اثر محیطی

The Environment of Sarshomari

پیمان مبارکی ◆

شهاب فتوحی۱: «هنگام عبور از اتوبان چمران، ساختمان‌های نیمه‌ساز مجتمع آتی‌ساز به نظرمان زیبا می‌آمد؛ به خصوص، هنگامی که بر روی آن‌ها پلاستیک‌های قرمزرنگی می‌کشیدند. ساختمان بتنی، پلاستیک‌های قرمز، شماره‌های بزرگ رنگی هر طبقه و پنجره‌های مربع شکل همه و همه باعث می‌شد که با هر بار دیدنشان به این فکر کنیم که باید با استفاده از این عناصر کاری کرد. این یک سوی ماجرا بود. از سوی دیگر، مدت‌ها بود که استفاده از پرتره‌های انسان ذهن ما را به خود مشغول کرده بود. نمی‌دانم دقیقاً از کجا و چگونه به‌یک‌باره این دو به هم پیوند خوردند و این پیوند درنهایت مبدّل شد به یک اثر با فرم هنر محیطی۲.»

□ □ □

اثر محیطی شیوه‌ای از «هنر ترکیبی» است که طی آن هنرمند فضای سه‌بُعدی را که از پیش برنامه‌ریزی شده است، خلق می‌کند؛ به نحوی که بیننده را در بر گیرد و وی را در مجموعه‌ی متنوعی از انگیزش‌های حسی قرار دهد، مانند انگیزش بصری، شنیداری، جنبشی، بساوایی و گاه بویایی.

علاوه بر این‌ها، هنر محیطی بر ارتباط میان آدم‌ها و برخورد آنان با واقعیت اجتماعی تأکید دارد و می‌کوشد تا با ازمیان‌برداشتن مرز میان هنر و زندگی، تعریفی جدید از اثر هنری (که در بسیاری مواقع همان اشیا و عناصر پیرامون انسان است) به بیننده ارائه کند. شکل‌گیری کامل اثر هنری نیز به‌واسطه‌ی حضور مخاطب و تماشاگر میسّر می‌شود، چراکه مخاطب خود به عنوان قسمتی از اثر در نظر گرفته می‌شود.

اثر محیطی **سرشماری** یا به اعتقاد ندا رضوی‌پور۳، «پروژه‌ی محیطیِ» **سرشماری** با انبوهی از چهره‌نگاره‌های آدم‌های عادی

اجتماع در چهارچوب پنجره‌های خالی ساختمان شماره‌ی ۱۳ مجتمع مسکونی آتی ساز شکل گرفت. این پروژه با استفاده از ابعاد ساختمان و اندازه‌های بزرگ تصاویر، که در آن‌ها چهره‌هایی عاری از هر گونه حسی خاص به چشم می‌خورد، توانست تأثیرگذاری نسبتاً موفقی بر مخاطبان خود داشته باشد. این تأثیر با یک چالش نیز همراه بود: آیا این بیننده‌ی اثر بود که به عنوان یک ناظر در حال تماشای یک سوژه بود و یا خود بیننده به عنوان یک سوژه در مقابل چندین چشم قرار داشت؟

از این پروژه به عنوان اولین نمونه‌ی هنر محیطی در ایران یاد شد.

□ □ □

شهاب فتوحی: «بسیاری از کارها و اشیأ پیرامون ما می‌تواند هنر مدرن یا یک اثر محیطی باشد، اما وجه متمایزکننده‌ی میان این اشیا با یک اثر هنری، وقوف شخص خالق آن به کاری است که انجام داده است. امکان دارد یک ساختمان یا یک شیء خلق شده در قرون وسطا با تعاریف امروزی یک اثر پُست مدرن به نظر بیاید، اما مسئله این است که در آن زمان شخص خالق آن با این پیش زمینه به خلق اثر مبادرت نکرده و بر این جنبه از اثرش واقف نبوده است. علاوه بر این، این نمونه‌ی یادشده می‌تواند اولین در ایران از لحاظ ابعاد باشد زیرا در هنر محیطی، ابعاد بی اهمیت نیست و جایگاهی ویژه دارد.»

□ □ □

در این میان باید به جایگاه مخاطب ایرانی نیز به عنوان یکی از عناصر کامل کننده‌ی یک اثر محیطی توجه کرد. با وجود جذابیتی که این اثر به خصوص در شب به‌واسطه‌ی نورهای استفاده‌شده در آن برای بیننده داشت، اما چنان‌که بایدوشاید رهگذران متوجه آن نمی‌شدند و بدون توجه خاصی به‌سادگی از کنار آن عبور می‌کردند. این در حالی است که پیش از اجرای «سرشماری»، نگرانی‌هایی از سوی راهنمایی ورانندگی مبنی بر بروز تصادف در مقابل این اثر مطرح شده بود.

□ □ □

شهاب فتوحی: «ما انتظار توجه بیش‌تری از مردم داشتیم، به خصوص آن‌که تبلیغاتی را هم به اَشکال گوناگون در محل و سر چهارراه انجام داده بودیم. البته در حال حاضر با گذشت مدتی از شکل‌گیری آن و آشنایی بیش‌تر مردم، شرایط تا حدّی بهتر شده است. در این موارد، تبلیغات گسترده می‌تواند نقش بسیار مهمی داشته باشد، اما من علت اصلی را یک دلیل فرهنگی می‌دانم: مردم ما خیلی عادت ندارند به اطرافشان توجه نشان دهند؛ شاید هم حوصله‌ی این کار را ندارند و یا شاید بسیار مشغول‌اند. یک قسمت از مشکل هم مسلماً نبود شناخت نسبت به این شیوه‌ی هنری است. ولی به هر حال، ما انتظار خیلی زیادی نداشتیم و باز هم به‌نسبت، خود را در این مورد خوشبخت می‌دانیم.»

ندا رضوی‌پور: «قسمت بزرگی از این مشکل را می‌توان با تبلیغات گسترده رفع کرد. نمی‌توان تصور کرد که همه‌ی آدم‌های یک شهر ـ آن هم شهری به وسعت تهران ـ امکان بازدید از چنین اثری را داشته باشند، اما با استفاده از امکاناتی مانند کارت پستال و یا امکانات جانبی دیگر می‌توان نسبت به چنین رویدادهایی شناخت ایجاد کرد که این خود می‌تواند گوشه‌ای از تکامل و نتایج یک اثر باشد.»

□ □ □

این اعتقاد بسیاری است که به هر حال این قبیل شیوه‌ها به علت نشأت گرفتن از فرهنگ و شرایط اجتماعی متفاوت از آن‌چه در جامعه‌ی ما جریان دارد، هیچ‌گاه نمی‌تواند جایگاهی مناسب را در اجتماع ما بیابد و تمامی این تلاش‌ها را تنها تلاشی برای رسیدن به یک تقلید از آثار هنرمندان غربی می‌دانند.

□ □ □

ندا رضوی‌پور: «برای من مسئله خیلی ساده‌تر از این‌ها است. شکل‌گیری این کار در ابتدا تنها بر اساس یک ایده بود که پس از به‌اجرادرآمدن، قالب یک اثر محیطی را به خود گرفت. این اثر نتیجه‌ی روند حرکتی ما بوده است در اجتماع، محیط کار و درس، تاریخ و غیره که همگی در کنار هم زمینه‌ساز شکل‌گیری آن شدند. شاید شکل‌گیری آن در ناخودآگاه جامعه بوده است. درست است که هنر مفهومی سال‌ها دیرتر از اروپا و آمریکا وارد ایران شد، اما الان نیاز به جریان‌داشتن آن در جامعه خودنمایی کرده و به کار گرفته شده است.

از سوی دیگر، ما این شانس را داشتیم که نیازی به شروع ماجرا از ابتدا نداشته باشیم، چراکه مراحل ابتدایی را

آن‌ها پشت سر گذاشته‌اند. انسان‌ها همواره یک روند طبیعی را پشت‌سر می‌گذارند. همواره با توجه به یک چیز، به فکر چگونه بهترکردن آن می‌افتند و به چگونگی ارائه‌ی متفاوت آن می‌اندیشند. شاید هم خستگی ناشی از تکرار، زمینه‌ساز این خلاقیت‌ها بشود. چرا ما باید خودمان را استثنا بدانیم؟! علاوه بر این‌ها، در حال حاضر به خاطر گسترش ارتباطات ما، کتاب‌ها و اطلاعاتی در مورد اتفاقاتی که در آن سوی دنیا در حال شکل‌گیری است داریم که می‌تواند راه‌گشای ما باشند. همیشه نباید انتظار یک سیر تکاملی کلاسیک و شیوه‌ی "استاد و شاگردی" را داشته باشیم.»

□ □ □

در شرایطی که یک جامعه آمادگی پذیرش پدیده‌ای جدید را داشته باشد و زمینه‌هایی برای آن رویداد آماده باشد، نباید مشکلی در ارتباط با مخاطب و جذب آن وجود داشته باشد. پس با این اوصاف مشکل فرهنگ و نبود شناخت از کجا نشأت می‌گیرد؟ از سوی دیگر، این بحث مطرح می‌شود که روند کنونی باعث نشده است تا مخاطب عام جامعه‌ی ما به درک هنری برسد؛ یکی از راه‌های رسیدن به چنین درکی را گذر زمان می‌دانند: گذر زمان و مبدّل‌شدن یک حرکت از مُد به جریان.

بدون‌شک، افراد جامعه با عناصر آشنا و ملموس‌تر با سهولت بیش‌تری ارتباط برقرار می‌کنند و به واقع شاید بتوان عدم‌برقراری ارتباط مناسب مخاطبان را در بیگانه‌بودن با عناصر تشکیل دهنده‌ی این قبیل آثار دانست.

□ □ □

شهاب فتوحی: «مسئله یادگرفتن زبان ارتباط با اثر هنری است: زبان جهانی. البته نوع و میزان لذت حاصل از یک اثر هنریَ برای هر مخاطب می‌تواند کاملاً متفاوت از دیگری باشد.»

□ □ □

بی‌شک یکی از اصلی‌ترین زبان‌های هنر معاصر را می‌توان زبان انتزاع به حساب آورد و می‌توان مسئله را چنین عنوان کرد که مشکل از عدم‌شناخت این زبان از سوی مخاطبان ما شکل می‌گیرد. ولی در شرایطی که اکثر عناصر تشکیل دهنده‌ی هنرهای بومی ما عناصری کاملاً انتزاعی هستند، پس چگونه است که ما از ناآشنایی با این زبان صحبت می‌کنیم؟ مسلماً عناصر و جزئیات این زبان در هنر ما با هنر غرب کاملاً متفاوت است، اما در کلیّات بدون شک می‌توان اشتراکاتی را مشاهده کرد: از فرم کلّی یک مسجد گرفته تا کاشی‌ها و نقوش تزئینی؛ از ترکیب‌بندی یک گلیم تا رنگ و نقش و... شاید اگر در این میان از عناصری بومی‌تر در آثارمان بهره بگیریم، به ارتباط بهتری با مخاطب دست یابیم.

نادر ضوی‌پور: «شاید ما همه را فراموش کرده‌ایم. شاید همه چیز گم شده یا به آن پرداخته نشده است.»

□ □ □

شهاب فتوحی: «ما به عناصر موجود در هنرهای خودمان به این شکل نگاه نمی‌کنیم، زیرا برایمان عادت شده‌اند. بنابراین، نمی‌توانیم راجع به انتزاع‌گرایی گذشته قضاوت کنیم. به نظر من مسئله عدم شناخت نسبت به گذشته نیست. شاید اولین باری که این عناصر بومی در هنر ما شکل گرفتند با یک ایده‌ی هنری همراه بودند؛ اما زمانی که مثلاً وجود یک گنبد و دو منار مبدّل به قالب اصلی مسجد می‌شود، دیگر تبدیل به یک فرم شناخته‌شده و تکراری می‌شود.

پس به آن انتزاع‌گرایی هم نمی‌توان به صورت خیلی جدّی پرداخت. ضمن آن‌که در آن زمان هم خیلی اتفاق خاصی رخ نداده است. نکته‌ی بسیار مهم این است که تعریفی که از هنر داریم بر مبنای تعریفی است که غرب به ما ارائه کرده است. پس این مسئله

بسیار مهم است که مسجدی که ما در حال حاضر به عنوان یک اثر هنری به آن نگاه می‌کنیم، با این دید ساخته نشده است. یعنی حتّی معمار آن مسجد نیز با این پیش‌زمینه که یک هنرمند است و در حال خلق یک اثر هنری است، کار نمی‌کرده است. ضمن این‌که من فکر نمی‌کنم ما به غیر از معماری .آن هم نه به‌صورت خیلی جدّی .حرف دیگری حتّی در آن زمان داشته باشیم.

در حال حاضر هم من چیز فراموش شده‌ای را در این بین نمی‌بینم. هنوز هم به یک مسجد بیش‌تر با دید کاربردی توجه می‌شود تا دید هنری، ضمن آن‌که در آن هم خلاقیت زیادی اتفاق نیفتاده است. فرم کلّی‌اش که همواره ثابت بوده است؛ تنها تغییراتی در تزئیناتش رخ داده که هنگام بررسی آن هم به چیز قابل توجهی بر نمی‌خوریم. فکر می‌کنم تمام این‌ها تنها تلاشی است در جهت آن‌که ما به خودمان بقبولانیم که بخشی از رخ‌دادهای معماری و هنر معاصر نتیجه‌ی عملکرد ما است که البته این جزئیات اصلاً قابل مقایسه با اتفاقات و خلاقیت‌های هنر و معماری مدرن نیست. بنابراین، به نظرم چیزی وجود نداشته است که بخواهد از دست برود. این‌که یک مقدار از عناصر موجود در گذشته با رئالیسم تفاوت داشته است زیاد جدی نیست و نمی‌توان با دید انتزاع‌گرایی به آن نگریست و آن‌ها را به عنوان عناصر هنری مطرح کرد. تنها زمانی که با تعاریف هنر مدرن به آن‌ها می‌نگریم، می‌توانیم به بعضی از قسمت‌های آن‌ها را با دید مثلاً هنری نگاه کنیم، که به واقع این‌طور نیست. ضمن این‌که حتّی نسبت به همان عناصر هم دیدی کاملاً کلیشه‌ای در جامعه وجود دارد.»

□ □ □

یکی از اصلی‌ترین دلایل حرکت روبه‌رشد هنرمندان غرب احساس نیاز آن‌ها به تغییر روال جاری در جامعه و اندیشه‌های هنری رایج در آن است. این نیاز زمانی شکل می‌گیرد که هنرمند با شناخت کاملی از حال و گذشته به بن‌بست‌هایی پیرامون ادامه‌ی آن مسیر بخورد. اما در شرایطی که ما حتی بر سر بسیاری از مسائل اولیه مانند هنری بودن یا نبودن هنرهای بومی خود دچار تردید هستیم، چگونه باید انتظار پدیدآمدن نیاز به تغییر و نوآوری را در جامعه‌ی هنری خود داشته باشیم. بی‌شک قسمت اعظم این مشکل از عدم شناخت همان عناصر بومی شکل می‌گیرد. هنگامی که در جامعه هنوز سطحی‌ترین شناخت نسبت به ساده‌ترین نقوش که بارها در زندگی ما به چشم می‌خورند وجود ندارد، چگونه باید امید به تحولاتی اساسی در این زمینه داشت؟

□ □ □

فرضا رضوی‌پور: «در روند حرکت هنری ما نیز شاید اگر شرایط آماده بود، می‌توانست چنین اتفاقات و پیشرفت‌هایی حاصل شود. از اصلی‌ترین دلایل پیشرفت هنر غرب، علاوه بر شناخت آن‌ها، باید به ارتباطات، تبلیغات و ارزش مادی قائل‌شدن برای یک اثر هنری در میان آن‌ها توجه کرد. علاوه بر این‌ها، عدم‌وجود نظریه‌پرداز در هنر ما عامل دیگری است که از حرکت روبه‌رشد آن جلوگیری کرده است. در غرب، دو حرفه‌ی کاملاً مشخص در هنر تعریف می‌شود: هنرمند و نظریه‌پرداز. علاوه بر این، خودسانسوری نیز عاملی دیگر است که در این مسیر بسیار مسئله‌ساز بوده است. در افراد جامعه‌ی ما ترسی مبنی بر به‌سرانجام‌نرسیدن نهایی در کار وجود دارد و این خود تبدیل به عاملی می‌شود برای عدم‌پیگیری کار و نرسیدن به نتیجه‌ی مطلوب. به هر روی، این حرکت خود را یک حرکت کاملاً به روز می‌داند؛ حرکتی نشأت گرفته از اجتماع.»

یادداشت‌ها

۱. متولد ۱۳۵۹ یزد؛ انصراف از ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی معماری دانشگاه علم و صنعت در ۱۳۷۹. آثارش: اثر اینستالیشن [کارگذاری] بدون عنوان، موزه‌ی هنرهای معاصر، اولین نمایشگاه هنر مفهومی ایران، ۱۳۸۰؛ اثر کارگزاری به نام **بعد از جنگ**، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، نمایشگاه هنر جدید، ۱۳۸۱.

۲. environment art.

۳. متولد ۱۳۴۷ تهران؛ لیسانس هنر از دانشکده‌ی هنرهای تجسمی دانشگاه پاریس و فوق‌لیسانس در رشته‌ی فضاسازی و طراحی صحنه از مدرسه‌ی هنرهای تزئینی ENSAD در ۱۹۹۷. آثارش: ویدئو اینستالیشن به نام **مهاجرت و جابه‌جایی**، **بازگشت به خانه** موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، اولین نمایشگاه هنر مفهومی (به همراه رامین دهدشتیان)، ۱۳۸۰؛ ویدئو اینستالیشن به نام **زن نشسته**، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، نمایشگاه هنر جدید، ۱۳۸۱.