مکعب سفید

نگاهی به نمایشگاه حمید شریفیان
دفاع از چندصدایی

مهدی سیفی

■ خیالبافی عنوان بامسمایی است برای نمایشی ساده و صمیمی از دست‌بافته‌های حمید شریفیان که اردیبهشت‌ماه در گالری هفت ثمر برگزار شد. شریفیان بیش از ۱۲ اثر تاپیسری در اندازه‌های ۵۰×۵۰ سانتی‌متر تا ۴۵×۲۳۵ سانتی‌متر را بر دیوارهای گالری هفت ثمر نصب کرد. انتخاب گالری هفت ثمر برای چنین نمایشی منطقی به نظر می‌رسد چراکه خانم ثمری، مدیر گالری هفت ثمر در این زمینه چهره‌ای آشناست. اگر بخواهیم در یک جمله مشخصه بارز واصلی این تاپیسری‌ها را شرح دهیم می‌شود گفت؛ نگاه مبانی گونه به رنگ وریتم و کمپوزیسیون آن هم با اسلوبی سنتی دست‌بافته در حال و هوایی مدرن است. حمید شریفیان را سال‌هاست که می‌شناسم. او که متولد ۱۳۵۱ است در دانشگاه، صنایع دستی خوانده. به نظر من مهم‌ترین شاخصه روحی شریفیان انرژی و حس پرشورش در کار و زندگی است. سال‌ها بود که شریفیان نیز چون بسیاری دیگر از بروبچه‌های فارغ‌التحصیل رشته هنر از تولید هنری ناب دور مانده بود و انگار با آن قهر کرده بود. چیزی که همیشه مرا رنج می‌داد، بسنده کردن او با آن همه شور و فکر و خیال هنری به تدریس و کار نظری بود. اینکه شریفیان یک‌سالی نشست و به ایده‌های بسیارش که گاه از آنها برایم می‌گفت، عینیت بخشید، مرا بسیار خرسند کرد. اینچنین بود که تصمیم گرفتم چند سطری در ستایش این روحیه جدیدش که زندان روزمرگی را شکسته و قصد پرواز دارد، هرچند به شتاب و کوتاه چیزی بنویسم.

او در تاپیسری‌هایش کوشیده به فضای ذهنی خویش با اسلوب نخ و پشم و پارچه سامانی هنرمندانه و زیبا دهد. نیازی نیست که بافنده یا متخصص صنایع‌دستی باشی تا با آثار او ارتباط برقرار کنی، چه این آثار بیش از آنکه از سنت و تکنیک بافندگی تبعیت کنند به نقاشی‌هایی مدرن می‌مانند. تنها تفاوت در آنجاست که در این آثار به جای قلم مو و بوم برای نقاشی از نخ، پشم و پارچه و... بهره گرفته شده.

چیزی که در کارهایش به چشم می‌آید و خوب است برقراری تعادلی است بین ترکیب‌بندی‌های جسورانه و احترام به سنت بافندگی. او توانسته در بهترین آثارش با بهره گرفتن بجا از سنت بافندگی از آن فراتر رود و تابلوهایی نوین بیافریند؛ تابلوهایی که بیننده از دیدن آنها هم خوشحال شود- چرا که وجه تزیینی

قالبی دارند- و هم متوجه گوشه‌ای از پتانسیل‌های نهفته در گنجینه سنت بافته‌های ایرانی شود. آثار شریفیان می‌تواند از سویی شعری باشد در ستایش سنت و از آن میان سنت گلیم‌بافی، از دیگرسو نقدی باشد بر بافته‌های سنتی که امروز به فجیع‌ترین شکل‌ها با ماشین یا حتی با دست بی‌خلاقیت یا بدون تفکر و صداقت تکرار می‌شوند. طبیعت کار بافت، تزیینی بودن آن است؛ چیزی که نمونه‌های درخشانش را در هنرهای ایرانی به کمال می‌توان سراغ گرفت و این در جای خود خوب است. اما اگر ذایقه مخاطبی از هنر چیزی فراتر از تزیین صرف بخواهد در نگاه اول تاپیسری نباید برایش محلی از اعراب باشد. آثار شریفیان اما می‌کوشد، به‌خصوص در آنجا که به اوج خود می‌رسد از تزیین صرف فراتر رفته و این امر دشوار و شاید ناشدنی را شدنی جلوه دهد. او در یکی از آثارش که در ابعاد ۱۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر و با پشم و نخ بافته است گویی می‌خواهد خیال آدمی را به تصویر کشد؛ خطوط درهم و بی‌انتها درست مثل افکار که گاه بی‌ربط و پیچیده و گاه مرتبط و سیال یکی پس از دیگری می‌آیند و در تحرکی دایمی جلوه‌ای اکسپرسیو پیدا می‌کنند. برخی از آثار او با نگاهی به فرهنگ عامه و از آن میان دخیل بستن شکل گرفته‌اند. برخی نیز در کثرت عناصر بصری، خط و رنگ و بافت حسی شلوغ و سرگیجه‌آور دارند و برخی کاملا برعکس، نظامی ساده و سنجیده و یکدست پیدا کرده‌اند. اما در همه‌جا طراح کوشیده خلق مجموعه‌ای منسجم و زیبا را تجربه کند. البته این آثار همه‌جا در امر ترکیب‌بندی به یک اندازه با اقبال مواجه نمی‌شوند، چه بسا گاه کاستن از عنصری نه تنها لطمه‌ای به کار نمی‌زند بلکه زیبایی آن را بیشتر نمایان می‌سازد. با این تفاسیر آنچه در این کمپوزیسیون‌ها بیشتر اهمیت دارد، آن است که در آنها اجزا و افراد نیستند که میهماند بلکه جمعیت و کلیتی است که از گردهمایی تک‌تک عناصر باهم به طواف آمده‌اند. دفاع از چند صدایی و تنوع یکی از اصلی‌ترین چیزهایی است که شریفیان با تجربه‌هایش در بافت که ظاهری تزیینی دارند به ما گوشزد می‌کند. تصور می‌شود جای آن هست که او بیشتر به وجه بیانگر اندازه یا سایز در آثارش توجه کند و آن ضیافتی را که با حوصله و دقت برای مخاطب فراهم آورده، بسیار پرشکوه‌تر و خیالبافانه‌تر، بدون خستگی و با عشق تعالی بخشد. باشد که حمید، هنرمندی باشد که گاه درس می‌دهد و نه مدرسی که گاه به تولید هنری می‌پردازد.

درباره تندیس‌های رخساره و امید بنایی
انسان خالق انتزاع است

مدیا کاشیگر

سال‌ها فقط تندیس‌هایی می‌ساختم که همین‌طور ساخته‌شده به ذهنم آمده بودند و تنها کاری که من می‌کردم باز تولیدشان در فضا بود بی آن که هیچ تغییری در آنها بدهم، بی‌این‌که حتی از خودم بپرسم بر چه دلالت دارند. هرگز هیچ‌چیز به شکل تابلو بر من ظاهر نشده است و کمتر پیش می‌آید چیزی را به شکل طراحی ببینم. گاهی که خواسته‌ام آگاهانه لوحی یا حتی تندیسی بسازم، همیشه شکست خورده‌ام. شی‌ای ساخته می‌شود، دوست دارم در آن، به‌شکلی دگرسان و جابه‌جاشده، تصویرها، حس‌ها و اتفاق‌هایی را پیدا کنم که زمانی -ندانسته- عمیقا متاثرم کرده بودند، اما اغلب قادر نیستم آنها را به یاد بیاورم و بازبشناسم و به همین دلیل برایم آشوبناک‌تر می‌شوند.

آلبرتو جاکومتی، گاوآدم

اگر این سخن درست باشد که هنر مدرن، هنری است دوسر که یک سر آن، هنرمند و سر دیگرش، منتقد یا شارح یا مفسر است و اگر بپذیریم که در سرتاسر تاریخ مدرنیته، مهم‌ترین عرصه نبرد در هنرهای تجسمی، کارزار فیگوراتیو و آبستره بوده، ناگفته پیداست که ضرورت نقد، شرح و تفسیر آثار آبستره دوچندان است؛ گیریم تنها به این دلیل ساده که در هنرهای فیگوراتیو، اگرچه بازنمایی جاندار و بی‌جان با تغییر شکل یا دگرسانی مواجه است تا پیامی انتقال داده شود، الگوی بازنمایی همواره جاندار یا بی‌جانی است که در واقعیت -طبیعت یا جهان- وجود دارد و حتی اگر بازنموده، جهانی ناواقعی و صرفا زاییده ذهن هنرمند باشد و به هیچ منظره‌ای ارجاع ندهد که در واقعیت قابل شناسایی باشد، همه اجزای جاندار یا بی‌جانی که بازنموده برساخته آنهاست، در واقعیت الگو دارند و بی‌واسطه قابل شناسایی‌اند. به‌بیان دیگر، اگرچه حاصل کار میرو یا یک دالی، منظره‌ای است به‌شدت ناواقعی، اما اجزا یا عنصرهایی که این منظره را می‌سازند، همه واقعی‌اند، این عنصرها چه صلیب باشند، چه گل، چه موج، چه بادکنک، ... همه عنصرهایی‌اند که می‌توان آنها را بدون لحظه‌ای تردید، به اسمی نامید.

اما تنها دغدغه‌ای که هنر آبستره ندارد، بازنمایی اجزا یا عنصرهایی است که صرف حضورشان، بیانگر چند و چونی حضورشان در هستی باشد.

هنر آبستره را می‌توان زاده یک کشف مهم هرمان لودویگ فون هلمهولتس، فیزیولوژیست آلمانی سده ۱۹ دانست که دو مرحله دیدن را از هم تفکیک کرد: مرحله نخست که در سطح چشم و در آن هنگامی اتفاق می‌افتد که پرتوهای نور، «حسی» را برمی‌انگیزند و مرحله دوم که در آن هنگامی بروز می‌کند که اعصاب شبکیه، تصویر را به مغز انتقال داده‌اند و «دریافتی» حاصل می‌شود.

از همین رو برای فرانتیشک کوپکا -نقاش چک که در کنار واسیلی کاندینسکی و پیت موندریان، یکی از سه پدر هنر آبستره است- آنچه اولویت دارد، نه همچون امپرسیونیست‌ها «حس» که «دریافت» خود هنرمند است.

بنابراین، هنر آبستره، برخلاف هنر فیگوراتیو، در صدد بازنمایی اشیا آن‌چنان که در طبیعت بازنمایی شده‌اند نیست و هنر آبستره -باز برخلاف هنر فیگوراتیو- سودای بازنمایی هیچ‌چیز را ندارد، نه جهان را و نه حتی وهمی از جهان را. نه آنکه هنر آبستره، بیانگر وجهی هیجانی از هستی نباشد -که قطعا چنین وجهی را بیان می‌کند- اما اصراری ندارد به هیچ واقعیتی ارجاع دهد و مصداقی در طبیعت داشته باشد. به‌بیان دیگر، هنر آبستره، هنر بی‌ارجاع، هنر بی‌پیام است تا جایی که اگر بشود تطور تاریخی کُندِ هنر کلاسیک و تطور تاریخی شتابان هنر فیگوراتیو مدرن را از لحاظ تغییر و دگردیسی پیام‌شان -مضمون یا ارجاع‌شان- پی گرفت، تنها کاری که می‌توان برای تعریف هنر آبستره انجام داد -به‌تعبیر میشل راگون، منتقد آنارشیست فرانسوی بازگویی تاریخ آن است: هنر آبستره، هنری است نه تعریف‌گریز که تعریف‌ستیز، نه مصداق‌ستیز که مصداق‌شکن، نه تداعی‌کننده که برچیننده حتی مفهوم تداعی. برای همین است که در نقاشی، فرانتیشک کوپکا به رنگ به‌عنوان یکی از عنصرهای شکل‌دهنده به تصویر نمی‌نگرد و سودایش «پرسش از رنگ» است، برای همین است که والاس ریمینگتن، حسرت تصویری را دارد که «نه شکل داشته باشد، نه مضمون و فقط رنگ باشد، رنگ ناب»، برای همین است که آلبرتو جاکومتی از «آشوبناک‌تر»شدن تندیس‌هایش می‌گوید وقتی در جست‌وجوی «تصویرها، حس‌ها و اتفاق‌هایی» ناکام می‌ماند که روزگاری «به‌شکلی دگرسان و جابه‌جاشده»، «ندانسته»، «عمیقا متاثر»ش کرده بودند.

■■■

وقتی از امید درباره پیام کارهای مشترکش با رخساره می‌پرسم، پاسخش «بازگشت به بلور» است و به جذابیت «روانی مواد مذاب». راستی هم که تندیس‌ها فاقد کمترین صیقل هستند تا بلور -آن‌چنان که در طبیعت هست- جلوه‌گر شود. پاسخ رخساره به همین پرسش، «بدل کردن ایده به عینیت» است و برایم از «زیبایی واکنش کارگران ریخته‌گری» در آن هنگامی می‌گوید که کار، پس از سردشدن مواد مذاب، از قالب درمی‌آید. جالب‌تر آنکه امید بحثی را پیش می‌کشد که خیلی پیشترها در ۱۹۳۳، آلبرتو جاکومتی، در گاوآدم پیش کشیده بود و آن اینکه «هرگز هیچ‌چیز به‌شکل تابلو بر من ظاهر نشده است و کمتر پیش می‌آید چیزی را به‌شکل طراحی ببینم». امید می‌گوید: «حجم، نه شکل» و -مهم‌تر- «فضا خودش را بر اساس شکل ایجادشده شکل می‌دهد» و رخساره می‌افزاید: «فقط در انتزاع است که من برمی‌گردد». کدام «من»؟ من «فاز جنون آفرینش». این را امید می‌گوید و دیگر درست یادم نمی‌آید کدام‌شان بحث «انتشار خواست فردی در فضا» را «از طریق تاثیرگذاری بر فضا با تغییر فضا» طرح می‌کند و تا می‌آیم این جمله را سبک‌سنگین کنم که دیدگاه‌شان تا چه اندازه هگلی -انضمامی- است، جمله بعدی کل فضا را پر می‌کند: «طبیعت، بدون انسان، فاقد انتزاع است». این را که گفته: رخساره، امید یا خودم؟ اما این «من» کجا بوده که اینک بازگشته؟ اگر دیدگاهم درست باشد، طبیعت دارای پیام است -پیامی که انسان، خواننده، شارح، مفسر، منتقد، ... و مهم‌تر از همه -در هنر آبستره- القاکننده آن است تا آزادی را هم به هنرمند و هم به من تماشاگر هدیه کند و تکامل هنر را نیز همچون تکامل خود انسان، وجهی از جدال سرمدی انسان با طبیعت قرار دهد. «من» بازگشته، «من» وارهیده است.

■■■

از هر زاویه‌ای که به داود، پیتا، بورژواهای کاله، ... نگاه می‌کنم، آنچه می‌بینم، جزییات کلی است که قبلا با نظاره مجسمه دیده‌ام. تندیس‌ها یادمانی‌اند -یعنی می‌شود دورشان چرخید- اما یادمانی‌بودن تندیس‌های غیرآبستره مانع از این نمی‌شود که یک زاویه‌شان زاویه‌دید اصلی باشد، زاویه‌ای که تنها زاویه ممکن برای دریافت اثر در کلیت و تمامیت آن است. اما بقیه زاویه‌ها -نه آنکه مهم نباشند چون خیلی هم مهم‌اند- فقط از تبحر هنرمند در مهار کانی و پرداخت به جزییات می‌گویند و کل اثر را تغییر نمی‌دهند.

یکی از تندیس‌های رخساره و امید را برمی‌دارم: چون ذهنم -برای رسیدن به دریافت- چاره‌ای جز فیگوراسیون -تشبیه- ندارد، سرانجام اسبی را می‌یابم، انگار تماشاگر صبور هستی است. تندیس را ۹۰ درجه می‌چرخانم -می‌توانستم خودم هم به دور آن ۹۰ درجه بچرخم: اسب رفته است و جایش را به زرافه‌ای داده نرگس‌خو، غرق در تماشای زیبایی اندام خود. ۳۰ درجه دیگر، ... این بار ۶۰ درجه، ... یک ۹۰ درجه دیگر و... همان زرافه برمی‌گردد، همچنان نرگس‌خو، اما اینک سه‌پا -انگار انسانی شده عصا به دست- که در پیری و در تغییر شکل اندامش، هنوز به دنبال زیبایی می‌گردد.

در تندیسی دیگر، در وجه دو بعدی، مستطیلی هست که یکی از دو پرسوناژ، سعی ناموفق دارد به ذوزنقه بدل کند. اگر بپذیریم که بالا شمال است، حرکت سه گوی به طرف شرق است -انگار از خورشید جدا کرده باشندشان و بخواهند دوباره به اصل خود برگردند. دو پرسوناژ نیز شرقی‌اند: یکی -آنکه کوتاه‌تر است- پشت را به‌عمد به عقب خم کرده تا قد پرسوناژ دیگر بلندتر بنماید و حرکت به‌سمت شرق را برجسته‌تر کند. در سطح گوی‌ها نیز حرکت مسلط دو گوی شرقی، کرنش گوی سوم به غرب را عملا خنثی کرده تا کل تندیس -به‌رغم تیرگی کانی- ستایش روشنایی باشد. اما از کجا که بالا شمال است -مگر تندیس هم نقشه جغرافیایی است که بالایش شمال باشد؟ هنوز تندیس را ۹۰ درجه نچرخانده، همه تفسیرم فرومی‌پاشد.

تندیس آبستره، تلفیق مجدد کانی‌های طبیعی در یک حجم جدید است، حجمی که جدید بودنش صورت‌شکن و ذاتش محتواگریز است.

*** نمایشگاه از ۱۶ تا ۲۲ اردیبهشت در گالری گلستان و از ۲۳ تا ۲۹ اردیبهشت در خانه هنرمندان ایران (تالار زمستان) برپاست.**

یک از تندیس‌های رخساره و امید بنایی

نگاهی به آثار ریچارد سرا و هنرهای مینی‌مال، به مناسبت برپایی دو نمایشگاه وی در نیویورک
کاغذ، آتش و سرب

علیرضا امیرحاجبی

اخیرا موزه مترو پلیتن نیویورک مجموعه‌ای منحصر به فرد از طراحی‌های قلمی ریچارد سرا (Serra) مجسمه‌ساز، ویدیوآرتیست و طراح برجسته مینی‌مالیست آمریکایی را به نمایش گذاشته است. از سوی دیگر، گالری معتبر گاگوسیان نیز آثار طراحی این هنرمند را که بین سال‌های ۲۰۰۷ تا ۲۰۱۰ خلق شده در معرض دید مخاطبان قرار داده است.

طراحی‌های سرا با اینکه در ارتباط مستقیم با مجسمه‌هایش قرار دارد، پدیده‌هایی زیبا و مستقل هستند. نمایشگاه «سیری در طراحی‌هایی ریچارد سرا» (Retrospective) فعالیت‌ها و ذهنیت درخشان هنرمندی را نمایندگی می‌کند که نزدیک به ۴۰ سال در عرصه هنر مدرن و مینی‌مال حضوری پررنگ داشته است، اما خودش معتقد است: «طراحی‌های من متداوم نیستند و به همین دلیل مخاطبان باید با چشمانی بازتر به آنها بنگرند.» اکثر آثار این نمایشگاه سیاه‌وسفید هستند یا حداکثر از یک رنگ غیر از سیاه بهره برده‌اند. به طور مثال در مجموعه بعد از مدار (After Cricuit) سرا به مطالعه پیوسته خطوط سیاه روی صفحات کاغذی زرد رنگ پرداخته است. برخی دیگر از طراحی‌ها در ابعاد بزرگ بر صفحات سیاه، اثر را به سمت نقاشی سوق داده است. آثاری لطیف، نرم، ساکت، ظریف گاه سنگین مانند مجسمه‌هایش. «هنر انتزاعی نهادینه» (۱۹۷۶) از طراحی‌های بزرگ سرا یکی از دیوارهای عریض

موزه مترو پلیتن را پوشانده. سطحی پر از برآمدگی‌ها و تورفتگی‌های شبیه به سطح ماه. یک ماه تیره. سرا در زمان ساخت مجسمه همواره به طراحی نیز می‌پردازد تا روابط و نسبت‌ها را در شکلی دوبعدی بیازماید. خود تاکید دارد که: «چشمان شما عضلاتی هستند که مرتبا باید تقویت شوند و این طراحی است که چشمان را قوی نگه می‌دارد.»

در این نمایشگاه ۲۵ دفتر طراحی سرا نیز در معرض دید مخاطبان قرار گرفته است. طراحی‌های این دفاتر مربوط است به حضور هنرمند در کشورهایی چون مصر، ایسلند و نقاط دیگر که معرف نقطه‌نظرات و هویت ریچارد سرا تا به قول خودش مخاطب متوجه شود، او کیست، چه آفریده و چه چیزهایی برایش جالب توجه است. هنر ریچارد سرا نماینده نهضتی تاثیرگذار در اواسط دهه ۹۰ یعنی مینی‌مالیسم در ایالات متحده است.

وی متولد ۱۹۳۲ و دانش‌آموخته برکلی کالیفرنیا و سانتاباربارا در رشته ادبیات انگلیسی در سال ۱۹۶۱ است. دورانی که به انفجار سبک‌های ریز و درشت هنری مشهور است. سرا، نگاه هنری خود را بر جست‌وجو و کشف امکانات و قابلیت‌های ماده متمرکز ساخته است. از جمله تبدیل، دگرگونی، استحاله و تغییر شکل دادن مواد به نحوی که تمامیت و تعادل فیزیکی ماده در حالتی بحرانی قرار گیرد. مجسمه‌ها یا همان سطوح عریض و طویل وی از مواد همسان و گاه غیرهمسان ساخته شده است. از جمله فولاد یا سرب که در صنایع تولیدی استفاده می‌شود. سرب فلز مورد علاقه اوست، ماده‌ای سنگین اما نرم و انعطاف‌پذیر که به راحتی شکل می‌گیرد. مجموعه‌هایی چون حایل (Prop) در ۱۹۶۸ و نیز بشقاب، قطب و صفحه حایل در ۱۹۸۳ نگرش و ایده‌های زیباشناختی وی در زمینه فلزات سنگین و بیان کاملا انتزاعی در قالب هنر مینی‌مال را بیان می‌کند. سرا در فیلم تجربی «دست، سرب را می‌گیرد» ۱۹۶۸ که یک اثر تصویری مینی‌مالیستی است با تکرار یک صحنه مفهوم و هویت فیزیکی سرب را بازنمایی می‌کند: سقوط یک قالب سربی و دستان هنرمند که در تلاش است سرب را در هوا بگیرد. تلاشی موفقیت‌آمیز که وزن، جاذبه، حتی چگالی و استحکام فلز بازنمایی شده است.

در اثری دیگر بدون عنوان (Untitled) سرا به بازنمایی امکانات و مقاومت سرب پرداخته است. یک صفحه دو در یک متر به قطر شش سانتی‌متر و یک کابل فولادی نازک که از عرض عبور کرده و باعث نوعی خمیدگی در سطح به ظاهر مستحکم سرب شده است؛ یک بازنمایی غیرمحسوس از تغییر شکل ماده. فشار کابل فولادی بر سطح صفحه سربی باعث بادکردگی و نوعی ورم موضعی شده است. کنشی ظریف که سرب را تا سر حد نمایش توانایی کابل در تخریب پیش می‌برد. بازنمایی قابلیت تغییر شکل دادن و نه خود تغییر شکل. در چنین وضعیتی است که مجسمه‌سازی مینی‌مالیستی خود را به مرزهای هنر مفهومی بسیار نزدیک می‌کند.

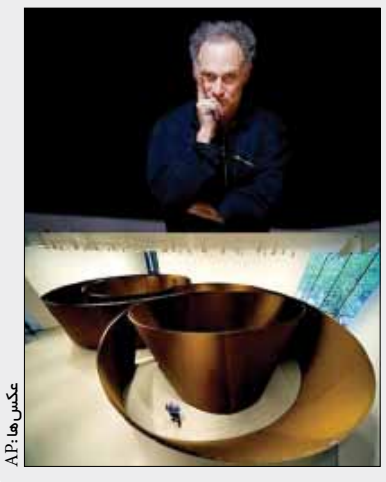
مجسمه مشهور سرا با عنوان خانه پوشالی (House of Cards) چهار صفحه ضخیم سربی یک مکعب را به وجود آورده‌اند. صفحاتی که تنها وزن‌شان باعث نوعی تعادل موقت شده است. سطح خاکستری تند صفحات با نوعی خشونت ساکن به انتقال مفهوم سنگینی کمک می‌کند و باعث تشدید اضطراب می‌شود. صفحات به شکلی دقیق به هم متصل نشده‌اند. در اینجا مفهوم حایل (Prop) بار دیگر بازنمایی شده است. به بیان دیگر، حایل کردن چهار صفحه سربی به هم دیگر نمایان‌گر پتانسیل یک اتفاق بسیار خطرناک است. خطری که هر لحظه مجسمه را تهدید به فرو ریزش در سطح یکی از گالری‌های موزه هنرهای مدرن نیویورک (MOMA) می‌کند. آیا روزی این اتفاق روی خواهد داد؟ بعید نیست. نمایش پتانسیل‌ها در بسیاری دیگر از آثار سرا به وضوح دیده می‌شود. مخاطب باید هر لحظه منتظر باشد تا چیزی سقوط کند یا حجمی روی حجمی دیگر خواب شود. صفحه‌ای فولادی که با لوله‌ای چدنی به دیوار تکیه داده است، دو صفحه عظیم آهنی که مانند یک عدد هشت (۸) حایل تعادل یکدیگر شده‌اند. در اینجاست که اصول مینی‌مالیسم به‌طور کامل رعایت و باز تولید می‌شود که عبارتند از: استفاده از اشکال صنعتی و تولید، اتحاد و یکپارچگی فرم، پیوستگی و سادگی.

مجسمه‌سازی مینی‌مال در عین حال که به رعایت اصول ایجابی فوق می‌پردازد از چند اصل کلاسیک به شدت پرهیز می‌کند: حذف کلی هنر و عناصر فیگوراتیو، امتناع شدید از یادمان‌سازی و نیز عدم پرداختن به جزییات و تزیینات.

هنر ریچارد سرا، واجد تمامی این خصوصیات است. وی در کنار مجسمه‌سازان دیگری چون دان فلاوین و دانلد جاد بدون سر و صدا و جنجال مانیفست عملی نهضت مینی‌مالیسم را به جامعه هنری غرب ارایه دادند. نهضتی که برعکس بسیاری از سبک‌های هنری که به سرعت رو به افول گذاشتند هنوز با استقبال مخاطبان هنر مدرن و پسامدرن مواجه است.

دهه ۶۰ میلادی دوران استیلای پاپ آرت در آمریکا بود، نهضتی که با موفقیت‌های پی‌درپی و با پیش کشیدن مفهوم و تصویر زندگی روزمره به حوزه هنر، اعتباری را برای خود دست و پا کرده بود. در بین هیاهو و آشفته بازار سبک‌های هنری گروهی از هنرمندان در تفاهمی غیررسمی هنر و آگاهی‌های خود را به سطح کاملا متفاوت و نویی از نگرش‌های زیباشناختی ارتقا دادند همان موقع بود که مورخ و منتقد هنری ریچارد ول‌هایم (Richard Wollheim) نام این سبک نوین را مینی‌مالیسم گذاشت. نامی پرابهام که تا به امروز باعث سوءتفاهم‌های بسیاری شده است.

مینی‌مالیسم یکی از قانونمندترین و غیرقابل انعطاف‌ترین سبک‌های هنری قرن بیستم است که هیچ تبصره‌ای را پذیرا نیست. شاید به همین دلایل این سبک نگرش زیباشناختی محدود به هنرهایی چون نقاشی، مجسمه‌سازی، رقص و موسیقی باقی‌مانده است و شاید به همین دلایل مینی‌مالیسم به عنوان یکی از برترین و ماندگارترین سبک‌های هنر مدرن در قرن بیستم تا قرن بیست و یکم تداوم یافته است. نماینده‌ای شیک‌پوش برای موقعیت پراضطراب انسان مدرن.



عکس‌ها: AP

گنجینه

پیشینه موزه‌ها و کارکردهای امروزین آن
موزه، مکانی برای گفت‌وگو

سیدمحسن هاشمی
مشاور عالی موزه سینما

■ معرفی و پاسداشت میراث فرهنگی، امروزه یکی از اولویت‌های جوامع انسانی تلقی می‌شود. در این میانه نهاد موزه‌ها به دلیل سازماندهی، تنوع و کارکردشان رشته ارزشمندی در این قلمرو تعریف می‌شوند. در یادداشت سعی‌ام بر این است تا ضمن مرور بر پیشینه این نهاد انسانی پیشنهاداتی نیز از تجارب موثر در پویایی موزه‌داری ارایه کنم.

گنجه، متحف، museum,musee واژه‌هایی هستند که به نمایشگاه‌های دایمی آثار و اشیایی که امکان بازدید آن برای همه فراهم است، گفته می‌شود.

پیشینه پیدایش موزه‌های امروزین که نقش کلیدی در توسعه و پیشرفت دانش بشری داشته‌اند به پنج قرن پیش یعنی اواسط قرن شانزدهم میلادی، بازمی‌گردد. آن زمان که شمارگان و تنوع آثار و اشیایی که عمدتا یادگار سفرهای اکتشافی جهانگردان به خصوصی‌ترین شکل ممکن در کنار تخت‌خواب‌ها و اندرونی اشراف و جهانگردان قرار داشت و بعدترها چنان متنوع و زیاد شد که صاحبان آنها به ناچار به اندیشه ساخت گنجه‌ای برای نگهداری آنها افتادند.

صد البته، اروپاییان که امروزه تاریخ هنر و تحولات انسانی را نگاشته‌اند، ساخت نخستین موزه را به دوران فتوحات اسکندر مقدونی نسبت می‌دهند. آنان این گونه روایت می‌کنند که درست حد فاصل قرن سوم تا یکم پیش از میلاد مسیح، محلی در اسکندریه با تالاری ویژه گفت‌وگو با رواق‌هایی برای نمایش آثار و ابزار و باغچه‌ای برای گیاه‌شناسی و اتاقی برای تشریح آناتومی و یک کتابخانه و محلی برای رصد اجرام آسمانی وجود داشته است. در میانه قرون وسطی این اعیان و اشراف و اربابان کلیساها هستند که گنجینه‌های باارزشی از آثار را گردآوری کرده‌اند. این آثار عمدتا فرش‌های گرانبها، مجسمه، تابلوهای نقاشی و تندیس‌هایی از عاج بود.

اما دقیقا در قرن هجدهم میلادی است که موزه‌های امروزین پیدایش و زایش عینی یافتند. در دوران نوزایی دانش در اروپا به سبب دگرگونی پیش‌آمده در جوامع علمی، صاحبان آثار به مجموعه خود صرفا به عنوان سرمایه مالی نگاه نمی‌کردند بلکه به ارزش هنری و تاریخی آنها نیز پی برده بودند. به همین جهت این آثار را از گنجینه‌های شخصی خود به درون تالارهای عمومی‌تر منتقل کرده و به نمایش گذاردند. این گونه بود که دانش رو به سوی دموکراتیزه شدن نهاد و این فایده خرد جدید، زاییده عصر روشنگری در اروپاست. از این زمان به بعد ما شاهد گشایش مجموعه‌های خصوصی در تمام اروپا چون لندن، فلورانس، سن پترزبورگ، مونیخ، وین و پاریس هستیم. در قرن نوزدهم اما اکتشافات باستان‌شناسان اروپایی در قلمرو خاورمیانه بر غنا و تاسیس موزه‌های جدید در اروپا افزود.

در ایران اما سابقه موزه‌داری به شیوه امروزین را باید در تاسیس و راه‌اندازی موزه ایران باستان از سال ۱۳۱۶ جست‌وجو کرد. گرچه پیشتر در سال ۶۰۰ میلادی در دانشگاه گندی‌شاپور جای و امکاناتی نظیر آنچه در اسکندریه نقل شده است برای نگهداری و مطالعه آثار و اشیا فراهم بوده است. نزدیک‌تر نیز در ۱۲۴۹ هجری شمسی پس از آنکه ناصرالدین‌شاه از بازدید اروپا به وطن بازگشت به فرمانش در گوشه‌ای از کاخ گلستان موزه‌ای با آثار عتیقه برای خویش به‌پا کرد. البته بعدتر هم مرتضی‌قلی‌خان ممتاز الممالک (۱۲۹۵ هجری شمسی) در بخش شمالی دارالفنون با بیش از ۲۰۰ شی باستانی موزه‌ای برای هنرجویان دایر کرد.

در ماموریت موزه‌ها آورده‌اند که موزه‌ها چهار وظیفه اصلی گردآوری، نگهداری، نمایش و آموزش میراث انسانی را برای تبیین سیر تحول و تطور آن برعهده دارند. اما امروزه برای موزه‌ها علاوه بر چهار ماموریت پیش گفته جذب مخاطب و کشف استعدادهای نوین از طریق تبادل تجارب و گفت‌وگو را نیز افزوده‌اند. بر این مبنا موزه‌هایی پویا و زنده تلقی می‌شوند که در جذب بازدیدکنندگان و ایجاد موقعیت مناسب موجب بروز خلاقیت‌هایی در زمینه ارزش نهادن بر میراث‌شان با توسل به پژوهش‌های نوین از حیث ابزارهای جدید و زاویه نگاه (پارادایم) تازه و کشف استعدادهای خلاق شوند.

بر همین اساس است که موزه‌های امروزین با به کارگیری شیوه‌های نوین نمایش و عرضه آثار با بهره‌گیری از نور صدا و تصویر می‌کوشند تا به‌گونه‌ای بازدیدکننده را درگیر و تجربه بازدید از موزه را جذاب و دل‌انگیز سازند. این گزاره درست است که موزه‌ها هنگامی ارزشمندند که دارای مجموعه‌ای غنی از آثار باشند و در این شرایط نخستین اولویت کاری موزه‌داران، حفاظت از این گنجینه است. اما آنچه درست‌تر به‌نظر می‌رسد و به‌سان تقدم و تاخر رتبه‌ای است، ارزش دادن به این مواریث است؛ ارزشی که از مسیر پژوهش، نقد و ایجاد فضا و جریان گفت‌وگوی مداوم و نوبه نو فراهم می‌آید. برهمین اساس برگزاری نمایشگاه‌های موضوعی -ادواری، انجام پژوهش‌های مدام در مواریث و نیز برپایی نشست‌های تبادل تجربیات و انتقال این دستاوردها با ابزارهای مختلف چون مجله، فیلم، کتاب، پایگاه اینترنتی، سامانه‌های چندرسانه‌ای و کوشش برای جریان‌سازی فرهنگی مداوم از طریق برپایی آیین‌های نکوداشت و گرامیداشت بزرگان مرتبط با قلمرو فعالیت موزه و راه‌اندازی و استمرار جشنواره‌ها و سمپوزیوم‌های هنری-علمی می‌تواند در زنده بودن موزه‌ها موثر باشد. این گونه است که با به کارگیری این شیوه‌های پیش‌گفته موزه‌ها از انبارهای نگهداری عتیقه‌ها ممتاز می‌شوند.