گفت‌وگو با پویا آریانپور؛ نقاش

فقط حوصله کردم

پرویز براتی

تداوم، واژه مناسبی برای توصیف بخش مهمی‌از نقاشی‌های پویا آریانپور ظرف هفت سال گذشته است؛ آثاری که با مجموعه معروف به صورتی – سرخ‌ها شروع شد و به مجموعه اخیر وی تحت عنوان موجودات شناور و موجودات بُرّنده منتهی شد.هرچند این دسته نقاشی‌ها در ابتدا ناخوش رویی مخاطبان و حتی هنرشناسان را در پی داشت؛ اما اصرار این نقاش بر تداوم ارائه این آثار، باعث شد که رفته‌رفته هنرشناسان و حتی مخاطبان عامّ، با این نقاشی‌ها کنار بیایند و از آنها استقبال کنند؛ تا جایی که این روزها این نقاشی‌ها هواخواهان زیادی در ایران و خارج از ایران پیدا کرده است. آریانپور که از یک خانواده فرهنگی و زبان شناس برآمده، تا به حال نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی بسیاری در ایران و خارج از ایران برپا کرده که آخرین آنها در گالری «آن» در تهران و نیز گالری رادیکال زوریخ برپا شد. این نقاش۳۹ ساله، برنده پنجمین بی‌ینال نقاشی تهران هم است.گفت‌وگویمان را با او می‌خوانید.

در آثار شما حد فاصل یک دهه اخیر، شاهد یک نوع دگردیسی و تغییر و تحول هستیم؛ از فرم‌های ساده و انتزاعی اولیه تحت عنوان منظره‌ها تا فرم‌های دینامیک و شناور اخیر. چرا آن فرم‌های ساده و انتزاعی به این فرم‌ها مبدل شد؟

طی این ده سال من چند دوره کاری را پشت سر گذاشته ام. دوره‌های اول، آغاز کار نمایشگاهی من بود و تجسمات ذهنی‌ام به صورت زبان انتزاعی مطرح می‌شد. زبان انتزاعی برای من این کاربرد را داشت که یک زبان کُل‌گو و کلان‌نگر بود. به من این امکان را می‌داد تا به مفاهیمی‌اشاره کنم که در واقع می‌توانست توام با استنتاج‌هایی فلسفی باشد. در آنها کمتر شاهد جزء نگری بودیم. سوژه من از همان ابتدا، انسان بود و چالش‌های او. در آن ابتدا به خصوص زبان کلان‌تر بود و انسان معنای انسان جهانی را داشت. مشکلاتش هم، مشکلات جغرافیایی مشخصی نبود، چالش انسان معاصر بود. در دوره ای، این مفهوم را در سنجش با عناصر پیرامونی انسان محک می‌زدم و در دوره‌ای هم فارغ از مسائل دور و بر بودم. در دوره ابتدایی کارم، شما می‌توانستید ساختمان ارگانیک انسان را به گونه‌ای در کار من ببینید. همچنان در آن دوره، پل مشخصی میان واقع و ذهن دیده می‌شد. نشانه‌هایی از یک اندام ارگانیک، فیگور یا پیکر در کار دیده می‌شد که کم کم صورت نمادین به خود گرفت و با تمثیل و نشانه همراه گشت. کمی بعدتر، نشانه‌های شخصی‌ام بیشتر شد. یادم می‌آید یک فاصله یک ساله در کارم به وجود آمد و من کمتر نقاشی کردم. بعد از آن، به سمت نوعی مینی‌مالیسم و کم‌گویی حرکت کردم و عملاً چند عنصر و نشانه خاص در کارم برجسته شد. رنگ، محدود شد؛ حتی مدتی، از دو رنگ بیشتر استفاده نمی‌کردم. اصرارم بر این نبود که در هر نقاشی بخواهم بیننده را با هیجان تازه‌ای مواجه کنم. در این دوره که به «صورتی-سرخ‌ها» معروف است، ادبیات ساده‌ای را در پیش گرفتم و من با طی الارض در آن زندگی می‌کردم. در پی آن نبودم که شوکی تازه به بیننده بدهم. می‌خواستم او را با مبانی تصویر خودم به دنیای ذهنی‌ام ببرم.

قبل از این دوره که موسوم به صورتی – سرخ‌ها و مربوط به بعد از سال ۲۰۰۳ است، تجربه گرایی شما بیشتر بود. از این دوره به نظر می‌رسد به زبانی شخصی‌تر رسیدید. با توجه به عادت بیننده به کارهای قبل از این دوره، آیا ارائه صورتی سرخ‌ها با دشواری‌هایی مواجه نشد؟

وقتی دوره صورتی-سرخ‌ها شروع شد، مردم تازه به ذائقه کارهای قبلی‌ام عادت کرده بودند و من صورتی-سرخ‌ها را بسیار با سختی آغاز کردم. این دسته کارها پذیرفته نمی‌شد. متاسفانه خیلی گذشت تا مردم و حتی کارشناسان ما با این دسته کارها اخت بگیرند و با دقایق آن کنار بیایند. شاید در هر کجای دیگر، تنها نگارش یک نقد پس از نمایشگاه باعث می‌شد ظرف چند ماه روشنگری لازم اتفاق بیافتد، اما در ایران مدتی طولانی طول کشید تا بیننده با این کارها کنار بیاید. برای من دوره آسانی نبود.

شما قبل از این دوره بابت کارهای بدون عنوان با فرم‌های قابل تشخیص انسانی نظر هیأت داوران بی‌ینال پنجم نقاشی را جلب کردید. به رغم استقبال از این کارها، چرا آنها را ادامه ندادید تا خود را از یک دوره سخت خلاص کنید؟!

مهر تاییدی که از بیرون بر کار نقاش زده می‌شود، با مقیاس‌های شخصی او فرق دارد. اتفاقا روزی که جایزه را به من می‌دادند، صحبتی که کردم این بود: به من از کودکی یاد داده‌اند که جایزه گرفتن و جایزه دادن کلا چیز قشنگی نیست، دیگر این که در هنر این کار، بسیار پیچیده است و امیدوارم این جایزه به درستی به من داده شده باشد. سوالی که آن جا طرح کردم این بود: من سال پیش در بی‌ینال شرکت کردم، در حالی که حتی جزء پذیرفته شدگان اولیه بی‌ینال هم نبودم. چگونه می‌شود که ظرف دو سال این قدر نقاشی من خوب شود؟ صحبت‌ام این بود که نمی‌گویم این جایزه گرفتن درست است یا آن یکی غلط بوده، اما باید متر و معیاری برای بی‌ینال‌ها وجود داشته باشد. من فکر می‌کنم ارزیابی بر اساس این بی‌ینال‌ها،معمولاً صحیح نیست. از جشنواره‌های فیلم گرفته تا بی ینال‌های نقاشی و عکس، شما می‌توانید مجموعه‌ای از کارهای خوب و بد را در آنها ببینید. واقعا این که چه کسی اول می‌شود و چه کسی دوم و سوم معمولا پیش زمینه‌هایی دارد و عوامل بیرونی بر آن اثر دارد.

از حدود سال ۲۰۰۳ تا الان رویه ثابتی را دنبال کرده اید و کارهایتان نوعی نو اکسپرسیونیسم به شکل تکرار فرم‌های خاص است. می‌خواهم دقیق‌تر توضیح بدهید که این کارها از دوره «صورتی-سرخ‌ها» بر مبنای چه حس و حال یا ضرورت تکنیکی و نقاشانه شکل گرفت؟

در این دوره بیشتر به مشاهده و دریافت خودم متکی بودم. در عین حال منتقد هنر در آن موقع، منتقد نبود.او کار شما را تشریح می‌کرد و درباره آن گزارش می‌داد. بنابراین چالش عمده روی دوش خود نقاش بود. دوره‌ای بود که نوعی خانه تکانی اساسی در من به لحاظ روحی اتفاق افتاد. از دست دادن پیاپی عزیزانم و خصوصاً پدرم در زندگی و خیلی چیزهای دیگر، باعث شد نوع نگاهم به داشته‌هایم تغییر کند. خود را منتقد خود قرار دادم و به نقد همه داشته‌های ذهنی‌ام پرداختم. چیزهایی که رفتن به سمتشان تابو محسوب می‌شد، تغییر وضعیت دادند. ازخودم پرسیدم چرا؟ آیا این یک عادت یا یک سلیقه شخصی نبوده که من سراغ برخی چیزها نرفته‌ام؟ این بود که در آن دوره وابستگی‌ام به دگرگونی فرم، تغییر کرد.

در این کارهای جدید چقدر روی طراحی اتکا داشته اید. صریح‌تر بگویم، چقدر طراحی وکار با دست در ارائه این آثارِ جدیدتر نقش دارند و چقدر کامپیوتر یا احیاناً ابزارهای دیگر؟

من اول نگاهم را نسبت به طراحی برایتان بگویم. طراحی در گذشته اصطلاح خاصی بود که به مقدماتی برای نقاشی، اطلاق می‌شد. آغاز تخریب این نوع نگاه، اوایل قرن بیستم بود. در این زمان فی‌البداهگیِ اثر هنری آن قدر اهمیت می‌یابد که اثر غایی آن اهمیت را ندارد. بنابراین می‌بینید که حتی به لحاظ اهمیت و ارزش اثر، بسیاری از طراحی‌ها هم عرض این قرار گرفت و مترو معیار تغییر کرد. بعد از دوره اکسپرسیونیست‌های انتزاعی، شما کمتر هنرمندی را می‌توانستید پیدا کنید که یک رویکرد پیش طرح را برای خودش فرض بگیرد؛ برای این که «آن» او را، از بین می‌برد. بنابراین با این نگاه، من بین طراحی و نقاشی فاصله‌ای به اندازه یک مو قائلم. آن هم به خاطر نامی‌است که گذاشته می‌شود، وگرنه عملاً در ذهن من، همسو یند. اما در پاسخ به سوال شما باید بگویم اصلاً برایم مهم نیست که از ابزار استفاده بکنم یا نه. با پایم بکشم یا دستم. با دُم گربه نقاشی کنم یا با چیز دیگر. البته هستند کسانی که از پرینت یا ابزار دیگر استفاده می‌کنند، اما امروز دیگراین چیزها مهم نیست. همه اینها ابزار است. اگر هنرمند از آنها درست استفاده کند، بهترین ابزار هستند. در دوره ای، تصنع و صنعتگری و تخصص در فنی خاص، بخشی مهم از هنر شما را در برمی‌گرفت. خوشبختانه یا متاسفانه، این خاصیت از هنر بیرون رفته. شما اگر قبلا تبحری در نوع خاصی از طراحی یا در آبرنگ و سیاه قلم و امثالهم داشتید، حالا دیگر این تبحر به سخره گرفته می‌شود. ممکن است حتی شما وسیله جادویی مخصوص خودتان را اختراع و با آن کار کنید. همه اینها را گفتم تا به اینجا برسم که ایرادی نیست که هر کسی از هر وسیله‌ای که دلش می‌خواهد استفاده کند؛ ولی بتواند هنر اثرگذاری به وجود آورد. اما در مورد خود من، باید بگویم وسایل‌ام، وسایل ابتدایی نقاشی بوده و هست.

شما جایی در مورد خودتان گفته اید که در دوره مدرسه و دانشگاه از فضای آکادمیک گریزان بودید. فکر نمی‌کنید قدری دیر (در سال ۲۰۰۳) به خانه تکانی ذهنی رسیدید؟

دوره‌ای که شما از آن یاد می‌کنید، مربوط به زمانی است که من یک نوجوان ۱۷ ساله بودم. در واقع در همان ۱۷ سالگی هم کارهای من با ذائقه رایج هنری فاصله داشت.

مرحوم پدرم با این که بیش از ۵۰ سال معلمی کرد، اما عقیده داشت مدرسه، نه تنها در ایران که در همه جای دنیا مخرّب است. معتقد بود در همه جای دنیا، بیشتر مدرسه‌ها بر اساس یکسان‌سازی جلو رفته اند. چون این شهامت و امکان را داشت، سعی کرد در مورد من این نگاه را پیاده کند. بنابراین من را مدرسه نگذاشت. عقیده داشت ۸۰ درصد مباحثی که در مدارس به کودکان تلقین می‌کنند، بی فایده است. خانواده‌ها با آگاهی خودشان می‌توانند امکاناتی را در اختیار کودک قرار دهند تا برای کودک مفید و لذت بخش باشد. بنابراین تحصیلات آکادمیک من به طور منظم از هنرستان نقاشی به بعد شروع شد؛ به این معنا که سال‌های قبل از آن را گاهی در مدرسه و گاه در خانه سپری می‌کردم و فقط در امتحانات آخر سال شرکت می‌کردم. هنرستان نقاشی، محیطی بود فارغ از این مسایل. از خدمتکار آنجا تا رئیس هنرستان همگی نقاش بودند! نه محیطِ توأم با فشار بود و نه درس‌ها محدودیت ایجاد می‌کرد. همانی بود که می‌بایست باشد. دوران هنرستان، آکادمی‌ای به معنای واقعی بود. اما دانشگاه متاسفانه آغاز راه تخریب بود.

برگردیم به آثارتان. از سال ۲۰۰۳ به بعد در مجموعه صورتی- سرخ‌ها شاهد غلبه رنگ قرمز در کاریتان هستیم. این رنگ برای شما گویای چه بود؟

نگاه کنید، آن چیزی که در آن دوره من دنبالش بودم، یک نوع دگردیسی انسان و گیاه بود به لحاظ فرم. مبنای من، تغییرات درونی انسان و گیاه بود. انسان وارها و گیاهواره‌هایی بودند که دائم به هم تبدیل می‌شدند. تناسخی در این‌ها بود که من به آن دامن می‌زدم و این رویکرد، با رنگی انجام شد که اصرار داشتم زمینی نباشد. دنبال رنگی فرا زمینی بودم. صورتی، رنگی بود که هویت‌اش به راحتی قابل تشخیص نبود. اگر سبز را به کار می‌بردم شما به سرعت آن را به درخت متصل می‌کردید؛ همین طور آبی را به دریا و...

این دسته آثار در اوایل دافعه‌هایی داشت و خیلی‌ها مقابل آن گارد گرفتند. چطور بر تداوم آنها اصرار داشتید!

به هر حال قدری سماجت به خرج دادم. شما اگر عمیقاً به چیزی اعتقاد داشته باشید، فارغ از استقبال دیگران از آن و این که آیا برایتان دست بزنند یا نه، کارتان را ادامه می‌دهید. بعد از مدتی، انعطاف را از مخاطب می‌بینید. مخاطب می‌فهمد که اصرار شما، دلیل دارد. وقتی دوره صورتی‌ها را شروع کردم، منتظر ناخوش رویی مخاطبان و حتی هنرشناسان بودم.

این مباحث فقط منحصر به جامعه نیست، در نقاشی هم ادامه پیدا می‌کند تا آن حد که هنوز می‌شنوید اگر شما از رنگ‌های اُکر، تیره، سیاه و قرمزهای کبود استفاده کنید، آدم عمیقی هستید و اگر به رنگ‌های زرد فسفری و سبز فسفری رجوع کنید، آدمی‌سطحی وروزمره ایدا! هنوز این تابوها جریان دارد و اگر آدمی‌عمیق باشد، باید از رنگ‌های تیره و چرک استفاده کند. یادم می‌آید در آن دوره وقتی رنگ صورتی و سرخ نقاشی‌هایم نقد می‌شد، به جملات جالبی برمی‌خوردم. یک بار نقاشی نوشته بود: رنگ‌های لوسِ قرمز! و من آن روز در کلاس درس‌ام گفتم: نمی‌دانستم که می‌توان «لوس» را به عنوان صفت برای رنگ به کار برد. من فقط حوصله می‌کردم. جالب است که این روزها برخی رجوع می‌کنند و می‌گویند آن صورتی‌ها کجاست؟!

صورتی‌ها تا حوالی سال ۲۰۰۷ ادامه می‌یابد و مجموعه‌ای با عنوان «درد و شاهد» شکل می‌گیرد که تابلوهای گناه، طالع و... حاصل آن است. در این دسته‌ها کارها، خطوط آزادتر و در عین حال پیچیده‌تر هستند وتکرار در آن‌ها مشهودتر است...

بعد از صورتی‌ها، می‌خواستم یک نوع تجربه فرمی‌را آغاز کنم که آن هم یک دینامیسم ظاهری بود. در صورتی‌ها، شما با انجماد فرم‌ها رو به رو هستید. فرم‌هایی که منجمد شده‌اند و منفک از هم اما در کنار یکدیگر قرار گرفته اند. در دوره بعد، به یک آزمایش فرمی‌رسیدم که در قالب یک دینامیسم ظاهری ارزیابی می‌شد. در صورتی‌ها، دینامیسم وجود داشت، اما درونی بود. در این دوره گاهی اوقات، به فرم‌ها تغییراتی پلکانی می‌دادم. بر فرض در نمایشگاه گالری «آن» در سال ۱۳۸۸ شما با رفتار پرهیجان ویرگوی من رو به رو شدید. با عدم ایستایی رو به رو بودید.

آثاری که در گالری «آن» به نمایش گذاشتید، «موجودات بُرنده» نام داشتند. ایده این آثار از کجا آمد؟

ایده آثار از پاندولی گرفته شد که شبیه گیوتین است. سال‌ها پیش فیلمی‌دیده بودم که یکی از شکنجه‌های قرون وسطی را نشان می‌داد. پاندولی که به شکل گیوتین بود و حرکت می‌کرد و شخص را برش می‌داد. در این دسته کارها، موجوداتی تیز و برنده در حال حرکت می‌بینیم. فرق این کارها با کارهای دوره قبل از آن، این است که پس زمینه این موجودات تیز و برنده در حال حرکت هم، در حال حرکت است.پس زمینه ما یک امر ایستا نبود و به مدد سایه‌ها، نیم سایه‌ها و رنگ پاشیدن‌ها در حال تغییر بود.

صورتی‌ها ارجاع به نشانه‌ها و فرم‌های آشنا (گل، مرغ، خشخاش و...) داشت؛ولی در این دسته کارهای جدید این ارجاعات آشنا دیده نمی‌شود. این در راستای همان مینی‌مالیسم است؟

در واقع دیگر دغدغه من مینی مالیسم نیست. جنس نقاشی من، جنسی نیست که انتزاع محض باشد. ذائقه من استفاده از هندسه برای آرایش کار نیست. انتخاب زبان آبستره برای من به خاطر کل گویی آن است. برای من رویکرد مفهومی‌به فرم‌ها مهم است. گاهی اوقات مضمون می‌طلبیده که به هندسه نزدیک شود و گاهی اوقات می‌طلبیده ارگانیک‌تر باشد و به صورت یک فیگور درآید. در انتهای دوره «صورتی سرخ‌ها» که به دوره «درد و شاهد» می‌رسیم، من حتی به خط فارسی رجوع می‌کردم،خط را نه به عنوان یک امر زیبای فرهنگی که به عنوان یک جغرافیا طرح می‌کردم. زیر آن،مرغ‌هایی بودند که در قصابی‌ها و مرغ فروشی‌ها به طور ریتمیک آویزان می‌شوند. برایم نقدی اجتماعی به همراه داشت.

دو مجموعه موجودات شناور و موجودات برنده، خیلی به هم نزدیک هستند. ویژگی مهم این کارها، توهمی‌است که از عمق و فضا به بیننده دست می‌دهد. این عمق‌بخشی برای چیست؟

عمق، مساله مهم این کارهاست. در دوره صورتی‌ها با عمق رو به رو نیستند، طبیعتاً با زمان هم روبه‌رو نیستند. به محض آن که عمق و نور وارد اثر می‌شود، بیننده به یک لحظه خاص سوق داده می‌شود. در صورتی - سرخ‌ها، من سعی می‌کنم لحظه را از شما بگیرم و شما را با یک تعریف سرد از یک موضوع رها کنم. در این دو مجموعه اخیر، لحظه را برای شما آرایش می‌دهم. بیننده امکان بیشتری پیدا می‌کند تا در محیط قرار بگیرد.

این دومجموعه در حراج‌ها هم با استقبال مواجه شده اند. این مقبولیت چقدر روی کارتان اثر گذاشته است؟

امیدوارم اثر نگذاشته باشد. من یا هر کسی مثل من، موجودی جدا از جهان نیست، اما تا آن جا که می‌شود، هنرمند می‌بایست کمتر از این گونه نشانه‌ها و تحریک‌های بیرونی اثر بپذیرد؛ چون یک روز کف زدن هست، یک روز کف زدن...

آدم باید خوشحال شود که مردم با اثرش ارتباط برقرار می‌کنند، اما اگر این امر، متر و معیارش شود، حتماً یک روز او را مایوس می‌کند. چون خیلی وقت‌ها، مردم با سرعت تو حرکت نمی‌کنند. حراج‌ها از این بابت خوب است که کار هنرمند، در سطح دیگری منتشر می‌شود یا کار یک هنرمند ایرانی، قیمتی پیدا می‌کند. ولی در این که آیا آن قیمت درست است یا آن نقاشی، کار مهمی‌است، باید تردید کرد.

کانسپت

علیرضا امیرحاجبی

مروری بر وضعیت هنرهای مفهومی در ایران

آنکه گفت آری آنکه گفت نه

هنر تجسمی ایران در حال گذراندن یکی از حساس‌ترین دوران زیست خود می‌باشد و به نقطه‌ای رسیده است که می‌تواند با پشت‌سر گذاردن محدودیت‌های تاریخی تا حدودی به پویایی خود در آینده امیدوارانه‌تر بیندیشد. تغییرات یا روند تکاملی هنرهای تجسمی در ایران در چند سال گذشته قابل مشاهده و پرسرعت بوده است. نقاشی ایران با اتکا به سنت هنری این رشته و تاکید بر نوآوری مرزهای تکرار و این همان گویی را به تدریج درمی‌نوردد و وارد ابعادی تازه‌تر می‌شود. البته هستند هنرمندانی که درهای ذهن‌شان هنوز که هنوز است بر زیباشناسی تجریدی می‌چرخد که این امر آنچنان لطمه‌ای به پیکره اصلی هنر نقاشی ایران نخواهد زد بلکه برعکس حضورشان باعث تقویت هنرمندان سبک‌هایی چون هایپررئالیست‌ها و پست‌مدرنیست‌ها می‌شود. اما در این میان هنر مفهومی جایگاه ویژه‌ای در تحولات و تکامل هنر ایران دارد. این کشف تازه‌ای نیست. هنرمندان مفهومی سال‌هاست که با نگرش جدید بیانی (expressive) هنر آشنا و آن را جذب کرده‌اند. به بیان دیگر کار از کار گذشته است. روش‌های بیانی جدید، رسانه‌هایی چون ویدئوآرت، چیدمان بصری و صوتی، پرفورمنس و هنرهای چندرسانه‌ای وارد میدان شده و مدت‌هاست که خود را تثبیت کرده‌اند. اما حضور هنر مفهومی در ایران به سال‌های دهه پنجاه شمسی بازمی‌گردد. تکانه نخستین این هنر با فعالیت‌های گروهی از هنرمندان برجسته ایرانی آغاز شد: زنده‌یادان مرتضی ممیز، فرامرز پیل‌آرام، مارکو گرگوریان، مسعود عربشاهی، غلامحسین نامی اولین نمایشگاه مفهومی (چیدمان) ایران را در ۱۳۵۳ و تحت عنوان «گنج (Gonj) و گستره» برپا کردند. در دومین نمایشگاه این گروه هنرمندان دیگری چون هانیبال الخاص، محمد صالح‌علا و بهزاد حاتم به آنان پیوستند. این درست همان زمانی بود که مکتب بی‌بدیل سقاخانه به عرصه آمده بود و چند تن از همین هنرمندان در سبک نوین سقاخانه آثاری بی‌نظیر خلق کرده بودند.

پیوندی نامرئی و غیرملموس بین ایده‌های مکتب سقاخانه و هنرهای مفهومی وجود دارد که تحلیل آن در این مجال نمی‌گنجد. این پیوند نه در سطح بلکه در ایده‌های دوطرفه نهفته بود. (یادمان نرود که پرویز تناولی در نمایشگاه باغ ایرانی یک چیدمان با لامپ‌های نئون ارائه داد.)

فعالیت‌های پراکنده هنرمندان در زمینه هنر مفهومی پس از انقلاب و به دلیل رویدادها و تحولات پی در پی آن دوران به خاموشی گرایید و تا اواخر دهه هفتاد و سپس دهه هشتاد آنچنان حضوری در عرصه هنر ایران از آنان دیده نمی‌شد. چند نمایشگاه خصوصی با حضور هنرمندان در ساختمان‌های قدیمی تهران آنچنان سروصدایی برپا نکرد و منتقدان و کارشناسان هنرهای تجسمی اعتنایی بدان‌ها نکردند. تابستان سال ۸۰ نمایشگاهی مفهومی در گالری «برگ» وابسته به شهرداری، کلید اتاق تاریک هنرهای مفهومی در ایران را روشن کرد و پس از آن موزه هنرهای معاصر با همت دکتر علیرضا سمیع‌آذر اولین نمایشگاه هنرهای مفهومی را میزبان بود. خبر افتتاح چنین نمایشگاهی به سرعت و شدت جامعه هنری و منتقدان را تحت تاثیر قرار داد. نمایشگاه فوق‌الذکر مانند هر فعالیت هنری دیگری نقاط قوت و ضعف فراوانی داشت. وجود چنین رویداد بی‌نظیری باعث هیجان زندگی هنرمندان جوان و دانشجویان رشته‌های هنری شد و ما شاهد نوعی تب هنر مفهومی بودیم.

تبی که پس از حدود یک سال و اندی به سردی گرایید و امروز دیگر هیچ صدایی از هنرمندان شرکت‌کننده در آن نمایشگاه شنیده نمی‌شود.

البته تعداد محدودی از حرفه‌ای‌ها نیز با حضور خود بار دیگر یادآور وجود پتانسیل در هنر مفهومی ایران بودند. چند تن از منتقدان مطبوعاتی از جمله علی‌اصغر قره‌باغی در مجله گلستانه تا آنجا که توانستند با الفاظی زننده و غیرمطبوعاتی به نمایشگاه مفهومی تاختند و به این نیز اکتفا نکرده و اصل هنر مفهومی و پیشگامانی چون مارسل دوشان را به باد تمسخر گرفتند. قره‌باغی در یکی از نقدهای خشن خود اعلام می‌کند که دوران هنر مفهومی به پایان رسیده و هنرمندان مغرب زمین نیز آن را اعتراف کرده‌اند. اما زمان نشان داد که تحلیل این منتقد کاملا غلط و بی‌پایه است و هنر مفهومی در کنار و به موازات هنرهای تجسمی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی به راه خود ادامه می‌دهد. البته این ادعایی بی‌پایه و بدون مصداق نیست.

پس از تغییر نگرش‌های مدیریت هنری در ایران هنرهای تجسمی از حوزه دولتی اسباب‌کشی کاملی کرده و در بخش خصوصی سکنا گزید. حال نوبت گالری‌های تهران بود که با تعاملی مفید به جذب حداکثری هنرمندان نوگرای ایران بپردازند. فعالیت هنر معاصر ایران در چنین دوره‌ای افزایش یافت و تهران بزرگترین مرکز تجمع سرمایه ایران هر روز و هر هفته شاهد برپایی نمایشگاه‌های متنوعی بوده و هست. در این میان هنرمندان مفهومی با تلاشی خستگی‌ناپذیر به اثبات حقانیت خود پرداختند و به تدریج حضور آنان در گالری‌های معتبر

عکس: مانیا کریمیان پور

تهران افزایش یافت. گالری‌هایی چون طراحان آزاد پذیرای هنر مفهومی از جمله چیدمان، ویدئوآرت و پرفورمنس شدند.

گالری‌هایی نیز مانند «آران» نه به شکلی متناوب اما با ریتمی منطقی به هنر مفهومی پرداخته‌اند. گالری محسن نیز از جمله همین مراکز است که ریسک حضور هنرمندان مفهومی بدون در نظر گرفتن فروش آثار را پذیرفته است. حال دیگر می‌توان هنرمندان مفهومی را طبقه‌بندی یا صورت‌بندی کرد. هدف‌ها مشخص‌تر و مسیرها تعیین شده‌اند حضور بین‌المللی هنرمندانی چون بیتا فیاضی، ندا رضوی‌پور، مانیا اکبری، ژینوس تقی‌زاده، محمود بخشی‌موخر، خسرو حسن‌زاده، احمد نادعلیان و ... نه تنها باعث اعتباربخشی و کسب موفقیت‌های زیادی شده بلکه موجب ساخت فضای اعتماد در داخل و در نزد مدیران گالری‌های تهران نیز گشته است. اما هنوز مانده تا برف زمین آب شود. مساله حساس و حائز اهمیت دیگری حل نشده باقی مانده و آن اقتصاد در حوزه هنرهای مفهومی است. داد و ستد ابژه‌های هنر دست ساخته‌های نقاشان، عکاسان و مجسمه‌سازان را تبدیل به کالایی ارزشمند کرده است. بسیاری از ثروتمندان در این زمینه سرمایه‌گذاری‌های هنگفتی کرده و از این اقدام راضی به نظر می‌رسند.

قیمت آثار هنرمندانی چون پرویز تناولی، محمد احصایی و فرهاد مشیری به ارقامی نجومی رسیده است. این موفقیت‌ها در عرصه تجسمی جای امیدواری دارد. امید به آن که حداقل در بخشی از هنر مفهومی شاهد حضور سرمایه‌گذاران و دوستداران هنر باشیم.

بازار هنر در حال حاضر با همان محافظه‌کاری دهه‌های پیش به ابژه‌های هنری می‌نگرد و کمتر پیش می‌آید که یک چیدمان در قالب اثری هنری در حراج‌های معتبر جهانی به فروش رود یا یک ویدئوآرت مورد توجه صاحبان سابقی یا کریستی قرار گیرد. اما جای نگرانی نیست. همانگونه که هنرمندان مفهومی خود را در عرصه‌های مختلف به اثبات رساندند و جا پای محکمی در صحنه هنر ایران پیدا کرده‌اند ارتباط مالی و حضور در عرصه بازار هنر نیز با اطمینان به حقانیت این هنر و اتکا به زمان میسر خواهد شد. همان‌گونه که مخاطبان هنرهای مفهومی روز به روز افزایش یافته‌اند و درهای گالری‌های تهران روی هنرمندان مفهوم‌گرا ناگهان گشوده شد. درهای بازار هنر نیز نه ناگهانی بلکه به تدریج باز خواهد شد. رمز موفقیت هنر مفهومی پیوند آن با زندگی و مخاطب است. این دو عنصر همواره به کمک هم خواهند آمد.

روزنه آبی

آثار پیکاسو به آمستردام رفت

نمایشگاهی از حدود ۷۰ اثر پابلو پیکاسو از روز ۱۸ فوریه (۲۹ بهمن) در موزه ونگوگ شهر آمستردام گشایش یافت. به گزارش آرت دیلی، در این نمایشگاه که برای اولین بار در این شهر برگزار می‌شود، شاهکارهای هنرمندی به‌نام کوبیست تا ۲۹ می ۲۰۱۱ در معرض دید علاقه‌مندان قرار خواهد گرفت. این آثار از مجموعه‌های خصوصی و نیز از موزه‌ها و مراکزی چون ژرژ پمپیدو، متروپولیتن ، گوگنهایم و... به امانت گرفته شده‌اند. پیکاسو در ۲۵ اکتبر سال ۱۸۸۱ در مالاگا، یکی از شهرهای کشور اسپانیا، زاده شد. وی تحصیلات خود را در فرانسه به پایان رساند. او نزد پدرش که استاد نقاشی بود به آموختن صورتگری پرداخت و در سال ۱۹۰۳ مقیم پاریس شد. در سال‌های ۱۹۰۶ و ۱۹۱۰، به اتفاق ژرژ براک مکتب کوبیسم را پایه‌گذاری کرد. ژرژ براک، از نخستین کسانی بود که سنجاق و میخ را با هم توأم کرد و پیکاسو تخته و چیزهای دیگری را هم به آن افزود. پیکاسو در سبک خود شهرت فراوانی به دست آورد و پیروان فراوانی کسب کرد. او در۸ آوریل ۱۹۷۳ درگذشت. در نوامبر ۲۰۱۰ بیش از ۲۷۰ اثر ناشناخته از پیکاسو در فرانسه و در منزل پیرمردی کشف شد.

بوم سفید

ضرب سکه‌های قدیمی روی بوم

علیرضا سعادتمند در چهارمین حضور نمایشگاهی خود در سال ۸۹ با رویکرد اصلی به سکه‌های قدیمی، سکه‌هایش را روی بوم و با تکنیک رنگ روغن و اکرلیک ضرب کرده است. سعادتمند از نسل جوانان پا گرفته میان تقابل سنت و مدرنیته، خود را میان خط و نقش برجسته‌های سکه به تصویر کشیده است. آثار ارائه‌شده در گالری ساربان که عمده آن‌ها در سایزهای بزرگ بر بوم نشسته‌اند تلفیقی از ایده‌های نو و زبان امروزی است در قالب زنگار سکه‌هایی که خاطره جمعی نسلی است که به عصر فناوری پرتاب شده‌اند. برای دیدن این سکه‌ها که بزرگتر از انتظار بر زمینه‌هایی تک رنگ جلوه می‌کنند، لازم نیست زمین را کاوید یا از باستان‌شناسی سر رشته‌ای داشت، اتفاقا باید مهارت خواندن زبانی هنوز کشف نشده از نسل پیش روی ایرانی را در میان آن‌ها پیدا کرد. در کنار سکه‌ها و کتیبه‌ها، تعدادی از نقاشی خط‌های سعادتمند هم ارائه شده‌اند که این دو دسته از آثار در دو اثر که در کنار هم به نمایش گذاشته شده‌اند مرزی مشترک به نام هنرمند خود پیدا می‌کنند. این نمایشگاه تا جمعه ۶ اسفندماه در گالری ساربان واقع در خیابان دکتر بهشتی، خیابان صابونچی (مهناز)، کوچه میهماندوست، پلاک ۸ برپا خواهد بود.