تجسمی

میزگرد بررسی تحولات عکاسی ایران، با حضور آناهیتا قبائیان، مهران مهاجر، مهرداد نجم‌آبادی، شادی قدیریان و محسن راستانی

تکه‌پاره‌های یک تاریخ ناپیوسته

پرویز براتی . هادی آذری

از چپ مهران مهاجر، مهرداد نجم‌آبادی و محسن راستانی / عکس‌ها: امیر جدیدی، شرق

عکاسی ایران به لطف رخدادهایی مانند انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی توانست سری در میان سرها پیدا کند و شانه به شانه دیگر هنرها بساید. هرچند عکاسی پیش از انقلاب هم در مدرسه عالی تلویزیون تدریس می‌شد، در اوایل دهه ۶۰ بود که با راه‌اندازی رشته عکاسی در دانشگاه تهران، عکاسی به رشته آکادمیک بدل شد. بااین‌حال، در آن سال‌ها انجمن سینمای جوان موتور محرک عکاسی ایران محسوب می‌شد که بخش وسیعی از عکاسان حرفه‌ای و آماتور را حول جشنواره‌های منطقه‌ای و ملی خود سروسامان می‌داد. از این گذشته، از همان سال‌های اولیه پس از انقلاب، سازمان‌ها و نهادهای مختلف برای پیشبرد اهداف تبلیغی خود از جشنواره‌ها و مسابقات عکاسی بهره می‌گرفتند. از دیگر سو، در آن سال‌ها نه‌تنها گالری اختصاصی برای نمایش آثار عکاسی وجود نداشت بلکه دیگر گالری‌ها نیز به‌ندرت از خود رغبتی برای برگزاری نمایشگاه‌های عکس نشان می‌دادند. تمام این عوامل در کنار هم باعث می‌شد عکاسی که بیشتر با انقلاب و جنگ عجین شده بود، بیشتر مسیر مستند را در پیش گیرد تا هنر. اما از اوایل دهه ۷۰ و با روی‌کارآمدن گفتمان سازندگی و مطرح‌شدن بحث خصوصی‌سازی و افزایش تعامل با جهان خارج از یک سو و ورود نسلی تازه‌نفس از فارغ‌التحصیلان عکاسی که نگرش و نگاه متفاوتی به عکاسی داشتند، زمینه برای بازار و فعالیت هرچه‌بیشتر گالری‌ها فراهم شد. زمینه‌ای که رفته‌رفته تا اوایل دهه ۸۰، مرکزیت عکاسی را از نهادهای دولتی مانند انجمن سینمای جوان، موزه هنرهای معاصر و دانشگاه‌ها به سمت گالری‌ها سوق داد؛ گالری‌هایی که در واقع مجرایی نه‌تنها برای مخاطب داخلی بلکه دریچه‌ای به گالری‌های خارجی و حراج‌های بین‌المللی بودند. در این میان یک گالری در زمینه عکاسی از همه پیشگام‌تر بود. گالری راه ابریشم که اکنون ۱۵ سال از تأسیس آن می‌گذرد. به همین بهانه، میزگردی با حضور آناهیتا قبائیان، مؤسس و مدیر گالری راه ابریشم، مهران مهاجر، مهرداد نجم‌آبادی، شادی قدیریان و محسن راستانی برگزار شد که شرح آن را در ادامه می‌خوانید.

آناهیتا قبائیان: تحولی که عکاسی در ۱۵ سال گذشته در ایران پیدا کرده به نظرم خیلی مهم است. اتفاقی است که در گذشته به این شکل هرگز نیفتاده بود. با اینکه عکس حضور داشت اما با این قدرت و قوت نبود. دوست دارم تحلیل آقای مهاجر را در رابطه با دو دهه اخیر بدانم.

مهران مهاجر: فکر می‌کنم تحول عکاسی را نباید منحصر به ۱۵ سال گذشته کرد. به نظرم بعد از انقلاب تحولی بنیادی رخ داد و پیوندی تنگاتنگ میان عکاسی و پیکره اجتماعی شکل گرفت. مثلا از طریق نمایشگاه‌های خیابانی که گذاشته می‌شد، عکاسی به تجربه ملموس و زیسته مردم وصل شد؛ نمایشگاه‌هایی که برخی را عکاسان حرفه‌ای برپا می‌کردند مثل کاوه گلستان که در دوره انقلاب چنین تجربه‌ای را داشت یا بقیه عکاسان حرفه‌ای که پیش از ۲۲ بهمن و بعد از آن این نمایشگاه خیابانی را برگزار کردند. حتی افراد عادی که عکس می‌گرفتند و در ابعاد کوچک چاپ می‌کردند. تصویر مردی که با عکس‌هایی خود را پوشانده است هم نمودی از این گسترش توده‌ای عکاسی است. از طرف دیگر همیشه ادعا دارم با وجود اینکه نشانه‌های جدی از ورود به جامعه مدرن را از پیش‌ترها شاهد هستیم و شاید مهم‌ترینش انقلاب مشروطیت است، ورود به دوران مدرنیته در دوره پهلوی تا حدودی شکلی از مدرنیزاسیون آمرانه بوده است. به نظرم بعد از انقلاب اتفاقی که افتاد شاید شکلی از مدرنیزاسیون طبیعی را در ساخت اجتماعی و فرهنگی تجربه کردیم؛ یعنی طبقه متوسط جدید بعد از انقلاب به شکلی از آگاهی تاریخی دست یافت که در دوره پهلوی فاقد آن بود. اگر این ادعا درست باشد، موجب می‌شود دوربین عکاسی که سه سال بعد از اعلام رسمی ابداع عکاسی به ایران پرتاب می‌شود، همان ویژگی را که غربی‌ها برایش قائل هستند و چشم مدرنیته می‌نامند، بعد از انقلاب هم برای ایرانی‌ها داشته باشد؛ یعنی می‌تواند چشم شهروند مدرن ایرانی شود. طبعا یکی از تبعات آن شکل‌گیری جریان عکاسی هنری است. این گفته به آن معنی نیست که قبل از انقلاب عکاسی هنری نداشتیم. از دهه ۴۰ تجربه‌های نوآورانه، درخشان و فردی احمد عالی شاید مهم‌ترین شالوده عکاسی هنری را پایه‌ریزی کرد. رگه‌های این تجربه نوآورانه را در آثار افراد دیگری نیز می‌توان دید. در دهه ۴۰ از عکاسانی مانند سیف‌الملوکی، ناصر حقیقی و در دهه ۵۰ می‌توان از بهمن جلالی، کاوه و هنگامه گلستان، یحیی دهقان‌پور و همچنین مریم زندی نام برد. گرایش غالب در کارهای این افراد عکاسی مستند است. اما در همه اینها باز شکلی از تلاش برای ساختن زبان هنری دیده می‌شود. به نظرم اما تکوین عکاسی هنری در هیئت یک جریان اتفاقی است که به‌واسطه انقلاب رخ می‌دهد. در ادامه عکاسی به‌واسطه گسترشی که در دوره انقلاب و جنگ پیدا کرد به رشته‌ای دانشگاهی تبدیل می‌شود؛ خصوصا در دانشکده هنرهای زیبا و دانشگاه هنر همنشین نقاشی، مجسمه‌سازی، گرافیک و دیگر رشته‌های هنری می‌شود که همین همنشینی سودای پرداختن به عکاسی در مقام یک زبان هنری را ایجاد می‌کند. از سال ۶۶ سالانه‌های عکس را داریم و دیگر کوشش‌های انجمن سینمای جوان که این دو بخش مرتبط با نهادهای رسمی حاکمیت می‌شوند و یکی هم تلاش‌های دانشجویان را داریم از سال‌های ۶۴ یا ۶۵ که چند نمایشگاه در کتاب آزاد از کارهای صادق تیرافکن، سورنا محمدی، مرجان صدوقی و زهرا دخت‌علامه برگزار شد. بعد از آن هم هر سال چهار، پنج نمایشگاه برگزار می‌شود. به‌هرحال ریشه‌ها را می‌توان عقب‌تر برد.

قبائیان: متأسفانه هیچ‌کدام از این اتفاقات مدون نیست و ما نسبت به تاریخ عکاسی‌مان اشراف نداریم. همین که بدانیم نمایشگاه‌های خودجوش در اوایل انقلاب بوده و در چه مرحله‌ای وارد گالری‌ها می‌شود خوب است. قبل از انقلاب نمایشگاه‌های محدودی برپا شده است. صادق تیرافکن کسی است که ادامه داد و یکی از چهره‌های مهم عکاسی هنری شد. بقیه شاید در رشته‌های دیگر وارد شدند اما یک نفر از کسانی که اولین نمایشگاه‌ها را برنامه‌ریزی کرد صادق تیرافکن بود و یکی از ارکان مهم عکاسی هنری بوده. دیگران چه‌کار کرده‌اند؟

مهاجر: در دهه ۶۰ آنچه به ذهنم می‌آید چهار، پنج نمایشگاه است که بچه‌های دانشگاه دور هم جمع می‌شدند و برگزار می‌کردند. قبل از انقلاب نمایشگاه عکس‌های پولاروید کاوه گلستان یک نمونه بارز از این شکل عکاسی در دهه ۵۰ است. ولی به نظرم آنها بروزها و نمودهای فردی است. اینکه چند نفر دور هم جمع می‌شوند به نظرم نمود جریانی دارد. بعد باید این را ادامه دهیم تا برسیم به دوم خرداد ۷۶ که نقطه عطف خیلی مهمی در شکوفایی فرهنگی و هنری است و بعد از آن شاید جریان برگزاری نمایشگاه‌های هنری از عکس را به شکل مستمر می‌بینیم. برای مثال، می‌توان به نمایشگاه عکس‌های خانم قدیریان در سال ۷۷ اشاره کرد که در گالری گلستان به نمایش درآمد. خوشبختانه این سیر تبدیل به جریان مستمری می‌شود که می‌توان درباره فراز و فرودهایش بحث کرد.

اجازه دهید به این بحث بپردازیم که احتمالا ازدیاد گالری‌ها درنهایت چه تأثیری در عکاسی می‌گذارد. اشاره کردید سالانه‌ها یا جشنواره‌های انجمن سینمای جوان دولت‌محور بوده‌اند. به موازات آنها، عکاسی وارد دانشگاه می‌شود که از آزادی عمل بیشتری برخوردار است اما شاید جریان اصلی عکاسی هنری خارج از این دو حوزه شکل می‌گیرد، یعنی درنهایت گالری‌ها هستند که به آن شکل می‌دهند. در اینجا یک بحث کمّی وجود دارد. همان‌طور که گفتید، از اواسط دهه ۷۰ به بعد گالری‌های زیادی بوده که به عکاسی می‌پرداختند. یکی از مهم‌ترین نمایشگاه‌ها، نمایشگاه چهارنفره بهمن جلالی، یحیی دهقان‌پور و مهران مهاجر و مهرداد نجم‌آبادی بوده که بعد از آن جریان، گالری‌ها به سمت برگزاری نمایشگاه عکس آمدند و انگار نظر گالری‌ها جلب شد. این اتفاق که به عکاس‌ها میدان دادند به‌لحاظ کمی مهم است اما به لحاظ کیفی چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا گالری‌ها در شکل‌دادن به یک سنت در عکاسی موفق هستند یا فقط جنبه بحث کمی می‌شود و بازار احاطه پیدا می‌کند؟ یعنی بازاری شکل می‌گیرد که ما شاید برایش حتی به اندازه کافی عکاس، ، کیوریتور یا منتقد هم نداشته باشیم. نگاه شما به این موضوع چطور است؟

قبائیان: به‌هرحال کارکرد گالری راه ابریشم در ۱۵ سال هیچ‌وقت بازارمحور نبوده است. طبیعتا چون مکانی خصوصی است باید بتواند هزینه‌های خودش را هم تأمین کند. به‌همین‌دلیل از بحث گالری و بازار حذر می‌کنم. چون بازار یعنی ارتباط مستقیم برقرارکردن بین یک بخش از هنر و بازار. ولی چیزی که برای من جالب است این است که بدانم در این سال‌ها چه جریان فرهنگی یا هنری اتفاق افتاده است درواقع اینکه عکاسی به چه صورت در زمینه هنر جای خودش را باز کرده و امروز در چه جایگاهی قرار دارد. امروز عکاسی در مقایسه با نقاشی که ممکن است پیشینه بیشتری داشته باشد چه جایگاهی دارد؟ آیا در این سال‌ها در عکاسی گرایش خاصی به وجود آمده که بگوییم این دسته از عکاسان ما با چنین دیدگاهی عکاسی می‌کنند؟ در صحبت‌هایم با دوستان آنچه متوجه شده‌ام این است که عکاسی هنری و نگاه به خود و پیرامون نه از دریچه عکاسی مستند، بلکه از دریچه عکاسی هنری، بعد از به‌وجودآمدن دانشگاه‌ها پیدا شده که نکته جالبی است و اینکه امروز جایگاه عکاسی مستند و هنری در این جریانات چیست و چه ارتباطی با هم دارند. به‌طور خلاصه بگویم بازار عکاسی وجود ندارد. وقتی می‌شنوید در فلان گالری عکس‌هایی با قیمت‌های ۴۰، ۵۰ و ۷۰ میلیون به فروش رفته‌اند یا کذب و دروغ است یا آن عکس‌ها کاملا تزئینی هستند و جایگاهی در عکاسی هنری و مستند ندارند. عکاسی ما آرام‌آرام بازار خودش را پیدا می‌کند اما جریان خیلی کوچکی است که اگر بخواهیم با اتفاقات هنری و فکری که در عکاسی افتاده قیاس کنیم، مقایسه‌کردن فیل و فنجان است. به نظرم به بازار عکاسی نپردازیم و بر جنبه‌های شکل‌گیری عکاسی هنری متمرکز شویم.

شادی قدیریان: به نظرم آقای مهاجر مقدمه خیلی خوبی برای این میزگرد بیان کردند. تا آن تاریخ را بررسی نکنیم، نمی‌توانیم به ۱۵ سال قبل برگردیم. اما به نظرم یکی از مواردی که خیلی مهم بود، راه‌اندازی رشته عکاسی در دانشگاه آزاد بود که ما نیز اولین ورودی دانشگاه آزاد در سال ۷۲ بودیم. تصور کنید در عرض یک سال ۱۲۰ نفر در رشته عکاسی فارغ‌التحصیل شدند و می‌خواهند نمایشگاه برگزار کنند و به کار عکاسی ادامه دهند. سال‌های اول که ما فارغ‌التحصیل شده بودیم تعداد گالری‌ها خیلی کم بود و بارها می‌شنیدیم می‌گفتند در دستور کارمان نمایشگاه عکس نداریم. یعنی نمایشگاه عکس‌گذاشتن کار عجیبی بود که شاید سالی یک بار این کار را انجام می‌دادند. گالری راه ابریشم زمان خوبی وارد این ماجرا شد و از آنجا بود که آدم‌ها فکر کردند می‌توانند عکاسی کنند و جایی هست که می‌توانند به‌راحتی عکس‌شان را نشان دهند. گالری هم با هنرمندان خوبی که انتخاب کرده بود، توانست نمایشگاه‌های خوبی برگزار کند. خیلی وارد بحث نمی‌شوم ولی نقش دانشگاه آزاد را خیلی مهم می‌دانم. گالری راه ابریشم از نظر زمان‌بندی شروع به کارش بسیار درست بود.

مهاجر: ورود به دوران مدرنیته در دوره پهلوی تا حدودی شکلی از مدرنیزاسیون آمرانه بوده است. به نظرم بعد از انقلاب اتفاقی که افتاد شاید شکلی از مدرنیزاسیون طبیعی را در ساخت اجتماعی و فرهنگی تجربه کردیم؛ یعنی طبقه متوسط جدید بعد از انقلاب به شکلی از آگاهی تاریخی دست یافت که در دوره پهلوی فاقد آن بود

مهرداد نجم‌آبادی: با بخشی از صحبت‌های دوستان موافق هستم و شاید در جاهایی نگاه من کمی تندتر باشد. اطلاعاتی که از رخدادهای نمایشگاهی پیش از انقلاب در پایان‌نامه‌های سال‌های اخیر برخی از دانشجویان گردآوری شده، نشان می‌دهد نمایشگاه‌هایی در آن سال برگزار می‌شده و گزارش‌ها و نقدهایی نیز نوشته و در روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌ها منتشر شده است. همه اینها قابل تأمل و بررسی است اما مشکلی که وجود دارد، فقدان پیوستگی تاریخی در سبک و صورت عکاسی ما در آن سال‌هاست. اینکه در باور من سواد عکاسی و عکاسان ما بیشتر دیداری و تجربی بوده است. از روی کتاب‌ها و نشریات عکاسی فرنگی، با نگاه‌کردن به آثار عکاسان بزرگ می‌آموختند و در مکان و زمانی دیگر تجربه می‌کردند. به گمانم بخش حرفه‌ای‌تر عکاسی ما در سال‌های میانی و پایانی دهه ۴۰ عکاسی تبلیغاتی و صنعتی باشد و نه آن شکل از عکاسی مستندی که موسوم به عکاسی ژورنالیستی یا مطبوعاتی است؛ یعنی از همان زمان که در دهه ۴۰ تولید صنعتی و مصرف در کشورمان معنای دیگری پیدا می‌کند، آژانس‌ها و مؤسسات تبلیغاتی هم شکل می‌گیرند که در آنها عکاسان نیز مشغول به کار می‌شوند. مؤسساتی که بسیاری از نام‌های بزرگ هنر معاصر ایران نیز از دست‌اندرکارانشان بودند. به تبلیغات تجاری سال‌های آغازین دهه ۵۰ که نگاه کنید می‌بینید همه چیز در قیاس با قبلش بهتر و باسلیقه‌تر انجام شده اما در حوزه عکاسی و هنر، آنچه مردم به آن عکاسی هنری می‌گویند، واقعا تفاوتی به چشم نمی‌آید. اگر هم اتفاقی افتاده، بیشتر انفرادی است. به نظرم یکی از مهم‌ترین اتفاقات عکاسی اجتماعی ما پیش از انقلاب، مجموعه کاوه گلستان است که آن هم در سال ۵۷ به نمایش درمی‌آید و زود تعطیل می‌شود. یا مجموعه «از دیو و دد ملولم» او که مربوط به سال ۵۶ است و البته ربطی به عکاسی اجتماعی هم نداشت. به مرور در چند سال آخر اتفاق‌هایی می‌افتد که به عکاسی به شکلی جدی‌تر نگاه می‌شود و حاصل این همه در عکاسی دوران انقلاب ملحوظ است. نگاه تازه مردم ایران به عکاسی و نگاهی که «عکاسی» به مردم ایران کرد. بارها گفته‌ام ایران و جامعه ایرانی هنگام انقلاب و پس از آن به شکلی متفاوت در عکس‌های اجتماعی دیده شدند و نه آن‌گونه که من آن را نگاه گردشگرانه می‌خوانم. کمی پس از انقلاب نمایشگاه بزرگی با عنوان «کودک، ایمان، رهایی» در موزه هنرهای معاصر برگزار شد و عکس‌های زیادی در آنجا به نمایش درآمد هرچند در نگاه امروزمان شاید نمایشگاهی غیرحرفه‌ای محسوب شود. در همان زمان بخش عکاسی در موزه پدید می‌آید و فرشاد فرهی در موزه هنرهای معاصر مسئولیتش را بر عهده می‌گیرد و او این انگیزه را به وجود آورد که عکس و عکاسی هم جایگاهی در موزه داشته باشد. من هم با دوستانم هم‌عقیده هستم که آغاز حیات جدی عکاسی در ایران با دانشگاه است و خوشحالم سه دوستی که اینجا حضور دارند و همه از عکاسان مطرح ایران هستند، با پشتوانه آگاهی آکادمیک از کارشان فعالیت می‌کنند. فکر می‌کنم کم‌کم و با حضور منتقدان و پژوهشگران در این حوزه خانواده‌ای در حال شکل‌گرفتن است که می‌تواند عکاسی و فرهنگ دیدن را گامی به جلو ببرد. اما با این که گالری‌ها به اعتلای کیفی عکاسی در ایران کمکی کرده‌اند، موافق نیستم! صاحبان و مدیران گالری‌ها هر کدام سلیقه‌های خاص خود را دارند. سازوکار بسیاری از گالری‌ها - نه همه‌شان، براساس آشنایی‌ها و مناسباتی غیرحرفه‌ای است که در میزان فروش آنها بسیار تأثیر دارد و گمان نمی‌کنم گالری‌ها به لحاظ کیفی کمکی به هنرمندان کنند.

نکته دیگر اینکه نگاه به بازار عکاسی ایران از داخل نیست و آنچه باعث شکل‌گرفتن برخی از جریان‌های عکاسی در ایران شده، نگاهی است که دیگری به ما داشته و دارد. منظورم از دیگری، مشخصا اروپایی‌ها هستند؛ اروپایی‌ها به لحاظ تاریخی همیشه مسائل فرهنگی ایران برایشان مهم بوده و گروهی از عکاسان ما هم کوشیدند کاری انجام دهند که هنرشناس و مجموعه‌دار اروپایی می‌پسندند.

شادی قدیریان

محسن راستانی: تصور من این است که راه میانبری برای عکاسی نمی‌توانیم به وجود آوریم. در واقع عکاسی در بخش تجارت دقیقا باید مانند بقیه تجارت‌ها عمل کند که اروپایی‌ها خیلی خوب به آن دست پیدا کرده‌اند. برای اینکه این چرخه اتفاق بیفتد، نهاد ایجاد کرده‌اند. وقتی هنر در اروپا به چرخه بیزینس راه می‌یابد، آدم‌ها و نهادها و قیمت‌های خودش را پیدا می‌کند. اما در قرن اخیر به‌خصوص در دهه‌های اخیر، تصورم این است که دو شعبه سراغ هنر معاصر ایران را می‌گیرند. یکی شاخه سرمایه‌داری است که وقتی آمیزه‌هایش را تجزیه و تحلیل می‌کنید، می‌بینید یک طرفش سیاست و تکنولوژی و آمیزه‌ای از سود است. وقتی کسی وارد سود می‌شود، روحیه‌اش خیلی کاسب‌گرایانه و سیاست‌بازانه است. اساسا زیباشناسی در هنر امروز امری تحت‌تاثیر سرمایه و سیاست‌هاست. آنها هستند که اثر تو را ارزیابی می‌کنند و به نظرم منتقدان هنری، فلسفی و مفهومی نقشی در تبیین آن ندارند، همین امروز در ایران ببینید چه کسی اثر من را خریداری می‌کند. گروهی برای ارزیابی کار من شکل می‌گیرد که اساسا کارشان هنر نبوده و نیست و من نامشان را تازه به دوران رسیده می‌گذارم. تازه به دوران رسیده یعنی تازه به ارکان مدنیت توجه کرده و می‌گردد تا ببیند کجای ارکان مدنیت سود بیشتری دارد. مثلا طرف برج‌ساز بوده و یک نفر به او گفته که این تابلوها به اندازه برج‌سازی و با دردسر کمتر برای تو سود دارد. در واقع او این بیزینس را وارد این مسئله می‌کند. جالب است وقتی قرارداد آنها را با هنرمندان می‌خوانم، احساس می‌کنم تعدادی از کسانی که تجربه معاملات ملکی دارند، مفادش را نوشته‌اند. به‌هرحال حساب آن پژوهشگر علوم اجتماعی که آقای نجم‌آبادی به آن اشاره می‌کنند جداست، به‌عبارتی آنها متعلق به کارگاه‌های نظری و آکادمیک هستند نه کف بازار و سیاست‌زدگی.

صحبت شما نقدی بر وضعیت بازارزده امروز ماست که اشاره کردید نگاه اروپایی به هنر ما وجود دارد. به نظرم باید دهه ۷۰ را بیشتر موشکافی کنید. باید با هم مهربان باشیم اما وقتی شرایط مسئله‌مند است، به نظر می‌آید با فاصله همراه با نقد باید با مسائل برخورد کرد...

مهاجر: اینها مسائلی است که باید کمی دقیق و با داده‌های روشن درموردش صحبت کنیم. اینکه این فضا را منتج از تحولات دهه ۷۰ بدانیم به نظرم بهتر است با مجموعه‌ای از داده‌های اقتصادی درباره آن صحبت کرد.

شما گفتید دوم خرداد یک شکوفایی فرهنگی بود. بیشتر این صحبت‌تان را می‌شکافید؟

مهاجر: به نظرم بعد از انقلاب دوره اصلاحات سالم‌ترین دوره اقتصادی ما هم بوده و در عین حال به‌واسطه گشایش نسبی فضای اجتماعی و سیاسی نمی‌توان وقوع شکوفایی فرهنگی و هنری را منکر شد که یکی از نتایج آن هم تکوین بازار هنر است. البته شاید فسادی بیش یا کم گریبان این بازار هنر را در این سال‌ها گرفته باشد که یا ناشی از فساد منتشری است که به نظرم جامعه ایران الان گرفتارش است و یا شاید بخش عمده‌ای از این فساد منتشر هم به بی‌انضباطی فاجعه‌بار دوره احمدی‌نژاد برگردد. البته بخشی به سازوکار اقتصاد دولتی بعد از انقلاب برمی‌گردد و تک‌علتی نیست، اما بخشی از این بی‌انضباطی در دوره هشت‌ساله سازندگی هم وجود داشت؛ یعنی سیر یکسانی نمی‌بینیم. اثبات این ادعاها مستلزم وجود داده‌هاست. به‌هرحال این فساد منتشر وجود دارد و بخشی از آن طبعا به بازار هنر راه پیدا می‌کند و عکاس و گالری‌دار هم یا آلوده این فساد می‌شوند یا درگیرش هستند.

دهه ۶۰ که نمایشگاه‌های کوچک دانشجویی را برگزار می‌کردیم یا تا اواخر دهه ۷۰ که خانم قدیریان نمایشگاهش را برگزار کرد، سال‌های اول که برای فروش کار نمی‌کردیم و فروش آثارمان امری ثانوی بود. از دهه ۸۰ به بعد، این امر موضوعی تعیین‌کننده در شکل‌گیری نمایش عکس‌ها در گالری‌ها شده است. فی‌نفسه هم اینکه عکسی فروش برود امر مذمومی نیست. اینکه سازوکار پشت این قضیه چیست، بحثی طولانی است.

راستانی: این آدم و آن آدم هیچ‌کدام قصه ما نیستند. ممکن است تاثیراتی را در جامعه داشته باشند، اما آنچه تأثیرگذار است، نهاد است. وقتی این نهاد وجود نداشته باشد، نمی‌توان چیزی را پیگیری کرد، همه تلاش‌ها عقیم می‌ماند. همین امروز عکاسی ما را نگاه کنید، فاقد تألیف و سنت عکاسانه است. عکاسی ما تلاش بی‌وقفه دارد، اما هدفمند نیست و نتوانسته به ریخت‌شناسی خاص خود دست پیدا کند بیشتر از روی دست دیگران است و هنوز نتوانسته بومی شود؛ چون به یک متن نهادبنیان حرفه‌ای در زمینه نظری و کارکرد اجتماعی نیازمند است، به عبارتی فاقد مطالبه تاریخی است؛ بیشتر ذوقی، منفرد و تجربی است.

قبائیان: یکی از موضوعاتی که برایم جالب است پیداکردن جایگاه عکاسی در هنر معاصر است؛ چون اگر جایگاهی دارد، این روند به چه شکل است؟ الان می‌توانیم از مقاطعی در عکاسی صحبت کنیم؛ مثلا عکاسی زمان انقلاب یا مثلا در جنگ فقط عکاسان ایرانی بوده‌اند. بعد از جنگ دوره استفاده از عکاسی در روزنامه‌ها بوده. آیا امروز می‌توانیم بگوییم فلان اتفاقات در این چند سال در عکاسی به وجود آمده؟ عکاسی مستند یا هنری ما به نسبت مثلا عکاسی که در خارج الان سراغ داریم که فلان وابستگی را دارد یا به طور کلی مستقل است چه جایگاهی دارند. شاید این موضوعات بتواند ما را به نتیجه‌گیری واحدی در عکاسی برساند.

قبائیان: برای من جالب است این است بدانم در این سال‌ها چه جریان فرهنگی یا هنری اتفاق افتاده است درواقع اینکه عکاسی به چه صورت در زمینه هنر جای خودش را باز کرده و امروز در چه جایگاهی قرار دارد. امروز عکاسی در مقایسه با نقاشی که ممکن است پیشینه بیشتری داشته باشد چه جایگاهی دارد؟

نجم‌آبادی: دو مورد را باید از هم جدا کنیم. تولیدکننده اثر که عکاسان هستند و بخش دیگر مصرف‌کننده و اقتصاد. اینکه سنگ محک ما برای موفقیت کسی که تولیدکننده عکس است، تنها اقتصاد باشد، درست نیست؛ چون در این سال‌ها عکاسانی را دیده‌ام که اداهایی از خودشان درآورده‌اند و به لحاظ اقتصادی خیلی موفق بوده‌اند. عکاسان ممتازی را هم دیده‌ام که خوب می‌فهمند که چه کار می‌کنند، ولی به اندازه آن آدم‌های بی‌مایه به‌لحاظ اقتصادی موفق نبوده‌اند.

گالری راه ابریشم نیز جدا از هر شکلی از ارتباط که ممکن است بین عکاسان و مدیران گالری‌ها وجود داشته باشد، به نظرم اتفاق خوبی بوده که در فضای عکاسی این کشور رخ داده. خانم قبائیان از اولین افرادی بود که به شکل جدی به عکاسی ایران پرداخت و آن را به بیرون این مرزها معرفی کرد.

در حد توانی که داشت، عکاسی محترمی از ایران را نشان داد و کوشید تا کتابی با همه کاستی‌هایی که وجود داشت، درباره عکاسان ایرانی چاپ کند. به نظرم در این سال‌ها صورت‌هایی از بیان تازه در عکاسی ایران دیده می‌شود و باید به آنهایی که کوشا و مستعد هستند کمک و برایشان سرمایه‌گذاری کنیم. سرمایه‌گذار کسی است که مجموعه کارهای مهم محسن راستانی، «خانواده ایرانی» را به کتاب تبدیل کند. انتشار کتاب عکس‌های بوسنی ایشان پس از ۲۰ سال؛ تنها عکس‌های سوخته شده آقای راستانی را که می‌باید ۲۰ سال پیش و در زمان جنگ منتشر می‌شد اکنون نشان می‌دهد. که اگر در زمان خودش منتشر شده بود، هم‌زمان با عکاسان طرازاول دنیا که در کنارشان نیز عکاسی کرده بود، دیده می‌شد. یادمان باشد که نمایشگاه‌ها ماندگار نیستند و از یاد می‌روند، کتاب‌ها هستند که ماندگارند. اگر می‌توانیم کمک کنیم کتاب‌هایی از عکاسان مهم معاصر، مثل دوستانی که امروز در کنارشان هستم منتشر کنیم. اتفاقی که نزدیک به ۸۰ سال پیش در عکاسی دنیا افتاده این است.

این را هم بگوییم که در این سال‌های عکاسی دیجیتال، دیگر همه خودشان به‌وجودآورنده عکس هستند، خودشان داوری می‌کنند و خود به نمایش می‌گذارند؛ بنابراین در عصر عکاسی دیجیتال و اشتراک‌گذاری در فضای مجازی، نقش آدم‌های خبره تقریبا کم‌رنگ شده و از بین می‌رود.

چه مدتی است که این اتفاق افتاده است؟

نجم‌آبادی: از زمانی که امکان اشتراک‌گذاری در شبکه‌های مجازی مطرح شد. این یک پدیده هنری نیست، بلکه پدیده‌ای اجتماعی است.

آقای راستانی، شما بحث نهاد را پیش کشید و عنوان کردید که ما نهاد نداریم. پیش‌تر هم اشاره شد که انجمن سینمای جوان که در دهه ۶۰ جشنواره‌های ملی و منطقه‌ای متعددی را برگزار می‌کرد یا موزه هنرهای معاصر و حتی خانه عکاسان با همیاری خود عکاسان فعالیت‌هایی داشتند، از قبیل برگزاری نمایشگاه‌های گروهی، نشست‌ها و چاپ کتاب عکس. از دیگر سو در سال‌های اخیر نیز شاهد تشکیل انجمن ملی عکاسی ایران بودیم که خود شما هم در آن نقش زیادی داشتید. با این اوصاف، چطور می‌توان گفت که ما نهاد عکاسی نداشته‌ایم؟

راستانی: وقتی من صحبت از نهاد می‌کنم، به معنی ساختمانی نیست که یک عده آدم در آن جمع می‌شوند. من می‌گویم انجمن‌ها نهاد نیستند؛ به‌این‌دلیل که یک نهاد باید بتواند ایجاد حساسیت و رقابت کند، حتی بتواند به من انگیزه بدهد و خطا و صوابم را با من در میان بگذارد. وقتی صحبت از نهاد می‌کنم، به این معنی است که تنها نباشم و وقتی اثری تولید می‌کنم، کسی اظهارنظر کند و بتوانم با کسی مشورت کنم. الان ۲۵ سال است روی یک پروژه ملی تمرکز دارم که به قصد یک مطالعه تاریخی آن را دنبال می‌کنم؛ اما این پروژه در تحلیل صواب و خطای خود تنها می‌ماند تا آنجا که گاهی افسرده و ناامید می‌شوم که چرا این اتفاق می‌افتد. غیر از این است که تحصیل‌کرده ما از روی دست دیگران است و مؤلف بیشتر یک مترجم است تا یک اندیشه مستقل و خلاق. من سینمای مستند امروز ایران را مستقل‌تر و موفق‌تر از عکاسی می‌دانم؛ چون پیگیری مسائل روز در وجدان اجتماعی او نهادینه شده است و سعی می‌کند اندیشه خود را با جامعه به تأمل و تعادل برساند. این یعنی نهادی که حساسیت، واقع‌بینی و واکنش در روح و جان ما شکل دهد.

مهاجر: مشکلات خیلی زیادی داریم. درباره حوزه‌ای صحبت می‌کنیم که به‌شدت مرتبط به عوامل و متغیرهای جامعه مدرن است؛ اما با همه این مشکلات، چیزهایی هم ساخته شده است. به نظرم دست‌گذاشتن روی چیزهایی که ساخته شده و محافظت از آنها و یک گام به جلوتربردنشان مسئله مهمی است. شما صحبت از انقطاع بین جریان‌ها یا تجربه‌های عکاسی قبل از انقلاب و امروز کردید. حضور نسل اول بعد از انقلاب جاری بود و الان هم حضور فیزیکی و تأثیر فکری‌شان در فضای بین‌الاذهانی جامعه عکاسی ادامه دارد؛ بنابراین خوب است که به جای انقطاع از استمرار صحبت کنیم. شاید بتوان چهار نسل را در عکاسی ایران بازشناسی کرد. اینکه نسبت بین این نسل‌ها چگونه است، تفاوت‌ها و تشابهات‌شان چیست، تحلیل انتقادی درباره عکاسی ایران را طلب می‌کند که تابه‌حال انجام نشده است. درباره عکاسی مستند موقعیت ما الان خیلی تضعیف شده است. نکته‌ای که آقای راستانی اشاره کردند، مفهوم نهاد است. یکی از این نهادهای مدنی نگارخانه‌ها هستند. یکی از این نگارخانه‌ها گالری راه ابریشم است. ممکن است تفاوت نگاهی بین من و خانم قبائیان وجود داشته باشد؛ اما مهم است که فعالیت این گالری ۱۵ سال استمرار داشته است. همان‌طور که آقای نجم‌آبادی اشاره کرد، فعالیت گالری راه ابریشم محدود به نمایش عکس‌ها در فضای نگارخانه‌ای نبوده و شکلی از داد و گرفت فرهنگی را داشته است. شاید نخستین نمایشگاه گسترده و باارزش از عکاسی ایران با عنوان «نگاه‌های ایرانی» بود که خانم کریفا هنرگردان آن بودند. بعد از آن سال ۸۸ نمایشگاهی از عکاسی معاصر ایران به همت خانم قبائیان و آقای جلالی در موزه برانلی و سپس در مونه دو پاریس در فرانسه برگزار شد. در این رخداد کوشش زیادی شده بود و برگزارکنندگان نمایشگاه ایرانی بودند و حساسیت‌هایشان با حساسیت‌های کیوریتور اروپایی متفاوت بود و نگاه دیگری از عکاسی ایران را عرضه کردند؛ علاوه‌براین، راه ابریشم، اولین گالری بود که منحصرا به عکس می‌پرداخت. این در حالی است که امروز علاوه بر راه ابریشم، گالری ۶ و گالری AG در تهران تقریبا فعالیت‌شان منحصرا بر عکاسی متمرکز است. این امر نشان می‌دهد راهی که خانم قبائیان رفته، راه بیهوده‌ای نیست. باید مراقب باشیم که این موارد کوچک را حفظ کنیم. حتما می‌توان به نقاط منفی هم پرداخت؛ اما تلاش و تجربه‌های زیادی در این زمینه صورت گرفته و محافظت از این تجربه‌ها مهم است.

قدیریان: موقعیت من با بقیه فرق دارد؛ چون به آن شدت نمی‌توانم ماجرا را تحلیل کنم و کارم فردی‌تر است. به‌عنوان هنرمند کار می‌کنم و طبعا یک گالری را انتخاب می‌کنم که بتواند کارم را نشان داده یا بفروشد. از روزی که این گالری تأسیس شد، کنار خانم قبائیان بودم و نهادی که آقای راستانی صحبت کرد، من آن را پیدا کرده‌ام. به نظرم بحث فروش در ایران عجیب‌تر است. معتقدم همیشه کارهای بد است که فروش می‌رود. دوره‌ای کارهای من خیلی فروش می‌رفت؛ ولی وقتی خودم را با آقایان راستانی، نجم‌آبادی و مهاجر مقایسه می‌کنم، می‌بینم کارهای بهتری دارند که کمتر فروش رفته است.

بخشی از فعالیت‌های شما، شامل ارائه کارهایتان در حراج‌های مختلف است و قیمت‌های آن‌چنانی که در افواه است. می‌گویند شما عکاس گران‌قیمتی هستید...

قدیریان: اتفاقا قیمت کارهای من نسبت به بقیه که فروش دارند، قیمت عجیبی نیست. مگر اینکه چند دست کار به فروش برسد و در حراجی باشد که واقعا به من مربوط نیست. اتفاقا من از نظر قیمت خیلی پله‌پله بالا می‌روم. البته در این سال‌ها کوشیده‌ام کارهای دیگری نیز در زمینه عکاسی انجام دهم. در دوره‌ای ایده اصلی‌ام این بود که به عکاسانی که کارشان کمتر دیده شده، کمک کنم. موقعیتی پیدا کرده بودم که می‌توانستم کارهایم را نشان دهم و ارتباطاتی داشته باشم و می‌خواستم از این ارتباطات برای کمک به عکاسان تازه‌کار استفاده کنم؛ اما چون تنها بودم و شرایط زندگی‌ام به‌گونه‌ای پیش رفت که نتوانستم این روند را ادامه دهم و کمکی نداشتم، تمام شد. همیشه می‌خواهم این کار را تکرار کنم؛ اما باید کمک داشته باشم و جمع‌شدن عکاس‌ها کمی سخت است. و چون فکر کردم ممکن است از کار عکاسی خودم دور باشم، به کار خودم برگشتم؛ به‌هرحال هنرمند و گالری با هم بده‌بستان و توقعاتی دارند که من و خانم قبائیان توانسته‌ایم ۱۵ سال در کنار هم باشیم و امیدوارم بتوانیم به این ارتباط ادامه دهیم.

راستانی: البته نمی‌توان این قضیه را نیز نادیده گرفت که به‌خاطر فقدان نهاد، ممکن است عده‌ای فکر کنند این تداوم براساس رابطه و سلیقه شکل گرفته تا ضابطه. تعدادی جوان هستند که کار می‌کنند اما ممکن است فضایی برای نمایش آثارشان پیدا نکنند. من به نقش افراد تأثیرگذار قائلم. نمی‌توانم بگویم من به این فضا کاری ندارم و با فلان گالری کار می‌کنم. این نقش نیست، یک نقش فردی است. همین باعث شده همه‌مان فرد شویم. همین ممکن است که ما فرد هستیم نه جامعه. از دیگر سو، عکاسی ایران فاقد متن است. وقتی صحبت از ادبیات فارسی می‌کنید، با قدرت می‌توانید بگویید صاحب متن است. یک قسمت از این متن‌نوشتارها و گنجینه‌هایی است که از بزرگان به یادگار مانده. امروز کسی نمی‌تواند به زبان مادری من و این ادبیات توهین کند که به لطف وجود این قطب‌های ادبی بزرگ است. اما اگر جامعه من دچار فراموشی، رخوت، بی‌اعتقادی و بی‌مسئولیتی شود بزرگان ما را صاحب می‌شوند که چه‌بسا شده‌اند. ترکیه خود را صاحب مولانا می‌داند این اتفاق در مورد تمامیت ارضی من هم می‌افتد. مگر تمامیت ارضی فقط مرز است. تمامیت ارضی ما این بزرگان هستند. امروز دانشکده هنرهای زیبا تأثیرگذار نیست چون آدم بزرگی در آنجا نیست، پس از چه فرقی با علمی- کاربردی دارد. در دوره‌ای ممیز شکل گرفت. آیا باید منتظر بمانیم تا دوران شکوفایی برای همه‌چیز اتفاق بیفتد؟

راستانی: این آدم و آن آدم هیچ‌کدام قصه ما نیستند. ممکن است تأثیراتی را در جامعه داشته باشند اما آنچه تأثیرگذار است، نهاد است. وقتی این نهاد وجود نداشته باشد، نمی‌توان چیزی را پیگیری کرد، همه تلاش‌ها عقیم می‌ماند. همین امروز عکاسی ما را نگاه کنید، فاقد تألیف و سنت عکاسانه است

آناهیتا قبائیان

آیا نمی‌توان نام این را انقطاع گذاشت؟

راستانی: انقطاع از واقعیت است. ما نباید به روند جداشده داشته‌هایمان از واقعیت، بیش از اندازه دل‌خوش کنیم.

آقای راستانی، صحبت‌های شما تناقض دارد. جایی از نهاد صحبت می‌کنید و در جایی به نقش افراد تأثیرگذار قائل هستید. نمی‌توانیم ممیز را بگیریم و بگوییم آن زمان نهاد داشتیم. تعریف شما از نهاد چیست؟

راستانی: بله این بزرگان در درون خویش به یک باور خودی رسیده بودند، این یعنی نهاد، نهاد ابتدا در درون من شکل می‌گیرد، توقع دست بالا و مطالبه تاریخ داشتن از روند کار خود و دیگران در جریان یک مسیر حرفه‌ای تا رسیدن به هدف، این خلاصه چیزی است که من می‌خواهم با زبان الکن بگویم. پیوستگی با تاریخ و دستاوردهای امروز و باور رؤیاها تا تحقق کامل آنها، همین نهاد بود که آلمان را به یک کشور قدرتمند و هدفمند تبدیل کرده، نهاد نمی‌گذارد من کیارستمی را یک هفته بعد از مرگش فراموش کنم و نهایتا او را مثل یک شیئی عتیقه به موزه تحویل دهم. نهاد، بزرگی، اثر، روح شاعرانه و تعبیر او را از هستی در ازدحام روزمرگی به رخم می‌کشد.

قبائیان: جمع‌بندی شما از این بحث چیست؟

راستانی: جمع‌بندی من این است که عکاسی ما فاقد متن است. ما باید متن تولید کنیم. این متن در جامعه ما تاریخچه، حساسیت و الگو ایجاد می‌کند. این متن در اروپا وجود دارد اما در جامعه ما وجود ندارد. براساس این متن نهاد شکل می‌گیرد. ما به متن بومی نیاز داریم که حاصل رسوبات فرهنگی، مشکلات و جهان‌بینی ما باشد. این متن هنوز در عکاسی ما شکل نگرفته و هنوز موضوع ما در عکاسی ایران مشخص نیست. جامعه ایران در عکاسی ما شکل و شمایل رئالیته‌ای ندارد. در ایران، انقلابی رخ می‌دهد که ماده خام عکاسی رئالیسم است و ما آن را نادیده می‌گیریم. البته مشکل فقط این نیست. امروز محسن راستانی هراس دارد وقتی در خیابان‌های تهران عکاسی می‌کند، چون هر لحظه ممکن است یک نفر جلوی من را بگیرد و دلیل عکس‌گرفتنم را جویا شود. همه اینها ریشه دارد. بخشی جامعه ماست، بخشی نهادها و بخشی خود ما هستیم. من در یک تخریب و تفرق سعی می‌کنم خودم را حفظ کنم و با کارم تولید متن کنم، این تمرکز و تداوم نیاز دارد.

نجم‌آبادی: انتقادی که بر آقای راستانی وارد می‌دانم این است که در عین دلسوزی و صداقت، ایشان خیلی آرمان‌گرایانه به قضیه نگاه می‌کنند. اما برای اینکه آرمان‌ها محقق شود باید مراتبی هم طی شود. ما در حال یادگیری هستیم. اشتباه بزرگ ما ایرانی‌ها این است که تصور می‌کنیم چون دو، سه سال بعد از اعلام اختراع عکاسی در جهان، در اینجا هم عکاسی کرده‌اند، همه‌چیز دیگر عکاسی‌مان نیز باید به بلندای تاریخی و گستره فراگیر اجتماعی و فرهنگی آن در غرب باشد. در این چندسالی که از گشایش مقطع کارشناسی ارشد عکاسی در دانشگاه تهران می‌گذرد، حرکت‌هایی در جهت تولید متن و نوشته‌هایی مرتبط با تاریخ عکاسی ایران و نقش پراهمیت عکس در بازنمایی هویت انسان ایرانی صورت گرفته که امید دارم به مرور زمان منتشر شوند. یادمان باشد پشت‌سرمان تاریخ ناپیوسته‌ای از هنرهای تصویری و خصوصا عکاسی داریم که تازه در حال یافتن و کنارهم‌گذاری تکه‌پاره‌هایش هستیم. نسل جوانی که این مهم را انجام می‌دهند نیاز به زمان دارند. بااین‌حال، مطمئن هستم در ۱۰، ۱۵ سال آینده متون و ادبیات مناسب‌تری در حوزه عکاسی ایران خواهیم داشت. ممکن است خیلی چیزها در طول عمر ما محقق نشود و نباید همه‌چیز را در زمانی که خودمان هستیم، بخواهیم.

قدیریان: صحبت‌های آقای راستانی را قبول دارم اما کمی ماجرا را خوشبینانه‌تر می‌بینیم. به نظرم همه‌چیز خوب پیش می‌رود.

مهران مهاجر: تا زمانی که تاریخ نداشته باشیم عکاسی نداریم. در ۱۰ سال آینده این اتفاق خواهد افتاد و کوشش‌های فردی و جمعی تبدیل به فراورده‌های فکری و مکتوبی خواهد شد که به شکل درست یا غلط با کاستی‌ها و اشکالاتی چشم‌اندازی از تاریخ عکاسی ایران را از آغاز تا امروز روشن کند. شاید آن زمان کمی راحت‌تر بتوان به جنبه‌های متفاوت عکاسی ایران پرداخت و دیگر در فضای معلق صحبت نخواهیم کرد. تمام این مشکلات هم در جنبه‌های مختلف وجود دارد. خیلی‌ها هستند که فردی کارشان پیش می‌رود اما لازمه عکاسی مستند، حمایت نهادهای مدنی است. متأسفانه نبود این حمایت و بدنه نحیف مطبوعات آزاد که ناشی از موقعیت ناایمن و تهدیدهای مدام است، عکاسی ایران - خصوصا بخش مستندنگاری - را که امکانات بالقوه زیادی دارد در وضعیت بدی قرار داده است. مسئله زیاد است، اما شاید بتوان از همین اندک بوده‌ها و داشته‌ها با نگاهی رو به پیش مراقبت کرد.

قبائیان: به نظرم اتفاقات خوبی نیز در این سال‌ها افتاده است. ۱۵ سال قبل که من کار گالری‌داری را شروع کردم، لابراتواری به آن معنا نبود و چاپ عکس در این کیفیت وجود نداشت. الان سه، چهار لابراتوار درجه‌یک داریم و همچنین وضعیت قاب‌ها خیلی بهتر از قبل شده است. نسبت به گذشته، نمایشگاه‌های عکس بیشتری برگزار می‌شود و سعی می‌کنم هرروز نمایشگاه‌های عکس مختلف را ببینم و مقایسه کنم. زمینه‌ای که در آن خیلی کمبود داریم، مسئله نوشتاری است که هنوز نتوانسته به نتیجه برسد و اغلب استیتمنت‌ها شاید کمی شاعرانه و ادبی باشد که ارتباطی با موضوع نداشته باشد یا کسی دیگر استیتمنت را برای عکاس می‌نویسد. البته به شکلی باز، نگاهی که به عکاسی ایران می‌شود نگاه اگزوتیک هست. اغلب خارجی‌ها موضوع زن را انتخاب می‌کنند درحالی‌که عکاسان خیلی خوب مرد و زن داریم. ممکن است زن‌ها در مجموعه‌ای بالا بیایند و خودشان را بهتر نشان دهند، اما اینکه نمایشگاه حول عکاسان زن برگزار شود، نکته‌ای منفی است. من هم مثل دوستان دیگر معتقدم که رو به جلو در حرکت هستیم.

مهرداد نجم‌آبادی: آنچه درباره نمایشگاه‌ها گفتید؛ اینکه موضوع زنان و جنسیت را دنبال می‌کنند یا دیگر موضوعات فرهنگی موردنظرشان را؛ به گمان من بیشتر نمایشگاه‌هایی که هنرگردان‌های غربی در خارج از ایران برگزار می‌کنند، برای بزرگداشت عکاسی ایران نیست؛ اگر قرار است اتفاقی برای عکاسی و هنر ایران بیفتد خودمان باید دست‌به‌کار شویم و فضای فرهنگی و آموزشی مناسب برای این امر را میسر کنیم. باز هم تکرار می‌کنم که درحال‌حاضر، بیش از هر زمان دیگری نیازمند کمک به یکدیگر، استمرار در کار، حسن‌نیت و از همه مهم‌تر، یادگرفتن هستیم.

مکعب سفید

۱۵ هنرمند ایران و ۱۷ هنرمند اتریش مشارکت کردند

نان و نمک ایرانی سر سفره اتریشی

شرق: پروژه هنری RTL:LTR، نام نمایشگاهی است که بین هنرمندان کشور ایران و هنرمندان کشور اتریش در بهار، تابستان، پاییز و زمستان ۹۵ برگزار شد. این نمایشگاه حاصل تبادل فکر و همکاری نمایشگاه‌گردانان ایرانی، طرلان رفیعی، یاشار صمیمی‌مفخم به همراه پیتر آسمَن (Peter Assmann) از کشور اتریش بود که برنامه‌ریزی آن از سال ۱۳۹۴ در سفری که آسمن به ایران داشت و بر اساس خط فکری پروژه‌های کیوریتوری نان و نمک شکل گرفت. نان و نمک، پروژه‌ای است که بر اساس مفهوم یک فرهنگ قدیمی ایرانی- که البته در بسیاری از فرهنگ‌های دیگر نیز کم‌وبیش وجود دارد - شکل گرفته و فعالیت می‌کند. در توضیح پروژه‌های نان و نمک که از سوی رفیعی و صمیمی‌مفخم در تهران راه‌اندازی شده آمده است که «نان و نمک کمترین چیزی است که ما به مهمان خود تعارف می‌کنیم تا رفاقتی پایدار به‌وجود بیاوریم. پیوندی که بر سفره‌ای که نان و نمک در آن صرف شده، ناگسستنی‌ترین پیوندی است که در فرهنگ ما وجود دارد. پروژه‌های نان و نمک که تاکنون نمایشگاه‌ها و رویدادهایش را با همین تفکر بین فرهنگ‌ها انجام داده، سعی در ایجاد چنین پیوندی دارد».

عنوان نمایشگاه برگرفته از اصطلاح‌های RTL و LTR است که در دنیای انفورماتیک جهت نوشتار را از چپ به راست و برعکس تعیین می‌کند. این دو اصطلاح به‌عنوان قراردادی در برنامه‌نویسی و در صفحات وب به‌خصوص برای دو خط لاتین و خط فارسی و عربی به کار می‌روند. همچنین راست به چپ و چپ به راست دلالت بر آنچه از شرق به غرب فرستاده می‌شود و برعکس دارد و درعین‌حال جهت خواندن و نوشتن، جهت حرکت دست، بدن و نگاه را تعیین می‌کند. این جهت (Orientation) در نظریه‌های تجسمی، سینمایی، آموزشی، روان‌شناسی و... ، همواره مورد توجه قرار گرفته و چه‌بسا که بارها ترجمان این نظریات و متون به زبان ما و از زبان ما به زبان‌های اروپایی بدون درنظرگرفتن این خصیصه انجام پذیرفته.

آثار این نمایشگاه برای نخستین‌بار در بهار امسال در شهر ولس در کشور اتریش و در گالری فوروم این شهر با حضور هنرمندان و اهالی ادب و فرهنگ این کشور گشایش یافت و سپس در تابستان، در گالری آرت مارکِ وین آثار به نمایش عموم درآمد.

سپس آثار اتریشی، در بنیاد لاجوردی در پاییز نمایش داده شد و آخرین نمایش این آثار که مجموع آثار ایرانی و اتریشی در معرض دید عموم قرار گرفت در موزه هنرهای معاصر اصفهان در زمستان ۹۵ بود. هم‌زمان با افتتاحیه این نمایشگاه در اصفهان، در محل موزه هنرهای معاصر این شهر، نشست تخصصی این نمایشگاه با حضور نمایشگاه‌گردانان ایرانی و اتریشی با عنوان «اصفهان و گفت‌وگوی فرهنگ‌ها» انجام شد که در آن آسمن، رفیعی و صمیمی هرکدام از منظر خود نمایشگاه و مقصود خود از برپایی این نمایشگاه را بررسی کردند.

طرلان رفیعی، بنیان‌گذار پروژه‌های نان و نمک که تاکنون نمایشگاه‌های زیادی را در کشورهای مختلف برگزار کرده و با موزه‌ها و گالری‌های سراسر دنیا همچون بریتیش‌میوزیم همکاری

داشته، در جای دیگری، درباره این نمایشگاه می‌گوید: «در زمانی که سیاست‌بازان دری را باز می‌کنند و دروازه‌هایی را می‌بندند، زمانی که دیوارها ساخته می‌شود که زبان‌ها، فرهنگ‌ها و ارتباطات را از هم جدا کنند، این هنرمندان هستند که هر مرزی را می‌توانند نادیده بگیرند. دیوارهای زیادی در طول تاریخ ساخته شده، ولی این دیوارها فرومی‌ریزند و آنچه باقی می‌ماند فرهنگ و هنر و ادبیات است که برای پویاماندن هیچ راهی به‌جز ارتباط با فرهنگ‌های دیگر ندارد». رفیعی می‌افزاید که «این نمایشگاه نمونه قابل‌قبولی بود از نمایشگاه‌های غیرتجاری با هدف ایجاد مکالمه فرهنگی- هنری. هدف ما در پروژه‌های نان و نمک همین گفت‌وگو است، بی‌واسطه، مستقیم، فرهنگی و بدون دخالت سازوکارهای تجاری و تصور می‌کنم در این پروژه آن چیزی که به‌دنبالش بودیم را به‌دست آورده‌ایم». یاشار صمیمی‌مفخم، نمایشگاه‌گردان و هنرمند ایرانی که نمایشگاه‌هایی همچون نمایشگاه پرویز تناولی در گالری شهریور را در بهار امسال با همکاری طرلان رفیعی و نمایشگاه کارنامه در موزه هنرهای معاصر با همکاری علی بختیاری و پیمان پورحسین در تابستان همین سال در کارنامه خود دارد، درباره این نمایشگاه می‌گوید: «شناخت ملت‌ها از یکدیگر بر اساس شناختی است که بر اساس منافع تعریف شده؛ منافع دولت‌ها، منافع تجاری، اقتصادی، منافع سیاسی و... . به‌همین‌دلیل کشوری که دوست محسوب می‌شده، یک‌شبه همه‌چیزش منفور می‌شود و کشور دیگری یک‌شبه می‌شود دوست و رفیق. در بُعد دیگری شناخت‌ها سطحی است. شناخت عمومی اتریشی‌ها از ما پسته و قالی و میناتور و پرسپولیس و اصفهان است و آنچه ما از ایشان می‌دانیم غذای شنیتسل، موازات، بتهوون و فیلم اشکها و لبخندهاست، که آن‌هم فیلمی هالیوودی درباره اتریش است. ما سعی کردیم کمی این مرز شناخت را پیش ببریم و هدفمان این بود که با هنرمندانی که هریک به‌نوعی معرف بخشی از هنر- فرهنگ- زبان برای طرف مقابل بودند این کار را انجام دهیم. مجموع این آثار به مخاطب تعریفی هرچند نه جامع، ولی کُلی از ساختار معاصر فرهنگ و هنر کشورش می‌دهد».

در این نمایشگاه ۱۵ هنرمند از ایران و ۱۷ هنرمند از کشور اتریش حضور داشتند:

رضا آرامش، غزاله آورزمانی، علا ابتکار، مجتبی امینی، سعید انصافی، سهند حسامیان، فرناز ربیعی‌جاه، طرلان رفیعی، یاشار صمیمی‌مفخم، گلناز طاهری، سمیرا علیخانزاده، مزدک عیاری، بهناز قاسمی، فرخ مهدوی و نرگس هاشمی، از ایران و پیتر آسمن، مارکوس آنتون هوبر، اریک اشپیندلر، آندریاس اشتروهامر، هربرت اگر، توماس انزنهوفر، ژوزف باور، کریستین باور، ژوزف رامازندر، ولفگانگ رایتر، مارکوس ریب، اکارت سونلایتنر، والتر کاینز، ماریون کلیانوویچ، اورسولا گوتمان و ماریا مئوسبرگر، از اتریش.

کرباس خاکستری

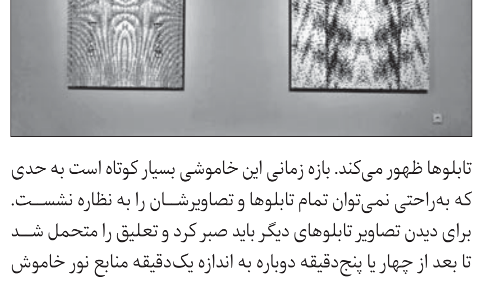
درباره آثار سعید خاورنژاد در گالری ایرانشهر بهمن ۹۵

دیدن در عین ندیدن، ندیدن عین دیدن

فریده آفرین

در نمایشگاه امر گشوده سعید خاورنژاد (با پیشینه موسیقایی‌اش)، تابلوهایی سیاه و سفید و تصاویر انتزاعی خاکستری و مینی‌مالی وجود دارند که ما را به یاد آرت اینفورمال می‌اندازند. این آثار انتزاعی را می‌توان به نحوی نگریست که با کدهای دوگانه صفر و یک، رنگ‌های سیاه و سفید، خطوط عمودی و افقی و نیز عناصر کوچک و بزرگ رمزگشایی می‌شوند و از سوی دیگر شکل‌های پیچیده، قرینه و حساب‌شده پوست جانوران و فرم‌های ارگانیک طبیعی را به روش پسامینی‌مالیستی تداعی می‌کنند که به تلفیقی از کارهای رابرت موریس، مارک توبی و آنری میشو شباهت می‌یابند. باید گفت یکدستی خاصی در نام‌گذاری آثار دیده نمی‌شود و شاید هنرمند صرفا از عناوین به‌عنوان وجه مشخصه تابلوها استفاده کرده است؛ عناوینی که مانند کدها تنها نشانگرند و روایتگر هیچ‌گونه حدیث محتوایی مشخصی نیستند: خواب مغناطیسی، گدازش هسته‌ای و برفک که شاید به روان، خواب، خیال یا عناصر ریز اتمی مرتبط باشند. ایگدرازیل و اژدها نیز عناوین دیگر آثار این نمایشگاه به‌شمار می‌آیند. ازاین‌رو محتملا نمی‌توانیم با تکیه به آنها، هیچ‌گونه تعینی به چنین اشکال انتزاعی- فیگوراتیو بدهیم...، اما از سوی دیگر هم می‌توان یک روایت برای چنین عناوین پراکنده‌ای در نظر گرفت. عناوین آثار از ورودی سمت چپ به طرف راست نمایشگاه از این قرارند: ایگدرازیل، اژدها، برفک، خواب مغناطیسی، گدازش هسته‌ای و... . ایگدرازیل عنوان یک مجموعه شش‌لته‌ای است که به نشانِ درخت زندگی در عقاید اسطوره‌ای مردم ژرمن است که ۹ اقلیم را به‌هم متصل می‌کند. با این تفسیر به درخت ایگدرازیل خاورنژاد نگاه می‌کنیم تا واقعا این درخت را با حداقل ۹ اقلیم در آن بازشناسیم، اما آیا می‌توانیم؟ بیایید از این موضوع بگذریم و یک لحظه به‌جای این درخت و ویژگی‌هایش، به اسطوره‌ها فکر کنیم. اسطوره‌ها داستان‌ها یا افسانه‌های غیرقطعی و افسون‌زده‌ای هستند که به زندگی ما تعین و آرامش داده‌اند. اینکه چگونه یک درخت می‌تواند اصل و منشأ تمام جهان و اصل متحدکننده پاره‌ها و اقالیم ۹گانه‌اش باشد، بخشی از همین توجیه است. به‌این‌ترتیب برای نمونه درخت زندگی به عنوان اصل، به صورت نامتعینی علت یکپارچگی جهان ما را تضمین می‌کند. شاید بخشی از دغدغه هنرمند اشاره به امور نامتعین و درعین‌حال بسترساز است که به چیستی ما در جهان پاسخ می‌دهد. با توجه به سیر عناوین می‌توانیم سیر تکامل؛ از اسطوره تا دانش تکنولوژیک را متصور شویم: سیر تکامل از اسطوره درخت زندگی تا گذر از رؤیاها، خواب‌ها، رمزها، توسل به مابعدالطبیعه و جهان مغناطیسی تا رسیدن به گدازش هسته‌ای. پس آن درخت اولیه به‌عنوان زیرایستای جهان تبدیل به انرژی شده است. حرکت مسیر جهان نه از ضرورت به آزادی که از درخت به انرژی اتم بوده است، اما به موازات این‌همه پیشرفت خود انسان هم طی چندین‌میلیون سال پیشرفتی داشته است؟

بعد از دیدن همه آثار که با طیف‌های خاکستری شکل یافته‌اند، ناگهان منابع نور خاموش می‌شوند و فضای گالری در تاریکی فرومی‌رود. در این صورت گویی تماشاگر در تاریکخانه یک آتلیه یا کارگاه عکاسی قرار می‌گیرد و به‌آرامی شاهد تصاویری سبزرنگ است که بر پرده سیاه



تابلوها ظهور می‌کند. بازه زمانی این خاموشی بسیار کوتاه است به حدی که به‌راحتی نمی‌توان تمام تابلوها و تصاویرشان را به نظاره نشست. برای دیدن تصاویر تابلوهای دیگر باید صبر کرد و تعلیق را متحمل شد تا بعد از چهار یا پنج‌دقیقه دوباره به اندازه یک‌دقیقه منابع نور خاموش شوند و تصاویر به‌درستی پدید آیند. بلادرنگ در این مرحله به غارهای پارینه‌سنگی پرتاپ می‌شویم. گویی در لایه‌های اکنون معطوف به آینده، گذشته گره خورده است. هر نقاشی‌ای، گویی به نحوی تمام تاریخ نقاشی را در خود تا می‌زند، ازاین‌رو این گذار از فیگور پارینه به زبان انتزاع، از انتزاع به فیگور، از فیگور به انتزاع و از انتزاع به تصاویر فیگوراتیو معاصر در یک لحظه در این آثار تا خورده‌اند. ظهور میمون‌ها در این نمایشگاه- گرچه با سبکی متفاوت- آثار معاصر والتون فورد[1] و چیدمان‌های سیال و ریتمیک حیوانات ازسوی که گو کیانگ[2] را یادآور می‌شوند. به علاوه یک لحظه میمون‌های فیلم ادیسه فضایی: ۲۰۰۱ استنلی کوبریک را به ذهن متبادر می‌کند. با ارجاع به فیلم مذکور شاید پیام این نمایشگاه این است که لایه بیرونی جهان به پیشرفت است، اما در پس چندین‌میلیون سال به نظر خود انسان با گذر از صورت میمون به انسان تحولی نداشته است.

دیوارنگاره‌های غار، اولین ایده برای عکاسی یا ثبت تصویر و نیز برای شکل‌گیری سینما بوده است؛ آنجا که حرکت حیوانات را با روی‌هم‌انداختن تصاویر ترسیم می‌کردند، حیواناتی که از پشت و دهانه غار گذر می‌کرده‌اند و تابش منبع نور از پشت، باعث ایجاد سایه‌هایشان روی دیوار غار می‌شده و انسان را به ثبت آنها بر دیواره غار وامی‌داشته‌اند. از وجه دیگری می‌توان تمثیل غار[3] افلاطون را به یاد آورد. زندانیان درون غار دست‌بسته پشت به دهانه آن نشسته‌اند و قادر نیستند هرآنچه از دهانه غار عبور می‌کند را ببینند، صرفا به همان تصاویری که بر دیواره می‌افتد به‌عنوان حقیقت بسنده می‌کنند. اختلال در دیدن و به تعبیری قرارگرفتن در وضعیت کوری موقت، حقیقتی را بر ما عیان می‌کند که در برابر توهم درخت ایگرازیل اولیه، در برابر آشوب برفک‌ها و مکانیسم خواب مغناطیسی، امواج مغزی یا گدازش هسته‌ای در نور هم قادر به دیدنشان نبوده‌ایم. پس این تاریکی و تجربه کوری عین دیدن است، عین همان بستری است که تعین می‌بخشد. ازاین‌رو کاملا برعکس غار افلاطون است. گویی آنچه در کوری موقت دیده می‌شود گویای حقیقت بیشتری است و همین سایه‌ها عین حقیقتند. در تاریکی از زیر همان تصاویر سیاه و سفید و خاکستری بی‌تفاوت، روایت خاصی از اسطوره تا روزگار دانش بیرون می‌زند؛ دیدن در عین ندیدن، ندیدن عین دیدن. این تاریکی یا این توقف موقت دوباره به پرسش کیستی و چیستی ما پاسخ می‌دهد. آثار سعید خاورنژاد با به‌هم‌آمیختن عرصه‌های مختلف هنری، معطوف به آینده است.

۱- Walton Ford هنرمند امریکایی متولد ۱۹۶۰ با تصویرپردازی‌های ناتورالیستی از حیوانات / ۲- cai gue- Qiang: هنرمند چینی که اکنون در نیویورک کار و زندگی می‌کند و چیدمان‌های متنوعی از حرکت جمعی حیوانات را به نمایش گذاشته است. / ۳- Cave allegory