نگاه خانه

# کار هنر انتقال نیست، دگردیسی است

### با نگاهی به آثار الهام حسین‌حاجی

فاروق مظلومی

هنرمندان از یک سنت اجتماعی که در آن رشد کرده‌اند، متأثر هستند؛ اما این سنت اجتماعی رفته‌رفته در سنت فردی هنرمند دچار دگردیسی می‌شود. دگردیسی با واژه تحول قرین است؛ از حالی به حال دیگر افتادن. نزدیک‌ترین واژه انگلیسی به دگردیسی، Transformation است. هر بنیان و نهاد قبل از شروع کار مانند موضوع می‌تواند در فرایند تولید اثر هنری دچار دگردیسی شود. حتی موادی که در ساخت اثر هنری استفاده می‌شود نوعی دگردیسی را تجربه می‌کنند؛ چون هنرمند منتقل‌کننده نیست که مثلا یک موضوع را از جایی مثلا خیابان به جایی دیگر [روی بوم] انتقال دهد. واژه انتقال را با واژه انگلیسی Transportation یکسان در نظر بگیریم. عمل دگردیسی موضوع، تخیل، تصور یا ایده یا هر ذهنیت دیگر نمی‌تواند در حین کار توسط ذهن صورت گیرد، بلکه می‌تواند توسط ذهن از نظر کمی و کیفی تغییر کند ولی اصالت ماهوی ذهنیت تغییری نمی‌کند. درخت همواره درخت است ولی می‌تواند کوتاه و بلند باشد. در دگردیسی ذهنیت درخت، ما با نیستی درخت مواجه می‌شویم؛ حتی اگر شکلی از درخت پیش‌رویمان باشد، دیگر درخت را یادمان نمی‌آورد و در صورت یادآوری درخت این یادآوری بسیار کوتاه و میراست. دگردیسی، عملی بدنی است. یک معمار وقتی طرحش را روی مانیتور یا کاغذ رسم می‌کند و نقاش ابزارش را دست می‌گیرد، با دست و چشم و ژست بدنش هرگونه ذهنیت از پیش تعیین‌شده را محو یا مصادره به دیگر می‌کند. در فاعلیت ابزار همین بس که صبا منوچهری، جواهرساز هنری برجسته، از استادش نقل می‌کند که هر هنرمند باید از ابزار دست‌ساخت خودش استفاده کند. شاید یکی از دلایل افول هنر در قرن اخیر استفاده از تکنولوژی به‌عنوان ابزار تولید است. البته خودمرکزبینی و نارسیسم انسان موجب شده است خودش را در مرکز فرایندی ببیند که مواد و ابزار هم در آن دخالت دارند. ایده‌پردازی ذهنی برای کاری که بدون مواد ممکن نیست، بخشی از نارسیسیسم رنسانسی است که حتی دست را هم در خدمت ذهن تصور می‌کند. اگر ابزار و مواد نباشند، اثر هنری وجود ندارد و اغلب هنرمندان خودشان را در مرکز جریان تولید اثر فرض نمی‌کنند و مراکز سیال ابزار و مواد را در کنار خودشان حس می‌کنند. الهام حسین‌حاجی هنرمندی است که با دست و ماده و ابزار شخصی‌اش توانست از سنت آموزش‌دیده در آن خارج شود و به سنت شخصی خودش برسد. این همان تکنیک بدن‌مند است و چون ذهنی نیست قابل انتقال نیست. هیچ تکنیک شخصی‌ای قابل آموزش نیست. کسانی که به قول خودشان تکنیک‌شان را آموزش می‌دهند، تکنیک ندارند، فرمول دارند. دست‌پخت با روش‌پخت فرق دارد. اگر دو غذا با یک روش‌پخت مزه یکسان داشته باشد، این دو آشپز دست‌پخت ندارند.

حسین‌حاجی در دهه ۷۰ هم‌زمان با تحصیل به‌عنوان مسئول یکی از گالری‌های برگ و معلم کودکان، فضای مشاهده وسیعی داشته است. مرحله تمرین، تحصیل و تدریس هم‌زمان می‌تواند هم به تسهیل کار بینجامد و هم کار را به تعویق بیندازد.

بعدها با هفت نمایش انفرادی و شرکت در بیش از ۲۰ نمایشگاه گروهی این فرایند را ادامه می‌دهد و امسال در گالری سپند تهران نمایشگاه انفرادی داشت. ساختار گالری سپند از نظر ساختار مراقبتی [کیوریتوریال] موجب شد این نمایش انفرادی در محاق برگزار شود. حسین‌حاجی جدی‌ترین دوران آموزشی خودش را با نصرت‌الله مسلمیان گذرانده است. با شناختی که از آقای مسلمیان دارم، ایشان با افراد حاضر در کلاس‌هایشان همراهی می‌کنند که با سیستم مستبد آموزش تفاوت دارد. در این دستگاه همراهی تقلید از استاد یا همان کپی اتفاق نمی‌افتد، حداقل می‌دانم که آقای مسلمیان مانع این امر هستند. اما مشق از استاد بی‌مانع است. چند روز پیش با هنرمند عزیز، رضا لواسانی گفت‌وگوی مفصلی در باب تفاوت کپی و مشق داشتم و از ایشان آموختم. ماحصل این گفت‌وگو را با مصداق الهام حسین‌حاجی تقدیم می‌کنم. سنت مشق در هنر و صنعت و میدان رزم و بزم فلات ایران پیشینه دارد. استادان خوشنویسی و موسیقی به شاگردان‌شان مشق می‌دادند. در مشق‌کردن هدف تقلید و شبیه‌سازی استاد نیست، بلکه نوعی نظام مهم دست به دست شدن وجود دارد. دست استاد تکنیک خودش را دارد و دست شاگرد تکنیک منحصر به خودش را دارد. در واقع استاد موضوع را تعیین می‌کند اما پرداختن به آن موضوع و در نتیجه دگردیسی موضوع توسط شاگرد صورت می‌گیرد. در اینجا حتی شاید با تکامل تدریجی این دگردیسی مواجه شویم. اما در تقلید و کپی هیچ دگردیسی‌ای وجود ندارد، بلکه همان انتقال از استاد به شاگرد است. در ستایش مشق‌کردن بگویم که استادان خوشنویسی مشق‌کردن را اندیشیدن با قلم می‌دانند و اساتید موسیقی پیشنهاد می‌کنند که قطعه را برای دلت بنواز ولی برای پیشرفت مشق کن. در اینجا با ابداع ساختار شخصی توسط مشق‌کردن مواجه می‌شویم. نقل است که تادو اندو، معمار معروفی که تحصیلات معماری هم ندارد، روی خطوط لو کور بوازیه دوباره خط می‌کشیده است. کپی یا تقلید کشف ساختار دیگری ولی مشق کشف ساختار شخصی است. شاید در سنت مشق با آثار به ظاهر مشابه از استاد و شاگردان مواجه شویم اما باید به جمله لوی اشتراوس توجه کنیم که هیچ چیزی به اندازه دو چیز مشابه متفاوت نیست و البته گاهی هم هیچ دو چیز به اندازه دو چیز مشابه، متفاوت نیست. در اینجا به تفاوت و تشابه ظاهری تأکید می‌شود. الهام حسین‌حاجی در آثار متأخر خودش تفاوتی جدی با ساختار آثار قبلی‌اش ابداع کرده است. رسیدن از فضای مسطح به یک فضای ناصاف نشان می‌دهد که وجه قابل رؤیت یک اثر اهمیتی به مراتب کمتر از ساختار پنهان اثر دارد و در خدمت ساختار پنهان است. ساختار فضایی هنرمند است که تعیین می‌کند چه اتفاقی بیفتد. در آثار متأخر استفاده از جذابیت رنگ به حداقل رسیده است؛ این به معنی عدم استفاده از رنگ‌های متنوع نیست، بلکه به این معنی است که رنگ‌ها نسبت به آثار قبلی بیشتر در خدمت نقاشی هستند؛ چون اگر رنگ به شکل مستقل ساز خودش را بزند، بیننده مجذوب رنگ می‌شود نه نقاشی. آنچه در روند مسیر هنری این نقاش به چشم می‌آید، یک تکامل و تغییر تدریجی است که خوشبختانه قرار نیست در یک نقطه مشخص به تکامل برسد؛ چون ساختار سیال و مستمر هنر، تکامل‌گریز است و در نقطه‌ای به نام کمال متوقف نمی‌شود.

یادداشت

## عقل و عدد و حجاب

ادامه از صفحه اول

در وجوب شرعی حجاب هیچ تردیدی نیست. مسئله اصلی این است که اگر معیارهای گفته‌شده به دقت بررسی شوند، معلوم می‌شود که درنظرگرفتن اجبار و تنبیه برای بی‌حجابی زنان در معابر و مکان‌های عمومی راهی می‌سازد که در آن نه فقط حقوق اساسی بلکه نظم اجتماعی و اعتبار نظام سیاسی دچار اختلال و بحران‌های بزرگ خواهد شد.

# سمفونی خاموش

## گفت‌وگو با حسینعلی ذابحی به بهانه نمایشگاه آثارش در گالری هور

محمدرضا شاهرخی‌نژاد

**حسینعلی ذابحی در تاریخ هنر معاصر ایران به‌عنوان استاد «بیانگری تلخ» شناخته می‌شود. او نقاشی است که زیبایی را در هارمونی‌های کلاسیک نمی‌جوید، بلکه زیبایی‌شناسی او در «صداقت بی‌پردگی» نهفته است. او زشتی‌ها، تناقضات و دردهای پنهان انسان معاصر ایرانی را با قلمی آزاد و جسور به تصویر می‌کشد و از این جهت، جایگاهی یگانه و کمتر تقلیدشده در هنر ایران دارد. او را نقاش «طنز تلخ» می‌نامند. در تاریخ نقاشی معاصر ایران، کمتر کسی مانند او توانسته مرز بین تراژدی و کمدی را محو کند. آدم‌های نقاشی‌های او اغلب حالتی کاریکاتورگونه دارند؛ گاهی دلقک‌هایی غمگین‌اند و گاهی صاحب‌منصبانی که نقاب از چهره‌شان افتاده است. این نگاه انتقادی، او را به جریان «هنر متعهد اجتماعی» نزدیک می‌کند، اما نه با شعارهای سیاسی مستقیم، بلکه با نقد روان‌شناختی و اخلاقی جامعه.**

**گفت‌وگو را با حضور دلقک شروع کنیم که به شکل‌های گوناگون در آثارتان تکرار می‌شود و آرام آرام چهره‌ها را دربر می‌گیرد.**

من در شاپور تهران دوران کودکی خودم را پشت سر گذاشته‌ام و در آن دوران میدان‌داران و خیمه‌شب‌بازان و کسانی که زنجیر پاره می‌کردند، زیاد دیده بودیم. در این چهره‌ها طنز می‌دیدم و اصولا سیرک را دوست دارم. یادم هست یک بار با ابراهیم جعفری به سمت جاده خراسان حرکت کردیم و من راهنمایی کردم از کدام مسیر به سمت جاده برویم. جعفری در ابتدای مسیر ناگهان گفت: من الان تازه فهمیدم چرا صورت‌ها را این‌گونه ترسیم می‌کنی.

**مگر با چه چیزی مواجه شد؟**

محمدابراهیم جعفری با نوع زیستی که من می‌دیدم و نقاشی می‌کشیدم، مواجه شد؛ خیمه‌شب‌بازها و عنترها و کسانی که دوره می‌گرفتند و زنجیر و سینی پاره می‌کردند. هرچند دلقک‌ها، مردم را می‌خنداندند اما کسی نمی‌داند درون‌شان چه خبر است. حالا که به خودم نگاه می‌کنم، حس می‌کنم شاید خودم شبیه دلقک‌ها باشم.

**ما در فرهنگ طنازمان چیزی به اسم دلقک نداریم. آیا به روش زندگی شما به فرانسه برمی‌گردد؟**

بله به زمان تحصیلم در اروپا برمی‌گردد. استادی داشتم که دائم به ما یادآوری می‌کرد به تئاتر برویم و صحنه بازیگری را ببینیم. بنابراین شما در مقابل صحنه نمایش با دفرماسیون مواجه می‌شوید و برای همین است از ساده‌کشیدن فاصله می‌گیرم. می‌تواند بیان دیگری در جهان تجسمی و زیبایی‌شناختی باشد.

**آیا ضد زیبایی‌شناسی عمل نمی‌کنید؟**

از نگاه من این دفرماسیون، گروتسک است و زیبایی‌شناسی مختص خودش را دارد.

بله کاملا با نظرتان موافق هستم. اما منظورم از ضد زیبایی‌شناسی، می‌تواند سلیقه انسان کنونی را نیز دربر بگیرد و مخالف آن حرکت کند. من با مردم خیلی کاری ندارم... .

**آقای ذابحی! در اکثر موارد ابژه آثارتان به انسان ختم می‌شود.**

بله. هر آنچه در این دنیا رخ می‌دهد، ناشی از قلب و ذهن انسان است. برای همین این‌قدر پرتره‌ها را دوست دارم و به همین دلیل انسان‌های موجود در آثارم، نیم‌تنه هستند و در این دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، همگی همین‌قدر مانند نقاشی‌هایم، کج‌وکوله هستیم. بنابراین نمی‌توانم با زیبایی‌شناسی مخاطب پیش بروم. فرانسیس بیکن می‌گوید: «آن کسی که با دست کار می‌کند، کارگر است. آن کسی که با دست و مغزش کار می‌کند، صنعتگر است و آن کسی که با دست، مغز و قلبش کار می‌کند، هنرمند است»؛ من هم همیشه بخش فرهنگ برایم مهم است.

**اما شما در آثارتان با دفرماسیونی که انجام می‌دهید یک چاقوی تیز بُرنده به دست بیننده می‌دهید.**

به هر حال خودسانسوری باید شکسته شود. اینکه دائم نگران هستیم و از بیان مسائل پرهیز می‌کنیم، باید کنار گذاشته شود. در تاریخ نگارگری همین سرزمین نمونه‌هایی وجود دارد به نام «سرو ناز» که بر اساس معیارهای امروز نامناسب هستند و آنها را تصویر کرده‌اند. ادبا و شعرای گذشته این سرزمین، سخنان‌شان را بی‌پروا می‌گفتند. خب در هنرهای دیداری نیز می‌شود این عمل را انجام داد.

**شما واژه و فرم را به یکدیگر می‌دوزید و به قول خودتان، متلک سیاه‌بازی را به مخاطب پیشکش می‌کنید.**

هر کدام از کارها اسمی دارد اما شما آزاد هستید که بپذیرید یا نه. من یک کُد کنار هر کدام از نقاشی‌ها می‌گذارم؛ چراکه به داستان‌پردازی در نقاشی اعتقادی ندارم و به سراغ کلیت موضوع می‌روم. پرتره‌ها در یک فضای تهی قرار می‌گیرند، اما همین «تهی»بودن، سخن دارد. وقتی مخاطب به این تهی‌بودن نگاه می‌کند، یا دوستش خواهد داشت یا دوستش نخواهد داشت. بیان تجسمی داستان‌سرایی نیست. هرچند در گذشته از آن استفاده می‌کردند تا روایت‌هایی را دست به دست منتقل کنند، اما در زمان باروک و رامبراند، بیان تجسمی خیلی خالص‌تر شد و تا به امروز ادامه یافت.

**اما شما همچنان واژه و فرم را کنار یکدیگر می‌گذارید؛ مانند شعرا رُک‌گویی می‌کنید و...**

چون بیننده می‌تواند افق دید من را ببیند و به آن فکر کند. بله، حرف شما درست است؛ من سعی می‌کنم مانند قدما رابطه بین واژه و فرم را آشتی بدهم.

**حالا که به واژه رسیدیم، می‌خواهم بدانم آیا فصل مشترکی با جهان‌بینی نویسندگانی مانند کافکا و هدایت در آثارتان وجود دارد؟ منظورم نوع بیان‌تان نیست بلکه استحاله‌ای است که در «مسخ» برای کافکا وجود دارد و برای شما در میان سیه‌چهره‌هایی که سوت می‌زنند و خنده را تبدیل به کالا می‌کنند. یا «توپ مرواری» هدایت...**

هدایت که طنزپرداز فوق‌العاده‌ای است... .

**بله. منظورم مقایسه و ارزش‌گذاری‌کردن نیست، بلکه می‌خواهم بدانم حالا که پای واژه به میان آمد، نگاه شما در این جنس از جهان‌بینی چگونه است؟ چون فصل مشترک وجود دارد.**

یونگ حرف جذابی می‌زند وقتی می‌گوید: ما به جایی می‌رسیم که حس مشترک پیدا خواهیم کرد. مانند لایه‌های پیاز که هرچه بیشتر آنها را برمی‌دارید به مغز مشترک نزدیک می‌شویم. وقتی شما از تیغ بُرنده صحبت می‌کنید، پس به حسی مشترک رسیده‌ایم. همان‌طور که معتقدم هیچ ارتباطی میان اخلاق و هنر وجود ندارد.

**جالب اینجاست که شما رفتارها و کردارهای بی‌اخلاقی انسان‌ها را کاملا واقع‌گرایانه مقابل خودشان قرار می‌دهید. هرچند در اوج دفرماسیون این اتفاق رخ می‌دهد، اما به نظر من رئالیستیک است. فکر نمی‌کنید بعد از خشکیدن خنده روی صورت مخاطب، تازه با واقعیت خودش روبه‌رو شود و در نتیجه اثر را پس بزند؟**

برای نبوغ فرهنگی باید هزینه داد. وظیفه من به تصویر کشیدن و نشان‌دادن است. اگر خوش‌شان نمی‌آید، نگاه نکنند؛ چراکه هر چیزی هزینه‌ای دارد.

**در شیوه بیان، ذابحی را در طبقه نئواکسپرسیونیست‌ها قرار می‌دهیم اما به نظر من یک جهان‌بینی کاملا واقع‌گرایانه پشت این آثار وجود دارد.**

بله. هنر یک دروغ است که واقعیت را توجیه می‌کند. دنیای امروز همچون آینه دق است و من خودم را درون آن نظاره می‌کنم.

**پس این خنده روی صورت چهره‌های دفرمه‌شده الزاما ربطی به طنز ندارد.**

معتقدم هنر زاییده رنج است. به نقاشی‌های «شعیم سوتین» نگاه کنید؛ آثارش با هیجان درونی، ضرب‌قلم‌های خشن و رنگ‌های تند شناخته می‌شوند. سوتین با تمرکز بر پرتره‌ها، طبیعت بی‌جان‌ها و منظره‌های متلاطم، رنج و اضطراب انسان مدرن را بازتاب می‌داد. بنابراین به نظرم اکسپرسیونیسم از تصاویر دوران غارها تا به امروز با ما همراه بوده و مثل دی‌ان‌ای انسان است.

**حالا که به طبیعت بی‌جان اشاره کردید، برایم جالب است که شما در جهان اشیا گویی تنها چیزی که برایتان اهمیت ندارد خود اشیا هستند. کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند اما نقاش راوی یک دنیای «بی‌صاحب» درون نقاشی است.**

منظره یک رازی را نشان می‌دهد، طبیعت بی‌جان یک سمفونی را به گوش می‌رساند و پرتره، آدم‌ها را قلقلک می‌دهد. بله درست گفتید در طبیعت بی‌جان‌هایی که می‌کشم، این نکته وجود دارد. این سیب برای من یک بهانه است و در واقع خودم هم نمی‌دانم چه می‌تواند باشد.

**عبور از «نگاه به» اشیا به سمت «زیستن در» جهان اشیا است.**

بله.

**اما شما به جهان خارج از نقاشی ارجاع می‌دهید و گویی هیچ ارتباطی میان این اشیا روی میز وجود ندارد.**

تا به حال از این زاویه که شما می‌گویید، نگاه نکرده بودم. یک سمفونی آبستراکسیون رنگین است.

**چرکین‌بودن این سمفونی چه دلیلی دارد؟**

شما نمی‌توانید همه رنگ‌های شارپ را کنار همدیگر قرار دهید؛ چراکه همدیگر را خنثی و نابود می‌کنند. مثل تنبک‌نواختن یک نفر وسط سمفونی است.

خب من درباره نت‌نویسی شما اجازه دخالت ندارم. بنابراین شاید به یک تنبک‌نواز هم احتیاج داشته باشید که همین لکه بنفش یا آن سیگار گوشه لب می‌تواند صدای تنبک باشد و شما آن را در «پارتیتوری» که خودتان نوشته‌اید قرار می‌دهید. تا اینجا بحثی نیست، پس واژه «چرکین» را پس می‌گیرم و می‌گویم یک سمفونی «خاموش» نواخته می‌شود. قبول دارم. خاموش و مبهم هستند.

**آقای ذابحی تناقض‌ها در نقاشی‌های شما همچون امواج می‌مانند؛ هم آینه دق وجود دارد و هم پر از قهقهه؛ هم اشیا هستند هم جهانی بی‌صاحب وجود دارد.**

همچون گهواره کودک می‌ماند. یک‌طرفش نیستی وجود دارد و طرف دیگرش هستی. فرانسوی‌ها به جای واژه نیستی از «نه-هستی» استفاده می‌کنند. در نقاشی من نه-هستی وجود دارد. سیب هست و می‌تواند نباشد. چهره هست و می‌تواند نباشد. همچون قمار است.

**فرانسیس بیکن می‌گوید: «آن کسی که با دست کار می‌کند، کارگر است. آن کسی که با دست و مغزش کار می‌کند، صنعتگر است و آن کسی که با دست، مغز و قلبش کار می‌کند، هنرمند است»؛ من هم همیشه بخش فرهنگ برایم مهم است.**

نگارخانه

## سرمایه‌نمادین هنرمند اقتصاد و برندسازی شخصی

**شرق:** دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس با همکاری کالج هنر و معماری مدرس و آزمایشگاه اصالت‌سنجی و اقتصاد هنر به مناسبت هفته پژوهش، سلسله نشست‌هایی تخصصی را برنامه‌ریزی کرد. «سرمایه نمادین هنرمند» و نسبت آن با اقتصاد هنر و برندسازی شخصی، با سخنرانی حسین گنجی، منتقد و پژوهشگر هنر، موضوع اولین نشست هفته پژوهش در این دانشکده بود. گنجی در این نشست کوشید نشان دهد هنرمند معاصر دیگر صرفا تولیدکننده اثر نیست، بلکه کنشگری است که معنا، روایت و اعتبار تولید می‌کند؛ اموری که در نهایت به شکل‌گیری ارزش اقتصادی آثار می‌انجامند. این پژوهشگر بحث خود را با ارجاع به پی‌یر بوردیو آغاز کرد؛ جایی که میدان هنر نه فضایی خنثی، بلکه عرصه‌ای از رقابت برای کسب مشروعیت و تعریف ارزش است. به تعبیر او، اثر هنری تنها زمانی ارزش پیدا می‌کند که وارد این میدان شود؛ میدانی متشکل از نهادهای نمایش، نقد، آرشیو و روایت. بدون عبور از این شبکه، اثر در «لختی فرهنگی» باقی می‌ماند و امکان ورود به تاریخ هنر و چرخه ارزش‌گذاری را از دست می‌دهد. در این چارچوب، مفهوم «سرمایه نمادین» محور اصلی بحث بود. گنجی توضیح داد که برخلاف اقتصاد کلاسیک، در اقتصاد هنر ارزش نه‌فقط از کیفیت و کمیابی، بلکه فراتر از آن، از مشروعیت، روایت و اعتبار ساخته می‌شود. سرمایه نمادین همان چیزی است که یک اثر منفرد را به «موقعیت فرهنگی» بدل می‌کند؛ اعتباری که در حافظه جمعی تثبیت می‌شود و امکان تبدیل‌شدن به ارزش اقتصادی را پیدا می‌کند. او با اشاره به وضعیت امروز هنر، تأکید کرد که هنرمند معاصر در میدان «فزونی تصویر» رقابت می‌کند، نه در میدان کمبود اثر. در چنین وضعیتی، کمیاب‌ترین منبع «توجه» است. به تعبیر گنجی، اثر هنری زمانی «وجود دارد» که دیده شود و دیده‌شدن، پیش‌شرط شکل‌گیری هر نوع سرمایه نمادین است. اگر توجه نباشد، نه نقدی شکل می‌گیرد، نه آرشیوی ساخته می‌شود و نه روایتی در تاریخ ثبت خواهد شد. در بخش دیگری از صحبت‌ها، گنجی به مفهوم برندسازی شخصی پرداخت و کوشید آن را از سوءتفاهم‌های رایج جدا کند. به گفته او، برندسازی پیش از آنکه یک تکنیک مدرن باشد، همواره در تاریخ هنر حضور داشته است؛ از نخستین نشانه‌گذاری‌های انسانی تا نظام امضای هنرمندان مدرن. امروز فقط این فرایند آگاهانه‌تر و سیستماتیک‌تر شده است. برند، به معنای دقیق، هویتی پایدار و قابل تشخیص است که روایت هنرمند را از دیگران متمایز می‌کند. این منتقد با ذکر چند نمونه از هنرمندان برند شده، تأکید کرد که در همه این نمونه‌ها یک فرمول مشترک وجود دارد: هویت هنرمند باید قابل تشخیص، قابل توضیح و قابل تکرار باشد. این تکرار اما به معنای تکثیر مکانیکی نیست. او میان «تکرار فرم» و «تکرار محتوا» تمایز گذاشت و هشدار داد که وقتی جهان پشت اثر تغییر نکند، تولید هنری به سطح کارخانه سقوط می‌کند؛ جایی که نه نقد آن را جدی می‌گیرد و نه بازار به آن اعتماد می‌کند. بخش پایانی این نشست به نقش نهادها، به‌ویژه گالری‌ها اختصاص داشت. به باور گنجی، گالری در جهان امروز بیش از آنکه محل فروش باشد، محل ضبط فرهنگی است؛ جایی برای ساخت آرشیو، ایجاد شبکه نمایش و تولید سرمایه نمادین. او با اشاره به ضعف نهادهای پایدار مشروعیت در ایران، گفت که هنرمند ایرانی ناچار است بخشی از این وظایف را خود بر عهده بگیرد و برندسازی شخصی در این شرایط به «پادزهر ساختاری» بدل می‌شود. در جمع‌بندی، گنجی هنرمند امروز را کنشگری فرهنگی دانست که معنا تولید می‌کند و برندسازی را نه یک ابزار تبلیغاتی، بلکه «معماری معنا» توصیف کرد. به گفته او، سرمایه نمادین همان قدرت ماندگاری این معنا در فرهنگ است؛ قدرتی که اگر آگاهانه ساخته شود، هویت هنرمند را از تصادف به انتخاب تبدیل کرده و مسیر حرفه‌ای‌شدن را هموار می‌کند.