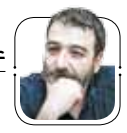
کلنسپت

داستان هنرهای مفهومی- بخش نخست

## تا اعماق تاریخ



علیرضا امیرحاجبی

■ چگونه می‌توان سرگذشت پیدایش پدیده‌ای مانند هنر نقاشی، مجسمه‌سازی یا موسیقی را مورد واکاوی و بررسی قرار داد؟ این پرسشی است که مورخان هنر از پاسخ دادن به آن اجتناب می‌ورزند زیرا کار تاریخدان پژوهش در زمینه چگونگی‌ها نیست بلکه او گزارشگری خواهد بود که به بازنمایی آنچه «حقیقت» قلمداد می‌شود می‌پردازد؛ حقیقت، آن مفهوم گریزان از دست انسان. با صدها چهره متضاد که مخاطب خود را گیج می‌کند.

پس در همین ابتدای ماجرا خطوط و چشم‌انداز خود را از روش‌های تاریخ‌نگارانه جدا می‌کنیم تا با نگاهی غیرتاریخی و ساده به داستان (استوری) هنرهای مفهومی بپردازیم. در چنین بحثی که می‌تواند به سادگی به بیراهه‌های پیچیده‌گویی ختم شود، هر لحظه باید حواس خود را چهارچشمی جمع کنیم تا دچار افراط‌ها و زبان‌بازی‌های رایج در گفتمان هنری نشویم. عرصه مطبوعات، آن هم در قالب روزنامه‌ها هر نویسنده‌ای را مجبور خواهد کرد تا دست از تفاخر و تفرعن‌های بیانی بردارد و «ساده» بنویسد. پس شرط دیگر ما در این مجموعه یادداشت‌ها ساده‌گویی است و البته نه سهل‌انگاری در تالیف.

اجازه دهید تا در ابتدا سراغ تعریف هنرهای مفهومی نرویم و داستان خود را نوعی دیگر آغاز کنیم. بیایید این‌طور فکر کنیم که کاملا با چیستی این نگاه هنری آشنا هستیم اما می‌خواهیم بدانیم از کجا و چگونه آغاز به کار کرده است. هنرهای مفهومی زاییده تفکرات انسان پس از جنگ است؛ دو جنگ جهانی خانمان‌سوز و ویرانگر که اروپا و بخش زیادی از آسیا و شمال آفریقا را دربر گرفته بود. جامعه‌شناسان به ما تذکر داده‌اند که هر رویداد بزرگی چون جنگ بر درک و احساسات انسان تاثیر فراوانی می‌گذارد. فرهنگ و هنر نیز از این تاثیرگذاری‌ها در امان نیست. تنش‌های روحی و روانی، پوچی و احساس بیهوده بودن، چشم‌اندازهای مبهم آینده و... همه و همه دست در دست هم ذهنیت انسان پساجنگ را شکل دادند. در چنین شرایطی نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، تئاتر و سینما برعکس معماری توانستند تا حدودی به خواسته‌های ذهنی جوامع پاسخ دهند. تابلوی مشهور گرونیکا اثر پابلو پیکاسو نمونه بسیار خوبی در این‌باره است، صحنه‌ای تاریک و پردرد از کشته شدن و رنج تعدادی انسان. این روش بیانگری قبل از پیکاسو هم وجود داشته و او همین روند را ادامه داده است. اکسپرسیونیست‌ها (هیجان‌گرایان) آلمانی نیز

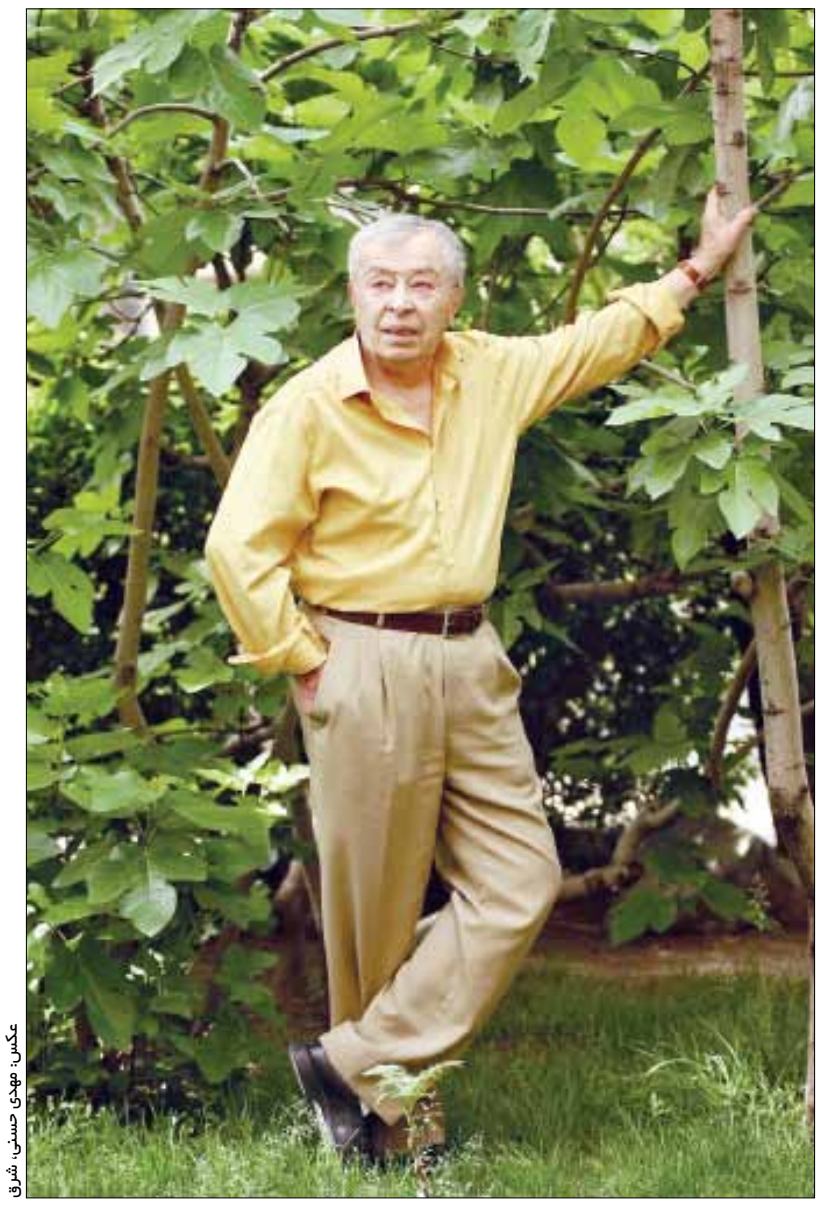
قبل از پیکاسو حالات افسرده و وحشتناک روحی را در نقاشی‌های خود نشان می‌دادند. اما در کل هنوز چیزی محافظه‌کارانه در بیان هنری آن زمان وجود داشت که شاید بعدها بهانه‌ای برای طغیانی بزرگ شد؛ طغیانی که فتوریست‌ها (آینده‌گرایان) ایتالیایی در سال‌های قبل از جنگ جهانی دوم به آن مستقیما اشاره کرده بودند.

فوتوریست‌ها جمعی کوچک اما پرنفوذ بودند که بر جنبش‌های پس از خود تاثیر فراوانی گذاشتند. جوهر کلام آنها این بود که هنری که تنها در موزه‌ها و گالری‌ها حضور داشته باشد، همان بهتر که نابود شود. این عقیده افراطی در بیانیه فوتوریسم که در سال ۱۹۰۹ توسط توماسو مارینتی، شاعر پرخاشجوی ایتالیایی تالیف و منتشر شد به وضوح دیده می‌شود. کار فوتوریست‌ها چه در زمینه شعر و چه در هنرهای تجسمی درنهایت به موزه‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات کشیده شد و یکی از بزرگ‌ترین طنزهای تاریخ هنر اینچنین شکل گرفت. اما ایده‌های آنان فراموش نشد و انقلاب زیباشناسی فوتوریست‌ها در جنبشی دیگر و سال‌ها بعد خود را نشان داد. جامعه اروپایی در زمان فوتوریست‌ها تشنه ابداعات و اختراعاتی بود که دانشمندان و محققان روز به روز یا هفته به هفته در پی اعلام و معرفی آنها بودند. در این میان خودروها، زندگی، هویت، روحیه و فیزیک انسان را دستخوش تغییر کردند. البته نباید قطارها و دود غلیظ سیاه‌رنگ آنها را فراموش کرد. فوتوریست‌ها عاشق سرعت و ستایشگر آن بوده و از هرچیز ایستا و قدیمی اعلام تنفر و بیزاری می‌کردند. به همین دلیل موزه‌ها را به عنوان قبرستان هنر معرفی می‌کردند و به شدت به آنها می‌تاختند. فوتوریست‌ها هنر را زنده و ناپایدار می‌خواستند؛ یعنی خواهان هنری بودند که دارای تاریخ مصرفی معین باشد تا به عنوان چیزی تاریخی و عتیقه شناخته نشود. این ایده شاید یکی از مهم‌ترین عناصر بنیادینی بود که پس از جنگ مورد استفاده هنرمندان انقلابی جنبش دادا قرار گرفت.

ایده‌های جنبش‌های هنری را می‌توان تا اعماق تاریخ جست‌وجو کرد. روزی دوست دانشمندی می‌گفت شاید بتوان ریشه‌های مدرنیسم را تا نظریات سنت آگوستین پیگیری کرد. درست یا غلط ما در این مجموعه یادداشت‌ها در پی ریشه‌یابی هنرهای مفهومی نیستیم چون شاید ریشه این هنرها به عصر حجر بازگردد. تا اینجای ماجرا یعنی بیانیه فوتوریست‌ها را داشته باشید تا هفته آینده.

### بازخوانی دو پرونده: دعوت «موما» و کپی‌برداری جاسپر جونز، در گفت‌وگو با «محسن وزیری‌مقدم»

# همیشه در صدف خود بوده‌ام



عکس: مهدی حسنی، شرق

پرویز براتی

«موما» (MOMA) و «جاسپر جونز» (Jasper Jones)، دو نام خاص هستند برای دوستداران هنر. اولی، همان موزه هنرهای مدرن نیویورک است و دومی هنرمند معروف پاپ‌آرت آمریکا. در اهمیت «موما» همین بس که شماری از شاهکارهای دنیا از جمله «دوشیزگان آوینیون» پابلو پیکاسو، «شب پرستاره» ونسان ون گوگ، «تداوم حافظه» سالوادور دالی و «نیلوفرهای آبی» کلود مونه در آن نگهداری می‌شود. چندی پیش خبر رسید که مسوولان این موزه از «محسن وزیری‌مقدم» هنرمند مدرنیست ایرانی درخواست کرده‌اند که در صورت موافقت اجازه دهد نامش در فهرست هنرمندان «موما» قرار گیرد. درخواست مسوولان «موما» برای درج نام وزیری‌مقدم در فهرست هنرمندان صاحب نام این موزه، یک پرونده قدیمی را دوباره مطرح کرد: «کپی‌برداری جاسپر جونز از کارهای شنی وزیری‌مقدم.» براساس گزارش‌های هنری سال‌های اخیر، جونز در سال ۱۹۷۵ تابلویی ارایه کرد که شباهت عجیبی با تابلوی شنی وزیری‌مقدم داشت؛ تابلویی که هم اینک در «موما» نگهداری می‌شود. نکته عجیب اینکه پای تابلوی وزیری سال ۱۹۶۲ دیده می‌شود و پای اثر جونز، سال ۱۹۷۵. در تابلوی جونز به وضوح تاثیرپذیری او از وزیری‌مقدم مشهود بود. در همین راستا چند سال پیش لائورا تورکولی وری، منتقد ایتالیایی در سخنانی گفته بود: «کارهای نقاشی - بافت محسن وزیری‌مقدم ۱۰ سال قبل از آثار بافت جاسپر جونز، کشیده شده‌اند و او پیشروتر از جاسپر جونز است.» این هنرمند ۸۸ساله مقیم ایتالیا، از جمله قدیمی‌ترین مدرنیست‌های ایرانی به حساب می‌آید که جایگاه قابل قبولی در هنر خارج از ایران به دست آورده است. وزیری‌مقدم در سال ۲۰۰۶ به عنوان «شخصیت سال اروپا» جایزه‌ای را از مقامات ایتالیایی دریافت کرده بود. وزیری در گفت‌وگویی با «شرق»، از تقاضای مسوولان «موما» گفت و کپی‌برداری جاسپر جونز از آثارش.

■■■

**قرارگیری نام‌تان در فهرست هنرمندان موزه «موما» چگونه صورت گرفت؟**

چندی پیش موزه هنرهای مدرن نیویورک طی نامه‌ای رسمی از من تقاضا کرد در صورت موافقت، نامم در فهرست هنرمندان این موزه قرار بگیرد و در صورت تمایل تمام آثار هنری‌ام در سایت این موزه گنجانده شود. این موزه، در دهه ۶۰ میلادی یکی از تابلوهای شنی‌ام را خریداری کرد و جزو مجموعه خود قرار داد، این اثر هم‌اکنون جزو آثار نگهداری شده این موزه است. از این رو بعد از ارسال درخواست مسوولان این موزه، موافقت کردم و در حال امضای موافقت‌نامه‌ای در این خصوص هستم؛ چرا که فکر می‌کنم این کار بیش از آنکه نام «وزیری» را در مرکز هنری دنیا مطرح کند، زمینه ساز آشنایی بیشتر جهانیان با هنر ایران خواهد شد.

**چه شد در دهه ۶۰ میلادی موزه هنرهای مدرن نیویورک تابلویی از شما را به مجموعه خود اضافه کرد؟**

دهه ۶۰ مصادف با سال‌های اولیه اقامتام در ایتالیا بود. آن زمان با یک گالری آمریکایی کار می‌کردم. آن گالری تعدادی از کارهای من را نگه داشته و مقداری را هم خریده بود. آن موقع ماهی ۱۰ هزار لیر به من می‌داد که می‌توانستم با آن پول یک ماه زندگی کنم. دو اثر بزرگ از من می‌خرید و حدود ۲۰ اثر مجانی از من می‌گرفت. سال ۱۹۶۳ به ایران آمدم تا در دانشگاه تدریس کنم. سال ۱۹۶۵ به من زنگ زدند که رییس موزه کارنگی به ایتالیا آمده و آثاری را به مناسبت ۴۰ سالگی تاسیس کارنگی جمع‌آوری می‌کند و تصمیم دارد از هر گالری بهترین کارها را انتخاب کند. از گالری‌ای که با آن کار می‌کردم، تنها کار من را انتخاب کرد. صاحب گالری پرسید بفرستم؟ گفتم بفرست. تابلوی شنی مربوط به سال ۱۹۶۲ مرا فرستاد و بعد برایم دعوت‌نامه آمد که برای نمایشگاه به موزه کارنگی بیایید و حضور داشته باشید. آن موقع به دلیل مشکلات شخصی، سرخوردگی شدیدی پیدا کرده بودم. بی‌نهایت در رنج بودم تا حدی که گفتم نمی‌خواهم دنبال این چیزها بروم. بدجور دچار درویش مسلکی شده بودم. وقتی این دعوتنامه برای من آمد، پیش خود گفتم اگر بروم بزرگ‌ترین گالری‌دارهای جهان آنجا هستند. از طرف دیگر کار من هم به آنجا رفته و این، خیلی ارزش دارد؛ ولی چون صدمه روحی دیده بودم، نرفتم. بعد از آن متوجه شدم که در طول نمایشگاه موزه کارنگی، کارگزاران «موما» این کار را به مبلغ ۵۰۰ دلار خریده‌اند.

**این کار در چه ابعادی بود؟**

۱۰۰ در ۱۲۰ سانتی‌متر. بعد ۵۰۰ دلار هم برای من فرستادند و مقاله‌ای برایم نوشتند که در کتابی چاپ شد. در این کتاب خریدهای موزه هنرهای مدرن نیویورک از ۱۹۲۶ تا ۱۹۶۳ ذکر شده بود.

**آن زمان کسی به غیر از شما کارش به موزه هنرهای مدرن نیویورک نرفته بود؟**

کار «مارکور گریگوریان» رفته بود و نیز اثری از «حسین زنده‌روی». نمی‌دانم کار آنها چطور رفته بود؛ ولی کار من را انتخاب کرده بودند. اینکه کار من را به عنوان یک خارجی انتخاب کرده بودند خیلی افتخارآمیز بود.

**یکی از پرونده‌های مفتوح هنری مربوط به کپی‌برداری جاسپر جونز از کارهای شنی شماست. با مراجعه به کاتالوگ حراج ساتبیز مربوط به سال ۱۹۸۵ می‌بینیم آثار جاسپر جونز در ادیشن‌های ۸۵ تایی آن زمان با قیمت‌های ۴، ۵ هزار دلار به فروش می‌رفته است که در زمان خود رقم قابل توجهی بوده. در همان کاتالوگ به وضوح تاثیرپذیری این هنرمند از کارهای شنی شما مشهود است. شما آن زمان متوجه این موضوع نشدید؟**

چه متوجه می‌شدم چه نمی‌شدم، آن زمان نمی‌توانستم کاری کنم. آن موقع با دو فرزندم در ایتالیا اقامت داشتم و اوضاعم تعریفی نداشت. در رُم، در خانه‌ای کوچک زندگی می‌کردم که در آن نه می‌توانستم نقاشی کنم نه کاری دیگر. آیا باید بچه‌هایم را بزرگ می‌کردم یا می‌رفتم دنبال شکایت از جاسپر جونز؟ تاریخی که پای این دو اثر درج شده، ۱۳ سال تفاوت دارد. اثر من مربوط به سال ۱۹۶۲ میلادی است و اثر جاسپر جونز مربوط به ۱۹۷۵. تفاوت این دو تابلو در این است که من با دست کار کرده‌ام و جونز قلم مو زده؛ هر چند کمپوزیسیون و فضا یکی است.

**گویا آن زمان یک مجله ایرانی هم به کپی‌برداری جونز از آثار شنی شما اشاره کرده بود...**

یکی از روزهای سال ۱۳۵۳ آیدین آغداشلو را دم در دانشکده هنر دیدم، گفت: ببین کارت را جاسپر جونز کپی کرده. مطلبی را در همین رابطه نشانم داد که در ماهنامه «رستاخیز جوانان» به قلم دکتر مسعود فروزان چاپ شده بود. نگاه کردم گفتم این جواب آنهایی است که می‌گویند کار وزیری، کپی است. حالا بدانند من که هستم.

**آنهایی که مدعی کپی بودن کارهای شما بودند منظورشان کدام آثار بود؟**

کارهای سال ۱۹۶۸ که کارهای فلزی و فرم‌های برجسته من هستند. منظورشان آن کارها بود.

**پس در حقیقت مجسمه‌هایتان مدنظرشان بود...**

بله.

**از قرار معلوم تعداد نقاشی‌های شما خیلی بیشتر از مجسمه‌هایتان‌است...**

مقدار زیادی از مجسمه‌های من از بین رفته و من آنها را بیرون انداخته‌ام.

**یعنی تعداد مجسمه‌هایتان به اندازه نقاشی‌هایتان زیاد بوده؟**

نقاشی برای من مهم‌تر نبوده. من یک مدتی مجسمه می‌ساختم ولی دیدم خریدار ندارد و جایی هم برای نگهداری آنها نداشتم، بنابراین مجسمه‌ها را به سطوح ساده رنگین تبدیل کردم که وسطش هم یک کبوتر فرار می‌کرد. رستاخیز جوانان مجله‌ای بود معروف به «مجله مچ‌گیری»! این مجله کارها را با هم مقایسه و از هم تفکیک می‌کرد. تقلید هنرمندان از یکدیگر را هم برملا می‌کرد.

**رویکرد جاسپر جونز، پاپ آرت است. او را از پیشگامان این سبک هنری می‌شناسند. آیا کار شما هم پاپ آرت است؟**

نه، این اکشن آرت است. من کارهایم را با تجربه عرضه کردم. تصور می‌کنم جونز یکدفعه کار من را دیده و گفته چرا من انجام ندهم!

**فرآیندی وجود نداشت که شما این پرونده را به شکل حقوقی پیگیری کنید؟**

این فرآیند وجود دارد اما همان طور که اشاره کردم شرایط من مناسب این پی‌گیری‌ها نبود. خب، او هم کار خودش را کرده و گالری‌دار هم برایش مهم نبوده. کارش را به بازار برده و شروع به فروختن کرده. سال‌ها پیش یکی از دوستان من به نیویورک رفته بود. به من می‌گفت یک کاتالوگ کامل از کارهای جونز دیدم. خواستم برایت بخرم ولی دلم سوخت. گفتم اگر بیاورم گریه‌ات می‌گیرد. تمام کارهایش شبیه کار تو بود. من این وسط، تنها بودم. وظیفه افشای این سرقت‌های هنری با نقدنویس است. دلیل این مسایل نبودن نقدنویس و تاریخ‌شناس است. هر کسی به فکر خودش است.

**اگر در دهه ۷۰ میلادی این قضیه به زبان انگلیسی در یک روزنامه معتبر بین‌المللی برملا می‌شد، ماجرا سمت و سوی دیگری نمی‌گرفت؟**

از عهده من خارج بود. گالری‌دار هم نداشتم. آن موقع به فکر این بودم که بتوانم زندگی‌ام را اداره کنم و از نظر روحی خودم را بسازم.

**پایمال شدن حقیقت تراژیک است. با این حال اگر کسی بگوید این شباهت‌ها می‌تواند اتفاقی باشد، چطور؟**

نمی‌تواند اتفاقی باشد. عکسش را هم دارم و برای من فرستاده‌اند. در رم نمایشگاهی برپا شد که کار مارکو گریگوریان و جیم داین و من کنار هم نصب شده بود. جاسپر جونز از این نمایشگاه دیدن کرده و از کار من خوشش آمده. این آدم رفته این اثر را دیده. نقاش توانایی هم بوده و فروش هم داشته. اما من کسی را نداشتم که مساله را دنبال کند. مملکتی هم نداشتم که تحلیلگری کند. هیچ‌کس این را نمی‌داند.

**گویا غیراز جونز، یک مجسمه‌ساز ایتالیایی هم کارهای شما را کپی کرده. او زنده است؟**

نه، او فوت کرده است. ما هیچ ارتباطی با هم نداشتیم. من در سال ۱۹۷۲ نمایشگاهی گذاشته بودم و همانطور که جونز از کارهای من ایده گرفت، وی هم کارهای من را در رم دیده و کپی‌برداری کرده بود. من به قول معروف همیشه در صدف خودم بودم. بیرون نبودم که با آنها بجنگم هر چند که اصلا نمی‌توانستم.

**شما سال ۱۹۵۵ به ایتالیا رفتید و الان نزدیک ۶۰ سال است که در فضای هنری ایتالیا دیده شده و جایزه گرفته‌اید. با این حال با نگاه به خروجی کار، به نظر می‌رسد دادوستد شما با هنرمندان ایتالیا و دیگر کشورهای اروپایی کم بوده و بیشتر نگاه‌تان به این ایران معطوف بوده است...**

بله، من سال ۱۹۶۳ برای دیدن مادرم به ایران آمدم. تا سال ۶۵ هم با همسرم اولم زندگی می‌کردم. بعد به علت جدایی از او، دچار افسردگی شدم و کارهای شنی خود را شروع کردم. بعد با مقوا کار کردم که همه آنها هم از من دزدیده شد. سپس شروع به مجسمه‌سازی کردم و قصدم بر این نبود که ببینم چه کسی از من کپی می‌کند. سال‌های ۶۳ تا ۸۶ به ایتالیا نرفتم در حالی که من در آن موقع در راس اخبار هنری بودم.

**شما به مدت ۲۳ سال از فضای ایتالیا منزجر بودید. چرا دوباره به ایتالیا برگشتید؟**

چون در آنجا خانه داشتم و جای دیگری نداشتم. مجبور شدم به آنجا بروم. همان‌موقع یک مراکشی از من ۱۰ هزار دلار اثر خرید کرد؛ او در اصل می‌خواست از من کلاهبرداری کند و تمام کارهای من را ببرد. قراردادی با من بست که ۲۰۰ هزار دلار بدهد و کارهایم را ببرد. بعد که فهمیدم قصد کلاهبرداری دارد کارهایم را به او ندادم. من به این صورت با این پول‌ها کم‌کم فرزندانم را بزرگ و خودم را تامین کردم. سال ۱۹۸۶ که به ایتالیا برگشتم، دیدم دوستان هنرمندم که من را می‌شناختند همه یا مرده‌اند یا روحیات‌شان عوض شده. به چند گالری سر زدم برای کار، به من گفتند ما هنرمندان خودمان را داریم و جا نداریم که به کسی دیگر راه بدهیم! من هم ناراحت شدم. به همین دلیل در خانه نشستم و همین‌طور ادامه دادم...

**ولی تولیدات هنری شما در ایران بازار خود را داشته است؟**

هشت سال پیش یعنی سال ۲۰۰۴ اولین بار گالری «هور» به مدیریت «یعقوب امادیان» کارهای من را عرضه کرد. طی این سال‌ها هم من مدام به ایران سر می‌زدم و می‌رفتم. یک روز آقای امادیان گفت می‌خواهم از کارهایت نمایشگاه بگذارم. من هم خوشحال شدم. بهترین کارهای شنی من را برد و به کمترین قیمت فروخت. البته هنوز جریان حراج‌ها شروع نشده بود. کسانی که کارهای من را دارند و آن موقع مثلا سه میلیون خریده‌اند الان تا ۲۰ میلیون هم می‌فروشند. بعد جریان حراج‌ها پیش آمد که یکی، دو بار هم کارهای من به حراج کریستیز رفت که اولین بار پرویز ملکی کار پنج میلیونی من را به مبلغ ۴۵ هزار دلار فروخت...

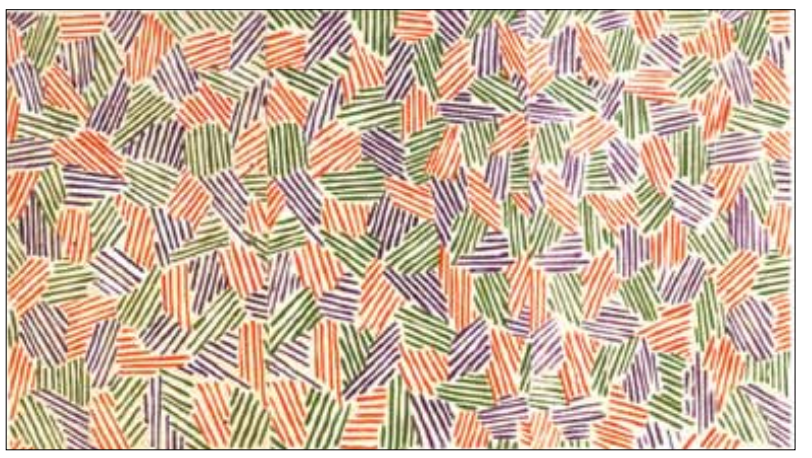
من طی این سال‌ها کسی را نداشتم. فقط گالری امادیان را می‌شناختم و به او اطمینان پیدا کردم. دو سال بعد یک نمایشگاه از کارهای مربوط به سال ۲۰۰۶ و بعد از آن برپا کرد و چند تایی هم فروخت و سهم من را داد که این دومین نمایشگاه من بود. بعد نزد رزیتا شرف‌جهان رفتم و دو، سه نمایشگاه گذاشتیم. در آخر هم یک خانم کارهای من را برد و بعد سه میلیون تومان برای من آورد. من از بازاریابی همیشه دور بوده‌ام. یک عده هم خواسته‌اند کلاهبرداری کنند.

**با اینکه ۵۰، ۶۰ سال با فضای خارج از ایران آشنا هستید هیچ وقت نشده که در حراج‌های اروپا و آمریکا شرکت کنید؟**

آن موقع اصلا بحث حراج‌ها مثل امروز مطرح نبود. دیگر اینکه من آنقدر مشکلات خانوادگی داشتم و درگیر بزرگ کردن بچه‌هایم بودم که فرصت پرداختن به مارکت هنر نداشتم. از طرف دیگر آن زمان در سفارت ایران در رم مترجم شده بودم و تا حدی حقوق دریافت می‌کردم که مخارجم را تامین کنم. به کارهای دیگر نمی‌رسیدم. به دو، سه گالری سر زدم. من را نپذیرفتند، چون من را نمی‌شناختند؛ منی که در سال‌های ۵۸ تا ۶۳ چند نمایشگاه معتبر در میلان و رم برگزار کرده بودم و چند جایزه برده بودم! با تمام اینها هیچ گاه نقاشی‌های خود را ضایع تلقی نکردم و آنها را برای فروش به بازار نبردم. نقاشی در من علاقه و تداوم فکری و اراده را به وجود آورده است. از نظر من نقاشی یک معشوق عاشق‌کش است. آنقدر در گوش تو می‌خواند تا ببیند تا چه زمانی دوام می‌آوری. من در سخت‌ترین شرایط چون می‌دانستم روزگار خوبی در پیش دارم، کارم را ادامه دادم. در آخر به جایی رسیده‌ام که دیگر هیچ چیزی را در دنیا نمی‌خواهم. به آرامش درونی رسیده‌ام و برایم زیباترین چیز این است که به کسی خدمت کنم. نقاشی برای من، پدیده‌ای است که از لابراتوار خون، ذهن و جگر بیرون می‌آید. درست است ماده اصلی هنر طبیعت است اما وقتی جلو سه‌پایه می‌ایستید همه چیز تمام می‌شود.

**شما یکی از پیشگامان نقاشی مدرن ایران هستید. فکر می‌کنید نقاشی امروز ایران به کجا منتهی خواهد شد؟**

باید بگویم که من با اتکا به تجربیات زمان خودم نقاشی کرده‌ام و این تجربیات بر یک پایه و اساسی قرار داشته ولی مدرن کار کردن به معنای این نیست که ما اصول نقاشی را زیرپا بگذاریم. مهم‌ترین این اصول شناخت فرم و رنگ و تحلیل طبیعت است که به نظرم دانشجویان و هنرمندان جوان باید اهتمام بیشتری به آن رشته داشته باشند. مدرن بودن به مفهوم زیرپاگذاشتن همه چیز نیست...



اثر جاسپر جونز مربوط به سال ۱۹۷۵

اثر محسن وزیری‌مقدم ۱۹۶۲، موزه هنرهای مدرن نیویورک

خط و نقطه

بررسی المپیک ۲۰۱۲ از نگاه هنر گرافیک

## گرافیک در المپیک

احمد غلامی مهرآبادی

■ امروزه گرافیک جزو جدایی‌ناپذیری از زندگی روزمره ماست که در شاخه‌ها و زیرمجموعه‌های متفاوت خود جلوه‌نمایی می‌کند. یکی از مباحث قابل توجه در عرصه گرافیک امروز، بحث هویت سازمانی است. هویت سازمانی شامل فرآیندی است که در آن عناصر بصری و ارتباطی یک مجموعه برای ارایه بالاترین میزان تاثیرگذاری، طراحی و ساماندهی می‌شوند. با کمی تامل در این تعریف می‌توان به اهمیت و گستردگی آن در جهان امروز پی برد. به المپیک لندن می‌توان به عنوان یکی از نمودهای بارز این مفهوم در ماه‌های اخیر اشاره کرد. از هویت سازمانی المپیک که طراحی آن همزمان با تعیین میزبانی لندن شروع شد و تا هویت سازمانی تیم‌های حاضر در این رویداد بین‌المللی ادامه یافت.

اکثر تیم‌های حاضر در مسابقات، از نبود یک هویت سازمانی کامل و منسجم رنج می‌بردند اما از حداقل‌هایی همچون لباس‌های متحدالشکل برخوردار بودند در حالی‌که می‌توان از تعداد انگشت‌شماری از کشورها نام برد که از یک هویت بصری کامل بهره می‌بردند که از آن جمله می‌توان به کشورهایی همچون روسیه، آمریکا، هلند، فرانسه و البته تیم میزبان اشاره کرد. به بیان دیگر، عناصر بصری و ارتباطی این تیم‌ها، بیشترین میزان تاثیرگذاری را در ارایه یک هویت ملی در تماشاگران این رویداد جهانی بر عهده داشتند. یکی از مهم‌ترین این عناصر بصری به‌ویژه در تیم‌های ورزشی، انواع لباس‌های آنها در مسابقات و مراسم از جمله مراسم آغازین و پایانی المپیک است. این البسه که معمولا شامل انواع کلاه، کاپشن، گرمکن، تی‌شرت و... است از مدت‌ها پیش توسط عده‌ای از متخصصان (طراح لباس) طراحی و برای دیزاین آنها به هویت سازمانی که توسط طراحان گرافیک خلق شده رجوع می‌شود. معمولا هویت سازمانی شامل لوگو (نشانه) و لوگوتایپ (نام نوشته)، تایپ فیس (مجموعه فونت‌ها) و رنگ سازمانی است و در این روند از کلیاتی همچون رنگ‌بندی انواع البسه تا نحوه قرارگیری آرم‌های مربوطه، با نهایت دقت در آنها مشخص می‌شود. یک هویت سازمانی موفق یا رقابت‌برانگیز باید در همه فرم‌های بیانی خود به یک هسته واحد برگردد و از آن سرچشمه بگیرد. به بیان دیگر، هویت سازمانی باید گرد یک نظام واحد از ارزش‌های بصری بچرخد. وضعیت کاروان المپیک ایران از این منظر قابل تامل و توجه است. علاوه بر خبرساز شدن درخصوص تغییر لباس رسمی در آخرین لحظات اعزام برای مراسم آغازین المپیک، لباس المپیکی‌های ایران نشان داد که نشانی از مانوس بودن با

واژه هویت سازمانی در خود سراغ ندارد و واژه‌ای بیگانه برای کمیته ملی المپیک به شمار می‌رود.

مثال گویای آن در سکو قرار گرفتن ۱۲ مدال‌آور ایرانی با چهار مدل متفاوت گرمکن ورزشی است که به نوبه خود در این مسابقات کم‌نظیر بود. این تفاوت‌ها در البسه مخصوص رقابت‌ها چشمگیرتر و قابل ملاحظه‌تر بود. به طور نمونه در رشته وزنه‌برداری، هر کدام از ورزشکاران ایرانی با یک دوبنده از برندهای مختلف به روی صحنه رفتند و گاه حتی از برندهایی استفاده کردند که حامی مالی و اسپانسر تیم ایران نبودند. برای واکاوی و کنکاش این معضل اساسی می‌توان به نکته جالبی در فراخوان طراحی کمیته المپیک ایران اشاره کرد که در آن ذکر شده «از تمامی کارشناسان و متخصصانی که در زمینه طراحی و دوخت لباس فعالیت دارند دعوت می‌شود تا لباسی متحدالشکل، واحد و مطابق با فرهنگ ایرانی اسلامی را طراحی کنند و در اختیار کمیته المپیک قرار دهند.» متن این فراخوان به راحتی ریشه این مشکل را عیان می‌کند. در ابتدا آنکه مسوولان کمیته المپیک، هویت سازمانی را فقط در گرو داشتن لباس متحدالشکل می‌دانند. همچنین بر این مهم واقف نیستند که طراحی هویت سازمانی باید از سوی متخصصان طراحی گرافیک صورت گیرد و نه طراحان دوخت. از این‌روست که چنین فراخوانی سبب می‌شود تا به طور مثال رنگ آبی به عنوان رنگ اصلی لباس کاروان المپیک ایران انتخاب شود در حالی‌که به طور معمول، رنگ‌های به کارگرفته‌شده در هویت سازمانی تیم‌ها در سطح ملی برگرفته از رنگ‌های موجود در پرچم کشورهاست. البته در انواع مدل‌های متفاوت لباس‌های ورزشکاران از رنگ سفید نیز بهره گرفته شد که این رنگ در چنین ترکیبی یک رنگ خنثی به حساب می‌آید. چنین نقص‌هایی در هویت سازمانی یک تیم ورزشی علاوه بر ایجاد خلل در پروسه ارتباطی، مشکلات فراوانی را در پروسه تبلیغاتی یک تیم از منظر رسانه‌ای نیز ایجاد می‌کند. به هر شکل با توجه به موفقیت‌های اخیر کاروان المپیکی ایران، باید اذعان داشت، که در دنیای امروز هر تیم موفق ورزشی نیازمند یک هویت، آن هم از جنس سازمانی است.