کتان سپید

درباره نقاشی‌های کوروش شیشه‌گران

روایتگر تاریخ به زبان خط و رنگ

جواد مجابی

■ پرده‌های نقاشی کوروش شیشه‌گران، در فاصله موسیقی و معماری ایستاده است؛ بی‌آنکه وامدار یا هم‌ذات این دو رسانه باشد. چرخش‌های دوار انگیز خط‌های رنگین- غالبا سیاه، قرمز، آبی- که با شتابی هیجانی، کلافی کور را بر متنی ملایم ترسیم می‌کند، همچون قطعه‌ای از موسیقی الکترونیک، تعبیرهای گوناگون سیالی می‌پذیرند؛ چیزی را می‌گویند و نمی‌گویند، می‌سازند و نمی‌سازند در فاصله هیچ و همه بازیگرانه پیچ و تابی دارند.

این کلاف درهم خطوط- که می‌تواند نشانگر یک زندگی، آمیختگی اندیشه و حس یا انگیزش بی‌اختیار دست کاوشگر باشد- در کار باز شدن است یا بسته شدن؟ این یک پرده انتزاعی است که کاربرد آفرینشگرانه خطوط منحنی را عهده‌دار است یا چهره تندیسی از انسان را که بر اثر تراش‌های مکرر به سیم‌پیچ داخلی خود، به حقیقت نهایی‌اش، تقلیل یافته نشان می‌دهد؟ اسلیمی‌های کاشی و قالی ابرهای آسمان ایران است که سر در پی هم نهاده‌اند یا پیچش‌های خوشایند خوشنویسی است که با کشانیدی‌اش از چنبره مانوس ترکیب‌های خط فارسی فراتر رفته است؟ حتی نامگذاری تابلوها هم چیزی از این ابهام جادویی نمی‌کاهد، می‌دانیم که او در کار گفتن چیزی به خود و در نهایت به من و تو است که به علت تودر تو بودن، عمیق و مبهم شدن، از تجزیه شدن به اجزاء ملموس‌ها، اشارات و نهادهای آشنا تن می‌زند و چون قلعه‌ای از طلسم، در خود بسته می‌ماند، هرچند چون فنر رها و باز شده باشد.

در عرصه مفاهیم پنهان شده در هزارتوی خطوط، کار کوروش شیشه‌گران شباهت به نوعی موسیقی دارد که کمپوزیسیون پژواک‌های خوشایند را در مرزهای حس و ادراک شهودی گسترش می‌دهد، هنرمند نمی‌کوشد چیزی را معنا کند، چیزی می‌آفریند که هر نامگذاری و تعبیر شخصی حتی از سوی نقاش، آن را محدود می‌کند. از سوی دیگر، پرده‌های او به رسانه معماری شباهت دارد. دینامیسم خطوطی که ترکیب‌های پرصلابت و سنجیده را می‌آفرینند، چون استخوان‌بندی یک معماری مدرن، هندسه‌ای حساب شده دارد. خط از نقطه‌ای در پرده سانت به سانت با چرخش‌های نامنتظر، پیچان پیش می‌رود تا حیات خود را در فضای سیال پیرامون باز یابد و باز شناسد، خط سیاه ناگهان سرخ می‌شود، قطع می‌شود، دوباره پیوند می‌یابد با خطوط درهم بافته‌ای که با حرکاتی همگرا، به ژرفا می‌گریزد یا با رفتاری واگرا برون می‌تازد، ترکیبی از حرکات فواره‌ای به خارج از خود پرتاب می‌کند، ترکیبی انفجاری از رشته‌های درهم تنیده که یک لحظه پیش از تکه پاره شدن ثبت شده است. خط اینک ذات حرکت و هیجان و معناست که در هماهنگی موزون و ماهرانه دست و ذهن نقاش، ریتم‌های بدیع را در ترکیبی موجز چنان پیش می‌برد آن نظم نهایی که نشانگر اعتدال است از پس آشفتگی‌های ظاهری متجلی شود و این همه، چه ساده و طبیعی در پرده نقاشی اتفاق می‌افتد.

■■■

از چند دهه پیش، این آرزو در فضای هنرهای تجسمی ایران پرواز داشت که نقاشی ایرانی بتواند با حفظ هویت بومی خود، در هر جای این سیاره چون نگارگری متعلق به دنیا شناخته و پذیرفته شود. در پی این آرزو، هنرمندان ایرانی کوشیدند نقاشی را از آنچه ربطی به رسانه خاص نقاشی نداشت، بپالایند. فقط تاریخ، سیاست و ادبیات را با نقاشی بیان نکنند، بلکه پرده‌هایی بیافرینند که با ممکنات رسانه خاص نقاشی یعنی ترکیب موزون خط و رنگ ساخته شده باشند در عین حال از تاریخ، سیاست و ادبیات عصر حکایت کند. چند تن از نقاشان هموطن را می‌شناسیم که بی‌لکنت و ادا به این زبان ویژه و آن بیان ضروری دست یافته‌اند، کوروش شیشه‌گران یکی از این نقاشان است. او روایتگر تاریخ این جغرافیای سیاسی و فرهنگی به زبان خط و رنگ است. آنچه مرا به تحسین نقاشی‌های او، وامی‌دارد، دنیای حماسی پرنشاط اوست که نقاش با خطوط رنگین پویایش چالاک و شادخویانه به‌رغم فضای اندوه‌زای سردرگم، جهانی که می‌خواهیم نه آنچه می‌بینیم را تجسم می‌بخشد، او به رویش و بالندگی در متن آرامش و سکوت می‌نگرد، زندگی را در متن انهدام و مرگ، سرافرازانه می‌ستاید، تابلوهایش پویایی، اعتدال و زیبایی را از قاب‌های خیال، در آفاق واقعیت روزمره منتشر می‌کنند. در تابلوهای او امروز واقعی با فردای آرمانی یکی شده است و این زیباست.

گفت‌وگو با کوروش شیشه‌گران، نقاش

مخاطب، تشنه کار جدید است

نیما توسلی رودسری

نام کوروش شیشه‌گران تداعیگر خطوط درهم پیچیده انتزاعی نقاشی‌های اوست اما او نقاشی را از این نقطه آغاز نکرده است. تجربه‌های متفاوت کارنامه هنری او پشتوانه این دوره اخیر است. با این حال رگه‌های کارهای فعلی کوروش شیشه‌گران در گذشته هنری او به وضوح دیده می‌شود. شیشه‌گران ایده کارهای تکثیری را اول بار در سال‌های ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲طی نمایشگاهی در گالری «مس» در تهران معرفی کرد و بعد از آن در سال‌های ۱۳۵۴ و ۱۳۵۵ با اجرایی از کارهای نقاشان بزرگ، این ایده را بسط و گسترش داد و آثار حاصل از آن را همزمان در چهار نقطه هنری شهر تهران یعنی گالری مس، تالار ایران، مرکز هنری جوانان در جنوب و شمال تهران به نمایش گذاشت. مدتی بعد هم تعدادی از این آثار در نمایشگاه گروهی هنرمندان ایرانی در بازل سوئیس (۱۳۵۶) ارایه شد. استفاده از روش تکثیری مقدمه‌ای برای ارایه مجموعه آثاری شد که نقطه عطفی در فعالیت حرفه‌ای این هنرمند محسوب می‌شود. اخیرا هم دو موسسه آرت پرایس و فیاک فرانسه، در گزارش سالانه آمار هنرمندان پرفروش خود در سال ۲۰۱۰، نام هفت هنرمند ایرانی را منتشر کردند که نام کوروش شیشه‌گران در میان این هفت هنرمند دیده می‌شود.

■■■

به نظر می‌رسد آغاز حضور حرفه‌ای شما در جامعه هنری ایران به سال‌های ۵۲-۵۱ بازمی‌گردد. شما در آن سال‌ها یک هنرمند جوان تازه فارغ از تحصیل بودید که کار خود را با ارایه یک ایده آغاز کردید؛ ایده تکثیر. در بیوگرافی‌های شما عموماً عنوان «کارهای تکثیری» برای این دوره انتخاب شده است. درست است؟

بله، حاصل این دوره، سه نمایشگاه انفرادی در سال‌های ۱۳۵۲ و ۱۳۵۳است. دو تای آنها در گالری مس (اجرای اول در بهار ۵۲ و اجرای دوم در پاییز آن سال) و یکی در دانشگاه ملی (شهید بهشتی).

در یکی از نقدهای منتشر شده در روزنامه‌ای در سال ۱۳۵۲، نویسنده ظاهرا با الهام از نوشته شما درباره نمایشگاه، می‌نویسد: «[شیشه‌گران] می‌خواهد امکان تکثیر یک تابلوی نقاشی را تا بی‌نهایت زیاد کند بی آنکه مساله تکثیر مصنوعی یعنی «چاپ» مطرح شود. او می‌خواهد یک تابلوی نقاشی در آن واحد در چند محل در معرض دید قرار گیرد و به دنبال شیوه‌های اجرایی می‌گردد که نه تنها در زمان‌های مختلف و اجراهای مختلف قابل تکرار باشد بلکه حتی به وسیله آدم‌های گوناگون بتواند تکرار شود.» این ایده‌ها جالب به نظر می‌رسند، مقصودتان از تکثیر دقیقا چه بوده است؟

برای پاسخ شاید بهتر باشد به بخشی از پاسخم به مجله رودکی برای نمایشگاه اشاره کنم. در آنجا آمده است که: «هدف من از اینکار در درجه اول اجتماعی کردن هنر نقاشی است، برداشتن سدی است که میان این هنر و مردم وجود دارد. مهمترین عامل دورافتادگی نقاشی از مردم، در دسترس نبودن و در اختیار نداشتن آن است. طبیعی است که وقتی هنری در اختیار مردم نباشد، نمی‌توانند با آن رابطه برقرار کنند و شناختی از آن بدست آورند» اعتقاد من در آن زمان این بود که هنر را به شکل ارزانی در اختیار عموم مردم قرار دهم. معتقد بودم که اثر هنری، برای مردم خلق می‌شود و باید در معرض دید عموم قرار گیرد. در پایان نمایشگاه‌های سال ۵۲ هم بخش عمده‌ای از این کارها را به مردم و اماکن عمومی اهدا کردم. یکی از راه‌هایی که بتوانیم به چنین اهدافی برسیم، تکثیر یک اثر هنری است. اما چگونه می‌توان یک اثر هنری را به شکلی ممتاز و متفاوت از همانندسازی، چاپ یا سری زنی صنعتی، تکثیر کرد. این یکی از سوالاتی بود که در روند این تجربه‌ها در پی پاسخش بودم. من برای تولید این کارها، از چاپ سیلک اسکرین که به آن تسلط داشتم بهره گرفتم و چون از رنگ‌های پردوام اتومبیل روی فیبر استفاده شد، نسخه‌هایی از این کارها که امروز موجودند کاملا سالم به نظر می‌رسند.

در کارهای تکثیری (اجرای اول و دوم) ترکیب بندی‌ها متشکل بود از یک سری موتیف‌ها و اشکال هندسی مشترک بین کارهای تکثیر شده که با چاپ سیلک روی پس زمینه‌ی تمپلات رنگ اجرا می‌شد. خطوطی منحنی و اغلب بیضی شکل، استخوان بندی اصلی و عنصر وحدت بخش میان این عناصر و اجزای کوچک‌تر بود که با کلیشه‌های سیلک اجرا شده بودند و در نهایت آنچه کار را تمام می‌کرد لکه‌های رنگی بود که لابه‌لای اجزای کوچک‌تر یا در قسمتی مستقل از آنها می‌گذاشتم. مثلا وقتی شما پنج اثر تکثیری را در کنار هم می‌دیدید در ظاهر شاید یکی بودند اما جابجایی و تحرک این عناصر کوچک‌تر و لکه‌های رنگ متفاوتی که از اثر انگشتانم روی هر کار بر جای مانده بود اینها را از یکدیگر متفاوت می‌کرد. در اجرای دوم، غیر از تحرک این اجزا و عناصر، رنگ تمپلات پس زمینه نیز تغییر می‌کرد. به نظرم این نوع از تکثیر می‌تواند بسیار شبیه به تکثیری باشد که در طبیعت دیده می‌شود. مثل برگ‌های یک درخت که ظاهر و قالب مشترکی دارند اما در جزییات مثلا در مقابل نور کاملا متفاوتند.

اجازه بدهید برای ارایه نمونه‌ای از واکنش‌ها در آن زمان به دو بخش از نقد منتشر شده در مجله تماشا در مهرماه ۵۲ اشاره کنم. منتقد در نقدی بر اجرای دوم کارهای تکثیری شما نوشته است: «او در اجراهای مختلف یک کار رنگ را عوض می‌کند ارتباط هندسی میان عناصر یک تابلو را تغییر می‌دهد اما بر خلاف ادعای خود نمی‌تواند ذهن بیننده را به حرکت در آورد. بیننده شاید میان دو کار مشابه او، ده‌ها تفاوت ببیند، رابطه‌های هندسی تازه بیابد ولی این عیناً تفاوتی است که میان دو فرش که از روی یک نقشه ثابت بافته شده باشد به چشم می‌خورد، یعنی تفاوتی صرفاً بصری نه ذهنی. تفاوتی که نه از ذهن آفریننده سرچشمه می‌گیرد، نه به ذهن بیننده منتقل می‌شود. ایده شیشه‌گران در مورد تکثیر یک تابلو و انتشار آن، قابل قبول و قابل تحسین است، اگر تلاش او تنها در این جهت باشد و اصل ماجرا را سهل بینگارد و بسادگی از سر آن بگذرد، نتیجه، تکثیر چیزی می‌شود که در اصل ارزشی ندارد.» اما با وجود بیان این نکات، در ابتدای همین نقد، نوگرایی شما به این شکل ستایش شده است: «آثار شیشه‌گران... دست کم در اینجا و در این زمانه که بیشتر آثار نقاشی بی‌سروصدا، بی‌تازگی و بدون ایجاد کوچک‌ترین عکس‌العملی می‌آید و می‌رود، اهمیت بسیار داشت.... کار او توانست سکوتی را که مدت‌ها بر گالری‌ها مستولی بود بشکند، سوال برانگیزد، حرف ایجاد کند... کار او به خودی خود در نقاشی ما تازه بود، حتی اگر بگوییم فکرش تازگی نداشت.»

درست است. انعکاس این ایده‌ها در آن زمان خوب بود و موافقان و مخالفانی داشت. اما باید توجه کنیم که تمام این بحث و جدلی که پیش آمده بود درباره اولین نمایشگاه یک هنرمند جوان بود. در آن دوره من در پی نوعی تکثیر همه جانبه و جست‌وجوگرانه در نقاشی بودم. به امکانات مختلف هر کار می‌اندیشیدم و در هر نسخه، امکان جدیدی را در قالبی مشترک می‌آزمودم. به دنبال آن بودم که این نوع تکثیر، ذهن مخاطب را نه به سکون که به حرکت وادار کند. بیننده در تماشای یک قالب ظاهرا مشترک، به دنبال نکاتی جدید بگردد و در این جست‌وجو میان ترکیب بندی‌ها شرکت کند. در این شکل از تکثیر هیچ اصل و فرعی وجود ندارد همه کارها اصل هستند. همچنین باید اشاره کنم که من در درجه اول یک نقاش هستم و عمده توجه من معطوف به ارزش هنری و بصری بوده و هست. ایده تکثیر در کنار مسوولیت نقاشانه من مطرح شد. به نظرم چنین نبوده که بخواهم در پس ارایه یک ایده به نوعی ساده‌انگاری و بی‌توجهی بیفتم و از رعایت اصول هنری و زیبایی شناسانه و خلاقه شانه خالی کنم. نمی‌خواستم در تکثیر بمانم و متوقف شوم. خلاصه من به دنبال ارایه یک بیان خلاقانه هنری بوده‌ام و اینکه تا چه حد در این کار موفق بودم نظرات متفاوت است.

اما ایده دیگری که در همان اجرای اول و دوم کارهای تکثیری ظاهرا به آن اشاره شده قابلیت «اجرا» است. اجرا در زمان‌ها و مکان‌های دیگر یا حتی توسط اشخاص دیگر. این ایده‌ی «اجرای مجدد» که نوع و جنس ارایه هنری در موسیقی یا تئاتر را به ذهن متبادر می‌کند، در سال ۱۳۵۵ به بار می‌نشیند و شما در نمایشگاهی که در چهار مرکز هنری مختلف در تهران به طور همزمان برگزار می‌کنید این ایده را ارایه می‌کنید. لطفا در این باره بیشتر توضیح دهید.

عنوان این دوره از کارهای من را می‌توان اجرایی از کار نقاشان بزرگ نامید. یعنی من در این کارها تلاش کردم تا با استفاده از نقش‌مایه‌های مشهوری از کارهای نقاشان بزرگی مثل پیکاسو، موندریان، کله یا مودیلیانی، آثاری از آنان را ترکیب و دوباره به سبک خودم اجرا کنم. در این نمایشگاه نیز ایده تکثیر را پیاده کردم و از کلیشه‌های چاپ سیلک و رنگ اتومبیل روی فیبر استفاده کردم.

در بخشی از توضیحی که برای نمایشگاه نوشته بودم آمده است: «هدف از این کارها کپی کردن، بازسازی کردن، تقلید کردن، دستمایه قراردادن و از این قبیل نیست.... هدف و جست‌وجوی کلی، اجرای رسمی و جدی کار چند نقاش، به وسیله تکنیک و شیوه کار و بینش یک نقاش دیگر است. به این شکل که بتوان کار چند نقاش مختلف، با تکنیک‌ها، سبک‌ها، فلسفه‌ها و ملیت‌های مختلف را زیر یک طرز کار و یک بینش کاری گرد آورد. آنها را از زمانی به زمان دیگر کشاند و در ترکیب‌ها و اجراهای مختلف تکثیرشان کرد و به شکلی آنها را در خدمت یکدیگر درآورد.»

ترکیب بندی‌هایتان در این دوره از کارها چگونه بود، چه تفاوتی با کارهای سال ۵۲ داشت؟

به این شکل بود که بخشی از یک تابلوی مشهور را محور قرار می‌دادم و سپس در پیرامون آن عنصر اصلی عناصری از کار دیگر نقاشان را تلفیق می‌کردم. مثلا در یکی از این اجراها، صورت و جام یکی از نقاشی‌های رضا عباسی با عنوان «صورت درویش بهشتی» را در محور تابلو آوردم و بعد در حواشی این کار، المان هایی کوچک و بزرگ از نقاشان دیگری که نامشان در پوستر نمایشگاه ذکر شده آوردم؛ مثلا کله اسب تابلوی معروف پیکاسو (گئورنیکا) یا صورت «نقاب وحشت» پل کله یا المانی از یکی از نقاشی‌های مودلیانی، موندریان و.... یا در تابلویی دیگر، از عناصر تابلوی «سه نوازنده» پیکاسو بهره بردم و آن را با عناصر دیگر ترکیب کردم. در واقع اگر به امضای این کارها نگاه کنید، می‌بینید که نوشته شده: «رضا عباسی -اجرای شیشه‌گران ۵۳-۵۴» یا «پیکاسو - اجرای شیشه‌گران ۵۳-۵۴».

جایگاه تکثیر در این دوره جدید چه بود؟

از هر کدام از این تابلوها کمپوزسیون‌های مختلف ارایه می‌دادم. در حقیقت هر کدام از این تابلوها، ۱۰ نسخه داشت. قصدم این بود که بگویم هر تابلو بی‌نهایت امکان دارد و من می‌خواهم بعضی از این امکانات را نشان دهم. شبیه آنچه در موسیقی یا تئاتر می‌بینیم. بارها و بارها یک اثر موسیقایی اجرا می‌شود اما هیچ‌گاه مشابه بار قبل نیست و گاهی به عمد، قطعه‌ای دستخوش تحولات و خلاقیت‌های نه تنها یک اجرا کننده که حتی یک آهنگساز دیگر می‌شود. همین پدیده، شاید خیلی ملموس‌تر، در اجرای به طور مثال یک متن کلاسیک در تئاتر دیده می‌شود. فرض کنید من همین کار را با آثار خودم یا دیگران انجام دهم. همان طور که یک موسیقیدان، کار موسیقیدان قدیمی‌تر خود را با ارکستراسیون جدیدی اجرا می‌کند، یک نقاش هم می‌تواند چنین رویکردی را در قبال آثار نقاشان پیش از خود داشته باشد.

تکلیف مخاطبانی که با ارجاعات شما به موتیف‌های مورد استفاده‌تان آشنا نباشند، چیست؟

همان طور که قبلا هم اشاره کردم هدف من در درجه اول ارایه یک هنر خلاقه به عنوان یک نقاش بوده است. اینکه کسی چندان با این موتیف‌ها آشنا نباشد نباید به کلیت اثر لطمه‌ای وارد کند. یعنی نباید تنها عامل ارتباط مخاطب با کار، کشف این شکل‌های آشنا باشد. حداقل، تلاش من در این جهت بوده است. اگر هم بیننده‌ای با آثار این هنرمندان آشنا نباشد، بعد از مواجهه با آنها در خود احساس نیاز می‌کند که بیشتر راجع به آنها بداند و می‌تواند یک کارکرد مهم آنها، افزایش بینش مخاطب در زمینه تاریخ هنر نیز باشد. این را هم فراموش نکنید که مخاطب تشنه کار جدید است.

شما در دهه اخیر دو رجعت به تجربیات گذشته خود داشته‌اید. اولی در نمایشگاهی در سال ۱۳۸۶ که با عنوان «خودنگاره‌ها» برگزار شد و در آن به نوعی تجربه‌های تکثیریتان را این بار با چاپ دیجیتال تکرار کردید. پیام این تجربه جدید چه بود؟

در این نمایشگاه با نگاهی به همان دیدگاه‌های تکثیری سال‌های ۵۳-۵۲، ولی این بار به جای چاپ سیلک با استفاده از چاپ دیجیتال، ۳۰ نسخه از یکی از کارهایم را تکثیر کردم و در کنار هم نمایش دادم. کار اصلی، یک سلف-پرتره یا خودنگاره با رنگ اکریلیک روی بوم بود. در واقع من تصویر خودم را به شکل یک فیگور با همان خطوط پیچان ساخته بودم و این ایده را که از خودم یک پرتره تجریدی بسازم و سال‌ها قصد آن را داشتم، عملی کردم. سپس از این نسخه اصلی، نسخه‌های دیجیتال دیگری با تنالیته‌های رنگی کاملا متفاوت تولید کردم که البته هر کدام امضای مستقلی داشت و خود یک کار مستقل بود. در واقع با این کار قصد داشتم حالات و درونیات متفاوت و در عین حال مشابه انسان را به همراه یک بیان نیمه انتزاعی از یک خودنگاره ارایه کنم.

و تجربه دوم چندی پیش در گالری ۱۰ بود که با ایده مدیر گالری، آقای بهزاد حاتم، نمایشگاهی با الهام از مونالیزای داوینچی، با حضور جمعی از هنرمندان شاخص، برگزار شد. برای شما که در سال‌های ۵۳ تا ۵۵ تجربه اجرایی از نقاشان مدرن را داشتید، این بار مواجه با یک آیکون کلاسیک چگونه بود؟

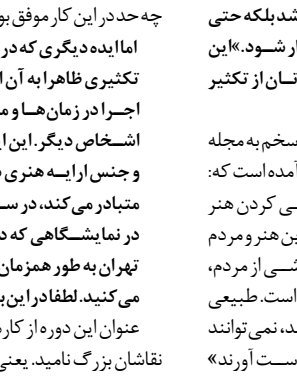
بله، وقتی بهزاد حاتم ایده این نمایشگاه را مطرح کرد، من به نوعی یک آمادگی ذهنی ناشی از تجربیات سال‌هایی که اشاره کردید، داشتم. این ایده در ذهنم بود که هر کاری را از هر زمان می‌توان به زمان حاضر کشید و اجرا کرد که این اجراها می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد. من نخواستم کارم در حد یک دستکاری صرف باقی بماند. در همان کارهای تکثیری دهه پنجاه هم کارم یک دستکاری صرف روی کار استادان بزرگ هنر جهان نبود. البته کاری که برای این نمایشگاه انجام دادم از نظر فضا و تکنیک و نوع نگاه کاملا با آن کارها متفاوت بود و به نوعی این بار وفاداری به اصل اثر بسیار بیشتر بود.

اخیرا نام شما و شش هنرمند دیگر ایرانی برای دومین بار در فهرست ۵۰۰ هنرمند برتر جهان به انتخاب دو موسسه «آرت پرایس» و «فیاک» قرار گرفت. آیا هنوز هم در فکر عمومی کردن هنر و اهدای آثارتان به اماکن عمومی هستید یا امروز روزگار دیگری است و عقیده‌تان در این باره که هنر باید در اختیار مردم باشد عوض شده است؟

خیر من هنوز بر سر عقایدم در آن سال‌ها هستم. هنوز هم فکر می‌کنم: «اگر مردم در سینما، تئاتر، کارخانه، بانک و سایر محل‌ها با تابلوهای نقاشی روبه‌رو شوند به تدریج آن را می‌پذیرند و با آن به راحتی ارتباط برقرار می‌کنند در حقیقت باید نقاشی را به طرف مردم ببریم نه اینکه منتظر باشیم آنها به سوی آن بیایند.» من امروز هم اگر کاری برایم باقی بگذارند، حداقل برای امور خیریه پیش قدم بوده‌ام. بله هنوز قبول دارم که «باید نقاشی را به طور رایگان و ارزان در اماکن عمومی و در اختیار مردم بگذارند.» تنها تفاوتی که امروز به نظرم می‌آید این است که این کار تنها وظیفه هنرمندان نیست. این باری نیست که هنرمند بتواند به تنهایی بر دوش بکشد. در جبهه این حرکت در درجه اول حضور دولت لازم به نظر می‌رسد که با امکانات گسترده مالی خود باید بخش عمده این بار را متحمل شود و پس از آن سرمایه داران و سرمایه گذاران خصوصی و پس از آنها نوبت به هنرمندان می‌رسد.

شما تجارب متفاوتی را در کارنامه هنری خود از سر گذرانده‌اید. از نقاشی‌ها و طراحی‌های کاملا ساخت و ساز شده و مدرسه‌ای در دوران نوجوانی تا اوایل دهه پنجاه خورشیدی و آغاز حضور حرفه‌ایتان با دوره کارهای تکثیری، گرایش به هنر مفهومی (خیابان شاهرضا و هنر دروغ) تا پوسترهای سیاسی اجتماعی، طراحی‌های جنگ، عکاسی در قالب عکس کارهایتان و.... اکنون پس از نزدیک به چهار دهه فعالیت حرفه‌ای هنریتان، در آخرین روزهای دهه هشتاد شمسی، آیا هیچگاه در صدد نفی تجربه یا دوره‌ای از کارهایتان برآمده‌اید و در آستانه آغاز دهه‌ای جدید، آرزویی دارید؟

من هیچ یک از دوره‌های کاری‌ام را نفی نمی‌کنم؛ چون آنها پله‌هایی بوده‌اند که من را به این نقطه رسانده‌اند. جایگاه فعلی‌ام، چه خوب، چه بد، حاصل همان دوره‌هاست. طی این سال‌ها تمام سعی خود را به کار برده‌ام که کار خوب ارایه دهم. امیدوارم سهمی در اعتلای هنر معاصر ایران داشته باشم و آرزو می‌کنم دهه پیش رو، دهه‌ای درخشان در تاریخ طولانی کشورمان باشد.



روزنه آبی

به بهانه آخرین نمایشگاه مجتبی تاجیک در گالری اثر

هراس پنهان

شهلا روشنی

■ اخیرا مجتبی تاجیک جدیدترین دوره کاری خود را در قالب ۹ اثر نقاشی در گالری اثر به نمایش درآورد. فریم‌های تبلیغاتی تعبیه شده در دیوارها که در سطح شهر پراکنده‌اند و به طور روزانه بارها از کنارشان می‌گذریم، سوژه اصلی نقاشی‌های جدید او هستند. آنچه که پیش از هر چیز و به وضوح در این آثار خودنمایی می‌کند، نگاه مستقیم و ناظرمدار آنهاست. نگاهی بدون حشو و زواید و هرزبینی که سوژه‌اش را قاب می‌گیرد و در شکل، هرگز به بیرون از خودش راهی نمی‌گشاید.

آثار تاجیک، در نگاه اول آشنایی‌زایی صریحی را در بیننده‌اش ایجاد می‌کند. همان طور که گفته شد سوژه به طور روزانه در معرض دید همه ماست. اما این آشنایی اولیه به تدریج جای خود را به دریافتی می‌دهد که باید منظور نقاش باشد. مجموعه‌ای که نقاش فراهم کرده به طور یک‌دست، فضا و حال و هوای مشترکی را نشان می‌دهد.

نقاشی‌ها به‌طرز صریحی «متروک بودن» را انتقال می‌دهند. همانقدر که او در شکل از اشاره به بیرون پرهیز کرده اما در معنی یا بیان به طرز محسوسی به جهان متروک و بی‌رونقی اشارت می‌دهد که به شدت آخرالزمانی و نابهنجار می‌نماید؛ تا به آنجا که گویی جهان را پس از وقوع فاجعه‌ای بزرگ به تصویر در آورده است. شاید این همان فاجعه‌ای است که از پس جهان نامتعادلی می‌آید که در آن همه چیز به نخی بند است؛ همان طور که او پیش از این در مجموعه جعبه‌هایش تصویر کرده بود.

اگرچه درباره آثار تاجیک نظراتی در زمینه تمایل او به نمایش تضادهای مطلق ارایه شده اما چنین رویکردی حداقل در تمامی مجموعه‌های او قابل پی‌گیری نیست. در عوض تمایل عمده او را در بیان نگرانی‌اش از ناپایداری مطلق امور و مناسبات کلان می‌بینیم. بازهم نظراتی در مورد نوستالژیک بودن نگاه او مطرح شده است اما هنوز به نظر می‌رسد تاجیک بیش از دغدغه نوستالژی، هراس پنهانی را بیان می‌کند از اینکه آنچه در حال وقوع است ره به کجا می‌برد؟ ظاهرا تنها می‌توان به جست‌وجو برآمد که چه چیزهایی را از دست داده و آیا چیزی از آنچه که بوده بر جای مانده است؟ آنگونه که انسان پس از وقوع هر فاجعه‌ای دست به کار آن می‌شود.

زمینه بیشتر این آثار زنگار و فرسودگی است. آیا این عناصر از فرط استفاده مدام و پی در پی فرسوده شده‌اند یا از بی‌استفاده ماندن و فراموش شدن. کلیدها می‌گویند که او وضعیت ناپایداری را که چندان هم کوتاه نیست، تصویر می‌کند. وضعیتی که می‌گوید این فریم‌ها مدتی است در این وضعیت به سر می‌برند. در انتظار پوشش تازه‌ای نیستند و آنچه هست- که اغلب چیز زیادی نیست- مندرس و آشفته است. زمان متوقف شده و منتظر است تا چیزی عقربه‌هایش را دیگر بار به حرکت درآورد. فریم‌ها مدتی است از شکل رسمی و فاخر خود خارج شده‌اند و در این میان اشکال خرد و غیر رسمی مجالی برای ظهور یافته‌اند. حتی دستی تصویر مورد علاقه خود را بر یکی از قاب‌ها نشانده که شاید پیشنهادی نه چندان مطمئن باشد اما همه دچار رکودی فرساینده‌اند. خلایی در زمان واقع شده و سکوت سایه گسترده است.

از منظر شیوه‌شناسی اما با چندگانگی مواجهیم. در نگاه اول و در انتخاب مواد نگاهی از جنس پاپ آرت احساس می‌شود بی‌آنکه چیدمانی از آن دست یا اجرایی باسمه‌وار را دارا باشد. تا آنجا که به هنر پاپ مربوط می‌شود تنها، رویکرد عمده آن که مبتنی برپذیرش و استفاده از مصنوعات یا فرآورده‌های زندگی معاصراست که در آثار تاجیک نمودی می‌یابد. از سوی دیگر رویکرد شبه هایپررئالیستی‌اش، به‌خصوص در پرهیز از رنگ مایه‌های متضاد و تمایل به طیف‌های رنگی هارمونیک تا حدی قابل ردیابی است. با این حال برجسته‌ترین ویژگی مجموعه آثار اخیر تاجیک عمده شدن نقش عنصری است که در دنیای تصویر از آن با عنوان «زمینه» نام می‌بریم. به‌نظر می‌رسد زمینه‌ها در این آثار بازیگر اصلی هستند و توجه نقاش را بیش از پیش جلب کرده‌اند؛ و این در حالی است که در عمده آثار پیشین او «زمینه» نقش همیشگی خود را ایفا می‌کرد.