نگاه‌خانه

زبان‌های معماری در بستر چندفرهنگ‌گرایی

نگاهی به نمایشگاه «معماری‌های درمیان»، در گالری عایشه العبار

نداجبارزاده
منتقد

آیا معماری صرفا به دیوارها، ستون‌ها و سقف‌هایی که پیرامون ما را شکل می‌دهند محدود می‌شود، یا می‌تواند تبدیل به زبانی شود برای بیان آنچه در حافظه و احساساتمان رسوب کرده است؟ نمایشگاه پیش‌رو از همین پرسش آغاز می‌کند؛ جایی که سه هنرمند، هریک با تجربه‌ای متفاوت از سرزمین و فرهنگ خویش، معماری را نه به عنوان سازه‌ای ایستا، بلکه به‌مثابه راهی برای اندیشیدن به بدن، حافظه و ادراک به کار می‌گیرند. در اینجا معماری به استعاره‌ای بدل می‌شود که میان جهان درونی و بیرونی پل می‌زند و ما را به تجربه‌ای چندلایه در بستر چندفرهنگی امارات دعوت می‌کند. در بدو ورود به گالری عایشه العبار، نمایشگاه «معماری‌های در میان»، چیزی که در نگاه نخست جلب توجه می‌کند نه صرفا آثار سه هنرمند، بلکه نوعی زبان پنهان معماری است که همچون نخ نامرئی همه کارها را به هم گره می‌زند. معماری در اینجا به‌مثابه یک نقشه خاموش عمل می‌کند؛ نقشه‌ای که به‌جای اندازه‌گیری دیوارها و سقف‌ها، مرز میان جهان محسوس و جهان درونی را ترسیم می‌کند. سه هنرمند از سه سرزمین متفاوت، هریک معماری را نه به عنوان حرفه‌ای پیشین، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای اندیشیدن با خود به همراه آورده‌اند و این وسیله در مواجهه با هنرهای تجسمی، به‌تدریج از ابزار تبدیل به زبان و از زبان به استعاره‌ای از زیست‌جهان معاصر تبدیل می‌شود. معماری نزد آنان شکلی از تفکر فضایی است؛ تفکری که همواره در رفت‌وآمد میان درون و بیرون، میان حضور و غیاب، میان امر عینی و امر ذهنی شکل می‌گیرد. در آثار نیفین حمزه، خطوط آسمان و زمین همچون دیواری شفاف عمل می‌کنند که هر لحظه می‌تواند فروبپاشد یا دوباره برپا شود. در آثار عاطفه مجیدی‌نژاد، مواد سبک و ظریف، تجربه‌ای حسی از معماری به دست می‌دهند؛ گویی بناها می‌توانند همچون پارچه‌ای در باد لرزان باشند و در آثار لیلی جمعه، هندسه تکرارشونده به شبکه‌ای بدل می‌شود که هم یادآور نقش‌مایه‌های سنتی است و هم ارجاعی به نظم ریاضی و معاصر دارد. در همه این رویکردها، معماری نه به عنوان سازه، بلکه به عنوان شیوه‌ای برای زیستن و دیدن حضور دارد. اما اگر معماری زبان مشترک باشد، آنچه این زبان را به گوشت و خون بدل می‌کند چیزی نیست جز حافظه فضا. در نگاه این سه هنرمند، فضا هرگز تهی یا خنثی نیست؛ بلکه مانند اسفنجی است که لایه‌های تاریخ، احساسات و خاطرات فردی و جمعی را در خود جذب کرده است. قدم‌زدن در برابر آثار، همانند عبور از راهروهای ذهن است که در آن صداهای گذشته، عطر مکان‌های ازدست‌رفته و لحظه‌های نامکشوف دوباره فعال می‌شوند. یکی از هنرمندان با بازنمایی آسمان و چشم‌اندازها، ما را به تجربه بی‌زمانی دعوت می‌کند؛ فضایی که در آن حافظه کیهانی جای حافظه فردی را می‌گیرد. دیگری با بافت‌های لطیف و معلق، یادآور خانه‌هایی است که نه صرفا با آجر و سنگ، بلکه با خاطره لمس، با رد دست‌ها و با اشتیاق زیستن ساخته شده‌اند و هنرمند سوم با شبکه‌های هندسی، نوعی حافظه اجتماعی را فرا می‌خواند؛ حافظه‌ای که از خلال تکرار و ریتم، به یادآورنده مناسبات و همزیستی‌های انسانی بدل می‌شود. در این سطح، آثار نه‌فقط شکل‌هایی دیدنی، بلکه به‌منزله فضاهایی حافظه‌مند تجربه می‌شوند؛ فضاهایی که هم نگاه و هم بدن ما را درگیر می‌کنند. بدن و ادراک در این میان واسطه‌ای ضروری‌اند. هیچ فضایی بدون بدن معنا نمی‌یابد و هیچ معماری بدون ادراک انسانی کامل نمی‌شود. تماشاگر در مواجهه با این آثار، ناگزیر بدن خویش را در نسبت با خطوط، وزن‌ها و خلأها بازتعریف می‌کند. در برابر حجم‌های معلق، بدن احساس سبکی می‌کند؛ در برابر هندسه‌های تکرارشونده، چشم و ذهن در ریتمی بی‌پایان به حرکت درمی‌آیند؛ در برابر چشم‌اندازهای باز، سینه انسان برای نفسی عمیق گشوده می‌شود. این همان جایی است که معماری از یک «موضوع» هنری به یک تجربه زیسته بدل می‌شود. درواقع، آنچه این نمایشگاه را به تجربه‌ای یگانه تبدیل می‌کند، نه‌فقط آثار منفرد هر هنرمند، بلکه گفت‌وگوی میان بدن‌ها، فضاها و حافظه‌هاست. گفت‌وگویی که مرزهای جغرافیایی را درمی‌نوردد. چراکه هر سه هنرمند، با وجود تفاوت در خاستگاه فرهنگی، در یک نقطه مشترک گرد هم آمده‌اند: شهر امارات، جایی که خود به عنوان یک فضای چندفرهنگی تعریف می‌شود. امارات در چند دهه اخیر به محلی برای همزیستی فرهنگی بدل شده است؛ سرزمینی که در آن معماری شهری نیز بیانگر تنوع است: آسمان‌خراش‌های مدرن در کنار خانه‌های سنتی، زبان‌های گوناگون در خیابان‌ها و خاطره مهاجرانی که شهر را شکل داده‌اند. نمایشگاه در چنین بستری معنا می‌یابد. در چند دهه اخیر چندین نظریه‌پرداز به مفهوم چندفرهنگ‌گرایی پرداخته‌اند که از جمله آنها می‌توان به برایان فی (Brian Fay) اشاره کرد. آنچه چندفرهنگ‌گرایی را به این نمایشگاه مرتبط می‌کند، جایی است که فرهنگ نه یک جوهر ثابت، بلکه فرایندی سیال و گفت‌وگویی بی‌انقطاع میان صداها، خاطره‌ها و تاریخ‌هاست. همین چشم‌انداز نظری است که اجازه می‌دهد آثار سه هنرمند، هریک ریشه‌دار در زمینه‌ای متفاوت، در کنار هم نشسته و در فضایی مشترک به سخن درآیند. بدین ترتیب، نمایشگاه نه‌فقط مکانی برای دیدن سه مسیر هنری، بلکه بستری برای اندیشیدن به ماهیت فرهنگ در عصر حاضر است. آیا فرهنگ چیزی است که در مرزهای ملی بسته می‌شود، یا شبکه‌ای است از فضاها و حافظه‌ها که با بدن‌های مهاجر و تجربه‌های بینافرهنگی پیوند می‌خورند؟ این پرسشی است که نمایشگاه در دل تماشاگر می‌کارد. همچنین، مفهوم «میان‌بودگی» یا همان فضای در میان در تمام آثار جریان دارد. هیچ‌یک از هنرمندان در پی تثبیت مرزی قطعی میان درون و بیرون، میان ماده و روح، یا میان سنت و مدرنیته نیستند؛ بلکه همه در این مکان بارور حرکت می‌کنند: جایی که خطوط معماری به آسمان گره می‌خورند، جایی که ماده معماری به نرمی پارچه بدل می‌شود، جایی که هندسه به موسیقی بصری و اجتماعی بدل می‌شود. «در میان» همان نقطه‌ای است که معماری به حافظه و حافظه به بدن پیوند می‌خورد. این تجربه چندلایه نشان می‌دهد که معماری نه‌تنها شکل‌دادن به فضاست، بلکه تبدیل فضا به تجربه‌ای زیسته و حافظه‌مند است و شاید همین باشد رمز گردآمدن سه صدای زنانه از سه اقلیم متفاوت در یک شهر چندفرهنگی: صدایی که به‌جای سخن‌گفتن از جدایی‌ها، از امکان‌های در میان سخن می‌گوید. در پایان می‌توان گفت نمایشگاه، مخاطب را از موقعیت صرفِ ناظر بیرون می‌آورد و او را درگیر رابطه‌ای زنده میان معماری، حافظه و ادراک می‌کند. در این باره، هیچ مرزی قطعی نیست؛ همه‌چیز در حال گذر، ترکیب و بازتعریف است. معماری زبان مشترک است، حافظه بستر تجربه است، بدن و ادراک پل میان این دو هستند و چندفرهنگی‌بودن شهر میزبان، افقی تازه برای خوانش این آثار فراهم می‌آورد.

گفت‌وگو با فرهاد آذرین، به بهانه بیش از دو دهه فعالیت او در عرصه گالری‌داری

پیوستگی هویتی ۲۵ ساله

شهرزاد رؤیائی: آستانه ورود به گالری آتبین، همواره با همراهی گسترده فرهاد آذرین، مدیر این گالری و نمایی از حیاط سبز این ساختمان در خاطر مخاطبان هنر ثبت شده است. آذرین که امروز بیست‌وپنجمین سال مدیریت گالری آتبین را با برگزاری بیش از ۴۵۰ نمایشگاه در هنرهای تجسمی ایران، پشت سر می‌گذارد، اکنون بیش از پیش دغدغه ماندن و انگیزه‌مندی در این حرفه را در سر دارد. آتبین، سال‌ها بستری پذیرا برای هنرمندان جوان و مستعد بوده و هریک از آنها امروز به عنوان هنرمندان مطرح در هنرهای تجسمی فعالیت دارند گرچه بسیاری از آن نام‌ها اکنون تجربه‌هایی در دیگر فضاهای هنری را رقم می‌زنند. نمایشگاه‌های گالری آتبین در همه وجوه از نورپردازی برای چیدمان آثار تا معرفی هنرمند، با تمرکز و تمایل به هنر مدرن و با ارائه‌ای مبتنی بر دقت، جزئی‌نگری و دانش استمرار دارد. آتبین با هویتی شاخص شناخته می‌شود که ناشی از رویکرد آذرین در پرهیز از شتابزدگی است. فرهاد آذرین درباره چگونگی گذر از دو دهه حضور آتبین در هنرهای تجسمی ایران و تغییرات و چالش‌های این سال‌ها می‌گوید.

●●●

نخستین مواجهه شما با یک اثر هنری یا لحظه‌ای که اثری شما را برانگیخته کرد، در چه سنی و کجا اتفاق افتاده است؟

به طور دقیق به یاد ندارم اما از کودکی همیشه در مواجهه با هنر بوده‌ام. مثلا به یاد دارم که ۹ ساله بودم، همراه پدر و مادرم که هر دو تحصیلات هنری داشته‌اند، به آتلیه خانم پروانه اعتمادی رفتیم تا آنها اثر مورد نظرشان را انتخاب کنند و لطف کردند نظر من را هم پرسیدند. خانم اعتمادی به من گفتند: «حتما با خودت فکر می‌کنی که پدر و مادرم دیوانه هستند که آشغال‌های این زن را می‌خرند، اما بزرگ می‌شوی و می‌فهمی که چرا». در هر حال همیشه آثار هنری بر دیوارهای خانه ما و مقابل نگاه من نصب بوده است.

اساسا آدمی نیستم که اتفاقی، ناگهان من را دچار انگیزه کند و هر پدیده‌ای باید به مرور بر دل من بنشیند. در دوران نوجوانی و جوانی هم گهگاهی به گالری‌های فعال می‌رفتم.

گالری «آتبین» چطور تأسیس شد؟ این ملک را چطور انتخاب کردید و سال‌ها در همین جا فعالیت را ادامه داده‌اید؟

این ملک توسط پدربزرگ‌ام در حدود ۸۰ سال قبل ساخته شده است. او این خانه را به عمه من می‌بخشد و اواخر دهه ۶۰، پدرم برای فعالیت معماری خود این خانه را خریداری می‌کند. دورترین خاطره‌ام از این خانه به چهارسالگی‌ام برمی‌گردد. پدرم در این دفتر بر طراحی نور و معماری متمرکز بوده‌اند و این فضا برای کاربری‌های مرتبط با معماری و نمایش اثر بازطراحی شده است. وقتی تحصیلاتم در سال ۱۳۷۶ به پایان رسید، به این فکر کردم که چه فعالیت‌هایی برای من جالب است. به نظرم آمد که گالری‌داری، برایم حرفه جذابی است و می‌توانم در انجام این کار موفق باشم. از زمانی که من به پدرم، فعالیت در این زمینه را در طبقه پایین این فضا پیشنهاد کردم، حدود یک سال زمان برد تا پدر به انجام این کار رضایت دهند. او، مرا درباره ایجاد فضای گالری همراهی کرد اما گمان نمی‌برد که در این کار موفق شوم.

ایده و رویکرد شما در آغاز کار گالری آتبین چگونه بود؟

فضاهای هنری‌ای که تا آن زمان فعال بودند شاید کمتر به جوان‌ها اهمیت می‌دادند و بیشتر گالری‌ها هنرمندانی را به رسمیت می‌شناختند که در دهه پنج، شش و هفت زندگی خود بودند و بیشتر فضای گالری‌ها به این هنرمندان و آنها که شناخته‌شده‌تر بودند، اختصاص پیدا می‌کرد. با خودم فکر کردم که باید فضایی درخور برای هنرمندان جوان و مستعد هم ایجاد شود. من آن زمان ۲۷ ساله بودم و این ایده هم با توجه به آن روزگار و شیوه‌های رایج در دیگر گالری‌ها، بلندپروازانه بود.

لوگوی آتبین و نام آن را چطور طراحی و انتخاب کردید؟

این لوگو قبلا توسط استاد سیراک ملکونیان و برای برند معماری پدرم بر اساس حرف لاتین A یعنی حرف اول فامیلی‌شان، آذرین طراحی شده بود و من از این لوگو استفاده کردم و به فکر انتخاب نامی بر اساس همین لوگو بودم. در فرهنگ برهان قاطع با نام آتبین برخورد کردم که به معنای جمع‌آورنده نیکی‌ها آمده بود و خیلی به دل من نشست. البته همان‌طور که می‌دانید، آتبین نام پدر فریدون در شاهنامه فردوسی هم هست.

اولین نمایشگاه گالری آتبین با آثار کدام هنرمند برگزار شد؟

با وجود تمایلم به رویکردی که اشاره شد، اولین نمایشگاه گالری آتبین به توصیه پدرم با آثاری از استاد حسین محجوبی در روز جمعه، ۴ تیرماه سال ۱۳۷۹ برگزار شد و البته آثار فقط برای نمایش بر روی دیوار رفت و هدف مادی و فروش در پس این رویداد نبود. این نمایشگاه به اعتبار و لطف آقای محجوبی برگزار شد. بعد از برپایی این نمایشگاه، بیشتر بر آثار جوانان متمرکز شدم. امسال هم به بهانه ۲۵ سالگی گالری آتبین، نمایشگاهی از استاد محجوبی با عنوان «پژواکی از آغاز» را از ۱۱ مهر برگزار کرده‌ایم که ادامه دارد.

این استانداردها و قالب آثار در گالری آتبین را چطور تعریف می‌کنید؟

من به هنر مدرن علاقه دارم و شاید کسانی هم آثاری در هنر معاصر ارائه دهند و من هم بپسندم اما این اتفاق خیلی قائم به فرد است. من بیشتر نمایش آثاری با رویکرد مدرن را پیش برده‌ام.

شما همیشه در کنار مخاطبانی که به آتبین می‌آیند، حضور فیزیکی دارید و درباره آثار توضیح می‌دهید.

بله اما در این گفت‌وگوها از جملات تبلیغی استفاده نمی‌کنم. مثلا برای معرفی اثر، جمله «خیلی این کار محشر است» را به کار نمی‌برم یا هرگز به مخاطب قول اتفاق مالی عجیب و غریبی نمی‌دهم. ممکن است که با هنرمندی تجربه ۱۰ سال همکاری یا آشنایی را داشته باشم و از این روی می‌دانم که آن هنرمند حتما از نقطه A به نقطه C خواهد رسید در نتیجه در چنین موقعیتی حتما آنچه را که باور دارم به مخاطب می‌گویم. گرچه بسیاری از افراد ترجیح می‌دهند که آنچه را دوست دارند بشنوند، حتی به دروغ، اما من نمی‌توانم به چنین خواسته‌ای تن دهم. یکی از دوستانم همیشه می‌گوید وقتی تو درباره آثار گالری آتبین با مخاطبان صحبت می‌کنی، انگار از تن خود بیرون می‌آیی و چشمانت برق می‌زند... دوست من درست می‌گوید، من عاشق کارم هستم. روی کارت ویزیت من نوشته شده است: فرهاد آذرین، کیوریتور. در ایران معنای کیوریتور تغییر کرده است در حالی که کیوریتور یعنی مدیر و گرداننده یک مرکز هنری. کیوریتور باید درباره چرایی اتفاق‌هایی که در گالری می‌افتد، توضیح دهد. من بر این باور نیستم که گالری‌دار نباید در دسترس باشد، بلکه برعکس، فکر می‌کنم یک گالری‌دار جدی لازم است حضوری فعال، واقعی و مدام در فضای کاری‌اش داشته باشد.

چیدمان آثار و مسائل اجرائی را بر اساس اصول خاصی پیش می‌برید؟

بله، چیدمان همه ۴۰۰ نمایشگاه را انجام داده‌ام. برای هر اثر خودم نورپردازی می‌کنم. هنوز هم نورهای گالری آتبین، لامپ‌های هالوژن است زیرا لامپ‌های هالوژن، نزدیک‌ترین نور به خورشید است. این لامپ‌ها را از هلند می‌آوردم و اگر موجودی فعلی لامپ‌های گالری تمام شود، باید از این به بعد با لامپ‌های دیگری نورپردازی کنم. برخلاف تصور بعضی افراد، این یک کار تمام‌وقت است و شاید یکی از دلایلی که باعث شد من مسیر روزنامه‌نگاری را به طور جدی ادامه ندهم، تمرکز بر حرفه گالری‌داری بوده است.

آشنایی با هنرمندان و همکاری با آنها در ابتدای فعالیت‌تان چطور شکل گرفت؟

در آن سال‌ها تعداد گالری‌ها به اندازه امروز زیاد نبود، در نتیجه ما همیشه هنرمندانی را به عنوان مُراجع داشتیم. هر نمایشگاه پنج روز زمان داشت چون باید برای همه نمایشگاه‌هایی که پذیرفته بودیم، زمان فراهم می‌شد. معمولا تا دو سال آینده برنامه نمایشگاه‌های ما مشخص بود. وقتی استانداردهای من برای برگزاری نمایشگاه‌ها سخت‌تر شد، این رویکرد تغییر کرد و بعد از اینکه به اصطلاح پیچ استانداردها محکم‌تر شد، تعداد هنرمندانی که در طول یک سال برای برگزاری نمایشگاه در آتبین پذیرفته شدند هم کاهش پیدا کرد. حتی در سال‌های اخیر به این نتیجه رسیدیم که با توجه به افزایش گالری‌ها، شلوغی شهر تهران و حال و هوای آدم، بهتر است که زمان نمایشگاه‌ها را افزایش دهیم و به این ترتیب زمان هر نمایشگاه به دو یا سه هفته افزایش پیدا کرد.

امروز تعداد گالری‌های شمال شهر بیشتر شده است و افراد می‌توانند تعداد بیشتری از گالری‌ها را در این حوالی ببینند.

نه اتفاقا؛ آن زمان گالری گلستان، سیحون، والی، الهه، حنا، اثر و گالری‌های دیگر هم در شمال شهر فعال بودند و سایر گالری‌ها هنوز شکل نگرفته بودند. آن روزها همه فکر می‌کردند که مخاطبان اثر هنری در شمال شهر ساکن هستند و مکان گالری‌ها باید در شمال شهر باشد.

تعامل با هنرمندان را طی سال‌های گذشته چطور توصیف می‌کنید؟

معمولا بیشتر هنرمندانی که با من همکاری داشتند امروز از دوستانم هستند. همیشه از روز اول همکاری هدفم رشد هر دو طرف در کنار یکدیگر بوده است. اینکه بعضی از دوستان هنرمند از آتبین به عنوان تخته پرش استفاده کرده‌اند برای من جذاب نیست، گرچه بسیاری از افراد معتقدند این اتفاق خوبی است اما به نظرم وجه منفی هم دارد. گاهی همکاری‌ها از بین رفته اما این اتفاق عامل ناراحتی من نیست، بلکه پایان دوستی‌ها باعث دلخوری من است. نمی‌دانم شاید هم خود هنرمند از رفتارش احساس خوبی نداشته و از ادامه معاشرت شرمنده شده است.

چه چالش‌هایی در فضای بازار هنر و همکاری با دیگر همکارانتان داشته‌اید؟

همیشه همکاری با دیگر گالری‌ها، برایم جالب و جذاب بوده است و با نگارخانه‌های دیگر در مقاطع مختلف تعامل داشته‌ام اما تصمیم دارم کمتر به این همکاری‌ها بپردازم. تجربه همکاری‌های من با دیگر نهادها همواره به دستاوردی مثبت ختم نشده است. گاهی حتی از یک تشکر در پایان همکاری دریغ شده است. شما وقتی به عنوان گالری‌دار با گالری دیگری همکاری دارید درصدد جذب مخاطب جدید برای هنرمندتان هستید یا امیدوارید فروش خاصی رخ دهد، ولی در بیشتر مواقع این اتفاق نمی‌افتد و بازخورد خاصی دریافت نمی‌شود. گرچه مواردی هم قطعا نتایج خوبی به همراه داشته است. مثلا همکاری با بنیاد لاجوردی در دو نمایش اخیر از آثار وحید محمدی که از جدی‌ترین و قدیمی‌ترین هنرمندان آتبین به شمار می‌رود؛ برایم تجربه‌ای موفق و لذت‌بخش است.

مجموعه‌داری امروز چه تفاوت‌هایی با گذشته دارد؟

مجموعه‌دار به کسی گفته می‌شود که بنا به علاقه و سلیقه‌اش یک یا دو سبک هنری را انتخاب می‌کند و به انتخاب آثاری در سبک‌های مورد نظرش می‌پردازد، گاهی با دیگر مجموعه‌دارانی که فضای ذهنی مشترکی دارند، همراه می‌شود و آثاری را تبادل یا به عبارتی تهاتر می‌کند. ما امروز کمتر با چنین مجموعه‌دارانی مواجه هستیم، چون بعضی از آنها دیگر ایران نیستند یا فوت کرده‌اند یا دیگر توان خرید ندارند. سرمایه‌گذارها اما از مجموعه‌داران متفاوت هستند، دانش و سواد برای این گروه الزامی ندارد اما شکیبایی آنها برای بازگشت سرمایه‌شان امری لازم است. متأسفانه تبدیل این فضا به سوداگری محض، همه حقیقت و لذت مجموعه‌داری و حتی سرمایه‌گذاری در بازار هنر را از بین می‌برد. فرض کنید، فردی که در سال ۱۳۵۳، اثری از سهراب سپهری خریداری کرده، هرگز تصوری از میلیاردی‌شدن این اثر در آینده نداشته و قاعدتا برای علاقه شخصی‌اش اثر را خریده است. امروزه وقتی بعضی از مجموعه‌داران به این باور می‌رسند که مثلا فردی که راننده وانت جابه‌جایی آثار است، بهترین واسطه فروش آثار هنری هم هست، دیگر کمتر می‌توان، انتظاری از چنین بازاری داشت؟ در جایی خواندم: «هیچ‌چیزی برای یک مجموعه‌دار کافی نیست چون او همیشه تشنه اثر جدید و عاشق کارش است همراه با اضطرابی آمیخته به شادی از داشتن». امروز بسیاری از مجموعه‌داران بیشتر سمت و سوی کاسبی در هنر را انتخاب کرده‌اند که به گمانم هدف مجموعه‌داری این نیست.

چطور میان سلیقه بازار و حفظ کیفیت هنری به تعادلی دست پیدا می‌کنید؟

قطعا سلیقه خودم را معیار قرار می‌دهم و الزامی برای رسیدن به این تعادل در شرایط کنونی نمی‌بینم.

در حال حاضر دغدغه شما در حرفه گالری‌داری چیست؟

دغدغه اصلی من در حال حاضر این است که خودم تا چه زمانی می‌توانم در فضای فعلی این حرفه، باانگیزه بمانم. در حال حاضر ۱۰۰ یا شاید هم تعداد بیشتر از گالری‌ها در تهران فعال هستند و من به عنوان کسی که سال‌ها در این مسیر مشغول به کار هستم، می‌دانم که این بازار کشش این میزان ارائه‌دهنده را ندارد و در نتیجه می‌بینیم که بیشتر نمایشگاه‌های تهران در بعضی از ماه‌های سال به صورت گروهی برگزار می‌شود.

گالری‌داری را چطور توصیف می‌کنید؟

در کشور ما ضرورت داشتن اثر هنری چندان واضح نیست و حال خواه‌ناخواه توضیح و آموزش ضرورت هنر را در وظایف گالری‌داران قرار داده‌اند، در حالی که این مسئله هرگز وظیفه گالری‌دار نیست. مخاطب باید بداند که چرا وارد گالری می‌شود؛ این ندانستن نتیجه نداشتن آموزش در زمان و مکان مناسب است. یکی از عناوینی که برای گالری‌داران بیان شده، دروازه‌بانی هنر است. از طرفی گاهی نقش گالری‌دار به ایجاد فضایی مناسب برای ارائه بهتر اثر محدود می‌شود که این فضا با نورپردازی، ویژگی‌های ساختمان، چیدمان و... تعریف می‌شود. گاهی در این میان نقش‌هایی نادرست نیز به گالری‌داران تحمیل می‌شود، به طور مثال گالری‌داران در کشور ما مسئول ایجاد گرایش هنری روز هستند و مدتی آثار آبستره، مدتی آثار فیگوراتیو، آثار نقاشی‌خط یا زمانی مثل دوران متأخر، بدآرت مد می‌شود. به‌طورکلی این نقش در کشورهایی که سنت نگارخانه‌داری را طی دو قرن گذشته دارند، کاملا معنایی تثبیت‌شده دارد اما در کشور ما پدیده‌ای نو و نسبتا ناآشناست. این نگاه من گاهی با صحبت‌ها و رفتارهای افراد مؤثر در فضای هنر نیز مشهود می‌شود، به طور مثال، هنرمند باتجربه و بی‌نظیری مانند زنده‌یاد خانم پروانه اعتمادی که من هم بسیار ایشان را دوست دارم، در مستندی که از او ساخته شده درباره گالری‌داری گفته‌اند: «یک سوراخی‌هایی هم توسط خانم‌هایی که بیکار بودند ایجاد شده که اصلا نیازی به آنها نیست و...». ببینید یک هنرمند جوان با شنیدن این صحبت‌ها تصورات اشتباهی پیدا می‌کند. خانم اعتمادی یا کسانی مانند ایشان چندین بار در گالری‌ها نمایشگاه برگزار کرده‌اند و از سویی این هنرمند امکان ارائه اثرش در خانه را داشته ولی این امکان در خانه همه هنرمندان مهیا نیست. همچنین بعضی بنا به شرایط و جایگاه‌شان دیگر نیازی به گالری‌ها نداشته‌اند و در آن زمان این دیدگاه را به زبان آورده‌اند اما من درکی از تقلیل همه ارزش‌های گالری‌داری ندارم.

تماشای اثر در فضای درست با نور، چیدمان و ارائه مناسب اثر، به خودی خود یک اتفاق جدی است و این نقشی است که گالری‌دار در حال حاضر ایفا می‌کند. من این تقلیل را در ارائه آنلاین اثر هنری هم احساس می‌کنم. برای من تجربه مواجهه با اثر حتما باید به صورت فیزیکی و نزدیک باشد.

به نظرتان گالری آتبین در نگاه دیگران و از بیرون چطور دیده می‌شود؟

من سعی می‌کنم هویت گالری را حفظ کنم و در تمام این سال‌ها هرگز آتبین را یک گالری وامانده ندانستم و هر چند سال یک بار فضای گالری را نوسازی می‌کنم. آتبین فرزند من است و نسبت به این مکان خودم را مسئول می‌دانم. همیشه وسواس خاصی در برگزاری هر نمایشگاه دارم و همه این موارد از بیرون کاملا دیده می‌شود و بارها دوستانم درباره‌اش با من صحبت کرده‌اند اما شاید نگاه و شخصیت من را کمی سنتی بدانند و این هم به هر حال بخشی از من است. امسال آتبین ۲۵ ساله شد و به قول یکی از دوستانم، همین تداوم راه در عین حفظ هویت، کاری است دشوار و مهم.

نگارخانه

از معنا تا محصول: تأویلی که نمی‌زاید

امین شاهد
منتقد و پژوهشگر

پیشخوان: در ادامه مجموعه «ذهن تأویلی»، تا اینجا از ویژگی‌های تفسیرگرایانه ذهن ایرانی گفتیم، از نسبت آن با تحلیل، زبان، تجربه زیسته، خودآگاهی و حتی بحران گفت‌وگوی اجتماعی. در این یادداشت می‌خواهیم نگاهی بیندازیم به نسبت «ذهن تأویلی» با یکی از مهم‌ترین عناصر خلاقیت معاصر: ایده‌پردازی، به‌ویژه در هنرهای تجسمی ایران.

در ظاهر، ذهن تأویلی ظرفیت بالایی برای ایده‌سازی دارد. چون با نوعی مواجهه چندلایه با پدیده‌ها کار می‌کند، هر تصویر، واژه یا موقعیت می‌تواند بستری برای معناآفرینی شود. اما در عمل، آنچه می‌بینیم اغلب نه خلق ایده‌ای نو، بلکه تکرار تفسیرهایی از پیش موجود است. انگار ذهن تأویلی به‌جای آنکه نقطه آغاز تولید باشد، به‌مرور به جایگزین آن تبدیل شده است. در فضای هنر معاصر ایران، به‌ویژه هنرهای مفهومی و پروژه‌محور، این پدیده با وضوح بیشتری خود را نشان می‌دهد. بسیاری از نمایشگاه‌ها، آثار و به‌ویژه استیتمنت‌های هنری، واجد ساختارهایی‌اند که به‌جای بیان ایده‌ای روشن، در بازی‌های زبانی و بینامتنی گم می‌شوند. گاه اثری دیده می‌شود که به‌جای بیان یک موقعیت یا مسئله، صرفا تأویلی است از متنی دیگر یا ادای بیانیه‌های فلسفیِ پیچیده را درمی‌آورد. در اینجا، تأویل به‌جایِ ایده نشسته است.

ذهن تأویلی، به‌خودی‌خود ارزشمند است؛ اما وقتی برساخت معنا را جایگزین کنش خلاقه می‌کند، دیگر تولیدی رخ نمی‌دهد. به بیان دیگر، بسیاری از پروژه‌های هنری صرفا تأویل‌اند، نه ایده. یک پروژه هنری که ایده‌ای روشن‌مند، معین و ساختارمند ندارد؛ اما با زبانی سنگین، اصطلاحات پست‌مدرن یا ارجاعاتی پراکنده از فلسفه و نظریه آراسته‌شده؛ نه پیچیده است و نه خلاق، بلکه نشانه یک توقف در مرحله تأویل است. در هنر امروز، یکی از بحران‌های رایج، همان چیزی است که می‌توان آن را «ابهام آراسته» نامید. ابهامی که نه از پیچیدگی مسئله، بلکه از عدم تمایل به شفاف‌سازی ناشی می‌شود. ذهن تأویلی، در این حالت، از روش‌مندی می‌گریزد، چون روش را معادل ساده‌سازی می‌بیند. این تلقی، نه‌تنها ایده‌پردازی را به تعویق می‌اندازد، بلکه مخاطب را هم از امکان مشارکت در معنا دور می‌کند. از این منظر، تأویل‌گرایی می‌تواند نوعی بی‌دردی خلاقانه هم باشد: ما با «بازی با واژه‌ها» به‌جای درگیری با مسئله‌ای واقعی، در ظاهر فعالیتی مفهومی می‌کنیم، اما در عمل، دست به هیچ پیشنهاد خلاقانه‌ای نمی‌زنیم. هنرمند یا پژوهشگر، مدام از «چیزی» حرف می‌زند، اما آن چیز هیچ‌وقت شناسایی نمی‌شود. این وضعیت، به‌ویژه در تولیدات آموزشی و آکادمیک در حوزه هنرهای تجسمی نیز مشهود است. در بسیاری از کارگاه‌ها یا پایان‌نامه‌ها، به‌جای خلق ایده‌های نو، فقط بازخوانیِ متونی دیده می‌شود که خود نیز حاصلِ تأویلات پیشین‌اند. در چنین چرخه‌ای، ایده از نفس می‌افتد؛ چون بستر شکل‌گیری آن -یعنی برخورد شفاف با واقعیت- مفقود است. در چنین بستری، ذهن تأویلی نه‌فقط به مانعی برای ایده‌پردازی بدل می‌شود، بلکه گاه تولید را معادل «تأویل فرهیخته» می‌گیرد. انگار کافی است چیزی را از زاویه‌ای دیگر ببینیم، بی‌آنکه آن زاویه به محصولی نو یا صورت‌بندی تازه‌ای منجر شود. این همان جایی است که هنر، به‌جای ساختن، صرفا نظر می‌دهد. شاید زمان آن رسیده که از ذهن تأویلی بخواهیم پا از مرزهای خود عقب بگذارد؛ یعنی به‌جای درون‌ماندگی در معنا، به تجربه مواجهه، به پرسش‌مندی، به امکان صورت‌بندی نو فکر کند. ایده‌پردازی یعنی حرکت از ابهام به امکان. تا زمانی که ذهن تأویلی این حرکت را نپذیرد، هنر ما همچنان در پیچ‌وخم واژه‌ها می‌ماند و از جسارت شکل‌دادن به آنچه هنوز گفته نشده، بازمی‌ماند.