هنر معاصر ایران

هنرهای تجسمی معاصر ایران، در چند دههٔ اخیر شاهد تحول، تقابل و تعارض‌های دیدگاهی و نگرشی در گرایش‌های گوناگون هنری بوده است. این تکثر آراء سبب شده است تا در مباحث نظری شاهد دیدگاه‌ها و نظرات متفاوت از سوی هنرمندان باشیم.

در این بخش از ویژه‌نامهٔ هنرهای تجسمی در گفتگو با ایمان افسریان، دکتر بهنام جلالی جعفری، سعید روانبخش، بهرنگ صمدزادگان و دکتر بهنام کامرانی تلاش کردیم تعاریفی از فرآیند جهانی‌شدن هنرمعاصر ایران در تقابل با هنرمعاصر غرب و تحولات تاریخی آن را در بستر تحولات اجتماعی ایران از دیدگاه هنرمندان نامبرده ارائه دهیم.

دانستن، درمان است

گفتگویی با ایمان افسریان

تهیه گفتگو: نیره عطایی

اثری از ایمان افسریان؛ ۱۱۲ × ۱۵۰ سانتیمتر، رنگ روغن روی بوم

چیدمان: تقابل هنر معاصر ایران با هنر معاصر غرب تا چه حد تقلیدی صرف بوده است و آیا در فرآیند جهانی‌شدن به هویتی مستقلی دست یافته است؟

از شروع مواجههٔ ایرانیان با هنر غربی، که دورهٔ صفویه است، به نظر می‌آید بحث تقلید اصلاً درمیان نیست و تأثیرپذیری وجود دارد و منبع رجوع هنرمند ایرانی همان هنرِ گذشتهٔ ایرانی است. در دورهٔ قاجار موضوع کمی فرق می‌کند در اینجا دیالوگ اتفاق می‌افتد، هنوز ایرانی می‌تواند بده-بستانی در حوزه‌های مختلف داشته باشد. مثلاً ناصرالدین‌شاه می‌رود اروپا و برمی‌گردد ساختمان شمس‌العماره را می‌سازد (ساختمان بلند)، آنجا مینی‌ژوب می‌پوشند اینجا شلیته را درست می‌کند، یا چاپ به ایران می‌آید اما متناسب با خط فارسی. این نقل به مضمون است از یکی ازمقالات آریاسپ دادبه که می‌توانستند چاپ سربی را بیاورند ولی این هوش را داشتند که این کار را نکنند و چاپ لیتو را آوردند به خاطر اینکه بتوانند بر اساس خط کرسی فارسی متون را انتشار دهند. کاملاً دیالوگ داشتند و یک طرفه نبوده، پیانو را می‌گیرند و کوک ایرانی می‌کنند، کوکش را عوض می‌کنند و با آن موسیقی ایرانی می‌نوازند. به نظر من روند تأثیرپذیری هنر ایران تا دورهٔ بعد از کمال‌الملک یک روند خیلی کُند اما معنی‌دار است و از جا دررفته نیست. معنی‌دار به این تعبیر که در مینیاتور ایرانی و در نقاشی زند و قاجار فرم، فرم مثالی است(فرم افلاطونی)، کاملاً براساس نظام قدیم هنرِ ایرانی، این نوع فرم چندهزار سال سابقه دارد، درک فرم ادراکی از صنیع‌الملک شروع می‌شود ولی در آثار صنیع‌الملک یک بده-بستان جالبی هست بین این دو فرم. در مورد این دو فرم همین‌قدر توضیح بدهم که فرم مثالی فرمی است که به مثال کشیده می‌شود و در حقیقت آیکن آن چیز کشیده می‌شود، ولی فرم ادراکی آن فرمی است که به ادراک وارد می‌شود؛ به چشم وارد می‌شود یا به عبارتی «عینی» است. در شمارهٔ ۴۷ مجلهٔ حرفه هنرمند مفصل‌تر در مورد این دو فرم توضیح داده‌ام. نقاشی اروپایی فرم ادراکی و نقاشی ایرانی فرم مثالی بوده است. ولی کمال‌الملک تمام سعی خود را به کار می‌گیرد تا فرم ادراکی را بفهمد. تابلوی تالار آیینه از این نظر شاهکار است. تصور این که یک نفر گوشه‌ای از اتاق بنشیند و دانه‌دانه لکه‌های نور و شکل‌های آیینه‌هایی را که به چشمش می‌رسد، بتواند بازنمایی کند، کارِ غیرممکنی است و احتیاج به یک وفاداری خیلی ارتدوکسی نسبت به یک نگاه عینی دارد. بدون عکس این کار تقریباً نشدنی است، ولی کمال‌الملک این کار را می‌کند. او آنقدر به این فرم وفادار می‌ماند که با گردش سر پرسپکتیوهای متعددی در کارش وارد می‌شود و با این که تا آن زمان تصویر لنز وايد را ندیده بوده، نقاشیش دچار اعوجاج شده و وايد می‌شود. ولی تصویرش در عین حال خیلی شاعرانه است و در بیرون فضای باغ ایرانی‌ست، و آن وسط ناصرالدین‌شاه به نسبت فضا خیلی کوچک و تنها تصویر شده. به نظر من این نقطهٔ اوجی است که دیده نشده و کل آن به تکنیک تقلیل یافته است. این اشتباه خیلی بزرگی بود و هست که ما در مواجهه با هنرِ غربی فرم را به تکنیک تقلیل داده‌ایم و کمال‌الملک چنین اشتباهی را مرتکب نشد، او فهمید که مسأله‌اش مسألهٔ رنگ روغن، گواش و آبرنگ نیست. مسأله‌اش تکنیک نیست. مسأله‌اش نوع نگاه کردن به جهان یا همان "فرم" است، البته نوع نگاه کردن به جهان کار ساده ای نیست که شما بنشینید و آنچه را که می‌بینید، بکشید. در عین حال که خیلی ساده به نظر می‌آید؛ خیلی هم مشکل است و چند هزارسال طول کشید تا بشر توانست تصویری را بکشد که توهم واقعیت داشته باشد. این فرم ادراکی در چین و یونان باستان پدید آمد و اوج آن دورهٔ باروک است و از آن به بعد تمام دنیا را گرفت و در تمام فرهنگ‌ها از جمله چین، ایران، هند و... نفوذ کرد و الان فرم تصویری غالب ذهن بشر فرم ادراکی است. دوربین عکاسی، فیلم، عکس، تلویزیون، فیلم سه‌بعدی و تمام اطلاعاتی که به ما می‌دهند تقریباً قوت غالب ذهن ماست.

اما بعد از کمال‌الملک، افرادی مثل ضیاءپور و... اینها این را متوجه نشدند و فکر کردند که مسأله او تکنیک بوده است و نقاشی رئالیستی یعنی تکنیک شبیه‌سازی و اگر کسی بخواهد نقاشی رئالیستی بکشد باید تکنیک بیاموزد و تکنیک هم که چیز باارزشی نیست. از اینجا ایرانیان با سرعت تند مواجه شدند و تغییرات سریع را احساس کردند. درست است که اولین بار که ایرانی‌ها به اروپا رفتند و آنجا را دیدند، حیرت کردند، و اولین بار که در جنگ شکست خوردند شوک شدند ولی از زمان عباس میرزا تا اواخر کمال‌الملک حتی اواخر دورهٔ رضاشاه ایرانی‌ها هنوز متوجه نشده بودند که مدرنیسم با چه سرعتی پیش می‌رود. تا قبل از آن یعنی ده سال قبل و بعد مشروطه تصویر ایرانیان از زمان و پیشرفت آن کاروانی بود در حرکت و ایرانی در خواب غفلت از آن عقب مانده بود. ساربان قافله غربی، فرانسوی، انگلیسی است و ایرانی هم در ته قافله می‌داند که زمانی هم خودش ساربان بوده و سر یک برکه‌ای خوابش برده و وقتی از خواب بیدار شده دیده که قافله رفته است و او با شترش دنبال قافله راه افتاده، یک جایی متوجه شد که آن‌ها با شتر نمی‌روند و سوار ماشین و موتور شده‌اند. فهمید با این ریتمی که در حرکت است، ممکن نیست به آن‌ها برسد. جالب است که بدانید تا وقتی که آقای سیحون رئیس دانشگاه و علی‌محمد حیدریان رئیس دپارتمان نقاشی بود، ریتم کمال‌الملک با همان تعصب و تأکید روی فرم ادراکی و البته نواقص خیلی زیادی در آموزشش دنبال می شد. وقتی آقای میرفندرسکی رئیس هنرهای زیبا می‌شود، در سخنرانی روز اول خود می‌گوید: "ما می‌خواهیم از امروز از شتر پیاده و سوار کنکورد شویم" استعاره‌اش استعارهٔ شتر است، استعارهٔ قافله و کنکورد است. حال تصور کنید چه اتفاقی می‌افتد برای آدمی که از شتر پیاده می‌شود و سوار کنکورد می‌شود؟!

چیدمان: آیا هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خود را طی کرده

است؟ و اینکه آیا در بستر تحولات اجتماعی ایران شکل گرفته و یا صرفاً پدیده‌ای وارداتی بوده است؟ مثلاً کمال‌الملک پا می‌شود می‌رود اروپا، در حالی که اروپا آن موقع در اوج تغییرات مدرنیست بوده و سبک‌های هنری، امپرسیونیسم، کوبیسم همهٔ اروپا را گرفته ولی اصلاً آن‌ها را نمی‌بیند و به ایران برمی‌گردد و همین رئالیسمی که مخصوص کار خودش هست را پی می‌گیرد، آیا نگاه ایرانی آن‌ها را دریافت نکرده یا موضوع اینست که کمال‌الملک حس کرده که کشور من هنوز جایی برای طرح مسألهٔ کوبیسم ندارد؟

اولاً زمان کمال‌الملک تازه امپرسیونیست‌ها داشتند پا می‌گرفتند. انگلیسی‌ها و آلمان‌ها که همسایهٔ فرانسه هستند تا چندین سال بعد هم بسیاری از دستاوردهای امپرسیونیسم را دریافت نکردند؛ ما دیگر چه انتظاری داریم؟! یک جمعی از هنرمندان در پاریس تغییراتی در روند تحول نقاشی غربی ایجاد کردند، که در خود پاریس هم آن‌چنان پذیرفته نشده بودند. دوم اینکه اتفاقاً اگر امپرسیونیست را می‌دید و تقلید می‌کرد دچار همان اشتباهی می‌شد که ضیاءپور شد؛ همان اشتباه ایرانیان از تجدد به بعد. یعنی احساس کردند که از قافله عقب مانده‌اند و باید جلو بزنند. فکر کردند باید همزمان شوند، در چی عقب افتادند؟ در زمان. پس باید جلو بزنند، چه جوری جلو بزنند؟ اگر آخرین دستاوردها و روند و روش هنری را الگوبرداری کنند همزمان شده‌اند؛ این دقیقاً همان پارادوکس و مشکل اصلی تجدد در ایران است. از زمانی که ایرانیان احساس عقب‌ماندگی کردند دو جریان این عقب‌ماندگی را جبران می‌کرد. مثل هر تروما و آسیب دیگری دوتا نیرو در جهت التیام آسیب عمل می‌کنند: یک نیروی مکانیزم دفاعی بشر است که خاطره زخم و آسیب را به ناخودآگاه می‌برد؛ چون اگر دائم در خودآگاه باشد بیمار درد آسیب را هر لحظه احساس می‌کند، و دیگری سیستم درمانی است که شروع به درمان می‌کند؛ زخم را می‌پوشاند و ترمیم می‌کند. در ایران دقیقاً این دو اتفاق افتاد. گروهی شروع کردند به جبران عقب‌ماندگی؛ تکنوکرات‌ها، معلمین، طبیبان، دبیرها، بروکرات‌ها و... دورهٔ رضاشاه اوج این همت بزرگ ایرانی‌هاست و فقط به شخص رضاشاه مربوط نمی‌شود. یک همت ملی بوده که توانستند در طول مدت بیست سال دادگستری، نظام آموزشی، راه، صنعت، دانشگاه و... بسازند و خرابهٔ دورهٔ قاجار را به یک دولت-ملت جدید تبدیل کنند. اتفاقاً تکنوکرات‌ها بهتر از هر کسی دیگر می‌دانند که فاصلهٔ ما با کاروان زمان چقدر است؛ یعنی کسی که رشتهٔ IT خوانده می‌داند که فاصلهٔ یک شرکت ایرانی تا بتواند برنامه‌ای مثل فتوشاپ CS6 را بسازد، چند ده سال است ولی آرتیستی که پشت این نرم‌افزار نشسته و از افکت‌های آن استفاده می‌کند، فکر می‌کند که همزمان است. کسانی که شروع کردند به پوشاندن و فرستادن تروما به ناخودآگاه، هنرمندان و روشنفکران بودند. هنرمندان در حقیقت آگاهی کاذب را مسبب بودند که درد را فراموش کنند.

دولت وقت، آقای ضیاءپور را به فرانسه فرستاد و با صرف هزینه اندک بعد از چند سال می‌توانست مدعی باشد که ما هنر مدرن داریم. اما برای ساخت راه‌آهن و تونل کندوان چندصد نفر جان خود را از دست دادند و چندین مهندس سال‌ها کار کردند، ولی در رزومه‌ای مدرنیزاسیون رضاشاه نقاشی مثل آقای ضیاءپور تحصیلات اروپایی را می‌گذارند و دیگری پلِ وِرسک را می‌سازد. این عقدهٔ عقب‌ماندگی منجر به بحران‌های عجیب و غریبی شد تا اینکه فکر کردند مگر کوبیسم غیر از مینیاتور است و مینیاتور دید چند زمانه دارد کوبیسم هم دید چند زمانه دارد پس ما قبلاً هم مدرن بودیم. چیزی نگذشت که سورآلیسم آمد. آن‌وقت هر کسی سورآلیسم کار می‌کرد جلوتر بود، چیزی نگذشت که اکشن‌پینتینگ آمد، باز هر کسی که اکشن‌پینتینگ کار می‌کرد، عقب افتاده نبود. نگذشت، پست‌مدرنیست آمد و تا امروز که همه باید کانتمپوروری باشند! من با آقای سمیع‌آذر مصاحبه کردم، آقای سمیع‌آذر روز اولی که آمده بود کار کوبیست را نمی‌فهمید که چه هست؟ کار آقای عربشاهی را متوجه نمی‌شد که چه هست؟ ولی بعد از یکسال گله می‌کرد که این موزهٔ هنرهای معاصر یک فضای "مدرنیستی" است یک سری اساتید "مدرنیست" هم در دانشگاه تدریس می‌کنند و این کلمه را به‌عنوان فحش به‌کار می‌برد. بعد از چند سال پست‌مدرنیسم آمد و انگار دورهٔ مدرنیست‌ها تمام شد بدون اینکه هیچ دیالوگی، نقدی یا فضای انتقادی مدرنیسم را از میدان به در کند. تنها چیزی که مدرنیسم را از میدان به در کرد خبرهای جدیدی بود که از آن طرف آب آمد، مبنی‌بر اینکه دورهٔ مدرنیسم گذشته و دورهٔ پست‌مدرنیسم آغاز شده است و اگر بخواهیم عقب افتاده نباشیم باید پست مدرنیستی شویم. چیزی نگذشت که یک دورهٔ آن هم گذشت و الان همه باید معاصر "کانتمپوروری" باشند و اگر کسی بگوید که من مدرنیسم هستم دیگر کارش تمام است ولی اگر کسی بتواند مدال هنر معاصر را بگیرد، شاهکار کرده است. این ریتمی است که سیستم تجدد در ایران به آن دچار شده است. من کلمهٔ تقلید را تا الان به کار نبرده‌ام چون به نظرم می‌آید این روند مکانیزم دفاعی بوده که ایرانی‌ها به کار برده اند برای حل مسألهٔ عقب‌ماندگی.

چیدمان: شما اعتقاد دارید که چه در تاریخ‌هنر چه در فعالیت‌های اجتماعی ما ناگزیریم که یک پروسه را بگذرانیم تا بعد به ضرورت جریان دیگری به وجود آید؟ مثلاً در غرب که دوران کلاسیک بوده بعد ضرورت اجتماعی سبب شده که رمانتیسم شکل بگیرد، آیا ما هم باید این پروسه‌ها را بگذرانیم یا ضرورت آن جامعهٔ غربی بوده و اینجا این‌چنین نیست؟

اشتباهی که تا به حال انجام داده‌ایم این بوده که از همان ابتدا به سراغ آخری رفتیم. ما نمی‌توانیم از آن آخر شروع کنیم ولی این حرف اصلاً به این معنی نیست که ما باید رمانتیسیسم را طی کنیم بعد برسیم به رئالیسم و امپرسیونیسم و... یکی‌یکی پله‌ها را پشت سر بگذاریم چون آن پله‌ها، پله‌های تاریخ تحول

غرب است. ما باید میان موقعیت اکنونی خودمان در ارتباط با گذشتهٔ تاریخی‌مان و در ارتباط با دیگری تعادل برقرار کنیم.

چیدمان: رشد آموزش هنر معاصر در سال‌های اخیر در دانشگاه‌ها چه تأثیری بر روند کار هنرمندان معاصر گذاشته است؟

فاجعه است. هیچ تأثیری نمی‌گذارد، روند متوسط بودن و هیچ یاد نگرفتن را تسریع کرده است. این بحرانی که من گفتم تجدد دچار آن هست و دارد یک سیکلی را تکرار می‌کند بیشترین آسیب و بزرگترین مشکلش را در آموزش بروز خواهد داد و الان هم داده است. به چه معنا؟ به این معنا که دائماً باید هنرمند خودش را با آخرین خبری که از آن طرف آب می‌آید منطبق کند، هنرمندان ما این کار را کرده‌اند و مدام سعی می‌کنند خودشان را با آن طرف منطبق کنند. بیش از اینکه اولاً هنرشان در اینجا به غنایی برسد و بعد هم بتواند مخاطب پیدا کند؛ بازار واقعی -نه کاذب نه آکشن نه حمایت‌های سیاسی داخل و خارج- را پیدا کند و به فروش برساند و واقعاً در درون ایران مصرف شود، بدون اینکه هیچ‌کدام از این اتفاقات بیفتد دائم خود را با سبک جدید منطبق می‌کند و در طول این شصت سال از آقای ضیاءپور تا الان این اتفاق افتاده است؛ ولی وحشتناک‌ترین بخش آن این است که این اتفاق در آکادمی هم در حال رخ دادن است. چون آکادمی جایی است که باید لایه‌لایه دانش و سنت روی همدیگر جمع و انباشت شود و اما ما داریم دائم کورتاژ می‌کنیم. هر پنج سال می‌زنیم زیرِ کاسه و همه انباشتمان را می‌ریزیم دور و دو مرتبه یک چیز جدید. یک دانشجویی که رفته پاریس یا برلین یا... و پنج سال آنجا درس خوانده و چهارتا نمایشگاه رفته و ذوق کرده استاد می‌شود و می‌گوید که هنر این نیست، هنر یعنی که ویدئو آرت! ولی نمی‌داند به بچه‌ها چه بگوید و چی را باید منتقل کند. کدام سنت را؟! شما وقتی سنت نداشته باشید هیچی را نمی‌توانید منتقل کنید و نسبت به هیچ چیزی نمی‌توانید نوآور باشید. به خاطر همین است که در دانشگاه هم هیچی منتقل نمی‌شود، بچه‌ها با هزار ذوق و علاقه وارد دانشگاه می‌شوند و بعد از چهار سال کاملاً مأیوس و با کمترین سواد از دانشگاه بیرون می‌روند. در تمام دنیا وقتی بحث، بحثِ آکادمیک است سعی می‌کنند حداکثر ممکن روی سنت بایستند. آکادمی‌ها جاهایی هستند که سنت‌ها را آموزش می‌دهند اصلاً جایی نیستند که آوانگاردیسم را آموزش دهند. این دو کلمه با هم متضاد هستند و باید بگذاریم که آکادمی، آکادمی بماند تا بتواند یک جایی آوانگارد که نقطهٔ مقابل آن است، شکل بگیرد.

چیدمان: نکته‌ای را بگوییم که مثلاً آوانگاردها یا کسانی که سنتی کار می‌کنند، اینها با هم گفتمان ندارند به عنوان مثال سخنرانی مرحوم ممیز سخنرانی در تالار آوینی دانشگاه بیش از دو الی سه دقیقه بیشتر نمی‌شد، چراکه سالن به شدت متشنج می‌شد یعنی انگار قطبی بودند در برابر قطبی دیگر، اینها اصلاً گفتمان نداشتند.

دقیقاً همین‌طور است، این را از قول آقای سیدجواد طباطبایی نقل می‌کنم که: در حقیقت گفتگویی در دورهٔ مشروطه بین قدما و متجددین برقرار نشد. در حالی‌که قدما بنیهٔ فکری داشتند متجددین نداشتند. نه نصوص جدید مدرنیسم را داشتند و می‌دانستند، نه نصوص قدیم خودشان را. به همین علت متجددین، قدما را ندیده گرفتند نه این که وارد جدل فکری شوند با آن‌ها. آیت‌ا... طباطبایی یک فقیه بود و براساس آن، مشروطه را توضیح می‌داد ولی جدیدی‌ها نه! نمی‌دانستند که مدرنیسم چه هست؟ در مورد هنرِ خودمان هم این‌چنین است. متأسفانه الان نه کسی هست که بداند سنت چه بوده و بر آن سنت بایستد نه کسی هست که بفهمد آخرین سبک چه هست؟ ما فقط بازنمایی‌ها و تصاویر را می‌بینیم، نصوص آن را نمی‌فهمیم. یکی‌یکی سبک‌های جدید می‌آید و ما تصویر را می‌بینیم و آن را درست‌نمایی می‌کنیم. درست‌نمایی به چه معنا؟ این را از مقالهٔ آقای فرشید آذرنگ وام می‌گیرم: گفته شده در یونان باستان دو نفر رفتند پیش قاضی شکایت کردند، هر کدام روایت خود را تعریف کردند، قاضی دید که هر دو اینها ممکن است یا راست یا هر دو دروغ بگویند؛ کسی در اینجا برنده می‌شود که درست‌نمایی بیشتری داشته باشد نه اینکه درست بگوید و روایتش باورکردنی‌تر باشد. ایرانی‌ها هم دقیقاً این کار را کرده‌اند و انگار در این کار خیلی خبره هستند. ایرانی‌ها با اینکه تجربهٔ کوبیستی نداشتند، فکر می‌کردند که می‌توانند اثر کوبیستی خلق کنند. الان هم همین داستان است. ما می‌خواهیم عقب ماندگی را با در صف جلوزدن جبران کنیم!

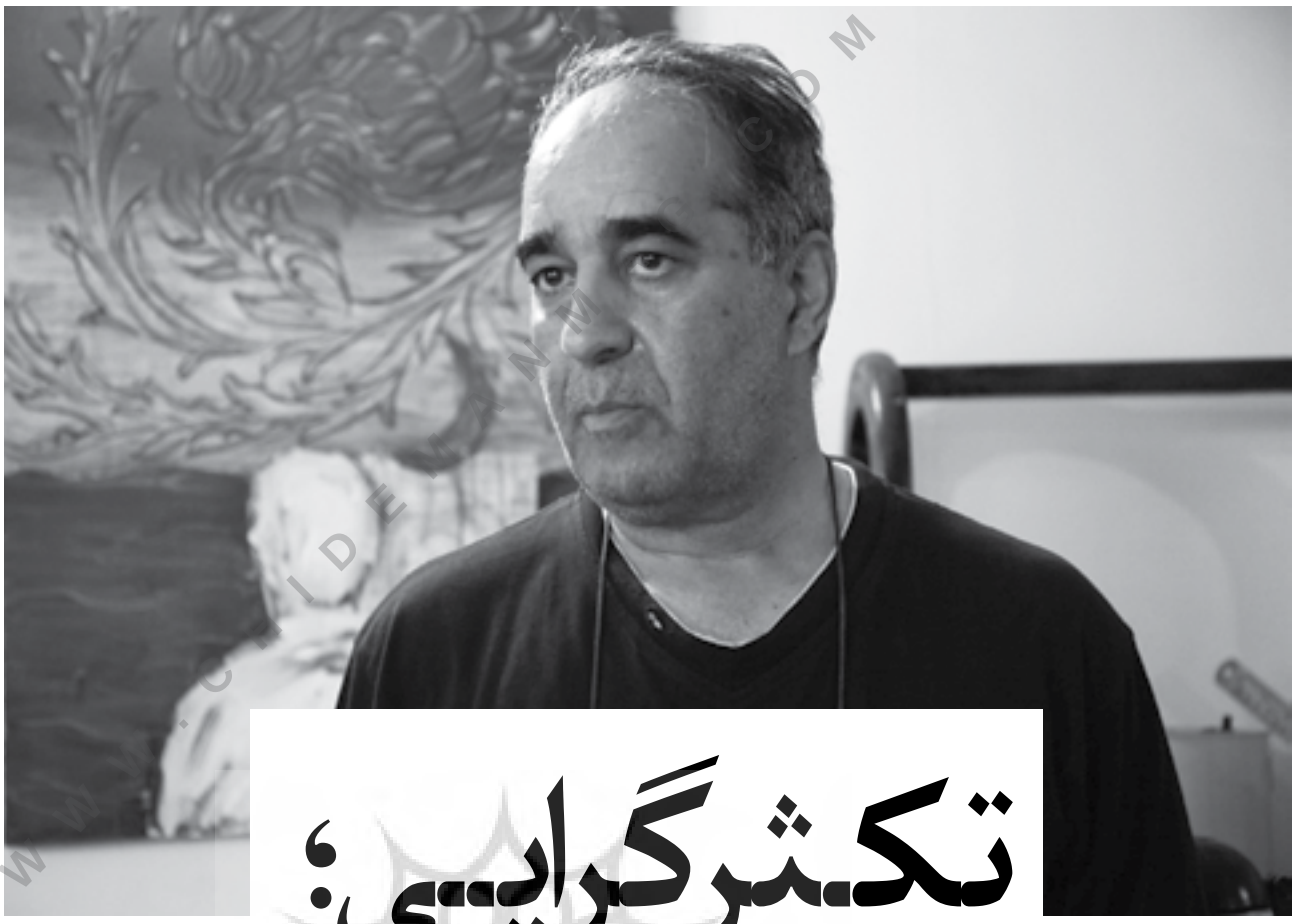
چیدمان: با توجه به اهمیت نقش مخاطب در برقراری ارتباط با اثر هنری در هنر معاصر، مخاطب ایرانی را تا چه حد با جریان این هنر همراه می دانید؟

این ایده که هنرمند از زمانه جلوتر است و این که هنرمند نابغه‌ای است که می‌تواند زمان آینده را پیش‌بینی کند برای همین از طرف مردمش درک نمی‌شود یک ایدهٔ خیلی رمانتیک است. ایده‌ای که به دلایل تاریخی در جایی و زمانی ظهور یافته است. روشنفکران و هنرمندان از زمان ضیاءپور تا امروز فکر می‌کنند وظیفه‌شان جبران عقب‌ماندگی است. چه کسی عقب مانده؟ مردم. پس باید این مردم را آگاه کرد که جلو بزنند؛ برای همین آقای ضیاءپور به خاطر نقاشی‌هایش معروف نیست ولی در هنر نمایشگاهی که ضیاءپور برگزار می‌کرد یک چهارپایه می‌گذاشت و می‌رفت بالای چهارپایه شروع می‌کرد سخنرانی کردن تا به مخاطبش "آموزش" دهد. مجله منتشر کند، استاد شود اینها همه کارهایی بود که هنرمندان متجدد کردند. قبل از آن احتیاجی به این کارها نبود. کمال‌الملک نقاشی می‌کشید هر کسی می‌دید متوجه می‌شد که این کار یک استاد است و هیچ تناقضی هم بین نگاه مخاطبان و هنرمند وجود نداشت. ولی کار ضیاءپور را دیگر مردم نفهمیدند. چون باید عقب‌ماندگی را جبران می‌کرد شروع کرد به آموزش دادن و در حقیقت همهٔ هنرمندان

متجدد تا سال‌های سال و تا همین امروز معلم هستند. اینها آموزگار شده‌اند برای اینکه بتوانند خودشان را تکثیر کنند و از آن پس مخاطبان آن‌ها شاگردانشان هستند. شما می‌توانید یک نظرسنجی از ساختمان‌ها و مغازه‌داران اطراف موزهٔ هنرهای معاصر داشته باشید که چند نفر به ساختمان روبروی(موزه) مراجعه داشته‌اند، هیچ کدام نرفته‌اند!! یک جامعه‌ای درست شد؛ جامعه‌ای که می‌خواست عقب‌مانده نباشد و با رفتار، هنر و به طور کلی سبک زندگیشان نشان می‌دهند که من عقب‌مانده نیستم. برای این کار باید بین خودش و عقب‌مانده‌ها(دیگری) تمایز قائل شود. قدیم کلمه‌ای که متجددین برای عقب‌مانده‌ها به کار می‌بردند «اُمّل» بود یعنی کسی که از مد عقب است، الان به آن‌ها می‌گویند «جواد یا خز». آن طرفی‌ها هم اصطلاحاتی دارند؛ اول به آن‌ها می‌گفتند «فُکلی»، بعد به آن‌ها می‌گفتند «غرب‌زده» بعد می‌گفتند «طاغوتی» و «سوسول». می‌بینید که دو طبقه‌ای هستند که دارند بر سرِ سرمایهٔ فرهنگی با هم می‌جنگند. هنرمندان ما و آن قشری که در حقیقت کارشان جبران عقب‌ماندگی به شکل ایدئولوژیک (آگاهی کاذب) هست، دائماً در حال تمایزگذاری هستند. باید فاصلهٔ خود را با عوام حفظ کنند برای همین گالری‌هایشان هم فضاهایی است در زیرزمین؛ لباس‌هایشان هم متفاوت و مجالس و میهمانی‌هایشان نیز متفاوت است، اینها مخاطبان هنر متجدد هستند ولی هنر متجدد علاوه‌بر مخاطب خریدار هم می‌خواهد!! اتفاق رخ داده اینست که از سال ۱۳۲۷ زمان بازگشت اولین هنر آموختگان از فرنگ تا ۱۳۵۷ یعنی ظرف ۳۰ سال قشری با هنرِمدرن آشنا می‌شوند که هنر مدرن می‌خرند. و بعد تا دههٔ هفتاد این روند قطع می‌شود و هنر مدرن خریدار ندارد و بعد از بیست سال یواش‌یواش یک عده افراد تمایل به خرید تابلو پیدا کردند. اما یک دفعه سبک، پست‌مدرن شد. حالا همه پست‌مدرنیسم هستند. تازه یک عده‌ای داشتند یاد می‌گرفتند که کار آبسترهٔ خوب چه کاری است؟ مثلاً فریده لاشایی خوب است؟ سلیمی یا اطمینانی؟! این هنرمندان در این رقابت بالا آمده بودند که یک دفعه نقاشی پست‌مدرنیست آمد. اصلاً این چند نفر تمام شدند و فراموش شدند، و حالا باز گروه بعدی! دائماً در این سیستم تجدد سبک عوض می‌شود و این سبک درون‌زا نیست و از فضای بیرونی ایران می‌آید برای همین مخاطب عام پیدا نمی‌کند و البته که آن هدفی که هنرمند متجدد دارد را برآورده می‌شود؛ هدفش اینست که بگوید کسی نباید کار من را بفهمد؛ با آن ایدئولوژی رمانتیک اولیه؛ من از زمانهٔ خودم جلوتر هستم. درحالی‌که اصلاً این شکل نیست. همیشه سی سال فاصله بوده بین زمانی که یک اتفاق در غرب افتاده و بعد در ایران تکرار شده است یعنی از اولین کار کوبیستی که پیکاسو کرد تا اولین کار کوبیستی که ضیاءپور در ایران کرد، سی سال اختلاف است. اولین کاری که لوسین فروید در لندن انجام داد تا اولین کاری که شبیه لوسین فروید در ایران شد سی سال اختلاف است و این تغییر و پارادوکس همیشه خواهد بود و از آن طرف هم مخاطب‌مان هیچ وقت نمی‌تواند زیاد شود، مگر همان شاگردان. پس دائم دانشگاه آزاد احداث کنید و دائم اساتید بی‌سوادی که از دانشگاه آزاد فارغ‌التحصیل شده‌اند به دانشگاه آزاد بفرستید و آن‌ها خودشان را تکثیر کنند و ده شاگرد مخاطب آن استاد شوند و یک نفر هم نمی‌بینم که رشتهٔ هنر نخوانده باشد ولی آثار هنری این دوستان را ببیند و درک کند و حاضر باشد بخرد.

سخن پایانی

حرف‌های من حرف‌های تکراری است و جاهای مختلف این حرف‌ها را زده‌ام به نظرم می‌آید که راه‌حل این باشد که از این سیکل بیرون آییم و اول از همه به آن آگاه شویم؛ روانکاوها می‌گویند دانستن درمان است؛ اگر بتوانیم از این سیکل بیرون بیاییم آن‌وقت کار سخت‌مان شروع می‌شود و باید تعریفی از ابژهٔ خود داشته باشیم و بفهمیم که ما کی هستیم؟ چه هستیم؟ چه تاریخی داشتیم؟ تا وقتی خودت را نشناسی هیچ‌جا را نمی‌توانی بشناسی. تا وقتی روی سکویی قرار نگیری، نمی‌توانی منظر داشته باشی؛ کسی می‌تواند در مورد موسیقی فکر کند که یکی از روش‌ها یا زبان‌های موسیقیایی جهان را بداند، فرق نمی‌کند هر نوع موسیقی را بخواهد یاد بگیرد باید یک زبان را یاد گرفته باشد. بدون زبان اگر بخواهد هر هفته تحت تأثیر آخرین سی‌دی که گرفته، صدا درآورد هیچ‌وقت نمی‌تواند فکر موسیقیایی بکند. هر زبان را که می‌خواهیم، باید تمام و کمال یاد بگیرد. روی فرم‌های اصلی؛ فرم ادراکی و مثالی، هیچ کدام کار نشده. دو نفر هم نداریم که بتوانند اینها را درس بدهند. علاوه‌بر یاد گرفتن این فرم‌ها و زبان‌های پایه، مادر و اصلی، تعریف ابژهٔ خود، کار تحقیقی مفصل و درست کردن آکادمی‌های جدی که بتوانند روی یک سنت بمانند و یک سنت را آموزش مستمر بدهند چیزهایی هستند که ممکن است بتوانند وضعیت کنونی را تغییر دهد؛ اگرنه، این سیکل معیوب تا ابد تکرار خواهد شد. ■



تکثرگرایی؛

نتیجهٔ رشدِ آموزش هنر معاصر ایران

گفتگویی با دکتر بهنام جلالی جعفری

تهیه گفتگو: هدی رفاهی

چیدمان: تقابل هنر معاصر ایران با هنر معاصر غرب تا چه حد تقلیدی صرف، بوده است و آیا در فرآیند جهانی شدن به هویتی مستقل دست یافته است؟

هنر ایران هیچ‌وقت تقلیدی نبوده، در حقیقت هیچ کشوری هنرش تقلیدی نیست، هر کشوری تاریخِ هنر واقعی خودش را دارد و تاریخِ هنر یعنی هنر و فرهنگ رسمی کشور، نمی‌تواند تقلیدی باشد، هنرهای تقلیدی از طرف نهادهای رسمی تحلیل‌گران و مورخین یا جامعه رد می‌شود. ما ایرانیان می‌گوییم که هنرمان تقلیدی نیست و این بدان علت است که ما دارای حافظهٔ تاریخی و بخشی تاریخ هنر هستیم و این حافظهٔ تاریخی ما به‌طور ناخودآگاه مانعی می‌شود که تقلید کنیم. اما به‌عنوان دانشجوی هنر اجازه دارید برای شناخت کپی کنید و کار تجربی انجام دهید ولی زمانی‌که هنرمند رسمی کشور و وارد جامعهٔ هنری می‌شوید، خودبه‌خود این کار (تقلید) را انجام نخواهید داد، چون می‌دانید که هم ممکن است به کار خودت لطمه بزند و هم اینکه آثارشان از طرف جامعه مردود خواهد شد. فکر می‌کنم منظور سؤال شما این بود که ما چقدر تحت تأثیر هنر معاصر غرب قرار گرفته‌ایم. اگر نگارگری را مثال بزنیم، تحت تأثیر فرهنگ‌های مرکزی یعنی فرهنگ‌های مهم آن دوره بوده و هم تحت تأثیر فرهنگ کشورهایی چون هند، چین، یونان، رم و... بودند و مانند امروز ابزار و رسانه‌های الکترونیک دیجیتال نبوده و دولت‌ها به همدیگر کتاب با تصویر پیش‌کش می‌کردند، آن‌موقع پادشاهان، کتاب‌های نگارگری یا تابلو نقاشی را به هم کادو می‌دادند و این کتاب‌ها و تابلوها را هنرمندان و منتقدین و فیلسوفان می‌دیدند و به‌هر حال تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گرفتند، بنابراین در هنر رسمی تقلیدی وجود ندارد به جز اینکه هنرجویان تجربهٔ هنری و تقلید می‌کنند و هیچ ایرادی ندارد، حال این تقلید چه زمانی شکل می‌گیرد؟ این زمانی شکل می‌گیرد که ما یک چیزی را نداشته باشیم، مثلاً در هنر ما یک بحث یا مقوله را نداشته یا کم داشته باشیم مثل تکنولوژی؛ ما از نظر تکنولوژی در منطقه بد نیستیم ولی در سطح جهان در مقایسه با کشورهای اروپایی ضعیف هستیم، حال چون یک وجه مدرنیته، تکنولوژی است و ما این تکنولوژی را نداریم از این نظر ممکن است از آن‌ها تقلید کنیم یا ممکن است که زیاد تحت تأثیر آن قرار بگیریم. درواقع همهٔ کشورها این کار را انجام می‌دهند مثلاً فرض کنید کشوری در بخشی از تکنولوژی کمبود داشته باشند از کشوری که در تکنولوژی قوی‌تر است تقلید می‌کند ولی با این حال سعی می‌کنند که با هنر خودشان ادغام کنند چون هنر اصلی مملکت‌شان است. من این موضوع را مطرح کردم که بدانید تقلید در کجا و به شکلی اتفاق می‌افتد، ولی

با این حال آن‌طور که در سؤالتان مطرح شده است ما تقلید صرف را نداریم و در بعضی موارد امکان دارد تقلید مقطعی صورت گیرد و به عنوان هنر رسمی خودِ جامعه و منتقدین و مورخین بعد از یک مدت تحقیق و مطالعه، تقلید را حذف کنند.

و اینکه در فرآیند جهانی شدن به هویت مستقلی دست یافته است یا نه؟ ببینید فرآیند جهانی شدن این نیست که فقط ما به کشورهای دیگر برویم و در آنجا نمایشگاه برگزار کنیم فرآیند جهانی شدن درواقع تأثیر متقابل است یعنی ما نیاز داریم که یک عده هنرمندان کشورهای دیگر به طور متداوم نمایشگاه‌هایی را در ایران برگزار کنند همان‌طور که در کشورهای اروپایی و آمریکایی این کار انجام می‌شود و هنرمندان کشورهای دیگر را دعوت می‌کنند و نمایشگاه برگزار کنند و سخنرانی می‌گذارند و کارهایشان را نمایش می‌دهند، در ایران هم باید به همین شکل باشد، در حال حاضر نهادهای دولتی از قبیل ادارهٔ ارشاد، موزه و دانشگاه‌ها هنرمندان را به خارج از کشور اعزام می‌کنند و این یک وجه قضیه است و وجه دیگر آن، اینست که هنرمندان خارج هم به ایران بیایند، نمایشگاه‌های مفصل برگزاری کنند و سخنرانی داشته باشند و یا حتی نقاشان معاصر خارجی طی یک الی دو سه ترم در دانشگاه‌های هنر ایران درس بدهند و اساتید ایرانی هم در خارج تدریس کنند، به این شکل می‌توانیم فرآیند جهانی شدن را کامل کنیم. ما جهانی شدن را فقط در این می‌بینیم که کار یک یا چند دانشجو را در فلان حراجی شرکت دهند، در حالی که جهانی شدن یک فرآیند طولانی و نیازمند یک برنامه‌ریزی درازمدت است. به عنوان مثال چرا نگارگری ما جهانی شده است؟ به خاطر اینکه در قدیم این اتفاق افتاده است و هنرمندان خارجی به ایران آمده‌اند و هنرمندان ایرانی با پادشاهان به خارج از کشور می‌رفتند حتی معماران ایرانی در خارج از کشور بنا می‌ساختند یا معماران، نگارگران، فلاسفه و متفکران از خارج به ایران دعوت می‌شدند و همین‌طور این تقابل فرهنگی بوده تا زمانی که در عهد افشاریه و زند قطع می‌شود و باز در اواخر دورهٔ صفویه یک سری هنرمند به خارج از کشور می‌روند و یک سری هنرمند از هلند و هند و دیگر کشورها به ایران می‌آمدند و به همین علت نگارگری ما در آسیا و با تأثیرات متقابل، جهانی شده است، امروز هم باید این اتفاق بیفتد منتهی به یک شکل جدیدتر و مدرن‌تر، و می‌توان از رسانه‌های دیجیتالی یا تکنولوژی معاصر استفاده شود تا این اتفاق بیفتد. هنر ما جهانی نمی‌شود چون این مقولهٔ جهانی شدن را یک‌طرفه و به‌خاطر سودآوری آن انجام می‌دهیم و این روش صحیح نیست.

چیدمان: آیا هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خود را طی کرده است؟ و آیا در بستر تحولات اجتماعی ایران شکل گرفته و یا صرفاً پدیده‌ای وارداتی بوده است؟

هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خود را طی کرده است، و تاریخِ هنر خود را می‌بینیم هرچند دست و پا شکسته است و مفصل نیست اما با وجود اینکه این مسیر تا به امروز صحیح طی شده و طبیعتاً وقتی مسیر تاریخی خودش را طی می‌کند، هنر هم در بستر تحولات اجتماعی ایران شکل می‌گیرد، چرا؟ چون نباید تحولات اجتماعی را فقط سیاسی و اقتصادی دانست و تحولات اجتماعی ممکن است در هنر اتفاق بیفتد، برای مثال هنر پاپ همان‌طور که اختراع برق، اختراع تلفن همراه، اختراع تلویزیون و... سبب خیلی از تحولات اجتماعی شده است. تحولات اجتماعی همه انقلاب، سیاست و اقتصاد نیست. مسائل دیگر هم می‌تواند تحولات اجتماعی به وجود آورد و هنرمند هم چون یک فرد اجتماعی است و تحت تأثیر این تحولات قرار می‌گیرد، و هنرش هم در بستر این تحولات شکل می‌گیرد، همان‌طور که گفتم هنر معاصر ایران به هیچ وجه وارداتی نبوده چراکه هر کشوری هنرِ معاصر و مدرنیته خودش را دارد، نگاه کنید می‌بینید که هنر مدرن فرانسه با هنر مدرن انگلیس متفاوت است، هنر مدرن آلمان با هنر مدرن هلند خیلی متفاوت است و در همین بحث کلی، بحث خُرد و کوچکتر و ریزتر آن نیز مهم است، چرا؟ چون همان‌طور که می‌گوییم هنر فرانسه با هنر انگلیس متفاوت است این تفاوت ناشی از متفاوت بودن فرهنگ هنرمندان فرانسه از انگلیس است. هر هنرمندی نیز مدرنیتهٔ خودش را دارد، یکی از خصوصیات هنر مدرن فردگرایی است، نگاه می‌کنیم در ایران دو نقاش مدرن کار می‌کنند یکی فیگوراتیو و دیگری انتزاعی؛ و هر دو مدرن هستند، پس می‌توان مدرن‌های متفاوت داشت و این در بستر تحولات اجتماعی شکل می‌گیرد و سلیقهٔ نقاش تعیین‌کنندهٔ نوع مدرن است.

چیدمان: شما در تاریخ هنر ایران به نگارگری اشاره می‌کنید به دوره‌هایی که هنر ایران خیلی شکوفا بوده و همه قبول داریم، ولی بحث ما بحث هنر معاصر است و اینکه تقریباً هیچ‌کدام از نشانه‌های نگارگری و نشانه‌های نقاشی گذشته در هنرِ امروز هنرمند معاصر ایران دیده نمی‌شود، و به همین علت است که این شائبه همیشه وجود داشته که این قضیه چقدر وارداتی است و چرا در دانشگاه‌های هنر ایران اصلاً نگارگری وجود ندارد و خیلی ساده از کنار آن گذشته می‌شود ولی واحد نقاشی انتزاعی پاس می‌شود و همه نیز خیلی خوشحال و راضی هستند.

اولاً هنر نگارگری ایران رئالیسم انتزاعی است و این شیوهٔ دوگانگی از زمان مکتب شکل‌گیری مکتب مانویان به وجود آمده و هیچ مورخ و منتقدی به آن نپرداخته است. و ضمناً این به آموزش برمی‌گردد، می‌خواهم بگویم که پدیدهٔ وارداتی بعضی مواقع شکل استعماری هم به خود می‌گیرد، مثلاً یک استعمار فرهنگی. چون استعمار فرهنگی در هر کشور هم نمی‌تواند به ریشه‌های هنر صدمه بزند و فقط سودآوری برایش مهم است، اینست که بعد از مدتی آن استعمار احتمالاً از بین می‌رود و فرهنگ اصیل آن جامعه رشد می‌کند و ممکن است در این میان یک فاصلهٔ زمانی و تاریخی مثلاً پنجاه، صد یا دویست سال رخ دهد که آن استعمار یک وضعیت بحرانی را به وجود می‌آورد و بعد به صورت مقطعی قطع می‌شود و حتی شاید هنر و فرهنگ جامعهٔ مستعمره به شکلی دیگر رشد کند اما زمانی‌که استعمار پیر و خسته شد و از آنجا رفت دوباره فرهنگ

آن کشور با یک شکل بهتر و جدیدتری رشد می‌کند، البته تأثیرات آن استعمار از بین نمی‌رود بلکه در حاشیه قرار می‌گیرد و در کنار آن، فرهنگ اصیل آن جامعه رشد می‌کند و شکوفا می‌شود.

اینکه در هنر ایران در حقیقت آن مدرنیته‌ای که در هنر اروپا دیده می‌شود، وجود ندارد و هر جامعه‌ای وقتی پیش می‌رود روند رو به جلوی آن مدرن می‌شود یعنی گذشته و سنت را به نوعی مردود می‌شمارد، در ایران یک مدرنیتهٔ خاص داریم درست مانند اصطلاح رئالیسم انتزاعی، و درواقع در ایران همیشه به گذشته‌مان احترام می‌گذاریم و گذشتهٔ ما دائماً در زندگی روزانهٔ ما حضور دارد، یعنی گذشتهٔ ما به نوعی زمان حال را می‌سازد و این ویژگی ما ایرانیان است که هیچ وقت دوست نداریم گذشتهٔ خود را به مانند اروپاییان آرشیو کنیم، گذشتهٔ ما در زندگی‌مان حضور دارد، سنت‌های گذشتهٔ قبل از اسلام یا بعد از اسلام در زندگی ما حضور دارد و با آن‌ها زندگی می‌کنیم. پس مدرنیتهٔ ما درواقع به نوعی با سنت و گذشتهٔ ما ادغام است برخلاف مدرنیته‌ای که در اروپا دیده می‌شود که سنت‌زدایی می‌کند تا نوآوری داشته باشد ما برای نوآوری، گذشتهٔ خود را با حال ادغام می‌کنیم، هنرِ مدرنِ ما قدری پیچیده می‌شود. این زمان گذشته و حالِ ما که ادغام می‌شود به نوعی آیندهٔ ما را به وجود می‌آورد. این خصوصیت ما ایرانیان است که می‌خواهیم گذشته‌مان و مقولات فرهنگی، اسطوره و تمدن‌مان را همیشه داشته باشیم. در ادبیات، شعر، معماری و حتی در عکاسی و سینما نیز اینچنین بوده و در نقاشی قدری بیشتر مورد توجه بوده است. به همین دلیل آیندهٔ ما شدیداً به گذشته و حال‌مان وابسته است یعنی نقاشان آیندهٔ ما امکان ندارد که چیزی را از گذشته حذف کنند، ما در مورد هنر رسمی جامعه صحبت می‌کنیم، هنر رسمیِ جامعه‌مان صددرصد از گذشته‌ای که فرهنگ را ساخته، ایده می‌گیرد و اگر ایده نگیرد درواقع در جوامع بین‌المللی، جهانی نخواهدشد. وقتی راجع‌به هنر ایران بحث می‌کنیم از ایرانی بودن هنر صحبت می‌کنیم. هنر جهانی این نیست که همه مثل هم کار کنند، اتفاقاً هنر جهانی یعنی اینکه هر فرهنگی خودش را به سطحی برساند که در جوامع دیگر قابل قبول، تأثیرگذار و مورد پذیرش باشد که در هنر ما باید این اتفاق بیفتد.

چیدمان: رشد آموزشِ هنر معاصر در سال‌های اخیر در دانشگاه‌ها چه تأثیری بر روند کار هنرمندان معاصر گذاشته است؟

به طور کلی رشد آموزش هنر در ایران در هنر معاصر باعث تکثرگرایی شده است، آن هم به این دلیل است که وزارت علوم سرفصل‌هایی دارد و هر دانشگاهی سرفصل کلی را از وزارت علوم می‌گیرد و سپس دانشگاه سرفصل‌ها را با توجه به اهداف دانشگاهی خودش تغییر می‌دهد. اما این تغییرات باید هدفمند باشد که متأسفانه تغییراتی که توسط دانشگاه‌ها صورت می‌گیرد هدفمند نیست و به همین علت تکثرگرایی شدیدی در تدریس هنر که حاصل اندیشهٔ متنوع اساتید هنر هست، در آثار جوانان به‌وجود آمده است و به منتقدین و مورخین ما دچار سردرگمی شده‌اند که کدام درست است و کدام نادرست؟! و به اصطلاح نمی‌توانند که نقد جدیدی از روند تاریخ هنرِ معاصر ایران ارائه دهند.

حال بعضی اشتباهاً به این تکثرگرایی پست‌مدرن می‌گویند، در صورتی که سال ۷۰-۱۹۶۰ شرایط ویژه‌ای برای رشد پست مدرن در اروپا و امریکا وجود داشت و آن شرایط در ایران مهیا نبوده، ما اگر بخواهیم از تئوری‌های پست‌مدرن استفاده کنیم باز همان داستانی که در قبل اتفاق افتاده، اتفاق خواهد افتاد یعنی با هنر ما و فرهنگ ما تلفیق خواهد شد تا یک پست‌مدرنی را به‌وجود آوریم، در ضمن در هنر نقاشی پست‌مدرن به ندرت دیده می‌شود حتی در کار و سبک نقاشان اروپاییان و اما این سبک بیشتر در معماری و موسیقی اتفاق افتاده، در ایران نقاشی پست‌مدرن به آن معنا که در اروپا دیده می‌شود، نداریم مگر افرادی اندک که آن هم کمک کردند تا نقاشی پست‌مدرن به‌وجود آید، اما شکل نگرفت. نقاشی پست‌مدرن شیوه‌های خاص دارد و این اشتباه هست که به تنوعی که در هنر معاصر ایران وجود دارد، پست‌مدرن گفته می‌شود. پست‌مدرن یافتن رابطهٔ زیبایی‌شناختی بین هنر گذشته و مدرن است نه استفاده و کپیِ هنرِ قدیم.

در واقع این تکثرگرایی در دانشجویان و جوانان آموزش‌دیده در دانشگاه درواقع ریشه در هنرِ زمان حالشان دارد، پست‌مدرن در اروپا ریشه در فرهنگ گذشته و در فضای معماری‌شان دارد ولی در جوانان یک تجربه است یعنی آنچه را که می‌بینند هرچند سطحی، کار می‌کنند و نه ریشه دارد و نه رابطهٔ آن را می‌توان به دوره یا زمان و فرهنگ خاصی مثلاً اسطوره‌ها، ادبیات، شعر، معماری و نگارگری ایران ارجاع داد. اینست که باز نمی‌توان آن را هنر پست‌مدرن دانست.

در بخش آموزش هنر، رسانه‌های دیجیتال سهم خیلی مهمی را در خلق آثار توسط جوانان ایفا می‌کند. ایرادی که می‌توان گرفت اینست که در حال حاضر، دوربین عکاسی، فضاها و تصاویر مجازی کارِ مدل زنده را انجام می‌دهد و از هرچه بخواهد عکس می‌گیرد و از روی آن نقاشی می‌کشد. این بیشترین صدمه را به تخیل می‌زند و تخیل جوانان ما به همین علت است که در چند سال اخیر ضعیف شده است. یادم می‌آید که ده سال پیش دانشجویان خیلی علاقه‌مند به فضاهای سوررئالیستی بودند، سورآلیسم ناخودآگاه و تخیل دارد و در رابطهٔ تنگاتنگی با ادبیات قرار می‌گیرد ولی در حال حاضر تخیل از بین رفته و هنرمندان جوان فقط یک تصویر را بدون تخیل کار می‌کنند، هنرجویان چون در سن نوجوانی و جوانی هستند و طبیعتاً مسائل و دیدگاه خود را مطرح می‌کنند و از دیدگاه خودشان مسائل را بازنمایی می‌کنند و انعکاس می‌دهند. یکی از مسائلی که الان در بین جوانان خیلی رایج شده است مسألهٔ فکر و جنسیت هست و باز دوربین عکاسی به آسانی خیلی به آن‌ها کمک می‌کند که در نقاشی‌شان از آن سوژه‌ها استفاده کنند و این کار خیلی رایج شده است و اکثراً آثار خود را با این هدف خلق می‌کنند حال اگر بخواهند منظره یا یک تصویر آکادمیک هم کار کنند باز در ذهنشان همین است، در اینجا نه استاد مقصر

است و نه جوان، چراکه از خصوصیات جوان است و استاد هم که نمی‌تواند مانع این امر شود هنرجو در دانشگاه نقاشی دیگری انجام می‌دهد ولی در کارگاهش هم روی همان سبک و صیاق جوانی خود کار می‌کند. هیچ‌کدام مقصر نیستند چرا که همان‌طور که گفته شد از ضروریات و خصوصیات آن‌هاست و به هیچ وجه هم نمی‌توان از رشد آن جلوگیری کرد اما می‌توان آن را کنترل و در مسیر هنری قرار داد. در هر دوره‌ای جوان‌ها مسائل خود را در نقاشی بروز می‌دادند فقط بایستی این تفکر دانشجو و جوانان را از بعد زیبایی‌شناسی به آن‌ها توضیح داد، ما درس زیبایی‌شناسی نداریم، درس فلسفه برای کارشناسی نداریم، یکی مباحث بسیار مهم زیبایی‌شناسی اخلاق است و زیبایی‌شناسی و اخلاق به هنرجو آموزش می‌دهد که بدن را چگونه باید دید و هدف از اینکه شما بدن را کار می‌کنید، چیست؟ در آنجا جنبه‌های تخصصی و علمی بدن در نظر گرفته می‌شود و آن برخورد فیزیکی ، جنبشی و غیر تقدس، به تدریج با تمرین از ذهن دانشجو تبدیل به نوعی تفکر و زیبایی می‌شود. اگر به هنرجویی که از ترم سوم شروع به نقاشی می‌کند، توضیح داده شود به تدریج متوجه می‌شود که با این مقوله به چه شکل برخورد کند، هرچند باز نمی‌توان آن غریزه را از بین برد، ولی در هنر این بعد زیبایی‌شناسی و اخلاقی را رعایت می‌کند. در نهایت باید از دیدگاه زیبایی‌شناسی به دانشجو آموزش داد که برخورد فیزیکی و غیرتقدس را از جغرافیای بدن حذف کند. چون جغرافیای بدن در علم رفتارشناسی بسیار بسیار مهم است یعنی ما از طریق بدن‌مان می‌شنویم، می‌بینیم، می‌نشینیم، غذا می‌خوریم و... هر بخشی کارکرد خودش را دارد. پس این وضعیت جغرافیایی بدن، از نظر رفتارشناسی در جامعه خیلی اهمیت دارد و در نقاشی از لحاظ بعد زیبایی‌شناسی خیلی مهم. این را توضیح دادم که نتیجه بگیرم بایستی درس‌های تئوری مثل زیبایی‌شناسی و اخلاق در رشته‌های کارشناسی و کارشناسی‌ارشد و نقاشی گنجانده شود تا هنرجویان بدانند که چهره را چگونه نشان دهند تا تقدس و شخصیت چهره مشخص شود و تنها در بحث زیبای‌شناسی می‌توان اینها را توضیح داد. اینکه من بنشینم و چهرهٔ شما را کار کنم و بگویند خیلی خوب شد و شبیه شد، این هدف نیست و برای این کار نیاز ندارد که شما به دانشگاه بیایید هر شخصی با دورهٔ آموزش در مدت سه ماه نقاشی بدین شکل را یاد خواهید گرفت. دانشگاه می‌روید که یک مجموعه‌ای از علوم را برای خلاقیت خود فرا گیرید، و اگر خواسته باشید یک نقاش شوید بعد از دانشگاه باید به طور جدی کار بکنید که آنچه را یاد گرفته‌اید استفاده کنید تا از آن‌ها خروجی خلاقانه داشته باشید.

چیدمان: فکر نمی‌کنید همین فکر و خشونت در هنر معاصر ایران بزرگ‌ترین بخش وارداتی هنر ایران هستند؟

نه؛ جامعه همه چیز دارد، جامعهٔ ایران با جامعهٔ کشورهای دیگر متفاوت نیست. اما ویژگی‌های فردی خود را دارد.

چیدمان: این موضوع دقیقاً کالای وارداتی است که از طرف هنر امریکا وارد ایران می‌شود.

نه اتفاقاً؛ شما هنر امریکا را نگاه کنید بخش هنر رسمی‌شان، اصلاً به این شکل نیست، هنری که در تاریخ هنر امریکا خوانده می‌شود اصلاً خشونت در آن نیست. عکس‌العمل هنری آن‌ها جنبهٔ اعتراض را دارد و بسیار منطقی و زیبایی‌شناسانه است و اغلب هنرمندان نقاش تحصیلات دانشگاهی دارند.

در بعضی موارد در نقاشی به وضعیت ارزش‌های انسانی در قرن بیستم اعتراض می شود که در هنر، خودش را بدین شکل نشان می‌دهد و در بین مردم جامعه به شکل پیاده‌روی و نوشتن شعار بر روی بنرها. در بعضی موارد شما بایستی برای یک پدیدهٔ نو ابتدا ذهن جامعه را آماده کنید، در مورد هنرهای معاصر ایران هم این قضیه هست یعنی هیچ نهادی نیست که بیاید هنر معاصر ایران را ساپورت کند و قبل از آن در مجله‌ای این پدیدهٔ نو را توضیح دهد و بنویسند که فلان هنرمند نوآور است و بعد هنرمندان دیگر را در ایران معرفی کند. اول باید ذهنیت‌ها را آماده کرد که در مورد هنرهای معاصر در ایران یکی دو بار چنین اتفاقی افتاد ولی کافی نبود.

چیدمان: با توجه به اهمیت نقش مخاطب در برقراری ارتباط با اثر هنری در هنر معاصر، مخاطب ایرانی را تا چه حد با جریان این هنر همراه می دانید؟

ما یک کشور حدوداً ۷۵ میلیونی هستیم، می‌توان گفت از این جمعیت حدود ۱۰۰ هزار نفر از آن‌ها هنرمند و نقاش هستند (دانشجوی نقاشی یا هنرهای دیگر) من و شما هردو نقاش هستیم برای چه کسی کار می‌کنیم؟ برای این ۹۹۹۹۹ نفر کار می‌کنید یا برای اکثریت مردم؟! مگر نه اینکه هنر برای مردم است و شما نمایشگاه نمی‌گذارید که من بیایم آن را ببینم من اگر بیایم به خاطر اینکه شما همکار، هنرمند و نقاش هستید، می‌آیم تا آثار جدید شما را ببینم، ولی مردم باید بیایند و ببینند، ذهنیت این مردم برای یک هنر معاصر و مدرن آماده شود، ابتدا بایستی جامعه را برای یک پدیده آماده کنید، یادم می‌آید قبل از اینکه موبایل در فرانسه به فروش برسد، تلفن بی‌سیم بود آن‌قدر در مورد دستگاه موبایل تبلیغ و اطلاع‌رسانی شد که حتی خارجی‌ها می‌دانستند که موبایل چیست؟ و چه کارایی‌هایی دارد؟ نهادهای دولتی و خصوصی ابتدا این فرهنگ رسانه‌ای را به جامعه شناساندند تا جامعه آن را بپذیرد. در مورد هنرهای معاصر ایران هم باید این قضیه باشد یعنی اول باید ذهنیت‌ها را آماده کرد و با تبلیغات خیلی وسیع در مورد آن هنرهای نو نمایشگاه برگزار شود، در فرانسه وقتی یک نمایشگاه از هنر جدید برگزار می‌شد طول صف بازدیدکننده در ساعات اول به ۳۰ الی ۴۰ متر می‌رسید به طوری‌که بعضی مواقع درب ورودی نمایشگاه را می‌بستند که یک عده خارج شوند و بعد مجدد عده‌ای دیگر وارد شوند. ذهنیت مردم را آماده می‌کردند در مترو تابلو می‌زدند، در تلویزیون اطلاع‌رسانی می‌کردند، بنرهایی در خیابان‌های مهم شهر آویز می‌کردند و مرتب و متداوم تبلیغ می‌کردند چون این نمایشگاه هم برایشان درآمد دارد و همچنین

جامعه مدرن می‌شود و آنچه را که خرج می‌کردند چندین برابر برایشان سودآوری داشت. پس ذهنیت را آماده می‌کردند بعد نمایشگاه می‌گذاشتند و مردم برای بازدید از نمایشگاه می‌آمدند، حال در ایران مطرح می‌کنند که ما مخاطب نداریم، یعنی هیچ شخص یا فردی نیست که یک کار لایت آرت را ساپورت کند در صورتی که اگر ذهن مردم آماده شود برای دیدن آن خواهند آمد. مردم ایران همه می‌توانند هنرمند بشوند و هنردوست هستند، چرا؟ چون تاریخ ما نشان داده که صنایع‌دستی البته گلدوزی، منجوق‌دوزی، منبت‌کاری، خیاطی، خطاطی و از قبیل هنرهای قدیم همه در خانه‌ها انجام می‌شده، زن و بچه و سایر اعضاء خانه همه این را می‌دیدند که یک نفر نشسته و خط می‌نویسد به نوعی علاقه‌مند می‌شده به خطاطی؛ یا منجوق‌دوزی، خیاطی می‌کرده‌ویامی‌بافته و هنرهای دیگر هم به همین شکل. مردم ایران کاملاً هنردوست هستند، هیچ شکی در این مورد نداشته باشید، همهٔ مردم ایران می‌توانند شاعر شوند، همه می‌توانند موسیقی‌دان، نوازنده و نویسنده شوند و حتی در سطح جهانی، فقط امکانات در اختیارشان نیست. در تمام ایران تنها یک موزهٔ هنرهای معاصر داریم در صورتی که هر استانی موزه دارد باید این موزه‌ها فعال شوند و هنرمندان را ساپورت کنند و در تهران هم با این همه جمعیت یک موزه کفایت نمی‌کند، موزه مخصوص نگهداری اشیاء است و محل ماندگاری تأکید بر فرهنگ گذشته که آن را حفظ کنیم و بدانیم که هنر ماندگاری دارد و باعث تعالی می‌شود. هنر خیلی جدی است و با هنر نمی‌شود شوخی کرد هنر آدم تنبل و تن‌پرور را از دایره خود بیرون می‌اندازد، آن‌ها که هنرمند واقعی شده‌اند کسانی هستند که به طور متداوم کار هنری کرده‌اند. در جامعهٔ ما مخاطبین هنر از بین رفته‌اند و به هیچ شکل هم حمایت نمی‌شود. در کشورهای دیگر اگر یک کار چیدمان داشته باشید که طول آن مثلاً ۵ متر باشد گالری‌ها برای نمایش آن اثر، سریع شکل و شمایل و معماری محل نگارخانه را تغییر می‌دهند و سقف‌ها بلند می‌شود و یا اگر وسعت کار زیاد باشد پنل‌ها برداشته می‌شود ولی در ایران این اتفاق نمی‌افتد یعنی اینکه هنرمند حتی از طرف گالری‌دار هم ساپورت نمی‌شود و شما مجبورید کار چیدمان‌تان را کوچک کنید یا هر کار دیگری، مجبورید در کار خودتان تغییراتی اعمال کنید تا بتوانید آن را به

نمایش بگذارید، اینست که در نتیجه هنر معاصر ایران مخاطب ندارد چون آثار به طور واقعی نمایش داده نمی‌شوند و تبلیغات هم صورت نمی‌گیرد، اگر نهادهای دولتی و غیردولتی هنر معاصر را که هنر دیجیتال آرت، کامپیوتر آرت، نت آرت یا چیدمان، را ساپورت نکنند این هنرها مخاطب نخواهد داشت. از سال ۱۹۹۰ میلادی به بعد هنر معاصر در اروپا و امریکا تغییر کرده است و تفکر و اندیشهٔ اصل بنیادین هنر شده است و در حال جهانی‌شدن است، ولی هیچ یک از این‌ها در ایران اتفاق نمی‌افتد. با این روند پیشروی، یعنی اگر حمایت نشود، به جایی خواهیم رسید که حتی در چند سال آینده حتی دانشجوی هنر هم نخواهیم داشت. این بزرگترین فاجعهٔ فرهنگی است، ملتی که سهم و جایگاه بسیار ویژه در تولید و خلاقیت در هنر داشته در قرن بیست و یکم نه هنرمند دارد و نه هنردوست و نه مخاطب. ■

WWW.CHIDEMANMAG.COM

هنرمندان ایرانی توانسته‌اند به رسانه‌ای دست پیدا کنند؟!

گفتگویی با سعید روانبخش

تهیه گفتگو: فروغ خبیری

چیدمان: آیا هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خاصی را طی کرده و مقدمات شکل گرفته و شکل‌گیری آن در بستر تحولات اجتماعی ایران بوده یا صرفاً پدیده‌ای وارداتی بوده است؟

هنر ایران چندین مرحله گسست را تجربه کرده است، اما از ۱۳۳۷ تا انقلاب ایران در سال ۵۷ روند جدید در هنرهای تجسمی ایران آغاز شدکه سعی داشت با جنبش‌های هنری اروپا هماهنگ باشد. زمینه‌هایی برای آشنایی بیشتر هنرمندان ایرانی با آثار هنرمندان غرب و شرق ایجاد شد و تحصیل‌کردگانی که به ایران باز می‌گشتند در دانشکده‌ها مشغول به تدریس می‌شدند که تأثیر زیادی به تغییر شکل آموزش هنر در ایران گذاشتند.

این دوره سرآغاز گروهی از تغییرات است که به نظرم تا به امروز ادامه دارد. دو دهۀ قبل از انقلاب، شاگردانی تربیت شدند که اغلب از دستاوردهای هنر معاصر جهان پیروی می‌کردند، اما دغدغۀ هویت ایرانی داشتند. گروه‌هایی مثل سقاخانه به‌وجود آمد و هنرمندان مستقلی همچون عربشاهی با شیوۀ آبستره خودش متأثر از هنر پیش از اسلام است.

از همان موقع گرایش‌هایی به هنر چند رسانه‌ای نیز مشاهده شده است که به‌طور پراکنده حتی اگر در حوزهٔ هنر نقاشی نبوده ولی ما می‌توانیم آن را در آثار بعضی مجسمه‌سازان و فیلمسازان ببینیم.

در دو دههٔ اخیر تحولات زیادی در هنر ایران رخ داده است، از ۱۳۸۰ به بعد با تنوع گرایش‌ها در هنرهای تجسمی روبه‌رو هستیم. اما سبک و شیوهٔ هنرمندان قبل از انقلاب جایگاه خود را در جامعهٔ هنر و همچنین در بازار هنر حفظ کرده است و حتی جزء پر فروش‌ترین و گران‌ترین آثار در حراجی‌های داخل و خارج هستند.

چند گرایش در جریان هنری دههٔ ۴۰ و ۵۰ وجود دارد، هنرمندانی که از شیوهٔ فیگوراتیو بهره گرفتند، هنرمندان آبستره و هنرمندانی که گرایش اکسپرسیونیستی دارند یا گرایش به هنرهای سنتی ایران پیش از تحولات مدرنیسم.

چیدمان: فرض کنید نمایشگاه هنر مفهومی؛ در میزگردی که با حضور اساتید دانشگاه هنر برگزار شد متفق‌القول اساتید می‌گفتند که نمایشگاه مفهومی یا این هنر چند رسانه‌ای دههٔ اخیر، کاملاً وارداتی بوده و یک اتفاق است و هنرمندان ما بدون تفکر و کاملاً تقلیدی آن را انجام می‌دهند. آیا شما هم نمایشگاه هنر مفهومی را از آن جدا می‌کنید؟ چراکه شما می‌گویید آن چیزی که آن‌ها هنر مدرن می‌دانند، مقدمات هنرِ معاصر چند دههٔ اخیر است.

نمی‌توانم بگویم آنچه در نمایشگاه هنر مفهومی در موزهٔ هنرهای معاصر دیده شد تماماً تقلید یا کپی‌برداری از آثار هنرمندان خارجی است. در همان نمایشگاه آثار مرتضی ممیز را دیدیم که ایدهٔ آن در دیگر آثارش در دههٔ ۴۰ شکل گرفته بود و در موقعیت مناسب ارائه شد. اما موافق هستم که بیشتر آثار کاملاً کپی یا متأثر بودند.

امروز دوران رسانه است و جهان گرایش به استفاده از رسانه‌هایی دارد که قبلاً دیده نمی‌شدند. مرزی در استفاده یا تلفیق آن‌ها وجود ندارد. خوشبختانه منتقدان سعی در معرفی درست رسانه‌های جدید در ایران دارند و مطالب آن‌ها در مجلات به چاپ می‌رسد. امروزه اگر هنرمندی مطلقاً عکاس یا نقاش بوده مانعی برای تجربهٔ رسانه‌های جدید در ارائه آثارش نمی‌بینند یا از چند رسانه در اثرش استفاده می‌کند.

اینکه آیا سیر منطقی جریان هنر در ایران منفصل شده و رویکردهای جدیدی رخ نموده به نظرم درست نیست. زمینه‌هایی در هنر ایران وجود داشته و تزهای دانشجویان یا مقالات پراکنده هنرمندان را با رخدادهای هنر معاصر جهان آشنا کرده است. اصطلاحاتی که در روابط هنر معاصر متداول شده قبلاً در تحقیقات منتقدین استفاده شده اما با فراخوان‌های موزهٔ هنرهای معاصر در اوایل دههٔ ۸۰ به ناگهان متداول شد.

در فرآیند هنر معاصر بخشی از تجربه‌ها کاملاً نو بودند، اما بخش دیگر یا در آثار دههٔ ۴۰ به‌گونه‌ای دیگر تجربه شده بود یا آن دسته که زمینه‌های ادبیات و سنت در آن‌ها مشاهده می‌شود ریشه در آیین‌ها و رفتارهای قدیمی حتی دوران قاجار دارد.

من اصرار ندارم بگویم آنچه در هنر امروز ایران رخ می‌دهد مرتبط به گذشته است، اما می‌خواهم اشاره کنم عادت‌هایی در آثار هنرمندان ایرانی وجود دارد که آن‌ها را با نمونه‌های خارجی متمایز می‌کند مثلاً عادت به شرح و بسط موضوع و قصه‌پردازی از جمله وجوه تمایز است. گروهی از هنرمندان هنر جدید همان مجسمه‌سازان و نقاشان و هنرمندان سایر رشته‌ها هستند که دست به تجربه‌های هنر جدید زده‌اند. همان اندیشه کار جدیدی را تجربه کرده است.

چیدمان: به این معنی که تفکری وجود دارد و ما رسانه را تقلید کرده‌ایم؟!

تعدادی از هنرمندان قایل به این نبوده‌اند که حتماً باید تجربهٔ نقاشی یا مجسمه‌سازی داشته باشند و آنجا که لازم دیده‌اند از رسانه‌های جدید استفاده کرده‌اند.

چیدمان: در جلسهٔ میزگرد به ویدئوآرت و پرفورمنس اشاره شد که اینها متعلق به ما نیست یعنی ما دوره‌ای را طی نکردیم که به ویدئوآرت برسیم یا به پرفورمنس برسیم.

من هم معتقدم در مورد ویدئو همین‌طور است و خیلی تجربهٔ این نوع هنر را نداشتیم ولی در مورد پرفورمنس می‌توان در مورد رفتارهایی که مقدمهٔ این هنر باشد مطالعه کرد. قطعاً به شکل امروز نمی‌توان هنر پرفورمنس را در گذشته یافت اما نمادهای روی آن تأثیر می‌گذارد و آن را به شکلی از هنر اجرا با زمینهٔ قبلی تبدیل می‌کند. بعضی نمونه‌ها در ظروفی ریخته شده که در گذشته وجود داشته است.

من در گذشته هنرمند پرفورمر نمی‌شناسم ولی شاید بتوان برخوردی که در فیلم "باغ سنگی" اثر کیمیاوی یا چیدمان یا با رقص درویش، ویژگی باشد که به هنرهای جدید اشاره دارد.

چیدمان: هنرمندان ایرانی خودشان نتوانسته‌اند در این دوره به رسانه‌ای دست پیدا کنند؟

جواب دادن به آن قدری مشکل است که بگویم در این دو دههٔ اخیر به رسانهٔ ویژه‌ای دست یافته‌اند و شاید قضاوت راجع‌به آن زود باشد، از این همه کاری که انجام شده ما باید وقت بگذاریم یک چیزی را بیرون آوریم و بگوییم که شکل مشابه ندارد، ولی به نظر من پیش از اینها وجود داشته، اَشکالی از اتفاقات در تاریخ هنرِ ایران مثلاً تاریخِ هنرِ دویست سالهٔ ایران وجود داشته که شاید نشود گفت که این مستقلاً بومی شده و ایرانی است، اما در این دو دههٔ اخیر خیلی بعید می‌دانم. نویسندگانی و منتقدانی بودند که به اَشکالی اشاره کرده‌اند و سعی کرده‌اند چیزهایی را در آثار ایرانیان معرفی کنند که خصوصیت بینابینی و چند

رسانه‌ای را دارد، و کم‌کم دارند کمک می‌کنند که اصطلاحات آن تفکیک شود. فکر می‌کنم که موضوع کار خیلی از نویسندگان و منتقدین هست ولی در مجموع باید زمان بگذرد که بشود نمونه‌های آن را تک‌تک معرفی کرد. شاید تا حالا نمایشگاهی که به این صورت پژوهشی برگزار شده باشد بیشتر از سه الی چهارتا در ایران نداشتیم که نیتش این بود که بیاید روی این تعریف‌ها کار کند و نمونه‌هایی را معرفی کند و اینها خیلی لازمند تا اتفاق بیفتد و بعد بتوانیم راجع‌به آن قضاوت کنیم.

چیدمان: رشد آموزش هنر معاصر در سال‌های اخیر در دانشگاه‌ها چه تأثیری بر روند کار هنرمندان معاصر گذاشته است؟

در مورد آموزش رسانه‌های جدید، باید بگویم موضوع ناخوشایندی است که آموزش در این زمینه وجود ندارد. در سایر کشورها تعداد رشته‌های هنر افزایش یافته است اما در ایران اگر دانشجویی علاقه‌مند به تجربه‌های نو باشد دچار سردرگمی خواهد بود. دانشجو باید از تجربه‌های انجام شده درس بگیرد و آن هم چون پشتوانه ندارد قبل یا بعد آن مطالعه‌ای صورت نمی‌گیرد نتیجهٔ نامطلوب به بار آورده است.

تنها یک ویژگی در آموزش دانشکده‌ها وجود دارد که امیدوارکننده است، هرچند که اساساً نقص محسوب می‌شود، در دانشکده شرح درس مشخصی ارائه نمی‌شود، تنها عنوان کارگاه مشخص است و استاد می‌تواند به ضرورت مطالب تازه‌ای را تدریس کند. من اگر تشخیص بدهم که در کلاس پتانسیلی برای گرایش‌های نو وجود دارد به دانشجویان کمک خواهم کرد، سعی می‌کنم در سطح دانش خود برای دانشجو زمینه‌سازی کنم.

اگر دانشجو علاقه‌مند به رشته‌های دراماتیک باشد می‌توانیم به او توضیح بدهیم که شما هنرمندی هستید که از حوزهٔ هنرهای تجسمی و ویژوآل آرت وارد یک رسانهٔ دیگری می‌شوید یا برعکس می‌تواند با آن رسانه تجربه‌هایش را به صورت ویژوآل ارائه دهد. این کار در همه جای دنیا رایج است ولی در ایران چون چندان وجود ندارد اگر دانشجو شانس بیاورد و این موقعیت برایش فراهم باشد، اگر استاد هم در آن دانشگاه باشد، از استاد کمک می‌گیرد ولی اگر استاد در دانشگاه نباشد، از دانشگاه نمی‌تواند برای این منظور استفاده کند باید از امکاناتی که در بیرون هست استفاده کند ولی این امکانات در بیرون هم چندان موجود نیستند. تجربه‌هایی در آموزشگاه‌ها ارائه می‌شود. نقش آموزشگاه‌ها در این خصوص خیلی جدی است و مکمل دانشگاه هستند. در نتیجه دانشجویی که الان می‌خواهد آموزش ببیند باید تلاش کند و مسیرش را به درستی پیدا کند.

به نظر من چون در ایران دائماً مدیران عوض می‌شوند سیاست درستی بر نمایشگاه‌ها اعمال نمی‌شود و هیچ اتفاقی پشت سرِ آن نیست. کاتالوگ درستی چاپ نمی‌شود و یا مجموعه‌ای از نویسندگان راجع‌به آن نمی‌نویسند پس وقتی از آن حمایت نمی‌شود تأثیر آن نامطلوب است یعنی می‌توانستند خیلی مؤثر و مفید باشند. تجربه‌هایی که انجام شد خیلی‌خوب بود ولی تجربه‌هایی که پشتوانهٔ چندان ندارند، مطالعه در آن نیست منطق درستی را دنبال نمی‌کنند.

چیدمان: به نظر شما در چارچوب آکادمیک تلاشی برای شناخت هنر معاصر صورت نگرفته است؟

نه؛ اصلاً! به هیچ عنوان دانشگاه‌ها وارد این معقوله نشده‌اند اگر هم فکر آن را کرده‌اند فعلاً وارد مرحلهٔ اجرا نشده‌اند و هیچ شرح درسی هم وجود ندارد. استاد هست که می‌تواند با دانشجویش کار کند و در دانشگاه‌ها زمینه‌سازی برای این منظور نشده است.

آزادی عمل استاد باعث شده که دانشجویان از اساتید آموزش لازم را دریافت کنند، اگر که این‌طور نبود پس این اجراها در دانشگاه تهران، هنر و بقیهٔ دانشگاه‌ها از کجا حاصل شده است تحت تأثیر همین مدرسین بوده یا اجازه‌ای بوده که دانشگاه به آن‌ها داده و مانع برای آن ایجاد نکرده است. چون تجربه‌های خودِ من با دانشجویانم در این زمینه برمی‌گردد به اوایل سال ۱۳۸۰ ، آن زمان کسی مانع این ماجرا نبود و من یادم هست که ویدئو کار می‌شد و اجرا داشتیم و اسناد و فیلم‌های آن موجود است. با آقای جعفری هم آن زمان هم دوره بودیم، نه تنها مانع نبود بلکه مشوق هم بود. هرچند که خود اساتید هم در این مورد تجربه می‌کردند.

چیدمان: شما می‌گویید که از سال ۸۰ این اتفاق در حال رخ دادن بوده است، دلیل اینکه هنوز وارد برنامهٔ درسی نشده چه هست؟ یعنی احساس نیاز نمی‌شود و شاید هنوز در اقلیت هستند.

به نظر من مدیران هستند، مدیرانِ دانشگاه‌ها نه ضروری می‌بینند نه زیاد نسبت به آن شناخت دارند و یا اینکه گرایشی دارند در مجموع گرایش‌های معاصری که وجود دارد بیشتر به همان جریان مدرنیسم نزدیک است، یعنی آنچه را که خودشان آموزش دیده‌اند را مایلند که تدریش شود و در حوزهٔ شناخت خودشان تصمیم‌گیری می‌کنند. تصمیم‌گیری‌ها در اختیار اساتید نیستند و بیشتر در اختیار کسانی است که یا اطلاعی ندارند، یا اگر اطلاعی دارند فعلاً تمایلی ندارند و یا اینکه امکانات را ندارند..

چیدمان: پس شما می‌فرمایید که اگر تعریف بشود داریم آموزش دیده‌ها و اساتیدی که بتوانند هنر معاصر را تدریس کنند؟

بله، کاملاً! اساتیدی داریم که خیلی خوب می‌توانند دانشجو را به اینکه بخواهد تا حدود زیادی این گرایش‌ها را بشناسد، نزدیک کنند. تعدادشان محدود است، بیشتر هم تجربهٔ تئوریک داشته‌اند تا عملی. ولی طبیعتاً اگر بخواهد چنین دپارتمانی شکل گیرد یک نفر قرار نیست آن را اداره کند، باز هم باید مجموعه‌ای از افراد که مثلاً تجربهٔ اجرایی، تئوریک را دارند، کنار هم قرار گیرند به نظر من این آمادگی در دانشگاه‌های

ایران وجود دارد، و من هنوز معتقدم که آموزش در دانشگاه‌های ایران ضعیف نیست. اساتید مستعدی برای اینکه بخواهد که روی رشته‌های جدید کار شود، وجود دارند اما اختیار در سطح دیگری است.

چیدمان: بنابراین شما معتقد هستید که زمان آن فرا رسیده، الان باید آموزش آن صورت گیرد.

صد در صد! الان اشکالی که وجود دارد اینست که آثار در حال تولید است ولی آموزش آن نیست، درحالی‌که آموزش می‌تواند آن را جهت‌دار و هدفمند کند و بپروراند. بدون آموزش در کشورمان حجم زیادی از آثار معرفی می‌شود و طبیعتاً یکی از دلایلی که شما می‌پرسید این آثار تقلیدی هستند یا نه همین است، چون آموزشی وجود ندارد. بخش زیادی از آن کاملاً تقلیدی است پس به نظر من ده سال برای آموزش دیر شده است.

چیدمان: با توجه به اهمیت نقش مخاطب در برقراری ارتباط با اثر هنری در هنر معاصر، مخاطب ایرانی را تا چه حد با جریان این هنر همراه می‌دانید؟

اگر منظور شما از مخاطب، مخاطب عام هست، سؤال اینست که مگر مخاطب عام با آن فعالیت مدرنیسم ارتباط گرفته که بخواهد با این یکی ارتباط بگیرد؟ یعنی واقعاً آن نمایشگاه را می‌رود و تعقیب می‌کند و یا حتی دنبال کارهای ضیاءپور می‌رفته؛ شاید آن نمایشگاه که در سال ۸۰ گذاشته شد گرایش بیشتری به دیدن آن بود، به خاطر اینکه کارهایی که عموم با آن ارتباط می‌گرفتند وجود داشت یا حداقل اگر ارتباطی که مورد نظر هنرمند بوده، برقرار نشده ولی برای مخاطب عام، جاذبه داشته است پس در نتیجه مخاطبش بوده به خاطر اینکه رسانهٔ جدیدتری استفاده می‌شود و این رسانهٔ جدید، یا آثاری که چند رسانه هستند خودبه‌خود جاذبه‌هایی هم ایجاد می‌کنند مگر آن گروه از هنرها که تخصصی‌تر هستند، مثل دیجیتال آرت یا ویدئوآرت که زبان ویژه‌ای دارد. به نظر من ارتباط همان قدر گرفته‌اند که دههٔ چهل و سی گرفتند. به طور کلی مخاطب خاص خودش را دارد و مخاطب عام هم‌چنان ندارد. از زمانی که هنرمندان ایران سعی کردند که خودشان را با حرکت‌های جهانی هماهنگ کنند، طبیعتاً از عامهٔ مردم فاصله گرفتند، ولی به نظر من در جمع روشنفکرها یا کسانی که به نوعی با فرهنگ در ارتباط هستند، مخاطب خودش را جذب کرده است یعنی کسانی هستند که کاملاً حرفه‌ای پرفورمنس یا ویدئو و یا هر یک از هنرهای معاصر تعقیب می‌کنند. حالا اگر بخواهد با عموم مردم ارتباط برقرار کند به نظر من باید روی آن کار شود، رسانه‌ها باید کمک کنند و گالری‌هایی باید به وجود آید و فضاهایی وجود داشته باشند و این نمایش به هنرِ شهری تعمیم داده شود، اگر ما می‌خواهیم عموم مردم ارتباط بگیرند، من به شما اطمینان می‌دهم که با این رسانه ارتباط خواهند گرفت اگر که موقعیت ارائه آن در شهر باشد مثلاً این همه نقاشی دیواری و این همه مجسمه داریم یک کار اینتراکتیو ندیدم، یک کار ویدئو هنوز ندیدم که به منظور گرافیک شهری انجام شده باشد، موضوعاتی که در رسانه‌های جدید مطرح شده‌اند، خیلی متنوع هستند. از آثاری که به زورخانه ربط پیدا می‌کند، تا کارهایی که تحت تأثیر رمان‌های معروف و مشهور بوده است.

چیدمان: دلیلی که در میزگرد دانشگاه تهران مطرح شد این بود که معاصریت به معنی همراه بودن با زمان خود است، پس وقتی نمی‌تواند مخاطب را با خود همراه کند در بستر خودش شکل نگرفته و در بازتاب حوادث فعلی و زمینهٔ اجتماعی خودش نیست، نظر شما در این خصوص چیست؟

اگر بخواهیم اساساً به این ماجرا بپردازیم این مشکل هم باز به هنرِ دوران مدرنیسم وارد است و هم به هنرِ معاصر که این دو خیلی با مسائل اجتماعی خودشان تنگاتنگ پیش نمی‌روند. روش‌های نو توانسته در پاره‌ای موارد به مسائل جامعه‌شناسی روز نزدیک شود، و به نظر می‌آید که در آنجا موفق‌تر هم عمل کرده است و در خیلی از موارد هم، چون هیچ زمینه‌ای وجود نداشته و با مسائل جامعهٔ خودش هیچ رابطه‌ای ندارد و این جامعه، خودش از مسائل رسانه‌ای فاصلهٔ زیادی دارد، طبیعتاً ناموفق بوده است. به خاطر همین می‌گویم من هم مثال‌های کمی می‌توانم بزنم که توانسته این شانس را داشته باشد که با مخاطبش ارتباط بگیرد. ■

WWW.CHIDEMANMAG.COM

در فرآیند جهانی شدن، به هویت مستقل دست یافتن، لازمهٔ نگاه رادیکال است

گفتگویی با بهرنگ صمدزادگان

تهیه گفتگو: فروغ خبیری

چیدمان: تقابل هنر معاصر ایران با هنر معاصر غرب تا چه حد تقلیدی صرف بوده است و آیا در فرآیند جهانی شدن به هویتی مستقل دست یافته است؟

هنر معاصر ایران نمی‌تواند تقلیدی نباشد، این را هیچ‌وقت به‌عنوان یک ارزیابی مثبت یا منفی نمی‌گویم. این یک واقعیت تاریخی است و به‌طورکلی نه فقط جریان هنر بلکه جریان تاریخ هنر، یک جریان یوروسنتریک(اروپا محور) است. درست است که در همهٔ بسترها هنر تاریخی و هنر بومی وجود دارد. هنر کلاسیک، هنر مدرن و هنر معاصر همواره تحت سیطره گفتمان یوروسنتریک (اروپا محور) قرار داشته است. لذا به نظر من این فاکتورهای اولیهٔ هنر معاصر و فاکتورهای اولیهٔ معاصر بودن به مفهوم یک ترم روشنفکری نه فقط در ایران بلکه در چین، هند، پاکستان و... یک سویهٔ تقلیدی از آن چیزی که در غرب می‌گذرد، دارد.

به نظر من این تقلید چیز بدی نیست، وقتی تقلید آگاهانه است می‌تواند وارد فضای گفتگو با عرصهٔ جهانی شود و می‌تواند به سمتی برود که خودش را به‌عنوان یک متکلمِ مؤلف در فضای جهانی معرفی کند و نه صرفاً یک متکلم. این را اشتباهاً با خلق مفهوم یا با ایدئولوژی خلط می‌کنیم. یعنی زمانی که داریم

راجع‌به تقلید و خوب یا بد بودن آن صحبت می‌کنیم، مدام داریم راجع‌به هویت بومی، ملی و مذهبی حرف می‌زنیم و می‌گوییم که می‌خواهیم به آنچه که متعلق به خودمان است بپردازیم و در نهایت به اشتباه این تقلید تئوری هنر را با ایدئولوژی -یا شاید ناسیونالیسم- خلط می‌کنیم. به‌عنوان مثال، بخش بزرگی از هنرِ انقلابِ ما سعی می‌کند که هنر غیرتقلیدی درست کند، ولی دقیقاً هنر جوامع انقلابی سوسیالیستی را الگو و ابزار قرار می‌دهد و لزومی هم به کتمان این نیست. خب آن را برمی‌دارد و گفتمان انقلابی ایران را به آن اضافه می‌کند. آیا می‌توان نتیجه را صد در صد تقلید به مفهوم منفی دانست؟ به نظر من خیر.

از طرفی دیگر، چیزی که در تقلیدی بودن ماجرا می‌تواند ایراد محسوب شود و در حال حاضر تقریباً در تمام جریانات هنری و طیف‌ها با ایدئولوژی متفاوت وجود دارند و قابل مشاهده است، ماجرای تقلید نیست ماجرای فراموش‌کردن وجوه هنر و هنرمند مؤلف است. یعنی ما هنرمند مؤلف را از یاد ببریم و بعد طبق ضوابطی که در هنر غربی وجود داشته و به نوعی روی ما تابانده شده است، سعی کنیم که خودی نشان دهیم. در صورتی که ما خودمان را به طور غیرمستقیم طبق ضوابطی که از خارج می‌آید، نمایش می‌دهیم. ما می‌آییم هویت را تعریف می‌کنیم بدون آنکه به این مفهوم هویت فکر کنیم. امروزه می‌بینید در بخش وسیعی از هنرِ ایران یا بهتر بگوییم هنرِ دانشگاهی، هنرِ بازار و هنرِ حراجی خیلی‌ها دارند راجع‌به هویت ایرانی صحبت می‌کنند. ولی در نهایت چیزی که شما می‌بینید یک سری سمبل‌های ملی است و چیزی که در اینها دیده می‌شود هویت نیست، بلکه ملیت است. این از جمله ضوابطی بود که از فرنگ آمد. اینکه هر شخصی یک چیزی از "خود" ارائه دهد، تبدیل شد به نمادهای ملی، تبدیل شده به استفاده از موتیف‌های صنایع‌دستی؛ در صورتی که این "خود" سوبژهٔ یک انسانِ ایرانی با پس زمینهٔ مذهبی، انقلابی است و با مسائل متعددی تعامل می‌کند. خود را نشان دادن به معنی این نیست که نمادهایی از ملیت خود را نشان دهیم. آن نمادهای ملی که نمایهٔ هویت ما می‌شوند تطمیع‌کنندهٔ بازاری است که تحت کنترل و هدایت نظام سرمایه‌داری قرار دارد. در پاسخ اینکه در فرآیند جهانی‌شدن توانسته‌ایم به هویت مستقلی دست پیدا کنیم یا نه؟ باید گفت به ظاهر توانسته‌ایم. به خصوص طبق آن چیزی که در بازار خاورمیانه به هویت مستقل تعبیر می‌شود. اما به نظر من نه! نتوانسته‌ایم. در فرآیند جهانی‌شدن، به هویت مستقل دست یافتن، لازمهٔ نگاه رادیکال است و در بخش بسیار وسیعی از هنر ایران اصلاً نگاه رادیکال فراموش شده است، یا اصلاً به آن توجه نشده است. یک دلیل آن اینست که وقتی ما راجع‌به نگاه رادیکال صحبت می‌کنیم یا راجع‌به جنبش‌های رادیکال، فوری اذهان به سمت رادیکالیسم سیاسی و نمایش یا تولید مخالفت سیاسی می‌روند. در صورتی که بدین معنی نیست و جنبش رادیکال در هنر در وهلهٔ اول به معنی جنبشی است که جریان‌های قالب را نمی‌پذیرد. بخش بسیار وسیعی از این جریان قالب، جریانی است که توسط بازارِ سرمایه‌داری غربی به جریان هنر دیکته می‌شود. نگرش رادیکال نگرشی است که به تعاریف و ضوابط و معیارهای موفق شدن در عرصهٔ جهانی، به دید تکنیکال نگاه کند؛ اینکه این هویت مستقلی که از من طلب می‌کنند آیا قرار است هویت سوبژکتیوی باشد که منِ هنرمند تألیف می‌کنم؟ یا نه، از من رعایت ضوابط بومی‌ای را می‌خواهند که در بازار وجود دارد. مشخصاً آیا از من می‌خواهند و به من اجازه می‌دهند که یک گفتمان هنری تألیف کنم و یا اینکه فرآیند جهانی‌شدن فقط زمانی برای من ممکن است که سوغاتی بسازم و عرضه کنم؟ در حال حاضر نوع دوم اتفاق می‌افتد. در فرآیند جهانی‌شدن ما، می‌تواند هویت مستقل وجود داشته باشد ولی ندارد. چراکه بخش عمده‌ای از آن چیزی که از ایران دارد توفیق جهانی‌شدن پیدا می‌کند، سوغاتی هنری و فرهنگی است، نه اثرهنری تألیفی.

چیدمان: به نظر شما اینکه ما رسانه‌ها و مدیوم هنری مثلاً پرفورمنس یا ویدئوآرت را مستقیماً از غرب گرفتیم، شما هم فرمودید که این تقلید می‌تواند در چارچوب تفکر خودمان و بستر ایران پیش رود، در فرهنگ ایران می‌توانیم یک رسانه را بگیریم، وقتی آن رسانه با آن پیش‌زمینه و آن مقدمات در ایران شکل نگرفته، به نظر شما می‌توانیم این تفکر را به آن القاء کنیم؟

من با بخشی از حرف شما مخالف هستم و این فقط حرف شما نیست حرفی است که همه می‌زنند. به نظر من اینها هیچ‌کدام رسانه نیستند، اینها همه تکنیک هستند و دیگر از زمانی که خواسته باشیم به اینها رسانه بگوییم، گذشته است مگر اینکه رسانه را به معنای حامل تعریف کنیم که در آن صورت هم با ابزار و تکنیک فرقی ندارد. اگر ما از هم بپرسیم که تکنیک کار هنری شما چه هست می‌توانیم به هم جواب دهیم که من پرفورمنس کار می‌کنم اینها تکنیک هستند و وقتی می‌گوییم رسانه، رسانه به هر حال قرار است حامل یک تفکر باشد، قرار است حامل یک فرآیند باشد، قرار است ناقل باشد. هیچ اهمیتی ندارد که ما مبدع این رسانه‌ها بودیم یا واردکنندهٔ آن. یا اصلاً باید به تولید رسانه فکر کنیم یا نه؟ فرض کنید که ما پدر و بانی فرش‌بافی در جهان بودیم بعد این فرش‌بافی را تکنیکال کنیم و وارد تجارت فرش ماشینی هم بشویم، بعد ابزار آن را از آلمان وارد می‌کنیم، ما یک بطنی داریم که روی این ابزار سوار می‌کنیم و طرح فرش ایرانی را به وسیلهٔ ماشین تولید انبوه می‌کنیم. مهم نیست که ما مبدع تکنولوژی فرش ماشینی بوده‌ایم یا نه. به نظر من رسانه اصلاً مهم نیست و همان‌طور که ما مخترع ابزار ویدئو و دوربین فیلمبرداری نبودیم، طبیعتاً مخترع ویدئو آرت هم نبودیم، از طرفی مخترع رنگ روغن و اکرلیک هم نبودیم؛ اینها به ایران آمدند و با آن‌ها نقاشی کردیم.

چیدمان: هنرِ معاصر با این هنرِ چند رسانه‌ای پیوند خورده است؟!

هنرِ معاصر با "چرا استفاده کردن از رسانه" پیوند خورده است؛ من می‌دانم ریشهٔ سؤال آغازین شما از کجاست، ریشهٔ آن اینست که ما بعد از سال‌ها که هیچ ندیده بودیم، با ورق زدن دو تا

کتاب در ایران، دیدیم که در مغرب زمین دارند با ویدئو و ویدئو اینستالیشن و نئون کار می‌کنند و برای اینکه عقب نمانیم ما هم در برهه‌ای از زمان ویدئو کار کردیم و چه بسا بسیاری از کارهایی که انجام شد، بسیار ناموفق و سردرگم بود. مهم این نبود که این رسانهٔ وارداتی است، مهم این بود که طول کشید تا درک شد که چرا اصلاً جریانات هنری در دنیا از نقاشی به سمت رسانه‌های جدید رفتند؟ مابین نقاشی تا رسانه‌های جدید چه اتفاقی افتاد؟ اندیشه‌های فکری و تئوری چه بود؟ خلاءها چه بودند که ویدئو یا پرفورمنس آن را پر کرد؟ به خاطر همین ما سالیان سال پرفورمنس نداشتیم و هنوز که هنوز است پرفورمنس‌هایی که در ایران انجام می‌شود، شاید به طور قاطع بتوان گفت که ۹۵ درصد آن‌ها پرفورمنس نیستند بلکه تئاتر و نمایش موزیکال هستند. چرا؟ برای اینکه آن تلقی فکری را که واضعان پرفورمنس داشته‌اند، ما نداشتیم. ما فقط به یک بعد نمایشی آن فکر کردیم. آن تفکری را که یک هنرمند ابزارها را ناکارآمد و ناکافی می‌بیند و از خود و بدن برای تولید اثر هنری باید مایه بگذارد ما نداشتیم، شاید فقط در ۵ درصد پرفورمنس‌هایی که انجام می‌شود، این تفکر حضور دارد. این فقط مختص پرفورمنس نیست بلکه در مورد رسانه‌های دیگر مثل اینستالیشن و ویدئوآرت نیز چنین است. هرچند در بعضی موارد خودش را پیدا کرد. ولی طول کشید و این طول کشیدن از نوع بد تقلید و در نتیجه بی‌دقتی و فقدان مطالعه و تبعیت کورکورانه از چیزی که از مبدأ خارجی به هنرمند دیکته شود، حاصل می‌شود. دیکته شدن به این معنی نیست که الزاماً یک گالری‌دار یا دلالی نشسته آن طرف و می‌گوید که این کار را بکن، اینها هم وجود دارند ولی قبل‌تر نبودند، چون ما را بی‌اهمیت می‌دانستند. یک بخش بسیار مهم آن این است که در فرهنگ ما نهادینه شده است که مدام به "دیگری" فکر می‌کنیم. ما اگر که می‌خواهیم تظاهرات کنیم، ایدئولوژی سیاسی انقلاب را فریاد بزنیم، به این فکر نمی‌کنیم که ایدئولوژی سیاسی انقلاب را برای خودمان مرور و یادآوری کنیم. مدام می‌گوییم که به تظاهرات می‌رویم که به جهانیان، به غرب نشان دهیم و به امریکا سیلی بزنیم. یا هدیه‌ای به کسی می‌دهیم و بعد منت بر او بگذاریم که خارجی است! در هنر هم همین است که خارجی‌ها(دیگری) چقدر ما را تأیید می‌کنند؟ ریشهٔ تفکرِ آن هنرِ مدرنِ خارجی و معاصرِ اروپایی را هضم نکردیم و صبر کردیم تا ببینیم آن‌ها چه کار کرده‌اند و ما هم همان کار را بکنیم و ناظر خارجی چگونه ما را تأیید خواهد کرد. به همین خاطر به سمت سطحی‌ترین نوع آن رفتیم به سمت انواع تزئینی صنایع‌دستی‌ای رفتیم که برای آن‌ها جذاب است. اینکه ما در ذهن‌مان دیگری را لحاظ می‌کنیم که آیا ما را تأیید می‌کند یا نه؟ این بد است؛ چون نگاه ما نگاه سطحی به قضیه است نه نگاه تئوریک. از همان اول که هنر مدرن وارد ایران شد تا زمانی که به ما گفتند که چیزی به نام کانسپچوال‌آرت وجود دارد، در طیف وسیعی از آثار شاهد یک نگرش پیرو و غیرتئوریک و سطحی هستیم. رسانهٔ جدید هم ابتدا تحت همان نگرش پوسته‌ای معنی شد. خیلی‌ها به یک سری کارها که در ذهن‌شان نه در تعاریف مسجمه‌سازی و نه در تعاریف نقاشی می‌گنجید، می‌گفتند این "هنرِ جدید" است. این عبارت، مسخره و بی‌معنی است، وظیفهٔ هنر جدید بودن است!

کلمهٔ کانسپت در ایران مخفف کانسپچوال آرت شد! فکر می‌کردند -و هنوز هم خیلی‌ها این اشتباه را می‌کنند- که اگر چیزی نه نقاشی است نه مجسمه‌سازی به آن گفته می‌شود کانسپت! یکی از وظایف هنر تولید کانسپت است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای هم یک زمانی کانسپت تولید می‌کرد و یکی از خالص‌ترین انواع کانسپت موجود در تاریخ هنرِ ایران است ولی هنر کانسپچوال چیز دیگری بوده است، هنرِ کانسپچوال یک مانیفست است. مهم‌ترین بخش قضیه این است که اندیشهٔ هنرمند در رابطه با تألیف موضعِ خودش در قبال تاریخِ هنر، تاریخِ شخصی خودش و در قبال زیبایی‌شناسی و توان یا ناتوانی زیبایی‌شناسی مشخص شود. وقتی اینها مشخص شد، احتمالاً اینستالیشن، کاربرد هنرمندانهٔ معاصر پیدا می‌کند.

این واقعیت را بپذیریم که یک بخشی از جهانی‌شدن به بازار جهانی برمی‌گردد. متأسفانه آن چیزی که کماکان در بازار جهانی از ایران طلب می‌شود، آن هویت روشنفکرانهٔ هنرمند که در رابطه با هنرمند و زیبایی‌شناسی اظهار نظر می‌کند، نیست.

چیدمان: در یکی از مصاحبات خود گفته‌اید که معضلات ما به خاطر هنرمندان است، هنرمندان از طرفی یک چیزهایی را که بازار به آن‌ها دیکته می‌کند انجام می‌دهند و از طرفی دیگر در آموزش و آکادمیک ما واحدی به نام هنرِ معاصر برنامه‌ریزی نشده است، با این تفاسیر هنرمند چگونه می‌تواند کار تقلیدی انجام ندهد در حالی که از دو طرف این فشار روی او هست؟

هنرمند باید سخت‌گیر باشد، متأسفانه باید این را بپذیریم که نسل‌به‌نسل که جلوتر می‌رویم جمعیت هنرمندان تنبلِ ما زیادتر می‌شود. اکثر ما از تکنولوژی در هنر در جهت تنبلی استفاده کردیم نه در جهتی که هنر را تکنیکال کنیم و این ناشی از این است که هنرمندان سخت‌گیر نیستند. بسیاری از هنرمندان جهان ایده‌هایشان در دانشگاه پرورش پیدا کرده ولی الزاماً همه در دانشگاه‌های امروزی درس نخوانده‌اند. دوره‌های گذار از جریان‌های مختلف را نگاه کنید، خصوصاً گذار تفکر از مدرن به پست‌مدرن را، تمام هنرمندانی که اندیشهٔ هنر پست‌مدرن را رقم زده‌اند در آکادمی‌های مدرن درس خوانده‌اند و راضی نشده‌اند و تفکری ضدِ آن تولید کرده‌اند. هنرمند به آن چیزی که آموزش می‌بیند نباید راضی شود. اگر از ابتدا تفکر یک آرتیست این باشد که بر مبنای آنچه به من آموزش می‌دهند قرار است کار کنم و کاستی‌های خودم را توجیه کنم، وضعیت همین خواهد شد، هیچ جریان هنری شکل نمی‌گیرد. ماجرا اینست که در حوزهٔ تفکر هنری، در آموزشِ تفکرِ هنر آن چیزی آموزش داده می‌شود که تثبیت شده است. هنرمندی که مؤلف است به‌دنبال آن چیزی می‌رود که آموزش داده

نشده و نمی‌شود، به دنبال آن چیزی که در سایه وجود دارد یا اینکه اصلاً وجود ندارد باید برود و آن را به وجود آورد. نوع تفکری که از سمت بازار و آموزش ما اعمال می‌شود، تفکری است که مشوق و ایجادکنندهٔ تفکر نیست. این معضل است ولی بقیه به تنبلی هنرمندان ما برمی‌گردد. باید در مورد آن چیزی که وجود دارد دانش را به حداکثر رسانید و از دلِ همان دانش در مورد آن چیزی که وجود دارد نکات رادیکالی پیدا کرد که بتوان چیزی جدیدتر و پیشرفته‌تر از آن ارائه کرد.

دانشگاه قرار است تفکر تثبیت شده را یاد دهد؛ دانشگاه‌های ما این کار را می‌کنند با این تفاوت که متأسفانه تفکر تثبیت شده‌ای که طیف اکثریتی مدرسین دانشگاه‌های ما می‌شناسند، تفکر تثبیت شدهٔ پنجاه سال پیش است. هنوز کتاب جنسن و آرناسن نسخهٔ سال ۱۹۷۲ ، به عنوان رفرنس در دانشگاه‌های ما معرفی می‌شود. همان آرناسن و جنسن از آن زمان که نسخهٔ ۷۲ در ایران فارسی شده تا الان، فکر کنم بنیادهایشان حداقل ۲۰ نسخهٔ به روز شده را منتشر کرده‌اند. متدولوژیِ تولید تفکر وجود ندارد. سیستم استاد شاگردی، سیستم مکتبی، تلقی اشتباه ما از استاد، شاگرد و پیشکسوت، که هرچه معلم گفت شاگرد باید گوش کند و شاگرد موفق کسی است که پشتِ اندیشهٔ استادش حرکت کند هم خیلی به ما لطمه زده است. در صورتی که خیلی از آکادمی‌های بزرگ این طور نیستند. منِ معلمِ هنر، اگر دلم برای هنر می‌سوزد باید مواظب این باشم که جریان هنری در جامعهٔ من ساکن نشود، وقتی ساکن شد، مرداب می‌شود و کارش تمام می‌شود. منِ معلمِ هنر اگر دلم برای هنر و آیندهٔ هنر می‌سوزد -طبق آن چیزی که شعار می‌دهم- و اگر خودم را صاحب تفکر می‌دانم باید دانشجویم را به این حجم از دانش و شجاعت عالمانه برسانم که با من مخالفت کند و برود اندیشهٔ مخالف من را درست کند. به نظر من هنرمندی که کنجکاوی دارد و به سراغ کشف می‌رود، به دانش پیش از خودش شک خواهد کرد و تفکر جدید شکل می‌دهد و آکادمی را هم اصلاح می‌کند.

چیدمان: اینکه آموزش هنرِ معاصر در آموزشگاه صورت گیرد و در دانشگاه‌ها نیست، به نظر شما این یک مشکل دست اول برای هنر معاصر ایران محسوب نمی‌شود؟

اینکه آموزشگاه‌های دارند آموزش جایگزین ارائه می‌دهند، به نظر من نکتهٔ خوبی است. یعنی چیزی به نام آموزش آلترناتیو را ارائه می‌دهند و یک الی دو آموزشگاه‌ها که یک بنیاد درست علمی در آن‌ها وجود دارد، سعی می‌کنند آن چیزی که باید در دانشگاه باشد و نیست را در آموزشگاه‌ها جایگزین کنند.

من به دانشجویانم این را می‌گویم که ما باید تا ده سال آینده یک سپاه هنرمندان دانشمند داشته باشیم که این سپاه در صبعانه‌ترین شکل ممکن به وضعیت هنری مملکت ما حمله کنند تا عرصهٔ هنر تجاری و عرصهٔ دانشگاهی را شخم بزنند! مهم اینست که خود ما متوجه بشویم و متوجه کنیم که آنچه در دانشگاه‌های ما ارائه می‌شود نه از حیث اطلاعات بلکه از حیث ساختار آموزشی و اسکلت روش آموزش باید ارزیابی و متحول شود. حال این تحول نیازمند یک دانش است این دانش به هر شکل که بخواهد ارائه شود؛ با چاپ و نشر مجله، با آموزش جایگزین، با سخنرانی و... در جلوگیری از سکون و تولید حرکت تأثیرگزار است.

چیدمان: دانشگاه هنر تنها دانشگاهی است که به طور اختصاصی هنر درس می‌دهد، این فصلنامه در هفتهٔ گذشته میزگردی را با چند تن از اساتید همین دانشگاه برگزار کرده است، همهٔ اعضاء نشست متفق‌القول می‌گفتند که چیزی که تحت عنوان هنر معاصر وجود دارد متعلق به ما نیست، این اساتید دانشجو تربیت می‌کنند و در نسل بعدی هم تفکرشان ادامه دارد، بنابراین این چیزی که شما عنوان سپاه را به آن داده‌اید، باید توسط دانشجویان هنر به وجود آید.

بله! دانشجویان هنر به وجود می‌آورند ولی روند آن کُند است و به نظر من آن‌قدری که بازار هنر می‌تواند به این جریان لطمه بزند و دانشجویان ما باید چشم و گوش خود را باز کنند و در مواجهه با بازار هوشیار باشند، بسیار مهم‌تر از کُندی جریان آکادمیک است. چون جریان بازار یک جریان متدوامی است، من و شما از دانشگاه بیرون می‌آییم و برای ارتزاق باید به این جریان بازار بپیوندیم و شوخی هم ندارد ما باید اجاره خانه بدهیم، باید خرج زنده ماندن و ادامهٔ کارمان را درآوریم، پس مجبوریم به خیلی از وجوه این بازار تن بدهیم، و آن خیلی مهلک‌تر است تا جریان آکادمیک؛ جریان آکادمیک می‌تواند درست شود.

جریان دانشگاهی ما متأسفانه بر عقایدی نه فقط تاریخ گذشته بلکه اشتباهات تئوریک استوار شده است. همین نکته که شما می‌گویید هنوز که هنوز است در بحث‌های دانشگاهی ما وجود دارد که این چیزی که در حال حاضر هست مال ما نیست، نمونهٔ خوبی است. یک نفر بگوید که چه چیزی مال ماست؟! چه معیار و سنجهٔ قطعی و بلاشکی وجود دارد که رویکردی را مال ما یا دیگران ارزیابی کند؟ عمدهٔ کسانی که این حرف را می‌زنند عمدتاً گرایش مدرنِ فرمالیستی دارند و حالا گرایشات جدید را مال ما نمی‌دانند. ولی با نگاهی متعصب می‌توان گفت همان گرایشی که ایشان دارند هم مال ما نیست! صرف به کار گرفتن نمادهای ایرانی که نمی‌شود ادعا کرد اندیشهٔ غربی را ایرانیزه کرده‌ایم! ابزار که نکتهٔ اشکال نیست؛ ما الفبا را می‌گیریم و گفتمان تولید می‌کنیم؛ این خیلی ساده است. شما الفبا را یاد می‌گیرید شعر می‌گویید. یکی شعر فرمالیستی می‌گوید و یکی دیگر شعر اکسپرسیونیستی می‌گوید. ولی نکته اینست که چه کسی مؤلف محسوب می‌شود و گفتمان تولید می‌کند؟

چیدمان: دلیل دیگری که در آن میزگرد مطرح شد این بود که اگر معاصر بودن به این معنی است که متعلق به زمان خودش باشد، و چون مخاطب ایرانی نمی‌تواند با این هنر ارتباط برقرار کند پس متعلق به زمان خودش نیست، سؤال ما اینست که چرا

مخاطب هنوز نتوانسته است ارتباط برقرار کند؟

به نظر من آن چیزی که معاصر است می‌تواند ارتباط برقرار کند. بستگی دارد که تعریف و توقع ما از ارتباط چقدر وسیع یا محدود باشد. دلیل آن هم اینست که بخش بزرگی از آنچه که معاصر است و اندیشهٔ معاصر در هنر محسوب می‌شود در تلاش برای تولید زبان و گفتمان است. اتفاقاً مخاطبِ ما هنرِ مدرنِ ما را نمی‌تواند درک کند.. اگر اثری از یکی از هنرمندان جدی و معاصر که شناخته شده است را به نمایش بگذاریم و یک کار نقاشی آبستره را هم بگذاریم، مطمئنم که مردم و مخاطب چه خاص و چه عام با کارِ اول بیشتر درگیر می‌شوند. ارتباط برقرار کردنِ مخاطب را نباید صرفاً به مفاهمه تعبیر کنیم. قرار نیست که بیننده الزاماً بفهمد که ما در اثرمان چه گفته‌ایم. نه! آن یک اندیشهٔ نخبه‌گرای مدرنیستی است. هنرمند در اوج معاصر بودن خود می‌تواند سؤال مطرح کند، چالش ایجاد کند، یک کاری کند که مخاطب با اثرش درگیر شود. خیلی از کارها که معاصر هستند بیشتر از کارهای مدرنیستی و فرمالیستی می‌توانند با مخاطب ارتباط برقرار کنند. این ارتباط ممکن است توهین‌آمیز باشد یا با سوء تعبیر همراه شود ولی در عین حال ممکن است به اینجا منجر شود که بیننده درگیر "چرایی" اثر شود. یعنی بیننده در رویارویی با اثر، شانه بالا نینداخته و رد بشود، آن اثر توانسته جایی مخاطب خود را در دام بیندازد و گرفتار کند.

این تأکید ما بر تعاریف تک جمله‌ای و حفظیات، یکی از عوامل ناکامی ما چه در هنر حرفه‌ای و چه در هنر دانشگاهی است. ما یک خط یاد گرفتیم و آن اینکه هنرمعاصر، هنری است که متعلق به زمان خود باشد. بعد بر اساس این یک جمله هزار نقد مثبت و منفی می‌کنیم. یعنی چه که هنر متعلق به زمان خود باشد؟! این هنرمند معاصر کیست که باید به زمانِ خود تعلق داشته باشد، راجع‌به چه باید حرف بزند؟ در بهترین حالت اینست که یک هنر سمبلیک را تبلیغ می‌کنند. در صورتی که هنرمند معاصری که می‌خواهد متعلق به زمان خود باشد آن کسی است که خیلی رادیکال و خیلی با وسواس و سختگیرانه اتفاقات تثبیت شده و نشدهٔ موجود در هنر و جاری در زمان را رصد می‌کند. یعنی هنرمند باهوش کسی است که واقعیت‌های موجود در تاریکی را بیرون می‌کشد چون واقعیت‌های موجود در روشنایی را که همه می‌بینند. در بهترین حالت به شما نهیبی می‌زند که آن چیزهایی که می‌بینید همهٔ ماجرا و هستی نیست، نیمی از هستی در سایه و تاریکی قرار دارد. واقعاً متعلق به زمان بودن، با عناصر سمبلیک نمایش داده نمی‌شود. نه می‌توان با آن سویهٔ عرفانی که یک زمانی آمدیم در هنر تبلیغ کردیم، آن را نمایش داد و نه با یک سری ناب‌گرایی‌های تزئینی بومی و نه با اینکه الزاماً از المان‌های امروزی استفاده کنیم. اینها دلیل بر معاصر بودن نیست. در هیچ کدام یک از این امواج نباید غرق شد، هنرمند معاصر در هیچ چیزی غرق نمی‌شود.

چیدمان: آیا هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خود را طی کرده است و اینکه آیا در بستر تحولات اجتماعی ایران شکل گرفته و یا صرفاً پدیده‌ای وارداتی بوده است؟

این از نظر من پنجاه، پنجاه است. به هر حال بخشی از آنچه که به نام هنر نوین در تاریخِ هنرِ ما شکل گرفته است، طی ارتباط ایرانیان با خارج و طی چیزهایی که خارجی‌ها آورده‌اند، به وجود آمده و طی جریان مدرنیزاسیون دههٔ چهل و پنجاه، شکل گرفته است. می‌گویم مدرنیزاسیون و نمی‌گویم مدرنیته؛ چرا؟ چون معتقدم اتفاقی که آن زمان در حال رخ دادن بود، غشایی بود یعنی عمقی نبود، ظاهری بود و در هنر هم همین اتفاق، مدرنیزاسیون ظاهری رخ داده است. بسیاری از اساتید فقید و پیشکسوت ما رفتند، دیدند، ظاهر را گرفتند و آمدند. بی‌آنکه به انتقال و ادراک فهوای فکری مدرنیته اهمیت داده باشند. این اتفاقی بود که وارد شد و مسیری را طی کرد که به ظاهر قرار بود همگام با تحولات تاریخی اجتماعی باشد.

در بستر تحولات اجتماعی قرار داشتن به معنی تلاش برای بازنمایی نمادین آن تحولات اجتماعی نیست! بلکه به معنی تولید یک گفتمان یا تولید یک تفکر پنهان است. به اندیشه‌های زیربنایی هنر نوین باز گردیم. مثلاً بنیامین همواره در پی دستیابی به متنی بود که معنی را در فاصلهٔ بین سطور یعنی آنجا که نوشته نمی‌شود، مستتر داشت. متنی که بتواند نانوشته‌ها را انتقال دهد، متنی که در کلمات نشانه هستند خلاصه نشود، بلکه خواننده را به سمت معنایی سوق دهد که در فواصل بین سطور قرار دارد. به نظر من این تعریف معاصری است که در بستر تحولات اجتماعی قرار دارد.

سخن پایانی

عادت نداریم در نگاه به تاریخِ هنر، به مطالعهٔ قیاسی و استنتاجی بپردازیم. به مقایسهٔ مفاهیم و رویکردها و تبارشناسی آن‌ها بی‌توجهیم. "معاصر" یک مفهوم فکری، فلسفی، اجتماعی و زیستی است و همگام با این حوزه‌ها در تولید علم و هنر هم معنی می‌یابد. چرا داوینچی، یا کمال‌الدین بهزاد در زمان خودشان هنرمند معاصر بوده‌اند؟ وجه تفاوتشان با دوره‌های قبلشان چیست؟ کاراواجو چه انقلابی علیه هنر قبل از خودش انجام داده، رمانتیسیست‌ها چه انقلابی علیه هنر قبل از خودشان می‌کنند که معاصر محسوب می‌شوند؟ و ما چقدر این کار را می‌کنیم؟ موافقم که جریانات معاصر طبیعتاً اجازهٔ شیطنت رندانه و ناآگاهانه را می‌دهد، خیلی هم طبیعی است. بخش وسیعی از آنچه که انجام می‌شود معاصر نیست و به اسم هنر معاصر است، ولی از بیخ کوبیدن آن ناشی از جزمی نگری است. معاصر بودن ذات، الزام و وظیفهٔ هنر است. زنجیره‌های تاریخ را اگر صحیح درک کنیم، دو چیز را خواهیم فهمید: ۱-تعریف معاصر بودن، ۲-تعریف فرآیند هنری؛ که باعث می‌شود شخصی را معاصر بدانیم. محصول هنری الزاماً معاصریت یک هنرمند را تأیید یا تکذیب نمی‌کند، بلکه فرآیند اندیشه می‌تواند عامل معاصر بودن او باشد. ■

مفهوم داشتن هنر معاصر؛ عامل جذب مخاطب

گفتگویی با دکتر بهنام کامرانی

تهیه گفتگو: ارغوان مدرسی

لیسانس و فوق لیسانس نقاشی از هنرهای زیبا و دانشگاه هنر، دکترای پژوهش هنر از دانشگاه هنر، هیأت علمی دانشگاه هنر؛ در کارهای هنری خود با رسانه‌های مختلف کار می‌کند، اما رسانهٔ هنری و اصلی‌اش نقاشی هست ولی کار دیجیتال و ویدئو و چیدمان هم انجام می‌دهد.

چیدمان: تقابل هنر معاصر ایران با هنر معاصر غرب تا چه حد تقلیدی صرف بوده است و آیا در فرآیند جهانی‌شدن به هویتی مستقل دست یافته است؟

این سؤال که تقابل هنر معاصر ایران با هنر معاصر شرق و غرب تقلیدی بوده، غلط است، چون تقابل تقلیدی نیست و اینکه تقابل داشته یا خیر، تقابل هم نداشته است.

اما اینکه در فرآیند جهانی‌شدن هنر معاصر ایران به هویتی مستقل دست‌یافته است یا نه، جای بحث و توجه است، واقعیت اینست که در این ۲۰ ساله، عصر هنر معاصر ایران بیشتر بروز داشته است و نه مدرن، (من این دو را کاملاً از هم تفکیک می‌کنم و درواقع برای یادآوری، هنر مدرن ایران بیشتر برمبنای کشفیات فرم و به اصطلاح شکل پیش می‌رود، ولی هنر معاصر ایران مثل هنر غرب تا اندازه‌ای به جنبه‌های مفهومی اهمیت می‌دهد و استفاده از مدیا به صورت فراوان و آزاد در آن دیده می‌شود و سایر مختصاتی که می‌شود راجع‌به آن صحبت کرد، وارد آن شده است ولی درواقع خودش می‌تواند یک صحبت جداگانه باشد. اینکه هنر معاصر ایران آیا توانسته است به هویت مستقل دست پیدا کند، از هنر معاصر نمی‌توانیم به شکلی یکپارچه صحبت کنیم.

در اصل در هنر ایرانی هم هیچ‌وقت هویت یکپارچه نداشته است، هنر هخامنشی ما التقاطی بوده، هنر اسلامی ما از هنر بین‌النهرین و هنر چین تأثیر گرفته و فکر می‌کنم هنرهایی که اصولاً پویا هستند، هنرهایی هستند که تأثیر و تأثر در آن‌ها وجود دارد. هنر معاصر ایران هم در حال حاضر این ویژگی را دارد. خوشبختانه هنر معاصر به سمت مسائل و موضوعاتی گرایش پیدا کرده که کمتر در هنر مدرن ایران شاهد آن بودیم مثلاً زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، توجه به پیرامون و زندگی شهری در هنر معاصر گویاتر است با اینکه هنرمندانِ مدرن شهرنشین بوده‌اند، کمتر در آثار آن‌ها این جنبه را می‌بینیم و کمتر توجه به پیرامون و شهر در آثارشان دیده می‌شود.

همچنین در هنر معاصر دادوستد با هنرهای قبل هم ادامه دارد. ما می‌بینیم که جنبه‌هایی از مکتب سقاخانه، یعنی استفاده از خط و همین‌طور نگارگری در هنر معاصر ایران هم وجود دارد، با این تفاوت که بیشتر جنبه‌های انتقادی و طنزآمیز و کانسپچوال یا مفهومی پیدا کرده است. به همین جهت در واقع جنبه‌ها و

لهجه‌های تازه‌ای به هنر مدرن ایران اضافه شده است.

از این لحاظ ما می‌توانیم بگوییم که ویژگی‌های هنر ایرانی خاص است و به همین خاطر است که حتی بسیاری از هنرمندان خاورمیانه از هنرمندان ایرانی تأثیر می‌گیرند. چون واقعاً چه به لحاظ تعداد چه از نظر کیفیت در هنر خاورمیانه کمتر با این نوع پویایی و تنوع روبه‌رو هستیم و هنر معاصر ایران هرچه می‌گذرد این قوام و پویایی‌اش را بیشتر نشان می‌دهد.

چیدمان: آیا هنر معاصر ایران مسیر تاریخی خود را طی کرده است؟ و در بستر تحولات اجتماعی ایران شکل گرفته و یا صرفاً پدیده‌ای وارداتی بوده است؟

واقعیت این است که جنبهٔ وارداتی بودن اکنون در هیچ کجا سوال درستی نیست. دلیلش رسانه‌ها هستند و یعنی شما به وسیلهٔ رسانه، بی‌واسطه به تحولات هنری در سراسر دنیا دست پیدا می‌کنید. برای همین ممکن است یک هنرمند یک دفعه هم خانوادهٔ خود یا هم درجهٔ خودش را در نیویورک پیدا کند و این هم خوب است و هم بد. از یک جهت خوب است به‌خاطر اینکه شما با تجربیات هم‌سان خودتان روبه‌رو می‌شوید و می‌توانید خودتان را ارزیابی کنید. از طرفی با یک کهکشان از تنوع روبه‌رو می‌شوید که گیج‌کننده است و تا اندازه‌ای در داخل آن هرج و مرج وجود دارد و جنبهٔ هویت ساختاری پیچیده و ترکیبی می‌یابد.

در هنر معاصر ایران هم این مسیر وجود دارد، من می‌خواهم تاکید کنم نمایشگاه‌های هنر مفهومی و هنر جدید در موزهٔ هنرهای معاصر خیلی رسمیت می‌دهد به هنرمندانی که به سمت رسانه‌های تازه بروند یا درواقع در بازگشت به رسانه‌های سنتی جنبه‌های تازه‌تری وارد کنند و به این ترتیب رسانه و ارائه، اهمیت می‌یابند. حتی گالری‌ها و مکان‌های نمایش کم کم به این مسایل حساس شدند به اینکه فرآیند تولیدی هنر به چه شکل است، به چه شکل عرضه می‌شود و حتی ارائه می‌شود، مثلاً گالری‌ها از آن تاریخ دیگر در واقع زنجیرها و سیخ‌های آویز را کنار گذاشتند و اینکه آثار می‌توانستند با میخ در موقعیت‌های جدید قرار گیرند را کنار گذاشتند و تقریباً هنرمندها آزادتر بودند بروی محل نصب آثارشان و نورپردازی در گالری‌ها بیشتر مورد توجه قرار گرفت بنابراین خود مفهوم چیدمان و ارائه اثر هنری حتی در آثار هنری متنی تحول زیادی پیدا کرد و باعث شد که هنرمندان به این جنبه‌های تازه هم توجه پیدا کنند. از این جهت هنر معاصر ایران درواقع یک سری تجربیات را از کتاب‌ها و کشفیات هنر غربی گرفته، از طرفی هم لهجه و مفاهیم خاص خودش را به آن وارد کرده است.

من باز عقیده دارم، چیزی که ما می‌گوییم وارداتی، اصلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد چون ما اساساً بیشتر مفهوم زبان را داریم، مثلاً اگر من با رنگ و روغن کار می‌کنم یک وسیلهٔ غربی نیست، یک وسیله‌ای که به من امکان می‌دهد که وجه تازه‌ای را پیدا کنم، درست است که امکان دارد در غرب به‌کارگرفته شده، حتی سبک‌ها، به نظر من، وقتی که جابجایی اتفاق می‌افتد و با فضا تطبیق پیدا می‌کنند، به شکل تازه‌ای دیده می‌شوند.

حالا اینکه چقدر ما توانسته‌ایم به آن قوام‌یافتگی برسیم یا اصلاً این قوام مهم است یا نه، به نظر من یک بحث دیگر است. ولی واقعیت این است که رسانه‌ها بسیار کمک کرده‌اند که هم هنر معاصر ایران مطرح شود در سراسر دنیا هم بتواند از عناصری که در سرتاسر دنیا در هنر معاصر دنیا وجود دارد، تغذیه کند و خوشبختانه ساختار هنر معاصر هم خیلی دیگر غربی نیست.

درواقع، هنر معاصر چین را می‌بینم که خیلی فعال هست و در منطقه هنرهای معاصر پاکستان یا استانبول، هنر معاصر ترکیه از قوام و پختگی خوبی برخوردار هستند، ساز و کارهایی که مدیران فرهنگی‌شان به آن‌ها می‌اندیشند برای اینکه هنر معاصر را مطرح کنند و همین‌طور کنفرانس‌ها و نمایشگاه‌های بین‌المللی در این کشورها روزبه‌روز بیشتر مطرح می‌شود. کشورهای دیگری هم که این قوام را ندارند یا از طریق پول یا از طریق ارتباط توانسته‌اند این لهجه‌ها و فرآیندها را در کشور خودشان وارد کنند مثلاً امارت متحدهٔ عربی (شهر های دبی و شارجه) با این که کشور کوچکی است ولی اتفاقات خیلی مهم هنری در آن اتفاق می‌افتد و بازار مهمی در منطقه دارد که اینها را به وسیلهٔ پول توانسته‌اند سامان دهند، هیچ‌کدام از این کشورها شاید قوام و بنیهٔ هنری ایران را ندارند ولی اینها از طریق مدیریت درست و همین طور سرمایه توانسته‌اند از لحاظ بین‌المللی از ایران هم جلوتر بروند.

چیدمان: رشد آموزش هنر معاصر در سالهای اخیر در دانشگاهها چه تأثیری بر روند کار هنرمندان معاصر گذاشته است؟

به نظر من، دانشگاه‌ها یک مقدار بر کنار بودند، یعنی چرخه معکوس بوده، در حال حاضر اتفاقات مهم بیرون از فضای دانشگاه و بیرون از فضای رسمی رخ می‌دهد و دانشگاه‌ها سعی می‌کنند خودشان را تطبیق دهند. در بسیاری از دانشگاه‌های ما درک همه جانبه از ماهیت هنر معاصر وجود ندارد، به دلیل اینکه سیستم آموزشی کهنه است، و اساتید که دارای علم روز باشند، کم هستند و این باعث می‌شود که آثاری که در دانشگاه‌ها تولید می‌شود نسبت به واقعیتی که در فضای هنر ایران و گالری‌ها اتفاق می‌افتد تا اندازه‌ای عقب‌تر باشد، ولی کم‌کم در بعضی از دانشگاه‌ها برنامه‌های جدی برای به روز شدن به کار بسته شده است و استادهای مدعوی را به‌کار می‌گیرند یا برای اینکه خودشان را به فضا و اتفاقات روز ایران و جهان وصل کند، سخنرانی‌هایی را برگزار می‌کنند.

چیدمان: با توجه به اهمیت نقش مخاطب در برقراری ارتباط با اثر هنری در هنر معاصر، مخاطب ایرانی را تا چه حد با جریان این هنر همراه می‌دانید؟

به نظر من هنر معاصر، به‌خاطر داستانی بودن و مفهوم داشتن نه مفهومی بودن آن و به خاطر جنبه‌های جذاب رسانه‌ای‌اش بیشتر از رسانه‌های سنتی مخاطب را جذب می‌کند مثلاً در هنر معاصر، نقاشی آبستره یا نقاشی فرم‌گرا خیلی کمتر مورد اقبال عموم قرار می‌گیرد. ولی نمایشگاه‌های مفهومی و هنر جدید موزه، طبق آمار

پربیننده‌ترین نمایشگاه‌هایی بوده که در سال‌های اخیر وجود داشته و مورد استقبال خیلی زیادی قرار گرفته است. ما می‌بینیم که مردم عادی هم به تدریج از اصطلاحات هنر معاصر مثل چیدمان استفاده می‌کنند. در مغازه‌ها و ویترین مغازه‌ها گاه از این نوع هنر معاصر بهره می‌برند.

ولی درواقع، اتفاقی که باید رخ دهد اینست که هنر درون گالری‌ها که هنر نخبه هاست را به مردم عادی نزدیک کنیم، به نظر من نهادها و رسانه‌ها هستند که باید این کار را انجام دهند نه هنرمندان. مثلاً در کشوری مثل ایالات متحدهٔ امریکا، سازمان‌های مردمی و سازمان‌های مختلفی وجود دارند که مردم را به هنرمعاصر یا موزه‌ها علاقه‌مند می‌کنند و نشریات و رسانه‌های مختلفی برای این امر وجود دارد که ما در این قسمت بسیار ضعف داریم.

یعنی هنوز ما نشریات فراگیر خیلی کم داریم، اتفاقات یا سازمان‌های مردم‌نهاد کم داریم که مردم را به دیدن یا فهم هنر معاصر دعوت کنند، در مقاطع ابتدایی و آموزشی سطح پایین، رشتهٔ هنر کمتر به طور جدی تدریس می‌شود و به مفهوم هنر معاصر پرداخته نمی‌شود و این بزرگترین ضعف آموزشی ما است. مدیریت هنری کمتر توجه به این موضوع دارد به نظر من اگر به این موضوعات توجه شود این خلاء بیشتر پر می‌شود، خوشبختانه باز محصولاتی تولید شده مثل سفال‌های معاصر حتی مبلمان معاصر، بعضی از این محصولات که قابل استفاده هم هست، مثل بشقاب‌ها و زیورآلات و... که در فروشگاه‌های سطح شهر عرضه می‌شوند و به چشم دیده می‌شود باعث می‌شود کم‌کم مردم به هنر روی اورند و آن را مصرف کنند و همچنین بعضی تلاش گالری‌ها برای حراجی آثار کوچک و آثاری که قیمت‌هایی مناسب دارند به‌تدریج مردم را علاقه‌مندتر به خرید آثار هنری آن‌ها کرده است، ولی رسانه‌های قدرت‌مندی مثل تلویزیون تقریباً در این عرصه کاری را انجام ندادند و و آموزشی هم ندادند و برنامه‌های خوب خیلی به ندرت تولید کرده‌اند که مردم را علاقه‌مند کند و این خلاءای هست که به نظر من در رسانه‌های ما وجود دارد و نقش هنرمند این نیست که مردم را جذب کند و کاری کند که مردم کارش را بفهمند. به نظر من درواقع سازمان‌های مردم‌نهاد واسطه و همین‌طور نشریات و رسانه‌ها باید این کار را انجام دهند.

در کل می‌توان گفت که هویت هنر معاصر ایران شکل گرفته یعنی روبه بهبود است و دارد توی جامعه خودش را نشان می‌دهد و این برعکس یک نظر بعضی اساتید دانشگاه می‌باشد.

شاید به این دلیل باشد که کمتر می‌بینم بعضی از دوستان با هنر معاصر درگیر باشند و فضای پویای هنر معاصر را بشناسند و دنبال کنند. من با هنرمندان جوان خیلی در تماس هستم آثارشان را می‌آورند و می‌بینم به نظرم می‌آید که بنیهٔ هنر معاصر این جوان‌ها بنیهٔ خیلی قوی و پر قدرتی هست.

اتفاقاً ما در هیچ مقطعی آن‌قدر جوشش نداشتیم که اکنون داریم ولی در عین حال جنبه‌های منفی هم وجود داشته که قابل نقد هست. مثل جریان‌هایی که گاه بعضی از کلکسیونرها یا گالری‌ها راه می‌اندازند که جریانات کاذبی می‌تواند محسوب شود ولی من نسبت به این‌ها خیلی هم بدبین نیستم چون به نظرم مدهایی هستند که خیلی بنیهٔ هنری آدم در آن‌ها نقش ندارد به همان اندازه هم زود از رمق می‌افتند. تاریخ و زمان نشان خواهد داد که کدام هنر می‌تواند بماند، ولی بی‌شک جنبه‌های تازه‌ای در هنر معاصر ایران وجود دارد که قابل کتمان نیست، تعداد زیادی هنرمند وجود دارند که خارج از پایتخت در دو سه سال اخیر دارند کار می کنند. مثلاً ویدئو آرتیست‌های اصفهان، خیلی جدی کار می‌کنند یا هنرمندان هرمزی یا هنرمندان کُرد که در زمینهٔ هنر محیطی فعال هستند و به تدریج ما می‌توانیم از هنر معاصر شهرستانی صحبت کنیم. حتی می‌دانیم که به خاطر مراکز مهم هنری در تهران تا به حال بیشتر اتفاقات در تهران شکل گرفته ولی واقعیت این است که کم‌کم این اتفاق در خارج از تهران رخ می‌دهد و من خوش‌بین هستم به این ماجرا. فقط ما از ارتباط فراگیرمان با جهان خارج و دیگری هنوز بی‌بهره هستیم یعنی به خاطر سازوکارهای سیاسی، اجتماعی نمایشگاه گردان‌های کمتری اعتماد می‌کنند به ایران سفر کنند و هنرمندان در مورد هنر معاصر ایران بیشتر از راه دور تحقیق می‌کنند. برگزاری نمایشگاه به علت تحریم‌ها و سایر شرایط فرستادن کار و گرفتن آن خیلی سخت است ولی هرجا شرکت داشته موفق بوده است. مثلاً من ۲ سال پیش نمایش گردان نمایشگاه هنر ایران در شانگ‌های بودم، در کمک به نمایشگاه گردانی دیگر. غرفهٔ ایران یکی از بهترین غرفه‌های نمایشگاه بود. هر جا هنر ایرانی حضور پیدا کند و اگر یک فکر خوب و یک دانش و سیستم خوب پشت آن باشد قطعاً می‌تواند تأثیر بگذارد و شگفتی باعث شود درست مثل سینمای ایران که در دههٔ شصت و هفتاد توانست این اتفاق در آن رخ دهد.

در پایان تولد چنین نشریه‌هایی را تبریک می‌گویم و همان‌طور که در صحبت‌هایم اشاره کردم، نشریات می‌توانند بازوی ثبت و آموزش هنر معاصر باشند هم به عموم مردم و هم به خود هنرمند و دانشجویان و من خیلی خوشحالم که این نشریه یک نشریهٔ شهرستانی است و امیدوارم که بتواند به راه خودش ادامه بدهد و جنبه‌های تازه‌ای از هنر معاصر و مدرن و سنتی ایران را در خودش نشان بدهد. هر کدام از اینها شاخه‌هایی هستند که در تقسیم‌بندی خودشان قابل توجه هستند و باید به آن‌ها پرداخته شود.■