هنرهای تجسمی

دام حراج و هنر مجموعه‌داری

گفت‌وگو با فریدون آو

فریدون آو تحصیلات اولیه را در انگلیس گذراند و از دانشگاه ایالتی آریزونا در رشته هنرهای کاربردی و سپس از دانشگاه نیویورک در رشته نقاشی فارغ‌التحصیل شد. آثارش را در گالری‌های لیتو ۱۳۵۴ زند ۱۳۵۵ و جامه‌ایرشو ۱۳۸۲ به نمایش گذاشت و در نمایشگاه‌های گروهی متعددی چون پاریس فوتو، موزه فریسیر آتن، مرکز فرهنگی کاسا آسیا در بارسلون، مرکز باربیکن در لندن و سالن پائیز در پاریس شرکت کرده است. فریدون آو آذر ماه گذشته نمایشگاهی با عنوان کوکب لعل در گالری حاک برگزار کرد.

ایده نمایشگاه کوکب لعل چه‌طور شکل گرفت؟ گویا کارها در گالری B21 دبی به نمایش درآمده؟

بله. نمایشگاهی بود که تابستان برپا شد. می‌خواستم بعد از مدت‌ها دوباره کار بکنم و هربهانه‌ای برایم کافی بود. بهانه این دفعه سال مادرم بود که یک‌دسته گل کوکب قرمز گرفته بودم و اسم مادرم هم لعل بود که همان قرمز است. این‌ها روی میز بودند و ماجرا تبدیل به شروع کار شد. خیلی‌خلاصه تمام تابستان باران آمد و من هیچ پیشنهادی برای

بیرون رفتن نداشتم و بنابراین ماندم و کار کردم. با تمرکز کامل روی سوژه پیش‌پاافتاده‌ای مثل یک دسته گل که روی میز داشتم. کار با طراحی‌های کوچک شروع شد و ادامه پیدا کرد و تبدیل شد به کلاژهای بزرگ‌تر روی کاغذهای بزرگ‌تر و مقداری هم عکاسی کردم. همه با یک دسته گل.

یعنی یک ایماژ کلی از هر تصویر داشتید یا این‌که...؟

نه. تصویر همان بود. همان یک‌دسته گل. منتها مدیاهای مختلفی بودند. طراحی بود، نقاشی بود، عکاسی بود.

شما کلاً از عکس زیاد استفاده می‌کنید؟ هم در مجموعه رستم و سهراب و هم در نقاشی‌هایتان؟

ببینید، من به دوربین به عنوان یک مدیا نگاه می‌کنم نه به عنوان عکاسی کردن، من عکاس نیستم. همان‌طور که از گچ، از مداد یا از اکریلیک استفاده می‌کنم، از دوربین هم همین‌طور استفاده می‌کنم. آن‌را به عنوان یک ماده خام می‌بینم. من خودم را عکاس نمی‌دانم بلکه نقاشی هستم که از دوربین هم استفاده می‌کند.

از دوربین یا عکس؟ یعنی حتماً قبل‌از این‌که عکس را بیندازید ایده‌ای کلی از این‌که چه استفاده‌ای از آن می‌کنید، دارید؟

دلیل نمی‌شود حتماً برای کار به‌خصوصی عکس بگیرید. بعضی وقت‌ها عکس می‌گیرید یا طراحی می‌کنید و وقتی دیگر زمان استفاده از آن فراهم می‌شود که در کاری بزرگ‌تر یا کلی‌تر از آن استفاده کنید.

یعنی در حقیقت یک رپرتوار تصویری است که برای خودتان جمع می‌کنید؟

مثل مجموعه لغات است. یکسری لغت یاد می‌گیرید، یک گوشه‌ای نگه‌می‌دارید تا بعداً استفاده کنید.

معمولاً تصاویرتان بریده بریده است. مثلاً برش‌های کاغذ کالک، یا استفاده از عکس. انگار قاب در قاب است. آیا می‌خواهید توجه را به یک چیز خاص در قاب معطوف کنید؟

اولین استفاده از کالک‌ها این بود که می‌خواستم چیزی را تغییر بدهم ولی نمی‌خواستم روی خود کار بکشم. روی کاغذ کالک کشیدم و آن را روی کار گذاشتم ببینم. بعد دیدم خوب است این هم به عنوان لایه دیگر روی کار بیاید. مثل یک پرده‌ای که هم می‌بینید و هم نمی‌بینید. تغییری که هم اتفاق می‌افتد و هم نمی‌افتد.

این مجموعه چه معنایی برای شما دارد؟ مثل واریاسیون‌هایی روی یک تم؟

بله دقیقاً. مثل موسیقی. این مجموعه‌ای بود که تمام شد. ولی بعضی مجموعه‌ها هستند که تمام نمی‌شوند، مثل چهار فصل یا چهار عنصر یا مینیاتورهای ایرانی که معمولاً از آن‌ها استفاده می‌کنم.

عکس‌ها بلافصل و آنی هستند. اما شما با تصویرپردازی خود و کاری که روی آن می‌کنید، به نوعی این خاصیت را از آن‌ها می‌گیرید؟

فکر می‌کنم آنی بودن خیلی مهم است، یعنی کار تروتازه باشد، انگار همین حالا اتفاق افتاده، نه این‌که گرد گرفته و زمان از آن گذشته باشد. بعضی وقت‌ها همین را هم می‌خواهید. بستگی به این دارد که چه احساسی را می‌خواهید بیدار کنید. در این‌ها برایم مهم بود که لحظه را بگیرم و شکلی تازه داشته باشد و کمی تمام نشده.

بیکن ممکن بود شعری از الیوت بخواند و یک نقاشی بکشد و کارش هیچ ربطی به شعر نداشته باشد. مصاحبه‌هایی هم از شما می‌خواندم که از رابطه‌تان با سای تامبلی و تأثیری که از او گرفته‌اید می‌گفتید.

من سی سال دستیار ایشان بودم و دوستان صمیمی بوده و هنوز هم هستیم. در افتتاحیه‌هایش من را دعوت می‌کند و من هم سعی می‌کنم به تمام نمایشگاه‌هایش بروم. و واقعاً برای من یک منبع انرژی است، خودش، سلیقه‌اش، حرف زدنش، رابطه‌هایش... همه برای من منبع انرژی است.

بعضی از کارهای‌تان انگار با کارهای او گفت‌وگویی برقرار می‌کنند.

بله، درست است. چیزی که من را در مورد کوکب‌ها خیلی راضی کرد این بود که سای تامبلی تابستان به پاریس آمد. او دومین کسی است که از او خواسته شده بخشی از سقف لوور را رنگ کند و تصویری آن‌جا بگذارد. اولی مثل این‌که براک بود. وقتی برای این پروژه به پاریس آمده بود، کوکب‌ها را دید و دوتا از آن‌ها را برای بنیاد خود که آثار بسیار زیادی گردآورده، خرید. بعضی وقت‌ها هم برای مجموعه خود کارها را عوض می‌کرد، مثلاً کاری را به کسی می‌داد و در عوض کار دیگری می‌گرفت. جزیره‌ای از چیزهایی که دوست دارد را دور خود جمع می‌کند، چون مدام از آن‌ها الهام می‌گیرد. این رابطه فقط با سای تامبلی نیست، من هم همیشه مجموعه‌دار بودم و کارهای زیادی جمع کرده‌ام. هرچیزی که بتوانم با آن‌ها رابطه‌ای داشته باشم. در واقع ساختن دنیایی پیرامون خود که با آن گفت‌وگو برقرار کند. اولاً از تنهایی می‌کاهد، ثانیاً پشتگرمی و اعتمادبه‌نفسی از دنیایی که برای خود ساخته‌اید کسب می‌کنید و با آن ارتباط برقرار می‌کنید. در واقع یک نوع تبادل است.

درباره ارتباط بین خود و مجموعه شخصی‌تان و نیز هنر مجموعه‌داری بگوئید.

ببینید. در اصل موضوع این است که رابطه‌ها را بین چشم و مغز و قلب و احساس‌تان هماهنگ کنید. با مجموعه جمع کردن دنیایی را پیرامون خود ایجاد می‌کنید که برای خودتان منطقی دارد، حالا هرچه‌قدر هم که برای بقیه بی‌منطق باشد ولی برای شما یک منطق تصویری، فکری و احساسی دارد. در واقع کلیتی است که می‌توانید با آن رابطه برقرار کنید.

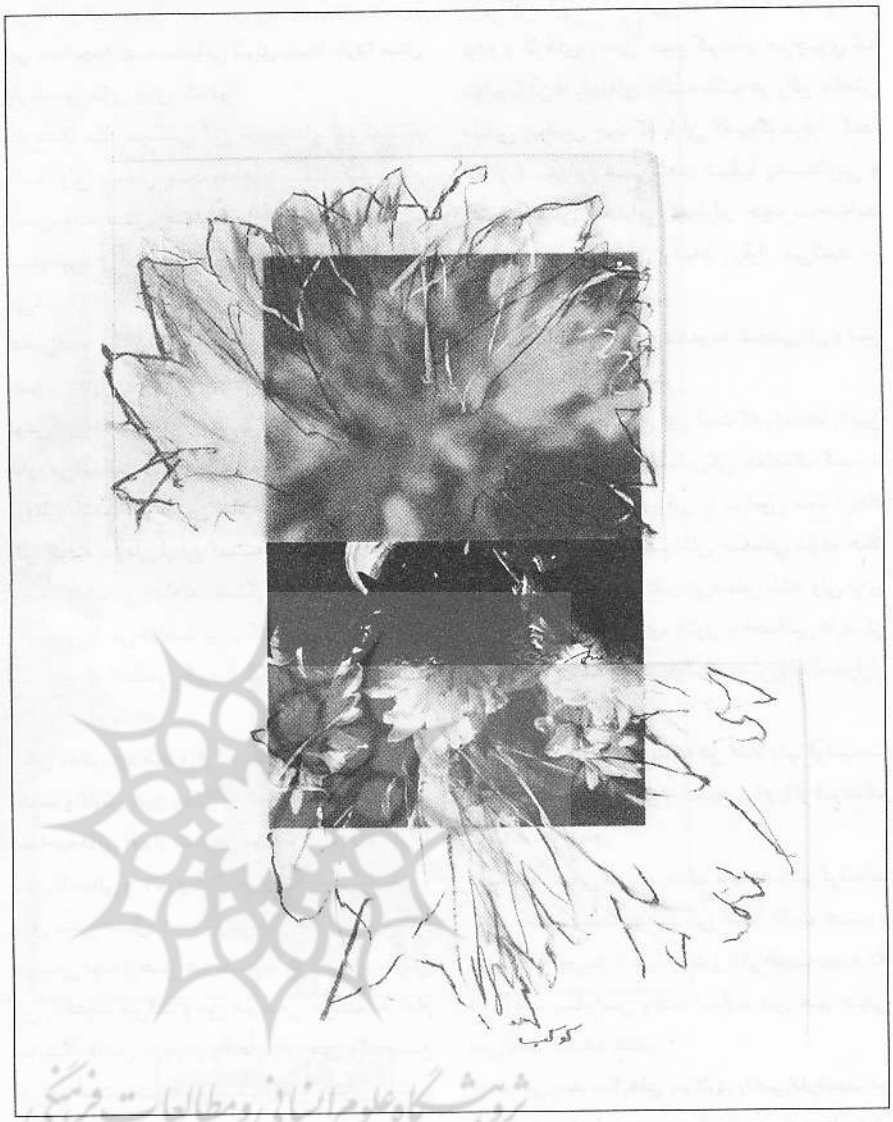
جایی خواندم گفته بودید که من اصلاً پاپ آرتیست نیستم و چون که رپرتوار تصویری‌ام را از فرهنگ عامیانه نگرفته‌ام.

نسبت به کسانی که از فرهنگ عامیانه تأثیر گرفته‌اند کم‌تر پاپ آرتیست هستم. من اصولاً اقلیت هستم و همیشه برخوردم با دنیا از طرز فکر اقلیت بوده نه اکثریت. بنابراین وجه تصاویر من هم خیلی نمی‌تواند عامیانه باشد.

به‌نظر می‌رسد سال‌های پرکاری را می‌گذرانید. دو گالری را در تهران و دبی می‌گردانید، خودتان کار می‌کنید...

علتی که تا به‌حال توانسته‌ام این کارها را ادامه بدهم این است که رابطه مستقیم با هم دارند. در اصل این‌ها جزیی از یک طرز فکر کلی هستند که سعی می‌کنم انجامش دهم. ولی واقعاً وقتی سن بالا می‌رود آدم فکر می‌کند که چندتا از این کارها را با هم می‌تواند انجام دهد؟ این تابستان که فقط یک کار کردم و آن نقاشی بود، لذت بردم و آرامشی داشتم که فکر می‌کنم فقط لذت نیست. با نقاشی رضایتی سوای گالری‌داری و کمک کردن به هنرمندان جوان و کارهای دیگر کسب می‌کنم. شاید خودخواهی باشد و همه این‌ها واقعاً خودخواهی است.

گالری آو چه‌گونه راه‌اندازی شد؟



سعی می‌کنیم یک‌جور حساسیت ذهنی و چشمی ایجاد و تقویت کنیم که برای تمام هنرمندان آتیه داشته باشد. منتها کاری را که خودم دوست نداشته باشم محال است این‌جا نمایش بدهم و فکر می‌کنم زمانی کسی اسمش را روی گالری می‌گذارد که خودش و گالری‌اش یک خط مشترک داشته باشند و آن هم سلیقه آن آدم است

خرید کار هنری واقعاً اعتماد به‌نفس می‌خواهد من با کسانی که کاری را خیلی ارزان خریده‌اند و حالا با قیمت بسیار گران می‌فروشند هیچ مسئله‌ای ندارم. چون زمانی شهامت زیادی می‌خواست که یک کار هنری بخرید و کسانی که این سرمایه‌گذاری را کرده‌اند یک‌جور هایی حق‌شان است که انتظار این برگشت را داشته باشند

منظورتان گالری ۱۳ خیابان ونک است؟

بله.

ببینید در اصل من چهل سال است که گالری‌دار هستم. نه گالری خودم. اول مدیر کانون فرهنگی انجمن ایران و امریکا بودم. چون وقتی از امریکا برگشتم زبان فارسی‌ام خیلی بد بود و تنها جایی‌که می‌توانستم کار کنم در یک کانون دوزبانه بود.

خیلی‌ها آن‌جا نمایشگاه گذاشتند؟

بله. اصلاً جای دیگری وجود نداشت. بیش‌ترین هنرمندان آن دوره دل‌شان می‌خواست در آن‌جا نمایشگاه داشته باشند. برای کسانی چون زنده‌رودی و کسان دیگر آن‌جا نمایشگاه‌های خیلی خوبی گذاشتیم. بعداز آن مدیر برنامه‌ریزی گالری زند بودم که آن‌جا هم همه هنرمندان در آن نمایشگاه می‌گذاشتند. مدتی کارگردان هنری تئاتر شهر بودم با یکسری برنامه‌ریزی‌های کارگاه نمایش.

چه دوره‌ای؟ همان دوره‌ای که مخصص تئاتر صندلی‌ها را کار کرد؟

تئاتر شهر حدوداً سال ۵۳ شروع به کار کرد و اولین‌کار آن هم باغ آلبالو چخوف بود که من هم کارگردان هنری آن بودم که هم طراحی خود کار را کردم و هم نخستین بروشورهایی را طراحی کردم که از آن‌جا درآمد. کار من در آن‌جا با این نگرش بود که آن تئاتر در ابتدا چه‌گونه مطرح شود. به دلیل این که لیسانس من در طراحی تئاتر است و فوق‌لیسانس‌ام طراحی فیلم. علت رها کردنش هم فقدان زیربنای کار در ایران بود و همیشه از کار ناراضی بودم. بیش‌تر وقت‌ها حس می‌کردم واقعاً راضی نیستم. حالا با کاغذ و مداد کار می‌کنم و امضایم زیرش است و تمام مسئولیت‌اش راهم خودم قبول می‌کنم و تقصیر را به گردن کس دیگری نمی‌اندازم. ولی فیلم و تئاتر کار گروهی است، اگر اعضای این گروه با هم کاملاً هماهنگ نباشند، همیشه چیزی لنگ است، دیگر حوصله‌ام از آن سررفت می‌خواستم کاری کنم که تمام مسئولیت‌اش با خودم باشد.

پس به گالری زند رسیدید؟

گالری در اصل متعلق به هما زند بود ولی تمام برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و طراحی‌ها به عهده من بود. کنترل کامل داشتم به‌جز قسمت اداری که اصلاً حوصله‌اش را نداشتم.

گالری زند چه سالی افتتاح شد؟

یادم نیست. شاید حدود سال ۵۵ یا ۵۶ بود. بعد دیگر اصلاً گالری وجود نداشت. در خلال سه سال وقفه بیش‌تر کارهایم را در خارج از کشور نمایش می‌دادم. قرارداد داشتم. با سای تامبلی کار می‌کردم. بعد برگشتم و این گالری را به عنوان کارگاه راه انداختم و در آن نقاشی می‌کردم. بعد کسانی را دعوت کردم که بیایند کارها را ببینند و بقیه هم گفتند که ما هم می‌خواهیم کارهای‌مان را این‌جا بگذاریم. من هم فکر کردم چرا که نه. اصلاً حالت عمومی نداشت. با این شروع کردیم که یک کار در ویترین می‌گذاشتیم و شب‌ها چراغ را روشن

می‌گذاشتیم. کسی نمی‌توانست داخل بیاید. یک کار در ویترین بود و اسم کار و اسم هنرمند و شماره تلفن او در کنارش. کم‌کم تبدیل به نوعی تعاونی هنرمندان و دانشجویان و... شد ولی در اندازه خیلی کوچک. مثل یک باشگاه خصوصی. قدیمی‌ترین گالری فعال آن دوران گالری سیحون بود. همیشه خط گالری ۱۳ سلیقه من بود و جای کسانی که بود که می‌خواستند کارهای تجربی بکنند، هم خودشان چیزی یاد بگیرند و هم چیزی به تماشاچی یاد بدهند. در اصل مکانی فرهنگی، هنری بود تا اقتصادی. گالری یک جنبه خیلی سنگین اقتصادی دارد که در اصل همه آن‌جا کار می‌گذارند که فروش کنند ولی گالری من اصلاً این‌طور نبود. اتفاقاً هرکس می‌خواست کار بفروشد به او می‌گفتیم این‌جا جایش نیست چون ما این کار را بلد نیستیم ما فقط بلدیم فضا را در اختیار کسی بگذاریم که می‌خواهد کاری با آن فضا بکند. یک تجربه یا کارهایی که جاهای دیگر نمی‌توانند انجام دهند. چون هیچ فشار اقتصادی روی آن نیست.

یعنی در این گالری همیشه کارهایی به نمایش گذاشته شده که امکان آن در جاهای دیگر نبوده؟

برای همین دو سه سال است که اسمش شده گالری آو، قبل از آن فقط یک آدرس بود: ۱۳ خیابان ونک. که در اصل فضایی بود که تعریف آن خیلی آزاد بود. بعضی کارها یک شب بود بعضی یک هفته و بعضی دو سه هفته. خیلی آزاد بود و هنوز هم هست.

ولی الان به جنبه اقتصادی بیش‌تر از قبل فکر می‌کنید؟

یکسری هنرمندانی که با ما به عنوان تجربی کار کردند، هم اکنون کارهای‌شان در بازار مطرح است و خریدار دارد. برنامه‌ریزی ما هم تعادل دارد، یک نمایشگاه می‌گذاریم که می‌دانیم مردم می‌خواهند کارها را بخرند و در دو سه‌تا هم چیزی برای فروش نداریم، موضوع فقط تجربه است. ببینید. در اصل نقش گالری همان‌قدر آموزش است که فروش. چون تا وقتی کسی بلد نباشد و قدر و ارزش برای کار قائل نباشد و یاد نگیرد که چه‌طور ارزش قائل باشد، خب چیزی نمی‌خرد. چرا بخرد چون نمی‌فهمد. همیشه چشم‌وهم‌چشمی وجود دارد، یک کسی چیزی در خانه کسی می‌بیند و او هم می‌خواهد. دیگر به او مجموعه‌دار نمی‌گویند. ما سعی می‌کنیم یک‌جور حساسیت ذهنی و چشمی ایجاد و تقویت کنیم که برای تمام هنرمندان آتیه داشته باشد. منتها کاری را که خودم دوست نداشته باشم محال است این‌جا نمایش بدهم و فکر می‌کنم زمانی کسی اسمش را روی گالری می‌گذارد که خودش و گالری‌اش یک خط مشترک داشته باشند و آن هم سلیقه آن آدم است.

از حدود دو سال پیش وضعیت بازار هنر ایران خیلی عوض شده، شما در مورد این دوره جدید چه فکری می‌کنید؟

وقتش شده بود. پیش از این همیشه می‌گفتم ارزان‌ترین چیزی که می‌شود در ایران خرید هنر معاصر است. چون جمعیت ایران که دو برابر شد و به تبع آن جمعیت هنرمندان هم زیاد شد. ساده‌ترین حرفی که می‌شود در مورد این موقعیت زد همین است. کارهای زیادی به بازار آمد و پول دست کسان دیگری افتاد. پولدارهای تازه هم آن‌قدر اعتمادبه‌نفس نداشتند که دنبال سلیقه خودشان بروند. انگیزه خرید هنری هم این بود که یک کاناپه داریم می‌خواهیم بالایش یک چیز ارزان بگذاریم که به رنگ‌آمیزی اتاق بیاید. موضوع فقط دکوراسیون بود و اصلاً برایشان معنای خرید هنر معاصر را نداشت. حالا به اندازه کافی زمان گذشته و تازه به دوران رسیده‌ها کمی اعتمادبه‌نفس پیدا کرده‌اند که خرید کنند. این تحول هم با استمرار دیدن ایجاد شده است، وگرنه خرید کار هنری واقعاً اعتمادبه‌نفس می‌خواهد. من با کسانی که کاری را خیلی ارزان خریده‌اند و حالا با قیمت بسیار گران می‌فروشند هیچ مسئله‌ای ندارم. چون زمانی شهامت زیادی می‌خواست که یک کار هنری بخرید و کسانی که این سرمایه‌گذاری را کرده‌اند یک‌جورهایی حق‌شان است که انتظار این برگشت را داشته باشند.

به هر حال چیزی که لازم است جا بیفتد این است که اسم این قضیه بازار هنر است.

درست است. این را هم می‌خواستم بگویم که آن موقع چیزی ارزان‌ترین بود و حالا شده گران‌ترین. امیدوارم در دو سه سال آتی تعادلی پیش بیاید که هم هنرمندان و هم بازاری‌ها همه متوجه شوند که حراجی کریستی و ساتبی اتفاقی است که دو یا سه دفعه در سال می‌افتد و تب حراجی طبیعی نیست، این موضوع غیرعادی است. عین آن تبی است که قماربازها در کازینو، یا شرط‌بندها هنگام مسابقه اسب‌سواری دچارش می‌شوند. که این را به عنوان معیار گرفتن غلط است. هم برای هنرمند که فکر می‌کند یک کار فروختم به این قیمت و هم برای بازار که فکر می‌کند حالا کار هنرمند این‌قدر می‌ارزد. نه، قیمت هنرمند باید یک روال طبیعی داشته باشد، باید یک روال منطقی در کار باشد.

الان به نظر کمی غیرمنطقی می‌رسد.

خیلی غیرمنطقی است.

یک‌بار شنیدم که می‌گفتید در حراجی‌های دبی قیمت پایه آثار از قیمت گالری‌ها کم‌تر است و به‌نظرتان این ورود این حراجی‌ها به خاورمیانه به هرکسی که در خاورمیانه زندگی می‌کند باید کمی بربخورد انگار که ما جایی نرفته‌ایم و نمی‌دانیم که حراجی به چه شکل است! مستقیماً می‌آیند توی آتلیه هنرمند و سفارش کار می‌دهند اصلاً این کار گالری است نه کار حراجی حراجی مثل یک تله است مثل پنیری که برای موش می‌گذارند این قیمت پایین، همان پنیر است که مردم بیایند و شرکت بکنند و وقتی مردم آمدند دیگر خیلی دیر شده تله روی آن‌ها بسته می‌شود وقتی وارد تله می‌شوید دیگر می‌افتید توی تب و با آن می‌روید دیگر منطق کنار می‌رود دیگر فکر نمی‌کنید که این کار را در گالری سر کوچه نصف قیمت می‌فروشند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشتباه است؟

خب ببینید. حراجی مثل یک تله است، مثل پنیری که برای موش می‌گذارند. این قیمت پایین، همان پنیر است که مردم بیایند و شرکت بکنند و وقتی مردم آمدند دیگر خیلی دیر شده، تله روی آن‌ها بسته می‌شود. وقتی وارد تله می‌شوید دیگر می‌افتید توی آن تب که گفتم و با آن می‌روید. دیگر منطق کنار می‌رود. دیگر فکر نمی‌کنید که این کار را در گالری سر کوچه نصف قیمت می‌فروشند، چرا من دارم قیمت کار را بالا می‌برم. تمام حراجی‌ها روی همین منوال است. اصلاً شما به حراجی می‌روید که ارزان‌تر بخرید، حراجی اصولاً بازار دست دوم است. ورود این حراجی‌ها به خاورمیانه به هرکسی که در خاورمیانه زندگی می‌کند باید کمی بربخورد انگار که ما جایی نرفته‌ایم و نمی‌دانیم که حراجی به چه شکل است! مستقیماً می‌آیند توی آتلیه هنرمند و سفارش کار می‌دهند. اصلاً این کار گالری است نه کار حراجی. حراجی باید منتظر باشد تا به آن‌ها رجوع کنند. یا کسی می‌خواهد کاری را بفروشد یا کار تکی دارد که می‌خواهند حراج بگذارند که ببینند چه کسی حاضر است پول بیش‌تری بدهد. نه این‌که کاری را مخصوص حراجی سفارش بدهند تا پول دربیاورند. به من که برمی‌خورد. انگار به من می‌گویند تو نمی‌دانی کار حراجی چیست و کار گالری چه. من می‌دانم. با ما جهان سومی برخورد می‌کنند و این به من برمی‌خورد.

پس یعنی معیار برای یک هنرمند قیمت حراجی نیست، لااقل در مورد هنر معاصر؟

تمامش یک نوع فریب است. همان تله و پنیر و تب قماربازان است که گفتم در روال طبیعی هم نباید این لغت‌ها استفاده شود، از این لغات استفاده می‌کنم چون به نظرم این روال طبیعی نیست.

خیلی از هنرمندانی که قبل از انقلاب مطرح بودند حالا هم باز خیلی مطرح شده‌اند، البته استثناء داریم ولی باز هم قیمت آن‌هاست که خیلی بالا رفته، یعنی باز هم خرید آن‌ها خرید خیلی مطمئن‌تری است. اما از طرف دیگر می‌توانیم به بازار دیگری برسیم که...

اتفاقاً این روال درستی است. چون فرض کنید کسی که شصت هفتاد سال یا هشتاد سال زحمت کشیده، باید قیمت‌اش بالا برود. اگر هرسال هم قیمت بالا برود باید به همین قیمت حراجی‌ها برسد. ولی کسی که بیست سال است دارد نقاشی می‌کند، مگر این‌که نابغه باشد. بدبختانه من چنین نابغه‌هایی در بازار امروز هنر معاصر خاورمیانه نمی‌بینم. حالا فوق‌اش شاید یکی دوتا باشند. ولی کسانی که کار کرده‌اند مثل کیارستمی، سعیدی، وزیری یا زنده‌رودی یا نمی‌دانم... فرهاد مشیری هم سنی دارد، (خنده) به ریخت‌اش نگاه نکنید که پسرنما است، سال‌ها کار کرده است، یک‌دفعه از زمین سبز نشده، آدمی نیست که زحمت نکشیده باشد. ولی یکسری هستند که قیمت‌های‌شان به جایی رسیده که واقعاً فکر می‌کنم برای‌شان خیلی زود است. بدبختانه خیلی‌ها سابقه یک کسانی را نمی‌دانند، من می‌دانم. من بوده‌ام. من هم نسل قبل‌از انقلاب را می‌شناسم، هم موقع انقلاب و هم بعداز انقلاب. ۶۲ سالم است، بنابراین یک‌جورهایی شاهد این اتفاقات بوده‌ام.

چیزی که درمورد فرهاد مشیری فکر می‌کنم این است که به نظر من روی کاری که می‌کند خیلی متمرکز است. یکی از مسائلی که در ایران پیش آمده این است که خیلی‌ها او را نمی‌شناسند، نمی‌دانند چه‌قدر کار کرده و یکی از بدترین چیزهایی که در فضای هنری ایران در حال رخ دادن است...

حسودی است، بدجنسی است. فکر می‌کنند جا برای همه نیست، در صورتی که هست. هرهنرمندی تماشاچی و بازار خودش را دارد و هیچ لزومی ندارد هنرمندی در مورد هنرمند دیگر حسادت بکند. من به خودم اجازه می‌دهم کسانی را نقد کنم، چون سعی می‌کنم حرف‌هایم روی تجربه تصویری باشد که تا به حال کسب کرده‌ام نه از روی بدجنسی و حسادت.

فرهاد مشیری مصاحبه جالبی با لیسا فرجام داشت که در آن از فرجام پرسیده بود که به نظر شما آیا غرب برای ما پیش‌بینی‌پذیر شده که ما چه چیزی تولید کنیم که در خارج فروش داشته باشد؟ شما فکر می‌کنید این دریافت وجود دارد؟ فکر می‌کنید این زیرکی این‌جا ایجاد شده؟

یک مقدار، به اندازه مشخصی حتماً، اگر درخشان باشید. آدم‌های درخشانی وجود دارند. ببینید در اصل، بازار خیلی درخشان نیست، و مجبور نیستید که نابغه باشید تا بفهمید بازار به چه چیزی علاقه دارد. ولی موضوع مهم این است که این اتفاق خوب است، چون همیشه باید اتفاقاتی بیفتد تا تعادل برقرار شود. بالاخره آرام می‌گیرد. امیدواریم که یکسری خریداری که یک کم فهم و شعور دارند و به جای پُز و چشم و هم‌چشمی باشعور خود خرید می‌کنند، پیدا شوند. آن‌وقت تعادل ایجاد می‌شود.

فکر می‌کنم یک نوع بازار قومی به‌وجود می‌آید که...

ببینید. در دوره‌هایی برخی کشورها به انزوا روی می‌آورند و هنگامی که دوباره دروازه‌ها را می‌گشایند منبع بازار قومی می‌شوند، چون مدتی بسته بودند و حالا دوباره می‌توانند به بهره‌برداری برسند. مثل چین، مثل ایران.

بازار قومی هم خیلی چیز بدی نیست، یعنی سقوط نیست.

اصلاً بد و خوب وجود ندارد. اتفاقاتی می‌افتد، چون زمان آن رسیده و باعث می‌شود که اتفاقات دیگری بیفتد. یک زنجیره است. ▣

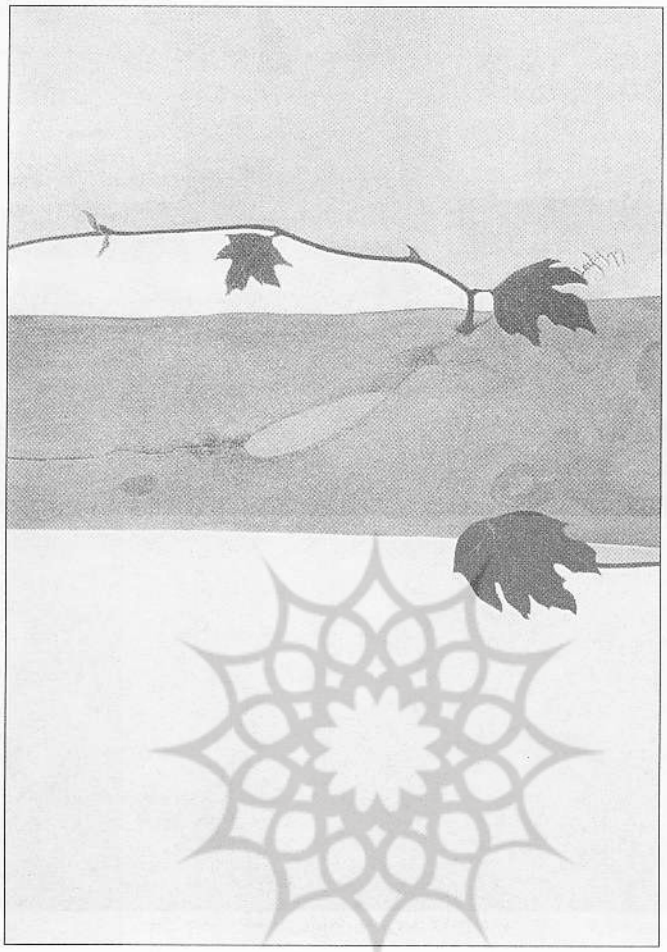
یادبود لیلی متین دفتری در گالری آو

۲۱ دی تا ۱۱ بهمن ۸۶ ● خیابان ونک، شماره ۱۳

سهراب محبی

لیلی متین دفتری فروردین امسال در پاریس درگذشت. در سکوت. بی‌هیچ سر و صدا. آرام مثل طبیعت بی‌جان‌هایش. مثل خرمالوهایش. خوشبختانه دست کسی به جنازه‌اش نرسید که نمایش هنرمندستایی، از جلوی خانه هنرمندان در میان جمعی از هنردوستان راه بیفتد. هنردوستانی که ثابت کرده‌اند دست به تابوت‌شان خوب است. آنان که تاریخ‌های مرگ خوب به یادشان می‌ماند. هنرمندستایانی که در ستایش هنرمندانِ مرده خوب سخنرانی می‌کنند - که هنرمند خوب، هنرمند مرده است. همانا که سنّت مرثیه‌سرایی در این مملکت پیشینه‌ای دیرینه دارد. خوشبختانه این‌بار خبری از سمپوزیوم متین دفتری و همایش متین دفتری و بزرگداشت متین دفتری با پیام فلان کس و حضور بهمان کس نیست که علاقه‌شان را به هنر و خصوصاً هنرمند متوفی با بوق و کرنا در گوش‌مان فروکنند. هنرستایان - از آن رو که به گوش کسی نمی‌رسید - پیام تسلیتی به خانواده متین دفتری و هنردوستان گرامی نفرستاده‌اند و جماعت هنردوستان می‌توانند در انتظار مرگ بعدی قهوه بنوشند که شاید این‌بار حضورشان را نیازی باشد.

هرکس بخواهد می‌تواند از بیست و یکم دی ماه به گالری آو برود و ۹ تابلو از لیلی متین دفتری را تماشا کند. نیازی نیست که پوستر چاپ کنیم و آن را با بیتی از فروغ مزین کنیم و برای عکاسان مطبوعات چهره‌ای غمزده به خود بگیریم. می‌توانیم برویم و تابلوها را تماشا کنیم. تابلوهایی که به علل گوناگون تاکنون بخت دیدن‌شان را نداشته‌ایم.



رفتن به خواب پروانه

لیلی متین دفتری در سال ۱۳۱۵ در تهران به دنیا آمد. از مدرسه هنرهای زیبای سلید یونیورسیتی کالج لندن فارغ‌التحصیل شد. در دانشگاه هنرهای زیبای تهران به مدت پنج سال مجسمه‌سازی تدریس کرد و در شکل‌گیری کانون پرورش فکری نقش مؤثری داشت.

ژان کلود کریر فیلمنامه‌نویس و منتقد سینما در یادداشتی در توصیف نقاشی‌های متین دفتری می‌گوید: «لیلی در نقاشی‌ها و در زندگی‌اش فضای اطراف خود را به نوع مخصوصی می‌ساخت. مرز قابل رؤیتی نداشت و از سادگی شکل گرفته بود. از شفافیت و از رابطه میان انسان‌ها و اشیاء».

متین دفتری نخستین‌بار در سال ۱۳۴۵ آثارش را در گالری بورگز به نمایش گذاشت. سال بعد نمایشگاه‌هایی در سابا، گالری ویلینکن در آلمان و گالری ابوت هال در انگلیس برپا کرد. سال ۴۷ در گالری نگار و سال ۵۶ در گالری زند.

نهال تجدد محقق و نویسنده و همسر کریر می‌گوید: «هرهفته به منزل لیلی می‌رفتم برای فراگیری زبان انگلیسی. نمی‌دانم انگلیسی یاد گرفتم یا نه ولی مقصود لیلی بود و یک ساعت تمام با او بودن».

از سال ۴۱ تا ۵۶ آثارش در بی‌ینال تهران، نمایشگاه هنر معاصر ایران در دهلی، هنر معاصر ایران در نیویورک، پاله دو بوزار در بروکسل، سالن دوتون در پاریس و هشتمین نمایشگاه بین‌المللی نقاشی در کانی سورمر به نمایش درآمد.

تجدد می‌گوید: «فضاهای خالی کارهای لیلی همیشه برایم حرف‌های زیادی داشت. فضای خالی کارهایش امکان زندگی می‌داد. جوانگ تزو می‌نویسد، روزی زیر درختی خواب می‌بیند که تبدیل به پروانه شده است، پروانه‌ای که خواب می‌بیند، انسانی است که در خواب به پروانه تبدیل شده است. وقتی بیدار می‌شود نمی‌داند که خودش است یا محصول خواب پروانه. هرگز پی‌نبردم که لیلی نقاشی می‌کرد یا نقاشی‌هایش لیلی را به نقش می‌کشید.

لیلی متین دفتری صبح روز سه شنبه ۲۸ فروردین امسال در پاریس درگذشت.

پایکوبی در فضاهای معماری

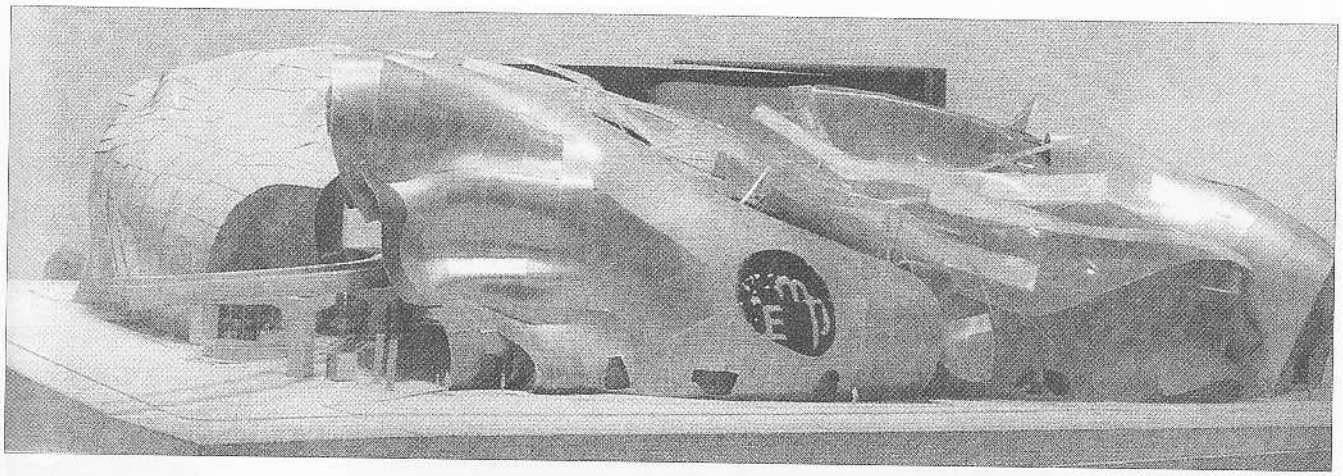
یک بررسی تطبیقی

● سهیل میری‌نژاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرها درگیری و ارتباط متقابل هنرها از سویی و رابطه بین هنرمندان و اندیشمندان از طرف دیگر، از تدابیر مهم در راستای ارتقای کیفیت کاری و نحوه بیان هر هنرمندی است. زیرا این کار می‌تواند به عنوان ابزاری مناسب برای افزایش فرصت‌های باروری و ارتقای کیفی هنرها، عمل کند. بسیاری از برجسته‌ترین هنرمندان در طول قرن حاضر، از این «باروری متقابل» بهره برده‌اند از جمله مصادیق برجسته در این مورد می‌توان به زاها حدید[1] در زمینه نقاشی و معماری، ژان کوکتو[2] در زمینه شعر، ادبیات، طراحی و فیلم‌سازی، فردریک کسلر[3] در زمینه تئاتر و معماری و یقیناً فرانک گهری[4] در زمینه نقاشی، و معماری اشاره کرد[5]، که توانسته‌اند به خوبی از مفاهیم، امکانات و مزایای موجود واقع در حوزه‌های اختلاط بین هنرها به‌خوبی در حرفه و هنر اصلی خود استفاده کنند.

گهری از معماران برجسته عصر حاضر است. او در سال ۱۹۲۹ در تورنتو کانادا متولد شد. در سال ۱۹۶۲ ،استودیوی کارآمد معماری خود را تأسیس کرد. در سال ۱۹۸۶ نمایشگاهی برپا کرد که توجه بین‌المللی را به سمت خود جلب کرد. برخی از نمونه کارهای استثنایی او عبارتند از: مرکز امریکایی در پاریس، موزه گوگن‌هایم در بیلبائو اسپانیا، تالار دیسنی در لس‌آنجلس و EMP[6] یا تالار موسیقی راک اندرول (راک) در سیاتل که یکی از آخرین کارهای اوست. این پروژه محصول اتحاد قوی و نزدیک سرمایه، تکنولوژی و فرهنگ جوان است که توسط گهری با خودنمایی تمام در جوابی به عنوان «فراخوانی در برابر نهضت راک سیاتل» ساخته شده است. او از شیوه‌ها و نرم‌افزارهای رایانه‌ای رایج در صنعت



هوا فضا برای ترسیمات این پروژه استفاده کرد و دستگاه پیشرفته نقشه‌برداری لیزری متصل به CATIA این امکان را برای او به‌وجود آورد که بدون هیچ‌گونه اندازه‌گیری‌های متری هرقطعه را دقیقاً در موقعیت خودش که در مدل شبیه‌سازی شده کامپیوتری تعیین شده بود قرار دهد. در یک کلام بدون استفاده از تکنولوژی‌های نوین امکان ساخت چنین پروژه‌ای فراهم نمی‌شد. با دانستن و وقوف کامل به تأثیر تکنولوژی جدید در پیدایی چنین ساختمان‌هایی اکنون می‌خواهیم به زیروبم اندیشه‌ای پی‌ببریم که تکنولوژی نوین را برای به‌وجود آوردن چنین فرم‌های محیرالعقولی به خدمت گرفته است. بی‌شک اندیشه‌ها و مفاهیم موجود در جریان هنر معاصر در شکل‌گیری آن‌ها نقش به‌سزایی داشته است. از جانبی این پروژه به عنوان سالن موسیقی راک اندرول (راک) شناخته می‌شود. پس بهتر است ابتدا اندکی با تاریخچه و ویژگی‌های موسیقی راک آشنا شویم و بعد به ارتباط و پیوند بین مفاهیم موجود در هنر معاصر (نقاشی) و ویژگی‌های بارز اخیر بپردازیم.

در سال ۱۹۵۵ نوعی موسیقی که به «راک اندرول»[۷] شهرت پیداکرد، با ساختاری کاملاً متفاوت از آن‌چه تا آن زمان به عنوان موسیقی مردم‌پسند شناخته می‌شد، مهمترین تحول را در موسیقی پاپ امریکا به‌وجود آورد. از سال‌ها قبل کمپانی‌های صفحه پرکنی می‌دانستند که جوانان و دانشجویان به موسیقی جاز سیاه‌پوستان گوش می‌دهند. پس اگر با استفاده از ریتم و موسیقی بلوز سیاه‌پوستان موسیقی‌ای به‌وجود آید که توسط سفیدپوستان اجرا شود، می‌تواند جوانان سفیدپوست را جذب کند. این موسیقی (راک اندرول) که توسط سفیدپوستان اجرا می‌شد با استفاده از ریتم و موسیقی جاز و بلوز سیاه‌پوستان شکل گرفت و توانست افراد بسیاری را به سوی خود جلب کند. البته در این جذبه و کشش نباید از هنرنمایی‌های الویس پریسلی[۸] نیز غافل ماند. با توجه به این‌که اشعار راک اندرول از ابتدا همراه با مسائل جنسی و غیراخلاقی بود، لذا خانواده‌های سنتی امریکایی و افراد مسن با آن به مخالفت پرداختند. با این همه راک اندرول در اروپا نیز مورد استقبال قرار گرفت و به‌رغم مخالفت‌های بسیار، پخش مداوم و زیاد آن از رادیو ارتش امریکا در آلمان غربی ادامه یافت.

با ظهور گروه بیتلز[۹] در سال ۱۹۶۲ در انگلستان مهمترین گروه موسیقی راک اروپایی در مقابل گروه‌های راک اندرول امریکایی پا به میدان گذاشت.[۱۰] پس از گذشت مدت اندکی گروه‌های راک اندرول به‌تدریج با پذیرفتن شرایط روز و استفاده از امکانات و ویژگی‌های موسیقی راک، به گروه‌های موسیقی راک تبدیل شدند. این گروه‌ها با استفاده از صداهای بسیار بلند گیتار برقی و با ریتم‌های هیجان‌انگیز به همراه اشعار سیاسی، عاشقانه، اجتماعی و بازی با رنگ‌ها و نور در صحنه و انجام حرکات غیرمتعارف، جوانان را به خود جلب کردند. در اواخر دهه ۱۹۷۰ گرایش‌های جدیدی در موسیقی راک ظاهر شد که به پانک راک[۱۱] و موج جدید[۱۲] شهرت یافتند.[۱۳]

نفی برتری طبقاتی، نفی سیاست‌های استعماری و جنگ‌طلبانه، گرایش به آزادی، حرکت در سطح عقل، طغیان در برابر هنجارها و ارزش‌های قراردادی و پوچ که نتیجه‌ای جز سرکوب و تسلط نداشت، به مرور زمان، فرم غالب این سبک موسیقی را به سوی بی‌شکلی و غیرقابل پیش‌بینی بودن سوق داد. بی‌شکلی دست آهنگساز را برای نوآوری باز می‌گذارد و اصولاً او را در جهانی صنعتی که همه‌چیز و همه کس را یکسان و شبیه به هم می‌خواهد مجبور به نوآوری می‌کند.

گهری نیز ساختمان EMP را با در نظرگرفتن و توجه به ویژگی‌ها و شاخصه‌های موسیقی راک طراحی کرده است. در رویارویی با پروژه اخیر در سیاتل، اثری از موسیقی دوازده تونی، یا پیوندی نوین از جاز یا راک مطنطن است. در واقع با یک معمار - هنرمند روبه‌روییم که همانند موزیسین راک دست به «بدیهه‌سازی فضایی» زده و از نزدیک، تحولات مربوط به آخرین تجربیات هنری را در سایر عرصه‌ها تعقیب کرده است. در اکثر کارهای او (مخصوصاً EMP) نوعی از اعوجاج، انحناء، درهم فرورفتگی احجام و لبه‌ها و بازی با رنگ‌ها و مصالح به چشم می‌خورد. کارهای اخیر گهری در راستای معماری مجسمه‌ای قرار گرفته و خود او مدعی است «تنها مهارت در ترکیب سطوح پوشاننده یا احاطه‌گر است که معماری را از نقاشی و مجسمه‌سازی متمایز می‌کند»[۱۴] در پروژه اخیر دیوارهای مواج درهم فرورفته و به صورت فرم‌های پیچشی و نمایشی باروک در آمده‌اند و توسط انحناهای‌شان فضاهای اطراف اعم از فضاهای عمومی و پیاده‌روها را تحت‌تأثیر قرار داده‌اند. نوعی معماری از شکل‌افتاده و کژنما (فرم خام و ابتدایی که در حال حرکت ساخته می‌شود، یعنی در عین‌حال که از شکل می‌افتد، شکل نیز می‌یابد).

در نقاشی می‌توان از فرانسیس بیکن (۱۹۹۲ - ۱۹۰۹)، نقاش مشهور ایرلندی - انگلیسی، که تجربیات مشابهی را از سر گذرانده، نام برد او را اغلب

اکسپرسیونیست می‌شناسند. اکسپرسیونیسم برای توصیف آثاری به‌کار می‌رود که هنرمند در آن‌ها به منظور بیان عواطف یا حالات درونی دست به کژنمایی واقعیت زده باشد. منتقدان آلمانی اصطلاح اکسپرسیونیسم را نخستین‌بار در مورد فووها، کوبیست‌های اولیه و نقاشان دیگری که با هرگونه تقلید طبیعت مخالف بودند، به‌کار بردند (۱۹۱۱). به‌زعم آن‌ها، این اصطلاح در مورد هنرمندی مصداق داشت که برای انتقال مستقیم احساس خویش از اصول تعادل طرح و مفاهیم سنتی زیبایی پیروی نمی‌کرد. از این رو اغراق در صور طبیعی و توجه به امکانات بیانی خط، شکل و رنگ مشخصه کار چنین هنرمندی بود.[۱۵]

بیکن معمولاً افراد درمانده و زجرکشیده را در فضایی جعبه مانند و گرفتار در دام به تصویر می‌کشید. چهره‌های او از ریخت افتاده و در حال فریاد کشیدن هستند. دلبستگی‌های بیکن به چنین موضوعاتی، طبعاً می‌توانند به عنوان واکنشی در قبال سبعیت‌های آشکار و پنهان در زندگی روزمره و نیز به عنوان ترس و سرگشتگی انسان در روزگار معاصر تعبیر شوند. شگفت آن‌که تصاویر دهشت‌انگیز و تکان‌دهنده بیکن با بهره‌گیری از تلفیق‌های رنگی زیبا عرضه می‌گردند. همچنین بنا به نظر بسیاری تأثیر عاطفی و غیرمنطقی موجود در آثار او را، ویژگی‌های صوری و ترکیب‌بندی ایستای این آثار تعدیل می‌کنند[۱۶]. او شخصاً مخالف بود که آثارش از دریچه مسائل شخصی و یا اضطراب قرن بیستمی نگریسته شوند. و مدعی بود موضوع آثارش صرفاً نقاشی هستند.

شاید جمله‌ای از دلوز درباره معنی جمله بالا اندکی راهگشا باشد: «بیکن فضای پرده خود را چون یک اتاق جراحی در نظر می‌گیرد. قرار است این‌جا تجربه با از شکل انداختن همراه شود. در واقع تجربه‌ای به پایان نرسیده تا در پرده‌ها بیان شود، بلکه تجربه‌ای راستین در خودِ پرده جریان دارد[۱۷]».

در واقع بیکن با از شکل انداختن و دفرمه کردن اشیاء، در حال شکل‌دهی به تجربه‌ای‌ست که تفکر اصلی در آن نقد پرسپکتیو، مونومانتالیسم Monumentalism و بسیاری از اصول و مفاهیم زیبایی‌شناسی سنّتی است. (برهم زدن مرز بین بازنمایی و انتزاع). با این وصف متوجه می‌شویم که آن تفسیرهای روان‌شناختی از کارهای بیکن در واقع سهم بسیار جزیی در تحلیل نقاشی‌های او دارد و تا حدودی دور از کارکرد تجربی خود پرده‌ها است.

گهری نیز در معماری دست به تجربیات مشابهی زده است. به نظر می‌رسد. پروژه EMP، اثری از یک معمار معترض باشد، کسی که قراردادها را نمی‌پذیرد و کوشش می‌کند در سادگی، در جنبش‌های آشتی‌ناپذیر فرهنگی، در برابر پروژه کلیت‌بخشی عقل‌گرای مدرن و فضاهای خشک و بی‌روح آن به الگوشکنی و خلق فضاهای بدیع اشاره نماید. معماری ناتمام و همواره در حال شدن او چه در نحوه ترکیب فرم‌ها، دفرمه کردن آن‌ها و چه در گزینش مصالح (تیتانیوم) و استفاده از رنگ‌های خالص در آن‌ها خود شاهدی است بر پیوندهای عمیق این معمار با مفاهیم رایج در هنرهای تجسمی دوران معاصر. فرم‌های پیچیده و انحنادار او پیش فرض‌های سنّتی معماری همچون محصول - فرآیند، مرکز- حاشیه، ثبات - بی‌ثباتی و... را به چالش می‌کشد.

با همه تعاریف و توصیفاتی که در مورد زیرویم کارهای گهری بیان شد آن‌چه مهم و اساسی است نه آن اثری است که تمام و کمال پیش روی دارید، در واقع مهم، آن تجربه لذت‌بخشی است که در آتلیه گهری در حال تکوین است[۱۸]. (آفرینش فرم). فرم‌هایی که هیچ‌گاه به ثبات و حالت پایانی خود نمی‌رسند و پیام پر معنای انفجاری، روان و دینامیک را می‌رسانند. معماری گهری، امروزه، ما را در زیستن با هوشمندی، غنا، روابط مناسب، انگیزه‌های صحیح، دموکراسی واقعی و عشق، یاری می‌رسانند. آثار او به مثابه «فریادی است که کارکرد معنوی دارد. حضور معنویت است و گونه‌ای بیان شادمانه زیستن[۱۹]». ▣

پانوشت:

۱. Zaha Hadid ۲. Jean Cocteau ۳. Friedrick kiesler ۴. Frank'O Gehry

۵. سی. آنتونیادس، آنتونی، بوطیقای معماری، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۸۱

۶. Experience music project ۷. Rock'n'roll ۸. Elvis Presely ۹. The Beatles

۱۰. لازم به ذکر است که موسیقی راک با راک اندرول تفاوت دارد و حتی در بعضی مواقع مخالف یکدیگرند. موسیقی راک مولد شرایط خاص سیاسی - اجتماعی دهه ۱۹۶۰ است و عاملی است قوی برای نفی برتری طبقاتی، تأمین آزادی‌های سیاسی و اجتماعی و...

۱۱. Punk Rock ۱۲. New Wave

۱۳. روشن‌روان، کامبیز، «موسیقی پاپ از آغاز تا امروز»، فصل‌نامه موسیقی ماهور، سال دوم، شماره ۸، ۱۳۷۹

۱۴. M.Friedman, Frank Gehry - Architect,August 2001

۱۵. پاکباز، رویین، دایرةالمعارف هنر، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ پنجم ۱۳۸۵

۱۶. فریلند، سینتیا، اما آیا این هنر است، ترجمه کامران سپهران، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۸۴

۱۷. احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی، چاپ سوم ۱۳۷۵

۱۸. گهری برای هر پروژه‌ای قریب به پنجاه ماکت می‌سازد

۱۹. احمدی، بابک (همان)

زنان بانوی خانه‌اند، نه هنرمند

زندگی و آثار
«پائولا مودرزون - بکر»
و «کلارا ریلکه - وست هوف»

● ترجمه الهام مقدس

زندگی زنان و مردانی که یکدیگر را در ورپس وده ملاقات کردند، به هم عشق ورزیدند و درکنار هم به‌کار پرداختند، همواره مورد توجه بوده و هست. به‌خصوص زندگی دو بانوی هنرمند نیمه اول قرن گذشته، دو دوست و همکار در اجتماع هنرمندان ورپس وده وبرمن و همسفر پاریس: که یکی «پائولا مودرزون - بکر» امروز در اوج شهرت است و شوهرش تقریباً فراموش شده است و آن دیگری «کلارا ریلکه - وست هوف» که شهرت همسرِ شاعرش بر وی سایه افکنده است. ترکیبی منحصربه‌فرد از انسان‌ها و مکان‌ها. گونا وندت که زندگی نامه این دو زن هنرمند را با استفاده از برخی اسناد و مدارک غیررسمی نوشته و در خلال آن امکان گفت‌وگو با بعضی از اعضای این دو خانواده را داشته است. نقل‌قول‌ها از نامه‌ها و از دفاتر یادداشت ریلکه و خاطرات او از ورپس وده استخراج شده است. همچنین نگاه شاعر که گه‌گاه در مورد مردم ورپس وده اظهار نظر کرده، این تصویر را تکمیل کرده است. کتاب «کلارا و پائولا» جنبه‌هایی از زندگی این دو هنرمند را روشن می‌سازد که تاکنون در پس پرده ابهام مانده بود.

در باره این‌که آیا زنان اجازه دارند کاری هنری بیاموزند یا نه، در خانواده بکر تردید حاکم بود. علاوه براین، تحصیل در رشته هنر برای زنان بسیار گران‌تر از مردان تمام می‌شد. زیرا آکادمی‌های دولتی هیچ زنی را نمی‌پذیرفتند و آموزش خصوصی هزینه‌ای به‌مراتب بیش‌تر داشت. کلارا وست‌هوف یک زمینه ذهنی جامعه هنری زمانه‌اش را نیز باید از میان برمی‌داشت، یعنی جبهه‌گیری در برابر زنی هنرمند و او یک زن مجسمه‌ساز بود.

گرچه مردان گاهی برای زنان ارج و قربی قائل بودند اما از طرف دیگر «زن نقاش»[1] ناسزایی بیش نبود و اطلاق کلمه «بانو» در رابطه با هنرمندان زن، طعم گسی در ذهن می‌نشاند.

ریلکه این دو زن را می‌ستود، حتی پائولا را بیش از کلارا. با وجود این در نامه خود به رودن او را نه به عنوان یک هنرمند مستقل بلکه به عنوان «همسر یکی از نقاشان بسیار شاخص» معرفی می‌کند. ریلکه در پژوهش‌هایی که درباره وضعیت فرهنگی ورپس وده انجام داده از هیچ‌یک از نقاشان زن این ناحیه نامی به میان نمی‌آورد. همان‌گونه که در مرثیه‌ای برای پائولا از او فقط به عنوان دوست تقدیر می‌کند نه نقاش.

حتی منتقدان هنری نیز پیشداوری‌های خود را دارند. علاقه پائولا به کودکان به عنوان مدل به «تمنا برای فرزند» تعبیر می‌شود. وندت به طور اصولی و متقاعدکننده ثابت می‌کند که در ورپس وده کودکان و زنان سالخورده مزد کم‌تری برای مدل شدن طلب می‌کردند. مردان می‌توانستند به عنوان کارگر روزمزد مشغول به‌کار شوند و انتظار مزد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیش‌تری داشتند. و این دو هنرمند زن که از نظرمالی هنوز به خانواده‌های‌شان وابسته بودند و می‌بایست صرفه‌جویی کنند، مدل‌های کودک و زن سالخورده را ترجیح می‌دادند.

ازدواج هردویشان مأیوس‌کننده بود، حتی از همان روز نخست. وندت نگاهی هشیارانه به ریلکه و دیگر مردان وریس وده دارد. ریلکه در نظر مردان وریس وده چیزی بیش از یک بی‌دست‌وپا نیست. مودرزون در دوران نامزدی با بدجنسی به پائولا می‌نویسد: «عصر جمعه چه کسی آمده بود این‌جا؟ تو که خودت حدس می‌زنی: کلارا که ریلکه‌اش را زیر پرووبال گرفته بود».

ریلکه پس از نامزدی بیمار می‌شود و در خانه والدین کلارا تحت مراقبت قرار می‌گیرد. بیماری او ادامه می‌یابد، در حالی‌که درآمدی ندارد. با آن که هیچ‌یک از آن دو مایل به جدایی نیستند، اما به‌زودی متارکه می‌کنند.

به‌نظر می‌رسد کلارا پس از جدایی دچار نوعی افسردگی شده باشد. بالاخره او دخترش روت را به والدینش می‌سپارد تا به کار حرفه‌ای خود بپردازد و با عذاب وجدان خود مبارزه کند.

در این بین پائولا نیز حال و روز بهتری ندارد. مودرزون سه ماه پس از مرگ همسر اولش با پائولا بکر نامزد می‌شود. او از ازدواج نخست خود دختر کوچکی دارد که پائولا از او مراقبت می‌کند. پائولا پیش از ازدواج تحت فشار والدینش مجبور به گذراندن یک دوره آشپزی در برلین می‌شود که تنها کسالت او را بیش‌تر می‌کند. پس از ازدواج، پائولا با گوساله بریان در آشپزخانه می‌نشیند و درباره اتلاف وقت نامه می‌نویسد. پدر در نامه‌هایش توصیه‌های خوبی برای او دارد، که چه‌طور مطیع همسرش باشد: «وظیفه یک زن در زندگی زناشویی این است که از تمرین چشم‌پوشی کند و ضعف‌های کوچک همسرش را با دیده اغماض بنگرد».

هر دو هنرمند در آرزوی پاریس‌اند. سفری مشترک که نقطه اوج دوستی آن دو می‌شود. این دو هنرمند پیش از این هرگز با هم صمیمی نبوده‌اند و درحالی‌که می‌شد رسوم تشریفاتی زمان را کنار بگذارند، یکدیگر را در نامه‌های‌شان «شما» خطاب می‌کنند.

پائولا در پاریس آثار پل سزان را کشف می‌کند که نهایتاً همین سبب عبور او از مونیخ می‌شود. پائولا از اوتو مودرزون جدا شده، با دوستان و خویشان نیز ترک رابطه می‌کند و به پاریس می‌رود، اما سرانجام به خاطر شوهری که نیاز به همسری در خانه دارد، تن به تلاشی مجدد می‌دهد. باردار می‌شود، کودکی به دنیا می‌آورد، و در همان ماه در اثر یک آمبولی در سن ۳۱ سالگی می‌میرد. مودرزون یک سال بعد مجدداً ازدواج می‌کند. کلارا تا ۷۵ سالگی عمر می‌کند و ۱۹۵۴ در برمن چشم از جهان فرومی‌بندد.

نازی‌ها که از هنر فریتز مکن‌سن و اوتو مودرزون با روی خوش استقبال می‌کردند، تابلوهای پائولا را هنر منحط قلمداد می‌کنند. اما با این همه پائولا مشهورترین هنرمند این گروه است. ▣

۱. Malweib این کلمه دو پهلویی است که هم به معنی نقاش زن با بار اهانت‌آمیز و هم به معنی زن بد است.

پائولا در یک نگاه

پائولا بکر دختر کارل بکر، مهندس راه‌آهن و همسرش ماتیلده ۸ فوریه ۱۸۷۶ در شهر درسدن آلمان به دنیا می‌آید. در ۱۶ سالگی به لندن می‌رود و ضمن اقامت نزد خویشاوندانش، در مدرسه هنر لندن‌یه آموختن نقاشی سرگرم می‌شود. او به مدت دو سال همزمان با گذراندن دوره تربیت معلم آموزش خصوصی نقاشی را نیز دنبال می‌کند. او همچنین یک دوره نقاشی - طراحی را در «انجمن هنرمندان زن برلین» که برای زنان امکان آموختن هنر را فراهم می‌کرد، می‌گذراند.

بکر در ۱۸۹۸ به ورپس وده می‌رود جایی که در آن زمان مرکزی برای اجتماع هنرمندان محسوب می‌شد. او در این دهکده ساکن می‌شود، در همسایگی هنرمندانی چون فریتز مکن‌سن و اوتو مودرزون. اینان به‌نشانه اعتراض به آکادمی هنر از زندگی در کلان‌شهرها دست کشیده بودند. بکر از مکن‌سن درس نقاشی می‌گیرد.

زندگی روستایی و منظره‌های شمال آلمان دستمایه اصلی تابلوهای او می‌شود و این آغاز دوستی پائولا با کلارا وستهوف مجسمه‌ساز است.

یک سال بعد، بکر به دلیل انتقادهای نابودکننده از جمع کناره می‌گیرد اما با این همه به نقاشی ادامه می‌دهد.

سال ۱۹۰۰ سال دوستی با راینر ماریا ریلکه است که مدت کوتاهی به کلنی هنرمندان وارد شده بود. بکر به پاریس سفر می‌کند. او از آکادمی کولا روسی بازدید کرده و یک دوره آناتومی را می‌گذراند. در همین دوره تحت‌تأثیر نقاشی‌های ون گوگ دنبال «سادگی فرم‌های بزرگ» می‌رود و تجسم «انسان بی‌تکلف» نیاز اصلی او می‌شود.

پائولا در ۱۹۰۱ با اوتو مودرزون، از نقاشان ورپس وده ازدواج می‌کند.

سفر مجدد به پاریس در ۱۹۰۵ صورت می‌گیرد. بکر تحت‌تأثیر امپرسیونیست‌های فرانسوی پس‌از بازگشت به ورپس وده نقاشی‌های طبیعت بی‌جان فراوانی به‌وجود می‌آورد.

در سال ۱۹۰۶ نمایشگاه مشترکی با همسرش در تالار هنر برمن برگزار می‌کند. این نمایشگاه با بی‌توجهی مخاطبان روبه‌رو می‌شود. پائولا موقتاً از شوهرش جدا شده و به پاریس می‌رود. در آن‌جا برای خود آتلیه‌ای فراهم می‌کند و دوره‌هایی را می‌گذراند. او یک سال بعد به ورپس وده نزد همسرش باز می‌گردد. در سال ۱۹۰۷ دخترش به دنیا می‌آید و در بیستم نوامبر همین سال پائولا مودرزون - بکر با جهان هنر وداع می‌گوید.

ناسیونال سوسیالیست‌ها در ۱۹۳۷ به پائولا مودرزون - بکر انگ هنرمند منحط می‌زنند و هفتاد اثر او را از موزه‌های آلمان جمع‌آوری و توقیف می‌کنند. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زنده باد پاریس! زنده باد آزادی!

او همسرش را در روستا به‌جای می‌گذارد و شیفته «جو زن تاهیتیایی» می‌شود. چهاربار به پاریس سفر می‌کند. دوره‌های طراحی را می‌گذراند، از آتلیه‌ها و موزه‌ها بازدید می‌کند و به سبک نقاشان تحسین‌برانگیز پاریسی به نقاشی می‌پردازد. اما کمی پس از آخرین سفر خود در سن سی‌ویک سالگی پس از تولد فرزندش چشم از جهان فرومی‌بندد و اکنون در صدمین سالگرد ولادت پائولا مودرزون - بکر دو نمایشگاه در برمن دستاوردهای سفر او را در غربت به نمایش می‌گذارند.

در امکانات قدرت انتوای عظیمی نهفته است. با این همه، بازی با امکانات در عرصه هنر کاری بس دشوار است. سلایق ایزدبانوهای هنر و عرف و عاداتی که برتکامل هنرمندان تأثیر می‌گذارند، بسیار متغیرند. و به همین دلیل پائولا با وجود سفرها و تلاش‌هایش برای مدرن بودن باز هم نقاش روستای ورپس وده به حساب می‌آید.

درخشش او به عنوان نقاش زنان و کودکان ورپس وده بسیار زود و به‌طور اصولی آغاز شد. در سال ۱۹۰۸ تالار هنر برمن نخستین موزه‌ای بود که یکی از آثار او یعنی، «طبیعت بی‌جان سیب‌ها موزها» (۱۹۰۵) را می‌خرید.

شاید تنها برخی از هنرشناسان به نتایج سفر پاریس پائولا دست یافته باشند زیرا به هرحال چنین تأثیراتی فقط در یک نمایشگاه به چشم نمی‌آید. بنابراین برگزاری نمایشگاه آثار پائولا - همان‌گونه که اکنون در تالار هنر برمن قابل بازدید است - اصلاً کار آسانی نبود. زیرا برمنی‌ها نمی‌خواستند نگاهی به گذشته را به نمایش بگذارند - که این کار آسانی بود - بلکه نمایشگاهی مورد نظر بود که تأثیرات هنر پاریسی پیکاسو، سزان، گوگن، رودین، روسیو و بونارد را بر این آلمانی جوان به تصویر کشد، به صورت مقایسه‌ای ثابت کند و اندکی نیز تلقین‌کننده این تأثیر باشد.

به‌جز در آلمان به‌ندرت در موزه‌ای پائولا ورپس وده را می‌شناسند و این عدم شناخت شامل هونولولو هم می‌شود. با وجود این تالار هنر موفق شد تعدادی «جو زن تاهیتیایی» در کنار ساحل، پل گوگن را برای نمایشگاه از آکادمی هنر هونولولو امانت بگیرد و این نکته بسیار مهمی بود. زیرا پائولا در زمان اقامت در پاریس تابلوی اصلی را دیده بود و یک نسخه کپی در اندازه بزرگ از این تابلو را در اختیار داشت.

حال زنان تیره‌پوست گوگن در کنار تابلوی خاک‌آلوده پائولا اویخته است و ناگهان ایده‌های این نقاش ورپس وده که مدام از آلمان دور می‌شد و در پاریس به هنر مدرن دست‌می‌یافت کاملاً روشن و آشکار می‌شود. زیرا همان‌طور که «پرتره یک مرد جوان» اثر پابلو پیکاسو با تابلوی «نیم تنه یک زن» پائولا که در همان زمان به وجود آمده دقیقاً برابر است، تابلوهای دیگر او نیز نشان‌دهنده نزدیکی با گوگن و نمونه‌های طبیعت بی‌جان سزان است.

گوستاو پاولی، مدیر تالار هنر در آن زمان بیهوده ننوشت که «این هنرمند مدتی در پاریس به‌سر برده و تأثیر فرهنگ منحصربه‌فرد آن‌جا به‌خصوص سزان بر وی احساس می‌شود».

با این‌که تمام نکته‌ها، بسیار قانع‌کننده در کنار هم قرار گرفته اما باز هم تردیدی نیست که از آن شیفتگی هنر پاریسی چیزی کاملاً انحصاری به‌وجود آمده است.

نقاش زمان بسیار اندکی در اختیار داشته تا به آن‌چه موجب فریفتگی او به هنرمندان فرانسوی شده، تبدیل گردد. گرچه دقیقاً واضح است که او تا چه حد در جست‌وجوی سادگی است یا رنگ‌ها برای او دارای چه اهمیتی در برابر تجسم یک واقعه‌اند و این‌که پائولا چه‌گونه توانسته چهره را در سطوح رنگ تجزیه کند. بنابراین او در جست‌وجوی همان چیزهایی بوده است که سزان و گوگن آزموده‌اند اما تا هنگام مرگش گامی فراتر از همکاران فرانسوی خود برنداشته است.

این‌که این نقاش جوان طی چهار دوره اقامت خود در پاریس کدامین آثار هنری را به چشم دیده است، امروز دیگر اهمیت چندانی ندارد. تنها می‌توان مطمئن بود که پائولا پس از کشف پرتره

مومیایی مصری در لوور، یک سری پرتره از خود با وجه مشخصه چشمان باز و گود افتاده می‌کشد که به وضوح با تصاویر مومیایی مصری که در دوران باستان برای زینت به‌کار می‌رفته در ارتباط است. او حتی در آتلیه خود کتیبه‌ای با کپی تصاویر این چهره‌های رئالیستی داشت که بیننده به صورت همزمان آن‌ها را می‌دید و به یک فاصله ناشناخته بین این‌دو چشم می‌دوخت.

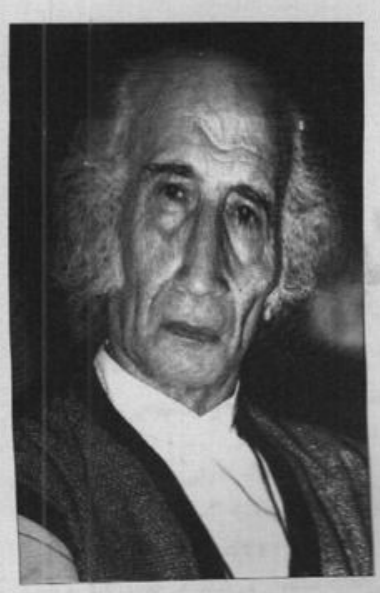
این تأثیرات قبلاً شناخته و منتشر شده بود اما طرح‌های قدیمی و پرتره‌ها برای نخستین بار است که به نمایش درمی‌آید. و حال موزه پائولا مودرزون - بکر در ارتباطی مستقیم با تالار هنر برمن به پرتره مومیایی و تصاویر پائولا نمایشگاهی اختصاصی تقدیم کرده است.

گرچه موزه نیز مانند تالار هنر در رابطه با تهیه تابلوها با مشکلات مشابهی دست به گریبان بوده است. اما خوشبختانه با وساطت «دیتریش ویلدونگ» مدیر موزه مصر در برلین این پرتره نفیس مصری اجازه سفر یافته است. این آثار تاکنون با این ابهت و شکوه برای نمایش عرضه نشده بودند.

این دو نمایشگاه در برمن حول محور «مهاجرت فرم‌ها» می‌چرخد که از دوره گذشته نمایشگاه دوکومنتای کاسل بر سر زبان‌ها افتاده است. اما نمایش فوق‌العاده پرتره‌ها اثبات این نظر است که پائولا مودرزون - بکر هنرمند ایستاده بر آستانه دوره مدرن است و پس از بازدید از این دو نمایشگاه دیگر محال است پائولا را چیزی به‌جز نقاشی پاریسی شناخت و دید. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادمان جلیل ضیاءپور، از پیشگامان نقاشی معاصر ایران



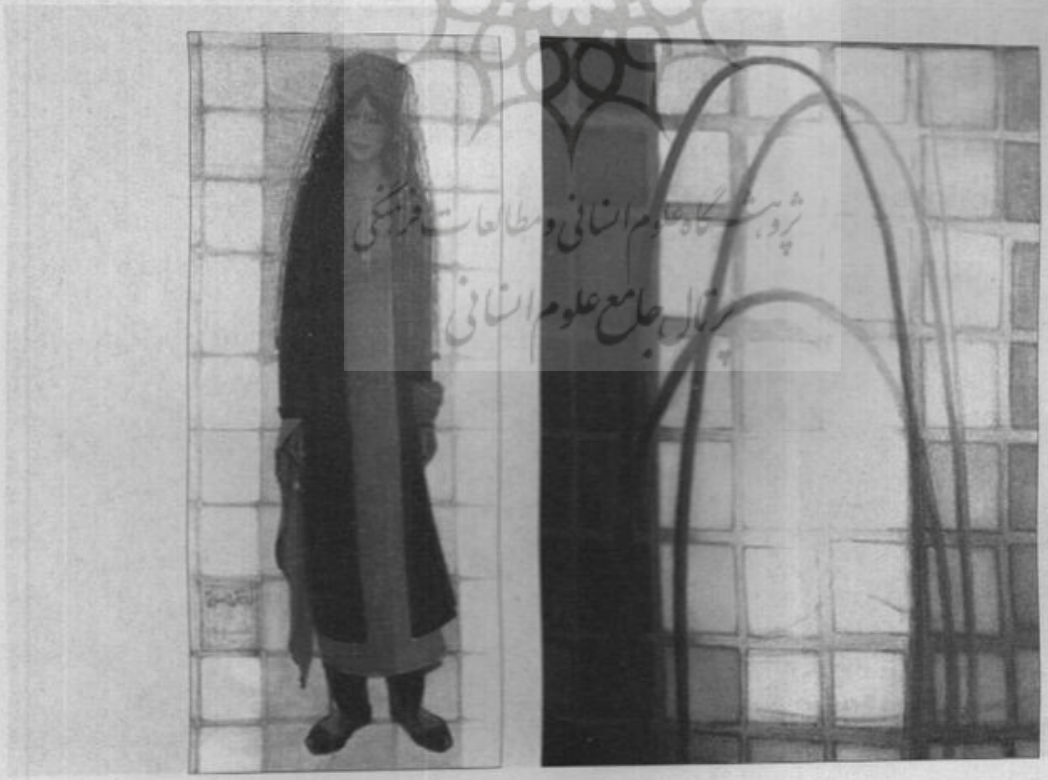
به مناسبت هشتمین سال درگذشت نقاش

مهشا ضیاءپور*

هشت سال از درگذشت استاد جلیل ضیاءپور - پدر نقاشی نو ایران - گذشت.

جلیل ضیاءپور در سال ۱۲۹۹ در بندر انزلی متولد شد. او تحصیلات هنری خود را از نوجوانی آغاز کرد و پس از پایان تحصیلات مقدماتی، در سال ۱۳۱۷ به تهران آمد و به پیگیری تحصیلات و آشنایی کامل با هنرهای سنّتی در مدرسه صنایع مستظرفه پرداخت. در سال ۱۳۲۰ وارد دانشکده هنرهای زیبا شد. اولین دوره هنرکده در سال ۱۳۲۴ سه فارغ‌التحصیل در رشته نقاشی معرفی کرد که از میان ایشان ضیاءپور با احراز مقام اول و دریافت مدال درجه یک فرهنگی از طرف دانشکده با بورس اهدایی دولت فرانسه رهسپار آن کشور شد. در دانشکده هنرهای زیبای پاریس (بوزار) در رشته هنرهای تجسمی به ادامه تحصیل پرداخت. وی در سال ۱۳۲۷ پس از بازگشت به ایران، با همفکرانش به تأسیس انجمن هنری «خروس جنگی» و نیز چاپ مجله‌ای با همین نام اقدام کرد. او در همین سال نظریه‌اش را در نقاشی به نام «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر - از پریمیتیف تا سوررئالیسم» عرضه کرد که در آن پس از تاریخچه فشرده‌ای که از مکاتب هنری غرب می‌دهد تمامی این مکاتب را برای هدف اصلی نقاشی نارسا می‌شمارد و غالب آن‌ها را قالبی برای عرضه چیزهایی جز نقاشی می‌داند. ضیاءپور جدا از آن‌که نقاشی پیشرو و پرچمدار نهضت نوگرایی بوده است، فعالیت‌های پژوهشی گسترده‌ای را نیز در زمینه مردم‌شناسی و بررسی و شناخت زبان، فرهنگ عامه، پوشاک و نقوش زینتی مناطق مختلف ایران داشته است که نتایج آن‌ها به عنوان کتب مرجع این رشته از علوم هم‌اینک در دانشگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. وی در طول فعالیت هنری خود به عنوان نقاش، همواره به عنوان سردمدار نوگرایی و اشاعه‌دهنده هنر مدرن مطرح بوده و آغازکننده نقد هنری در ایران است. ضیاءپور در طول بیش‌از نیم قرن فعالیت هنری و فرهنگی خود، به ایراد بیش‌از ۸۵ سخنرانی، ارائه بیش‌از ۷۰ مقاله فرهنگی و هنری، تألیف ۲۸ جلد کتاب در زمینه‌های پوشاک ایرانیان، هنر و تاریخ و همچنین خلق نزدیک به ۴۰ اثر نقاشی و دو مجسمه پرداخته است. جلیل ضیاءپور سرانجام پس از سالیان متمادی تلاش و کوشش در جهت آموزش و اعتلای فرهنگ و هنر ایران، در تاریخ ۳۰ آذرماه ۱۳۷۸ درگذشت. ■

* فرزند جلیل ضیاءپور



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی