مکعب سفید

درباره نمایشگاه «میان رودان» کوروش ادیم و حرف‌هایی دیگر

قطع ناگهانی تصویر

صالح تسبیحی

■ بسیار بجا و به‌موقع است آثار هنرمندی شناخته شده، که نام و آثار پیشین او و در عین حال تلاش دایم‌اش برای ارایه اثر، اکنون به شکلی جدی، منصفانه و با نقدی تیز و تند و به دور از نگرانی‌های حاشیه و مسایل شخصی نقد شود.

«موقع رسیدن»ها به این علت است که نمایشگاه تازه کوروش ادیم حرف و حدیث‌هایی در پی داشته. حرف‌هایی گاه به خنده و استهزاء، گاه به کنایه و گاه با غمی از سر دلسوزی و گاه با هیجان و خوشحالی از تغییری «ظاهرا» بنیادین. آنهایی که دل می‌سوزانند و کارهای تازه را دوست ندارند، هنرمند ما را دچار زوالی ناگهانی و افتی چشمگیر می‌دانند. قطع ارتباط با مخاطبان همیشگی و جست‌وجوی مخاطبان تازه را آفت هنر و تغییر عمیق را اشتباه می‌دانند. این پاشنه همان نقطه‌ای است که می‌توان نمایشگاه تازه ادیم را از منظر آن بررسی کرد:

- آیا تغییر ناگهانی و به کارگیری عناصر پیشین الزاما ناشی از جرات و خلاقیت است؟

- آیا هنرمندی که می‌کوشد و جان می‌کند و لحن و نشانه‌ها و زبان خود را می‌یابد، باید همه چیز را به نفع تجربه، دور بریزد؟

- آیا سبک و لحن با هم فرق دارند؟ سبک شکل است و لحن برآمده از محتوا؟

- آیا نمادهای شخصی یک هنرمند قابل بسط و تغییر نیستند؟ ظرفیت این نمادها چقدر است؟

آنهایی که این تغییر را بنیادین می‌دانند و از آن استقبال می‌کنند اما نیاز به پرسش ندارند. آنها از هر تغییر و تازگی استقبال می‌کنند. زود به هیجان می‌آیند و زود هم خاموش می‌شوند. زود مصرف می‌کنند و زود به سراغ بازیچه‌ای تازه می‌روند.

علاوه بر اینها پیشگویی‌ها، مقالات پیش از افتتاح و نام نمایشگاه هم جای حرف دارند. نام‌گذاری نمایشگاه بسیار مبهم است و ارتباطش با آثار چندان معلوم نیست. به نظر می‌رسد هنرمند آثاری خلق کرده و برای آنها توجیه، اسم، مشخصات تراشیده و تا آنجا پیش رفته است که میان بازی‌های بصری خود و قیام‌های خاورمیانه ارتباط‌هایی برقرار کند؛ «یک کانادایی در بغداد» (که نام یکی از آثار است) تنها در بین‌النهرینی که در ذهن خود هنرمند وجود دارد، روشن است. شاید نگرانی از موضع‌گیری‌ها و فضای فکری بیمارگون غالب بر هنرهای تجسمی ریشه این نگرانی باشد. مقدمه‌ای هم که برای نمایشگاه ترتیب داده شده، سوال‌برانگیز است. نویسنده مقدمه «دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور» است؛ مترجم متون اسطوره‌شناسی. این خود نشان می‌دهد آقای ادیم برای نمایشگاه تازه خود تا چه حد نیاز به فرا رفتن از تصویر حس کرده است. نیازی که ضرورتا به سود نمایشگاه تمام نشده و اغلب مخاطبان را سردرگم‌تر هم کرده است. باید پرسید نمایشگاهی که هنوز افتتاح نشده، چه نیازی به مصاحبه، حرف، حدیث و همراه کردن نوشته‌های اسطوره‌شناسی دارد؟ اینکه از مخاطب خود بخواهیم ما را درک و تفسیر کند، توقعی بی‌جاست. این پاشنه سوالات دوم است:

- آیا هنرمند باید خودش را به اثر سنجاق کند؟

- آیا نام‌گذاری برای تصویر، تصویری که خالص و مطلق است و در همان نگاه نخست با بیننده سخن می‌گوید، دخالت در مغز مخاطب نیست؟

- آیا با این نام‌گذاری‌ها از مخاطب خود نمی‌خواهیم با پیشداوری یا محدودیت‌های کلمات، اثر را قضاوت کند؟ آن هم کلماتی که صاحب اثر می‌خواهد؟

- آیا تصویر خودش خالق کلمات نیست؟ کلمات انتزاعی که بنا بر خاصیت خود در آدم‌های مختلف متفاوت است؟

به نظر می‌رسد آثار تازه آقای ادیم و نمایشگاه «میان‌رودان» او بیشتر بازی‌ها، علایقی خوشایند و شخصی بوده‌اند. بازی‌هایی که تقریبا تمام هنرمندان در خلوت خود دارند و از آن لذت می‌برند و البته دلیلی وجود ندارد همه را با همان شکل بازی‌گوشانه ارایه دهند.

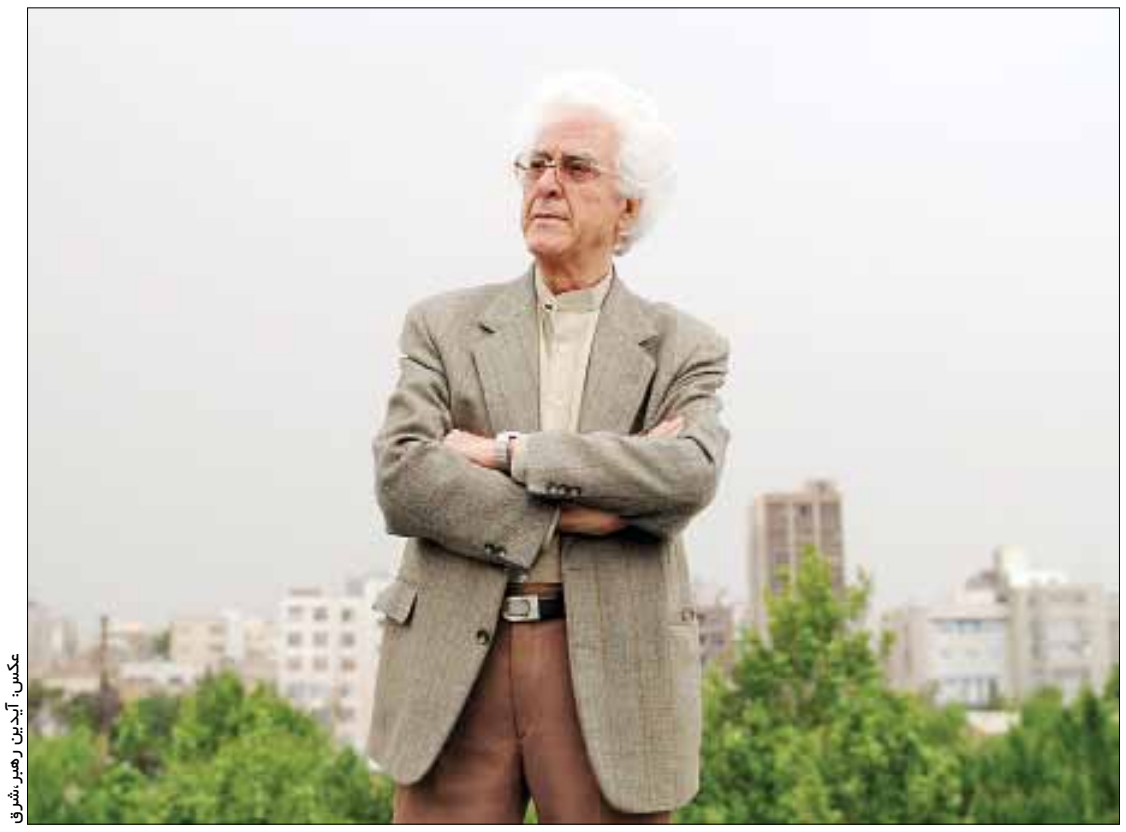
اکنون بیاییم آثار ادیم را از منظرِ خالص زیباشناختی تماشا کنیم. باید گفت هر اثری که در آن از رنگ استفاده شده، الزاما «رنگی» به حساب نمی‌آید. رنگ باید کارکرد داشته باشد، هر چند چاپ و ارایه ممتاز آثار اندکی این ضعف را می‌پوشاند. در بهترین حالت، رنگ‌ها پس زمینه‌های شاداب و بازی‌های بصری خوشایندی هستند که نه به فرم سوژه‌ها کمکی می‌کنند و نه به ترکیب‌بندی. سوژه‌ها در ترکیبی بسیار ساده چیده شده‌اند و خلاصه و جمع و جورند. اگر سوژه بناست مصنوع و غیرواقعی متصور شود، عدم تاکید بر جنسیت آنها (پلاستیک) سوژه را کشته است. در بیشتر آثار، حیوانات ماجرای ما همان «اسباب‌بازی» مانده‌اند و اگر هدف آن بوده که حس مبهمی از جان داشتن دریابند، این اتفاق نیفتاده است.

وقتی نوشتار درباره هنرمندی شناخته شده و آثار تازه‌اش به انتها نزدیک می‌شود، باید نگاهی اجمالی کرد و دقت داشت نکته‌ای از قلم نیفتاده باشد. به جای سکوت و کنایه، آن کسانی که در دنیای واقعی هم سر دوستی دارند، بهتر است نظر دهند و هنرمند نام آشنای ما را برای بهتر شدن کمک کنند. زیرا مطمئن هستیم و خواهیم بود که این نوشتن و جدل‌های فکری است که او را در ادامه راهش کمک خواهد کرد. فراتر از سیاه و سفید بازی‌ها، ما کوروش ادیم را هنرمندی می‌دانیم و می‌خواهیم که دقت و وسواس بی‌مانندی به کار گیرد. هنرمندی که بود و هنوز هست.

گفت‌وگو با غلامحسین نامی، به مناسبت برپایی نمایشگاه خاک:

همه ریشه من در اینجاست

پرویز براتی



عکس: آیدین رهبر، شرق

زندگی دو پاره غلامحسین نامی، پاره‌ای در ایران و پاره‌ای در کانادا، هرچند، گاه سبب ساز تغییر فاز روحی این هنرمند و برخی مشکلات جزیی شده اما تاثیری بر روند فعالیت مستمر هنری او نگذاشته است. برخلاف تصور شایع، نامی طی این سال‌ها غیبت طولانی نداشته و حتی وقتی فرسنگ‌ها دورتر از ایران در تورنتو به سر می‌برد، با ابزار تکنولوژیک خصوصا ایمیل، کار شاگردانش را زیر نظر دارد و جریان هنری امروز ایران را دنبال می‌کند. او در ۷۴ سالگی فعال‌تر از هر زمان دیگری است. حالا هم گالری «خاک» میزبان نقاشی‌های جدید و قدیم‌اش شده؛ نمایشگاهی که از ۲۷ خرداد شروع شده و تا ۲۰ تیر ادامه دارد. گفت‌وگوی ما را با این نقاش پیشکسوت بخوانید.

آخرین نمایشگاه‌تان ۱۰ سال پیش در گالری گلستان برپا شد. چرا طی این ۱۰ سال نمایشگاه نگذاشتید؟

نزدیک به هفت سال است که به دلایل خانوادگی و شخصی به کانادا مهاجرت کردم. سه سال از این مدت را هر سال به مدت شش ماه در ایران بودم اما نمایشگاه نگذاشتم. آخرین نمایشگاهم در گالری گلستان برپا شد و بسیار هم موفق بود اما علت نمایشگاه نگذاشتن این بود که وقتی هنرمندی از سرزمین خود جدا می‌شود، در حقیقت از ریشه‌ها و تمام انگیزه‌های محیطی و پیرامونی خود جدا می‌شود. یادم می‌آید اولین شش ماهی که در آنجا زندگی می‌کردم، واقعا دچار مشکلات روحی بودم. ولی زمانی که آنجا هستم به شدت فضای پیرامونم روی من اثر می‌گذارد، بدون اینکه خودم بخواهم، حتی با این سیطره فضایی مبارزه هم می‌کنم. ناگزیر اینها روی من اثر می‌گذارد. بدون تردید عناصر محیطی و فرهنگی، قانونمندی‌ها و نظم و ترتیب آنجا روی من اثر دارد. با این حال در آن شش ماهی که آنجا بودم، کارآیی‌ام کم می‌شد؛ چون ایده‌هایی که در ایران داشتم به ذهنم نمی‌آمد. باید جالب باشد که بگویم هر وقت ایران می‌آیم و وارد خانه و فضای کارم می‌شوم، ایده‌های جالب و عجیب درست مثل یک لشکر به ذهنم هجوم می‌آورد در حالی که این ایده‌ها با آن شکلش محال بود در آنجا به ذهنم بیاید. من اینجا تنها ظرف یک ماه و نیم، سه اثر به پایان بردم. یکی از این آثار را که خیلی دوست دارم در نمایشگاه گالری خاک به نمایش گذاشته‌ام. برای اینکه همه ریشه من در اینجاست. وجود و احساس من از اینجاست. شوخی نیست. نزدیک به ۵۰ سال در ایران در زمینه آموزش و کار خودم فعال بوده‌ام. اینجا که می‌رسم پر از انگیزه می‌شوم. به خودم افتخار می‌کنم که در دوران هشت سال جنگ تحمیلی در ایران ماندم و نرفتم. بهترین کارهایم را هم، در همان زمان ساخته‌ام؛ کارهایی که به نام «مرگ» معروفند و در سال ۶۷ به نمایش گذاشته شدند.

رفت و آمدهایتان در کل تاثیر مثبت گذاشته است؟

رفت و آمدها سبب شده مرتب تغییر فاز روحی دهم. آن اوایل به ایران که می‌آمدم، کار می‌کردم ولی وقت کافی نداشتم، چون باید می‌رفتم کانادا. در کانادا دچار مساله می‌شدم و نمی‌توانستم کار کنم. مشکل دیگر اینکه از نظر تکنیکی برایم مهم است کارهای بزرگ ارایه دهم و با کارهای کوچک میانه‌ای ندارم. به کانادا که می‌روم باید کارهای بزرگ بکنم اما به محض اینکه می‌خواهم کادر بزرگ انتخاب کنم، دلم می‌ریزد برای اینکه بسته‌بندی و حمل و نقل این کارها زحمت بسیاری دارد. در عین حال آنها را نمی‌توانم لوله کنم و به ایران بیاورم. این امر در دل من وحشت می‌اندازد و مقدار زیادی کارم را با وقفه مواجه می‌کند.

کاربرد رنگ سفید و عنصر خاک همچنان وجه بارز کارهای جدیدتان است. این رویکرد از کی و چطور شروع شد؟

سال ۱۳۷۳ با ژاله تباتبایی، مسعود عربشاهی، پرویز کلانتری، زرین‌کلک و مجابی و دیگر دوستان مسافرت بسیار خاطره‌انگیزی به کاشان کردیم. سر قبر سهراب عزیز رفتیم و از آنجا هم به ابیانه. سفر بسیار تاثیرگذاری بود؛ مخصوصا برای شخص من. من قبلا ابیانه را دیده بودم اما ابیانه‌ای که با آن فضای جدید دیدم نگاه دیگری به خاک و معماری بومی برایم به ارمغان داشت. این را هم بگویم که من از کودکی عاشق سرزمین‌های کویری و معماری بومی‌مان بودم و همیشه دوست داشتم معماری بخوانم، ولی سرنوشت مرا به این راه کشاند. از ۱۰، ۱۲ سالگی دفترچه‌ای داشتم که به اطراف قم، زادگاهم می‌رفتم و از فضای امامزاده‌ها، دیوارها و معماری آن دیار طراحی می‌کردم. همیشه در کارهای نقاشی‌ها از رنگ خاک به خاطر احساس غریبم به آن استفاده کرده‌ام.

می‌دانیم که رویارویی هنر ایران با غرب از دوره صفویه شروع شد، در دوره مشروطه شدت یافت و طی ۷۰ سال گذشته گسترش بیشتری یافته است. پیوند شما با هنر مدرن ایران، تا چه حد تاریخی و تا چه حد شخصی بوده است؟

اگر یک گام به عقب برگردم، زودتر به نتیجه می‌رسیم. من از دوران دبیرستان تازه فهمیدم که دانشکده هنرهای زیبایی هم وجود دارد. تا زمان دیپلم در قم زندگی می‌کردم. عاشقانه این چند سال را گذراندم تا به صورت آکادمیک این رشته را بگذرانم. وارد دانشکده‌ای شدم که از سال ۱۳۱۹ تاسیس شده و کپی دانشگاه بوزار پاریس بود. سال ۱۳۳۹ وارد این دانشکده شدم. چند سال بود که این دانشکده شاگرد می‌پروراند و استادانی مثل جوادی‌پور، وزیری مقدم، کاظمی، حمیدی، ضیاءپور و... وارد این دانشکده شده بودند. قبل از اینکه وارد این دانشکده شوم، با اینکه در قم ساکن بودم ولی مرتب به تهران می‌آمدم و به نمایشگاه‌های مختلف در تهران سر می‌زدم. آن زمان اوایل نهضت نقاشی مدرنیسم بود و سر و صدای این نهضت همه جا شنیده می‌شد. در سال اول دانشکده با جلیل ضیاءپور آشنا شدم و آنقدر شیفته هم شدیم که مرتب بحث و صحبت می‌کردیم. در حقیقت گفت‌وگو با ضیاءپور بسیار در ذهن من تاثیرگذار بود. سال آخر دانشکده آقای وزیری مقدم از ایتالیا برگشت. او هنرمندی به روز و بسیار مقتدر بود که در دانشکده تدریس می‌کرد. ما که از زیردست جوادی‌پور و ضیاءپور بیرون آمده بودیم، ناگهان با صحبت‌ها و بحث‌های وزیری روبه‌رو شدیم. این مرد تاثیر بسیار سازنده و موثری بر نسل من گذاشت. وقتی از دانشکده بیرون آمدم، فقط به این فکر بودم که نو بودن به خلاقیت یک هنرمند ارزش می‌دهد. تکرار گذشته‌ها هیچ وقت هنری را خلق نمی‌کند.

مکتب سقاخانه چه تاثیری روی شما داشت؟

مکتب سقاخانه در سال ۴۱ و ۴۲ در جامعه هنری مطرح شد. می‌دیدم که هنرمندانی چون زنده رودی، تناولی، صادق تبریزی، ژاله تباتبایی، مسعود عربشاهی، قندیزو و دیگران دور هم جمع شده‌اند و نگاهی به گذشته ایران دارند و به سنت‌های ایران با عینک مدرنیزم نگاه می‌کنند. البته متاسفانه این جریان نتوانست زیاد پا بگیرد و ادامه پیدا کند. علتش را در یک جمله می‌گویم و کوتاهش می‌کنم. هنرمندان این مکتب به سنت نگاه کردند اما به عمق قضیه نرفتند و به قعر دریا نرسیدند. در حالی که باید در هنر، عنصر شخصی خود را پیدا کرد.

شما خود چطور به این عنصر شخصی رسیدید؟ هویت و عناصر بومی در کارهای شما، زنده‌یاد گریگوریان و پرویز کلانتری نمود بیشتری دارد. چطور در کارهایتان به عنصر شخصی خود رسیدید تا نقطه تمایز کارهای شما باشد؟

این نکته بسیار مهمی است. من فکر نمی‌کنم رسیدن به یک زبان شخصی و عنصر شخصی ساعت و دقیقه و روز مشخصی داشته باشد. این پروسه‌ای است که از یک جایی شروع می‌شود و خود به خود در زمانی اتفاق می‌افتد و خود شما متوجه‌اش نمی‌شوید. زمانی‌که کارهای کودکانه انجام می‌دادم، همزمان کارهای آبستره رنگی هم می‌کردم ولی هیچ وقت حاضر نشدم که آنها را به عنوان اولین نمایشگاهم ارایه دهم اما یک اتفاق که همیشه از آن صحبت می‌کنم و خیلی سازنده بود، مسیر هنری‌ام را عوض کرد. یادم می‌آید نمایشگاه روز مادر بود و مسابقه‌ای برپا کرده بوده و جایزه می‌دادند. من هم تازه فارغ‌التحصیل شده بودم. به خودم جرات دادم در این مسابقه شرکت کنم. دو، سه اتود زدم. شب به آتلیه‌ام آمدم. روی بوم یک رنگ پلاستیک زدم. رنگ باید خشک می‌شد و این طرح را باید پیاده می‌کردم. ناگهان همسرم صدایم کرد تا جواب تلفن را بدهم. من هم بوم را رها کردم و رفتم، نگو این بوم در گوشه تیز میز قرار گرفته بود و چون تر بود، لبه میز به بوم فشار آورده بود. وقتی به سر کارم برگشتم، دیدم نور چراغ از بالا تابیده و یک فضای تجسمی عجیبی ایجاد کرده است. روی یک نقطه از بوم سپید فشار آمده و نور خورده و سایه ایجاد کرده بود. ناگهان جرقه‌ای به ذهن من خورد. دیدم عجب فضای زیبایی است. خب چرا این طرح مادر و بچه را به صورت سه بعدی نسازم؟ این اثر تجربه اولم بود و نمی‌دانستم چه باید بکنم. در طرح تغییراتی دادم، دیدم تنها چیزی که راحت جواب می‌دهد دایره است. یک دایره برای سر مادر و یک دایره کوچک‌تر برای سر بچه در نظر گرفتم. بقیه‌اش را با رنگ خاکستری طراحی کردم، اما به اینجا رسیدم که چطور برجسته‌اش کنم؟ یک بشقاب ملامین آوردم و پشت کار جاسازی کردم و چسب و میخ زدم. این کار به بوم فشار آورد. دورش را طراحی کردم، دیدم یک اثر کامل است. نگاهی کاملا تازه به فضای تجسمی دوبعدی بود. کارهای دیگر را تحویل ندادم و فقط این تابلوی سوم را تحویل دادم. در افتتاحیه نمایشگاه جایزه اول را به من دادند. فکر می‌کنم کریم امامی هم یک مقاله نوشت؛ چون او هم جزو هیات داوران بود. این برای من یک آغاز بود؛ آغازی برای یک راه طولانی و سخت. آن کارها در آن جامعه حرکتی تازه و نو بود و جز برای تعدادی انگشت‌شمار که درکش می‌کردند، برای دیگران قابل پذیرش نبود. اما به هر حال آن راه را ادامه دادم و هنوز برایم ادامه دارد. امروز هم کارهای سه بعدی را ادامه می‌دهم و نمی‌توانم از آن جدا شوم. این دیگر بافت ذهنی من را تشکیل داده است.

مکتب سقاخانه در سال ۴۱ و ۴۲ درجامعه هنری مطرح شد. می‌دیدم که هنرمندانی چون زنده رودی، تناولی، صادق تبریزی، ژاله تباتبایی و دیگران دور هم جمع شده‌اند و نگاهی به گذشته ایران دارند و به سنت‌های ایران با عینک مدرنیزم نگاه می‌کنند. البته متاسفانه این جریان نتوانست زیاد پا بگیرد و ادامه پیدا کند

شما و اعضای گروه نقاشان «آزاد»، آغازگران هنر مفهومی در ایران بوده‌اید؛ خصوصا در نمایشگاه «گنج و گستره». تمایل دارم از زبان خودتان درباره شکل‌گیری این گروه بشنوم؟

در همان سال ۵۳ بود که آقای دریابیگی، گالری دریابیگی را اداره می‌کرد. یک روز من، ممیز، گریگوریان و عربشاهی از نمایشگاهی دیدن کردیم. بعد از دیدن نمایشگاه، نشستیم گپی بزنیم. همه ما بدون استثنا از شرایط و وضعیت هنر مدرن در ایران گله داشتیم چون داشت به بیراهه می‌رفت. گالری‌دارها با هنر کاسب‌کارانه برخورد می‌کردند و هر کار بنجولی را به عنوان هنر مدرن غالب می‌کردند و می‌فروختند. نوعی بدآموزی در جامعه به وجود آمده بود. بیش از همه ما، مارکو از این وضعیت عصبانی بود. این بحث‌ها را ادامه دادیم و بعد از دو، سه ساعت مارکو گفت بیایید کاری انجام دهیم. یک گروه درست کنیم و از طریق آموزش، چاپ کتاب، کاتالوگ و سخنرانی مردم را آگاه کنیم. پیلارام و سیراک ملکونیان هم به این گروه اضافه شدند. در هر نمایشگاهی سه یا چهار نفر هم مدعو داشتیم. اتفاقا اولین فعالیت ما مصادف شد با یک نمایشگاه بین‌المللی که هنرمندان مطرح فرانسه و هنرمندان ایرانی آثارشان را در سازمان نمایشگاه‌های ایران ارایه کرده بودند. آن زمان ما به عنوان یک گروه، شناخته شده بودیم. تناولی و کاظمی هم اول جزو ما بودند و بعد کنار کشیدند. اولین نمایشگاه ما همین نمایشگاه ایران و فرانسه بود و یک غرفه بسیار بزرگ هفت نفره به ما دادند. ما کارهایمان را در آنجا ارایه دادیم و بسیار سروصدا کرد. دومین نمایشگاه ما در گالری دریابیگی بود و سومین آن در گالری تخت‌جمشید که به وزارت فرهنگ و هنر آن زمان تعلق داشت. مرحوم چنگیز شهوق، مدیر نمایشگاه بود. نام نمایشگاه آبی بود و تم رنگ آبی را انتخاب کرده بودیم.

کارهای کانسپچوآل آرت از نمایشگاه آبی شروع شد؟

بله. در این نمایشگاه مارکو یک کار بسیار ساختارشکنانه ارایه داد که سانسور شد. پهلبد دستور داد این کار را برداریم برای اینکه از یک اصطلاح عامیانه استفاده کرده بود. ممیز اولین بار چاقوهایش را در ویترین ارایه کرد. او یک رول دستمال کاغذی ارایه داد که این دستمال کاغذی در سطح نمایشگاه باز شده بود و مردم رویش حرکت می‌کردند. به عبارتی ما در سال ۱۳۵۳ کانسپچوآل آرت را ارایه کردیم. نمایشگاه بعدی، «گنج و گستره» نام داشت. گنج، یعنی حجم و گستره یعنی سطح. آنجا دیگر اوج قضیه بود. از طرف ساواک، من و ممیز را خواستند و مورد سوال قرار دادند. ممیز به خاطر چاقوهایش و من به خاطر کار «گره» که پتره‌ای را با سیم خاردار ساخته بودم. گفتند این صورت کیه؟ گفتم اینها صورت نیست و فقط سیم خاردار است! همه کارهای ما کانسپچوآل آرت بود. مارکو زیباترین کارش را آنجا ارایه داد: یک صندلی شکسته که یک پایه نداشت. او قدرت را به چالش کشیده بود. بی‌خود نبود که از طرف ساواک به سراغ ما آمدند. این گروه به جامعه هنری شوک وارد کرد. خیلی‌ها نتوانستند تاب بیاورند و علیه ما حرف‌های بسیاری زدند. کسانی که آن موقع به ما بدوبیراه می‌گفتند امروز حاضر و زنده‌اند و ثناگوی ما. این عنصر زمان است که تاثیر می‌گذارد.» گنج و گستره ۲ در گالری سامان برپا شد. ممیز گلدان‌هایی ارایه کرد که در آن چاقو کاشته بودند. ۲۵ گلدان سمبولیک ساخته و یکی از آنها را طلایی کرده بود. همه را چیده بود پایین، یکی از آنها را اختلاف سطح داده بود. درست مصادف با ۲۵ سال هنر ایران بود که شاه راه انداخته بود. بعد آمدند سراغش و با چه زحمتی خود را خلاص کرد. این را هم بگویم که در نمایشگاه‌های ما، سیروس مالک، هانیبال الخاص، بهزاد حاتم، منیر فرمانفرمایان، چنگیز شهوق، اصغر محمدی، قباد شیوا و محمد احصایی میهمان بودند و حضور داشتند.

چه شد که در آن موقعیت سراغ کانسپچوال آرت رفتید؟

سوال بسیار خوبی است. این سوال، تاریخ از مدرنیسم می‌کند. مدرنیسم در سال‌های ۱۹۶۰ به بعد دچار بحران بی‌هویتی و بی‌معیاری شد. پایه‌گذاری مدرنیسم به همین مساله اذعان می‌کند. آن زمان هر آدمی روی بوم رنگ را خالی می‌کرد و نامش را کار مدرن می‌گذاشت. برای مردم تشخیص یک کار اصیل مدرن بسیار سخت بود. بنابراین پایه‌گذاران مکتب پست مدرنیسم به اینجا رسیدند که چقدر بی‌محتوا و بی‌معناست مکتبی که تا به اینجا رسیده است، به همین دلیل کانسپچوآل آرت مهم شد.

در «گنج و گستره ۲» اتفاق جالبی در مورد هانیبال الخاص افتاد که تاریخی شد. می‌توانید بگویید ماجرا چه بود؟

در گروه رسم بر این بود که افرادی را به عنوان مدعو انتخاب می‌کردیم و تم می‌دادیم و می‌گفتیم این تم را باید ارایه دهید. وظیفه داشتیم که تا برپایی نمایشگاه روند پیشرفت کار هنرمند مدعو را پیگیری کنیم. در گنج و گستره ۲ مدعوان ما الخاص و بهزاد حاتم بودند. الخاص دارای کاراکتر خاصی بود و طنز مخصوص خودش را داشت. مارکو، الخاص را پیشنهاد کرد. گفتیم نکند الخاص کارهای عجیب و غریب کند، چون روحیه بذله‌گو و در عین حال معترضی داشت. مارکو گفت به من، شما نگران نباشید. ممیز هم بهزاد حاتم را پیشنهاد کرد. به نمایشگاه نزدیک شدیم؛ در حالی که همه کارشان را داده بودند، جز الخاص. به مارکو گفتیم کار الخاص در چه وضعیتی است؟ گفت نگران نباشید، کارش را می‌آورد. ممیز می‌خواست کاتالوگ را طراحی کند. هر کدام از ما باید از کارهایمان یک اتود می‌دادیم تا نمونه‌ای بگذارد. الخاص هم یک طرح داده بود. گفتیم این چه ربطی به نمایشگاه دارد؟ گفتیم باشد، تمام شد. روز نمایشگاه فرا رسید. نمایشگاه ساعت چهار شروع می‌شد. من خودم را ساعت سه و نیم به گالری سامان رساندم، دیدم مارکو گریگوریان عصبی و سراسیمه قدم می‌زند. گفتم چطوری مارکو؟ گفت هیچی، دیوانه‌ام! گفتم چه شده؟ گفت برو ببین. دیدم یک مشت گچ و آجر و بیل وسط نمایشگاه است. گفتم اینهاچیه؟ در حالی که از دست الخاص ناراحت بود، گفت آمده کار برای ما آورده، من هم زدم خراب کردم. گفتم داستان چه بود؟ گفت من نبودم، کار را آورده، دو تا از شاگردهایش هم آمده‌اند. یک مشت آجر و گچ و بیل آورده، دسته بیل را وارونه گذاشته، سرش را بالا گرفته و آجر ریخته و سفت کرده است. یک بیل روی هوا برده و روی سطح فلزی آن با گچ سفید نوشته: آخ. خنده‌ام گرفت. گفتم من به تو نگفتم که این الخاص است؟ حق هم دارد، کاراکترش طنزآمیز است. گفت: نه، او به ما و گروه ما توهین کرده است. مارکو عصبی بود. فردای آن روز به دانشگاه می‌رود، می‌بیند الخاص شاگردها را جمع کرده و این جریان را تعریف می‌کند و بچه‌ها می‌خندند. جلو می‌رود. الخاص، مارکو را می‌بیند و می‌گوید چطوری مارکو؟ حرف نمی‌زند. می‌رود جلو. بعد الخاص می‌گوید خوشت آمد؟ مارکو هم جلوی بچه‌ها دو تا سیلی محکم می‌زند در گوشش که البته من اصلا با این حرکت موافق نبودم. اصلا جایش نبود. البته مارکو احساس مسوولیت می‌کرد. به هر حال در دانشکده دعوا و جنگ و جدال شد و ۱۰ روزی ادامه پیدا کرد و بعد آن دو آشتی کردند. این اتفاق در تاریخ تجسمی ما ماند.

اگر بخواهیم به جمع‌بندی از خودتان و احوالات امروزتان برسیم، چه پاسخی برای ما دارید؟

این روزها در تورنتو یک گروه بسیار فعال تشکیل داده‌ام که فیلم نشان می‌دهیم و بحث و بررسی می‌کنیم. در ۷۴ سالگی، فعال‌تر از دوران ۳۰ سالگی‌ام هستم. همچنان به امر آموزش مشغول‌ام. گروه ما فعال‌ترین مرکز هنری تورنتو است. هم اکنون حدود ۱۵۰ نفر برای عضویت جدید در گروه تقاضا داده‌اند، اگرچه ما فقط ۵۰ نفر را انتخاب کردیم چون با محدودیت فضا مواجهیم. از طرف دیگر کلاس‌های من از سال ۱۳۶۰ در خیابان ویلای جنوبی در تهران برپاست. شاگردان من کلاس‌ها را اداره می‌کنند و در مواقعی که خودم در ایران نیستم، از طریق ایمیل کارهای دانشجویان را می‌فرستند و من می‌بینم. تا ساعت دو صبح پای کامپیوتر نشسته‌ام و ایرادهای احتمالی را می‌بینم. همچنان فعال‌ام و غیبتی در کار نیست.

بوم سفید

به بهانه کشف یک اثر چاپی از کامیل پیسارو نقاش امپرسیونیست

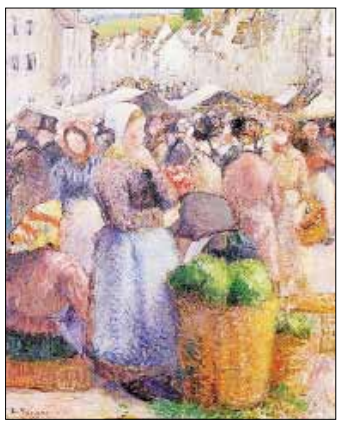
بازاری که در بازاری دیگر پیدا شد

علیرضا امیرحاجبی

■ بازارهای آثار هنری به همان اندازه که هیجان‌آور و در برگیرنده تبادلات هنری است اما به دلیل وجود آثار ارزشمند و عرضه و تقاضا، همچنین قیمت‌های گران برخی از نقاشی‌ها یا مجسمه‌ها خطرناک و گاه خانمان‌برانداز نیز هستند. به همین دلیل بسیاری از خریداران آثار با کمک مشاوران و کارشناسان زبده دست به خرید یک نقاشی یا حتی یک اثر چاپی می‌زنند تا مبادا جنسی را خریداری کنند که در فهرست آثار مسروقه هنری ثبت شده باشد و یا تقلبی باشد.

شرلی دیویس که ۲۵ سال پیش تصمیم به خرید یک اثر چاپی از کامیل پیسارو، نقاش بلندآوازه سبک امپرسیونیسم گرفت از هیچ ماجرایی اطلاع نداشت! در آن سال وی این اثر ارزشمند را به قیمت هشت هزار و ۵۰۰دلار از یک گالری در سن آنتونیو خریداری کرد. در ۲۰۰۳ وقتی دیویس تصمیم می‌گیرد این اثر چاپی را در حراج ساتبی به فروش بگذارد ماجرا به سمت دیگری پیش می‌رود. از همانجا بود که دردسرهای او آغاز شد. ۳۰سال پیش در یک گزارش، پلیس فرانسه اعلام می‌کند این اثر پیسارو با نام «بازار» (Marche) از موزه‌ای واقع در شهر الوبن (Aix-les-Bains) به سرقت رفته است. شرلی دیویس تمام تلاش خود را می‌کند تا هر چه سریع‌تر از شر این اثر مسروقه رها شود اما در نهایت دولت آمریکا این اثر را ضبط می‌کند. سال پیش نگهبان موزه فرانسوی با تاکید مجدد بر به خاطر سپردن فرد مشکوکی که خود را به عنوان دوستدار هنر پیسارو معرفی کرده بود، سرنخ‌های جدیدی را در اختیار پلیس آمریکا قرار داد؛ سارق سابقه‌داری که گویا دست به چندین سرقت دیگر از جمله سرقت تابلوهای یک گالری در تگزاس زده بود.

شرلی دیویس با درخواست تجدیدنظر در حکم دادگاه سعی کرد تا به نحوی هم خود را بی‌گناه نشان دهد و هم بتواند تابلو را از چنگ دولت فدرال خارج کند. دادگاه تجدیدنظر درخواست دیویس را مردود اعلام کرد. ولی در کنار این رد درخواست قاضی دادگاه، جرالد لینچ تاکید کرده، به دلیل فقدان و کمبود مدارک نمی‌تواند دیویس را در زمینه همکاری و مشارکت در خرید



کالای مسروقه مجرم بداند. این اثر چاپی پیسارو در حال حاضر صد هزار دلار قیمت‌گذاری شده است. این اثر با تکنیک مونوپرینت و از روی نقاشی پیسارو تحت همین عنوان یعنی بازار خلق شده است. تابلوی اصلی بازار در سال ۱۸۸۴ و با تکنیک پاستل توسط پیسارو کشیده شده و تا به حال سه مالک داشته است؛ تابلویی بسیار زیبا و شگفت‌انگیز از کسب و کار مجموعه‌ای از فروشندگان در یک بازار محلی که بیانگر لحظه‌ای از زندگی روزمره مردم عادی و طبقه متوسط و شاید فقیر فرانسه را به نمایش گذاشته است. نقاشان امپرسیونیست با پیروی از هنرمندان مکتب پارپیزون در یک اقدام ساختارشکنانه هنر را از منزلت اشرافی دوران کلاسیک خارج کردند و آن را به سطح زندگی پر از رنگ و شور مردم کوچه و بازار آوردند. از تصاویر جشن و پایکوبی‌ها، مسابقات اسب‌دوانی و سالن‌های آموزش باله گرفته تا کافه‌ها، بازارها، پارک‌های کوچک و بزرگ فرانسه صحنه خلاقیت‌های گروهی از اساتید نقاشی شد که نام امپرسیونیست‌ها را به خود الحاق کرده بودند. در اوایل قرن بیستم، کارشناسان هنری که هم‌دوره امپرسیونیست‌ها بودند آنچنان استقبالی از آثارشان نکردند و نقاشی‌های دوگا، مانه، مونه، پیسارو و رنوار را فاقد ارزش‌های هنری دانستند اما گروه پر شر و شور امپرسیونیست‌ها هیچ اعتنایی به انتقادات بی‌پایه و اساس و نیز محافظه‌کارانه کارشناسان آن دوران نکردند و با پافشاری بر اصول تکنیکی و مفهومی هنرشان، راهی مهم به روی جهان هنر معاصر گشودند. میراث امپرسیونیست‌ها به هنرمندانی چون ون‌گوگ، گوگن و پل سزان رسید و پس از سزان بود که تصویر زیبا و بالاتر از آن امر زیبا به لحاظ مفهومی و تکنیکی دچار تغییری بنیادین شد و بازنمایی صرف از پدیده‌ها و طبیعت جای خود را به قرائت مولف و آفریننده از طبیعت داد تا شاهراه بزرگی به نام خلاقیت مدرن به روی دوستداران هنر تا به امروز گشوده شود.