خبرها

پیام انجمن صنفی طراحان گرافیک برای روز جهانی گرافیک

انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران در پیامی به مناسبت فرارسیدن روز جهانی طراحی گرافیک، دنیایی سرشار از صلح و دوستی برای همه انسان‌ها آرزو کرد. در پیام انجمن صنفی طراحان گرافیک به مناسبت فرارسیدن روز هفتم اردیبهشت - ۲۷ آوریل- آمده است: اگر چه در فاصله دو جنگ جهانی بزرگ گذشته، «طراحی گرافیک» به عنوان یک پدیده رسانه‌ای جدید و موثر مورد استفاده تبلیغات درگیر و در خدمت جنگ قرار گرفت، اما پس از آن و در دوران بازسازی اقتصادی کشورها و ترویج صلح و آبادانی نقش بسیار ارزنده و سازنده‌ای را ایفا کرد. پس از تجربه‌های تلخ بشر در تحمیل عقاید به یکدیگر با زبان زور، اکنون طراحی گرافیک با زبان زیبایی مسالمت و همدلی برای ارتباط و گفت‌وگوی دائمی انسان‌ها با عقاید گوناگون و برای دستیابی به صلح و دوستی به کار می‌رود. انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران هم‌صدا با طراحان فرهیخته و آزاده سراسر جهان گرامیداشت «روز جهانی گرافیک» (۲۷ آوریل - ۷ اردیبهشت)، برقراری صلح و دوستی پایدار را برای همه انسان‌ها آرزو داشته و در این رهگذر، طراحی گرافیک را به عنوان ابزاری موثر و کارآمد برای نزدیکی و تفاهم ملل، فراهم شدن بسترهای صلح جهانی و احقاق حقوق بر حق همه ملت‌ها به کار خواهد برد.

نمایشگاه مجسمه‌های بنی‌اسدی

نمایشگاهی از مجسمه‌های محمدعلی بنی‌اسدی از روز گذشته (شنبه) در تالار مرتضی ممیز خانه هنرمندان ایران برپا شده است. این نمایشگاه تا آخر هفته دایر است. در این نمایشگاه شاهد مروری بر آثار طراحی و نقاشی بنی‌اسدی نیز هستیم. او از جمله هنرمندانی است که در عرصه‌های مختلف از تصویرسازی و کاریکاتور تا نقاشی فعال است.

گرونیکای پیکاسو به درگیری میان اسپانیا و باسک دامن زد

ایسنا: در شرایطی که اسپانیا امیدوار است پروسه صلحی را برای حل درگیری چهار دهه باسک آغاز کند، بحث میان مقامات اسپانیا و باسک بر سر تابلوی «گرونیکا» اثر پابلو پیکاسو ادامه دارد. مقامات باسک ادعا می‌کنند، این تابلو که مشهورترین تابلوی پیکاسوست، نماد ملی‌شان است. دولت منطقه‌ای باسک از مادرید خواسته‌اند، این شاهکار را برای نمایشگاهی در بیلبائو به آنها امانت دهد. این نمایشگاه با هدف بزرگداشت هفتادمین سالگرد بمباران شهر گرونیکای باسک دایر می‌شود. این شهر در جریان جنگ داخلی اسپانیا از سوی نیروهای نازی حامی ژنرال فرانسیسکو فرانکو بمباران شد. دولت اسپانیا گفته است، تاکنون به تابلوی گرونیکا خسارات زیادی وارد شده است، بنابراین انجام یک سفر دیگر می‌تواند خسارات بیشتری به آن وارد کند.

این تابلو از زمانی که پیکاسو آن را برای نمایشگاه جهانی پاریس سال ۱۹۳۷ خلق کرده تا کنون در ده‌ها نمایشگاه به نمایش گذارده شده است. مقامات باسک در گذشته نیز تلاش کردند این تابلو را برای افتتاح موزه هنر گاگنهایم بیلبائو به امانت بگیرند، اما اقدامات‌شان هیچ ثمری دربر نداشت. آنها معتقدند، موضوع خسارت دیدن این تابلو بهانه‌ای بیش نیست. میرن آزکاریت سخنگوی دولت باسک گفت: شرایط حمل و نقل مدرن از وارد آمدن هرگونه خسارت به این تابلو ممانعت می‌کند اما کارمن کالوو وزیر فرهنگ اسپانیا سوگند خورده است، تابلوی گرونیکا را به هیچ وجه از موزه هنر مدرن رینا سوفیا به جایی انتقال نخواهد داد. از سویی دیگر از لحاظ رسمی، پرونده گرونیکا نمی‌تواند امید مقامات را برای پایان دادن به درگیری باسک کم کند. در این درگیری که از سال ۱۹۶۸ برای استقلال دولت باسک آغاز شده است، بیش از ۸۰۰ تن جان خود را از دست داده‌اند. اما در عمل تابلوی پیکاسو نمی‌تواند از امور سیاسی جدا شود، چرا که گرونیکا با کمتر از ۲۰هزار نفر جمعیت، پایتخت معنوی مردم باسک به شمار می‌آید.

در این شهر نمایندگان پادشاهان اسپانیا سوگند خوردند به خودمختاری باسک احترام بگذارند. در ۲۶ آوریل سال ۱۹۳۷، لشکر آلمان تعداد کشته شدگان گرونیکا را هزار و ۵۰۰ تن اعلام کرد که خشم بین‌المللی را برانگیخت و سبب شد پیکاسو این تابلوی سیاه و سفید را به سبک کوبیسم بکشد. این تابلو که به اندازه هفت متر و ۷۶ سانتیمتر در سه متر و ۴۹ سانتیمتر است رنج مردم و حیوانات را در اوج جنگ نشان می‌دهد. این تابلو نشان می‌دهد، هرج ومرج می‌تواند به عنوان استقامت باسک در برابر دیکتاتوری فرانکو باشد. سخنگوی دولت باسک گفت: مخالفت دولت اسپانیا برای انتقال این تابلو، تاثیر بدی بر مسیر صلح و آزادی می‌گذارد که ما خواهان برقراری‌اش هستیم. پیکاسو نمی‌خواست تا زمانی که فرانکو در اسپانیا بر مسند حکومت است، تابلوی گرونیکا به اسپانیا بازگردد، بنابراین این اثر در سال ۱۹۸۱ از موزه هنر مدرن نیویورک به این کشور بازگردانده شد. این تابلو تاکنون در ۴۰ نمایشگاه از کشورهای اسکاندیناوی تا انگلیس شرکت کرده است. مقامات باسک امیدوار بودند تابلوی گرونیکا در افتتاح موزه هنر گاگنهایم در سال ۱۹۹۷ توجه زیادی را به سوی خود جلب کند، اما دولت اسپانیا در آن سال اعلام کرد، انجام هر گونه سفر دیگر به این تابلو خسارات وارد می‌کند.

عکس تصاویر از سایت خبری خانه هنرمندان ایران

یادداشتی بر نمایشگاه کریم نصر

گَر به نظر نصر نیابد

شهروز نظری

همیشه منتقدها مرا به یاد پیشگوها می‌اندازند. آنها با چه فرآیندی می‌توانند هنرمند را از میان جمعی انسان بیابند و رویش شرط ببندند؟ آیا واقعاً می‌شود براساس مستندات آینده را دید یا نه؟ آیا هیچ عنصر بیرونی‌ای نمی‌تواند تمام پیش‌فرض‌های منطقی را برهم بزند و فرضیات منتقد را بی‌اعتبار کند!؟ بنابراین کار صحیح منتقد چیزی است از جنس استدلال و البته تمرکز بر حواسی نگفتنی که تنها با ممارست در مواجهه با آثار هنری شکل می‌گیرد.

چند صباحی پیش وقتی در نقد نمایشگاهی گروهی از خصلت‌های منحصر به فرد و توانایی‌های خردگرایانه کریم نصر در نقاشی نوشتم مورد بازخواست عده‌ای قرار گرفتم و مواخذه شدم که امروز فکر می‌کنم در نمایشگاه فردی پاسخ روشنی به آنها داده شده است. آیا کریم نصر همانقدر زنده نیست که نوشتم؟ و آیا فاصله‌اش را با مدرنیسم سنتی به‌رخ نمی‌کشد؟

فکر نمی‌کنم برای توضیح آن مسائل باید به خود موضوع نمایشگاه بپردازم. تنها جایی که این نمایشگاه در ذهن من باز می‌کند این است که با پیگیری نسل نصر می‌توان به سئوالات مهمی پاسخ داد.

برای من مهمترین سئوال این است، آیا باید به آینده نقاشی معاصر ایرانی امیدوار بود؟ این سئوالی است که باید خیلی بردبار و صبورانه به آن فکر کرد و پاسخ داد. اصولاً اگر ده سال قبل از هر کس می‌پرسیدی که آیا می‌شود به آینده نقاشی (در سطح جهانی‌اش) امید داشت کمتر کسی می‌توانست چشم‌انداز دقیق و روشنی را ترسیم کند! اما امروز کم‌کمک و آهسته نقاشی به سال‌های پرشور و متهورانه‌اش نزدیک می‌شود. شاید دلیل اصلی‌اش این باشد که در سال‌های اخیر رکود هنر (۷۰ تا ۹۰ میلادی) عملاً دوران «مدرنیسم رمانتیک» به پایان رسید و همین فرصت دوباره‌ای را برای احیای سنت جدیدی از مدرنیسم به‌وجود آورد. در سال‌هایی که اتمسفر فرهنگی سرگرم اسباب‌بازی‌های دیجیتال و چیدمان، کانسپچوال و... بود هنرمندان مستمر فرصت یافتند تا آسیب‌های چنددهه‌ای گذشته را شناسایی و صدالبته ترمیم کنند و هم‌اکنون موج هنرمندانی که من آنها را مدرنیست‌های کالبدگرا (modern corporalist) می‌نامم از گوشه کنار جهان سرک می‌کشند، این هنرمندان پس از فترت هنرهای منتزع مورد توجه عمومی قرار گرفته‌اند و هر روز فاصله خود را با مخاطب کمتر می‌کنند. پیش از هر چیز توجه به این نکته از اهمیت برخوردار است که واژه «کالبد» را بدین سبب انتخاب کرده‌ام که عموماً به معنی فصل مشترک میان جسمانیت و روح است. هرگاه این دو رابطه‌ای متقابل بیابند موجود را جاندار محسوب می‌کنیم؛ هنری که از آن نام می‌برم نیز به سبب همین تقابل معنویت و جسمانیت دارای کالبدوارگی است. آنچه این گروه از هنرمندان را از دیگر مدرنیست‌ها متمایز می‌کند پرهیز از هیجان و عاطفه‌گری‌های مالوفی است که آثار مدرنیستی را به ادراکی تک‌محور محدود می‌کند. هرچند هنوز زمانه تشریح گرایشات مختلف مدرنیسم کالبدگرا فرانرسیده است اما هنرمندان این جریان نفی هرگونه جهل مدرنیستی را اساس و بنیان آفرینش خود قرار داده‌اند. برای آنها منطق‌ستیزی مدرنیسم و به تبع آن اپیدمی جهل علمی (Scientific Nescience) مسبب انحطاط و بن‌بست نیم‌قرن اخیر هنرهای تجسمی است. آنان بر این باورند که با احیای منطق نمادین در نقاشی می‌شود میان دانش هنرمند و منطق عمومی ارتباط برقرار کرد. نتایج کوتاه‌مدت این معرفت‌محوری بصری به شکل آشکاری در علاقه‌مندی عمومی به هنرهای تجسمی مشهود است؛ اولاً مخاطب از اینکه به سادگی فرصت ادراک اثر هنری را پیدا می‌کند خرسند است و عموماً میان خود و طبقه اجتماعی دیگر تمایزی نمی‌بیند (نفی نخبه‌گرایی مدرنیسم). ثانیاً فرصت‌های دوباره‌ای برای نمایش سوژه‌های دور از دسترس در اختیار هنرمند قرار می‌گیرد که عملاً در گسترش این ژانر موثر خواهد بود. (می‌دانیم که مدرنیسم کلاسیک با تمام فراغ بال و آزادگی خود از نزدیک شدن به خیلی از موضوعات پرهیز می‌کرد چون عملاً ساختار خیالی مدرنیسم هنرمند را در گزینش محتوا دچار تعذیب می‌کند.)

هر چند امکان تصادف و فی‌البداهگی سوژه در این نوع نگاه کمتر محقق می‌شود اما به عوض آن انطباق‌پذیری میان مخاطب و هنرمند دستاوردی است که مدرنیسم کمتر امکان حصول آن را فراهم آورد. بسیاری علاقه‌مندند تا این جریان را رفرمیسمی مجزا از جریان هنر مدرن تحلیل کنند اما به نظر می‌رسد تسلط بی‌چون و چرای تاریخ هنر مدرنیستی و صدالبته فقدان ایدئولوژی متمایز (با مدرنیسم) فرصت هرگونه خروج یا انقلاب ضدمدرنیستی را محال ساخته است. بحث بر سر این است که عده‌ای ممکن است تلقی مکتب یا استیل هنری مشخصی از مدرنیسم داشته باشند در حالی که اگر مدرنیسم (Modernism) را معادل کلمه نوگرایی و تجدد (Modernity) را مابه‌ازای کلمه نوبودگی تعبیر کنیم اصولاً هیچ جریان فکری مستقل از این جنبش طی صد سال اخیر خودنمایی نکرده است. حتی جریاناتی که در شعار داعیه ضدمدرنیستی داشته‌اند در عمل و در ابزار از همان اسلوب و شیوه‌گری متداول هنر مدرن بهره‌گیری کرده‌اند، حتی جنبش‌های مرتجعی مثل نورئالیست‌های سی سال اخیر هم به غیر از صناعت پیش‌مدرنیستی از تمامی مولفه‌های هنر و هنرمند مدرن پیروی کرده‌اند. نحوه ارائه، فضای اندیشه و از همه مهمتر اتمسفر پذیرش اثر هنری موجب می‌شود تا هنر نتواند از چنگال نگاه انقلابی مدرن فراتر رود. بنابراین نظریه‌های افول مدرنیسم چیزی فراتر از یک جاه‌طلبی سیاسی و اجتماعی نبوده. این سیطره تا آنجا پیش رفته که امروزه مدرنیسم را یک سنت کلاسیک می‌پندارند.

شاید همین خصیصه موجب می‌شود تا برای توضیح هر چیز پس از مدرنیسم نیازمند کاربرد کلمه مدرن به عنوان پسوند یا پیشوند باشیم. مدرنیسم امروز نه معادل کلمه نوجویی و نوگرایی که مابه‌ازای کلمه «نفس‌شناسی» انسان پس از ۱۹۰۰ میلادی است.

در ایران هم عصر مدرن‌های رمانتیک به پایان رسیده. می‌بینیم که این مدرنیست‌ها که لقب نسل سوم نوگرا را یدک می‌کشیدند به پایان‌شان نزدیک می‌شوند. مردم حوصله سوژه‌های تکراری و غیرملموس آنها را ندارند، آنها هم هرچه با رنگ و لعاب دلبری می‌کنند جواب نمی‌گیرند، حالا می‌شود به فردا امیدوار بود!

آنچه از آن به عنوان مدرنیسم کالبدگرا نام می‌برم برای مصور شدن لزوماً نیاز به منطق استدلالی دارد در حالی که مدرنیسم تا به امروز بر منطق استقرایی استوار بوده است. کریم نصر به دلیل احاطه تئوریک و اشرافش بر تاریخ هنر و برخورد خشک و دانشمندمآبانه با علم تصویر یکی از آغازگران مکتب مدرنیسم کالبدگرا است.

اگر تصاویر نصر را دنبال کنیم همیشه ور پژوهشی‌اش را در آثارش می‌بینیم. او رنگ و خط و فرم را عنصری قابل تبدیل و ترجمان می‌شناسد و البته با آن کلنجار می‌رود. حالا یک روز نصر جوان می‌رود دنبال عشوه‌گری‌های رنگ‌های رقیق آسیای جنوب شرقی بعد کلاژ. فردایش عاشق روئو بود و سال‌ها بعد با نقطه‌ها ور می‌رفت سپس شیفته شلختگی چاپ‌های هنری اروپا شد و حالا همه آن دلبستگی‌هایش را با هم تبدیل به ملغمه‌ای هضم شده کرده است، از جنس خودش. برای همین کریم نصر زود به آرامش رسیده و دیگر دغدغه اینکه چگونه یک درخت یا اسب را بکشد ندارد و اینک رفته است دنبال پروراندن سوژه‌هایش. به اعتقاد من کریم نصر جزء معدود آدم‌هایی است که وقتی در مقیاس بزرگ کار می‌کند آدم موفق‌تری است. کارهای کوچک او اتودهای محکمی برای کارهای بزرگتر او هستند.

و عجیب است وقتی در مقیاس کوچک شیطنت می‌کند خیلی با جدیت کارهای بزرگش فاصله دارد. کارهای بزرگ کریم نصر به یک انسجام و فینیشینگ موزه‌ای رسیده‌اند در حالی که این مهارت‌مندی در کارهای کوچک او جایشان را به شیطنت و بازیگوشی می‌دهند و صدالبته مخاطبان خاص خودشان را هم دارند! با این حال به اعتقاد من نصر نقاش مقیاس‌های بزرگی است؛ نمایشگاه اخیر نصر فاصله مهمی را با هم‌نسلانش نشان می‌دهد همچنان که اصولاً نوید خوبی برای نقاشی معاصر ایرانی است. وقتی در نقاشی نعمتی شریف پختگی پاپ‌آرتی، در تابلوهای رضا درخشانی جسارت‌های رنگین بی‌محابا و در پاپیه‌ماشه‌های بنی‌اسدی خودی‌شدگی می‌بینم و یا با فاصله‌ای کمتر از این نسل، شاگردان مستعد پس از آنها را ارزیابی می‌کنم نمی‌توانم به نقاشی معاصر ایران امید نداشته باشم به شرط آنکه (برای هزاران‌بار می‌گویم) نقاش جز خودی شدن به چیز دیگری فکر نکند. باید نقاشی ایرانی به مدل و مولفه‌های خودی شده و شناسنامه‌دار خودش برسد و احساس هماوردی با هیچ‌جا و هیچ‌کس و هیچ‌کجا نداشته باشد. اینکه در نمایشگاه‌های اخیر اینقدر تلاش برای خودی شدن (نه بومی شدن) حضور دارد مقدمه و آغاز خوبی است برای مدرنیسم متاخری که ما را از تاریخ هنر غرب بی‌نیاز می‌کند.

نصر پس از نمایشگاه گالری برگ (اواخر دهه ۷۰ خورشیدی) توانست به انسجام در ذهن برسد. آنجا با توده‌هایی تک‌فام از آبی و سیاه و خط‌های درهم پیچیده شهرهایی انسانی اندود را به ما نمایش می‌داد؛ بعدها همین کالبدگرایی در هنر موجبات یک اتفاق غریب در نقاشی‌هایش شد. اینکه او امروز می‌تواند لات و پات‌ها و عمله‌ها و باربرها را در نقاشی‌هایش نمایش بدهد و برخلاف جریان مالوف نقاشی ما از معنویت حرف نزند، ریشه در همین پژوهشگری کریم نصر دارد. برای او میان تصویر شوماخر و میمون‌هایی در حال شلوغ‌کاری خیلی فاصله نیست، اصلاً اینکه می‌رود دنبال نمایش‌های غیرعاطفی مرا یاد کتاب دنیای متهور نو می‌اندازد. یک اجبار بزرگ جهان هنر را به خردگرایی خواهد کشید. به اعتقاد من مدرنیسم رمانتیک به دلیل فقدان سوژه پایان گرفته است. تنها امید به فردای مدرنیسم کالبدگرا در دستان باز هنرمند در انتخاب سوژه و تکنیک و نگاه است.

وقتی در مقابل تابلویی از نصر قرار می‌گیریم که نیمی شبیه به خود اوست و نیم دیگرش شبیه نقاشی‌های نیویورکی آن وقت به قابلیت‌های آزادانه این مکتب پی می‌بریم. نصر با این کارش دارد به خیلی از آدم‌های نقاشی معاصر پیام می‌دهد و به نظرم جز این مکتب هیچ جای دیگری نمی‌شد اینقدر خوب به دیگران چیزی گفت، پرتره دوشخصیتی از احمد وکیلی هم نمونه دیگری از همین خصلت‌های نقاشی معاصر ماست.

عنصر طنز و رندی که مدرنیسم کالبدگرا از آن بهره می‌برد یکی دیگر از جذابیت‌های مستتر در جهت جلب اذهان عمومی به نقاشی است.

اینکه می‌شود با نقاشی حرفی عامیانه‌تر زد و عناصر ملموس‌تری کشید و در بند روشنفکربازی‌های نقاش خفه‌کن نبود و با هنر شوخی کرد و مخاطب را هالو فرض نکرد. آن جایی است که هنر ما را نجات خواهد داد.

اگر بر خودی‌شدنمان پافشاری کنیم دیگر نیازی به تایید پاریس و شیکاگو و نیویورک نخواهیم داشت.

تکه‌های تجسمی

مرگ نقد

ایرج اسماعیل پورقوچانی

ظریفی در باب بن‌بستی که نقد آثار تجسمی به آن گرفتار است می‌گفت که هنرمند بوم را به نقاشی تبدیل می‌کند و گالری‌دار آن را به نقد و این وسط هیچ کس حتی یک تف هم، کف دست منتقد نمی‌اندازد.

طبیعتاً چنین اظهارنظر صریحی برملاکننده آن عیبی است که امروز در چرخه معیوب کسب و کار آثار هنری به چشم می‌خورد اما بی‌شک بیانگر علت آن نیست و حال علت آن هرچه باشد ریشه‌اش را نباید در دوران کوتاه گالری‌داری در ایران جست‌وجو کرد که خود مانند بسیاری از آثاری که به نمایش می‌گذارند پدیده‌ای مدرن به حساب می‌آید، بلکه ریشه‌اش در پایان «تجربه مدرن» به معنای عام کلمه است.

در بخشی از کتاب تجربه مدرنیته (نوشته مارشال برمن و ترجمه مراد فرهادپور) داستانی از بودلر نقل شده است که در آن بودلر در حین گذشتن از خیابان، هاله شاعرانه‌اش را از کف می‌دهد ولی ابداً از این اتفاق ناخرسند نیست چون در عوض، آن آزادی را برای سر فرو بردن در سوراخ هر بیغوله‌ای به چنگ آورده است که قبلاً و به همراه آن هاله برگرد سرش ابداً ممکن نبود.

اما متاسفانه تجربه‌های مدرن خیلی زود مد می‌شوند و مجدداً هاله‌های خود را بر گرد سر افراد می‌تنند و این ساز و کار آنقدر نرم است که هنرمند فرهمند ما وزن این انبوه خودساخته هاله را بر گرد سرش نمی‌فهمد. درست همانطور که ما وزن دماغمان را.

از آنجا که ما ایرانی‌ها به واسطه وابستگی به شیوه‌های آسیایی تولید در طول تاریخ، تبحر خاصی در تولید و نگهداری «کاریزما» و «هاله» و «اورا» و چیزهایی از این دست یافته‌ایم، همان چرخه معیوب بدون منتقدی که ذکرش رفت درون شبکه بسیار پیچیده‌ای از مناسبات میان هنرمندان و اعضای خانواده کوچک کسانی که هنر آنان را دوست دارند، می‌خرند و یا حمایت می‌کنند درگیر است که نهایتاً خود را به صورت انواع بی‌پایانی از اسلوب‌ها و ژست‌ها و دیسکورها و پوشش‌ها و مناسک هنری بازتولید می‌کند که البته هیچ کدام هیچ ربطی به خود تجربه ناب هنری یا مدرن ندارند و تنها و تنها عوارض بروز بیماری‌ای هستند که از مرگ نقد ناشی می‌شود. حالا این جماعت طبیبان دروغین بالای سر این جسد محتضر با بادکش و سوزن به جان هاله‌های یکدیگر افتاده‌اند و در کار فوت و یا خالی کردن باد هاله‌های رفقا و رقبای خود هستند و بر این بازی مضحک نام نقادی نهاده‌اند و لذا وقتی از مرگ نقد سخن به میان می‌آید از پیش پیداست که آن حجم انبوه مسودات تمجیدی که هر روزه دوستان به تبع رفاقت برای دوستان خود به طبع می‌رسانند را باید خارج از محدوده نقد سلیم و بیشتر در حیطه بازی‌های اجتماعی قرار داد. حال اگر نقد زنده بود به هنرمندان این فرصت را می‌داد تا مدام از شر هاله‌های خود خلاص شوند و کار منتقد هم این بود که هاله را از هنرمند بگیرد و به اثر بدهد، یعنی به جای آنکه نشان دهد کدام هنرمند مهم است انگشت خود را به سمت آثار مهم او بگیرد که خود به خود چیزی از اهمیت هنرمند کم نمی‌کند اما او را موظف می‌کند تا برای مهم ماندن، آثار مهم‌تری بیافریند و به تجربه‌های مدرن خود که به یمن خلاصی از بار هاله هنرمندانه مجدداً ممکن می‌شوند، ادامه دهد. از دیگر سو منتقد می‌تواند با دور کردن هاله از دور سر هنرمند و انداختن آن بر گرد تابلو، به ساز و کار قیمت‌گذاری آثار هنری معنا و معیار بخشد و لذا حق دارد که به خاطر این حمالی، پول هم بگیرد، اما هم‌اکنون او از دریافت چنین پولی بی‌بهره است و گالری‌داران و هنرمندان از یک سو و مشتریان کم‌تعداد آثار تجسمی از دیگر سوی، چنان منحنی‌های عرضه و تقاضایی را در این فضای عاری از نقد با یکدیگر تقاطع داده‌اند که ماحصل آن منجر شده است به فرمول جالب‌توجهی برای احتساب قیمت هر تابلو:

اندازه هاله گرد هنرمند (که معنای سره آن می‌شود وهمی که هنرمند به یمن رفتار حرفه‌ای خود توانسته است در دل اطرافیان خود بیندازد تا تخمین آنها را از قدرت هنری خود بالا ببرد) ضربدر مساحت تابلو به سانتی‌متر مربع مساوی است با قیمت اثر.

واقعیت نشان می‌دهد که این نحوه قیمت‌گذاری به‌رغم آنکه پولی را بابت پرداخت به منتقد، از خود کسر نمی‌کند چندان کمکی به رونق بازار خرید و فروش آثار هنری نکرده است چون بازی انتزاعی میان هاله‌ها برای مشتری که قرار است پول انضمامی خود را بالای یک اثر بپردازد، بازی لو رفته‌ای است و او در عوض احتیاج دارد تا برای پرداخت پول خود بابت کالایی که دارای ارزش مصرف پایینی است از توجیه بالایی برخوردار باشد و لذا جای منتقدی که بتواند چنین توجیهی را در اختیار او قرار دهد به شدت خالی است. چون در فرمول فوق‌الذکر هیچ عامل غیرقابل پیش‌بینی و هیجان‌انگیزی مانند آنچه در بازار بورس اوراق قرضه وجود دارد، وجود ندارد، پس مشتری به خرید اثر هنری حتی به عنوان یک سرمایه‌گذاری با امکان رشد بالاتر از سطح تورم هم نگاه نمی‌کند.

به بیان صریح‌تر ما به ندرت عادت کرده‌ایم تا تمامی یک متن انتقادی را به تحلیل یک اثر (به‌زعم منتقد) تاثیرگذار اختصاص دهیم و این در حالی است که خود ما تمامی آثار نقاشان معاصر را از خلال آثاری که به رای منتقدان تاثیرگذار بوده‌اند می‌شناسیم و نه به رای‌العین خودمان چون بزرگنمایی منتقدین از برخی آثار، تمامی آثار دیگر را از دید ما پنهان کرده است. بنابراین اگر نقد آثار هنر در خط سیر تاریخی خود بر جنبه‌هایی دیگر از آثار هنرمندان تاکید می‌گذاشت ما امروزه به کلی با تاریخ هنر متفاوتی روبه‌رو بودیم و تمامی کتاب‌ها و کاتالوگ‌های موزه‌ها نیز با آثاری کاملاً متفاوت و چه‌بسا از هنرمندانی متفاوت صورت‌بندی می‌شدند و در چنین فضایی بسیار ممکن می‌نمود که تابلوی دوشیزگان آوینیون پیکاسو به یکباره از تمامی کتاب‌های تاریخ هنر محو شده و به صورت یک اثر معمولی و دال بر سعی و خطایی مایوس‌کننده از پیکاسو قلمداد شود در حالی که ما امروزه این تابلو را به صورت نمادی از تصادم اندیشه فیگوراتیو اروپایی با فرهنگ توتم‌پرورانه آفریقایی تلقی می‌کنیم، تلقی‌ای که مستقیماً بر بالاتر رفتن قیمت دوشیزگان آوینیون تاثیر می‌گذارد.

خلاصه آنکه در مسیر رشد هر هنرمند به طور خاص و هنر مدرن به طور عام نقاط عطفی وجود دارند که عالم هنرمند و مخاطبان حقیقی‌اش را به دو ساحت مجزای قبل و بعد از تولید اثر تقسیم می‌کنند و کار منتقد تشخیص این نقاط عطف و معطوف کردن نگاه‌ها از هنرمند مهم به آثار مهم است؛ آثاری که منتقد به محض ظهور آنها، آنها را به صورت سنگ مسافت‌هایی در کنار راه هنرمند خواهد چید تا او بتواند مجدداً مسیری را که قرار است طی کند، فرارو ببیند و فواصل میان این سنگ مسافت‌ها را در جست‌وجوی تجربه‌ای دیگر قلم بزند.

شاگرد راه خوشنویسی

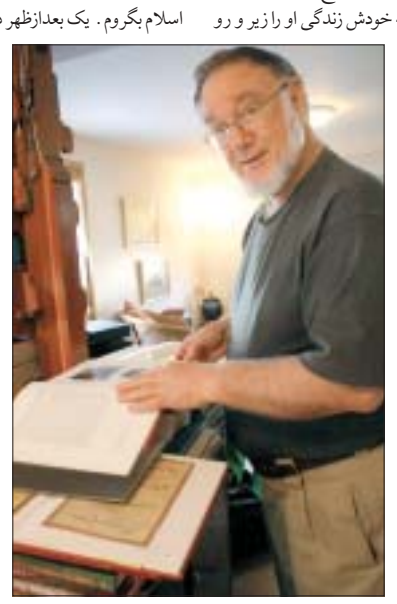
کوثر جمشیدی گوهری

در اداره‌های پست شهرهای آمریکا در کنار تمبرهایی که برای مناسبت‌های مختلفی همچون روز استقلال آمریکا یا ۵۰سالگی میکی ماوس چاپ شده است، تمبری آبی با نوشته‌ای طلایی به چشم می‌خورد. جمله «عید مبارک» با خط زیبای ثلث بر این زمینه آبی می‌درخشد.

پنج سال پیش مسلمانان آمریکایی تلاش همه‌جانبه‌ای برای متقاعد کردن اداره پست آغاز کردند تا تمبری که به یکی از مناسبت‌های اسلامی اشاره دارد به چاپ برسد. آنها این‌طور استدلال می‌کردند که تمبرهایی برای مناسبت‌های مذهبی دیگر مانند کریسمس، هانوکا (عید مذهبی یهودیان) و حتی کوانزا (از مناسبت‌های سیاهپوستان) و مایو (یک جشن مکزیکی) وجود دارد. بنابراین این حق مسلمانان آمریکایی که یکی از اقلیت‌های بزرگ این کشور هستند، است که یک تمبر مخصوص به خود داشته باشند. در ادامه این تلاش‌ها کودکان مسلمان بیش از پنج هزار نامه به اداره پست مرکزی آمریکا نوشتند و دیگر گروه‌های مسلمان تبلیغات وسیعی را در این جهت آغاز کردند. آنها سرانجام به خواسته خود رسیدند و اولین تمبر آمریکا با مضمون اسلامی در اول سپتامبر ۲۰۰۱ به چاپ رسید. این تمبر جدید شامل جمله «عید مبارک» است که اشاره به دو مناسبت مذهبی مسلمانان «عید فطر» و «عید قربان» دارد. طراح و خطاط این تمبر مردی است به‌نام «محمد زکریا» ساکن آرلینگتون ویرجینیا.

دسته‌بندی مردی مانند محمد زکریا ۶۲ساله کمی مشکل به‌نظر می‌رسد. نه به‌خاطر اینکه ریشی سفید دارد و یا یک خطاط مسلمان است بلکه به‌خاطر اینکه او یک آمریکایی سفیدپوست است. کسی انتظار ندارد که مردی با چنین ظاهری محمد نام داشته باشد و یکی از بزرگترین خطاطان اسلامی معاصر باشد. خوشنویسی‌ها و آثار هنری محمد زکریا منحصربه‌فرد و شگفت‌انگیز است. او در هنر دست دارد و با الفبایی می‌نویسد که رابطه تنگاتنگی با تاریخ و مذهب و عرفان دارد و از کودکی در وجود ما جای گرفته و نهادینه شده است. اما محمد زکریا در نیمه راه در ۲۰ سالگی این راه را شروع کرده درحالی که کاملاً با الفبای عربی بیگانه بوده است. با وجود این او اکنون یکی از قله‌های هنر خطاطی است. او از سال ۲۰۰۲ در نمایشگاه‌های متعددی شرکت کرده است. او همچنین کارگاه‌های مختلفی در موسساتی معتبر نظیر اسمیتسونیون داشته است. او در دانشگاه‌های معتبر آمریکا نظیر هاروارد، پرینستون، جورج تاون و جورج واشینگتن نمایشگاه برگزار کرده است و یکی از آثارش در موزه خوشنویسی ترک پترول واکفی که یکی از زیباترین موزه‌های خوشنویسی اسلامی است قرار دارد.

«بیا با هم معامله‌ای بکنیم!» این جمله‌ای بود که دکتر احسان اوغلو رئیس مرکز تحقیقات تاریخ و فرهنگ و هنر اسلامی به زکریا گفت و به گفته خودش زندگی او را زیر و رو کرد. در ژانویه ۱۹۸۴ او به دفتر احسان اوغلو در استانبول رفت و در جلسه‌ای که تعدادی از پیشکسوتان و استادان خوشنویسی جهان اسلام مانند حسن چلبی حاضر بودند نوشته‌هایش را به او نشان داد.



احسان اوغلو دوباره تکرار کرد: «بیا با هم معامله‌ای بکنیم!» و اضافه کرد: «برای اینکه بتوانی در هنر خوشنویسی پیشرفت کنی باید هر آنچه که تاکنون یاد گرفته‌ای کنار بگذاری و همه چیز را از ابتدا بیاموزی و در این راه ما حاضر هستیم که به تو کمک کنیم.» زکریا از خاطراتش می‌گوید: «پس از سال‌ها تحقیق و تلاش بی‌وقفه در راه آموزش خوشنویسی من به یک بن‌بست در کارم رسیده بودم و در راه باز کردن این گره کور به سرزمین ترکیه آمده بودم. برای من در سن ۴۴ سالگی این پیشنهاد کمی توهین‌آمیز بود. من می‌توانستم نپذیرم و با غرور کامل آنجا را ترک کنم. ولی آستین‌هایم را بالا زدم و شروع کردم.» محمد زکریا در ادامه خاطراتش می‌گوید: «در سال ۱۹۶۱ به‌تازگی از سفر اولم به مراکش بازگشته بودم که به عنوان یک متصدی ماشین در کارخانه‌ای در کالیفرنیا مشغول به‌کار شدم. سفر چشمان مرا به جهان باز کرده بود. در مراکش آشنایی با یک فرهنگ جدید باعث شد که به آموختن عربی بپردازم و به اسلام بگروم. یک بعدازظهر درحالی که در خیابانی قدم می‌زدم به یک اثر قاب شده در ویترین مغازه‌ای که فرش‌های شرقی می‌فروخت، برخوردم که مرا به داخل مغازه کشاند. صاحب مغازه که یک ارمنی بود پاسخ داد: «این یک اثر خوشنویسی اسلامی است. ولی برای تو خیلی گران است بچه!!!» با خود فکر کردم، اگر نمی‌توانم آن را بخرم آن را می‌سازم! بنابراین به یک کتابخانه نزدیک رفتم و تعدادی کتاب‌های خوشنویسی به امانت گرفتم و آنها را به دقت دنبال کردم. هر نوشته‌ای که توجه مرا جلب می‌کرد را کپی می‌کردم. در این راه تکه‌های چوب بامبو را آن‌طور که خودم فکر می‌کردم شبیه به قلم می‌بریدم و هر کاغذی را امتحان می‌کردم. به هر حال کپی کردن بدون آموزش درست کار بسیار دشواری بود و بعد از مدتی خوشنویسی بزرگترین آرزوی من شد و من چیز دیگری نمی‌خواستم.

در سال ۱۹۶۴ با پولی که پس‌انداز کرده بودم دوباره به مراکش و همچنین انگلستان سفر کردم. در مراکش به مطالعه هنر و دین پرداختم و در انگلستان آثار خوشنویسی قدیمی اسلامی را در موزه‌های آن کشور به دقت بررسی کردم. در آنجا زندگی‌ام را با تعمیر منازل و بازیگری همراه با یک گروه کمدی می‌گذراندم.

پس از بازگشت به لس‌آنجلس مشغول به کار برای یک دلال آثار هنری شدم و در اوقات فراغت خود را در خوشنویسی غرق می‌کردم. مهارت‌هایم را در تذهیب و تزیین آثار هنری هم گسترش دادم و در همه اینها پیشرفت قابل توجهی کردم. در سال ۱۹۸۰ به نقطه‌ای رسیدم که دیگر پیشرفتی در کار نبود و جلو نمی‌رفتم. مسئول کتابخانه فریر گالری در واشینگتن به من پیشنهاد کرد که برای ادامه این هنر به ترکیه بروم. او بود که مرا به دکتر احسان اوغلو معرفی کرد و من دوباره خوشنویسی را پس از سال‌ها کار حرفه‌ای در این عرصه از ابتدا شروع کردم.»

محمد زکریا اکنون به فعالیت در زمینه خوشنویسی مشغول است. یکی از نمایشگاه‌های اخیر او در سال ۲۰۰۵ مقایسه خوشنویسی متون اسلامی و یهودی در سانفرانسیسکو بود. او شاگردان زیادی از ملیت‌های مختلف می‌پذیرد و به سیاق استادان شرقی‌اش هزینه‌ای در قبال آموزش خط از آنان دریافت نمی‌کند. او هر سئوالی را در زمینه خوشنویسی با علاقه و هیجان پاسخ می‌دهد و صمیمیتی باور نکردنی با مخاطبش دارد. او خوشنویسی را موسیقی برای چشم‌ها می‌نامد و با تلاشی خستگی‌ناپذیر به تحقیق و مطالعه در این راه مشغول است.

او می‌گوید: «بعضی وقت‌ها مردم از من در مورد احساسم هنگام خوشنویسی می