نظربازی

زیبایی در روزهای بحران

بازخوانی هنر و جامعه در چهره تازه تهران

شرمین دالوند

تهران در سال‌های اخیر چهره‌ای دوگانه یافته است؛ سطحی پر از رنگ و حرکت و عمقی آرام اما مضطرب. خیابان‌ها و کافه‌ها شلوغ‌ترند، زنان با پوشش‌های آزادتر در قاب‌های شهری و مجازی دیده می‌شوند؛ منظره‌ای که از دور بیداری فرهنگی می‌نماید، اما از نزدیک بر زمینه‌ای از فشار اقتصادی و آینده‌ای معلق بنا شده است. در چنین وضعیتی، زیبایی مکانیسم بقاست؛ راهی برای تاب‌آوردن وقتی رفاه واقعی قابل دسترسی نیست. توهم جای واقعیت را می‌گیرد: کافه‌ها پناه می‌شوند، رنگ لباس‌ها نیازی برای دیده‌شدن است و شهر می‌درخشد نه از وفور بلکه از اصطکاک با واقعیت.

هنر معاصر تهران دقیقا همین وضعیت را ثبت می‌کند؛ رنگ‌ها روشن اما به نوعی بی‌قرارند، نورها تند و گاه بی‌هویت، ضربه‌ها عصبی و فضاها در تعلیق. یک نقاش جوان می‌گوید: «رنگ روشن هم که می‌زنم، تهش خاکستری است؛ انگار امید بی‌آنکه خاموش شود، کم‌صدا می‌ماند». این هنر جشن رنگ نیست؛ روی همه شهر لایه‌ای خاکستری کشیده شده است، این سند زیستن در زمانه‌ای است که ثبات در آن توهم و رؤیایی بیش نیست. بازار هنر نیز با احتیاط حرکت می‌کند: گالری‌ها برنامه دارند اما خریدها کم است؛ سرمایه به طلا، ارز و ملک پناه برده و هنر بیش از آنکه ابزار اقتصاد باشد، ابراز احساس است. با این همه، تولید هنری متوقف نشده؛ در استودیوهای کوچک، خانه‌ها و حاشیه شهر ادامه دارد؛ شخصی‌تر، خام‌تر، صادق‌تر.

شهر یک روی صحنه است. زنان با حضور روزمره خود زبان بصری تازه‌ای می‌سازند؛ هر قدم قاب می‌شود و هر نما به آرشیوی از زیستن بدل. عکاسان خیابانی، فیلم‌سازان کوتاه و حساب‌های شخصی، لحظه‌های بین واقعیت و رؤیا را آرشیو می‌کنند. لحظاتی که شاید دوام نداشته باشند. آنچه می‌بینیم تناقضی منسجم است: حرکت بر بستری از سکون روانی، لبخند با نگاهی خسته، زیبایی با لایه‌ای از اضطراب.

در دل همین صحنه، نمونه‌های تصویری به‌روشنی نشان می‌دهند چگونه اقتصاد مبهم و اجتماع ملتهب به زبان استعاره ترجمه می‌شود. در نقاشی یک هنرمند زن، موضوع ظاهرا «جشن» است؛ اما جشنی که تماشاگرانش شتاب‌زده رفته‌اند. تازه‌واردان با صندلی‌های خالی روبه‌رو می‌شوند و چلچراغ‌های رهاشده در نور کم سوسو می‌زنند؛ انسانی در قاب نیست. تصویر نه‌فقط پایان یک میهمانی، بلکه ثبت خلأیی است که بعد از مصرف کوتاه‌مدت شادی می‌ماند؛ شادی‌ای بی‌پشتوانه اقتصادی و اجتماعی. این جشن، نماینده اقتصاد رویدادمحور است: روشن و پرزرق‌وبرق، اما ناپایدار؛ جایی که نور پیش از آنکه «امید» باشد، «رد حضور ازدست‌رفته» است.

در نقاشی هنرمند زن دیگری، گلدان‌ها قهرمان‌اند؛ گلدان‌هایی که در واقعیت بیرون رها شده‌اند، پشت در خانه‌هایی که روزی کسی مراقب‌شان بود. نقاش، این گلدان‌های یتیم را جمع می‌کند و امید به شکوفه‌کردن بر شاخه‌های خشک را می‌کارد و گاهی واقعا می‌شکفند. این جهان کوچک، تمثیلی از اقتصاد فرسوده‌ای است که هنوز ظرفیت ترمیم دارد: سرمایه خرد عاطفی، کار پیگیر و انباشت آرام مراقبت. در زمانی که عده‌ها ناامیدکننده‌اند، گل‌های دیررس همین گلدان‌ها از ممکن‌بودن بازگشت سخن می‌گویند.

در مجموعه‌ای دیگر، هنرمندی جهانی پسا‌آدمی را تصویر می‌کند: قلمرو حیوانات و گوریل‌هایی که می‌کوشند آخرین کودک انسان را از ویرانی تمدن نجات دهند. این وارونگی مرسوم -حیوان به‌عنوان ناجی- پرسشی بنیادین می‌پرسد: وقتی انسان اقتصاد و محیطش را ترک می‌کند یا فرسوده می‌سازد، چه چیزی از «انسانیت» باقی می‌ماند و چه کس وظیفه مراقبت را بر عهده می‌گیرد؟ این روایت، هم سوگواره نظم است و هم یادآوری امکان اخلاق در دل ویرانی؛ امکانی که شاید از سوی موجوداتی برسد که به منطق مصرف‌زدگی آلوده نشده‌اند.

اگر مجموعه این آثار را کنار هم بگذاریم، رگه‌ای از نور زیر همه ابهام‌های سیاسی و اقتصادی دیده می‌شود. جشن بی‌تأمل، گلدان دوباره‌زنده و نجات کودک در جهانی بی‌انسان؛ سه استعاره که از سه سمت، به یک مفهوم ختم می‌شوند: امکان دوام. هنرمندان، به‌جای شعار، «شکل» می‌دهند؛ به‌جای قطعیت، «شاهد» می‌آورند و این همان دلیلی است که زبان بصری امروز به‌جای بیانیه، به یادداشت‌های دقیق و حساس تکیه می‌کند؛ یادداشت‌هایی که نه بزرگ‌نمایی می‌کنند و نه پنهان، فقط می‌بینند و ثبت می‌کنند.

در سطح زیباشناسی، تغییرات آشکار است: خاکستری‌های پررنگ، خطوط ناپایدار، فضاهای تهی و سکوت‌هایی که به زبان می‌آیند. در سطح اجتماعی، نقش زنان برجسته‌تر شده: آنها نه‌فقط سوژه تصویر که مؤلف آن هستند. حساسیت‌شان در ثبت تضاد «حضور/تهی‌بودن» و «نور/سایه» به هنر این دوره شفافیتی متمایز داده است. این حساسیت، امید را تبلیغ نمی‌کند؛ آن را کشت می‌کند، اندک، آرام، اما پیوسته.

بازار همچنان محتاط است، اما همین احتیاط، هنر را از تابعیت صرف قیمت به استقلال فرم و معنا سوق داده. هنرمندان برای مخاطبانی کار می‌کنند که صداقت را از زرق‌وبرق دقیق‌تر می‌سنجند. شبکه‌های اجتماعی مسیرهای مستقیم دیدار ساخته‌اند: هر پست معامله مالی نیست، اما معامله معنوی هست، قراردادی نانوشته که می‌گوید دیدن هنوز مهم است. شاید سال‌ها بعد، همین دوره را به‌عنوان «فصل یادداشت‌های کوچک امید» بخوانند؛ زمانی که اقتصاد سنگین بود و امید کم‌صدا، اما هنر به‌اندازه لازم جسور باقی ماند.

مشاهده پایانی

این روزها، تاریخ هنر ایران در لحظه‌ای حساس ایستاده است؛ لحظه‌ای که بعدها شاید در کتاب‌ها به‌عنوان «دوران امیدهای پنهان و تاب‌آوری» نام‌گذاری شود، پیش‌درآمدی بر موجی بزرگ از تغییر. تهران هنوز همان تابلوی از دور درخشان و از نزدیک خسته است، اما در دل همین خستگی، نشانه‌هایی از باقی‌ماندن می‌جوشد: چلچراغی که برای هیچ‌کس می‌لرزد، گلدانی که دیر اما می‌شکفد و گوریلی که کودک آخر انسان را در آغوش دارد. اگر دقیق‌تر ببینیم، زیبایی فقط پوشش واقعیت نیست؛ خود واقعیتی است که راه ادامه‌دادن را نشان می‌دهد، نه با فریاد، که با روشنایی کم‌صدا.

عکس به‌مثابه آشکارکننده حقیقت، نه بازنمایی

تحلیلی بر مجموعه عکس‌های گلناز زیبنده‌خو در نمایشگاه «عکس» در گالری ۰۰۹۸۲۱

حسین گنجی

هایدگر جایی می‌نویسد: «حقیقت نه در بازنمایی، بلکه در گشودگی و انکشاف پدیدار می‌شود». مجموعه‌عکس‌های اخیر گلناز زیبنده‌خو دقیقا در چنین منطقی عمل می‌کنند؛ عکس نه به‌عنوان رسانه ثبت لحظه، بلکه به‌عنوان فرایند انکشاف و واژگونی ادراک. نمایشگاه او با عنوان عامدانه و ایهام‌دار «عکس»، دقیقا بر همین نکته انگشت می‌گذارد؛ این مجموعه نه درباره طبیعت است، نه درباره منظره؛ بلکه درباره «ماهیت خودِ عکس» است.

زیبنده‌خو با استفاده از عکاسی آنالوگ و چاپ نگاتیو روی کاغذ مات اپسون، به‌جای آنکه چشم‌انداز را ثبت کند، در آن دستکاری نمی‌کند؛ بلکه ادراک ما نسبت به چشم‌انداز را مختل می‌کند. اینجا همان ناحیه‌ای است که رولان بارت از آن با مفهوم «پانکتوم» یاد می‌کند؛ لحظه‌ای که عکس، زخم می‌زند و آرامش عادت دیداری را بر هم می‌ریزد.

در بیشتر قاب‌های این مجموعه، طبیعت آن‌گونه که می‌شناسیم حضور ندارد. کوه‌ها نه شکوهمند که وارونه‌اند، آسمان نه پس‌زمینه که «پیش‌زمینه» است و خط افق -نشانه‌ای که از دوره رنسانس به این سو تعریف‌کننده پرسپکتیو در هنر غرب بوده- به‌کلی از مرکزیت ساقط می‌شود. چشم‌انداز از نقش متعارف خود محروم می‌شود و از جایگاهی ممتاز به موقعیت فرعی تبعید می‌شود؛ به پایین‌ترین بخش کادر.

این جابه‌جایی عمدی، صرفا تکنیکی نیست؛ زبان است. واژگونی تصویر، استعاره‌ای دیداری از واژگونی معناست؛ از تغییر رابطه انسان امروز با واقعیت. این عکس‌ها نه تخریب طبیعت‌اند، نه ستایش آن؛ بلکه پرسش از موقعیت سوژه در برابر جهان هستند.

زیبنده‌خو برخلاف جریان غالب طبیعت‌نگاری، چشم‌انداز را بهانه نمی‌کند. سوژه اصلی این آثار خودِ «عکس» است. او با هوشمندی، میان مفهوم «Subject» و «Object» مرز می‌ریزد. عکس در این مجموعه هم دیده می‌شود و هم درباره دیدن حرف می‌زند. عکس هم شیء است (ابژه) و هم فرایند معناسازی (سوژه). این همان چیزی است که ویلم فلوسر در کتاب «به سوی فلسفه عکاسی» از آن با عنوان «قدرت مفهومی عکس» یاد می‌کند. در این پروژه، فرایند اهمیت دارد؛ مثل نقاشی جکسون پولاک که فرایند خلق از خود اثر جدایی‌ناپذیر است. زیبنده‌خو با تکیه بر عکاسی نگاتیو، اجازه می‌دهد جابه‌جایی و وارونگی‌ای که ذاتا در پروسه ظهور عکس رخ می‌دهد، به بخشی از زبان مفهومی اثر تبدیل شود. بنابراین واژگونی تصویر فقط یک بازی فرمی نیست؛ از دل مواد و متریال عکاسی بیرون آمده است.

می‌توان این آثار را فقط در سطح فرمی تحلیل کرد و کار را تمام‌شده دانست. اما خطر ساده‌سازی آنجاست که نگاه انتقادی و لایه دوم معنا را نادیده بگیریم. این عکس‌ها نشانه‌شناسی اجتماعی هم دارند. در جامعه‌ای که هرروزه از «فتح قله‌ها» و «موفقیت» و «پیشرفت» سخن گفته می‌شود، زیبنده‌خو کاری رادیکال می‌کند: دره را به جای قله می‌نشاند. این نه‌فقط یک جابه‌جایی بصری، بلکه واژگونی اسطوره پیشرفت است. او چشم‌انداز را به نقد چشم‌انداز مسلط جامعه تبدیل می‌کند؛ جامعه‌ای که در آن همه چیز معکوس شده است؛ حقیقت، عدالت، ارزش‌ها، معنا.

عکاس با ظرافت، بدون شعار، بدون سانتی‌مانتالیسم، بدون ایدئولوژی مستقیم، زیبایی را علیه توهم استقرار می‌بَرد. تصویر دیگر مطمئن نیست. زمین زیر پای تماشاچی سفت نیست. ما با عکس‌هایی مواجهیم که نه‌فقط دیده می‌شوند، بلکه ذهن را ناامن می‌کنند.

مجموعه «عکس» در نهایت تصویری از بحران ادراک در دوران معاصر است. بحران «دیدن»، بحران «حقیقت»، بحران «نقطه اتکا». زیبنده‌خو نه روایت می‌کند، نه تفسیر؛ بلکه فقط «وضعیت» را نشان می‌دهد: زمانه‌ای که همه چیز واژگون شده، اما همچنان زیباست؛ به طرز مشکوکی زیبا.

کار زیبنده‌خو ادامه یک سنت مهم در عکاسی معاصر است؛ عکاسی انتقادی مبتنی بر روش. از مدرسه دوسلدورف تا آگوست زاندر، از آندریاس گورسکی تا توماس روف و حتی از زاویه‌ای دیگر تا عکاسی مفهومی ویتکین؛ اینجا مسئله «تصویر» نیست، مسئله اندیشیدن از طریق تصویر است. این همان جمله مشهور گرهارد ریشتر است: «نقاشی شکل دیگری از اندیشیدن است». این مجموعه ثابت می‌کند عکاسی نیز چنین است.

نگاهی به مفاهیم فیگور، فیگوراسیون و فیگوراتیو

به بهانه نمایش آثار ناهید کاکا در گالری عصر

فاروق مظلومی

اگر برای اثر هنری و ادبی ساختار تکامل قائل شویم و از کلمه توهمی خلق یکباره که مبتنی بر اتفاق است، بپرهیزیم، مجبوریم به عنصر زمان تقویمی توجه کنیم. از این‌رو دیگر زمان طبقه‌بندی‌هایی مثل رئالیسم و سوررئالیسم و باقی ایسم‌ها به سر آمده است. دوره ایسمی دوره‌ای بود که اثر هنری را بیشتر به واسطه آنچه نشان می‌داد و چگونه نشان می‌داد، طبقه‌بندی می‌کردند؛ یعنی دوره مدرنیسم که مبتنی بر تمایز و تفکیک بود. در این دوره بیشتر به وجه قابل رؤیت اثر توجه می‌شد؛ مثلا می‌گفتند که این نقاش درخت را با این شیوه رنگ‌گذاری کرده و نمایش داده پس امپرسیونیست بوده است. جهان ادب و هنر بایستی وارد دوره بازنمایی چه چیز و چگونه می‌شد که از آن خارج شود؛ چون شما نمی‌توانید بدون ورود به فروشگاه بگویید از فروشگاه خارج شدم. پس تمام هنر و تاریخ هنرِ ایسمی بسیار مهم و مؤثر بوده است. اما الان دیگر تکرار این ایسم‌ها در خارج از مباحث تحقیقی و آکادمیک یعنی در عرصه عمل بسیار عوامانه است؛ به همین دلیل وقتی دیدم در کاغذدیواری گالری ماه، مرحوم واحد خاکدان را هایپررئالیست معرفی کرده‌اند، دلم برای گالری‌دار سوخت که تا این حد در برابر معرفی یک هنرمند بیچاره هستند و چقدر هنرمند و هنر بی‌دفاع است.

حالا دیگر طبقه‌بندی‌های رایج گذشته با جزئیات کالبدشکافانه‌شان امری منسوخ و طرح‌شان مایه بهت و شاید دستمایه تمسخر باشد. اما بیشتر از موجد خنده بودن، موجد خشم است؛ چراکه جریان وارداتی ایسم‌ها مسیر رسم و نقش در ایران را به یک رویداد دست‌دوم تبدیل کرد. ایسم‌ها از اروپا آمدند که محمد غفاری را از اولین واردکننده‌های هنر ایسمی می‌شود لحاظ کرد. این واردات به سرزمین صادرکننده رسم و ترسیم و معماری تأسف‌برانگیز است.

در فلات ایران شغل مهمی به نام رسامی بود، به شغل بنده هم در گذشته ایران مساحی می‌گفتند. ما در فلات‌مان رسام داشتیم و رسام ارشد را رسام‌باشی می‌نامیدند. رسام‌های فلات ایران در صنعت کاشی، معماری، تذهیب و نقوش روی دیوار نقش سازنده اولیه را داشتند، اما سرساختار نبودند.

بیایید به تفاوت ترسیم با تصویر توجه کنیم. من سال‌ها ترسیمات هندسی را تدریس کرده‌ام، اما در اینجا به رسم امانت‌داری از معمار برجسته ایران، بهرام شیردل، کمک می‌گیرم که می‌گویند: ترسیم مربع با تصویر مربع متفاوت است.

بیایید این موضوع را بشکافیم. در عمل ترسیم، ما مربع خودمان را با استفاده از پرگار و خط‌کش می‌سازیم ولی در عمل تصویر، ما مربع دیگری را که در ذهن‌مان یا عکس مقابل‌مان است، بازنمایی می‌کنیم.

در اهمیت ابزار در هنر و معماری همین‌قدر بگویم که پرگار شکلی را درست می‌کند که بیشترین سطح را برای یک طول ثابت مشخص می‌کند؛ بله دایره. چون به مربع اشاره کردم بد نیست بگویم در طول ثابت، مربع بیشترین مساحت را بین چهارضلعی‌ها اشغال می‌کند.

از این‌رو تکرار مربع در تاریخ ساخت فلات ایران بیشتر از یک امر زیبایی‌شناسانه که به توزیع عادلانه امر محسوس و شخصیت سنگین سکوت در مربع برمی‌گردد، یک امر اقتصادی بوده است. داخل پرانتز بگویم که سکوت پدیداری است مهم‌تر از خود انسان ساکت. اغلب پدیدارها حد وسط و متوسط‌الحالی دارند مانند خود انسان. اما سکوت یا خیلی خوب است یا خیلی بد. یا نشانه ضعف است یا قدرت. مربع در هنر و معماری ایران، سکوتِ حامل قدرت است.

قصدم از تبیین ترسیم و تصویر این است که بگویم ما نیازی به طبقه‌بندی‌های بعد از مدرنیته که بسیار کلی‌تر از طبقه‌بندی‌های مدرنیته هستند، نداشتیم؛ منظورم طبقه‌بندی نقاش و نقش به کلمات فیگور، فیگوراسیون و فیگوراتیو است. در اینجا به خلط ترجمه painter به نقاش اشاره می‌کنم. painter به رسام نزدیک‌تر است تا نقاش. پینتر الزاما با نقش و بازنمایی سروکار ندارد.

از طرفی ورود مضاف و مضاف‌الیه fine art هنرهای زیبا و خود کلمات زیبا و زیبایی‌شناسی که به‌عنوان ترجمه Easthetic در نظر گرفته می‌شود، یکی از عوامل گمراهی در درک مفاهیم هنر فلات ایران است. کلمه فاین به خودبسندگی، خودارجاعی و خلوص بیشتر از زیبایی اشاره دارد؛ یعنی در کلمه فاین بیشتر از زیبایی به والایی اشاره می‌شود. برای درک تفاوت والا و زیبا کتاب ادموند برک مرجع خوبی است. نمی‌شود کلمه زیبا را برای گل سرخ استفاده کرد و هم‌زمان برای کوه یا برج گاهنامه در پاسارگاد به کار برد. زیبایی برای تخت جمشید کم است؛ تخت جمشید باشکوه است.

نقاشی‌های ناهید کاکا، فیگور هستند یا فیگوراتیو یا فیگوراسیون. متأسفم؛ چاره‌ای جز استفاده از این کلمات وارداتی نداریم. بیچاره‌مان کرده‌اند. فیگور اثری است که حسی را برمی‌انگیزد و حتی اگر شکل شبیه یک شیء خارجی است ولی غایتش بازنمایی نیست. از این‌رو آیا بزرگ‌ترین نقاشی خانم کاکا در این نمایشگاه که اتفاقا اشکال مشخص هم ندارد، فیگور است؟ جواب این است که می‌توانست فیگور باشد ولی در حال گذر از بازنمایی شکل (فیگوراتیو) به ایجاد حس (فیگور) است. این مرحله گذر فیگوراسیون نام دارد. شاید این اثر برای یک مخاطب دیگر یک فیگور باشد، چون نقاشی یک امر زمینه‌مند contextualized است. اینجا به اجماع نظرها توجه دارم.

به ناچاریِ من در استفاده از ترجمه جعلی painter و کلمات خارجیِ دیگر توجه کنید. در اینجا مجبورم به ترجمه نادرست روبین پاکباز برای کلمه فیگور اشاره کنم که این کلمه را با کاربرد عام آن به معنی شکل یا پیکره انسانی یا حیوانی ترجمه کرده است که با جان این واژه از نظر ژیل دلوز و کلود سولژ و پیر سولژ و... تفاوت ماهوی دارد.

تصویر فیگوراتیو به یک چیز مشخص خارج از نقاشی اشاره می‌کند، اما فیگور یک چیز دیگر را می‌سازد پس دست‌دوم نیست. الزامی برای وجود بدن در فیگور وجود ندارد.

از این به بعد واژه نقاش فیگوراتیو را به‌عنوان یک صفت تکنیکی و سطح پایین به کار ببریم؛ یعنی هنوز درگیر تصویرسازی شیء است، ولی خوشبختانه در حال گسستن از آن. در فیگور ما با بخش غیرقابل رؤیت هنر یعنی میدان‌های حس و شدت و نیرو و حرکت سروکار داریم که به تسلط نظام زبان درنمی‌آیند. نظامی که ذهنی است و با ابزاری مثل تفسیر آثار مفهومی به خدمت دیکتاتورها درمی‌آید و به دست دیکتاتورها مصادره به مطلوب می‌شود.

فیگور گسست از بازنمایی است. فیگور نه نشانه‌ای از جهان، بلکه اثر نیروها بر ماده است.

ژان لیوتار در آثارش به‌ویژه در Discours, figure، فیگور را نوعی شکاف در نظم گفتار می‌داند. یعنی جایی که زبانِ بازنماینده از هم می‌پاشد و امر تصویری (le figural) وارد میدان می‌شود. لیوتار فیگور را عنصر پیشازبانی و ضد ساختار معنایی می‌داند.

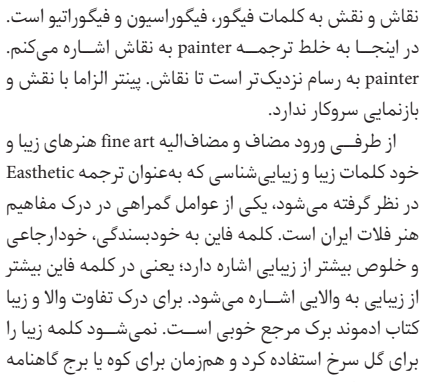
فیگور یک رویداد بدنی است و نه ذهنی. یعنی نقاش فیگور از دست و چشمش یعنی از بدنش بیشتر از ذهنش استفاده می‌کند.

دلوز گاهی از فیگوراسیون به‌عنوان سطحی که باید از آن عبور کرد تا به «فیگور» رسید، یاد می‌کند. نقاش فیگور مثل فرانسیس بیکن حتی اگر انسان نقاشی کند، احساس نوعی از انسان‌بودن را انتقال می‌دهد نه خود انسان را. ولی پرتره‌های فاجار که آثار مهمی هم نیستند، یک کار فیگوراتیو هستند که به فیگوراسیون هم نمی‌رسند.

برای خانم کاکا در این دوره از سن‌شان این یک خبر خوب است که در رنگ روی کانواس در دوره مهم فیگوراسیون است و مجموعه‌داران حرفه‌ای باید آثاری از تمام دوره‌های یک هنرمند را تهیه کنند. این دوره‌ها عبارت‌اند از: فیگوراتیو، (دوره بازنمایی و معناسازی)، فیگوراسیون (دوره در حال عبور از بازنمایی و معنا) و فیگور (دوره امر متعالی و خودبسنده و بدون بازنمایی که کاملا موجد حس است).

بیکن نقاش فیگور بود. پیر سولژ نقاش فیگور بود. فروید نقاش فیگور بود نه فیگوراتیو. اما اغلب نقاش‌های معروف دنیا این سه دوره را طی کرده‌اند. و ناهید کاکا باید توجه کند که دوره فیگوراسیون بسیار دوره مهمی است؛ چون بعد از گذر از این دوره است که نقاش یا به سمت نقاشی فیگوراتیو بازمی‌گردد یا به سمت فیگور پیش می‌رود.

ناهید کاکا در تابلوهای بستر کاغذ و ماده آبرنگ به فیگور نزدیک‌تر شده است. آیا این به خاطر روح ایرانی ماست که تاریخ رسم و رسامی روی کاغذ داریم؟ همان ایران و فلات ایران که در آن کاغذ را آهار می‌زدند تا مرکب روی آن پخش نشود.



Untitled | 39x 29 cm | WaterColor on Cardboard |

نگاه

یک سفر (مأموریت) و چند پرسش

ادامه از صفحه ۱۰

همچنین در کنفرانس High level Conference on Glcries که سال گذشته در تاجیکستان برگزار شده بود، در حالی در غیاب کارشناسان مرتبط و مطلع، فقط مدیر امور بین‌الملل سازمان به این سفر اعزام شده بود که فرصت تعریف پروژه‌های مشترک در حفاظت از یخچال‌های کشور در علم‌کوه و زردکوه از بین رفته، عملا حضور ایشان بدون هرگونه عایدی برای کشور بود.

۲. از آنجایی که شرکت در رویدادهای خارجی به تبادل تجربیات و همکاری‌های متقابل ختم می‌شود، فرصت مناسبی برای توانمندسازی بدنه سازمان فراهم می‌کند و تسهیلات (فاند) اهدایی از سوی کشور میزبان معمولا باید در اختیار نیروهای سازمان حفاظت محیط زیست قرار بگیرد. برای شرکت در سفر اخیر ریاست سازمان با همراهان به ترکیه نیز از سوی کشور میزبان دو فاند (تسهیلات ویژه رفت‌وآمد و اسکان) برای دو نفر از کارکنان سازمان حفاظت محیط زیست به این سازمان تعلق گرفته بود، اما این فاند به‌جای آنکه برای ارتقا و توانمندسازی بدنه سازمان به کار گرفته شود، به مشاور عالی ریاست سازمان که نیروی بازنشسته سازمان است، تعلق گرفته است. این روند که قبلا هم سابقه داشته، در حالی صورت می‌گیرد که سازمان حفاظت محیط زیست از حضور و شرکت نیروهای توانمند خود در بعضی اجلاس بین‌المللی که دستاوردهای مهمی می‌توانند برای کشور فراهم کنند، حمایتی به عمل نمی‌آورد. به‌عنوان مثال در کنگره اتحادیه جهانی حفظ طبیعت یا IUCN که در مهرماه سال جاری در ابوظبی برگزار شد و فرصت مناسبی برای پیوستن به پروژه‌های مشترک و جذب حمایت‌های مالی از آنها یا کسب اطلاع از پروژه‌های مشابه بود، هیچ نماینده‌ای از سوی سازمان به این اجلاس فرستاده نشد. رئیس سازمان حفاظت محیط زیست باید این نکته را مدنظر داشته باشد که هدف از سفرهای خارجی، شرکت مؤثر در مذاکرات تخصصی و گسترش همکاری‌های دوجانبه یا چندجانبه است، نه اهدای رانت به دوستان و یاران غیرمرتبط.

۳. ریاست سازمان حفاظت محیط زیست که معاون رئیس‌جمهور و متولی سازمان حفاظت محیط زیست کشور است، برای شرکت در اجلاس و سه نشست، به همراه دو مشاور و مدیر کل حوزه پنج روز را به دلیل شرکت در یک برنامه در کشور نبوده است. این در حالی است که به دو دلیل معمولا این سفرها باید به‌گونه‌ای برنامه‌ریزی شود که حداقل اقامت مقامات عالی در کشور خارجی صورت گیرد. نخست آنکه مأموریت‌ها برای انجام امور است نه سفر تفریحی و این امر برای مدیران عالی کشور و اعضای هیئت دولت به دلیل وظایفی که بر عهده دارند، حتی از حساسیت بیشتری هم برخوردار است، مگر اینکه بپذیریم حضورداشتن یا حضورنداشتن فردی در رأس مجموعه کاری اصولا محلی از اعراب ندارد. دوم آنکه بابت هر روز حضور این افراد، دولت موظف است مبالغ سنگینی برای هزینه‌های اقامت و حق مأموریت به ایشان پرداخت کند و اصولا در وضعیت کنونی کشور و وضعیت معیشتی مردم پرداخت این‌گونه هزینه‌ها که از جیب دولت یا همان بیت‌المال پرداخت می‌شود، باید از حساسیت خاصی برخوردار باشد.

۴. از رئیس سازمان حفاظت محیط زیست انتظار می‌رود در روندی که در سفرهای خارجی به لحاظ ضرورت شرکت افراد تیم اعزامی، تعداد روزهای سفر و تعداد تیم اعزامی و گزینش همراهان اتخاذ کرده‌اند، بازنگری کنند؛ به‌ویژه اینکه طبق گزارش‌های رسیده، قرار است ایشان همراه با یک تیم شش‌نفره در آذر امسال در اجلاس تغییر اقلیمی COP30 که در برزیل برگزار می‌شود، شرکت کنند. این در حالی است که این سازمان به واسطه وظایف ذاتی خود در حفظ محیط زیست و سیاست‌های کلان محیط زیست ابلاغی توسط مقام معظم رهبری، متولی و هاب تخصصی تغییر اقلیم در کشور است و پیش از این سال‌ها دبیرخانه تغییر اقلیم کشور بوده است، از سال گذشته با بی‌تدبیری مرکز بین‌الملل سازمان، این دبیرخانه به وزارت خارجه واگذار شد. با همه این احوال، ظاهرا این سازمان نمی‌تواند از حضور مقامات خود در آن چشم‌پوشی کند و با وجود این واگذاری و هزینه‌های سنگین مترتب بر این سفر، اعزام این تیم را پیگیری می‌کند.