پروانه اعتمادی:

«تابلو را از اسارت دیوارها نجات دهیم»

جواد مجابی

در اولین روزهای خرداد ۱۳۷۷ نمایشگاهی از کلاژهای خانم پروانه اعتمادی، در انستیتو ایران و فرانسه به‌نمایش درآمد. پس از دیدن این آثار فرصتی برای گفتگو بین نقاش و جواد مجابی فراهم شد که گزیده‌ای از آن نقل می‌شود:

* جواد مجابی: ظاهراً این دورهٔ تازه‌ای از کارهای شماست، پس از آبستره‌ها، تابلوهای سفید سیمانی، پرتره‌ها و ترمه‌ها. در این کلاژها، شتاب و پویایی فرمها و فیگورها و قوهٔ جاذبه‌ای که اجزا را دفع و جذب می‌کند چنان است که ترکیب‌بندیها را در فضا به‌رقص درآورده است، این شتاب رقصان، این لباسها که در شتاب حرکاتشان، انسان از آن به‌غیب پرتاب شده است و در عین نامریی بودن حضور فعال‌اش حس می‌شود، دنیایی طربناک و جوان را به‌نمایش می‌گذارد. دنیایی طنزآمیز و اندیشناک.

ـ پروانه اعتمادی: در یک دورهٔ طولانی، در عزلتی که وضعیتی ریاضت‌وار داشت ترمه‌ها و تورها و نرگسها و انارها، به‌شیوه‌ای باروک، بر پرده‌هایم شکل می‌گرفتند. همین‌جا بگویم این سوژه‌ها بهانه‌ای بودند برای نقاشی کردن نه به‌قصد ترسیم ترمه و انار، بل‌که پرداختن به‌آن بازی جادویی بود که نهانی‌های ذهن را بار دیگر به‌عالم عینیات پرتاب و شکوفا می‌کند. هرچند در این آثار، بیم آن می‌رفت که دید ساده‌نگر، در سطح زیبایی‌های آشنا متوقف شود و ظاهر تابلو مجال ندهد مدعیان، ترکیب‌بندی مدرن را در عمق تناسبات ببینند.

در این دورهٔ جدید، شوق رسیدن به‌ترکیب‌بندیهای سریع و بداهه‌وار مرا به‌ساختن این کلاژها رهنمون شد، به‌شکل و بیان واضحتری از عمق همیشگی تابلوهایم رسیدم که شاید در دورهٔ ترمه‌ها از دید سطحی‌نگر دور می‌ماند. کلاژها ظرفیتی متناسب داشتند تا شتاب رقصان و «بازی» نابخودی را که ریشه در اعماق ذهن دارد، تجلی بدهند.

* به کمپوزیسیون همیشگی ذهن هنرمند اشاره کردید، این متفاوت با آن نظر است که ترکیب‌بندی آفرینشی آثار در ادبیات و نقاشی و هنرهای دیگر، از آگاهی‌ها، تجربه‌های

زیباشناختی، از جهان‌بینی و هستی‌نگاری ما حاصل می‌شود؟ در حقیقت ترکیبی از «بودنی» و «آموختنی» است.

ـ کمپوزیسیون از ناخودآگاه می‌آید، توی کلهٔ ماست، باور دارم با ما به‌دنیا می‌آید، شکل ذهن ماست که در نقاشی شکل کمپوزیسیون کارهای ما را به‌خود می‌گرد. گاهی من از یک دگمه و از یک چین لباس شروع می‌کنم و کار پر می‌شود، ساختار کارم چندان تغییر نمی‌کند تابع نوعی ترکیب‌بندی است که به‌آن دچارم، همیشه با من بوده است.

* این ذوق ترکیب‌بندی چه‌قدر ذاتی است و چه‌قدر می‌توان آن‌را فراگرفت؟

ـ با هر کسی به‌دنیا می‌آید، ما فقط تربیت‌اش می‌کنیم که بشناسیم‌اش. هنرمند ساختاری اصلی در ذهن دارد که آفریده‌های خود را در آن قالب بیان می‌کند. به کار نقاشها، موسیقی‌دانها توجه کنید، پس از مدتی که کار کردند، کارشان را بی‌آن‌که امضایی داشته باشد می‌شود تشخیص داد. هویت آنها از ساختار کارشان پیداست.

* در عرصه‌ی ادبیات، شاعر به‌جایی می‌رسد که بر اثر کار مداوم و غرقه شدن در عوالم شعری، ذهنش موزونیتی پیدا می‌کند که شعر بی‌نظارت آگاهانه، در ناخودآگاهش شکل می‌یابد و کامل می‌شود و زمانش که برسد، شعر بی‌اختیار، او را وادار به‌نوشتن خود می‌کند.

ـ موضوع بهانه است. هنرمند ساختاری در اختیار دارد که هر چیز را با آن ساختار ذهنی می‌سازد و جزء آن ساختار می‌کند.

* خب حالا ببینیم که با این ساختار ذهنی هنرمند چه می‌سازد، از آن جهان ذهنی در رویارویی با عالم خارج؟

ـ تا پیش از اختراع دوربین عکاسی، نقاشها ابایی نداشتند که شکل‌های زندگی را منعکس کنند، بعد از دوربین عکاسی که شکل زندگی آدمها و جهان را عیناً باز تاب می‌داد در عالم مدرنیسم مسئلهٔ هنرمند شد بازنمایی «زندگی شکلها»، که ارتباط چندانی به«شکل زندگی»ها نداشت.

* عالم واقع گاهی عیناً ـ بی‌دخالت ذهنیت ما ـ در آثارمان منعکس می‌شود، وقتی با جهان ذهنی ما می‌آمیزد و شکلی ترکیبی می‌یابد، زمانی ذهن هنرمند با تجرید و انتزاع عالم خارج، تصاویر خودمختارش را می‌سازد، در هر حال، عالم خارج یک طرف معادله است.

ـ وقتی گفتم کمپوزیسیونها با ما به‌دنیا می‌آیند دقیقاً به‌همین مسئله توجه داشتم. عالم خارج شما را احاطه کرده، خب! شما چیزهایی از آن‌را می‌پذیرید که با ساختار ذهنی شما همخوانی دارد، چیزهایی را هم حذف می‌کنید و می‌گویید این مسئلهٔ من نیست. به‌جای آن فیگور دیگری را جای‌می‌دهیدکه وابسته به‌عالم تجسمی خاص شما باشد.برای همین‌است که می‌گویند، هر نقاشی خودش را تصویر می‌کند و با اندکی مسامحه،این حکم در مورد کلاسیکها هم صادق است.

ـ مثل شاگال، یک یهودی روسی تبعیدی، که در تمام عمر عناصر فرهنگ اسلاو قدیم بهود را در کارهایش بازتاب داد، اما این عناصر آشنا و عتیق، از لایه‌های تودرتوی ذوق هنری او گذشت و نمایان شد در کوچه‌ها و خیابانهای کج و کوژ، در فضاهایی که اشیا و آدمها و گاه طبیعت به‌پرواز درآمده‌اند، در خطها و رنگهای نیرومند و اغراق‌آمیزش، در نستالژی خاص او به کودکی ازدست‌رفته، خانه و پناه و میهن ازدست‌رفته.

ـ از این هم فراتر برویم. اگر کارش را به‌موتیف‌های آبستره تبدیل کنیم، یعنی فیگورها را حذف کنیم و فقط فرمها را ببینیم، هیچ چیز نمی‌یابیم جز کمپوزیسیونهای خاصی که در نقاشی‌های تمامی عمر او تکرار می‌شود.

* سیمان برای تابلوهایی که آن دوره می‌ساختی ماده‌ای بود که جزء فضای کارت محسوب می‌شد. فضای برجسته صیقلی خشک که خطوطی با قاطعیت و ایجاز کامل بر آن حک می‌شد، غالباً صندلی، گلدان و میوه و درخت، خلاصه طبیعت بی‌جان. ایجاز در همه چیز بود در خط و فیگور و موتیف و فرم باکمترین مایهٔ رنگی. انگار همه چیز به‌دقت حساب شده بود و بارها اتود شده بود که هیچ چیزی جز آن ساختار سرد غیرشخصی را القا نکند.

ـ به‌دوستان می‌گفتم: ما از ملت‌های قدیمی هستیم، پیش از این‌که بخواهیم به‌هنر پلاستیک قرن بیستم نگاه کنیم، هزار و پانصد جور تصور و تصویر دیگر از نقاشی و خط و رنگ در حافظهٔ ژنتیکی ما هست که باید به‌آن بها داد. ما به‌آبستره نرسیده‌ایم و شاید نرسیم. و این نقش‌های گلیم.

* این‌که می‌گویند نقش گلیم و قالی آبستره است، معنایی است که باید در آن تأمل کرد. تجرید هندسی و خلاصه کردن نقوش طبیعی را نباید از مقولهٔ آبستراکسیون در عرصهٔ مدرن گرفت.

ـ در کارهای سیمانی از نظر ظاهری من تحت تأثیر «وودکت»های ژاپنی بودم. صفحه‌های آزاد صیقلی که دور و بر سوژه‌ها چیزی نیست، با نوعی ناتمامی ظاهری در کار. حالا اگر این کارها با «آرت نوو» شباهتی داشته باشد شاید از این‌رو است که هر دو به‌یک سرچشمه توجه داشته‌ایم.

به‌دوره سیمانی‌ها که نگاه کنیم هیچ‌کدام از اشیا زمان و مکان خاصی را نشان نمی‌دهند.

* مگر آن گلهایی که توی قوطی حلبی شاه‌پسند بودند.

ـ طنزی در آن کارها بود می‌دانید که

* با حداقل خطوط کار می‌کردی و با صراحتی سرد و ریاضی‌وار، بی‌جا گذاشتن عاطفه‌ای شخصی در کار یا همان‌طور که خودت گفتی بی‌ارتباط به‌زمان و مکان، چنان فاصله گرفته با ما و محیط که گویی این کارها نه در این‌جاکه در هر جای این جهان می‌توانست امضا شده باشد. در واقع گلهایی می‌کشیدی بی‌رنگ و بوی مأنوس، چرا که در عالم نقاشی خلق شده بودند و از جنس رنگ و خط و فضا بودند تا برخاسته از طبیعتی که گل در آن، این‌همه معانی رمزی و نمادین دارد، صندلی‌هایی می‌ساختی که برای نشستن ساخته نشده، بلکه برای دیدن خلق شده بودند، اما همان چند خط موجز سرد تابلو را تسخیر می‌کرد و پر می‌کرد فضا را به‌نحوی که سفیدی غالب آن از نظر محو می‌شد و توازن بین فضاهای خالی و پر این معماری ساده با تناسبی دقیق ــ انگار معادله‌ای ریاضی ــ ما را قانع می‌کرد که این تناسب همان است که باید باشد، انگار از ازل گلدانها و اشیا در این فضا همان‌طور قرار داشته‌اند که درخت در باغچه حضوری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر دارد.

ــ همان موقع پاکباز می‌گفت می‌توانی همین چند خط را با ماژیک روی کاغذ بکشی.

می‌گفتم: این برایم کم است. حالا هم می‌گویم این ترمه و انار و تور برایم کم است، من به‌دنبال ترمه و انار نیستم، پشت این اشیا، به‌دنبال ساخت ذهنی خودم می‌گردم، ساختاری که با من زاده شده و من ذره‌ذره آن‌را با هر تابلو کشف کرده‌ام، لایهٔ زیرین این تابلوهاست که مرا به‌خلق این‌همه اثر ــ متفاوت و باطناً مرتبط با هم ــ واداشته وگرنه ترمه و انار و صندلی بهانه‌ای ظاهری بیش نیست.

به‌دنبال آن دینامیسم و تنش بین اشیا بودم، اسیر هیجان نهفته در کشاکش رنگ و خط، درگیری ساخت حس و خیالم در پس ترکیب‌بندی اشیای رها در فضا. چیزی را می‌کشیدم تا چیزی را که نکشیده‌ام افشا کنم. مثلاً، در پشتی این صندلی من این نرده‌های تیره‌فام را ساخته‌ام تا فضای سفید بین آنها را نشان دهم و بازی اینها را با هم و ارتباط این خطوط عمودی را با سطوح افقی. در تابلوی گلهایم نیز همین بازی را تکرار کرده‌ام و بازی متن رنگی و فضای سفید مشغله‌ی دایمی‌ام بوده است. فیگور را به‌عنوان بهانه و سرنخی به‌بیننده می‌دهم که غریبگی نکند بیاید دنبالم به‌عرصهٔ کشاکش فضاهای تسخیرشده و آزادمانده، به‌آن‌چه نقش می‌زنیم و آن‌چه وا می‌نهیم توجه کند.

در همان کار آبستره که نشانتان دادم نقش ـ برجسته‌ای است رنگین با یک دایره وسط مربع. همین دایره را گهگاه به‌مناسبتی در کارهای دیگرم می‌بینید، با ظاهری متفاوت. در این پرده وسط یک بطری توی صندلی دیده می‌شود، در آن پرده، وسط میوه‌ها آن دایره قرمز دیده می‌شود، در پرده‌ای دیگر مال همین سالها این دایره شده اناری قرمز کنار ترمه. کمپوزیسیون دلخواه من این‌قدر فضای کار شده، این‌قدر فضای سفید و این‌قدر تاش‌رنگی است.

* چه‌طور است که بیشتر با خطوط راست کشیده کار کرده‌اید تا خطوط اسلیمی‌وار و فضاهای منحنی؟

ــ شاید برای این‌که بیشتر به‌خطوط و مفاهیم چینی و ژاپنی نزدیک هستم.

* از نظر ظاهری و فضای فکری، چه رابطه‌ای هست بین آن صراحت و خشونتی که در موضوع کارهای دورهٔ دوم‌ات دیده می‌شود با ظرافت و ریزه‌کاری‌های تزیینی دوره‌ی اخیرت، حتا متن کارها، که آنجا سیمان است و خطوط موجز و رنگهای سرد، این‌جا کاغذ و مدادرنگی این‌همه نقشپردازی پرکار و تزیین «روکوکو»یی؟

ــ سی سال پیش رسم بود که هر کس در گروهی اجتماعی طبقه‌بندی بشود که در این صورت خودت نبودی و ناگزیر به‌شکل آن گروه درمی‌آمدی. پیدا بود که ما مدرنیست بودیم چون فلسفهٔ مطلوب روز بود. خب! این فلسفه اصولی داشت و محدودیت‌هایی هم ایجاد می‌کرد، به کارها جهت می‌داد. آن کارهای آبستره و سیمانی و غیره، حاصل آن فضای فکری بود که کارهای هنری را سمت‌وسو می‌داد. روزگاری رسید که در جهان هیچ ایسمی چندان معتبر نمانده بود که به‌خلاقیت‌های گروهی جهتی مقدر ببخشد، نوعی بی‌پناهی و رهاشدگی بود. تنها پناهگاه مطمئن ذهن خودت بود، برگشتیم و خودمان شدیم و در این بی‌پناهی و دلهره، عمیق‌تر و غنی‌تر به‌سرچشمه‌های درون رو کردیم.

* این رهاشدگی فقط دلهره و سرگشتگی ایجاد نکرده بود، بلکه نوعی رهایی از قیود و آزادی درونی را نیز به‌همراه داشت که،

ــ وقتی سازوکار کشف و آفرینندگی را شناخته باشی حتا محدودیت را هم می‌توان به‌انرژی خلاقه بدل کرد. در گوشهٔ عزلت‌ات جهان و تاریخ عرصهٔ پرواز تست. گیرم این شکوفایی در عرصهٔ هنر و فرهنگ بیشتر اعتبار دارد. خلاقیت به‌انزوای مطلق نیاز دارد، در این انزوا به‌عمق خویشتن سفر می‌کنی که عمق جهان انسانی هم هست و در این قلمرو صبورانه چون کاشفی راه می‌بری.

* جمهوری کوچکی به‌مساحت بدن یک آفرینشگر، اندیشه‌گر در کارکرد گذشته و آینده.

ــ «پست‌مدرنیسم» یعنی همین. خود را بازیابی می‌کند در بازیابی کشورش، جهانش، گذشته‌اش. با چشم‌اندازی به‌زندگی خودش تا شکم مادر، به‌زندگی بشر تا دوران غار، بی‌تعصب و محدودیتی. وقتی فاصله می‌گیریم کشف می‌کنیم. بشریت الان قادر شده خودش را کشف کند، چون اسیر هیچ ایسمی نیست و از سویی تمامی ایسمها به‌عنوان مادهٔ خام روبرویش احضار می‌شود. از نظر هنرهای تجسمی، دورانی است شبیه «پست‌امپرسیونیستها». سزان و گوگن و لوترک می‌دانستند که امپرسیونیست نیستند و اهمیتی هم نمی‌دادند چه هستند، کار خودشان را می‌کردند، وقتی که جوانه‌ها به‌میوه نشست معلوم شد در این بی‌مکتبی، لوترک هنر

گرافیک را پایه گذاری کرده، سزان کوبیسم را پی افکنده، گوگن نقاشی تزیینی را و همین‌طور. به‌نظرم الان درخشان‌ترین دوران بشریت است.

* عصر پیچیدگیها و ناشناخته‌های بیشتر، عصر وانهادگی انسان و ازخودبیگانگی‌ها.

ــ نه! عصری که تمام اسرارش رو شده. پیش از این شما به‌عنوان یک مدرنیست با نقاشی قرن هجدهم به‌عنوان موضوعی در تاریخ هنر برخورد می‌کردید به‌اسرار قرون وسطا نزدیک نمی‌شدید یا از آن احتراز می‌کردید، اما حالا می‌توانید بی‌هیچ قید و بندی به‌قرن پانزدهم بروید و اگر چیزی هست که بازنمایی‌اش به‌درد امروز شما می‌خورد بی‌ترس از این‌که کهنه‌پرست جلوه کنید آن‌را به‌شیوهٔ خودتان به کار برید. حالا تمام تاریخ هنر و تجربه‌های فرهنگی اعصار و ممالک مختلف میراث شماست، ارزیابی این میراث و به کارگیری‌اش مشروط به‌میزان کشف و آفرینندگی نواده‌هاست. حالا با نگاهی به «انگر» متوجه می‌شوم که اگر اندامها را از درون لباسهای او بکشم بیرون، آن پارچه‌های رنگی پرتزیین خودبه‌خود اهمیتی تصویری دارد، چه‌بسا انگیزه‌ی اصلی انگر برای نقاشی کردن، ترسیم این لباسهای پرتور و یراق و چین‌واچین بوده است که در تابلو از نظر ساختاری ترکیبی متناسب و غنی دارد و آدمها برای نقاش بهانه‌ای اجتناب‌ناپذیر بوده‌اند.

* شده که تصویر ذهنی‌ات را نتوانی با همان دقت و قدرت روی بوم یا کاغذ منتقل کنی؟

ــ اگر نتوانم کارم را می‌اندازم دور، گاهی که چنین حسی داشته باشم ادامه نمی‌دهم چون کیف نمی‌دهد. این‌که رفتم دنبال مدادرنگی و به‌این مهارت رسیدم علتش این بود که نقاش باید بر ابزار کارش آن‌قدر مسلط باشد که تکنیک برایش اهمیت نداشته باشد. یک‌وقت نقاشی به‌من گفت تو با این فوت و فن به کجا می‌خواهی بروی؟ گفتم تکنیک اگر برای تو هدف است برای من وسیله است. من مهارت کار کردن با مدادرنگی را در این جیبم دارم، تکنیک کار با سیمان یا کلاژ را در جیب دیگر. هر وقت هر کدام را لازم داشته باشم بی‌دغدغه آن‌را به کار می‌گیرم. من قادرم ساخت و سازهای دقیق بکنم. اما فقط این نیست گاهی از آنها پرینت می‌گیرم و با قیچی می‌برم و چسب می‌زنم و آثاری به‌وجود می‌آید که از هر نظر با آن‌چه دیروز می‌کرده‌ام تفاوت‌های آشکاری دارد.

* ترمه‌ها و تورها و انارها در وهلهٔ اول به‌نظر نمی‌آید که با مدادرنگی ساخته شده باشد.

ــ این حساسیت در مدادرنگی نبود. من مدادرنگی را تا حد حساسیت خودم بالا کشاندم.

* در کارهای اولیه تعداد رنگ و تنوع و شدت رنگی کم بود، مثلاً در آن صندلی که پستر نمایشگاهتان بود یا تورها و دانتلها. بعد با انارها و ترمه‌ها، حوزه رنگها شدت و غنای بیشتری یافت.

ـ هنوز دوست دارم با رنگهای محدودتری کار کنم.

* با دیدن بعضی از کارهای تازه، مثلاً آن صندلی و تنپوش، تصوری غریب در سرم می‌آید، حس می‌کنم در این فضا غیبتی اتفاق افتاده، انسانی چند لحظه پیش اینجا بوده و رفته یا انسانی لحظه‌ای دیگر بدین‌جا بازخواهد گشت. نقاش حضور این غیبت را در فضای تابلویش حفظ کرده.

ـ نقاش به‌زبان حساس‌تر و والاتری احتیاج دارد که ادراک خود را از هستی، بهتر انتقال دهد، با کارهای سیمانی نمی‌توانستم این غیبت را نشان دهم اما در کارهای مدادرنگی خیلی‌ها این اشارت را حس می‌کنند. یک بار کسی پرسید چرا انسان نمی‌کشی؟ گفتم: مسئله‌ام آن‌قدر انسانی است که حیوان انسان را نمی‌کشم، جان او این‌جا حضور دارد، حضوری که در غیابش خواناتر است.

* در کار شما نوعی سفارش اجتماعی هم حس می‌شود، حفظ ارتباط با جامعه.

ـ آن موقع که با سیمان و آن فضاها کار می‌کردم، نمی‌خواستم شکل بومی به کارها بدهم، آن کارها ساختاری جهانی دارد، اما حالا می‌خواهم. عمدی نیست، خیلی طبیعی پیش آمده.

* این‌جا با یک موتیف سنتی آشنا می‌کوشی با میانگین ذوق عمومی ارتباط برقرار کنی تا حرف اصلی‌ات را بزنی. نقاشی اصلی‌ات آن پشت، بی‌قرار است و دایم رشد می‌کند.

ـ می‌توانم ادعا کنم که برای دل خودم نقاشی می‌کنم، نه به‌تقلید از مکتبی و مد روز. وقتی راه می‌روی، این سوژه است که ترا انتخاب می‌کند، نه تو آن‌را. وقتی بر ابزار کارت مسلط شدی می‌شوی سازی کوک، که هنرت ترا به‌دلخواه می‌نوازد.

* بعد از دوره ترمه‌ها و گلهای نرگس چه کارهایی کرده‌ای؟ بجز آن علامت و پارچه‌ها.

ـ وقتی که به‌طراحی با مدادرنگی می‌نشینم، ریزه‌کاریها، آن دقتها و ظرایف مرا می‌برد، مثل «آلیس» به‌سرزمین عجایب. رسیدن به کمپوزیسیون نهایی این کارها با صبوری و کندی همراه است. بعدها بعضی از این پارچه‌های رنگین، ترمه‌ها و بافتها را که به‌دقت گره به‌گره ساخته و در واقع بافته بودم چاپ و تکثیر کردم و بعد قیچی گذاشتم آنها را بریدم و به‌هم چسباندم به‌انواع کمپوزیسیون‌های تازه و خلق‌الساعه رسیدم در این کلاژها، قیچی دست من، ترکیب‌بندی پیشین را می‌برد و ناتمامی جدید، فضای تکمیل‌کننده‌ای را می‌طلبد که به‌آن می‌دهم. این ترکیب‌بندی‌های سریع و قاطع نوعی دیگر از شیوهٔ کار و کمپوزیسیونهای بداهه‌پردازانه و تهورآمیز، به‌من هدیه می‌دهد.

این دو نوع کار است که ظاهراً با دو شیوهٔ متناقض بر یک زمینه انجام می‌گیرد. صبحها غالباً ساعت چهار بیدارم و کار می‌کنم. پیش از این می‌نشستم به‌ساخت و ساز پارچه‌ها و

کارهای دقیق، جذبهٔ خطوط و رنگها پیوسته مرا می‌برد گاهی تمام روز و گاهی تا فردا. تا موقعی که تمام شود. کلاژها اگرچه با مواد خام آماده انجام می‌شود اما با شتاب ذهنی‌ام در شکل دادن به‌جهان تجسمی، با ساختار ذهنی‌ام سازگارتر به‌نظر می‌رسد.

* حرکت در کارهای تو خیلی بیشتر شده، چرخشها و چین‌ها و بادبردنها، نوعی تحرک شاد.

ــ درست است در کارهای من همیشه نسیمی می‌وزیده. همیشه دوست داشته‌ام پرچمی را که در باد حرکت می‌کرده، رختهایی که بر طناب باد می‌خورند ترسیم کنم. این را پیش از این با نقاشی کردن نشان می‌دادم اما حالا چرا این حرکت واقعی نباشد؟

* در نمایشگاه هنر زنان آسیا که به‌همت یونسکو در فرهنگسرای نیاوران ترتیب یافته بود شنیدم نمونه‌های چاپی آثار خودت را در اختیار چند نقاش گذاشتی که با آن به‌هر شیوه‌ای که دوست دارند کار کنند. همین‌طور با کارهای چاپی دیگران تابلوهایی ساختی.

ــ این دنبالهٔ تجربه‌ای بود که پیش از این در هند داشتم، کار کردن دو یا چند نقش با هم و رسیدن به‌یک خلاقیت جمعی. این اواخر به‌فکر افتاده‌ام که به‌کمک دیسکت‌های کامپیوتری، تابلوهای خودم را در اختیار مردم قرار دهم تا آنها بر اساس کار من ــ که کمیوزیسیونهای معینی را پیشنهاد می‌کند ــ ترکیب‌بندیهای تازه‌ای را از اجزای پیشنهادشدهٔ تابلوهای من بسازند. این تجربه‌ای است که اگر به‌ثمر برسد، به‌عمومی کردن هنر در سطحی وسیع منتهی خواهد شد.

* که دمکراتیک هم هست. خلاقیت را از شکل صنفی‌اش خارج می‌کند و همه را در یک روند اجتماعی درگیر می‌سازد. در واقع هالهٔ «برگزیدگی» را از دور سر فرهیختگان برمی‌دارد، می‌شود یک روشنای گسترده به‌وسعت جامعهٔ بشری.

این مسئله در غرب راحت‌تر عملی می‌شود تا در این‌جا. سالهاست که در آمریکا و تا حدی اروپا، هنر دیگر امری مقدس و خاص برگزیدگان تلقی نمی‌شود بلکه کالایی است که در سطح جامعه تولید می‌شود و بازاری دارد و سرمایه‌ای است که می‌چرخد بین تولیدکننده و مصرف کننده، فکر نمی‌کنی با این مکانیسم، کاربرد اجتماعی و تأثیرگذاری‌اش کاهش یافته یا به‌شکلی نوظهور درآمده؟

ــ شما چه تقدسی از تقدس پیکاسو بالاتر سراغ دارید، از ماتیس و اندی وارول که کارهاشان را میلیونها دلار می‌خرند و در قلب سرمایه‌داری این کالا چنان شأنی دارد که از مالیات معاف است. تا جایی که برای تابلوی وان‌گوگ پنجاه میلیون دلار پرداخت می‌شود، اصل مواد مصرف‌شده مگر چه‌قدر است، پنج تا ده دلار، بقیه‌اش همان ارزش جادویی است، تقدس آن است که البته در سیستمی از بده‌بستانهای شگرف پوشیده می‌شود و گاهی هم سر هنر بی‌کلاه می‌ماند. به‌گمان من هنر هنوز تقدس خاص‌اش را در غرب حفظ کرده است.

* این تقدس در شرق به‌صورت قدیمی‌اش وجود دارد، ادامهٔ همان باور به‌نیروی کاریسما»ی جادوگران و برگزیدگان. تقدسی که با ترس یا احترام توأم است اما کاربرد جتماعی‌اش ناملموس است. شاید برای آن‌که میانجی‌های لازم در این‌جا نیست که این حترام خشک و خالی را تبدیل به‌یک واقعیت فعال دوجانبه بکنند. تا جایی که گاهی شک ی‌کنم حمایت عمومی و خصوصی از هنر نو بیشتر برخاسته از اسنوبیسم و تظاهرات ضل‌فروشانه است تا درک عمیق فرهنگی یک واقعیت اجتماعی عصر ما.

ـ در غرب هم این تلقی درست و این اسنوبیسم در کار است حتا در قشر ممتاز جامعه. از انقلاب کبیر فرانسه به‌بعد که امر حمایت از هنرمندان و شناسایی آنها، از نشرهای ممتاز به‌قاطبهٔ اهالی سپرده شد، مخاطبان هنر بیشتر «درباره»ی هنر و هنرمند گاهی دارند تا از ذات هنر و هنرمند. سنجش نقادانه هنری تفاوت دارد با اطلاعات عجیب و مغشوشی که رسانه‌ها درباره هنر و هنرمندان می‌پراکنند و مخاطبان را شست‌وشوی مغزی می‌دهند. این آگاهی‌ها به‌کار شناخت هنر اصیل نمی‌آید.

* هوشمندی بسیار می‌خواهد تا هنرمند در بازار پرهیاهوی اسنوبها و عابران بی‌اعتنا، هنرش را به‌گونه‌ای مطرح کند که بدون فداکردن اصول و آرمانش، در متن عصرش، شناخته و کارآمد بشود، چون اگر در زنده‌بودنت ترا چنان‌که تویی، نشناسند در این تحولات سریع سلیقه‌ها و باورها، نبودنت تضمینی برای اعلام وفاداری نخواهد بود.

ـ این کار عین بر لبهٔ تیغ بودن است و رندی می‌خواهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی