گفت‌وگو با کامران عدل:

دیگر به دیدن گالری‌ها نمی‌روم

سحر آزاد

عکس: بهنام موذن

قرار است شهریور سال جاری نمایشگاهی از عکس‌های تهران کامران عدل در استراسبورگ برگزار شود. همین بهانه‌ای شد برای اینکه به سراغ او برویم تا درباره فعالیت‌های اخیر این عکاس صحبت کنیم اما وقتی به دیدنش رفتیم، او با چشم‌هایی که زیرش کبود و بینی‌اش زخمی شده بود، در را برایمان باز کرد. او چند روز پیش از آن درحالی‌که برای عکاسی در خیابان‌های تهران مشغول بود، زمین خورده بود اما آنها که عدل را می‌شناسند، می‌دانند اولین‌بار نیست که چنین اتفاقی برای او می‌افتد. او سال‌هاست با دوربینش از نقاط مختلف تهران عکاسی می‌کند و همین باعث شده حین عکاسی چنین رویدادهایی هم برایش پیش بیاید. کامران عدل در سال ۱۳۲۰ در تهران به دنیا آمد. او در ایران و فرانسه تحصیل کرد و از هنرستان عکاسی پاریس فارغ‌التحصیل شد. عدل، فعالیت حرفه‌ای خود را با کار در یک لابراتوار چاپ عکس‌های بزرگ آغاز کرد. پس از آن، مدت دو سال‌و نیم در کارگاه عکاسی «ژاک روشون» که یکی از معتبرترین مؤسسه‌های عکاسی مد پاریس بود، به کار پرداخت. در سال ۱۳۴۷ به دعوت سازمان تلویزیون ملی ایران که به‌تازگی تأسیس شده بود، به ایران آمد و شش سال با این سازمان همکاری کرد. هم‌زمان در مدرسه عالی تلویزیون که در همان دوران پایه‌گذاری شده بود، به تدریس عکاسی پرداخت. در سال ۱۳۵۳ از کار تلویزیون کناره گرفت و عکاسی را به صورت مستقل ادامه داد. در این دوره، عمده کارهای وی را عکاسی از اشیای موزه‌ها و عکس‌برداری برای کتاب‌های مختلف تشکیل می‌داد. عکس‌های پروژه کتاب تهران که به پیشنهاد «برنارد هورکاد» در سال ۱۳۶۴ شروع شد و به مدت چهار سال ادامه یافت، ازجمله کارهای عدل است. این عکس‌برداری برای تهیه کتابی درباره دویستمین سال پایتختی تهران انجام شد که حدود شش‌هزار اسلاید را دربر می‌گیرد و درباره تاریخ، جغرافی، جامعه‌شناسی و مسائل متفرقه تهران است. علاوه بر این، کتاب‌های تصویری «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند»، «اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران»، «بازارهای ایرانی»، «خط بنایی»، «سفارت ایتالیا در تهران»، «گذری به چهارمحال‌وبختیاری»، «یاد باد، آن روزگاران یاد باد» (معماری شیراز) در کارنامه فعالیت‌های این هنرمند ثبت شده‌اند. از کامران عدل به‌عنوان عکاس ژانر عکاسی معماری و بناها یاد می‌شود.

سال ۸۹ گفته بودید از چهار سال قبل درحال اسکن عکس‌هایتان هستید... .

عکس‌ها اسکن شده‌اند... .

و گفته بودید قصد دارید بعد از اتمام اسکن، عکس‌هایی را که از نابودی جان سالم به در برده‌اند، برای جلوگیری از نابودی، آنها را به دانشگاه هاروارد بفرستید. این پروژه در چه مرحله‌ای است؟

سه آرشیو عکس من در ایران از بین رفته و به‌همین‌دلیل اگر دیگر عکس‌هایم نیز اینجا بماند، از بین می‌رود. علاوه‌براینکه به‌غیر از هاروارد، عکس‌هایم را به فرانسه، آلمان و حتی مراکز ایران‌شناسی در دنیا و کتابخانه ملی می‌دهم چون بهتر است این عکس‌ها در تمام دنیا پخش شوند. من ۶۰ سال تاریخ ایران را عکاسی کرده‌ام به اضافه اینکه عکس‌هایی از جهان اسلام گرفته‌ام. اگر سازمان میراث فرهنگی نیز موزه‌ای برای شهریار (شهریار عدل، برادر کامران عدل، باستان‌شناس، کارشناس معماری و تاریخ که سال ۹۴ درگذشت) تأسیس کند یا حتی بتوانم خانه خودم را به موزه تبدیل کنم، این عکس‌ها را در این موزه نمایش می‌دهم.

تعداد عکس‌ها چقدر است؟

حدود ۲۰۰ هزار.

دسته‌بندی هم شده‌اند؟

همه آنها نوشته‌شده هستند. کار عمده من این روزها کنترل آنهاست تا ببینم عکس‌ها وسط فریم افتاده‌اند یا نه. در آینده هم بیشتر درباره آنها خواهم نوشت. فیلم‌ها و مصاحبه‌هایی نیز که از من گرفته شده‌اند، جمع‌آوری می‌کنم.

مقدمات راه‌اندازی موزه را هم انجام داده‌اید؟

بله، اندیشه چگونگی این موزه در ذهنم هست مثلا پدر من دانشکده کشاورزی کرج را راه‌اندازی کرده است. در دفتر او عکس‌هایی از دوره اول این دانشکده یا دورانی که با قوام‌السلطنه وزیر می‌شود و... وجود دارد که همه این عکس‌ها می‌تواند در موزه به نمایش درآید. ارزش این عکس‌ها برای این است که می‌تواند منبعی برای جامعه‌شناسان، روان‌شناسان و... شود و جالب است که این روزها عکس‌های قدیمی مورد توجه خیلی‌هاست مثلا وقتی عکسی از تهران ۴۰ سال قبل در فیس‌بوک منتشر می‌شود، کلی بیننده دارد.

خود شما چه تحلیلی از این عکس‌ها دارید؟ سال‌هاست روی این مجموعه‌ها کار می‌کنید و اگر قرار باشد یک نگاه کلی به جامعه ایران داشته باشید، چه تغییراتی به نظرتان می‌آید؟

درحال‌حاضر با نگاه سریعی به عکس‌ها کار می‌کنم و فرصت ندارم بادقت آنها را ببینم. باسرعت اسکن کرده‌ام و باسرعت هم کنترل می‌کنم. درکل وقتی به این عکس‌ها نگاه می‌کنید، متوجه می‌شوید از نظر اندیشه چگونه بوده‌ایم مثل سفال‌های موزه رضا عباسی. پیکاسو می‌گوید هنر آفریقا من را خیلی تحت‌تاثیر قرار داده است اما وقتی به سفال سلجوقی نگاه می‌کنید، با خودتان می‌گویید در آن دوره چقدر مدرن بوده‌اند یا «بسم‌الله الرحمن‌الرحیم» را که در مسجد گوهرشاد می‌بینید، برایتان شگفت‌انگیز است که در آن دوره آنها چه اندیشه‌ای داشته‌اند که چنین کار گرافیکی‌ای را انجام داده‌اند. بنابراین باید با یک بینش آگاهانه به این عکس‌ها نگاه کنید. هرکسی متوجه چنین موضوعی نمی‌شود. بیننده باید داستان هنرهای تجسمی قرن بیستم و داستان پیکاسو را بداند تا بفهمد سفالگری سلجوقی ما چه بوده است. بحث من با سفالگران امروزی نیز سر همین است که می‌گویم ۱۰هزار سال از سفالگران قدیمی عقب هستند. داشتن آگاهی در مورد این عکس‌ها به زمانی که عکاسی از ایران را شروع کردم نیز وجود داشت. مشکلی که با دولت پهلوی در زمینه عکاسی از ایران داشتم این بود که در دهه ۶۰ میلادی عکس‌ها کادرهای درست و گویای موقعیت اجتماعی و واقعی بودند. نسل ما از ساخت عکس بیرون آمده و وارد حرکت شده بود. البته عوامل دیگری هم باعث شد جریان دهه ۶۰ به وجود بیاید مثل جنگ‌های ویتنام، انقلاب‌های آفریقایی، استعمارزدایی و... . دنیای دهه ۶۰ با تغییر و تحولی بزرگ مواجه شده بود. در همان دهه دوربین‌های اسنپ‌شات هم تحولی در عکاسی ایجاد کردند. من با چنین نگاهی وارد ایران شدم و شروع به عکاسی کردم. نسل قبل از ما امکانات نسل ما را نداشت و فقط یک لنز نرمال داشتند. اما مشکل من در آن دوران واقع‌نگری‌ام به جامعه بود، به این معنا که مثلا وقتی از منطقه بلوچستان عکاسی می‌کردم، بلوچ من بدون دستکاری و همان‌گونه که زندگی می‌کرد، عکاسی شده بود اما رولف‌بنی را برای عکاسی از ایران آوردند که «ایران پل فیروزه» را عکاسی و آن بلوچ شکل هالیوودی پیدا کرد. در عکس‌های من از بلوچ‌ها کپر بود اما آنها می‌گفتند کپر چیست؟ کپر را خراب کردند که خانه بسازند اما نمی‌دانستند کپر اساس معماری سیستان‌وبلوچستان است یعنی افراد را از محیطی که قرن‌ها برای خودش ساخته وارد دنیایی می‌کنند که با آن آشنا نیستند. درواقع می‌خواهم بگویم در آن دوران جامعه علاقه‌ای به عکس‌هایی که می‌گرفتم، نداشت. من حدود سه سال تلاش کردم تا بتوانم نگاه‌کردن به عکاسی مدرن را جا بیندازم. البته چون در تلویزیون کار می‌کردم راحت بودم، اما در جاهای دیگر آدم‌های دیگری بالادست من بودند و مجبور بودم طوری آنها را صیقل بیندازم که چنین نگاهی را وارد اجتماع کنم و بقبولانم عکس‌های اجتماعی باید چگونه باشند مثلا عکس‌انداختن از جوی آب ممنوع بود یا یک روز که در میناب از بازار عکاسی می‌کردم، ساواک من را گرفت و گفت شما چه‌کاره هستید؟ گفتم شما اینجا چه‌کاره هستید و کارتتان را به من نشان دهید. من هم کارتم را نشان دادم و گفتم خواهش می‌کنم به سایر همکارانتان بگویید من چه کسی هستم تا دیگر مزاحم من نشوند چون برای آنها عکس‌برداری از زن‌های نقاب‌دار ماهی‌فروش ممنوع بود و به‌نظرشان جزء بدی‌های مملکت به شمار می‌آمد.

الان نگاه‌ها به عکس اجتماعی چگونه است و چقدر عکاسان می‌توانند واقعیت‌های جامعه را نشان دهند؟

تلویزیون وسیله‌ای برای آموزش‌دادن است اما وقتی تلویزیون وارد پروپاگاندا می‌شود، از آموزش دور می‌افتد و برای اینکه بتوانید جامعه را آگاه کنید، باید افراد متخصص داشته باشید. به عقیده من عکاسان خبری ما خوب هستند و با اینکه شرایط دشواری از نظر کاری دارند، آثار خوبی دارند. عکاسی چیزی است که باید خودت یاد بگیری و نمی‌توان نسخه‌ای برای آن پیچید. در میان عکاسان خبری ما چون درگیر کار هستند و با هم رقابت دارند، عکاسان خوبی هستند کمااینکه جایزه‌های زیادی در دنیا می‌برند.

سال قبل گفته بودید در حال صحبت با شهرداری پاریس هستید تا نمایشگاهی از مجموعه فعالیت‌هایتان برگزار کنید... .

این نمایشگاه هنوز برگزار نشده است اما می‌خواهم عکس‌های پاریس را همراه با زیرنویس در نمایشگاهی که شهریور امسال در استراسبورگ دارم، نشان دهم مثلا یک عکس از ژنرال دوگل در شانزه‌لیزه دارم. او روز اولی که پاریس آزاد شد در شانزه‌لیزه قدم زد. یک تابلوی مترو در کنار عکس دوگل قرار دارد و من در زیرنویس آن به طنز نوشتم: دوگل درحال بیرون‌آمدن از مترو. وقتی این عکس‌ها را در استراسبورگ نمایش دهم، قصد دارم بگویم می‌خواهم از استراسبورگ هم عکاسی کنم چون من عاشق عکاسی هستم و پول برایم در عکاسی مهم نیست. ضمن اینکه من همیشه می‌گویم عکاس باید نویسنده باشد. در دنیا به چنین کسانی نویسنده-عکاس می‌گویند که تعدادشان در دنیا خیلی کم است. وقتی بتوانید در مورد عکستان بنویسید و آن را تعریف کنید، به شما برای جذب مردم کمک می‌کند.

نمایشگاه استراسبورگ با چه عکس‌هایی برگزار می‌شود؟

قرار است سپتامبر (شهریور) امسال نمایشگاهی از شهر تهران در استراسبورگ فرانسه برگزار شود. محور اصلی این پروژه، معرفی شهر تهران به کسانی است که هیچ‌نظر و تصوری از این پایتخت ندارند. بخش اصلی نمایشگاه با ۴۰ عکس از کامران عدل برگزار می‌شود. افسانه چهره‌گشا که از بانیان و برگزارکنندگان این نمایشگاه است، در سفری که چندی قبل به تهران داشت، گفت در نظر دارند نمایشگاه عکسی از تهران در شهر استراسبورگ برگزار کنند و از من هم خواستند در این پروژه به آنها کمک کنم. من هم کل عکس‌های تهرانم را با حجم بالا در اختیارشان قرار دادم تا هر کدام را که می‌خواهند، انتخاب کنند. این عکس‌ها مربوط به سال ۹۲ هستند و پیش از این هم با عنوان «آمال و آرزوهای نیامده و برباد‌رفته» در گالری اعتماد آنها را نمایش داده بودم. این عکس‌ها بیشتر از مناطق تاریخی تهران مانند بازار، گذر معیری، منطقه مستوفی و... است این عکس‌ها در چهار مکان نمایش داده می‌شود که مراسم افتتاحیه در کتابخانه بزرگ استراسبورگ برگزار می‌شود. به‌تازگی در تماس تلفنی‌ای که با خانم چهره‌گشا داشتم، متوجه شدم آنها دوست دارند آثاری از عکاسان جوان هم

حدود سه سال تلاش کردم تا نگاه به عکاسی مدرن را جا بیندازم چون در تلویزیون کار می‌کردم راحت بودم، اما در جاهای دیگر آدم‌های دیگری بالادست من بودند و مجبور بودم طوری آنها را صیقل بیندازم که بقبولانم عکس‌های اجتماعی باید چگونه باشند مثلا عکس‌انداختن از جوی آب ممنوع بود یا یک روز که در میناب از بازار عکاسی می‌کردم، ساواک من را گرفت چون برای آنها عکاسی از زن‌های نقاب‌دار ماهی‌فروش ممنوع بود

نمایش دهند. من پاسخ دادم عکاسان جوان را نمی‌شناسم و به‌همین‌دلیل قرار شد در فراخوانی از عکاسان حرفه‌ای برای حضور در این نمایشگاه دعوت کنیم. دلیل دعوت از عکاسان جوان حرفه‌ای این است که اگر بخواهیم سراغ کل عکاس‌ها برویم، تعدادشان بسیار زیاد است. معیار حرفه‌ای‌بودن هم این است که نمایشگاه برپا کرده باشند یا جزء یکی از انجمن‌های عکاسی مثل انجمن عکاسان مطبوعاتی، انجمن عکاسان میراث فرهنگی، انجمن عکاسان تبلیغاتی و... باشند. البته انجمن عکاسان ایران پذیرفتنی نیست؛ چون همه آنها که عضو این انجمن هستند، صرفا عکاسان حرفه‌ای نیستند؛ مثلا ممکن است حرفه اصلی‌شان نقاشی باشد، اما عکاسی هم انجام دهند. عکس‌هایی که به دنبالش هستیم، باید رنگی و شامل موضوع‌هایی مانند شهرسازی (پل‌ها، ساختمان‌ها و معماری‌های جدید و مساجد)، حمل‌ونقل شهری (ترافیک، تاکسی، مترو، اتوبوس و مینی‌بوس و ترمینال‌ها)، آب‌وهوا (کوه‌ها و رودخانه‌ها)، قهوه‌خانه‌ها، سفره‌خانه‌ها، کتاب‌فروشی‌ها یا زندگی مردم در این مکان‌ها، شب‌های تهران، کاخ‌موزه‌ها، فضاهای مدرن مثل مراکز تجاری و... باشد. یکی از نکاتی که در این عکس‌ها وجود دارد و در نمایشگاه گالری «اعتماد» هم وجود داشت، این بود که زیرنویس داشتند... .

گفته بودید این زیرنویس‌ها را از آلبوم‌های بچگی‌هایتان الهام گرفته‌اید.

بله، مردم عجیب علاقه به خواندن زیرنویس عکس دارند چون به درک عکس‌ها خیلی کمک می‌کند. من معتقدم اگر به عکس زیرنویس دهیم، مردم راحت‌تر با آن ارتباط برقرار می‌کنند. به‌نظر من عکاسی هنر نیست، بلکه یک ارتباط است. ما یک مدیوم هستیم و می‌خواهیم موضوعی را مطرح کنیم. از نظر من عکس را حتی کراپ هم نباید کرد و عکس باید خودش باشد تا نشان دهد عکاس این‌کاره است. حالا ممکن است برای مسابقات فوتبال عکاس مجبور شود کراپ کند اما به طور کلی عکاسی، عکاس است که بتواند موضوع را در کادر درست بگیرد و نشان دهد قدرت تشخیص دارد.

اما خیلی از عکس‌ها الان دست‌کاری می‌شوند. چقدر هنوز به چنین معیاری پایبندی وجود دارد؟

در چند دوره قبلی مسابقه ورلدپرس فتو، عکسی که از یک کودک فلسطینی گرفته شده بود، کاملا دست‌کاری شده بود و بعدا مشخص شد ساختگی است چون در چنین نوری نمی‌توانید آن‌قدر دیافراگم داشته باشید که عکس چنین شارپ باشد. داوران چنین جوایزی باید RAW را بخواهند و وقتی عکسی به مرحله نهایی راه پیدا می‌کند، باید از عکاس بخواهند اصل عکس را هم ارائه کند. سابق، چنین بود و در مسابقات از عکاس می‌خواستند عکاس نگاتیو را بفرستد. از این طریق در درجه اول مطمئن می‌شدند عکس به همان عکاس تعلق دارد، دوما تقلبی نیست و سوم کراپ نشده است. البته بعضی از گرافیست‌ها به عکاس می‌گویند RAW را به آنها بدهند تا رنگ و نور را روی آن انجام دهند که به عقیده من این کار اصلا درست نیست چون سلیقه عکاس به دست یک نفر دیگر می‌افتد. من هیچ‌وقت ریسک نمی‌کردم عکس‌های سیاه‌وسفیدم را به شاگردانم دهم تا آن را چاپ کنند. در دیجیتال هم ترجیح می‌دهم خودم عکس را از نظر کنتراست و... میزان کنم. خوبی امثال من این است که با فناوری آنالوگ آشنا هستند. در فناوری آنالوگ، سیاه‌وسفیدها قابل کنترل بود. اگر یک عکاس، فناوری عکاسی سیاه‌وسفید قدیم را بلد و با کنتراست کاغذها آشنا باشد، می‌تواند این دانش را روی دیجیتال منطبق کند و آن‌وقت می‌تواند عکس‌هایی بگیرد که از تصور بیرون می‌رود یعنی کنترل کنتراست‌ها دست عکاس می‌افتد. معمولا آنها که با دیجیتال کار کرده‌اند، چنین کارهایی را بلد نیستند و چون عکس را در همان موقع می‌بینند، ارضا می‌شوند، اما نمی‌دانند چه بازی‌ای می‌توان با دیجیتال انجام داد.

چند سال قبل گفته بودید بازار هنر ایران ناسالم است. هنوز هم به این حرفتان اعتقاد دارید؟

بله.

شرایط فرقی نکرده است؟

درحال بدترشدن است، برای اینکه کاذب است. آنها که در کار خریدوفروش آثار هستند، عقیده داشتند جامعه پول‌دار شمال شهری را مجبور کنند تابلو بخرند اما از نظر فرهنگی هنوز این نگاه میان آنها جا نیفتاده بود. البته الان فروش‌های دوبی درست است اما آن موقع وقتی کارها به قیمت دو تا سه‌میلیون دلار فروخته می‌شد، کاذب بود چون سهراب سپهری و زنده‌رودی قیمت قبل از انقلاب خود را دارد، اینها هنرمندان تثبیت‌شده از دوران قدیم هستند. من دیگر هیچ گالری‌ای نمی‌روم... .

چرا؟

چه چیزی را نگاه کنم؟ اعصابم خراب می‌شود. وقتی ۲۷۰ گالری داریم که هفته‌ای یک‌بار نمایشگاهشان عوض می‌شود، چه چیزی برای نمایش می‌ماند؟ وقتی مدرسه می‌رفتم، می‌گفتند گالری‌داران عده‌ای نقاش را انتخاب می‌کنند و گالری‌دار بابت فروش اثر به آنها پول می‌دهد. آن‌موقع درباره امپرسیونیست‌ها و دادائیسم و... می‌گفتند. بعدها گفتند هنرمند فردی آزاد است، صبح بیدار می‌شود، دلش می‌خواهد بخوابد یا تصویر یک فیل را بکشد و نمی‌توانید مجبورش کنید چه چیزی بکشد. تازه آن موقع استثمار هنری بود و آنها که رئیس قبیله بودند یعنی هنری را ابداع می‌کردند، چیزی گیرشان می‌آمد اما در مورد باقی این‌طور نبود چون بقیه کپی می‌کردند و مد می‌شد که مثلا همه امپرسیونیست باشند اما هنر که نمی‌تواند مد شود. آن موقع من جوان بودم و می‌گفتم چرا گالری‌دار چنین کاری کرده است. هنوز پخته نشده بودم، زمین نخورده بودم که ببینم موضوع چیست و ۴۰ سال بعد تازه متوجه شدم جریان چیست. پس هنرمند باید الک شود. چه کسی می‌خواهد هنرمند را الک کند و با چه فرهنگی؟ برای همین است که آشغال زیاد بیرون می‌آید. هرکس بیرون می‌آید، می‌خواهد زود معروف شود و زود نمایشگاه برگزار کند و کسانی را می‌بینیم بدون اینکه ریشه‌ای پیدا کنند و در تنور آب‌دیده شوند مثلا من از شیشه‌های فریده لاشایی عکاسی کرده‌ام. مانده بودم که او چگونه این شیشه‌ها را ساخته است؟ بعدا فهمیدم مدت طولانی در ایتالیا در کارگاه‌های شیشه بوده و این کار را بلد است اما حالا چه؟

یعنی فکر می‌کنید نسل جوان حرفی برای گفتن ندارد؟

من به خیلی از جوان‌ها می‌گویم وقتی تکنیک کار را یاد گرفتید که چگونه رنگ را درست کنید، دیگر معلم بیشتر از آن چیزی نمی‌تواند به شما اضافه کند درنتیجه باید تجربه کنند. عکاس اول باید برود شاگردی کند.

مکعب سفید

تصاویر کودکان سوری در تهران

یک هنرمند برای نشان‌دادن اینکه بیشترین آسیب در جنگ‌ها به کودکان وارد می‌شود، نقاشی‌هایی از کودکان را در معرض شلیک گلوله‌های پینت‌بال قرار داد. مجید عباسی‌فراهانی، نقاش با اجرای پروژه‌ای، ۱۰ نقاشی خاکستری‌رنگ از کودکان جنگ را روی سنگرهایی در زمین بازی «پینت‌بال» نصب کرد تا هنگام بازی دو تیم و تیراندازی گلوله‌های رنگی بازیکن‌ها به سمت یکدیگر، فضای جنگ شبیه‌سازی شود. عباسی با بیان اینکه بیشتر آثارش در زیرمجموعه هنر آوانگارد می‌گنجد و به فروش یا تزئین متکی نیست، به ایسنا گفت: «در ایران مرسوم است که هنر نقاشی بیشتر در گالری‌ها در معرض دید قرار می‌گیرد؛ اما هنر معاصر دنیا به این شکل کار نمی‌شود و لزوما در فضای گالری‌ها به‌نمایش درنمی‌آید. من بیشتر از آنکه به فکر بزرگ‌کردن چیزی باشم، می‌خواهم خودم را به جایی برسانم و تمایل دارم کارهایم را در فضایی به‌جز گالری به‌نمایش بگذارم».

او با اشاره به اینکه آسیب‌های جنگ، بیشتر متوجه کودکان است، اظهار کرد: «من تمام دوران کودکی‌ام را در جنگ گذراندم و به همین علت خواستم تا گذری به درون و گذشته‌ام داشته باشم و حاصل آن، این شد که صد تصویر از کودکان جنگ را انتخاب و از میان آنها ۱۰ تصویر را در کارهایم استفاده کردم. البته چهره‌های انتخابی را دقیقا به همان شکل در نقاشی‌هایم کار نکردم، بلکه با تکنیکی آنها را شکاندم و به‌هم ریختم».

این نقاش درباره پروژه‌اش توضیح داد: «مخاطب درواقع، تمام‌کننده آثار من در این پروژه بود. من تکنیک‌گرا و هر روز به‌دنبال تکنیکی جدید هستم. در گذشته نیز با دیدن خودخواهی‌های «قذافی» - دیکتاتور لیبی - برای باقی‌ماندن در حکومت و ویران‌کردن لیبی، متعجب شدم از اینکه چگونه یک انسان آنچه را که با هزینه زیاد می‌سازد، خراب می‌کند. در همین راستا و برای نشان‌دادن این مفهوم، تصاویری از خودم را روی «پلکسی‌گلاس» کار کردم و سپس به آنها شلیک و تصاویر را با دینامیت منفجر کردم». عباسی در متنی که برای معرفی بیشتر این پروژه منتشر کرده، آورده است: این تصاویر کودکان سوری است که نقاشی کرده‌ام و این اتفاقی است که در چندصد کیلومتری ما در سوریه رخ می‌دهد، این نقاشی‌ها تصاویری از کودکان یمنی هستند، اینها تصاویر کودکان کردستان و عراق است که به خاک و خون کشیده می‌شوند، اینها کودکانی هستند که هر روز در افغانستان و پاکستان کشته می‌شوند و اینها تصاویر کودکانی است که توسط بوکوحرام به آتش کشیده می‌شوند، این جنگ است. به این دلیل صحنه پینت‌بال را انتخاب کردم تا بتوانم شبیه‌سازی واقعی‌تری از صحنه جنگ داشته باشم، اینجا تفاوت فقط در نوع گلوله است، بازیکنان اسلحه خود را با گلوله‌های رنگی پر می‌کنند و لباس نظامی به تن می‌کنند و یکدیگر را هدف می‌گیرند، اینجا سربازان با اسلحه و لباس فرم عکس‌های یادگاری می‌گیرند؛ مانند همان اتفاق‌هایی که در سوریه رخ می‌دهد.

در جامعه، خشونت و رفتارهای نابهنجار می‌تواند در نسل‌های بعدی بازتولید شود و شرایط بحرانی را برای یک جامعه رقم بزند و اگر افراد نتوانند شرایط خود را کنترل کنند، یک فرد عادی می‌تواند با کوچک‌ترین حادثه، تمام معیارهای جامعه را برهم زند و به یک جنایتکار تبدیل شود. این پروژه در ادامه پروژه قبلی‌ام شکل گرفت که در سال ۲۰۱۲ به‌نمایش درآمد. در آن پروژه هم ارجاع به بهار عربی و جنگ‌هایی بود که در خاورمیانه رخ می‌داد، آثاری با جنس پلکسی‌گلاس بودند و درون آن نور کار شده بود، آثار را می‌ساختم و بعد با تجهیزات جنگی شروع به تخریب آن می‌کردم، با دینامیت و تفنگ آنها را تخریب می‌کردم و تأثیرات آنها باقی می‌ماند که با نور داخل آن نمایان می‌شد، عمل تخریب‌کردن در مجموعه قبلی توسط خودم انجام می‌شد و در این مجموعه، مخاطبان نقش کامل‌کننده آثارم را داشتند.

آونگ

یادداشت‌هایی درباره هنر معاصر

گوی بلورین انتزاع

علیرضا امیرحاجبی

در خبرها آمده بود که یکی از آثار کمتر به‌نمایش درآمده مارک روتکو، نقاش شهیر سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی، در حراج اردیبهشت‌ماه کریستیز به فروش خواهد رسید. این اثر که به نقاشی شماره هفده مشهور است، در اواخر دهه ۵۰ میلادی خلق شده و ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد. از جمله رنگ آبی/ سبز بسیار نادری که روتکو از آن استفاده کرده. آبی/سبز درخشان که باریکه‌ای از آبی لاجوردی را در خود حبس کرده است اما حال که دوران شورانگیز اکسپرسیونیسم انتزاعی به پایان رسیده بر مبنای آنچه باقی مانده و به‌عنوان میراث مدرنیسم شناخته می‌شود، می‌توان به آن دوران نگاهی اجمالی داشت؛ نگاهی که خارج از مقوله زیباشناسی به ارتباطات میانی هم می‌پردازد.

اکسپرسیونیسم انتزاعی زاده تفکرات پساجنگ است اما نکته قابل‌توجه ماجرا در اینجاست که این سبک هرگز نتوانست و نخواست تا با تحولات پی‌درپی جامعه غربی به طور ملموس ارتباط برقرار کند. این نخواستن دلیل بر عدم توانایی هنرمندان نبود بلکه نوعی اراده از سمت نهادهایی بود که هنرمندان را تشویق می‌کردند تا از درگیری در مسائل اجتماعی و سیاسی پرهیز کنند. هنر را برای هنر بخواهند و بخوانند و کاری به کار جنبش‌های اجتماعی نداشته باشند. به بازار مصرفی و تولیدی هنر توجه کنند به نیویورک و جاذبه‌های پیدا و پنهان آن و نیز شهرت که آن نیز در بطن بازار قابل‌دسترسی بود. دیگر دوره انزوای هنرمندانه ون‌گوگ و جزیره‌نشینی گوگن به پایان رسیده بود.

نهادهای تأثیرگذار و نیز تعدادی از نظریه‌پردازان هنر مدرن در این جهت‌دهی دست داشتند و هنر معاصر را بر مبنای تعاریف کاملا از پیش هدف‌گذاری‌شده مشخص می‌کردند. مشکل در اینجا بود (هست) که هنرمند وقتی در چرخه بی‌پایان تولید و فروش اثر قرار بگیرد بسیاری از رویدادها دیگر دست خودش نیست بلکه دست‌های نه پنهان بلکه آشکار او را هدایت می‌کنند. این هدایتگری از گالری‌ها، موزه‌ها و حراجی‌ها آغاز شد و به دانشگاه‌ها، مراکز آموزشی، رسانه‌ها، مجلات و روزنامه‌ها نیز رسید. هنرمندان در اواخر دهه ۷۰ چشم باز کردند و دیدند در محاصره کامل منتقدان، استادان، مدیران و دلالان بازار هنر قرار گرفته‌اند.

آنان تبدیل به تولیدکنندگانی حرف‌گوش‌کن شدند و آثارشان تا حد یک جسم بی‌جان و شیئی قابل‌مبادله با پول تنزل یافت. همه‌چیز بین نظریه‌پردازان هنر تجسمی، دلالان و نهادهای مربوطه تقسیم شد. دیگر خبری از طغیان‌ها و آوانگاردهای دهه‌های ۵۰ و ۶۰ نبود. به قول چارلز جنکس، نظریه‌پرداز پست‌مدرن: آوانگارد با جذب‌شدن در بطن سیستم مصرفی تبدیل به سوئیس‌گارد و سالن آرت معاصر شده است. مبنا و معیارهای زیبایی دیگر به‌هیچ‌وجه در دست خود هنرمند نبود و این موزه‌هایی چون MOMA هستند که معیارهای زشت و زیبا را تشخیص می‌دهند. این روند تا به امروز با قوت ادامه دارد. گرچه هنر حاشیه تلاش‌هایی در زمینه نقد موقعیت حاکم را از همان دهه ۶۰ آغاز کرد اما به دلیل استیلای نهادهای سیاسی و با خوردن مارک چپ‌گرایی تا حدودی منزوی شدند.

بسیاری از هنرمندان مفهومی از این دست هستند. رابرت اسمیتسون، دن گراهام، آدرین پایپر،گروه هنر و زبان، لوسی لیپارد و سل لویت از جمله هنرمندانی بودند که به طور صریح و شفاف به نقد اتمسفر هنری دهه ۶۰ و ۷۰ و تسلط نظریه‌پردازانی چون کلمنت گرین‌برگ پرداختند. آدرین پایپر در مقاله‌ای تحت عنوان منطق مدرنیسم می‌نویسد: «ایدئولوژی فرمالیسم گرین‌برگ زیرساخت فرهنگی ایده‌های سناتور مک‌کارتی را تشکیل می‌داد؛ زیرساختی که ناتوانی سیاسی و اجتماعی را به وجود آورد. این سلاحی قدرتمند در تبادلات اجتماعی و فرهنگ بصری بود؛ سلاحی برای رام و عقیم‌سازی هنرمندان و اندیشمندان».

این نگاه انتقادی که یک سرش به مارکسیسم و فمینیسم می‌رسید و سر دیگرش به هیچ‌انگاری شبه‌شرقی، به دلیل رویدادهایی چون جنگ سرد مثل هیزم تر در آتش سرکوب‌های اجتماعی/ سیاسی آن دوران از جمله الم‌شنگه سناتور مک‌کارتی نیم‌سوز شد. در نهایت هم تعدادی از رادیکال‌ترین هنرمندان مفهومی خود جذب بازار و دادوستدهای وال‌استریت شدند. اکسپرسیونیسم انتزاعی زاده و نتیجه همین دوران و رهنمودهای نظریه‌پردازانی چون گرین‌برگ در راستای فرمالیسم ساکت بود؛ فرمالیسمی که نه به واترگیت اعتراضی می‌کرد و نه به جنگ ویتنام.

تحلیل فوق به‌هیچ‌وجه دلیل بر آن نمی‌شود تا ارزش معنوی آثار هنرمندانی چون روتکو که در پشت هیاهوی بازار قرار گرفته است را نادیده بگیریم و با تعصب عصبی چپ‌گرایانه به ماجرا بنگریم. پس می‌توان در بطن هر امر مادی و مصرفی، مقوله کاملا معنوی و حتی روحانی را بازکشف کرد.