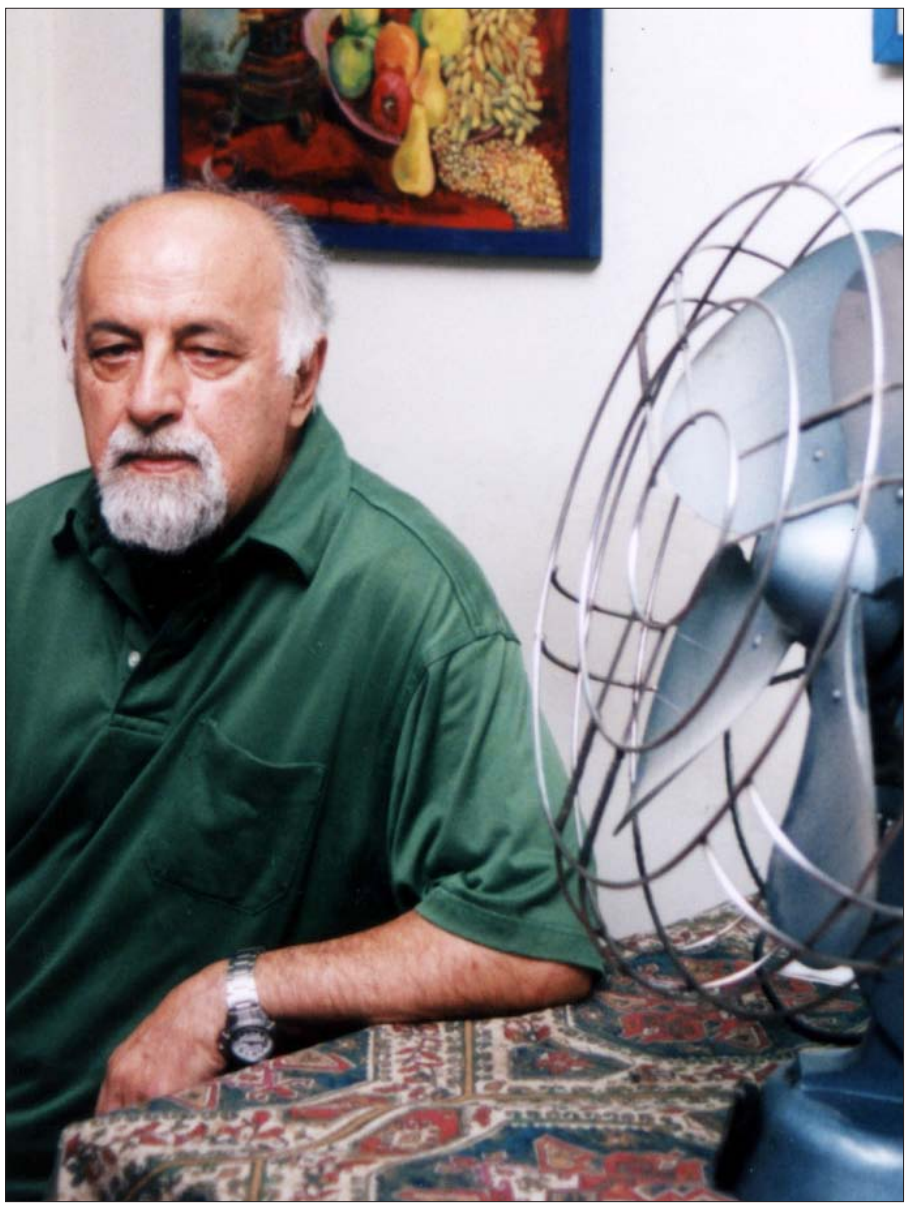

گفت‌وگو با مدیا کاشیگر درباره هانیبال الخاص و آثارش

مرگ الخاص نشانه پایان یک دوره است

هانیبـال در دوران جوانـی از لحـاظ تکنیـکال اسـتعدادهای خـود را به نفـع فیگوراتیو و نفی آبسـتره تغییـر داد که همیـن ماجـرا باعث به وجود آمدن جنبش جدید در نقاشـی ایران شد. مدیا کاشـیگر مترجم اعتقاد دارد که این مساله ریشه‌های متعددی داشت. بخشی مربوط بود به زمانی که تحصیل می‌کرد و همچنین تاثیر همسر سـابقش که او هم نقاش بود. هر دو آنها در زمان تحصیل‌شـان جزء فعالان جنبش فیگوراتیو بودند و این نگاه را با خودشـان بـه ایران آوردند، در واقع یک پیشینه‌ای در دوره دانشجویی در ذهن‌شان شکل گرفته بود که نقاشی باید فیگوراتیو باشد. همین مساله را بسط داده و به ایران آوردند و به آن استمرار بخشیدند.

–اگر موافق باشـید ابتدا صحبت را از وجه ادبی «هانیبـال الخاص» آغاز کنیم. از او ترجمه‌هایی مانـده و شـعرهایی، ضمـن اینکـه او مدتی به عضویت کانون نویسندگان ایران نیز درآمد.

درست که هانیبال در زمینه‌های ادبی نیز فعالیت داشته است و ترجمه‌ها و داستان‌هایی از او باقی مانده، اما در عین حال باید به این نکته توجه داشت که این موضـوع برای او به عنوان یک تفنـن مطرح بوده نه وجهی که زندگی هنری‌اش را بر پایه آن برنامه‌ریزی می‌کرده است. او هیچ‌گاه اهتمامی را که روی نقاشی داشـت، برای شعر و قصه خرج نکرد، بنابراین همواره وجه هنری‌اش بر وجه ادبی او غالب است.

–در همیـن زندگی هنـری، یکـی از مهم‌ترین وجوهـی که می‌توان به آن پرداخت، این اسـت که هانیبـال نقش مهمی در تربیت بسـیاری از چهره‌های هنری داشت که بعد از او روی کار آمده و فعالیت‌هایشان را انجام دادند. این اهتمام او در تعلیم چهره‌های هنری از کجا می‌آید؟

من هانیبال را از اوایل دهه ۵۰ می‌شناسـم، یعنی زمانی که من در دانشکده هنرهای زیبا به عنوان شاگرد حضور داشتم و او به عنوان استاد فعالیت می‌کرد. این رابطه البته در سـال‌های بعد به دوستی منجر شد تا اینکه وی اوایل دهه ۶۰ به ایالات متحده رفت و از آن زمان اندک‌اندک ارتباط ما قطع شد. در همان سال‌ها نیز وجه بارز هانیبال دو چیز بود. او شور و شوق فراوانی در تعلیم دانسته‌هایش داشت، به این معنا که ایده‌های بدیعی در یاد دادن چیزهایی به خرج می‌داد که قاعدتاً یادگرفتنی نبودنـد. برای مثال مفاهیمی را که تا آن زمان دانشجویان درباره «پاپ آرت» داشتند به شکل کامل و اساسی تغییر داد. شیوه تدریس او به گونه‌ای بود که تمام مفاهیمی را که در ذهن دانشـجویان بود به شکل کامل تغییر می‌داد و نگاهی نو را در آنان به وجود می‌آورد. به هر حال آنچه از هانیبال به جا مانده تعداد شـاگردان بسیاری است که تربیت کرده است. اگرچه تعدادی از این شاگردها مدت طولانی در مسیر هانیبال نماندند و راه خودشان را پیدا کردند و همین مساله را هم می‌توان از دیگر خصوصیات ارزشمند او دانست. هانیبال اصرار چندانی نداشت که شاگردانش دنباله‌رو او باشـند. وقتی می‌دید شـاگردش استعداد دارد، کمکـش می‌کرد تا راه خـودش را پیدا کند. به همین خاطر اسـت که برخی از شاگردانش هم‌اکنون جزء نقاشان برجسته ایران هستند. از نیلوفر قادری‌نژاد گرفته تا مسعود سعدالدین و در سال‌های بعد کسانی چـون بهرام دبیری، مش صفر و بسـیاری دیگر. اگر عمر یک نسـل را ۲۰ بدانیم، او دو نسل از نقاشان ما را تربیت کرد یا لااقل در شـکل‌های بیانی‌ای که این نقاشـان پیدا کردند، تاثیر داشت. از طرف دیگر یکی دیگر از خصوصیات بارز هانیبال را می‌توان جسـارت فوق‌العاده او دانست. در سال‌هایی که فضای آبستره در نقاشی ایران حرف اول را می‌زد، او به نقاشی فیگوراتیو روی آورد و کارهای بدیعی در این زمینه انجام داد. او البته مدتی نیز به تبار خود قوم آشور علاقه‌مند شد و آثاری را در این زمینه خلق کرد که البته من آن آثار را چندان نمی‌پسندیدم.

–ریشه علاقه او به نقاشی فیگوراتیو چه بود؟ آیا به زمان تحصیلش در خارج از کشور برمی‌گشت که برخلاف ایران نقاشـان به این شکل کار روی آورده بودند؟

این مسـاله ریشـه‌های متعددی داشـت. بخشی مربـوط بود به زمانی که تحصیل می‌کرد و همچنین تاثیر همسـر سابقش که او هم نقاش بود. هر دو آنها در زمان تحصیل‌شـان جزء فعالان جنبش فیگوراتیو بودند و این نگاه را با خودشـان بـه ایران آوردند، در واقع یک پیشینه‌ای در دوره دانشجویی در ذهن‌شان شکل گرفته بود که نقاشی باید فیگوراتیو باشد. همین مساله را بسط داده و به ایران آوردند و به آن استمرار بخشیدند. هانیبال بعد از جدایی از همسر لهستانی‌اش هم این راه را ادامه داد. طبیعی است آدمی که دو سال متوالی روی یک جنبش و ایده کار کرده است، یک‌شبه نمی‌تواند نگاه خود را تغییر دهد.

–این نگاه چه تاثیری در تکنیک‌های نقاشـی او بر جای گذاشت؟

هانیبال از لحاظ تکنیکال نیز استعدادهای خود را به نفع فیگوراتیو و نفی آبستره تغییر داد. طبیعی است که نقاشـان آبستره با این استدلال‌ها مخالف هستند و این مشـکلی ایجاد نمی‌کند، چرا که استدلال باید برای خود هنرمند قانع‌کننده باشد نه دیگران و دلایل هانیبال برای خودش و شاگردانش قانع‌کننده بود و به همین خاطر این مسیر را ادامه دادند. اگرچه همان‌طور که گفتم تعدادی از شـاگردان هانیبال اندک‌اندک از فیگوراتیـو فاصلـه گرفتند که آنها هـم حتماً دلایل خودشان را دارند.

–از اینها چه کسانی را می‌توان نام برد؟

برای مثال می‌توان به «مسعود سعدالدین» اشاره کرد که بعد از مدتی به کوبیسم گرایش پیدا کرد. البته او سال‌هاسـت که در ایران زندگی نمی‌کند و طبیعتاً ما نمی‌توانیم در جریان کارهای جدید او قرار بگیریم. دو سـال پیش نمایشـگاهی از کارهای خود گذاشت که می‌شـد این تغییر از فیگوراتیو به کوبیسـم را در او مشاهده کرد. نکته جالب این است که این موضوع باعث ناراحتی هانیبال نشد، او حتی نمایشگاهش را در خانه او برگزار کرد. البته تعدادی دیگر از شـاگردانش مثل «بهرام دبیری»، مش صفـر و نیلوفر قادری‌نژاد همچنان به کارهای فیگوراتیو وفادار ماندند، اما کارهای ندا صارمی بین فیگوراتیو و آبستره جریان داشت، یعنی شکل کارهایش فیگوراتیو، اما مفاهیمش آبستره است.

–موضوعی که در فیگورهای هانیبال به چشـم می‌خـورد، در خدمـت گرفتـن آن بـرای بیان احساسـات انسـانی اسـت. در این باره توضیح می‌دهید؟

این بـه نـگاه او به جهـان برمی‌گـردد. هانیبال جهان‌بینی آرمانگرایانه‌ای داشـت، یعنی بر این اعتقاد بود که زندگی بشـر می‌تواند بسیار بهتر از آن چیزی باشـد که هم‌اکنون هسـت. به تعبیری می‌توان گفت او نقاشـی متعهد بود. نقاشـی را به صرف نقاشی کار نمی‌کرد، نقاشی می‌کرد برای اینکه هنرش به آرمان‌های بالاتـری خدمت کند. مثلاً یکی از کارهایی که شـاید برجسته‌ترین کار سیاسی‌اش نیز باشد، اثری است که بعد از انقلاب روی دیوار سـفارت امریکا کشید. این به دلیل آرمانگرایـی‌اش بود. نقش مرکزی آرمان در آثار هانیبال همیشـه مشـهود بود و همین باعث می‌شد فیگورهـای او نیز در خدمت ایدئولوژی‌اش قرار گیرد. اگرچـه این ایدئولوژی در زندگی‌اش چندین بار تغییر کـرد ولی محورهای اصلی‌ای چـون عدالت اجتماعی همواره باقی ماند. خلاصه آنکه نقاشی هانیبال در تمام دوران کاری‌اش در خدمت آرمان‌هایش بود. هانیبال به خاطر همین مساله مدتی نیز یک چهره منتقد هنری پیدا کرد. در سال‌های پایانی دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰ هر هفته در روزنامه کیهان گزارش نمایشگاه‌های تهران را می‌نوشت. اتفاقاتی که در اطرافش رخ می‌داد، برایش اهمیت داشت، اتفاقاً آن گزارش‌ها نیز جانبدارانه و در خدمت آرمان‌های خودش بود.

–این نگاه به خصوص در جامعه هنری ایران بسیار خاص است. به نظر شما هانیبال چرا اصرار داشت که نقاشی باید در خدمت آرمان‌هایش باشد؟

آدم‌ها مثل هم نیستند، هر آدمی مطابق شخصیتی که دارد، فعالیـت می‌کند و آرزوها و آرمان‌های خود را پیدا می‌کند. بدیهی اسـت ما وقتی نقاشـان دیگر هم‌نسل او مثل مارکو گریگوریان را در نظر می‌گیریم، مشـاهده می‌کنیم دنیایشان به شکل مطلق با دنیای او متفاوت است.

–اختـلاف این دو هنرمند هم بـه همین خاطر بوده است؟

دقیقـاً. ایـن دو گرایش باعث می‌شـود مارکو و هانیبال به شـدت با هم اختلاف داشـته باشند. در یک نمایشگاه گروهی هانیبال روی یک بیل نوشته‌ای نوشـت که مارکو به شـدت از آن عصبانی شد. این دو هنرمند به شدت با یکدیگر متفاوت بودند، چون نوع آرمانگرایی آن دو با هم تفاوت بسـیار داشـت. مارکـو آرمانگرایی‌اش هنری بود کـه برای هانیبال شکل اجتماعی به خود گرفته بود. شاید علاقه او به معلمـی هم به دلیل همین آرمانگرایی اجتماعی‌اش بـود. او تربیت دیگران برایش مهم بود، در حالی که کسی که آرمانگرایی‌هایش هنری است، ممکن است توجه چندانی به این مساله نداشته باشد.

–اما مارکو و هانیبال که هر دو در آن سال‌ها در زمینه هنر مدرن فعالیت می‌کردند.

مارکو به مدرنیسمی می‌پرداخت که در هانیبال به آن شکل متجلی نمی‌شد. فکر می‌کنم این مساله را می‌شود در نگاه هنرمند به جهان جست‌وجو کرد و آن وقت دلیل بسیاری از رفتارها را نیز می‌توان درک کرد. حال ممکن اسـت این وجـه از آرمانگرایی‌اش خوشایند کسانی که آرمان‌های دیگری دارند، نباشد و حتـی گاهی پیش می‌آید تجلـی این آرمانگرایی، خوشایند کسانی هم نباشد که با آن آرمان هماهنگ هسـتند. برای مثال در نمایشگاه آیینه‌های هانیبال همفکرانـش نیز بـه او حمله کردند، چـون اعتقاد داشتند او در ایده‌های خود زیاده‌روی کرده اسـت.

البته نمی‌توان این مسـاله را نادیده گرفت که ما وقتـی درباره هنر مدرن بحث می‌کنیم، باید به این نکته توجه داشـته باشیم که مدرن تنها یک جریان نیست، بلکه جریان‌های متعددی دارد و اولین ویژگی مدرنیته این است که جنگ ایدئولوژی‌ها و باورهاست. وقتی به دوران رنسانس نگاه می‌کنیم، می‌توان عین کینه‌ای را که بین مارکو و هانیبال وجود داشت بین لئوناردو و میکل آنجلو مشاهده کرد، با این تفاوت که دلیل کینه آنها موضوعات ایدئولوژیکی نیست و تنها مساله رقابت مطرح است، اما این دو هنرمند معاصر از نظر جهان‌بینی با هم اختلاف داشتند. به طور کلی در جریان مدرن کینه‌توزی‌ها، نفرت‌ها و همین طور جنگ‌های ایدئولوژیکی است. بنابراین ما نمی‌توانیم از یـک جریان واحد به نام مدرنیته حرف بزنیم. در خود ایـران با وجودی که نقاشـی‌اش یک مدرنیته شکسـت‌خورده را تجربه می‌کنـد، ما این کینه‌ها را مشـاهده می‌کنیم. یعنی وقتی مکتب سـقاخانه راه می‌افتد، همزمان با آن دشمنانش هم پیدا می‌شوند و این در حالی است که هم اینها مدرن‌اند و هم آنها. در چنین شرایطی نمی‌توان یک برچسب عمومی به نام مدرن شـکل داد.

–چـرا اعتقـاد دارید نقاشـی مـدرن در ایران شکسـت خورده اسـت، در حالی که بسـیاری خلاف این مسـاله را می‌گوینـد و اعتقاد دارند جریان مدرن توانسـت حیاتی تازه به نقاشـی ایران در داخل و خارج از کشـور بدهد؟

این داوری‌ها می‌تواند متفاوت باشد، به هر حال مـن این اعتقـاد را ندارم، چون وقتـی می‌خواهیم دربـاره مدرنیته در هر رشـته‌ای بحـث کنیم، باید ببینیم این رشـته چرا و چگونه مدرن می‌شود. این اتفاق در نقاشـی غرب افتاده اسـت، به شـکلی که جریان امپرسیونیسـت‌ها زمینه مناسـب برای این مسـاله را به وجود آورده بود. واقعیت این اسـت که اگر امپرسیونیست‌ها نبودند، نقاشی از بین می‌رفت و عکاسی جای نقاشی را می‌گرفت. امپرسیونیست‌ها نقاشی را نجات دادند، چون پشت آنها علاوه بر سطح تکنیکی، یک جریان فکری بسیار قوی خوابیده است. این در حالی است که اثر «مانه» دو بار متوالی توسط هیات ژوری فرهنگستان رد می‌شود. این اثر در جدل با جامعه فکری فرانسـه است. وقتی کار او پذیرفته نمی‌شـود، آدم‌هایی مثل «مالارمه» که شاعر است وارد گود شـده و از وضع موجود شـکایت و از کار او دفـاع می‌کند. ظاهر قضیه این اسـت که این دو ربـط چندانی به هم ندارند، جز اینکه هر دو متعلق به جریانی هسـتند که از آن مدرنیته بیرون خواهد آمد. با این وجود باید از خودمان بپرسـیم نقاشی به مفهوم امروزی‌اش چه زمانی وارد ایران می‌شود؟ ما دو نمونه تاریخی برجسـته داریم؛ یکی قبل از قرن بیستم که کلیسای وانک در اصفهان است و دیگری کمال‌الملک. کلیسـای وانک هیچ ربطی به مدرنیته ندارد و کمال‌الملک هم مکتب خاصی دارد و در واقع او نقاشی سنتی ما را به چالش می‌کشد. این در حالی اسـت که او هم جریانی به راه می‌اندازد که از لحاظ سیاسی سرکوب و تبعید می‌شود و شاگردانش آواره می‌شوند. وقتی دوباره سراغ نقاشی مدرن می‌رویم، آدم‌هایی وارد گود می‌شوند که نمی‌خواهند از عمق وجودشان تغییراتی ایجاد کنند. آنها کسانی هستند کـه تغییری را که دیگران در خارج از کشـور انجام داده‌اند و ثمره‌اش نیز بروز کرده اسـت، در اینجا بار دیگر تجربه می‌کنند.

–اما در ابتدای راه مدرن شدن نقاشی، افرادی مانند ضیاءپور یا محصص تلاش بسیاری در این زمینه انجام می‌دهند.

بله، اما آنها دغدغه تغییر نقاشی‌شان بیشتر از آنکه از جامعه ایرانی نشـات گرفته باشد از خارج از کشور نشـات گرفته است. بسـیاری از افرادی که در جهت مـدرن کردن نقاشـی گام برمی‌دارنـد، درس‌خوانده فرنگ هسـتند و در آنجا بزرگ شـده‌اند، پس وقتی به ایران می‌آیند، تازه باید کشـور خودشان را کشف کنند. در این میان نقاشی ایران در دوره‌ای به واسطه ایران دروی می‌رفت که بین‌المللی شود، ضمن اینکه در ایران مقیم باشـد. ولی از این هنرمند که بگذریم من نقاشی سـراغ ندارم که مقیم ایران باشد و علاوه بر آن بین‌المللی باشد. مکتب سقاخانه می‌خواست با تکنیک‌های مدرن اشـیای سنتی را مطرح کند. این اتفاق می‌تواند دو اسـتدلال داشـته باشد؛ اول اینکه تکنیک‌های سـنتی دیگر به ما امکان معرفی اشیای سـنتی را نمـی‌داد و بـه همین خاطر نقاشـان ما از تکنیک‌هـای مدرن بهره گرفتند یا اینکه نقاشـان ما تکنیک‌های مدرن را فراگرفته بودند، اما چون مضامین و موتیف‌هایشـان مال خودشـان نبوده و بومی نشده بودند، به این شکل ظهور کرد. به همین خاطر وقتی در قضاوت جهانی قرار می‌گرفت، نمی‌توانسـت حرف چندانی برای گفتن داشته باشد. آنچه می‌توانست کار نقاش ایرانی را نسـبت به کار نقاشـان جهان متمایز کند، این بود که از موتیف‌های بومی در نقاشی مدرن استفاده کند. این اتفاق هیچ‌گاه نتوانست رخ دهد، چون در دهه ۵۰ و با بروز انقلاب اولویت‌های اصلی نقاشی تغییر کرد و نقاشـانی که حرف اول و آخر را می‌زدند کسـانی بودند که با این ایده‌هـا مخالف بودند و ما با یک نقاشـی دیواری روبه‌رو شدیم. حالا البته ۱۴، ۱۵ سـالی است که دوباره این بحث‌ها مطرح شده است. گشـتن دنبال محمل‌های فکری برای نقاشی و اینکه چرا باید اینچنین نقاشی کرد، دوباره به جریان افتاده اسـت. در حال حاضر نقاشان بار دیگر به محمل‌های فکری خودشـان توجه دارند بنابراین شاید این باعث شود که چیزی که یک بار ابتر ماند به نتیجه برسد.

–و حرف آخر؟

مرگ هانیبال از مرگ یک انسـان فراتر اسـت، نشانه پایان یک دوره است.

نکته

هانیبال جهان‌بینی آرمانگرایانه‌ای داشت، یعنی بر این اعتقاد بود که زندگی بشر می‌تواند بسیار بهتر از آن چیزی باشد که هم‌اکنون هست. به تعبیری می‌توان گفت او نقاشی متعهد بود. نقاشی را به صرف نقاشی کار نمی‌کرد، نقاشی می‌کرد برای اینکه هنرش به آرمان‌های بالاتری خدمت کند.آنچه از هانیبال به جا مانده تعداد شاگردان بسیاری است که تربیت کرده است. اگرچه تعدادی از این شاگردها مدت طولانی در مسیر هانیبال نماندند و راه خودشان را پیدا کردند و همین مساله را هم می‌توان از دیگر خصوصیات ارزشمند او دانست. هانیبال اصرار چندانی نداشت که شاگردانش دنباله‌رو او باشند.

پشت جلد

حسین عبدالهاشم‌پور

یارانه‌ها و گالری‌ها

این دفعه حرف حضرات حرف باشد هدفمندسازی یارانه‌ها چه نسیم باشد چه توفان، همین روزها از راه می‌رسـد در حالی که حرفی از سـهم نهادهای فرهنگی نظیر گالری‌ها شنیده نمی‌شود.

اگر سینما و تئاتر تا دیروز هم از انواع یارانه‌های دولتی بهره‌مند بوده‌اند، گالری‌ها همـواره نهادهایی کامـلاً خصوصی‌اند که پس از اخذ مجوز از دولت باید روی پای خود بایستند و با جیب خود به جامعه هنری کشور خدمت کنند.

ظاهراً جهش قیمت‌ها امری پذیرفته‌شده در مواجهه با هدفمندسازی یارانه‌هاست و این در حالی اسـت که گالری‌ها که همین امروز نیز با کوهی از مشکلات حاصل از رکود مشهود حاکم بر بازار با سیلی صورت خود را سرخ نگه داشته‌اند در مقابله با موج افزایش قیمت‌ها بی‌پناه‌تر از هر زمان دیگری به نظر می‌رسند. اگر سینما و تئاتر در کنار یارانه‌ها و وام‌های متعدد دریافتی و سالن‌هایی که از اساس دولتی‌اند از امکان بلیت‌فروشـی نیز بهره‌مندند، گالری‌هـا از این موهبت نیز بهره‌ای ندارند. راسـتش خواننده چنین سـتونی غریبه که نیست، گالری‌ها بلیت بفروشند همین سرچراغی سه چهار درصد بازدیدکننده هفتگی را که آن هم معطوف به روز افتتاح است نیز از کف خواهند داد.

به گمانم بدیهی‌تر از آن اسـت که نیازی باشـد این قلم تذکر دهد گالری‌ها در کنار کارکردشان در امر اقتصاد هنر، نقش بسزایی در ارتقای سطح فرهنگ بصری مردم دارند و چهره شهر را از زمختی و شلوغی درمی‌آورند، نوعی حیاط خلوت برای خانه‌ای که از هجوم صداها، سرسام‌آور است. به تعبیری گالری‌ها یکی از مهم‌ترین مراکز اکسیژن‌ساز شهرهای دی‌اکسیدکربن‌زده ما هستند که انسان ملول از دود و بوق و ماشین و ترافیک پا به آن می‌گذارد، حداقل برای لحظاتی در ترنم موسیقی و رنگ‌ها از آماج روزمرگی نفسی چاق می‌کند. حال در صورتی که حتی چراغ یکی از این گالری‌ها در اثر خنکای نسیمی یا یورش توفانی تهدید شود، گویی درختی، فضای سبزی تعرضی ببیند بنابراین انتظار این است که سرمایه‌های بخش خصوصی که بی‌هیچ چشمداشـت از کیسه دولت گوشـه‌ای از مسوولیت‌های فرهنگی را بر دوش کشـیده‌اند در فرآیند هدفمندسـازی یارانه‌ها مورد توجه قرار گیرند تا از راه آمده پشیمان نشوند.

پوست انداختن مجموعه‌داری

هفته پیش برای شما از «حمید ستاری» مجموعه‌داری که در آستانه سی‌امین سال فعالیتش، ۶۷ تابلو از گنجینه‌اش را یکجا در گالری گلستان به فروش گذاشت، نوشتم. لابد بهتر از من می‌دانید نام بردن از یک مجموعه‌دار خصوصی در رسانه‌ها چندان باب نبوده است. تا همین یکی دو سال اخیر مجموعه‌داران ایرانی (که البته شمارشان چندان زیاد هم نیست) ابا داشتند از اینکه نام‌شان در رسانه‌ها اعلان شود.

آنها همیشه ترجیح می‌دادند در سایه بمانند و نام و خریدهایشان از نمایشگاه‌ها در رسانه‌ها زمزمه نشود. شاید یک فرهنگ قدیمی که در پوست و گوشت و استخوان ما رسوخ کرده و عادت بود خود را به نداری بزنیم یا شاید هم عدم وجود شناخت مناسـب جامعه نسبت به نقاشی که خرید چند میلیونی یک نقاشی را پول زیادی برمی‌شـمرد و شایدهای دیگر موجب شده بود مجموعه‌داران خصوصی به رسانه‌ها بگویند: «شـر دور بلا دور». اما با تغییر نگرش محسـوس در جامعه و روشن شدن زوایای فرهنگی اجتماعی اقتصادی هنرهای تجسـمی در سال‌های اخیر ظاهراً آن یخ در حال آب شدن است. اول تابستان ۸۹، محمد ساربان‌نژاد مجموعه‌دار خوشنام، گالری حرفه‌ای تاسـیس کرد و در افتتاح گالری سـاربان، بخشی از مجموعه‌اش را تنها برای تماشا عرضه کرد و این روزها «حمید ستاری» تابلوی مجموعه‌داری‌اش را در رسـانه‌ها کوبید. بدون تردید از سـایه به در آمدن مجموعه‌داران خصوصی به نفع جامعه تجسـمی ماسـت. هر چند زیره به کرمان بردن است اما گفتنش خالی از لطف نیسـت که گاه هم‌سـنگ موزه‌ها و گالری‌های دنیا، بسیاری نقاشان معتبر تاریخ مفتخرند که فلان مجموعه‌دار خصوصی آثارشان را در گنجینه شخصی خود دارد. دسـت‌کم از این منظر هم که شـده مجموعه‌داری در ایـران باید پروبال باز کند. به قول «حمید سـتاری» وقتـی در خیابان‌های تهران اتومبیل‌های چندصد میلیونی تردد می‌کنند چرا یک مجموعه‌دار نقاشـی خود را معرفی نکند، او که در حال خدمت به هنر و هنرمندان جامعه خود اسـت. حق با اوسـت به خصوص در سرزمینی مثل کشور ما که دولت‌ها قریب به اتفاق زمان‌ها از حال هنر و هنرمندان فارغ‌اند. اگر این مجموعه‌داران خصوصی نبودند هیچ معلوم نبود چه بر سر نقاشی ایران می‌آمد.مضاف بر این انتظار بدیهی جامعه رو به رشد تجسمی ایران این است که مجموعه‌داران خصوصی هم با لحاظ کیفی رشـد کنند، در کنار خرید آگاهانه آثار نقاشان، روی نام و امضاهای آنها از طرق مختلف سرمایه‌گذاری کنند و رسانه‌ها حتی تبلیغات محیطی را مغتنم بدانند و برای نقاشـان منتخب‌شـان به روز شده سکوی پرتاب فراهم کنند... این بحث مفصل است بماند برای بعد. تتمه این هفته همین بس که «حمید ستاری» در هفته‌ای که گذشت قریب به ۶۰ میلیون تومان در گالری گلستان فروش داشت و قول داده است این مبلغ را به بودجه‌ای که برای خرید از نقاشـان جوان کنار گذاشته بود، علاوه کند. به همان صندوق «گنجینه» که هشـت نفر از دوستان ایشان تاسـیس کرده‌اند و هفته پیش خبرش را به شما دادم. خوش به روزگار نقاشی ما.

دامون‌فر سه‌ساله شد

هیچ وقت تیر ۸۵ را فراموش نمی‌کنم؛ آن روزها که سیف‌الله پویاراد مدیر جشنواره هنرهای تجسمی دامون‌فر همراه با مرتضی دلیری مشاور اجرایی جشنواره به دیدار مدیران مربوطه می‌رفتند تا اجازه برپایی رویدادی ویژه جوانان زیر ۲۵ سال را کسب کنند. دولت تازه‌ای سـر کار آمده بود «پویاراد» لیست بلندبالای هزینه‌هایی را که در نظر داشت برای یک جشنواره هنری بپردازد به مدیران نشان می‌داد و می‌گفت سال‌هاست یک رقابت حرفه‌ای از جوانان دریغ شده است و من می‌خواهم بعد سی و چند سال وارد کردن محصولات روز نقاشی دنیا به ایران، حالا قدم جدی‌ای برای معرفی نقاشان جوان بردارم. مدیران اتفاقاً با دیدن شرح هزینه‌ها تردیدشان دوچندان می‌شد. در عقل معاش نمی‌گنجید آن همه هزینه فقط در راه رضای خدا! خب چرا به جای این کار بیلبورد نمی‌زنید؟ چرا آنونس نمی‌سازید و ابتدای فیلم‌های بفروش سینما پخش نمی‌کنید؟ آن روزها تبلیغات تلویزیونی از سریال‌ها هم بیشتر بیننده داشت و توصیه‌هایی در این باب هم کم نبود اما «پویاراد» به این راه ایمان داشت. مدیران و کارشناسان دولتی‌زده وقتی می‌دیدند قرار است نفر اول جشنواره مسافر آلمان شود و یکی دو هفته ورک‌شاپ‌ها و گالری‌ها و موزه‌های معتبر اروپا را ببینند آن هـم به خرج یک بخش خصوصی، جایزه‌های نفرات متعدد بعدی چندصدهزار تومانی، کلاس‌های آموزشی و... به هر حال ندیده بودند دست مردم!

سرانجام هم هیچ جا مجوز کتبی برای این جشنواره صادر نکرد!

اما این جشنواره به وقت برپایی با استقبال خوب دولت برگزار شد زیرا از حسن اتفاق دولت، همان روزها «ضرورت اجرایی شـدن اصل ۴۴ قانون اساسی به دولت ابلاغ شـد» و معاون وقت هنری ارشـاد و رئیس وقت فرهنگسرای نیاوران اعتماد کردند و نخسـتین جشـنواره هنرهای تجسمی دامون‌فر ویژه جوانان زیر ۲۵ سال تیتر یک رسانه‌ها شد.

«آیدین آغداشلو» ریاست هیات داوران را پذیرفت تا چنان که خود بارها گفت کمک کند یک بخش خصوصی برای خلق رویداد تجسمی متولد شود. سیدمحمد احصایی، فرح اصولی، حسین خسروجردی، سیدمهدی حسینی و آریان اقبال‌شکوهی هم عضو شورای داوری شدند تا همه این رویداد نوپا را جدی‌تر بگیرند و این جشنواره آنی شد که جوانان برآمده از آن در داخل و خارج خریداران بسیار یافتند. دومین دوره این جشـنواره دوسالانه به رغم جوانی قدکشیده بود و تیر ۸۷ دیگر کسی نپرسید مجوز دارید یا ندارید. در افتتاح آن، حسین خسروجردی رئیس هیات داوران و نقاش چیره‌دست‌مان که این روزها حسابی جایش در سرزمین مادری خالی است نقاشان جوان ایرانی را دردمند و متعهد دانست که برای دوروبرشان، اجتماع‌شان، فرهنگ و کشورشان دل می‌سوزانند و از سر درد قلم‌مو روی بوم می‌چرخانند. جمعه‌ای که در راه است سومین دوره این اتفاق جوانانه از راه می‌رسد. این بار ۱۶ مهر، این بار در نگارخانه پردیس پارک ملت. در این وانفسای اقتصادی، لابد هزینه‌ها سر به فلک می‌زند اما «پویاراد» همچنان ایمانش پابرجاست. او با «فرح اصولی» نگارگر برجسته نوگرا که امسال رئیس شورای داوران است و این شورا را از همه دوره‌هایش جوان‌تر چیده اسـت: «محمدابراهیم جعفری، بهنام کامرانی، رزیتا شرف‌جهانی و مصطفی اسداللهی»، به افق‌های تازه‌تری چشم دارد.