گفت‌وگوی علیرضا امیرحاجبی با امیر راد

چنین معاصر می‌شویم

امیر راد (راست) و امیر حاجبی؛ عکس: شرق

شرق: این نشستی دونفره بود. دو هنرمند که سال‌ها با یکدیگر همکاری‌های متنوعی در حوزه‌های مختلف داشته‌اند. امیر راد و علیرضا امیرحاجبی. هرچند که موضع و نگاه متفاوتی نسبت به تعاریف و رویکردهای هنری دارند اما سابقه همکاری‌هایشان این نکته را ثابت می‌کند که می‌توان حین و در عین اختلاف عقیده به همکاری پرداخت و دوستان خوبی نیز برای همدیگر بود. گفت‌وگوی راد و امیرحاجبی لایه‌های متفاوت و متنوعی داشت. از تعریف کلمه معاصر گرفته تا نقش گالری‌ها در هنر تجسمی امروز ایران و نیز تأسیس یک کانون جدید در موزه هنرهای معاصر تهران که گامی ارزشمند و نادر تلقی می‌شود؛ کانون نیو مدیا یا رسانه‌های نوین. اما تأسیس این کانون تنها بهانه‌ای بود تا این دو هنرمند را روبه‌روی یکدیگر قرار دهیم تا تفاوت‌ها و نگرش‌های متضادی را شاهد باشیم.

می‌توانیم بحث را با اصطلاح هنر معاصر و معاصربودن آغاز کنیم. فاکتورهای معاصربودن یک اثر هنری کدام است؟ آیا اگر از ابزار روز و تکنولوژی جدید بهره ببریم، می‌توانیم اثر معاصر خلق کنیم؟ چیزی که درحال‌حاضر با آن مواجه هستیم شکلی از آشوب است؛ البته این آشوب الزاما پدیده منفی و بدی نیست. آشوب می‌تواند نکات مثبتی داشته باشد. داده‌ها به‌قدری در فضای حقیقی و مجازی زیاد شده است که به شکل جالبی سره از ناسره قابل‌تشخیص نیست.

بحث راجع به معاصربودن، مثنوی ۷۰ من خواهد شد. اما به‌طور خلاصه می‌توان گفت فارغ از برداشت ناصحیح تاریخی و تقویمی از این مفهوم، معاصربودن یعنی فرزند زمانه خود بودن. هنرمند معاصر، هنرمندی است که آثارش با بستر زیستی/پیدایی که در آن محاط است نسبت برقرار می‌کند. اینکه گفته می‌شود بهره‌گیری از ابزار (مدیوم، رسانه) جدید به معاصربودن اثر می‌انجامد و اگر از آنها بهره نبریم، پس معاصر نیستیم گزاره‌ای است یکسر نادرست. اثر هنری که چنین نسبتی برقرار می‌کند اثری است معاصر، به این ترتیب فرقی نمی‌کند با چه ابزاری دست به بیان هنری می‌زنیم؛ یک نقاشی می‌تواند اثری معاصر باشد و برعکس یک ویدئوآرت فاقد چنین ویژگی محسوب شود.

خیلی جامعه‌شناسانه به هنر نگاه می‌کنی. کمی با این نگاه مشکل دارم. در این میان نگاه به هستی و عالم نادیده گرفته می‌شود. نمی‌دانم این نادیده‌انگاری عمدی است یا نه اما جامعه خود بخش بسیار کوچکی از یک کلیت است. کلیتی که با جوهر امر والا و زیبا در ارتباط است. نگاه هستی‌شناسانه در هنر از لحن انتقادی و جزئیات عبور می‌کند... .

بستری که از آن حرف می‌زنم دربرگیرنده جامعه هم هست اما منحصر به جامعه نیست و هم‌زمان ابعاد جهانی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، طبقاتی و حتی هستی‌شناسانه را هم دربر می‌گیرد و آن‌چنان که پیداست، همه اینها در ارتباطی پویا و پیوسته با هم قرار دارند. تک‌تک افراد، هنرمند و غیرهنرمند، در نسبت با این بستر شناسایی می‌شوند. اعمال و رفتار و تولیدات فکری و مادی همه افراد هم در نسبت با چنین بستری معنا پیدا می‌کنند.

با توجه به گستره این بستر، نمی‌توانیم به‌طورکل هستی‌شناسی را کنار بگذاریم. اما می‌پذیرم که رویکردمان کمی با هم متفاوت است.

امکان این مسئله وجود دارد که هنرمندی اصولا قصد بیان مشکلات اجتماعی را نداشته باشد. شاید برای این هنرمند نوعی بیهودگی و بی‌فایدگی نگاه انتقادی وجود داشته باشد. خود من مدت‌هاست ارتباطم را با فضا و زمینه‌های انتقادی- اجتماعی قطع کرده‌ام. یعنی به‌طورکل این نگاه را تأثیرگذار نمی‌بینم، چون امتحان کرده‌ام این را می‌گویم. هرکسی حرف خودش را می‌زند و به دیگران گوش نمی‌دهد. شاید همین درست باشد. از جامعه و فضای تمدنی خارج می‌شوم و به محیطی طبیعی می‌روم و بدون دخالت دیگران و نگاه دیگران اثر خودم را خلق می‌کنم. اگر من در طبیعت کار کنم آیا هنرم معاصر هست یا نیست؟ قطعا معاصر است اما انتقادی-اجتماعی نیست. در اینجا کمی زاویه داریم با همدیگر... .

وقتی اثرت را در طبیعت خلق می‌کنی به‌هرحال شکل مستند (عکس، فیلم و...) آن را در معرض نگاه دیگران قرار می‌دهی و درنهایت مثلث خالق، اثر، مخاطب، کامل خواهد شد. کنش تو در پروسه خلق اثر هنری، یک واکنش به شرایط برآمده از بستر زیستی تو است یعنی دست‌کم واکنش به «هرکسی حرف خودش را می‌زند و به دیگران گوش نمی‌دهد» است، که می‌تواند انتقادی باشد یا نباشد، اما از منظر تو، نسبتی با این بستر برقرار می‌کند و معاصر است. نسبت هنرمند با این بستر می‌تواند صورت‌های گوناگونی در جهت‌گیری بیانی داشته باشد. الزاما سلبی و انتقادی نیست، می‌تواند ایجابی و تشویقی باشد یا صورت‌های دیگری پیدا کند.

در اینجا یک پرسشی پیش می‌آید که هنر پساجنگ در غرب چقدر توانست جوامع غربی را تحت‌تأثیر خودش قرار دهد. هنر معاصر از چه فاجعه‌ای جلوگیری کرد. من نمونه‌ای سراغ ندارم و فکر می‌کنم مسئله برای هنرمندان منتقد کمی شخصی بود. این مسئله در روان‌کاوی به‌خوبی تحلیل شده است. یک رسالتی را برای خودشان تعریف کردند که باید جامعه را تغییر دهیم. کجاست این تغییر؟

امروز که با هم صحبت می‌کنیم، افتتاحیه برخی از نمایش آثار در گالری‌ها و موزه‌های جهان مخاطبان بیشتری از یک مسابقه فوتبال در همان موقعیت مکانی دارد. آثار هنری در ژرف‌ترین وجوه زندگی مردم حضوری ملموس، گاه مستقیم و بیشتر غیرمستقیم دارند. از برنامه‌های تلویزیونی تا لوازم خانه، از طراحی پارچه تا طراحی اتومبیل، از فضای وب تا مطبوعات، از... در یک کلام فرهنگ در معنای عام آن تحت‌تأثیر آثار هنری دگرگون شده است و می‌شود. این دستاوردی است که با سرمایه‌گذاری، برنامه‌ریزی و آموزش حاصل شده و سرآغاز آن پیش از جنگ جهانی دوم است. نمونه بارز آن مکتب باهاوس است؛ شاید جالب باشد بدانیم که بخشی از مناسک رفتاری روزمره ما در خانه و در آشپزخانه‌هایی اتفاق می‌افتد و تحت‌تاثیر فضایی است که از کابینت تا برخی از لوازم آن، شکل امروزی دستاوردهای مدرسه باهاوس است.

پس از دهه ۶۰ میلادی این معاصرشدن در ایران هم آغاز می‌شود. شور و شوقی محافل هنری ایران را دربر می‌گیرد. اما... طبق معمول یک اما وجود دارد. این معاصرشدن هنر ایرانی چقدر بر مردم تأثیر گذاشت. چون خود آن هنرمندان دوست داشتند چنین عنوان کنند که تأثیرگذار هستند. من چنین تأثیری را نمی‌بینم. البته این عدم اقبال با موضع من درباره عدم الزام اجتماعی‌بودن هنر هم‌راستاست. اما آنها هم که ادعا می‌کردند با توده مردم در ارتباط هستند، تیرشان به سنگ خورد.

باید این موضوع را در همان بستر زمانی دید و سنجید و در اینجا به بخش تجسمی آن می‌پردازم. از میان هنرمندان فعال آن دوره، دو گروه عمده را می‌توان جدا کرد و به زبان همان زمان مشخص کرد. دسته اول هنرمندان متعهد که داعیه تأثیرگذاری بر جامعه را داشتند و بیشتر دربرگیرنده هنرمندانی با تفکرات چپ بودند؛ و دسته دوم هنرمندان غیرمتعهد که با نگرش فرمال در آثارشان شناخته می‌شدند و گروه شاخص آنها هنرمندان جنبش سقاخانه بودند. دسته اول دماسنج اتفاقات جاری جامعه بودند و بنابر نگرش ذهنی‌شان علیه دستگاه حاکم و موردوثوق گروه کثیری از مخاطبان آثار هنری. آثار این دسته، دست‌کم در همان زمان، تأثیرات مدنظرشان را بر اجتماع می‌گذاشت؛ به‌عکس آثار هنرمندان دسته دوم به طور ضمنی نماینده تجدد و ویترین ایران نوین در مقابل جهان به شمار می‌رفت و طبیعی است که این دسته هم به‌لحاظ صورت آثار و هم ذهنیت هنرمندان آن اقبال دسته اول را در تأثیرگذاری اجتماعی در آن زمان نیافتند.

کاملا مخالف هستم با این موضع‌گیری. دوباره با یک پیش‌شرط مواجه هستیم. اینکه آیا همان هنرمندان مکتب سقاخانه ادعای تأثیرگذاری بر توده مردم را داشته‌اند یا نه؟ من نماینده آن دوره نیستم اما حتی اگر آن ادعا را هم داشتند موفق بوده‌اند. امروز مکتب سقاخانه مهم‌ترین جنبش هنری ایران قلمداد می‌شود. ارزش هنری و تفسیری آثار هنرمندان این جنبش آن‌قدر زیاد بوده که می‌توان آن را در عکاسی، نقاشی، گرافیک و حتی چیدمان‌های مفهومی امروز هم به‌خوبی مشاهده کرد. جنبش نقاشی انتزاعی آن دوران آیا توانست جای پایی در امروز جامعه ایران داشته باشد؟ به هیچ‌وجه. دوم اینکه هنرمندان به اصطلاح خودشان چپ رئالیسم در دستور کارشان بوده. راه دیگری نداشتند. رفیق استالین برایشان خط مشی می‌نوشته. آنها باید نگاه سوسیال‌رئالیستی می‌داشتند و رسالتی را بر دوش می‌گرفتند و در انتها نیز منزوی و نابود شدند.

سقاخانه جنبش بود و نه مکتب، چون هیچ‌کدام از عناصر یک مکتب هنری را ندارد، این جنبش بر مبنای نیازهایی که در زمان خودش می‌دیده زبان بصری جدیدی را ارائه می‌کند. هنرمندان این جنبش این نیاز را به‌خوبی درک کرده بودند و به آن پاسخ دادند. به همین هم دلیل معاصر زمان خودشان بوده‌اند.

پس جنبش- مکتب سقاخانه چه مشکلی داشته؟ معاصر که بوده... زبان بصری جدیدی را هم که ارائه داده... .

منظور من تأثیرگذاری حداقلی بر جامعه دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی ایران است که پرسش تو بود. اگر تأثیرگذاری بر جامعه، همان معاصربودن است- که من چنین نظری ندارم- به دسته اول اشاره می‌کردم.

مسئله این است که آیا هنر معاصر قانونی نانوشته دارد که بر مبنای آن الزاما هنرمند باید بر جامعه تأثیر بگذارد؟

به هیچ‌وجه. زمانی که می‌گویم اثر هنری معاصر اثری است که با بستر پیدایی خود نسبت برقرار می‌کند، منظورم از این نسبت به هیچ‌وجه تأثیرگذاری بر این بستر و بر جامعه به‌عنوان بخشی از این بستر نیست. در این گزاره نه تأثیرگذاری بلکه تأثیرپذیری شرط لازم است. تأثیرگذاری تابعی از شرایط گوناگون ازجمله زمان خواهد بود و دست‌کم در کوتاه‌مدت قابل‌سنجش نیست. به‌عکس تأثیرپذیری در برقراری این نسبت قابل نقد و بحث است و عمده نقد آثار معاصر دربرگیرنده چنین نگاهی است. اگر به دسته‌بندی پیشین برگردیم، من هم با تو موافقم که امروز و تأکید می‌کنم بر کلمه امروز، تأثیرات جنبش سقاخانه غیرقابل انکار است و بسا فراتر از تصورات و ذهنیات هنرمندان آن، حتی فارغ از تأثیرات هنری می‌توان به برخی از تأثیرات فرهنگی آن هم پرداخت. راه یافتن برخی از آثار هنرمندان این جنبش به دایره فرهنگ بصری عامه مردم، نویدبخش گسترده‌شدن و ارتقای سواد بصری است.

در یک کلام فرهنگ در معنای عام آن تحت‌تأثیر آثار هنری دگرگون شده است و می‌شود. این دستاوردی است که با سرمایه‌گذاری، برنامه‌ریزی و آموزش حاصل شده و سرآغاز آن پیش از جنگ جهانی دوم است. نمونه بارز آن مکتب باهاوس است

پس می‌توانیم به یک روند هنری و آثار آن با دیدی آینده‌نگرانه نگاه کنیم و به انتظار بایستیم. عجله نکنیم و به‌سرعت سراغ تخطئه اثر نرویم. شاید روزی... .

بله، تقریبا در تمام تاریخ هنر چنین بوده. در آینده است که می‌توان تأثیر یک جنبش یا یک اثر هنری را تحلیل کرد. به‌طور مثال مکتب امپرسیونیسم در زمان خودش چندان جدی گرفته نشد و باید سال‌ها می‌گذشت تا ارزش ایده‌ها و آثار آنان درک شود. آن نکته‌ای را که در زمینه آشوب مطرح کردی اینجا نیز مصداق دارد. در همان دوره نیز امپرسیونیست‌ها، هنرمندان سالن و صدها هنرمند با سبک و روش‌های دیگر هنری، هم‌زمان در حال تولید آثار هنری بودند. تا پیش از سه دهه اخیر، سنت تاریخ‌نگاری هنر غرب نقش مبصر را ایفا کرده و از میانه آن آشوب، تأثیرگذارترین را برجسته کرده یا به بیان دیگر تأثیرگذاری آنها را تبیین کرده و در شمار برجستگان آورده است. در سال‌های اخیر نقش و اهمیت هنرمندان و جریانات دیگری از میانه آن آشوب‌ها در حال کشف و تبیین است. زمان داوری است بسیار خوب و منصف.

بله، هنرمندان حاشیه‌نشینی که ساده‌زیست بودند و به انقلاب‌ها و مانیفست‌ها هم کاری نداشتند. خود این داستان انقلابی رفتارکردن و ساختارشکنی هم که تا امروز ادامه یافته باعث سروصداهای زیاد و توخالی شد. سروصداهایی که پس از مدتی به حاشیه رفت. هم در معماری این موج شدت گرفت و هم در هنرهای تجسمی و مفهومی. چیزهایی نو که درصدد فروپاشی مکتب‌های گذشته هستند. این هنر ساختارشکن بر این توهم پافشاری می‌کرد و شاید الان هم می‌کند که مانا و پویا خواهد ماند؛ درصورتی‌که به‌سرعت خودش تبدیل به پدیده‌ای کلاسیک شد. این خودش نوعی تناقض است؛ یعنی دو فاکتور انقلابی‌بودن هنر و نوبودن آن به‌سرعت کهنه می‌شود. در هنر معاصر ایران هم با این ماجرا مواجه هستیم؛ به‌ویژه در جایی مثل هنر مفهومی که مرزهای زبان و زیبایی بسیار شناور هستند.

ساختارشکنی آن‌چنان‌که جا افتاده و نه حتی در معنای فلسفی آن، اگر نسبت درستی با زمینه و جهانی که هنرمند در آن زندگی می‌کند برقرار کند درک‌شدنی است، اما در بسیاری از آثار هنری معاصر ایران، دلیلی برای این کنش‌ها پیدا نمی‌کنیم. معمولا شکلی از اجرا و اثر اپیدمی می‌شود تا موج بعدی اپیدمی جدید.

خیلی با سعه‌صدر به قضیه نگاه می‌کنی که از ویژگی‌های توست. من در این زمینه بسیار خسیس و مقتصد نگاه می‌کنم؛ یعنی بشخصه واقعا نمی‌فهمم چرا در قرن بیست‌ویکم و سال ۱۳۹۴ یک آدم سالم به لحاظ عقلی و بدنی باید به خودش سیخ و میخ فرو کند یا با تیغ و شیشه خودزنی کند. شاید مخاطبانی هم پیدا شوند و استقبال کنند از این سادومازوخیسم. این دیالوگ با بدن ناآشنا و مهجور شرقی را درک نمی‌کنم. تکلیف ما دو نفر چیست؟

خب ما دو نفر که نظرات هم را می‌دانیم. هم راستا هستیم. تابه‌حال نیز بر همان معیار پیش رفته‌ایم. معتقدم این‌گونه خودزنی‌ها نسبتی با بسترهای فرهنگی ما ندارد... .

آن هنرمندانی که خودزنی می‌کنند هم جواب می‌دهند، در راستا و ارتباط مستقیم با خشونت‌های اجتماعی ما دست به بازنمایی آن می‌زنیم.

پاسخ من همواره این است که به بستر پیدایی این آثار توجه کنیم تا مسئله روشن شود. ما شاهد اوج این‌گونه آثار در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی اروپا و آمریکا هستیم. دوره‌ای تاریخی که دربرگیرنده جنبش‌های دانشجویی، خرده‌فرهنگ هیپی‌ها و جنبش‌های فمینیستی است با تمرکزی کم‌وبیش بر مسئله بدن، مالکیت بدن و موضوعات مربوط به آزادی و اختیار در رابطه با بدن. از سویی تقابلی جدی با آموزه‌های مسیحی به‌عنوان فرهنگ دینی غالب در میان بود. جنگ ویتنام، آشوب‌های سیاسی، انقلاب‌ها، شکنجه و... همه و همه در کنار عقبه تاریخی، فلسفی و هنری مباحث مربوط به بدن، خلق چنین آثاری را موجب شد. همین خلاصه باید شکی جدی ایجاد کند و سؤالاتی جدی‌تر که در ایران کدام‌یک از این عناصر تاریخی وجود داشته‌است؟ چقدر مسئله بدن در فرهنگ ما مطرح شده‌است؟ آیا این آثار نسبتی درست با زمینه‌های فرهنگی برقرار می‌کنند؟ و... در نبود این‌گونه توجهات، به نظرم این آثار صرفا برای ایجاد شوک و هیجان در مخاطب و رفع موقت عطش مخاطب به امر نو و درنهایت سروصدایی موقت برای پدیدآورندگان آن، کاربرد دارد.

مسئله مکان و زمان در اینجا بسیار مهم است. چه رویدادهایی باعث شده‌اند تا یک کنش هنری روی دهد و این کنش هنری در کجا اتفاق می‌افتد؟ یک اجرا در گالری یا در یک پارک یا در خیابان پیام‌های کاملا متفاوتی را ارائه می‌دهد. وقتی در پرفورمنس «سرخوشی» به آن نحوه خاص کف گالری را تمیز کردم، دلالت اجرا به خود گالری رجعت داشت؛ یعنی نمی‌توانستم آن را در یک رستوران یا یک سینما اجرا کنم. اگر بادت باشد، روز افتتاحیه فستیوال ۳۰ پرفورمنس، ... در گالری ایست بود... دو سال پیش... از این ماجرا که بگذریم نکته جالب توجه که اینجا به ذهنم آمد، تعداد نسبتا زیاد گالری در تهران است که نشان‌دهنده بیش‌فعالی هنر در مرکز و پایتخت است، درحالی‌که گویا سایر شهرهای بزرگ ایران با چراغ خاموش حرکت می‌کنند. اما وضع را بسیار بهتر از سال‌های گذشته می‌بینم. گالری‌ها در مواجه با هنرهای مفهومی نرمش بیشتری نشان می‌دهند. تحمل‌شان بالاتر رفته... .

گالری در ذات خود علاوه بر یک نهاد هنری، یک بنگاه مالی و تجاری است و طبیعی است که با آثار نامانا سر ناسازگاری داشته باشد. حتی اگر هنر مفهومی و مانا را بپذیرند تا زمانی که خریدارانی جدی رخ ننمایند، این آثار جایی بهتر از حاشیه‌ای بر متن نمی‌یابند. مانند سایر نقاط جهان، گالری‌های مختص این آثار در ایران هم کم‌تعدادند و غالبا در جهان تحت حمایت نهادهایی مثل دانشگاه‌ها، شهرداری‌ها و از این دست قرار دارند. من هم مثل تو نسبت به پدیده ازدیاد گالری‌ها خوشبین هستم. دست‌کم معنای آن عرضه آسان‌تر تعداد بیشتری از آثار هنرمندان است و در بهترین حالت جریان مالی بهتر و تأمین هنرمندان. نکته مهم این است که اغلب گالری‌های تازه‌تأسیس در دسته گالری‌های میانی، یعنی با هدف معرفی آثار قرار می‌گیرند. ما در ایران با تأخیری ۴۰ ساله نسبت به مراکز هنری غرب، به وضعیت انفجار جمعیت گالری‌های میانی نزدیک می‌شویم؛ این درحالی است که در دهه گذشته فضای مجازی نقش بسیار پررنگی در کم‌اهمیت‌شدن این گالری‌ها ایفا کرده است و ایران هم در این میان مستثنا نخواهد بود. به نظرم یکی از دلایل توجه به آثار مفهومی در گالری‌ها، احساس نیاز این دسته از گالری‌ها به تغییر هویت و نوع دیگری از نقش‌آفرینی در عرصه هنر است.

مسئله برای شخص من این است که قبول می‌کنم حیات یک گالری بستگی به درآمد اقتصادی‌اش دارد. اما نمی‌توانم قبول کنم که یک گالری‌دار خود را نوعی خدایگان فرض کرده و با تحقیر به هنر مفهومی بنگرد و این شیوه و زبان هنری را پایین‌تر از هنرهای ابژکتیو مانند نقاشی قرار دهد.

اگر مسئله اقتصادی هم در رأس اهداف یک گالری باشد باید در نظر گرفت که امروز بالاترین قیمت‌ها در بازار جهانی هنر، متعلق به آثار مفهومی است. از آنجا که بازار هنر ایران هم در تلاش است تا با بازار هنر جهانی ارتباطی پویا برقرار کند، طبیعی است وضعیتی که ذکر کردید وارونه خواهد شد و چه بهتر که این فرایند برآمده از مطالعه باشد و نه فشار بازار.

ادامه در صفحه ۱۴

تابلوی کلمات

کرشمه حروف به روایت پیلارام

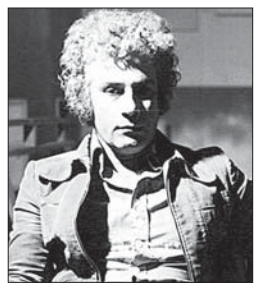
مریم میری

۳۹ اثر از زنده‌یاد فرامرز پیلارام، نقاش پیش‌کسوت ایرانی، چندی است در گالری سهراب به همت بخش خصوصی و مجموعه‌دارانی مانند صادق تبریزی، گردآوری و به‌نمایش گذاشته شده است. در این نمایشگاه، سعی شده بیشتر، آثاری به‌نمایش درآید که کمتر دیده شده یا اصلا دیده نشده است. تعدادی از این آثار، از مجموعه تبریزی به امانت گرفته شده و تعدادی هم از حراج‌های خارجی خریداری و در معرض نمایش و فروش قرار گرفته است.

فرامرز پیلارام متولد ۲۱ فروردین ۱۳۱۶، نقاش، خوشنویس و از پیشگامان مکتب سقاخانه و نقاشی‌خط در ایران است.

تابلوهای به نمایش درآمده ابعاد مختلفی دارند، آثار کاغذی کوچک تا تابلویی به ابعاد دو و نیم در دو متر. که از ده میلیون تا دو میلیارد قیمت گذاری شده است.

این آثار در دو طیف نزدیک به هم هستند: نقاشی‌هایی در مکتب سقاخانه و نقاشی‌خط. نقاشی‌ها تصویر تخیلات ذهن نقاش هستند که ریشه در واقعیت ملی و سنتی دارند؛ تصاویری انتزاعی با اندیشه ایرانی و مذهبی؛ ترکیبی از سنت و مدرنیته؛ نقوشی سوررئال برگرفته از باورهای عامه مردم که با اشکال و ترکیب‌های هندسی بُعد یافته‌اند. استفاده از موتیف‌های تزیینی، نمادهای مذهبی مانند ضریح، دست، مرغ آمین، درها و قفل‌ها و... مشخصه مکتب سقاخانه است که در کارهای پیلارام دیده می‌شود. همین‌طور استفاده از رنگ‌هایی که یادآور مراسم مذهبی هستند؛ همچون سبز و طلایی که مجموع تمام این المان‌ها و نمادها



در نقاشی‌ها بی‌اختیار مراسم سوگواری و مخصوصا محرم را در خاطر بیننده زنده می‌کند. پیلارام در نقاشی‌خط‌ها گاهی از خط فقط به عنوان یک المان بصری که یادآور سیاه‌مشق‌های قدیم یا حتی نوشته‌های طلسم‌گونه است بهره جسته و با تکرار حروف، تصاویر بی‌بدیلی ایجاد کرده است. با کرشمه‌های حروف الفبای ایرانی که با گردش قلم در دستان هنرمند پیلارام به روی کاغذ ترسیم شده‌اند، گویی حروف به سماع درآمده‌اند.

او در تعدادی از نقاشی‌خط‌ها نیز از حروف و کلمات برای بیان معانی و تجلی نیاز درونی سود جسته؛ همانند تابلوهایی که آیات قرآنی را به زیبایی ترسیم کرده است. بازگشت عجیب و پراثر پیلارام پس از سال‌ها نبودن خبری از او و آثارش، حکایت از این دارد که هنوز در حوزه تجسمی، بخش‌های خصوصی و مجموعه‌داران فعال‌تر از بدنه دولت عمل می‌کنند. گنجینه‌ای از بهترین و منحصربه‌فردترین آثار پیلارام که یکی از استادان نقاشی معاصر به‌حساب می‌آید، امروز در شرایطی در ایران گرد هم آمده که می‌تواند برای سال‌های سال در کشور باقی بماند. اگر دولت وارد عمل شود می‌تواند پیش از آنکه دوباره هرکدام از این آثار به‌فروش‌رسیده و به گوشه‌ای از دنیا هجرت کنند، آنها را برای موزه‌های رسمی داخل کشور خریداری کند. اما آیا دولت از این فرصت بهره می‌برد؟ آیا از مسئولان بخش تجسمی وزارت ارشاد کسی میهمان گالری سهراب بوده و از نزدیک، نقاشی‌خط‌ها و تابلوهای این استادِ کم‌نظیر مکتب سقاخانه را دیده است؟

ادامه از صفحه ۹

همه‌چیز پشت میز مذاکره حل می‌شود

اسپانیا جزء تمرکززدایی‌شده‌ترین کشورهای اروپایی از زمان مرگ فرانکو به این سو است. به‌رسمیت‌شناختن پلیس محلی کاتالونیا به جای پلیس ملی و همچنین استقلال نهادهای مالی باسک، ازجمله مسائلی بوده‌اند که دولت مرکزی مادرید آنها پذیرفته است. آیا فکر نمی‌کنید از طریق مذاکره می‌توانید امتیازات حقوقی و قانونی بیشتری را از مادرید بگیرید؟

خاوی لوپز: برای یافتن هرگونه راه‌حلی به منظور رفع مشکل کنونی، دو دولت باید پشت میز مذاکره بنشینند و گفت‌وگو را آغاز کنند. در روند گفت‌وگو است که معامله صورت می‌گیرد و تلاش برای یافتن یک راه‌حل انجام می‌شود. در مواجهه با یک مشکل سیاسی دو دولت باید از ابزارهای سیاسی برای حل مسئله استفاده کنند. پاسخ دیگری جز مذاکره برای این موضوع وجود ندارد.

فران پدرت: حتی اگر بتوان قدرت بیشتری به کاتالونیا محول کرد، این عامل کلیدی و موضوع اصلی نیست. تلاشی برای به رسمیت‌نشناختن کاتالان‌ها در اسپانیا وجود دارد که یک اشتباه است. ما نیازمند یک نظام فدرال کارآمد هستیم. بله، ما یکی از تمرکززدایی‌شده‌ترین کشورها در اروپا هستیم. بااین‌حال، آنچه به آن نیازمندیم یک فرهنگ فدرالی واقعی، وفاداری نهادها به آن فرهنگ و به‌رسمیت‌شناخته‌شدن کامل ویژگی چندملیتی اسپانیاست. ما نیازمند برگزاری همه‌پرسی درباره یک قانون اساسی تازه هستیم. ما نیازمند دستیابی به رأی اکثریت اسپانیایی‌ها و همچنین کاتالان‌ها برای تصویب قانون اساسی جدیدی هستیم. همان‌طور که پیش‌تر گفتم، درصورتی‌که این امر امروز پذیرفته نشود، مجبور به نوعی راه‌حل کانادایی هستیم. من از ایده استقلال نمی‌ترسم. به‌سادگی یک ایده جداگانه ارائه می‌دهیم؛ ایده یک فدراسیون.

پیش‌بینی شما درباره انتخابات پیش‌روی مادرید در ماه دسامبر آینده چیست؟ این موضوع چه تأثیری بر خواسته استقلال‌خواهی کاتالونیا خواهد گذاشت؟

خاوی لوپز: «ماریانو راخوی»، نخست‌وزیر اسپانیا، رهبری نیست که بتواند این بحران را حل‌وفصل کند. او در سه سال گذشته زمام امور را در دست داشته و دائما وجود مسئله کاتالونیا را انکار کرده است. در مواجهه با رویکرد فلج‌شده «حزب مردم» اسپانیا در دوران زمامداری و بی‌اعتنایی آن دولت به احساسات استقلال‌خواهانه، ما سوسیالیست‌ها تنها از یک راه حمایت می‌کنیم: راه گفت‌وگو و مذاکره و توافق از طریق آن. ما در حال تلاش برای ارائه برنامه‌ای اصلاحی هستیم که تمام شهروندان اسپانیایی به آن رأی دهند و اصلاحات در قانون اساسی را نیز به‌ویژه در حوزه شفافیت دموکراتیک و حقوق اجتماعی شامل شود.

فران پدرت: من فکر می‌کنم حزب دست راستی حاکم «مردم» به‌شدت در انتخابات آینده آرای پیشین خود را از دست خواهد داد. در نتیجه، بر این باورم که تغییر امکان‌پذیر است و درصورتی‌که فصل تازه‌ای در سیاست اسپانیا گشوده شود، بخشی از آن این است که طرفداران استقلال کاتالونیا از رویکرد حداکثرگرایانه خود بکاهند و فضا را برای دستیابی به یک توافق فدرال جدید باز کنند. من یک فدرالیست هستم و حزب سوسیالیست کاتالونیا نیز از فدرالیسم حمایت می‌کند؛ در نتیجه ما تلاش می‌کنیم ایده فدرالیسم را ترویج دهیم. من فکر می‌کنم تنها در چارچوبی فدرال است که هم می‌توان از جامعه کاتالونیا حمایت کرد و هم از کل جامعه اسپانیا، حتی درصورتی‌که امروز کاتالان‌ها درباره این موضوع تردید داشته باشند.

درصورتی‌که منازعه ادامه پیدا کند، فکر می‌کنید شاهد درگیری‌های مسلحانه در کاتالونیا، مشابه آنچه در سال‌های پیش در باسک روی داد، باشیم؟ به نظرتان واکنش ملی‌گرایان اسپانیایی به خواست استقلال‌خواهی کاتالونیا چه خواهد بود؟

خاوی لوپز: باید بگویم اسپانیا جامعه صلح‌طلب است و من هیچ‌گونه خطر بروز خشونتی را در آینده متصور نیستم.

فران پدرت: من نیز چنین فکر نمی‌کنم. خواست مبارزه مسلحانه در بستر ناسیونالیسم اسپانیایی یا در بستر ناسیونالیسم کاتالانی تنها از سوی چند گروه به‌حاشیه‌رانده‌شده مطرح شده که نفوذی در جوامع ندارند. ما هیچ نوع حمله خشونت‌آمیز یا تروری را در سال‌های اخیر در کاتالونیا شاهد نبوده‌ایم و در اوج تنش‌های سیاسی نیز دست‌بردن به چنین تاکتیک‌هایی در کاتالونیا دیده نشده‌اند.

متأسفانه شاهد رشد ناسیونالیسم در سرتاسر اروپا هستیم. ناسیونالیسم اسپانیایی و کاتالانی نیز از این قاعده مستثنا نیستند. واکنش ناسیونالیسم اسپانیایی پیش‌بینی‌پذیر است: ناسیونالیسم بیشتر و شدیدتر.

مادرید مصرانه بر این باور است که هیچ‌گونه تغییری در قانون اساسی درباره پذیرش استقلال کاتالونیا را نخواهد پذیرفت و این موضوع را خلاف قانون اساسی تدوین‌شده پس از سال ۱۹۷۵ میلادی و پایان دیکتاتوری فرانکو می‌داند. فکر می‌کنید مادرید در نهایت اصلاح قانون اساسی را در چارچوبی فدرال خواهد پذیرفت؟

خاوی لوپز: همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردم، از نظر من تنها راه برای حل بحران ارضی تدوین یک قانون اساسی جدید در جهتی فدرال است.

فران پدرت: من با این پیش‌فرض موافق نیستم. مادرید (و نه اسپانیا) یک کلیت با یک ذهنیت واحد نیست؛ همان‌گونه که کاتالونیا یک ذهنیت با خواست یکپارچه نیست. حتی درصورتی‌که قانون اساسی اسپانیا اصلی را برای جدایی در نظر نگرفته باشد، این یک نقص دموکراتیک نیست. اگر قانون‌مان را با قوانین اساسی کشورهای پیشرفته مقایسه کنیم به این نتیجه می‌رسیم. ما خواستار یک قانون اساسی فدرال جدید هستیم، درعین‌حال، نیازمند یافتن راه‌حلی از نوع کانادایی هستیم که درون چارچوب داخلی، همراه با خودمختاری باشد. به همین دلیل است که ما خواستار ایجاد نظامی فدرال، اجتماعی و دموکراتیک در اسپانیا هستیم.