بهجت صدر؛ گذشته‌گرا، آینده‌نگر

بهروز فایقیان

«بهجت صدر؛ رد در سیاهی» عنوان نمایشگاهی جامع از آثار نقاش مدرنیست ایرانی است که به صورت هم‌زمان در گالری‌های «آب‌انبار» و «آریا» برپا شده است. این نمایش را مراد منتظمی، مورخ هنر و کارشناس هنر موزه تیت لندن، نمایشگاه‌گردانی کرده است؛ نمایشی که در کنار استفاده از اسناد و آرشیوها، با ارائه مجموعه کم‌نظیری از آثار هنرمند، از چالش‌های آغازینش با انتزاع انفُرمِل میانه دهه ۱۳۳۰ تا آزمودن فرم‌های ارگانیک، ردگذاری‌ها و شبکه‌های وهم‌آلود خطوط در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۵۰، و در نهایت دوره کلاژ، یعنی سال‌های تبعید (درونی) و رجعت به جهانِ گذشته‌گرا، اما آینده‌نگری‌اش به کاوش در میراث هنری و فکری او می‌پردازد. سطرهایی که درادامه می‌خوانید، متنی یکپارچه است حاصل گفت‌وگو با مراد منتظمی، هم‌زمان با حضورش در افتتاحیه نمایشگاه در تهران؛ روایتی که هم به زمینه‌های تاریخی مقطعی که بهجت صدر در آن به ظهور می‌رسد، اشاره دارد و هم چالش‌های او را به عنوان یک زن، یک هنرمند زن شرقی، در مواجهه با تحولات یکی از حساس‌ترین دوره‌های تاریخ معاصر دربر می‌گیرد.

مراد منتظمی: کانتکستی که نمایشگاه بهجت صدر و به‌طورکلی تجربه‌های هنری او در آن جای می‌گیرد، درواقع باید بسیار وسیع‌تر از ایران و یک کانتکس بین‌المللی دانست. لااقل در ابعاد کشورهایی که پیش از این «جهان سوم» می‌نامیدیم و پهنه گسترده‌ای از خاورمیانه و آسیا تا آمریکای جنوبی را دربر می‌گرفت. چنین زاویه دیدی امکان روایتی متفاوت با تاریخ هنر غرب را در اختیار ما قرار می‌دهد و از همین منظر بهجت صدر را باید هنرمندی دانست که به این موقعیت آگاهی زیادی دارد؛ موقعیتی که هنر غرب و شرق را در ورطه مقایسه‌ای دائمی درمی‌اندازد که هم می‌تواند بسیار سوءتفاهم‌برانگیز باشد و هم به افسردگی و سرخوردگی هنرمند بینجامد. هم‌زمانی حضور بهجت صدر در ایتالیا در پی اخذ بورس تحصیلی (دهه ۳۰ شمسی)؛ در مقطعی که ایتالیا از فاشیسم عبور می‌کرد و درعین‌حال جنگ دوم جهانی را از سر می‌گذراند، اگرچه برای هنر آوانگارد و مدرنیسم فضای مساعدی نبود، ولی از طرف دیگر امکان‌هایی را هم در اختیار هنرمند قرار می‌داد؛ ازجمله اینکه در گذار از هنر فیگوراتیو، ناگهان محملی پیدا می‌شد که در آن لزوما همه‌چیز به انتزاع منتهی نشود و بیش از گریز از فیگوراتیو، رهایی از مرزبندی بدون انعطافی موردنظر بود که در آن فقط دو وجه فیگوراتیو و انتزاعی‌بودن معنا پیدا می‌کرد.

همچنین حضور او در پاریس، به ویژه بعد از انقلاب ایران که آنجا ساکن می‌شود، از اهمیت خاصی برخوردار است؛ اگرچه او در مقاطعی هم در ایران سکونت دارد و فعالیت هنری‌اش را ادامه می‌دهد. بهجت صدر درواقع هیچ‌وقت ارتباطش را نه با ایتالیا، نه فرانسه و نه ایران قطع نمی‌کند و درحقیقت فعالیت هنری او درون نقشه‌ای مابین این سه کشور است که دنبال می‌شود و به‌این‌ترتیب روایت متفاوتی از مدرنیسم را شکل می‌دهد. از این منظر می‌شود گفت هنر بهجت صدر بیشتر از اینکه در ارتباط با هنر مدرنیسم ایران و موضوعاتی

مانند «هویت هنرمند ایرانی» یا از این قبیل باشد، ارتباط او با نقشه هنر غیرغربی یا همان «جهان سوم» با مرکزیت ایران در آن دهه‌هاست؛ ارتباطی که بهجت صدر شاید با بعضی از وجوه آن هرگز کنار نیامد؛ ازجمله با فضای آکادمی و بازار هنری که در داخل کشور جریان داشت. آثار صدر در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی بیشتر حول تنه درختان و رابطه او با طبیعت شکل می‌گیرند؛ طبیعتی که شاید بشود نوعی نگاه رمانتیک در آن دید؛ از آن نوع که آدم خودش را در آن گم می‌کند؛ رابطه با طبیعت و فرم‌های ارگانیک و شاید هم بشود گفت رابطه‌ای نئورمانتیک؛ چراکه اگرچه او به طبیعت نگاهی فیگوراتیو یا واقع‌گرایانه ندارد، ولی هنوز تنه درخت‌هایش قابل تشخیص است، یا حس آب و خاک و باد که در نگاه اول در کارهایش پیدا می‌شود. دراین‌باره عبارت «مدرنیسم تکوینی» را به کار می‌برم؛ مدرنیسمی که پشتش یک روایت وجود دارد؛ روایتی که می‌تواند شاعرانه، علمی یا فلسفی باشد ولی به‌هرحال توضیح می‌دهد دنیا چگونه دنیا شده. مدرنیسم تکوینی صدر گویای یک پارادوکس هم هست؛ اینکه مدرنیسم غربی اساسا در وضعیتی است که خود را از آن حس طبیعت رمانتیک قرن نوزدهم بریده. «موندریان» که از نقاشی از درخت‌ها شروع کرده بود، بعد از مقطعی، دیگر آن را کنار می‌گذارد و به سراغ نقاشی‌های شبکه‌ای‌اش می‌رود که دیگر رابطه‌ای با درخت ندارند. تفاوت صدر در این است، زمانی به نظر می‌رسد تنه درخت‌ها یا رابطه تصویری با طبیعت را به نفع یک برخورد انتزاعی‌تر کنار گذاشته، رابطه فیگوراتیو و آبستره در کارهای او گسسته نمی‌شود و او از سر عمد آن را نمی‌گسلد. همین است که من به آن می‌گویم مدرنیسم تکوینی. صدر در شبکه‌ها یا توری‌هایش از موتیف‌های مختلفی استفاده می‌کند که حس طبیعت را هیچ‌وقت از دست نمی‌دهند و از این لحاظ مثل موندریان نیست که درخت می‌کشد و بعد به شبکه‌ها می‌رسد؛ یا آن‌طور که مدرنیسم غربی از طبیعت و روایت اومانیستی به نفع رنگ سفید کنده می‌شود یا آن مربع سیاه مالویچ در بک‌گراند سفید که باید یک فضای خالص و ناب ایجاد کند. از این نظر فکر می‌کنم خصلت بزرگ آثار صدر مثل خیلی از هنرمندان دیگر، این باشد که چطور می‌شود از هنر انتزاعی استفاده روان‌شناسانه کرد؛ درست برخلاف آنکه در هنر غربی عمده تلاش برای ازمیان‌برداشتن ذهنیت و فضای روانی آرتیست است.

در اغلب آثار صدر حضور منظره یا فیگور منظور نیست؛ موضوع حرکت هنرمند با سطح تابلو است و اینکه چگونه می‌تواند در سطح تابلو عمق و حجم به وجود بیاورد. فکر می‌کنم خصلت ویژه و منحصربه‌فرد او در کارهایش همین باشد؛ رابطه سطح با عمق. در نقاشی‌های او عنصری به نام تنه درخت و ابزار فنی او که عموما کاردک نقاشی است، به یکدیگر شکل داده‌اند؛ یعنی حضور درخت به ژست و رفتار کاردک یک بافت می‌دهد و متقابلا حرکت کاردک هم چیزی اضافی به تنه درخت می‌دهد؛ طوری که دیگر تنها نه یک تنه درخت که فضایی انتزاعی شکل می‌گیرد. درهرحال بهجت صدر سعی دارد از اینکه در یک سبک یا فرمول مشخص شناسایی شود، بگریزد. بنابراین برخوردش با درخت متنوع است؛ البته او از استراکچرهای مختلفی استفاده می‌کند ولی این آزادی را هم به خودش می‌دهد که درخت را از نزدیک یا دور، از بالا یا پایین یا اصلا به عنوان یک ابژه یا فیگور ببیند. به عبارت دیگر، او به جای اینکه نگاهی فیگوراتیو به طبیعت داشته باشد، سعی می‌کند خودش یک تنه درخت شود و خود حس دریا را داشته باشد و البته اینکه چطور می‌تواند همه اینها را در حرکت دست‌هایش تولید کند. مقصود او به‌طور مشخص رفتار هرچه تجربی‌تر با هنر انتزاعی بود، در عین حال که این آزادی را به خودش می‌داد که هنگام خلق یک نقاشی آبستره، حسی مثلا از یک فرش داشته باشد؛ همان‌طور که در تجربه نقاشی «بی‌شکل» (آر انفرمل) و در نوستالژی دوری از ایران مینیاتورها را نگاه می‌کرد. بهجت صدر در دهه ۵۰ و در ادامه برقراری ارتباط میان سطح و عمق، به استفاده خاص از آلومینیوم روی می‌آورد. ریتم و موسیقی با حسی که آلومینیوم به او می‌دهد، ترکیب می‌شوند؛ ریتم‌هایی که به صورت طبیعی از انعکاس محیط در سطح فلزی و خالی بدون رنگ آن ایجاد می‌شود، دوره‌ای که تمایل دارم دوره «ریتمیک» نقاشی‌های او بنامم؛ دوره‌ای که در آن ردپایی از تجربه هنر «سینتیک» را حفظ کرده و بازهم دوست دارم به عنوان نقطه اوج زیبایی‌شناسی او بدانم؛ بدون آنکه از ارزش تجربه‌های دیگرش کم کنم. او در تجربه آثار حرکتی‌ای که در مقطع مشخص و کوتاهی دنبال می‌کند، با استفاده از کرکره‌ها نوعی فضای سه‌بعدی را پی می‌ریزد؛ فضایی که رنگ روی سطح را بریده‌بریده و انعکاس آنها را در حرکت نشان می‌دهد. استفاده بهجت صدر از خط الزاما ارتباطی با خطاطی ندارد؛ موضوع نه کالیگرافی است و نه خط از منظر زیبایی‌شناسانه، بلکه همچنان نگاه تجربی او را به عناصر نوشتاری می‌بینیم. موضوع برای او بافتی است در سطح که نقاشی را به یک لحظه در یک ملودی تبدیل می‌کند یا به حرکتی که از چارچوب کار می‌گریزد. در همین دوره از کارهایش است که می‌گوید من در نقاشی رنگ را اضافه نمی‌کنم، بلکه رنگ را برمی‌دارم و از بین می‌برم. به‌این‌ترتیب حالتی از پوزیتیو-نگاتیو را در آثارش مشاهده می‌کنیم؛ مثل یک عکس که نسخه مثبت و منفی دارد و در نقاشی‌های او می‌توانیم هم جاهایی که پر شده و هم جاهای خالی را ببینیم. در حقیقت دنیای بهجت صدر با اینکه اغلب روی سطح شکل می‌گیرد، سه‌بعدی است؛ شاید نه مانند مجسمه و بیشتر در رابطه جلوه‌هایی از نور و رنگ؛ شاید مثل آتش‌بازی‌ای که می‌شود هم به عنوان یک تصویر نگاهش کرد و هم به عنوان جلوه‌ای فرار و بدون مرز.

نکاتی درباره نمایشگاه «در جست‌وجوی گمشده»

موزه‌خوانی لاشایی

رضا دبیری‌نژاد
کارشناس موزه‌داری

موزه هنرهای معاصر تهران مدتی است اقدام به برگزاری نمایشگاه آثار فریده لاشایی کرده است؛ نمایشگاهی که در نوع خود تجربه متفاوتی را در موزه‌های ایرانی به نمایش می‌گذارد. این نمایشگاه تنها به نمایش صرف آثار یک هنرمند بسنده نکرده یا تاریخ را معیار روایت خود قرار نداده تا روایتی کرونولوژیک را از موضع خود ارائه کند. ازاین‌روست که در نمایشگاه لاشایی تجربه دیگرگونه‌ای برای مخاطب شکل می‌گیرد. نمایشگاه فریده لاشایی در موزه هنرهای معاصر تهران از منظر موزه‌خوانی خود روایتی از نقش موزه در خوانش یک موضوع یا شکل‌گیری موضوع در موزه است. این‌گونه است که با تجربه لاشایی می‌توان نوعی بازخوانی از خود موزه یا روایت یک موضوع در موزه داشت. شخصیت به‌مثابه موضوع آنچه در این نمایشگاه موضوع مرکزی قرار گرفته و برای مخاطب امکان خوانش آن فراهم می‌شود، خود هنرمند یعنی فریده لاشایی است. متن اول نمایشگاه خود این را بیان می‌کند. اما نمایشگاه چگونه لاشایی را روایت می‌کند و تصویر نمایشگاه از لاشایی چیست؟ این نمایشگاه تصویرش از لاشایی برابر با آثار او نیست و لاشایی را نه‌تنها در نقاشی بلکه در دیگر آثارش هم محدود نمی‌کند. نمایشگاه نمی‌خواهد بگوید که لاشایی نقاش بوده و وجه تمایز او با دیگران نقاشی‌های او است، اگرچه نقاش‌بودن او و نقاشی‌هایش را در نظر می‌گیرد. تصویری که نمایشگاه از لاشایی ارائه می‌کند تصویری چندوجهی و حتی پازل‌گونه است که قطعاتی مختلف از زندگی و آثار او را در کنار هم نهاده است و در وهله نخست تاکید می‌کند که لاشایی همه این بُعدها و حضورهای مختلف است. حتی می‌خواهد نشان دهد که لاشایی را باید در حضورهای مختلفش دید؛ حضورهایی که بر بوم و شیشه و شعر و ترجمه و... نقش بسته است. درواقع اگرچه نمایشگاه، لاشایی را به‌مثابه یک متن ارائه می‌کند اما این متن در دل خود متن‌ها و پاره‌متن‌های مختلف دارد که همه این پاره‌متن‌ها با هم معنای لاشایی را می‌سازند. لاشایی مؤلف این متن‌ها نیست بلکه در همه این متن‌ها و پاره‌متن‌ها جاری است برای همین مخاطب هم باید در دل این متن‌ها جاری شود تا او را درک و دریافت کند. این هم‌نشینی متن‌ها بر هم تاثیر دارد و درواقع این متن‌ها از هم جدا نیستند. این نکته دیگری است که نمایشگاه بر آن تاکید دارد، چراکه می‌خواهد نشان دهد کارهای مختلف لاشایی بر هم تاثیر دارند. ترجمه بر شعر و شعر بر نقاشی و برعکس تأثیر گذاشته است و نباید اینها را جدای از هم دید. پاره‌متن‌های نمایشگاه فضایی بینامتنی می‌سازد. اینجا شاهد ژانرهای مختلف کاری لاشایی هم هستیم و این نمایشگاه می‌خواهد نمایشگر بیناژانرها باشد و با این نمایش بر این تاکید می‌کند که وقتی ژانرهای مختلف در یک فضا یا یک‌نفر جمع می‌شوند، ژانرهای گوناگون و همجوار بر هم تأثیر می‌گذارند. در لاشایی هم شعر و ترجمه و نقاشی و دیگر کارهای هنری او بر یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند و نمی‌توان بدون شناخت زمینه‌های شعری او مثلا به تماشای نقاشی‌هایش نشست. لاشایی را وقتی می‌توان درک کرد که همه ژانرهای او را در کنار هم ببینیم. این‌گونه است که نمایشگاه از سویی می‌خواهد تجسم بیناژانرهای لاشایی باشد. اما لاشایی چرا در یک ژانر نمانده است؟ پاسخ این پرسش چیزی است که بیننده طی تجربه نمایشگاه از خود می‌پرسد و پاسخش شاید بخشی از معنای نمایشگاه و درواقع درک دنیای ذهنی لاشایی باشد.

انسان هنرمند در یک‌لحظه قرار ندارد و وقتی می‌خواهیم هنرمند را در جایگاه جامع خودش ببینیم نمی‌توان تنها به یک یا چند اثر او اکتفا کرد و او را تنها در یک مقطع از زندگانی‌اش دید. این‌گونه است که تغییرات زمانه او اعم از اجتماعی، تاریخی و هنر همگی بافت زمینه‌ای او را می‌سازند. نمایشگاه در ساحت‌های مختلف بافت‌هایی را که به‌مثابه زمینه لاشایی بوده‌اند، به نمایش درمی‌آورد. از سویی زمینه‌ای که نمایشگاه به‌طوربرجسته بر آن تاکید دارد، بافت تاریخ هنری است که البته این بافت از خود موزه میزبان یعنی موزه هنرهای معاصر تهران می‌آید. شاید در کنار تاکید بر بافت لاشایی، موزه می‌خواهد بر خود و مجموعه‌های خود نیز تاکید کند. اینجاست که نمایشگاه دولایه رنگی را بر دیوارهای خود جای می‌دهد و در آغاز نمایشگاه هم نوشته شده است که دیوارهای سفید بستر نمایش آثار لاشایی است و دیوارهای خاکستری بستر نمایش هنرمندان دیگری که هم‌زمان با لاشایی بوده‌اند یا کارهایشان بر کارهای هنری لاشایی تأثیر داشته‌اند و از گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران انتخاب شده‌اند و در این نمایشگاه جای گرفته‌اند. این روایت موازی از آغاز نمایشگاه شروع می‌شود یعنی از متن توضیحی نخستین تا سالن نخست که دو دیوار را روبه‌روی هم می‌گذارد و پرتره‌های لاشایی را در مقابل پرتره‌های هنرمندان نامدار می‌گذارد تا نشان دهد که لاشایی متأثر از چه جریان‌های هنری‌ای دست به خلق زده است. آثاری از کلود مونه، کامی پیسارو تا پتگر، پالاک و دیگران در این هم‌نشینی قرار گرفته‌اند تا همجواری هنر و هنرمندان شکل گیرد. این روایت موازی در سالن‌های دیگر هم هست و می‌توان شاهد کارهای هنرمندان ایرانی و خارجی بود؛ هنرمندانی که در زمانه لاشایی بوده و حتی چون سهراب سپهری همسفر و هم‌کلام او بوده‌اند. در نتیجه بیننده نمایشگاه تمایزها و شباهت‌ها را در این نمایشگاه جست‌وجو می‌کند تا بیابد که لاشایی از چه کسانی تأثیر گرفته و چگونه از هنرمندان هم‌زمان خود متمایز بوده است. بافت دیگر، بافت فرهنگی زمانه لاشایی است؛ زمانه‌ای که در جای خود دچار تلاطم‌ها و دگرگونی‌هاست. جریان‌های مختلف فرهنگی که از بیرون می‌آید و جریان‌هایی که در داخل ایران شکل می‌گیرد و همه این جریان‌های زمانه بر لاشایی تأثیر می‌گذارند و لاشایی هنرمند را می‌سازند یا به‌عبارتی‌دیگر در هنرمندی لاشایی و ادوار کاری او تجلی می‌یابند. نمایشگاه سعی کرده است این بافت زمانه یا بافت اجتماعی را نشان دهد. ازاین‌رو بخش‌هایی از این بافت را که تأثیرهای تحول‌ساز داشته‌اند، انتخاب کرده و به نمایش گذاشته است. آنجایی که صحبت از جنگ ویتنام و تأثیر آن بر جریان‌ها و محافل هنری می‌شود یا در جای دیگری که از بمباران‌های تهران صحبت می‌شود، نماهایی از این روایت نمایشگاه هست.

بافت دنیای شخصی و خانوادگی نمایشگاه حتی به عواطف هنرمند و تلاطم‌های روحی و روانی نیز توجه کرده و دنیای خانوادگی و شخصی را به‌مثابه یک بافت در نظر داشته است. نمایشگاه با اسناد شخصی و خانوادگی شروع می‌کند. کودکی و یادداشت‌های درسی هنرمند بخشی از آثاری است که حالا شأنیت موزه‌ای یافته و همچون یک آلبوم خانوادگی در برابر مخاطبان قرار گرفته‌اند.

اینها بخش‌هایی هستند که هنرمند را در ساحت احوالات انسانی بیان می‌کنند و او را محصور در آثار نگه نمی‌دارند. اما روایت دنیای شخصی و خانوادگی تنها در اسناد و نسب‌شناسی خانوادگی نمی‌ماند بلکه دنیای روابط و رفاقت‌های او نیز بخش دیگری از این بافت را می‌سازد. آنجا که نمایشگاه با نمایش دو قطعه فیلم به خاطره‌ای می‌پردازد که دیدار و آشنایی هنرمند را با سینماگران و شاعرانی همچون سپهری، کیمیایی، احمدرضا احمدی و دیگران در خود دارد. در جای دیگر بیان روزگار درگذشت مادر هنرمند و احوالات او در زمان خاص خود و تأثیر روانی بر دنیای ذهنی هنرمند و خلق آثارش است. نمایشگاه از آغاز هنرمند را در جایگاه راوی هنرمند قرار داده است. بیننده مدام با هنرمند روبه‌رو می‌شود، او را در تصویر و فیلم می‌بیند که خودش حرف می‌زند یا جای دیگر صدای هنرمند است که اشعارش را می‌خواند و از آغاز نمایشگاه این کلام لاشایی است که به‌تناوب بر کنار آثار نقش بسته و مخاطب وقتی آنها را با زبان اول‌شخص می‌خواند به‌نوعی دیگر با هنرمند رودررو می‌شود. درنهایت با دیدن آثار به شکل غیرمستقیم نیز با لاشایی روبه‌رو می‌شود که به‌وسیله واسطه‌های بیانی موزه همچون گرافیک و فیلم متصل به روایت هنرمند شده‌اند و همچون سندی بر روایت‌های هنرمند می‌شوند. اگرچه همه آنچه نمایشگاه از لاشایی می‌سازد در دل هنرمند و زمانه‌اش وجود دارد اما این نمایشگاه است که آنها را انتخاب می‌کند و در کنار هم می‌چیند؛ چینشی که بر خط زمان نیست بلکه همه زمان و موضوع را یکجا و در یک‌لحظه در کنار هم و در دهلیزهای نمایشگاه جای می‌دهد و مخاطب در دل متن و روایت حاضر می‌شود و آن را با حضور خود طی می‌کند، گویی که همسفر با هنرمند شده و به درون دهلیزهای ذهنی و هنری هنرمند می‌رود و آن را تجربه می‌کند و این، تمایز نمایشگاه موزه‌ای با دیگر رسانه‌هاست. موزه یک‌سویه روایت و تفسیر نمی‌کند بلکه متن خود را در معرض تجربه و حضور مخاطب می‌گذارد. بیننده نیز در مسیر خود دست به انتخاب می‌زند و در خود دوباره چینش می‌کند و درواقع دوباره متن را که اینجا یک هنرمند است، می‌سازد. اینجا لاشایی دوباره توسط خود هنرمند ساخته می‌شود و با تجربه او شکل می‌گیرد. ازاین‌رو نمایشگاه، هنرمند یعنی لاشایی را از تجربه مستقل و ثابت به تجربه‌ای سیال و شخصی در دنیای مخاطبان تبدیل می‌کند که هرکس می‌تواند با تجربیات و خوانش خود یا انتخاب بخش‌هایی از متن‌ها و پاره‌متن‌ها معنایی برای خود بسازد. این نمایشگاه نشان می‌دهد که لاشایی و درواقع هنرمند یک فرد نیست و همان‌گونه که آثارش می‌تواند پیوندهای مختلف بخورد و خوانش‌های مختلف ایجاد کند وقتی هنرمند هم به یک موضوع موزه‌ای تبدیل می‌شود، می‌تواند به تجربه مخاطب تبدیل شود، به میزان مخاطب‌هایش تکثیر شود، تجربه‌های مختلفی را بسازد و این خاصیت و تمایز موزه از رسانه‌های دیگر است که می‌خواهند یک معنا و یک تفسیر را بسازند.

مکعب سفید

تأملی بر اجرای «دایره»

تاریخی که به یغما می‌رود

عسل عباسیان

اِشا صدراِشکوری، در اجرای «دایره»اش که چندی قبل در موزه هنرهای معاصر در فستیوال «سی روز، سی پرفرمنس، سی هنرمند» به وقوع پیوست، با تأمل بر مفهوم «حریم خصوصی» پرسش‌هایی در ذهن مخاطبان ایجاد کرد. او پیراهنی بلند بر تن داشت که قسمت‌های مختلف آن، دایره‌هایی رنگارنگ را دورش حلقه کرده بود؛ دایره‌هایی که حریم‌های او را مشخص می‌کردند. چنانچه در استیتمنت هنرمند ذکر شده بود: اولین حلقه: خانواده، عشق و فرزندان، حلقه دوم: دوستان و فضاهای اجتماعی و حلقه نهایی به غریبه‌ها اختصاص پیدا می‌کند. پیش از اجرا، به آنها که وارد محل اجرا می‌شدند، ظروف گل سرخی داده می‌شد و در طول اجرا نیز وقتی آنها وارد اجرای اِشا صدر می‌شدند و در حریم او (دایره‌های رنگی پیراهنش که دورش پهن بود) پا می‌گذاشتند، دو انتخاب داشتند، یا گل‌سرخی‌های یادگار از جهاز مادربزرگِ او را با چکشی تکه‌تکه کنند و بخشی از آن را با خود ببرند و بخشی را روی دامنش جا بگذارند یا به‌طورکلی از بردن گل‌سرخی‌ها صرف‌نظر کنند. جالب آنکه اغلب شرکت‌کنندگان در این پرفرمنس‌آرت که بیش از ۲۰۰ نفر بودند، ترجیحشان بردنِ تکه‌ای از تاریخ مشترک، حتی به قیمتِ تکه‌تکه‌کردن و شکستن و ازقیمت‌انداختنِ آن بود. گل‌سرخی‌ها تکه‌تکه می‌شدند و تاریخ مشترک صدساله به یغما برده می‌شد. تلافی درهم‌شکستنِ حریم و حرمت و احترامِ، زیرِپاگذاشتنِ خاطره مشترک بود، بی‌هیچ ترس و واهمه‌ای. در میان خیلِ شرکت‌کنندگان، شاید پنج یا شش‌نفر، شیوه تلافی را انتخاب نکردند و برخلاف پرفرمر که به جبرانِ شکسته‌شدن حریمش، حریم دیگری را می‌شکست، از شکستن تاریخ مشترک و خوارشمردن و ازقیمت‌انداختنش صرف‌نظر می‌کردند و ترجیح می‌دادند گل‌سرخی‌ها، تمام‌وکمال و بی‌تجربه انهدام، نزد اِشا صدر بماند.

این واکنش مخاطب در اجرای صدر، شاید مشتی باشد، نمونه خروار... ؛ خرواری که ماییم؛ آدم‌های جامعه‌ای که در آن تملک و به‌یغمابردن، حتی به قیمت انهدامِ زیبایی و شکوهِ تجربه تاریخی مشترک، ترجیح داده می‌شود.

بوم خاکستری

درباره نمایشگاه «حسود»

حسود، تکه‌ای از تاریخ کور

حسین گنجی

بیراه نیست که جست‌وجوی امر شخصی و فراشخصی در هنر معاصر را کلاسیسیسم دوران ما بنامیم؛ یا دست‌کم نوعی واکنش علیه چیزی که به‌عنوان روح رمانتیک و اخلاقی جامعه درک می‌شود که بخش اعظمی از هنر درخورتوجه این روزها را تحت نفوذ خود دارد و از سوی دیگر، احساس افزایش فهم، احساس فهم‌پذیری عمیق اعیان طبیعی و بشری و به عبارت دیگر نقد محتوایی لایه‌های خزیده به درون پوست جامعه، که اتفاقا ناشی از تجربه زیستی و زیبایی‌شناختی است، نظریه‌پردازان فیلسوف را به این سمت بکشاند که هنر را شکلی از معرفت تلقی کنند و هنرمندان را ترغیب کرده به اینکه هنر را شکلی از انکشاف طبیعت درونی چیزها به‌شمار آورند که محال است به هیچ طریق دیگری حاصل شود.

ادامه در صفحه ۱۱

آونگ

برداشت‌های کوتاه در باب هنر معاصر

ضدیت با قانون بقا

علیرضا امیرحاجبی

همواره گفته‌ام که به‌طور مشخص و دقیق نمی‌توان تعریفی از هنر به‌خصوص هنرهای معاصر و امروزین ارائه داد. این عدم توانایی نشانه ضعف و ناتوانی در سخن‌گفتن از هنر معاصر نیست، بلکه نوعی ویژگی است که اجازه نگرش‌های یک‌جانبه و مطلق را از مؤلف متون هنری دریغ می‌کند. البته هستند مؤلفانی که می‌نویسند و خواننده هم چیزی از نوشته‌های آنان سر درنمی‌آورد. زمان تکیه بی‌چون‌وچرا به متن پایان یافته است. این پایان، خود سرآغاز بسیاری از تحولات بود. درست است که بخشی از هنر پرفورمنس از محیط و به دستان هنرمندان تجسمی و از گالری‌ها آغاز شد اما نباید نقش هنرمندان نمایشی و فلسفه حضور در برابر مخاطب را که از تئاتر ریشه می‌گیرد، فراموش کرد. بخشی از این اعلام پایان مرکزیت متن به دست همین هنرمندان تئاتری رقم خورد. در جایی نوشته بودم که اجرای بداهه و بدون متن نمایشی «طاعون» اثر آنتونن آرتو، یکی از درخشان‌ترین لحظات حضور یک هنرمند در قامت اجراگر بود؛ رویدادی که دیگر تکرار نخواهد شد.

هنرهای معاصر با شکستن مرزهای مشخص و دقیقی که به شکلی سنتی هنرمندان و ایده‌ها را درون خود حبس کرده بود، سیالیتی را به وجود آورد. این سیالیت هویت‌های ویژه از جمله نقاش/ نقاشی، عکاس/ عکاسی، موسیقی‌دان/ موسیقی را به کناری گذاشت و نسل جدیدی از هنرمندان چندکاره و چندحرفه‌ای را به وجود آورد. اتمسفری از جهان طیف‌ها اثر آنیما احتیاط در فستیوال سی پرفورمنس یکی از همین‌گونه برخوردها با هنرهای معاصر است. این رویداد برای گروه وسیعی از تماشاگران و دست‌اندرکاران موزه هنرهای معاصر تهران طراحی و اجرا شده بود. وی مخاطبان را با یک کتاب به نام «اتمسفری از جهان طیف‌ها» و یک «رویداد صوتی- اجرائی» مواجه کرد. کتاب دربرگیرنده مجموعه‌ای از ایده‌ها برای موزه هنرهای معاصر تهران بود. تنوع محتوایی کتاب شامل یادداشت‌ها، عکس‌ها، نقاشی‌ها، توضیح رویدادهای اجرائی، طرح‌های شماتیک و متون تحلیلی می‌شد که با مشارکت دیگر هنرمندان و در قالب ویژه‌ای تدوین شده بود. این ایده‌ها، ظاهرا تلاش‌هایی است برای برون‌رفت از رکودی که موزه هنرهای معاصر را فراگرفته است. احتیاط در این کتاب، فرم جدیدی از نوشتار را معرفی و آن را «ناوار» می‌نامد. این ابداع برای جامعه هنری می‌تواند حائزاهمیت و درخورنقد باشد. «ناوار»، متنی چندمؤلفی، چندرسانه‌ای، چندزبانی و باز است. صحافی‌نشدن کتاب نیز دلالت بر همین بازبودن داشت. یکی از ایده‌های کاربردی پیشنهادشده، چیدمانی است با عنوان «گذرگاهی میان باغ مجسمه». به روایت خود کتاب، سازه‌ای چوبی (مانند پل) که از قسمت ورودی پارک لاله شروع می‌شود و با گذشتن از کنار مجسمه‌ها امتداد یافته، در قسمت انتهایی باغ مجسمه، در نزدیکی بازارچه خاتمه می‌یابد.

این مسئله که ایده‌ای کاربردی برای یک چیدمان موقت در بستر یک پرفورمنس‌آرت طرح می‌شود، راهکار جذابی است. «گذرگاه» این امکان را می‌دهد که مخاطبان، درحالی‌که روی پلی چوبی قدم می‌زنند، از سمت ورودی پارک لاله (ورودی همجوار با موزه) وارد باغ مجسمه و از قسمت انتهایی در نزدیکی بازارچه خارج شوند و ارتباط بصری و پرسپکتیو متفاوتی را نسبت به مجسمه‌های این باغ پیدا کنند.

یکی دیگر از ایده‌های طرح‌شده در کتاب، «شکوفه‌های باغ» نام دارد که عبارت است از اینستالیشنی از چهار منشور و منبع نور، مقابل نورگیرهای اصلی موزه تا مکانیسم درهای قدیمی با شیشه‌های رنگارنگ را بازسازی کند. دیگر پیشنهاد به موزه، «خیال» نام دارد. در «اینستالیشن- ویدئوی» خیال، طی دو مرحله، مجسمه ماکس ارنست که پشت به موزه دارد و به صورت کامل و از روبه‌رو برای عابران قابل‌مشاهده نیست، به تصویری قابل‌مشاهده تبدیل می‌شود.

اتمسفری از جهان طیف‌ها، شامل دیگر پیشنهادات نیز هست که عملی‌کردن آنها بسیار هزینه‌بر و حتی غیرممکن است. به‌عنوان‌مثال در «رادیوی قرمز» در جایی از طرح، یک هلیکوپتر باید هفت‌بار به بام موزه نزدیک شود و فاصله بگیرد. در عرصه هنر معاصر، فارغ از مسئله اجرا، ایده‌ها حتی می‌توانند به‌عنوان یک اثر هنری قلمداد شوند. یکی از ویژگی‌های این نوع ایده‌پردازی‌ها این است که به مدیران و سیاست‌گذاران موزه یادآوری می‌کند که به پویایی و تعامل موزه با «محیط هنری»، در وسیع‌ترین معنای خود بیندیشند و برای آن برنامه‌ریزی کنند.

فعالیتی که با کانون نیو مدیای موزه هنرهای معاصر زیر نظر امیر راد شروع شده است و با ایجاد و حمایت این نوع حرکت‌ها نظیر آنچه در «اتمسفری از جهان طیف‌ها» شاهد آن بودیم. دیگر رویدادهای درخورتأمل در طول فستیوال سی پرفورمنس، شرایطی فراهم می‌کند که موزه هنرهای معاصر، فعالیت‌هایی پیش‌برنده داشته باشد. «رویداد صوتی- اجرائی» هفتم بهمن‌ماه، ماهی‌گیری با هاراگوچی نام داشت که طراحی رویدادهای دیداری را آنیما احتیاط و طراحی صوتی این فضا را آنیما احتیاط، امیرحسین اسماعیلی و سینا کریمی برعهده داشتند. در کنار موسیقی الکترونیک، سازبندی این رویداد عبارت بود از «توپ تنیس و دمام»، «توپ پینگ‌پنگ و یک صفحه پلکسی سفید»، ساکسیفون، گیتارباس، صدای دم و بازدم مخاطبانی که به مشارکت فراخوانده شده بودند و بازگوکردن متنی، حین اجرا، که از زبانی بی‌معنا بهره می‌برد. به موزه پیشنهاد شده است، صدای این رویداد را در زادروز هاراگوچی، کنار «ماده و فکر» پخش کنند.