نگاه‌خانه

از زیست‌جهان شخصی تا گفت‌وگوی جمعی

علیرضا جوادی
هنرمند

در هنر امروز، گرایش به تجربه‌های زیسته نزدیک، پاسخی است به منطق‌های مسلط بازنمایی که عمدتا بر تصاویر کلان، روایت‌های تاریخی تثبیت‌شده و فضاهای مرکزی تأکید دارند. این رویکرد با فاصله‌گیری از ساختارهای فراگیر، به بافت‌های اجتماعی، عاطفی و فردی می‌پردازد؛ حوزه‌هایی که با وجود اهمیت‌شان اغلب در حاشیه توجه نهادی قرار گرفته‌اند. زیست‌جهان شخصی، روابط خانوادگی، بدن، جنسیت، اقلیت‌بودن، طبقه اجتماعی و خاطره، دیگر صرفا مسائل خصوصی نیستند، بلکه حامل ظرفیت‌های بازاندیشی و تولید معنا در گستره‌ای فراتر از فردی‌اند.

یکی از ارکان این گرایش، مفهوم «مکان‌مندی (site-specificity)» است که از انتخابی صرفا فرمی به رویکردی زمینه‌محور و موقعیت‌مند تحول یافته است. آثار خلق‌شده در این بستر، جدا از متن‌های اجتماعی و فرهنگی نیستند، بلکه در پیوندی ارگانیک با زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی یا فرهنگی شکل می‌گیرند. هنرمند در این میان نه ناظری بیرونی، بلکه کنشگری است که از درون موقعیت خویش دست به تولید معنا می‌زند.

«بازتاب‌مندی» (reflexivity) نیز در این جریان اهمیت ویژه دارد. بسیاری از هنرمندان معاصر فقط به موضوعی بیرونی نمی‌پردازند، بلکه نسبت خود با آن را نیز آشکار می‌کنند. تجربه روزمره، خاطره خانوادگی، زبان یا فقدان، از محدوده شخصی فراتر می‌روند و امکان مشارکت ذهنی و عاطفی مخاطب را فراهم می‌آورند.

انتخاب رسانه و متریال نیز نقشی اساسی ایفا می‌کند. بهره‌گیری از مواد یافت‌شده، ابزارهای روزمره یا زبان‌های بصری غیررسمی، نه نشانه ساده‌سازی، بلکه تأکیدی بر اصالت تجربه و پیوند اثر با زندگی روزمره است. آنچه در نگاه نخست ناتمام یا خام می‌نماید، اغلب حامل لایه‌هایی پیچیده از معناست که در ارتباط با زمینه خلق اثر آشکار می‌شود.

این تمرکز بر تجربه، بدن و زمینه، به حضور صداها و دیدگاه‌های متنوع‌تر در هنر معاصر انجامیده است. بسیاری از آثار بر موقعیت‌های کمتر بازنمایی‌شده متمرکز می‌شوند و در نتیجه ساختار فهم مخاطب و شیوه ارتباط با اثر را دگرگون می‌کنند. در چنین چشم‌اندازی، مرزهای سنتی میان هنرمند، مخاطب و اثر و همچنین میان هنر و زندگی، به تدریج سیال‌تر می‌شوند.

تمایز اصلی این گرایش با سنت‌های گذشته، شیوه مواجهه با «نزدیکی» است؛ نزدیکی‌ای که فراتر از صمیمیت شخصی، امکان توجه به آنچه در روایت‌های کلان نادیده مانده را فراهم می‌کند. در این رویکرد، اثر هنری صرفا حامل پیام نیست، بلکه بستری برای دیدن، شنیدن و مشارکت ذهنی و عاطفی مخاطب در فرایند تولید معناست. هنرمند، زمینه و مخاطب سه ضلع گفت‌وگویی ناتمام‌اند که معنا در آن پیوسته بازتولید می‌شود.

از این منظر، گذار از زیست‌جهان شخصی به گفت‌وگوی جمعی صرفا تغییر در شیوه بازنمایی نیست، بلکه دگرگونی در الگوهای اندیشیدن و کنش اجتماعی است. در جهانی که با بحران‌های مداوم -از جنگ‌ها و مهاجرت‌های اجباری گرفته تا تغییرات اقلیمی و شکاف‌های طبقاتی- روبه‌روست، روایت‌های خرد و تجربه‌های فردی اهمیتی بنیادین یافته‌اند. این روایت‌ها نه‌تنها وجه مستندساز دارند، بلکه می‌توانند به‌مثابه ابزارهای مقاومت و بقا عمل کنند.

هنر معاصر بر پایه این تجربه‌ها، امکان تولید «حافظه جمعی» تازه‌ای را فراهم می‌آورد؛ حافظه‌ای چندصدایی و متکثر که برخلاف تاریخ رسمی، بر همزیستی روایت‌های متنوع استوار است. اثر هنری در این چشم‌انداز می‌تواند به‌مثابه یک «آرشیو زنده» عمل کند؛ جایی برای گردآوری و بازآفرینی خاطرات پراکنده در معرض مشارکت عمومی.

رسانه‌ها و فناوری‌های نوین در این روند نقشی انکارناپذیر دارند. شبکه‌های اجتماعی، پلتفرم‌های دیجیتال و امکانات واقعیت مجازی نه‌تنها صحنه نمایش را متحول کرده‌اند، بلکه امکان مشارکت گسترده‌تری نیز فراهم آورده‌اند. اگر روزگاری دسترسی به هنر محدود به موزه‌ها و گالری‌ها بود، امروز بسیاری از هنرمندان می‌توانند تجربه‌های زیسته خود را بی‌واسطه با مخاطبان جهانی به اشتراک بگذارند. این تحول، مرز میان خصوصی و عمومی را بیش از پیش در هم می‌شکند و بستر تازه‌ای برای گفت‌وگوهای جمعی فراهم می‌کند.

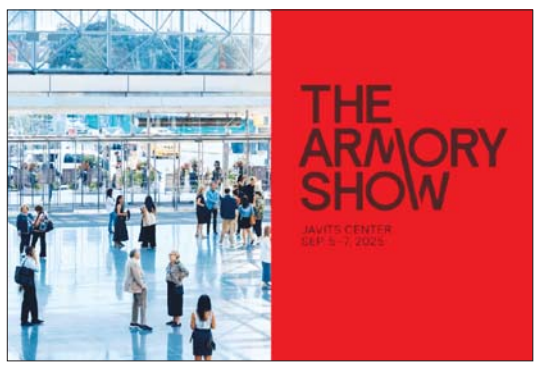
بااین‌حال، این روند خالی از چالش نیست. خطر کالایی‌شدن تجربه‌های شخصی، تبدیل روایت‌های زیسته به محصولی برای مصرف سریع و از دست رفتن عمق و اصالت، پرسش‌های جدی پیش می‌کشد. نهادهای هنری و بازار جهانی هنر، در حالی که فرصت دیده‌شدن را فراهم می‌کنند، گاه تجربه‌های حاشیه‌ای را در قالب‌هایی استاندارد و قابل فروش عرضه می‌دارند. از همین رو، یکی از وظایف مهم هنرمندان و پژوهشگران، یافتن راه‌هایی برای حفظ رادیکالیته و پیچیدگی این تجربه‌ها در برابر روندهای ساده‌ساز و تجاری است.

نقش مخاطب نیز در این فرایند محوری است. اثری که بر زیست‌جهان شخصی استوار است، فقط زمانی به معنا می‌رسد که مخاطب با آن وارد گفت‌وگو شود؛ چه از طریق همذات‌پنداری، چه با مشارکت فعال یا حتی با مقاومت و نقد. اثر هنری در این رویکرد نقطه آغاز یک رابطه است، نه پایانی قطعی؛ فضایی برای ساختن مشترک معنا.

افق آینده این گرایش در پیوند آن با بحران‌های جهانی قابل ردیابی است: مهاجرت، تبعید، تغییرات اقلیمی، پاندمی‌ها و شکاف‌های دیجیتال، مسائلی‌اند که در عین جهانی‌بودن، بر بدن و زندگی فردی اثر مستقیم می‌گذارند. هنر با تکیه بر زیست‌جهان شخصی، این امکان را فراهم می‌کند که این بحران‌ها از سطحی آماری و انتزاعی به سطحی ملموس و انسانی انتقال یابند. روایتی از آوارگی یا اثری درباره تنش‌های روزمره در کلان‌شهر می‌تواند نیرویی برانگیزاننده برای بازاندیشی و همبستگی اجتماعی باشد.

در نهایت، ارزش بنیادین این مسیر در ظرفیت آن برای تولید زبانی مشترک نهفته است؛ زبانی که نه به معنای یکنواختی، بلکه به معنای همزیستی تفاوت‌هاست. این زبان مشترک بر پایه چندصدایی شکل می‌گیرد و همین چندصدایی‌بودن، آن را با جهان متکثر امروز همسو می‌سازد. از زیست‌جهان شخصی تا گفت‌وگوی جمعی، هنر معاصر یادآور می‌شود که معنا هرگز ثابت و قطعی نیست؛ بلکه همواره در فرایندی پویا و باز میان هنرمند، مخاطب و زمینه زاده می‌شود و باززایی می‌یابد.

بازگشت تعادل و یادآوری تاریخی در آرموری‌شو ۲۰۲۵



شرمین دالوند

آرموری‌شو ۲۰۲۵ بار دیگر جایگاه خود را به عنوان بلندپروازانه‌ترین نمایشگاه هنری نیویورک تثبیت می‌کند؛ بیش از ۳۵۰ گالری در آن شرکت کرده‌اند و در میان بخش‌های شاخص، می‌توان به نقاشی دیواری پرقدرت جِمی هولمز از چهره‌های حزب پلنگ سیاه و کوبیسم بازآفرینی‌شده تسفایه اورگسا اشاره کرد. حضور پررنگ گالری‌های ایرانی نیز امسال چشمگیر است. نخستین حضور گالری اُ با شش هنرمند، غرفه دونفره و گزیده سرای و ارائه گروهی و سیاسی گالری دستان، همگی جلوه‌ای از پایداری و سرزندگی هنر معاصر ایران در صحنه جهانی را به نمایش می‌گذارند.

نمایشگاه آرموری یکی از معتبرترین رویدادهای هنری نیویورک است که ریشه‌های آن به سال ۱۹۱۳ در سالن اسلحه‌خانه هنگ شصت‌ونهم بازمی‌گردد؛ همان‌جا که برای نخستین بار آمریکایی‌ها با دوشان، ماتیس و پیشگامان آوانگارد اروپا آشنا شدند. آن نمایشگاه تاریخی نقطه عطفی در فرهنگ ایالات متحده بود و اکنون بیش از یک قرن بعد، آرموری همچنان این میراث را زنده نگاه می‌دارد. امروز در مرکز جاویتس برگزار می‌شود و میان گذشته و نوآوری تعادلی چشمگیر برقرار کرده است؛ جایی که حافظه، بازآفرینی و نقطه‌نظرات جهانی در کنار هم می‌نشینند.

نسخه ۲۰۲۵ این رویداد نه‌تنها بازار، که بیانیه‌ای فرهنگی است. بیش از ۳۵۰ غرفه از ۳۵ کشور در آن حضور دارند؛ طیفی گسترده از نقاشی فیگوراتیو تا مداخلات دیجیتال، طراحی‌های صمیمی در کنار اینستالیشن‌های عظیم. آنچه امسال را خاص می‌سازد، اعتماد به تاریخ است؛ نه به عنوان باری سنگین، بلکه به عنوان سرچشمه‌ای الهام‌بخش. هنرمندان وام می‌گیرند، بازآفرینی می‌کنند و باز روایت می‌کنند، اما با هدف؛ این نشانه‌ای است از اینکه گفت‌وگوی میان گذشته و اکنون همان‌جایی است که هنر معاصر زندگی می‌کند.

زبان تاریخ، بازآفرینی در اکنون

دو ارائه شاخص این رابطه میان یادآوری و بازآفرینی را تجسم می‌بخشند.

جِمی هولمز، با نمایندگی گالری ماریان بوسکی، در نقاشی عظیم چند مرد بزرگ، چهره‌های گمنام جنبش پلنگ سیاه را در رنگ خاکستری به تصویر می‌کشد و با طلاهای درخشان شکوهی خاص به آنها می‌بخشد. این اثر ترکیبی از شکوه ترکیب‌بندی رنسانسی و فوریت مقاومت قرن بیستم است. پرتره‌های جیمز بالدوین و خود هولمز، لایه‌ای شخصی به این روایت جمعی می‌افزایند. او تاریخ را صرفا روایت نمی‌کند، بلکه دوباره قاب می‌گیرد و بیننده را وادار می‌سازد هم‌زمان با میراث و حذف روبه‌رو شود.

در سوی دیگر، تسفایه اورگسا با نمایندگی ساتچی پیتس سراغ میراث دیگری می‌رود. او از کوبیسم و زبان دیوارِی نقاشی‌های هیل وودراف و چارلز وایت الهام می‌گیرد. پالتِ خاکی، خطوط شکسته و بدن‌های فشرده او شدت فیزیکی خاصی را منتقل می‌کنند. این آثار ادای دین یا تقلید نیستند، بلکه بازآفرینی واژگان تصویری گذشته به بیانیه‌های معاصر از حضور و قدرت هستند.

گالری‌های ایرانی: همسرایی پایداری

اگر بخواهیم از یک حضور جمعی به عنوان نقطه عطف آرموری ۲۰۲۵ نام ببریم، بی‌شک این حضور متعلق به گالری‌های ایرانی است؛ هریک با زبان کیوریتوری متفاوت، اما همگی در کنار هم روایتی از پایداری، سرزندگی و بلندپروازی فکری را به نمایش می‌گذارند.

گالری اُ (تهران) برای نخستین بار با مجموعه‌ای از شش هنرمند -علی گنجوی، محمد حسن‌زاده، علی نصیر، مهرعلی رزاق‌منش، آریا تابنده‌پور و مینو یلسُهرابی- حضور یافته است. این غرفه با الهام از پدیدارشناسی ادراکِ مِرلُو-پُنتی طراحی شده و از مخاطب می‌خواهد دوباره به این مسئله فکر کند که چگونه تصویر، تجربه زیسته ما را می‌سازد.

گالری سرای (تهران/لندن) برای پنجمین بار در آرموری حضور دارد و در بخش Presents غرفه‌ای دونفره ارائه می‌کند. این غرفه اورکیده ترابی و مرتضی خاکشور را کنار هم نشانده تا مسئله مردانگی را از دو منظر متفاوت به تصویر بکشند: یکی با طنز تلخ و رنگ‌های اغراق‌آمیز و دیگری با پرتره‌هایی آسیب‌پذیر و پراضطراب. نتیجه، گفت‌وگویی چندلایه بر سر هویت مردانه است.

گالری دستان (تهران/تورنتو) اما موضعی صریح‌تر و سیاسی‌تر اتخاذ می‌کند. آثار نیکی نجومی، پویا آریانپور، ایمان راد و مهسا مرسی این غرفه را شکل می‌دهند؛ هریک با زبان خاص خود ساختارهای تکرار، قدرت و ناآرامی را به چالش می‌کشند. آثارشان نه برای آرامش، بلکه برای برانگیختن و تأکید به تأمل عرضه شده‌اند.

این سه گالری، در کنار هم نه‌تنها هنر ایران، بلکه پیچیدگی آن را نمایان می‌سازند. آنها روایت‌های غالب و کلیشه‌ای را می‌شکنند و ایران را به عنوان صحنه‌ای زنده و اندیشمند در هنر معاصر جهانی معرفی می‌کنند.

فراتر از بازار

مانند هر نمایشگاه هنری دیگر، آرموری نیز مکانی برای خرید و فروش است؛ اما فروکاستن آن به معامله، نادیده‌گرفتن اهمیت بزرگ‌تر آن خواهد بود. آنچه باقی می‌ماند نه‌تنها قراردادها، بلکه ایده‌هاست؛ اینکه چگونه هنرمندان زبان خود را بیان می‌کنند، گالری‌ها روابط میان فرهنگ‌ها را می‌سازند و مخاطبان برای لحظه‌ای فرصت بازنگری در امکانات هنر می‌یابند.

به سوی تعادلی تازه

آرموری ۲۰۲۵ در نهایت به عنوان مطالعه‌ای در تعادل ظاهر می‌شود: میان گذشته و حال، میان سیاست و شعر، میان بازار و معنا. نه درخشش تکنولوژی‌های آینده‌نگر، بلکه صمیمیت ماندگار هنر دست، چشم و تصویر است که این رویداد را تعریف می‌کند.

آرموری که در ۱۹۱۳ به عنوان شکافی بزرگ و انقلابی آغاز شد، در ۲۰۲۵ یادآور می‌شود که قدرت هنر در همین توانایی نهفته است: یادآوری تاریخ بدون اسارت در آن، زیستن در اکنون و در عین حال آغوشی باز به سوی آینده.

خوان مُصَوران؛ روایت تصویری داستان‌های ایرانی

محمد سواری
نویسنده و منتقد

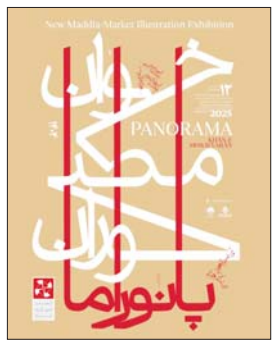
موزه، آن گنجینه ماندگار حافظه جمعی، پس از سکوتی دراز، زبان خود را با روایتی تمام‌عیار از جنس تصویر بازمی‌گشاید. «خوان مُصوران» طلیعه این نطق نوین است؛ سفره‌ای که موزه برپا می‌دارد تا جان‌ها را به تماشای جلوه‌های فرازمانی امر مرئی فراخواند. این نمایشگاه که در موزه هنرهای معاصر اصفهان برپا شده، فقط یک رخداد هنری نیست، بلکه تأملی است هستی‌شناختی بر سرشت تصویر در روزگار ما و پاسخی هنرمندانه به فراموشیِ عصر حاضر.

ریشه این خوان گشوده را باید در سنت دیرپای کتاب‌آرایی ایرانی جست‌وجو کرد، سنتی که در آن هنرمندان در کتابخانه‌های درباری تیموری، صفوی و اوایل قاجار گرد هم می‌آمدند تا با همکاری یکدیگر، نسخه‌هایی نفیس را بیافرینند. در آن کارگاه‌های جمعی، هر استادی مسئول بخشی از اثر بود و حاصل کار، تجلی وحدت در عین کثرت بود؛ وحدتی که از حکمت دست و خیال جمعی می‌جوشید. این سنت، که محققانی چون David Rox-burgh در کتاب «The Persian album, 1400-1600: from dispersal to collection»، Lamia Balafrej در کتاب «The Making of the Artist in Late Timurid Painting» و آقای یعقوب آژند در مقالاتی به «کتابت‌خانه و صورت‌خانه در ایلخانان و تیموری» به کاوش در آن پرداخته‌اند، فقط زیبایی‌آفرینی نبود، بلکه ابزاری توانمند برای معرفی و انتقال فرهنگ و ملیت بود. شاهنامه‌های مصور نمونه‌های اعلای این رسالت بودند؛ هنرمندان برای خلق تصاویر آن گماشته می‌شدند تا حماسه ملی را در کالبدی دیداری جاودانه کنند. امری که متأسفانه در عصر حاضر گاه مورد غفلت و حتی اهانت قرار می‌گیرد. رویکرد موزه با برپایی این نمایشگاه، احیای آن ارزش‌های ملی و فرهنگی و جلب نگاه دوباره به این گنجینه معنوی است.

با سپری‌شدن عصر زرین کتاب‌آرایی، فصل تازه‌ای با ظهور چاپ سنگی در اواخر دوره قاجار گشوده شد. در این دوره که علی‌قلی خویی از پیشگامان آن بود، داستان‌های ایرانی به شکل انبوه تکثیر شدند و تصویرسازی، هرچند با حال و هوایی متفاوت، کماکان نقش روایتگری خود را ایفا کرد. این تکثیر، هنر را از انحصار دربارها بیرون آورد و به میان طبقات بیشتری از جامعه برد. سپس در دوره پهلوی و پس از آن، «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» به کانونی برای احیای تصویرسازی بدل شد. اینجا تصویرسازی برای کودکان اهمیتی بی‌سابقه یافت و نسل جدیدی از هنرمندان را پرورش داد که داستان‌های کهن و جدید ایرانی را با زبانی نوین به تصویر کشیدند.

اما «خوان مُصوران» چگونه این مسیر تاریخی را به امروز پیوند می‌زند؟ این نمایشگاه با گردآوری مصوران معاصر، وارثان آن حکمت دست و خیال، قصد دارد تصویری از تصویرسازی معاصر ایران ارائه دهد و تفاوت‌های بنیادین آن با گذشته را واکاوی کند. در سنت کهن، زیبایی‌شناسی امری جمعی و مبتنی بر اصولی یکسان و کم‌تغییر بود. جهان‌بینی هنرمند تا حد زیادی در دل یک سنت واحد تعریف می‌شد. اما هستی‌شناسی تصویرسازی معاصر، فردی‌تر است. هر هنرمند، جهان شخصی و یگانه‌ای می‌آفریند و معیارهای زیباشناختی را به شکلی سیال و متکثر بازتعریف می‌کند. این تکثر سبب می‌شود مخاطب امروزی در مواجهه با مجموعه‌ای از آثار نخبه، به‌جای درگیری صرف با تکنیک، مستقیما با «جهان» اثر روبه‌رو شود. ممکن است با جهان برخی از این آثار ارتباطی عمیق برقرار کند و با جهان برخی دیگر نه. این همان خاصیت زیباشناختی عصر حاضر است: سپردن فهم، کیفیت و لذت اثر به دست مخاطب که لازمه آن فهم «دریافت زیباشناسی» در پوئتیک ارسطو و تفسیر مدرن امبرتو اکو از آن است. نحوه ایجاد تعلیق تغییر کرده و تصویرسازی امروز بیش از آنکه پاسخ باشد، پرسشی هستی‌شناختی در ذهن بیننده ایجاد می‌کند.

«خوان مصوران» این تغییر پارادایم بنیادین را در قالب سه عرصه «دست‌آفرین»، «دیجیتال» و «پانوراما» به تماشا می‌گذارد. این تقسیم‌بندی هوشمندانه، فقط نمایش تقابل تکنیک‌ها نیست، بلکه تجلی گفتمانی ژرف در بازتعریف کارکرد، تولید و مصرف تصویر است. برای درک این گذار، باید به سرشت تصویر در سنت کتاب‌آرایی ایرانی نظر افکند. در آن دوران، به تعبیر Oleg Grabar، تصویر در خدمت متن و ذیل یک «نظم زیبایی‌شناختی جمعی» عمل می‌کرد. نقش‌ها، خاصه در مکاتب تیموری و صفوی، نه به عنوان آثاری مستقل، بلکه به مثابه «مفسران بصری» بودند که هدف غایی آنها تجسم‌بخشیدن به متن ادبی -عمدتا مذهبی، حماسی یا عرفانی- و انتقال هرچه باشکوه‌تر مفاهیم والای فرهنگی بود. این تصاویر در یک سیستم کارگاهی و تحت حمایت دربار تولید می‌شدند و کارکردی یکسره فرهنگی-تملکی داشتند. همان‌گونه که Marianna Shreve Simpson در پژوهش‌هایش برجسته می‌کند، هنرمند در این نظام، بیش از آنکه خالق یک بیان فردی باشد، مجری ماهر یک سنت تصویری نهادینه‌شده بود.



در مقابل، تصویرسازی معاصر، به‌ویژه با انقلاب دیجیتال، از قید تک‌ساختاری متن و حمایت متمرکز رها شده است. اینجاست که تقسیم سه‌گانه نمایشگاه معنای عمیق‌تری می‌یابد. بخش «دست‌آفرین» نمایانگر تداوم آن سنتِ اهمیت «دست هنرمند» و اصالت اثر یگانه است، اما با این تفاوت که اکنون این دست، در خدمت بیان فردی قرار دارد. بخش «دیجیتال»، قلب تپنده این تغییر پارادایم است. به گفته Lev Manovich در کتاب کلیدی «The Language of New Media»، دیجیتالی‌شدن، تصویر را از حالت صرفا «بصری» به حالت «اطلاعاتی» تغییر داده است. این امر امکان تکثیر بی‌نهایت، دستکاری بی‌حد و خلق جهان‌های بصری کاملا جدید را فراهم کرده است. در نهایت، بخش «پانوراما» به‌درستی بر کارکرد و بستر نمایش تصویر تأکید می‌کند و نشان می‌دهد تصویر امروزی دیگر محصور در قاب کتاب نیست، بلکه به رسانه‌ای مستقل و سیال تبدیل شده که خود را در فضاهای عمومی، بازی‌های رایانه‌ای و واقعیت مجازی تعریف می‌کند. این تغییر از یک «کارکرد فرهنگی ناب» به سوی «کارکردهای چندگانه و عمدتا تجاری-رسانه‌ای»، نشان‌دهنده تحولی بزرگ در اقتصاد فرهنگی تصویر است. رویکرد موزه هنرهای معاصر اصفهان در برپایی این رویداد، هوشمندانه این سیر تکاملی را نه به عنوان یک گسست، بلکه به مثابه یک تداوم انتقادی به تصویر می‌کشد؛ تداومی که در آن تصویرسازی ایرانی، با حفظ پیوندهایش با گذشته روایی خود، به زبانی جهانی و چندمنظوره برای بیان دغدغه‌های جهان معاصر بدل شده است.

در این میان، ظهور فناوری‌هایی مانند NFT، فصلی نوین از استقلال هنرمند را رقم زده است. همان‌گونه که در عصر صفوی، استادی چون رضا عباسی با ترک کتابخانه سلطنتی و فروش رقعه‌های خود به استقلال مالی و هنری دست یافت، توکن‌های غیرمثلی نیز امروزه به هنرمند تصویرساز امکان می‌دهند از چرخه سفارش‌های سنتی انتشارات فراتر رود و مستقیم با جهانیان ارتباط برقرار کند. این گذار، او را به استقلال هنری و مالی نزدیک‌تر می‌کند.

پایان سفر: گزینش آگاه در این نمایشگاه، حرکتی استعلایی برای احیای روایت ایرانی است؛ روایتی که در آن هر اثر به وارثی آگاه از زیبایی‌شناسی کهن و روایتگری معاصر بدل می‌شود. اینجا هر نقش فصل نوینی از دیالکتیک حضور و غیاب می‌گشاید و بیننده را به مراقبتی وجودی فرامی‌خواند؛ مراقبتی که در آن گذشته و اکنون درهم‌می‌تنند تا روایتی زنده و پویا از ادبیات ایران را بیافرینند. «خوان مصوران» بیش از یک نمایشگاه، سفره‌ای است برای تجدید عهد با تصویر، به مثابه زبانی برای گفت‌وگوی فرهنگ‌ها و نسل‌ها.

نگارخانه

خودتأویلی و وسوسه تصویر فردی

امین شاهد
منتقد و پژوهشگر

پیشخوان: آنچه در یادداشت‌های پیشین تحت عنوان «ذهن تأویلی» واکاوی شد -از دشواری‌های شفاف‌سازی معنا تا فروپاشی زبان مشترک- اکنون به نقطه دیگری رسیده: مواجهه سوژه با خود. ذهن تأویلی فقط به جهان بیرون نظر ندارد، بلکه در بسیاری از مواقع، آن را از دریچه خود بازتاب می‌دهد. اینجا دیگر با «تأویل جهان» طرف نیستیم، بلکه با «تأویل خود». شکل خاصی از بازنمایی که در جامعه ما، به‌ویژه در فضای هنرهای تجسمی، به شکل فزاینده‌ای دیده می‌شود.

در بسیاری از نمایشگاه‌ها، بیانیه‌ها و حتی خود آثار، هنرمند در حال روایت «خود» است: رنج‌هایش، مهاجرتش، زن‌بودنش، مردبودنش، فرودستی‌اش، یا حتی سکوتش. اما مسئله فقط محتوای این خودبیانگری نیست، بلکه شکل آن است: این روایت‌ها نه با وضوح، بلکه با زبان تأویلی، مبهم و گاه متکلف بیان می‌شوند. گویی هنرمند نمی‌خواهد دیده شود، بلکه می‌خواهد «تأویل» شود و هر بیننده، معنای جداگانه‌ای از او استخراج کند. این گرایش به «خودتأویلی»، نوعی وسوسه تصویر فردی را رقم می‌زند: تصویری از خود که نه واقعی است و نه بازنمایانه، بلکه فقط مبتنی بر افق‌هایی چندپهلو از معناست. در این حالت، «خود» دیگر نه برای ارتباط با دیگری، بلکه برای بازتاب در آینه نگاه دیگری تعریف می‌شود. گویی هر هنرمند یک راز است و بیانیه یا اثرش، فقط دعوتی به کشف آن راز.

شاید بتوان گفت ذهن تأویلی، در لحظه‌ای که به درون فرد بازمی‌گردد، دچار یک گردش بی‌پایان می‌شود: فرد نه برای عمل، بلکه برای تفسیر عمل می‌کند؛ نه برای بیان، بلکه برای تأویل بیان. و اینجاست که «خود» به صحنه اجرای معنای بی‌پایان بدل می‌شود، بی‌آنکه امکان همدلی یا دیالوگ فراهم شود. ما با هنرمندی روبه‌رو می‌شویم که دیگر قرار نیست چیزی بگوید، بلکه قرار است «دیده شود»؛ نه در معنا، بلکه در سایه معنا. در چنین فضایی، نقد نیز ناتوان می‌شود. چون اگر معنای اثر را پرسش کنی، پاسخ این است که «برداشت تو محترم است». اگر روش را نقد کنی، می‌شنوی: «این تجربه زیسته من است». بدین‌سان، همه‌چیز به ساحت تأویل سپرده می‌شود و هیچ معیار مشترکی برای گفت‌وگو باقی نمی‌ماند. این همان چیزی است که در یادداشت دهم، از آن با عنوان «فروپاشی زبان مشترک» یاد کردیم.

اما چرا این‌گونه است؟ شاید بخشی از پاسخ در زیست‌جهان ماست. در جامعه‌ای که گفت‌وگو سرکوب شده، تفاهم دشوار شده و هویت به طور پیوسته در معرض تهدید است، بازگشت به درون و ساختن یک روایت تأویلی از خود، به پناهگاهی روانی بدل می‌شود. نوعی خلوت‌گزینیِ استعاری که در قالب بیانیه، اثر هنری یا ژست روشنفکرانه خود را نشان می‌دهد.

در هنرهای تجسمی، این گرایش با شکلی از «نخبه‌گرایی زبانی» هم‌زیستی دارد. بسیاری از متون نمایشگاهی و استیتمنت‌ها، با زبانی متکلف و چندپهلو نوشته می‌شوند، تا نه‌تنها روایتگر «خودِ هنرمند» باشند، بلکه مانع ورود تماشاگر نیز بشوند. این نوعی حفاظت است: اگر کسی نفهمد، پس نمی‌تواند نقد کند و اگر همه‌چیز تأویل‌پذیر باشد، پس هیچ‌چیز الزاما درست یا نادرست نیست.

شاید وقت آن رسیده که از خود بپرسیم: آیا این تأویل‌گرایی فردی، دریچه‌ای است برای آزادی بیان؟ یا صرفا شکلی است از تنهایی فرهنگی؟ آیا ما با زبان تأویلی، چیزی می‌سازیم یا فقط خودمان را پنهان می‌کنیم؟

پاسخ این پرسش‌ها را باید در لایه‌های بعدی ذهن تأویلی جست‌وجو کرد.