نگاه می‌دارد، بلکه آن زندگانی است که تاب‌آرنده‌ی مرگ است و خود را در مرگ نگاه می‌دارد.»[1] از این دست‌اند دیگر نشانه‌ها و حالاتی که در طرح‌های نصیر نشان از زندگانی روح دارند، روحی که گرچه با ملال در وضع اسف‌بار خویش می‌نگرد اما تمام نیروی خود را برای زندگانی گرد می‌آورد: کنش درآغوش کشیدن و درک دیگری در جهانی آشوب‌زده؛ کنش ساختن چیزی، هرچند ناچیز و با انگیزه‌ای تحلیل‌رفته به قصد ادامه‌ی زندگی؛ از این هم بیشتر، کنش سامان دادن و شاد زیستن بر زمینی که سست است و عن‌قریب آدمی را در کام خود فرو می‌کشد؛ و شاید، در همه‌ی این احوال، کنش بازاندیشی در چرایی و تفحص در چگونگی فجایعی که بر او گذشته است، و بگذارید به بیرون تصویر سرک کشیم، کنش خودِ نقاش در آگاه ساختن بیننده از وضع موجود... و اگر نمی‌توان در برخی از طرح‌ها بُهت و بی‌تفاوتی پرسوناژها را همچون کنش به‌حساب آورد، آن نیروی نهفته در بازتاب‌های رنگ‌رنگِ همان تصویرها به‌سان گونه‌ای امیدواری تلقی می‌شود؛ بارقه‌ای که از دل سیاهی فوران می‌کند و جاری می‌شود.

آدمی در گذار از طبیعت به فرهنگ ـ جز در ساعات تأمل و خوداندیشی ـ فاصله‌ی چندانی را با آشوب و جدال حفظ نکرده است. به عبارتی، تاریخ چنین گذار و تحولی در غربِ مترقی تاریخ جدال و کشمکش بوده است، تاریخ ویران کردن و ساختن. اما در این مسیر، غربیان در چیزی دیگر نیز مصّرانه کوشیدند، یعنی همان بیان، بازنمایی، ثبت و تاریخ‌نگاریِ آشوب. از این منظر می‌توان به تاریخ هنر غرب ـ جز آن زمان‌ها که هنرمندان سخت در کار مکاشفه پیرامون مسئله‌ی زبان و فرم بودند ـ همچون تاریخ آشوب نگریست، تاریخِ انزجار از، اعتراض به، و ستایش از این آشوب. تاریخ هنر، در زمان‌های خستگی، گاه ناگزیر همچون تاریخ شوخی و مطایبه با، و در زمان‌هایی دیگر همچون پذیرش یا فراموشی این آشوب عرض وجود کرده است. طراحی‌های نصیر تجربه‌ایست در محدوده‌های همین آشوب. جهان هنری نصیر در همین آشوب نبض می‌زند، در آشتی‌پذیری و آشتی‌ناپذیریِ هر آنچه پیش روست. انسانِ طرح‌های او در هر هیئت و هر وضع عاطفی که به‌سر برد، گویی نیرویش را گرد می‌آورد، او می‌سازد و شادی می‌آفریند بی‌آنکه خودآگاهی‌اش نسبت به واقعیتِ سخت به محاق رود. نصیر در دوره‌های متعدد تجربه‌ی هنری‌اش گویی دمی از آنچه ناتمام است و هرگز به آخر نمی‌رسد، چشم بر نمی‌دارد. . . چه می‌بیند؟ فریادی معلق در هوا، انسانی برافروخته، حیوانی ناآرام، کسانی سخت در کار ساختن و سامان دادنِ زمینی که خاکش سست است اما خواست و خاطره به‌سانِ هاله‌ای هوایش را آکنده است. او در برابر واقعیت جهان خویش پلک می‌زند، اما در طریق پلک زدنش حالتی نهفته است، حالتی که کودکی به‌هنگام پلک زدن از نیای خود به ارث برده است. نیایی که آن را تاریخ‌هنرِ نزدیک خود می‌دانیم، تاریخی در فاصله‌ی یک سنگ‌انداز. طرح‌های نصیر پُرشتاب و ناتمام‌اند، آن‌سان که جهان ما ناتمام و نابسنده است. طرحی ناتمام از پس طرح ناتمامی دیگر، همچون هر روزِ عمر ما که ناتمام به پایان می‌رسد و از پس آن روزی دیگر آغاز می‌شود، روزی همچنان ناتمام.

آیا نقاش همان سایه‌ای نیست که در آغاز این سطور، در طرحی از زندگانی خویش، به قابی بی‌قرار و ناتمام خیره نگاه می‌کرد؟

۱- گ. و. ف. هگل، «پدیدارشناسی جان»، ترجمه‌ی باقر پرهام، انتشارات کندوکاو، ۳۱۳۱، ص ۵۸.

اسفند ۱۳۹۴

طرحی ناتمام از پسِ طرح ناتمامی دیگر

یادداشتی بر طراحی‌های علی نصیر

وحید حکیم

در یکی از طرح‌های علی نصیر مردی درون تصویر به قابی خیره نگاه می‌کند. قابِ درون تصویر، طرحی آویخته به دیوار، یا که نه، پنجره‌ای گشوده بر اتاقی دیگر، علی‌الظاهر نمایشی‌ست آشنا ـ ناآشنا از صحنه‌ای بی‌قرار. درهم‌تنیدگی پرهیب‌وارِ بدن‌ها به یُمن لکه‌رنگ، ناقل این بی‌قراری‌ست. محتویات قابِ درون تصویر و مرد سایه‌فامِ برابر آن سامانه‌ی هیجانی ما را متأثر می‌کند و بر حس تراژیک ما می‌افزاید. به شکرانه‌ی این طرح ما به مرد نگرنده و قاب برابرش نگاه می‌کنیم؛ مردی در هیئت یک سایه در برابر لکه‌هایی وخیم از دل تاریخ انسانی.

با روشی که تصویر را از طریق تجزیه‌ی دلالت‌هایش تفسیر می‌کند، می‌توان درون‌مایه‌ی دیگر طرح‌های نصیر را بیش‌وکم با طرح فوق در یک راستا دانست، این در حالی‌ست که کثرت و تنوع مضامین در طرح‌های او طیفی وسیع از افت‌وخیزهای هیجانی را حاصل می‌کند. آنچه هست، طرح فوق مشاهده‌گر را بیرون از قابِ مورد مشاهده قرار می‌دهد، مشاهده‌گری که در بسیاری دیگر از طرح‌های نصیر، گرچه سرگرم رتق‌وفتق عادی‌ترین اعمال زندگی خویش، اما همچنان در مقام مشاهده‌گر، در درونِ زمینه‌ی اثر حضور دارد. همچنین، این طرح می‌تواند شباهتی به وضع ما به‌عنوان بیننده‌ای در برابر قاب‌های نصیر داشته باشد.

درهم‌آمیزی طبیعت و کنش، و انسانی که فاعل این درهم‌آمیزی به شمار می‌آید، اهم آن چیزی‌ست که قلم‌ضربه‌های نصیر بر زمینه‌ی سفید کاغذ نقش می‌زند. طبیعت گویی (دیگر) هیچگاه وضع خود را بی نگاه و کنش انسانی تجربه نمی‌کند. آدمی طبیعت را می‌نامد، بساطش را در آن پهن می‌کند، بعد آن را تحت سیطره و تملک خویش درمی‌آورد: نگاه کن! درختی جانب رود خم شده است، سایه‌گاهش مکان مناسبی‌ست برای بیتوته، این مکان از آن ماست... سرشت این وضع آغازین و طبیعی، وضعی که در آن درهم‌آمیزی طبیعت و کنش را شاهدیم، تا به امروز که هنگامه‌ی بلع زمین به دست سوژه‌ی مدرن می‌خوانیمش، بیش‌وکم به قوت خود باقی‌ست. بسیاری از رویکردها به طبیعت در دوره‌های متعدد تاریخ هنر ثمره‌ی همین الگوی آغازین است، از روزگار مرعوبیت آدمی در برابر طبیعت، تا دوره‌های هم‌زیستی با آن و بهره بردن از الطاف آن و سرانجام هنگامه‌ی زورآزمایی با طبیعت و تسخیر نیروهایش. گرچه رد چنین الگوی آغازینی را می‌توان در طرح‌های نصیر نیز پی گرفت اما نگاه او گویی به تأثیر از رویدادهایی نوپدیدتر در طبیعت و زمینه‌ی زیستِ انسانی بستگی می‌یابد؛ به رویکردی مبتنی بر «آشوب» به معنای مدرن آن. از این رو، نمی‌توان به معنای خاص کلمه او را یک منظره‌پرداز به شمار آورد، هر چند عناصر و ارکان طبیعت در جای‌جای طرح‌های او به چشم می‌آید. حتی تناظر منویات درونی نقاش با طبیعت، یگانه مسیر و دل‌مشغولی او محسوب نمی‌شود. نمایش و القای آشوب به‌منزله‌ی دغدغه‌ی دیرین نصیر در تجربه‌ی هنری‌اش، دست او را در حرکت از طبیعت به سمت فضای داخلی، معماری، امر مصنوع (شیء) و ذهن و درهم‌آمیزی تمامی این‌ها به‌مثابه‌ی «مکان و اسبابِ زندگی» باز می‌گذارد. بنابراین از منظری می‌توان چنین امتزاجی را نزد هنرمند استعاره‌ای از جهان کنونی دانست. در طرح‌های او وجود امر مصنوع و طبیعت، با نظر به ازشکل‌افتادگی، واژگونی، جراحت و بی‌سامانی عناصر، نمودی‌ست از جهانی درهم‌ریخته به دست انسان. این در حالی‌ست که در برخی از طرح‌ها خصیصه‌های خودِ طبیعت به‌منزله‌ی تقابلی برای تکنولوژی و نهیلیسم زاده از آن، به یاری پر کردن خلأیی می‌آید که انسان معاصر به واسطه‌ی ازدست‌دادن معنای زندگی دچار آن است.

این جهان هر چه باشد جهانی خاموش و منفعل نیست. آدمی گویی پس از واقعه‌ای ناگوار، گرچه نیروی حیاتی‌اش تحلیل رفته، هنوز در تلاش است تا برای پذیرش مسئولیتی جدید توان خویش را گرد آورد و بر آن است تا دوباره اقتدار خود را به‌دست گیرد. در این مسیر اما، گاه ملال و خشونت ناشی از رنج خود را خاموش نمی‌کند. بار دیگر در میان لکه‌رنگ‌های طرح‌های نصیر، آن سوژه‌ی مسئول ظاهر می‌شود، و خودش را می‌بیند که بر ویرانه‌ها به تقسیم وظایف می‌پردازد. حتی، آن‌سان که در برخی از طرح‌های تازه‌تر این هنرمند شاهدیم، او نشاط و امنیت خویش را برای زندگی در کنار دیگری به چنگ آورده است.

در بیان جهانی آشوب‌گون، جهانی که در آن آشوب و قرارگویی هیچگاه به جدال‌شان پایان نمی‌دهند، نقاش به شیوه‌ی خاصی از بازنمایی اشکال آشنا توسل می‌جوید (پیکره‌هایی پرهیب‌وار، اشیا یا سطوحی هندسی‌وار)، این در حالی‌ست که او در بسیاری وقت‌ها برای بیان و القای چنین جهانی مرز بازنمایی چیزها را درمی‌نوردد تا از این رهگذر به بیانی درونی‌تر از چنین جهانی نایل آید. (می‌توان در دوره‌های متعدد آثار نصیر این روند استحاله‌ی امر آشنا به امر بی‌شکل و تداعی‌گر را شاهد بود). طرح‌های نصیر گویی در ضربِ اول خارج از خوانش نشانه‌ها و عناصرش عمل می‌کنند و به‌سان نغمه‌ای پرطنین و جهنده در نبض می‌زنند، اما لَختی بعد، عناصر آشنا ـ گاه شبح‌گون و پرهیب‌وار ـ همچون پاره‌های آتشی جداشده از بسترش در فهم‌پذیری ما ظاهر می‌شوند. نوسان و کشمکش میان امر آشنا و امر ناآشنا سال‌هاست به «مکانی» برای خلاقیت این هنرمند بدل شده است، جایی که به‌نظر می‌رسد در آن، بیش از آن‌که دغدغه خاطر قیمومت دلالت‌هایش را داشته باشد، دلبسته‌ی نیرویی‌ست که از دل تصویرهایش می‌جوشد. با این همه، هنوز شاهدیم پیکر انسانِ بالغِ تنها، خشمگین، بی‌تفاوت چون بازمانده‌ای از امواج غرنده و ویرانگر بر پهنه‌ی تصویرش سکان رها می‌کند. این پیکر، گرچه به هیئت لکه‌رنگی جدا شده/ ناشده از بسترش باشد، اما همچنان شِمایی‌ست از پیکری انسانی؛ پَرهیبی به‌سان یک مشاهده‌گر یا ـ بگذارید بگویم ـ پاره‌ای از «مشاهده» که همچنان حافظ خودآگاهی رویدادِ درونِ تصویر است. او باز هر طور شده سر می‌رسد، بر بستری از زمین و درخت، بر پهنه‌ای از خلنگ و خط و ارتعاش، و میدان جدالی فعال و پرنیرو را زنده نگاه می‌دارد؛ جدالی که از منظری تصویری میان شکل و بی‌شکلی برپاست.

حال به کنشی بازمی‌گردیم که از آن همچون کنش مشاهده در طرح‌های نصیر یاد کردیم و در سطور آغازین این متن در یکی از طرح‌ها نمونه آوردیم و آن کنش را به‌سان وجهی غالب در طرح‌ها تلقی کردیم. بگذارید اشاره کنم مراد از مشاهده در این مبحث نظاره کردن به نیّت درک بی‌واسطه‌ی طبیعت و آنچه در افق دید ما قرار گرفته نیست بلکه تفحص در وضع موجود از راه نظاره کردن و غرقه گشتن در چرایی و چگونگی آن چیز در بستر تاریخی، مکانی و حتی پدیداری آن است. همچون آن‌گاه که به خیابانی نگاه می‌کنیم که زمانی رویدادی در آن به وقوع پیوسته و اینک ما با حسی آمیخته با درنگ و اندکی ملال، هم‌هنگام وضع کنونی آن خیابان را با آنچه زمانی بر آن گذشته با عاطفه‌ای تأملی ادراک می‌کنیم. این‌سان، مشاهده‌ی واقعیت در طرح‌های نصیر توسط پرسوناژهایش به‌سان شتکی‌ست بر خودآگاهیِ رو به زوال. چرا که کنشِ مشاهده، خود در نفس خویش «کنش» است و حافظِ خودآگاهی به حساب می‌آید. این پرسوناژها گرچه خیره در افق‌هایشان، سرگرمِ ساختن، خشمگین و مضطرب، و گاه بی‌تفاوت و خسته به نظر می‌آیند اما از حضور و کنش در متن زندگی پا پس نمی‌کشند. آنان گویی ناظر هراس‌ها و امیال خویش‌اند، ناظر عواقب نامطلوب و زیان‌بار خواهش‌ها و کنش‌هایشان، نظاره‌گرِ فراموشی‌ها و به خاطرآوردن‌ها... این حالات انسانی، این درنگ‌ها و نجواهای انسانی، با خویش و با دیگران، از خودآگاه بودن پرسوناژها نسبت به وضع خویش نشان دارد و حاکی از روح مشاهده‌گر آنان است. حتی نزاع‌های پنجه‌درپنجه با دیگری، دیگران و جهان در طراحی‌های نصیر نشان از روح بیدار پرسوناژهای اوست. آنان گویی چیزی را می‌سازند و چیزی دیگر را ویران می‌کنند. در طرح‌های او گاه کنشِ ساختن و کنشِ ویران کردن مرزهای خود را از دست می‌دهند: جدالی بی‌امان که خستگی و رنج می‌آفریند و هم‌هنگام در درخشش رنگ‌های جهیده از دل تاریکی به گُل می‌نشیند. و ما، به‌عنوان مشاهده‌گرانی که ثمره‌ی پلک‌زدن‌های نقاش را، به‌سان تجربه‌ی یک زندگی، بر تکه‌های کاغذ، پیش رو داریم می‌بایستی نسبت این کنش را در ارتباط با خودِ نقاش از نظر دور نداریم، هم او که در مقام سوژه‌ی آگاه، دمی از مشاهده‌ی آنچه در جهان پیرامونش استنشاق می‌کند چشم هم نمی‌گذارد. سرانجام تکه‌های کاغذ، بخوانیم اثر هنری، به شکرانه‌ی ذهن نقاش، و به‌منزله‌ی چکیده‌ی این مشاهده، در کسوت سوژه‌ای صلب توان آن می‌یابد تا صاعقه‌وار تکانه‌ای در هُشیاری بیننده ایجاد کند. در چنین وضعی، کنش مشاهده‌گری به لایه‌های زیرین‌اش راه یافته است، یعنی چیزی که می‌توان از آن همچون ذوب شدن «روح مشاهده» در ابژه یاد کرد. هر چه طرح‌های نصیر، شکلی موجزتر و انتزاعی‌تر به خود می‌گیرد، بیشتر شاهد این امتزاج و تأثیرات تابع آن هستیم. چرا که با سپردن وزن دلالت‌ها به آن ماده‌ی پرتپش، گویی کل تصویر به‌منزله‌ی سامانه‌ای پرنیرو، پرتوهای آن مشاهده را در چشمان بیننده بازمی‌تاباند. در طرح‌های نصیر تلالؤ رنگ‌های درخشنده و آتشگونِ بیرون‌زده از دل تاریکی حتی رخوت پرسوناژهای درون تصویرش را بی‌اثر می‌کند، تلالؤ رنگ‌ها در بطن خود نوید بیداری و هُشیاری‌ست.

Untitled, pencil and ink on paper, 37x27 cm

Untitled, collage, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, pencil, ink and gouache on paper, 37x27 cm

Untitled, 2015, collage and gouache on paper, 80x63 cm

Ali Nassir: The Mentality of Painting or the Presence of a Painterly Mind

Alireza Rezaei Aghdam

First and foremost, I'd like to use a simple and familiar metaphor to describe the work of Ali Nassir: a river; eternal and unchanged. It neither alters its course nor its destination. We might float and adrift along its course; however, we continue to describe it with its same impressive and steady nature, with its fixed pattern and landscape. Still, the river's eternal nature does not prevent it from appearing at any point or time as a multitude of alternating and colorful effects. Thus, even though Ali Nassir's works are all produced in the same manner and follow a coherent and consistent style, his impromptu technique, speed and free style bestow each piece with uniqueness and originality. Each image belongs to a single mental-visual moment and could not have been the result of any other. In other words, the ensuing images from Nassir's flux belong to a point in time that can only be created once, just as "a river which cannot be entered twice."

Based on this, although it is the collection of the artist's work that reveals his "world," one can understand the overall genesis of that world through the analysis of one sole work. However, to understand the mechanism of this visual world, one must recognize the active and dynamic energy behind each image. What's the source of these energies? Consider Nassir's drawings: a layered surface of lines, touches of paint and a range of the color gray; and suddenly, an exciting explosion of one color in one or more areas. According to Eugene Delacroix, "Remember the enemy of all painting is gray," and one can see that to dominate the "coolness" of gray and create a balance within the image, Nassir increases the intensity of the color and raises it to the height of purification. In these works, color is stimulated through its obvious contrast with gray and not through its harmony with other colors. It is as if we are faced with not one but two realms of a collective time and space; one gray and one color, like two transparent surfaces placed atop each other and affecting one another actively. Still the inner dynamics of the image are the free expression of its visual elements: the delicacy or forcefulness and the steady flow of lines; the thin or thick touches of paint; and the concentration and dispersion of the collection of these elements. But the inner dynamics attain a higher level of energy through an explosion of color and thereafter the visual field becomes the arena for the restless interaction between the grays and the colors. This contradiction can express the opposite poles of the neutrality of gray and the passionate presence of color.

Another characteristic of Nassir's drawings is the spatial continuity present in all his work; this holds true if the "background" is not just considered a setting for the placement of the subject within the "foreground". Take into consideration portrait paintings in which the artist is focused on one subject. In the subject's background, there is either a real setting that is limited by the boundaries of the frame or a flat surface (consisting of one or an array of colors). Both of these are diminished in importance so that the subject's face becomes the focus of the painting. In the tradition of Western painting, the categorization and separation of the foreground and the background was the convention, especially in the category of figurative painting. However, in Nassir's work, especially in his drawings, in addiction to the human figure in the foreground, all the components of the image are subjective and bear movement and upon closer examination, the background expands indefinitely and it is never limited. The background is not just a location for the figure and serves its own purpose and in fact, it is the human figure that enters into the background. From a metaphoric point of view, each drawing represents a page out of a novel without which the story would be incomplete and inversely would only be understood only if the entire book were to be read. The continuity of space in each of Nassir's drawings indicates that they all belong to the same world and in the works enclosed by a circular form, the artist has imagined his alternative visual universe as a small globe.

In many of Nassir's work, a narrative tone can be recognized. Not as one would expect of a rendition of a story but in a manner that the signs or associations, suggestive of an event, can be observed in his images: saved and documented images from popular tales. But what is this unknown tale? Documentary events, myths, legends, folklore or a modern fiction? These images are open to different interpretations. Like the human mind, Nassir's visual world—resembling a creative instrument—accumulates stories and produces instant images. Therefore, the images are not only interpretations of the artist's fascinating mental moments, but they are also the interpretations and documentations of unknown tales: images of human relationships (solitude, eroticism, descent, anger, power, etc.) that materialize in a changing field while the background is happening. This narrative aspect of the images is further empowered not only by the figures, but also by heteroglossia, the depth of space and visual continuity, and of course the peculiar nature of landscapes and the touches of paint. Using the terminology of literary criticism, figures can be described as "roles" and the surrounding environment as "indices" that bear information about the ambiance of the story.

However, by no means should one conclude that Ali Nassir's work is reducible to verbal content or narration. Recognizing the importance of spontaneity, unpredictability, and the sheer visual expression, means the acceptance and utter awareness of the intention, the substance and the limitation of the "medium of painting." Any artistic medium, regardless of the artist's motives and thoughts, has an independent expression and function per se. One cannot take the content of one artistic medium and embed it into another. The nature of the portrait in painting is different from that of photography or a cinematic close-up. In Nassir's work, it is the painting that speaks, and his expression, emotion and visual universe is already painterly. His drawings and paintings do not disguise a "message." We are faced with the "nakedness" and freedom of painting. All of the reasonable elements, existential human conditions or plausible social references recognized or interpreted in his work are derived from the imagination and the memory of painting itself and not from its inspirations. In other words, these images are not paintings of thoughts and are in fact thoughts of painting. His work, more than expressing the presence of a painterly mind, are the presence of the mentality of paitning. They are the painterly contemplations of painting.

In the artist's work, the maximum potential and character of the medium itself is exercised (besides the quality of the thickness and density of color, Ali Nassir is the painter of fluid, light and fine touches). The initial point of a work can be an inspiration or a vague image, but with the first instinctive stroke, not only the power and visual affect, but also the artist's limitations come to life; drawing a line for instance implies the absence of a stroke of color in its place. In his work, we are witness to continuous attempts at working with a white surface and liberating painting from its limitations; he often succeeds in portraying a setting filled with events and improvisations while staying true to the inventiveness and spontaneity of elements. Just like a personal diary or a journal that keeps track of mind games, free associations and unconscious impulses, but ultimately, produces a reasonable and well-written text.

While writing this text, I kept looking at the artist's drawings and paintings and each time I was tempted to stop writing and start painting. As though each image is a window calling me to a free world. A world in which images of temporary fantasies can easily come to life, breathe and continue on. But every master and every student of painting knows that putting aside realism, playing master and liberating form and color do not necessarily result in a meaningful, flourishing and "personal" image. Freedom is not observed or detected unless through a long and difficult process in which spirit finds its own style. The portrayal of freedom against the white surface of the paper is an ambitious and demanding achievement that Ali Nassir has presented.

Untitled, 2011, pencil and gouache on paper, 47 cm diameter

Untitled, 2011, pencil and gouache on paper, 47 cm diameter

علی نصیر: اندیشه‌ی نقاشی یا حضورِ نقاشانه‌ی ذهن

علیرضا رضایی اقدم

مایلم پیش از هر چیز آثار علی‌نصیر را توسط استعاره‌ای ساده و آشنا توصیف کنم: آثار او مانند یک رودخانه است؛ همواره به همان جلوه‌ی همیشگی است که می‌شناختیم. جابه‌جا نمی‌شود و تغییر مسیر نمی‌دهد. شاید ما در نقاط مختلفی از رود غوطه‌ور شویم، اما رودخانه را با همان سرشتِ جاری و ساری، و نقشه و منظره‌ی ثابتِ آن وصف می‌کنیم. با این‌حال سرشتِ همیشگی رودخانه مانع این نیست که در هر «آن»، و در هر نقطه‌اش به هزاران جلوه‌ی متغیر و رنگارنگ پدیدار نشود. از این رو، هرچند آثار علی‌نصیر با یک مکانیزم واحد تولید می‌شوند و سبک و سیاقی منسجم همه را در امتداد هم و در پیوند با یکدیگر ثابت نگاه می‌دارد؛ اما فی‌البداهگی، سرعت‌عمل و تکنیکِ آزاد او به هر تک اثری، شانی یگانه و تکرارنشدنی می‌بخشد. هر تصویر، تنها متعلق به یک لحظه‌ی ذهنی ـ عینی است و جز در آن لحظه نمی‌توانسته شکل بگیرد. به عبارتی هر تصویر در سیلان تصاویر علی‌نصیر، در نقطه‌ای قرار دارد که تنها یکبار تکرار می‌شود، همچون رودی که «نمی‌توان دوبار در آن قدم گذاشت».

بر این اساس اگرچه جمیع آثار هنرمند «جهان» او را آشکار می‌کند اما می‌توان با تحلیل اثری منفرد، مکانیزم کلی تکوین آن جهان را دریافت و برای فهم مکانیزم این جهان بصری، باید نیروهای فعال و پویای تصویر را بازشناخت. منشا این نیروها از کجاست؟ طراحی‌های نصیر را در نظر بگیرید: در یک سطح چندلایه و متشکل از خطوط، لکه‌ها و طیف‌های خاکستری؛ ناگهان انرژیِ انفجاری رنگ در نقطه یا نقاطی رخ می‌دهد. از «دلاکروا» نقل شده است که «خاکستری مخربِ نیروی رنگ‌هاست»؛ و می‌توان دید که نصیر برای غلبه بر «سَرمای» خاکستری و ایجاد تعادل در تصویر، شدت رنگ را افزایش می‌دهد و آن را به نهایت خلوص می‌رساند. در این آثار، رنگ نه در «هارمونی رنگی» که در تضاد بارِزش با خاکستری فعال می‌شود. گویی نه با یک تصویر در یک ساحت زمانی و مکانی، بلکه با دو ساحتِ متفاوت روبروییم. دو ساحتِ خاکستری و رنگی که مانند دو سطح شفاف روی هم قرار می‌گیرند و بَر ـ هم ـ کنشی پویا دارند. البته دینامیسم درونی تصویر آزادیِ بیان عناصر بصری است: نازکی و ضخامت و رقص سیال خطوط، انتشار لکه‌ها و غلظت و رقت آن‌ها، و تمرکز و تفرق جمیع این عناصر. اما دینامیسم درونی، با انفجار رنگی به سطح بالاتری از نیرو دست پیدا می‌کند و پس از آن، محیط بصری عرصه‌ی کنش و واکنشِ آرام‌ناپذیرِ خاکستری‌ها و رنگی‌ها می‌شود. تضادی که می‌تواند مبین دو قطب خنثیِ خاکستری و فعلیتِ هیجانی رنگ باشد.

خصوصیت دیگر طراحی‌ها، تداوم فضا در آن‌هاست و شرط این تداوم و استمرار این است که «پس‌زمینه» صرفا جایگاهِ قرارگیریِ «موضوع پیش‌زمینه» نباشد. نقاشی پرتره را در نظر بگیرید که در آن نقاش بر یک چهره متمرکز است. در پس‌زمینه‌ی این چهره یا محیطی واقعی قرار دارد که در مرزهای تابلو بُرِش می‌خورد و از اهمیت آن کاسته می‌شود تا چهره در کانون نگاه بیننده قرار بگیرد؛ و یا اینکه سطحی تخت (شامل یک رنگ و یا طیفی از رنگ‌ها) پس‌زمینه را پُر می‌کنند. در بخش عظیمی از سنت نقاشی غرب، تفکیک و انفصال بین موضوع پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌ی آن کاملا بدیهی فرض می‌شد، به خصوص اگر موضوع نقاشی، فیگور انسان می‌بود. در آثار علی‌نصیر به ویژه در طراحی‌های او، نه تنها فیگور انسانی، بلکه همه‌ی اجزای تصویر فاعلیت و تحرک دارند و خوب که بنگرید متوجه می‌شوید که فضای پس‌زمینه گسترشی نامحدود دارد و هیچ‌گاه مسدود نمی‌شود. پس‌زمینه جایگاه فیگور نیست و از پیش حضوری فی‌نفسه داشته، و درواقع این فیگور انسانی است که در آن حادث شده و فروافتاده است. در مقام استعاره، هر طرح مانند ورقی از یک رمان است که بدون آن داستان ناقص می‌ماند اما اتمسفر داستانی آن صفحه، در باقیِ صفحات تداوم می‌یابد و با خواندن آخرین صفحه جهان کتاب کامل می‌شود. تداوم فضا در هر طرحِ علی نصیر نشان می‌دهد که اثر متعلق به یک جهان است و در آثاری که تمام اشکال محدود به فرم دایره‌اند، هنرمند جهان بدیل بصری‌اش را مانند کُره‌ای کوچک، مجسم کرده است.

در بسیاری از آثار علی نصیر می‌توان لحنی داستانی را بازشناخت. نه به آن معنا که روایتی را نقل کنند یا نشانه‌های آشکاری از داستانی خاص را بازنمایی کنند. بل بدین معنا که نشانه‌ها یا روابطی دال بر یک واقعه را می‌توان در تصویر مشاهده و تصور کرد. انگار که ایماژهایی باشند که از دل روایتی عام ثبت و ضبط شده‌اند. این روایت نامعلوم اما چیست؟ وقایعی مستند، اسطوره و افسانه، قصه‌ای فولکلورو یا داستانی مدرن؟ تصاویر قابلیت خوانشی پرشمول دارند. جهان بصری علی نصیر، مانند مخیله‌ی آدمی هر روایتی را در خود می‌پذیرد و مانند دستگاهی خلاق ایماژهایی فوری را

تولید می‌کند. از این رو نه تنها لحظات تماشاییِ ذهن نقاش، بلکه تصاویر/تفاسیر/اسنادی از روایت‌هایی نامعلوم‌اند: تصاویری از روابط انسانی(تنهایی، اروتیسم، سقوط، خشم و قدرت و ...) که در زمینه‌ی متغیر، انبوه و در حالِ «شدن» پس‌زمینه پدیدار می‌شوند. این وجه روایت‌گری را نه صرفا عامل فیگور، بلکه چندلایگی، بُعد فضا، تداوم بصری و البته ماهیت مرموز مناظر و لکه‌ها تقویت می‌کند. با استفاده از اصطلاحات تخصصی نقد ادبی، می‌توان فیگورها را معادل «نقش»، و محیط پیرامون را «نمایه» (indice) در نظر گرفت که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی اتمسفر داستان‌اند.

اما از گفته‌های بالا نباید نتیجه گرفت که آثار علی‌نصیر قابل تحویل به محتوا یا روایتی کلامی‌اند؛ به هیچ وجه. اذعان به اهمیت فی‌البداهگی، پیش‌بینی‌ناپذیری و بیان محض بصری یعنی پذیرفتن و آگاهی تام به قصدیت، معنا و حدود «رسانه‌ی نقاشی». هر رسانه‌ی هنری فارغ از انگیزه‌ها و افکار هنرمند، واجد بیان و کارکردی فی‌نفسه است. نمی‌توان محتوایی را از یک رسانه‌ی هنری گرفت و در رسانه‌ای دیگر تعبیه کرد. ماهیت پرتره در نقاشی، با پرتره در عکاسی یا کلوزآپی سینمایی متفاوت است. در آثار علی‌نصیر نیز این نقاشی است که سخن می‌گوید و بیان، عاطفه و جهان هنری او پیشاپیش نقاشانه است. طراحی و نقاشی‌های او، لباسی بر تن «پیام» نیست، ما با «برهنگی» و آزادی نقاشی روبروییم. هرچه که از عناصر روایی، وضعیت وجودی آدمی و یا ارجاعات محتملِ اجتماعی در آثار او دیده و یا تفسیر شود، همه نه الحاقاتی مازاد بر نقاشی، بلکه از تصورات و حافظه‌ی خود نقاشی حاصل شده‌اند. به عبارت دیگر این تصاویر نقاشی اندیشه‌ها نیست، بلکه اندیشه‌ی نقاشی است. آثار او بیش از آن‌که حضورِذهنِ نقاشانه باشند، حضور نقاشانه‌ی ذهن‌اند. تامل نقاشانه بر نقاشی‌اند.

در آثار هنرمند حداکثرِ قابلیت‌ها و امکاناتِ خود-ویژه‌ی رسانه آشکار می‌شود (به جز کیفیتِ ضخامت و جِرم رنگ. علی نصیر نقاشِ لکه‌های سیال، سبک و رقیق است). سرآغاز کار می‌تواند یک الهام یا ایماژِ مبهم باشد، اما با اولین لکه‌ی فی‌البداهه نه تنها نیرو و تاثیر بصری، بلکه محدودیت‌های نقاش نیز سر برمی‌آوردند؛ به هرحال کشیدن یک خط، یعنی چشم‌پوشی از مثلا یک لکه‌رنگ به جای آن. در کار او شاهد بیشترین تلاش برای جراحی برسطح سفید و آزادسازی نقاشی از گیر و گرفت‌های آن هستیم؛ و او غالبا موفق می‌شود که فضای مملو از اتفاق و فی‌البداهگی را با حفظ طراوات و خودانگیختگی عناصر، به سامان برساند. درست مانند یادداشتِ شخصی یا خاطره‌نویسی که در آن همه‌ی پرش‌های ذهن، تداعی‌های آزاد و تکانه‌های ناخودآگاه حفظ شود، اما در نهایت متنی معقول و پرداخته بدست آید.

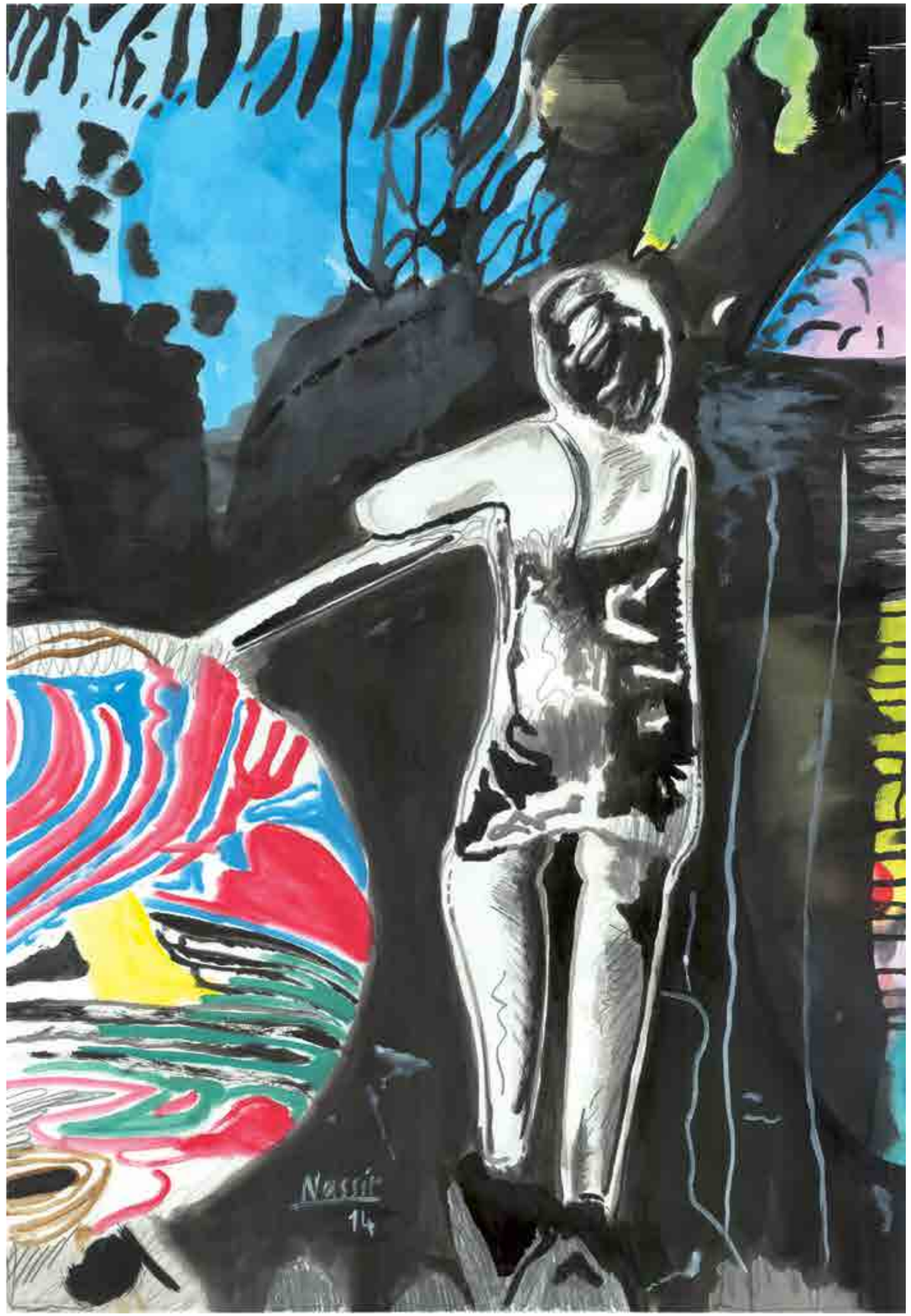
من در طی نوشتن این متن مدام به طراحی‌ها و نقاشی‌های هنرمند نگاه می‌کردم و هربار وسوسه می‌شدم که از نوشتن دست بکشم و نقاشی کنم. انگار هر تصویر دریچه‌ای باشد که من را به سوی جهانی آزاد فرابخواند. جهانی که در آن ایماژهای ناپایدار خیال می‌توانند به سهولت عینیت یابند، نفس بکشند و تداوم داشته باشند. اما هر نقاش وهنرجوی نقاشی می‌داند که کنارگذاشتن واقع‌گرایی، «استادکاری» و آزادسازی فرم و رنگ، ضرورتا به تصویری بامعنا، سالم و «شخصی» منتهی نمی‌شود. آزادی مشاهده و احساس نمی‌شود جز این‌که در فرآیندی طولانی و با عرق‌ریزان روح سبک و سیاق خود را بیابد. تُعَیُّن آزادی بر سطح سفید کاغذ؛ دستاورد بزرگ و دشواری است که علی نصیر آن را به نمایش گذاشته است.

Untitled, 2016, pencil and ink on paper, 80x63 cm

Untitled, 2015, pencil, charcoal, ink and acrylic on paper, 80x63 cm

Untitled, 2016, pencil, ink and acrylic on paper, 80x63 cm

Untitled, 2015, collage, pencil, ink, gouache and acrylic on paper, 104x71.5 cm



Untitled, 2014, pencil, ink and gouache on paper, 104x71.5 cm

Untitled, 2015, pencil, charcoal, gouache, acrylic and collage on paper, 80x63 cm

Untitled, 2016, pencil and gouache on paper, 80x63 cm

Untitled, 2016, pencil, acrylic and gouache on paper, 80x63 cm

Untitled, 2016, pencil, charcoal, gouache and colored pencil on paper, 104x71.5 cm

Untitled, 2016, pencil, charcoal, gouache and collage on paper, 104x71.5 cm

Untitled, 2015, pencil and gouache on paper, 104x71.5 cm

Untitled, 2014, pencil, colored pencil and gouache on paper, 80x63 cm

Ali Nassir at studio, Berlin-Germany, 2016