کلنسپت

داستان هنرهای مفهومی - بخش چهارم

خوردن ریشه‌های درخت

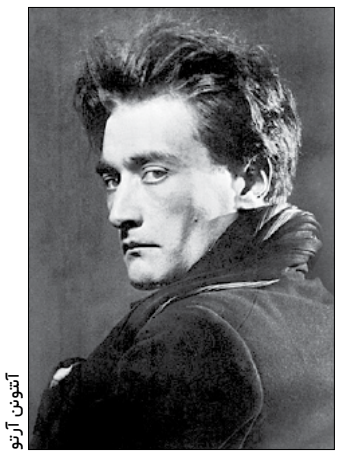


علیرضا امیرحاجبی

■ همه چیز در هنر مفهومی از «مارسل دوشان» آغاز نمی‌شود و به او نیز ختم نخواهد شد. هرچند وی سهم مهمی در این جابه‌جایی عظیم دارد ولی دیگران نیز در سطوحی متفاوت به رشد و گسترش این هنر چندوجهی کمک بسیار کردند. بخشی از این تاثیرات مربوط به هنرمندانی می‌شود که در تلاشی متناوب، خود را از هنر تئاتر جدا کرده تا راه و روشی جدید را پایه‌گذاری کنند. هنرمندانی که با درک صحیح از ساختارهای زبانی تئاتر و نیز استیلای ادبیات بر این هنر، به شکلی رادیکال سعی کردند تا کنش فردی را از حوزه تئاتر خارج کرده تا به نوعی استقلال دست یابند. ریشه‌های هنر اجرایی یا پرفورمنس بازهم به هنرمندان نهضت دادا بازمی‌گردد. به‌خصوص اجراهای شگفت‌آور «تریستان تزارا» شاعر نیمه‌مجنون رومانیایی که به قول «ریشتر» گروه «دادا» بدون او وجود نداشت. تداعی آزاد، حرکات غیرقابل پیش‌بینی و جنون‌آمیز، بداهه‌گویی‌های بی‌سروته که باعث حیرت همگان می‌شد. این یک طرف ماجرا بود.

از طرفی دیگر، هنرمندان برجسته‌ای چون «آنتونن آرتو» کارگردان بزرگ تئاتر فرانسه که مدتی نیز با سوررئالیست‌ها در ارتباط بود، در اجرایی به نام «طاعون» (۱۹۳۳) و در برابر تعداد کثیری از حاضران، جنجالی راه انداخت. او که برای یک سخنرانی به سوربن دعوت شده بود به جای ایراد نطقی همه‌فهم و تر و تمیز، بدون اعلام قبلی روی صندلی نشسته و با حرکاتی اغراق‌آمیز از جمله لرزش شدید بدن، تهوع، تشنج، درست به‌مانند یک بیمار مبتلا به صرع باعث حیرت و تنفر حضار شد. آرتو روی زمین دراز کشید فریاد زد، فریاد را تبدیل به جیغ‌های گوشخراش کرد، مانند مسیح خود را بر زمین به صلیبی خیالی کشید و پس از پایان کار به دوست خود گفت: «همیشه می‌خواهند چیزهایی معمولی بشنوند... یک سخنرانی درباره تئاتر و طاعون. من اما می‌خواهم به‌طور تجربی طاعون و نکبت را نشان دهم. بله می‌ترسند اما بیدار می‌شوند. می‌خواهم که بیدارشان کنم. آنان درک نمی‌کنند که مرده‌اند. مطلقا مرده‌اند. کور و کر. من نمایشگر جان‌کندن آنان هستم. این جان‌کندن را نمی‌توان نوشت. کشمکشی در کار من است مانند دست‌وپا زدن در هنگام تولد.»

آرتو به‌دنبال یک روش منحصربه‌فرد در اجرا بود که با زبان گفتاری و نوشتاری بیگانه باشد. نوعی زبان بدوی



آنتونن آرتو

و ابتدایی که بیش از هر چیز به کنش‌های روان‌تنی وابسته شود. حرکاتی غریزی که ذات انسان پی‌جوی آن است. وی در بیانیه «زبان پاک» به این نحوه اجرا اشارات مبهمی می‌کند. روایت و داستان‌گویی در هنر آرتو جایی ندارد و این خود در آینده به استقلال هنرهای اجرایی کمک فراوانی خواهد کرد. آرتو به‌دنبال تبدیل‌شدن به یک دیوانه نیست بلکه به‌شدت بر خرد بنیادین تاکید می‌کند. مشکل آرتو و بسیاری دیگر از هنرمندان آن دوره، وجود عقل‌ابزاری و مادیتی است که بر هنر کلاسیک استیلا داشت. ایده‌های آرتو توانست به هنرمندان پس از او این اطمینان را بدهد که می‌توان از شر استیلای بی‌چون و چرای ادبیات عقل‌مدار بر هنر خلاص شد. هنر پرفورمنس از چنین جایگاهی روند روبه گسترش خود را ادامه داد. همان‌طور که آرتو می‌خواست و انجام داد، مساله در هنر اجرایی، بازگشت دوباره انسان به بدن خود بود. آرتو خود را برای یک مفهوم اجتماعی یا فلسفی تبدیل به رسانه‌ای می‌کرد که می‌تواند با مردم سخن بگوید. هنر بدنی، محیط و فضایی را برای هنرمند و مخاطب ایجاد می‌کند تا بدون واسطه درگیر یک مفهوم شود. هنر پرفورمنس به همین دلیل در کنار سایر رشته‌های زیرشاخه‌ای هنر مفهومی قرار گرفت. اجرا در این شکل می‌تواند با صدها عنصر بصری و صوتی تلفیق شود و ماهیتی تازه را بیافریند. پس از آرتو هنرمندانی چون «جوزف بویز» آلمانی با شیوه‌ای نبوغ‌آمیز هنر اجرا را به جهانیان معرفی کرد. بویز هنرمندی بود با دغدغه شدیدی برای ارتباط با مردم. از چه راهی؟ با کدام وسیله و رسانه؟ با هنر اجرا و نیز سایر رسانه‌هایی که به درد بیان مفهومی عام یا خاص می‌خورند. بویز با گروهی از هنرمندان از ملیت‌های مختلف به همکاری پرداخت، گروه هنری «فلاکسوس.» این نهضت که عمری طولانی نیز نداشت به همراه جوزف بویز فضای هنر معاصر را به اشکال مختلف تحت‌تاثیر قرار دادند. هدف اصلی تمامی هنرمندان فلاکسوس از جمله بویز مرتبط‌ساختن هنر به شکلی مستقیم با مردم و زندگی روزمره آنان بود. البته تا کجای کار موفق بودند و عاقبت‌شان به کجا رسید، در هفته‌های آینده به آن خواهیم پرداخت.

گفت‌وگو با «علیرضا سعادتمند» همزمان با نمایش آثارش در گالری «ساربان»

دیکتاتور روی بوم

آزاده جعفریان



عکس: ملک رسولی

مخاطبان «علیرضا سعادتمند» را به عنوان یک هنرمند نقاشیخط می‌شناسند، ولی او این بار آثار متفاوتی را در گالری ساربان به تماشا گذاشته است. سعادتمند تمام حریم بوم‌هایش را به فیگور یک سیاستمدار دیکتاتور داده تا فرد، شخصیت خود را در چهره و اشیای اطرافش، به تصویر بکشد. بیننده در مواجهه با آثار این دوره سعادتمند دچار شوکی می‌شود که چطور یک هنرمند نقاشیخط آثاری اینچنینی پدید آورده، ولی به طور قطع پس از خواندن و شنیدن حرف‌های هنرمند، می‌توان فهمید که سیر تفکرات و ایده سعادتمند خواه ناخواه به این راه کشیده می‌شد. حتی او در دوره گذشته آثارش نیز به زبان بی‌زبانی ایده متفاوت خود را در همان نقاشیخط‌ها بیان کرده بود ولی در این آثار از زبان پنهانی و رازآلود دست کشیده و روی بوم‌هایش به صورت علنی سراغ سوژه ریشخند سیاستمداران دیکتاتور دنیا رفته است.

کارهای شما به نوعی مرا شوکه کرد. چگونه از فضای نقاشیخط به این فضاهای کاملا متفاوت در حریم بوم‌هایتان دست یافتید؟

از ابتدای شروع کار هنری، قایل به سبک شخصی نبودم و محدودیتی برای خود به وجود نمی‌آوردم. تفکر پشت یک اثر هنری از هر چیزی برایم مهم‌تر و ارزشمندتر است. در کارهای سابقم که عموما نقاشیخط بودند، همیشه سعی‌ام بر این بود که آثارم چه از لحاظ تکنیکی و چه از لحاظ تفکری در راستای اندیشه خودم باشند. در آثار گذشته ذهنیات و درونیات من در مواجهه با فضای اطراف، به شکل فضایی انتزاعی تجلی پیدا می‌کرد و آثار پر از نوشته‌هایی بودند که از ذهنم می‌گذشت. در دوره بعد کلماتی در بوم بود که به صورت معکوس نوشته می‌شد. در واقع معنای بیرونی نداشتند ولی در عین حال معنا و مفهومی ورای یک شعر و نوشته را القا می‌کردند. آثار آن دوره نیز اشاره من به دنیای معاصر و تغییر ارزش‌ها و معکوس شدن معنای اخلاق و انسانیت بود که حتی آثار در پایان به تلویزیون‌ها و توده کارتن‌هایی با تصویر مغز می‌رسید. اگر کارهای قبلی مرا دنبال کرده باشید، آثار این دوره از لحاظ تفکر و اندیشه، نسبت به دوره قبل تغییر آنچنانی نداشته است. اتفاقات جهان معاصر، من را واداشت تا بازگشتی به سیاستمداران گذشته و امروز داشته باشم و علت آن هم درگیری‌های ذهنی من و شاید همه مردم جهان با این مسایل بود.

ایده نقاشی با رویکرد سیاسی از کجا پدید آمد؟

شاید درست نباشد که از عبارت سیاسی برای این کارها استفاده کنیم. بله شخصیت‌های بوم‌های من عموما سیاستمداران معروف دنیا هستند ولی همیشه در پس رفتارهای سیاسی نوعی بی‌اخلاقی و بی‌توجهی به ارزش‌ها و کرامات انسانی وجود دارد و همیشه در دموکراتیک‌ترین کشورهای جهان رجال سیاسی بر سر موضوعاتی اصرار می‌ورزند که فقط در آن جایگاهی که دارند این رفتار توجیه می‌شود و اگر حتی خود فرد به یک بیننده خارج از گود بدل شود چه بسا به همان رفتار خود بخندد. این تناقض در تفکرات برای من جالب بود. در واقع برای من به عنوان یک بیننده بیرونی، طنز تلخی بود. در هر صورت اگر فرد سیاسی هم نباشید این اتفاقات در اطراف هست ولی شاید نتوان کاری کرد ولی درگیری ذهنی حتمی است.

این شخصیت‌ها را بر چه اساسی انتخاب کردید و چه ملاک‌هایی در انتخاب آنها تاثیر داشت؟

بیشتر اشخاصی هستند که روزها، ماه‌ها و حتی سال‌ها بر زندگی مردم دنیا تاثیرات ناخوشایندی گذاشته‌اند. گاه مردمان همان سرزمین از دست سیاستمداران در عذاب بودند و گاه نارضایتی مردم شروع نابودی آنها شده و حتی گاهی نیز کشورهای دیگر را مورد تعرض قرار می‌دادند و آن کشورها علیه آنها شوریده‌اند. به طور کلی همه این اشخاص از قدیمی‌ترین تا جدیدترین‌شان شاخصند و همه دنیا آنها را می‌شناسند.

از تکنیک کار بگویید، ظاهرا فرآیند خلق یک اثر تلفیقی از چاپ و نقاشی است؟

از لحاظ بصری آثار نزدیک به تکنیک استنسیل که در نقاشی گرافیکی (خیابانی) استفاده می‌شود، است. ولی در واقع از تکنیک آن استفاده نشده و کارها نقاشی شده ولی این تصور را ایجاد می‌کند که با تکنیک استنسل اجرا شده‌اند. بنابه علاقه‌ای که به گرافیک داشتم، سعی کردم فضایی اینچنینی را روی بوم پدید آورم و غیر از این نیز، دلیل دیگر این حالتی که شما می‌گویید، نمایی از چاپ و... به علت این بود که مسایلی که می‌خواستم به آن بپردازم باید به صورت گویا و صریح بیان می‌شد.

شما با ارایه اشیایی مثل گل، توپ، قوطی کوکاکولا، بادکنک و... اثری معاصر را پدید آوردید و در واقع با این کار کل اثر را به سمت کاریکاتور سوق دادید، نظرتان در این‌باره چیست؟

طنز در اثر هنری، به معنای گرایش به کاریکاتور نیست ولی گاهی در هم تداخل می‌کنند. هدف من طنز بوده چون اکثر این افراد آدم‌های جدی بودند هر چند روی اندیشه و تفکرات خود پافشاری می‌کردند ولی در طول زمان، تاریخ قضاوتی دیگر از آنها داشته است. شاید متفکران و فیلسوفان جهان آنقدر پافشاری نسبت به تفکرات خود نداشتند که اهل سیاست بر تفکرات خود اصرار می‌ورزیدند. این آثار را بیشتر می‌توان پاپ آرت دانست تا کاریکاتور.

استفاده از قوطی کوکاکولا به شکل کولاژ در یکی از آثار به نوعی کار را به گونه دیگر هنری بدل کرده است. از این نوآوری بگویید.

بسیاری از جنگ‌هایی که در دنیا در می‌گیرد از طرف دنیای سرمایه‌داری است. به وجود آمدن جنگ‌ها و تداوم آنها موجب تقویت و گاه ترمیم یک سیستم سرمایه‌داری می‌شود. با وجود اینکه جنگ‌ها با لباس‌های قشنگ مانند وطن‌پرستی و تعصبات قومی و مذهبی تزیین می‌شوند ولی در واقع چنین نیست. در همین اثری که گفتید نوشته‌ای در بالای سر صدام وجود دارد که من جنگیدم و اعدام شدم فقط به دلیل کوکاکولا. کوکاکولا جزو شاخص‌ترین علایم تجاری جهان است. به جهت مفهومی که در کار بود، ترجیح دادم، خود قوطی کوکاکولا را کولاژ کنم تا در رساندن معنی و مفهوم تاکید بیشتری داشته باشم در ضمن دوست داشتم اثر شبیه بیلبوردهای تبلیغاتی که یک ستاره سینما یا ورزش و... یک جنسی را تبلیغ می‌کند، باشد.

در این بوم‌ها فضاهای خالی زیاد دیده می‌شود و تمرکز روی فیگور فرد سیاستمدار است.

سیاستمدارانی که من روی بومم آوردم اکثریت دچار غرور و خودخواهی بودند و هستند و فکر می‌کنند فقط خود درست می‌اندیشند و مابقی نمی‌فهمند. ترجیح دادم با فضای خالی بوم و تنها فیگور به این نکته اشاره داشته باشم. به قول شاملو: «اهل سیاست به قداست زندگی نمی‌اندیشند و انسان‌ها را به مثابه وسایلی ارزیابی می‌کنند که عندالاقتضا جهت رسیدن به اهداف خود به وجود آمده‌اند. در جهانی که اداره آن به دست اوباش و دیوانگان افتاده است هنر چیزی نیست در حد تنقلات و امید هیچ نجات‌بخشی از آن نیست.»

در میان آثار کاری متفاوت دیده می‌شود که به نوعی انتزاعی‌ترین اثر نمایشگاه است. این تابلو بوسه مرگ را تداعی می‌کند.

این اثر براساس عکس انفجار بمب اتم ساخته شد که بوسه‌ای روی آن خودنمایی می‌کند و بر گردن آن، گردنبندی از علامت صلح آویخته شده است. در روزگاری زندگی می‌کنیم که بیشتر سیاستمداران جهان با داشتن ده‌ها کلاهک بم اتم و میلیون‌ها تسلیحات نظامی مدعی صلح و دوستی‌اند. من فکر نمی‌کنم با وجود همه اینها کسی در جهان بتواند حتی یک قدم در جهت صلح و آزادی قدم بردارد.

در ایران آثاری که تم سیاسی دارند به نوعی در شعار می‌غلتند. آیا شما بیم این را نداشتید که آثارتان دچار این صدمه شود؟

در اجرای تمامی آثارم از ابتدا تا به امروز تصمیم به خلق اثری نگرفتم. در واقع ایده‌ها و تفکرات از فضای بیرون به هنرمند فشار وارد می‌کند و باعث خلق اثر می‌شود. شاید این خاصیت معاصر بودن یک هنرمند است فقط دریافت بیشتری از دنیای اطرافش دارد. این آثار حاصل سال‌ها درگیری ذهنی من بود که سال‌ها فرصت تولید و ارایه آن به وجود نیامده بود. تفکر هنرمند در زمان خلق بسیار مهم است چون ممکن است شخص دیگری همین آثار را با تفکر جلب توجه و شعاری شدن کار کند ولی باید بگویم همیشه چنین اتهامی به هنرمندان معاصر وارد بوده است. هنرمند معاصر در جهان مفهوم را مهم‌تر از سایر ارکان کار هنری می‌داند. ایده‌پردازی و تفکر می‌تواند هنرمند را از این اتهام مبرا کند.

مخاطبان آثار شما، سعادتمند را هنرمند نقاشیخط می‌دانند آیا از برخورد مخاطبان نترسیدید؟

نه، این سوال شما مرا یاد دست‌نوشته‌ای از اندی وارهول انداخت که می‌گفت: «زمان تولید یک اثر هنری زیاد به جوانب فکر نکنید، فقط کار کنید و بعد از تولید اثر در زمانی که اشخاص در حال بررسی کار شما هستند، شما باز هم کار کنید و شما در زمانی که مخاطب دارد تصمیم می‌گیرد که از کار شما خوشش بیاید یا نه باز هم شما کار کرده‌اید.»

نقاشیخط دیگر شما را ارضا نمی‌کند که به دنبال فضایی تازه در نقاشی گشته‌اید.

من ۱۲ سال پیش مجسمه‌سازی، نقاشی، مینیاتور، خوشنویسی و نقاشیخط کار می‌کردم ولی علاقه گالری‌دارها به نشان دادن نقاشیخط‌های من بود. در تمام این سال‌ها از مطالعه و جست‌وجوگری در نقاشی دست نکشیدم. ایده، متریال و شیوه کار را برای من تعیین می‌کند.

آیا قرار است به کل از فضای نقاشیخط بیرون بیایید؟

خط را از قدیم به عنوان یک عنصر زیبا دوست داشتم و دارم و همچنان کار خواهم کرد.

در نگاه خیره‌اش ویرانی‌ام مشهود بود*

■ نگاهی به آخرین نمایشگاه عکس‌های «کیارنگ علایی»

علیرضا میرزایی

۱ زیر نگاه بودن توسط امر تکنولوژیک (دستگاه پیشرفته امر نمادین، آنجا که زبان و نام پدر در رابطه‌ای پیوسته در جهت ویرانی سوژه- توهم توخالی فاعل شناسای دکارتی- گام برمی‌دارد) در عکس‌های اخیر «کیارنگ علایی» تراژیک‌ترین و هجوآمیزترین روایت دلسوزی سیستم‌ها به حال و روز غم‌زده انسان معاصر است. این دوربین‌ها واجد معنایی دوگانه و متناقض‌اند. دقیقا دیالکتیک هگلی در اینجا تز و آنتی تز را به موازات هم و به شکلی وسواسی و مشابه پیش می‌برد. آنها به بهانه حفظ نظم اجتماعی و حفاظت از جان انسان و پیشگیری از هرگونه عمل مجرمانه، هر شخصی که زیر نظر دارند را به عنوان مجرمی بالقوه در نظر می‌گیرند و در وجود هر فرد سالم انسانی، آشوب هیولای درون را به انتظار می‌نشینند. درواقع امر متناقض به شکل بارزی نه در خود دوربین‌ها که در ماهیت آنها خودنمایی می‌کند. همان‌قدر که می‌خواهد ضامن امنیت اجتماعی او باشد به همان میزان در جهت ویران کردن امنیت روانی او گام برمی‌دارد. سوژه انسانی می‌داند که همیشه زیر نگاه است و این زیر نگاه و تحت مراقبت بودن یا نیاز به مراقبت داشتن لاجرم باید نتیجه عمل مجرمانه‌ای باشد که هنوز ارتکاب نیافته است. برای نمونه نگاه کنید به داستان فیلم گزارش اقلیت ساخته استیون اسپیلبرگ. آنجا که دستگاه پیشگویی جرم، قبل از ارتکاب به کار می‌افتد و آدم‌ها قبل از ارتکاب عمل مجرمانه نه متهم که مجرم قلمداد می‌شوند.

به یاد بیاوریم اتاق فرمان رییس کارخانه در فیلم عصر جدید چاپلین و مونیتورینگ کارگران و سنگینی تحمل‌ناپذیر بروکراسی حاکم بر برخی قهرمان داستان‌های کافکار را، همه چیز زیر نگاه و تحت کنترل است. این کنترل مانند تومور پانکراس که با رفتاری اختاپوسی بر تمامی اعضای سیستم گوارشی چنبره می‌اندازد و فرد را از پای درمی آورد عمل می‌کند، همچنین می‌تواند دنیای دروغین و غیرواقعی را در چشم سوژه به جهانی واقعی و عاری از دروغ تبدیل کند. کیانوریوز در فیلم Matrix ساخته برادران واچوفسکی زمانی از داستان پشت پرده جاری بر خود آگاه می‌شود که مورفیوس رهبر کشتی زایلیان او را با جمله‌ای تکان‌دهنده غافلگیر می‌کند: «به بیابان امر واقعی خوش آمدی». این جمله، جمله‌ای اخطاردهنده است و در یک لحظه تمام باورهای «نیو» را منهدم می‌کند و متوجه می‌شود که هرگونه اینرسی در مقابل این گزاره جدید بس شکننده و بیهوده است. مانند خانه‌ای که روی آب بنا شده باشد و در یک لحظه و با یک تلنگر کوچک در هم فرو می‌ریزد و غرق می‌شود: تمام آنچه تاکنون زیسته‌ای دروغی بیش نبوده است. تصورش را بکنید «گابریل گارسیا مارکز» در ۶۰ سالگی در یک آن متوجه شود که کل دستاورد ادبی و نوشتاری- بیوگرافیکش توهمی بیش نبوده است و جوایز ادبی‌اش هیچ ارتباطی با بنیاد نوبل و پولیتزر ندارند. این همان مکانیسم هولناک نظارتی و دیکته‌کننده سیستم است. شما آن‌گونه زندگی می‌کنید که سیستم دیکته می‌کند. آن‌گونه فکر می‌کنید، آن‌گونه دوست می‌دارید، عشق بازی می‌کنید و متنفر می‌شوید که سیستم می‌خواهد. در واقع در این حیطه تامل و تفکر شخصی به کل ماهیت خویش را از دست می‌دهد و سوژه به جز یک عروسک خیمه‌شب‌بازی که کسی دیگر در پشت صحنه از آن بازی می‌گیرد، بیش نیست و هویت بیرونی ندارد. این تراژدی در فیلم «The Truman Show» ساخته ستایش‌برانگیز «پیتروبر» به گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود. تمام واقعیت زندگی ترومن فیلمی است که در آن بازی می‌کند و تمام واکنش‌ها، رفتارها، گفتارها و رخدادهای پیرامونش از روی داستانی است که در پشت صحنه کارگردانی می‌شود: همان نمود عینی «مغز در خمره» کانتی. به زبانی دیگر تمام آنچه در هستی سوژه رخ می‌دهد داستانی است که از طرف دیگری بزرگ (A) نوشته شده و روایت می‌شود. حتی خصوصی‌ترین لحظه‌های روابط انسانی. اما هم در ماترکس و هم در نمایش ترومن و هم در نظریه مغز در خمره کانتی سیستم یا دیگری بزرگ تلاش می‌کند تا از نظرها پنهان بماند. و آنچه رسوایی پشت پرده این داستان دروغین را برملا می‌کند خودآگاهی سوژه به واسطه اتفاقی غیرمنتظره یا فرارسیدن یک منجی به مثابه رخنه‌ای در سیستم است نه عملی آگاهانه و پیش‌برنده از طرف سیستم حاکم. اما در عکس‌های «کیارنگ علایی» در مجموعه «حتی وقتی نمی‌دانیم [آنها به ما نگاه می‌کنند]» دیگری بزرگ تلاشی برای پنهان نگه داشتن خود نمی‌کند و این حضور مستمر در ماهیت خویش واجد گستاخی آزاردهنده‌ای است. مقایسه کنید حضور پنهان و محجوب دوربین فیلمبرداری در سینما را با حضور آشکار و گستاخ دوربین‌های این مجموعه. این گستاخی فزاینده‌ای که به خود اجازه می‌دهد در هر مکانی حضور داشته باشد از کجا می‌آید؟ آیا این دوربین‌های نظارت آپولونی** همان برادر ناتنی دوربین‌های سینمایی دیونیسوسی** هستند؟ خواهری که توانسته با روایت داستان‌های جادویی، چند صدهزار و یک‌شب مرگ رویاهای میلیون‌ها نفر را به تعویق بیندازد؟ آیا درصورت مثبت بودن پاسخ به پرسش‌های فوق می‌توان رابطه‌ای بین دوربین ژیگاورتوف (سازنده مردی با دوربین فیلمبرداری) و این دوربین‌ها برقرار کرد؟ به راستی چرا چشم‌های این دیگری بزرگِ تازه به دوران رسیده از بطن تکنولوژی خود را از انظار ما پنهان نمی‌کند، وقتی به ظاهر نمادِ قانون است و در جهت برهم زدن امنیتِ روانی حرکت می‌کند؟ حضوری که از پارانویای توهم توطئه برمی‌خیزد؟ که مبادا در لحظه‌ای نامعلوم فردی نامعلوم بنا به فکری نامعلوم منجر به رخنه‌ای نامعلوم در دستگاه نمادین و نام پدر شود؟ مبادا اولین میل اودیپی محقق و مادر را از چنگ پدر برباید. اصلا شاید این توهم توطئه از سمت مادر باشد! و هزار فکر پارانوئیایی دیگر.



۲ ـ من زیر نگاهم

این جمله‌ای است که کیان در فیلم «شاید وقت دیگر» ساخته «بهرام بیضایی» به روانکاو خود می‌گوید. کیان خود ($) را دوشقه می‌داند حضور و سنگینی کیانی دیگر، که بیشتر از او ارج نهاده شده است را احساس می‌کند. دیگری کوچک (مادر) او را ترک گفته و این ترک لاجرم به واسطه گناهی نابخشوده از طرفِ کیان بوده است. گناهی که مستوجب عقوبتی نابخشودنی است. و کیان همیشه باید منتظر تنبیه (اختگی) باشد. و همین احساس گناه و انتظار تنبیه درون او را ازهم‌گسیخته است. او همیشه زیر نگاه است؛ نگاهی خیره که از جایی نامعلوم به او خیره شده است. حتی او در اتاقِ خوابِ خود نیز احساس امنیت نمی‌کند. همین اتاق خوابِ زیر نگاه در یکی از فریم‌های «حتی وقتی نمی‌دانیم» نیز به چشم می‌خورد. دهشتناک چون کابوسی در وسط روز. یک دوربین مداربسته به طرزی گستاخانه تمام جزییات اتاق را زیر نظر دارد. اما اینجا همان‌طور که در بالا اشاره رفت دوربین خود را پنهان نمی‌کند. در واقع نقطه اتصال تمام عکس‌های این مجموعه همین حضور بلاانقطاع دوربین‌های مداربسته کنترلی است؛ حضوری که از چشم‌چرانی خویش شرمسار نیست و در هیاتی مهاجم همه جا حضور دارد. هجوم به کوچک‌ترین لحظات انسانی. اما کدام انسان؟ در این عکس‌ها با طنزی به شدت تلخ هیچ انسانی حضور ندارد. آنچه هست غیاب اوست. آنها کجا رفته‌اند؟ آیا این عکس‌ها آخرین تصاویر بعد ویرانی واپسین‌اند؟ آیا چرنوبیل شهر خالی از سکنه به واسطه تشعشعات اتمی (و نمود بزرگ‌ترین سوتی تکنولوژیک بشری) توانسته است خود را در هیاتی جنون‌آمیز در همه جای دنیا تکثیر کند؟ آیا واپسین صفحات پیشگویی‌های آن پیرمرد ریشوی قرن هفدهمی به حقیقت پیوسته است؟ این طنز پوچ و تلخ رقت‌آور صدایی است که مانند چکشی به صورت مخاطب می‌کوبد. عکس‌ها به صورت مرسوم زیبا نیستند. قواعد فرم‌گرایانه مرسوم و زمان و ساعات محبوب کلاسی در آنها به عمد رعایت نشده است. و از هرگونه پردازش بصری و نرم‌افزاری یا ابزارشناختی در آنها خبری نیست. ماحصل خشونتی است صامت که در سرتاسر مجموعه به چشم می‌خورد. هرچه هست ویرانی و زشتی ناشی از غیبت و فروپاشی سوژه است؛ سوژه‌ای که یا به کلی از بین رفته است یا از آزار فزاینده امر تکنولوژیک به عصر دوران نخستین پیشازبانی و فراعقلانی کوچ کرده است.

ادامه در صفحه ۱۲

مکعب سفید

درباره نمایشگاه اخیر «رضا رزم»

فیگورهای واقعی

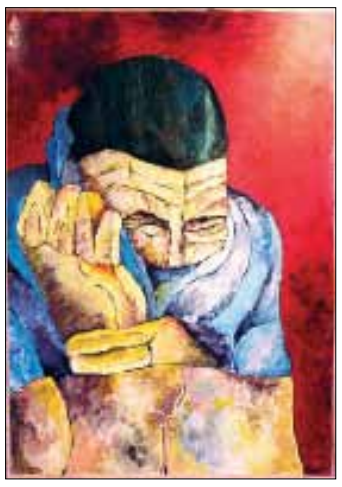


شهرزاد همتی

■ نقاشی را می‌توان اولین هنر و اولین وسیله ارتباطی بین انسان‌ها دانست چراکه بشر آن زمان که هنوز خط اختراع نشده بود برای بیان منظور خود اقدام به ترسیم اشکال روی دیوار غارها و دیواره‌های سنگی می‌کرد. براساس اعتقاد هنرمندان نقاشی، نقاشی هنری است که در اثر پیوند با اندیشه، جهان‌بینی و شرایط حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد و معنا و مفهوم پیدا می‌کند و در نهایت در قالب تصویر بیان می‌شود. در آثار هنری تنها خطوط، اشکال و رنگ‌ها مطرح نیست بلکه مهم خلاقیت ذهنی هنرمند است که بتواند با الهام گرفتن از جهان برون، برداشت ذهنی خود را در قالب تصاویر رنگی یا رنگ‌هایی در قالب فرم‌هایی بدون شکل تجسم بخشد. در گالری نقاشی رضا رزم که مدتی است در کافه شیراز واقع در خیابان مشاهیر قائم برپاست شاید اولین چیزی که به ذهن می‌رسد جهان‌بینی نقاش است که در پرتره‌های او نمود پیدا می‌کند. در لحظه اول شما با تابلوهای فیگوراتیو روبه‌رو می‌شوید که در آنها قواعد کلاسیک رعایت نشده و نمی‌توان آن را هم اکسپرسیون محض به حساب آورد؛ نقاشی‌های مدرنی که کادرها و کمپزیسیون آنها در قالب هنرهای تجسمی انتخاب نشده‌اند و انگار دوست دارند نقطه دید دوربین باشند.

رضا رزم که فارغ‌التحصیل کارگردانی تئاتر از دانشگاه تربیت مدرس است خیلی بی‌سروصدا نمایشگاه نقاشی خود را در کافه کوچک شیراز برپا کرده که اتفاقا با استقبال خوب مخاطبان مواجه شده است. صورت‌های تصویرشده توسط رضا رزم تمام فیگورهای انسانی هستند و وی عموما برای نقاشی سراغ اشیای بی‌جان نمی‌رود و در تابلوهایش که تمام با کاردک و ماژیک کشیده شده نیز اشیا با فیگورهای انسانی تعریف می‌شوند.

رزم در معرفی آثارش می‌گوید: «تکنیک و رنگ‌گذاری در این آثار شاید متاثر از کارهای سزان باشد و برای القای حس به کارهای اکسپرسیونیسم نزدیک می‌شوند.» رزم در مورد نقاشی‌ها که همه افراد متفکر و غمگین را نشان می‌دهد، می‌گوید: «یک بخش از این فضا تجربه زیست است و من به شخصه دوست ندارم که تجربه زیست هنرمند از اثرش جدا باشد چون آن تولید هنری تقلبی و پوشالی از آب درمی‌آید و اصیل نیست، فیگورهای من از واقعیت الهام گرفته شده‌اند و تفکر و غم آنها نیز از فضای جامعه و



وابستگانم الهام گرفته شده. من دوست داشتم فیگورها برآمده از جامعه من باشد، من از بکت تاثیر می‌گیرم، چخوف را دوست دارم اما آنها حس جامعه من را القا نمی‌کنند. خیلی وقت‌ها به این فکر می‌کنم که مردم من که همیشه غمگین هستند و این ویژگی آنهاست به چیزی فکر می‌کنند، این همه ابروی درهم شهر که سوال‌برانگیز هستند آیا شبیه من فکر می‌کنند یا نه؟ چقدر دغدغه‌های آنها دغدغه‌های معمول جامعه است و سوالاتی از این دست...» رزم علاقه‌مندی زیادی به پل زدن میان تصور و ذهن مخاطب و فیگور درون قاب دارد و چون فضای نقاشی او متاثر از فضای سینما و تئاتر است سعی کرده رابطه‌ای بین کاراکتر سینما و تئاتر در نقاشی بیاورد در حالی که ما عموما این ارتباط را در هنرهای تجسمی پیدا نمی‌کنیم. او کاراکترهای خاص نقاشی‌هایش را که با الهام از واقعیت انتخاب می‌کند با دستکاری فیگورها و کمپزیسیون و قرار دادن در محیط بی‌زمان و مکان اثر خود را خلق می‌کند.

از آنجایی که دلبستگی نقاش این گالری ادبیات داستانی است شاید بتوان نقاشی‌های او را متاثر از فضای ادبیات هم دانست. خود من به عنوان بیننده در اولین برخورد با نقاشی‌ها یاد کتاب «گوربه‌گور» ویلیام فاکنر افتادم که گویا هر تصویر یکی از شخصیت‌های اصلی کتاب «گور به گور» را به تصویر می‌کشید.

رنگ‌های انتخاب‌شده در فضای کار رضا رزم تقریبا یکسان است. خود او می‌گوید: «شاید رنگ را فضای تابلو و کمپزیسیون آن تعریف می‌کند اما کلا کارهای سزان و مدلیانی روی من تاثیر زیادی دارد.» رزم علاقه دارد مخاطب کارهایش به چیزی فکر بکند که شاید این ایده در ابتدا آرمانگرایانه به نظر برسد، اما این یک واقعیت در هنر است و اثر ماندگار همیشه باید دارای این ویژگی باشد. تمام آثار این گالری بدون نام هستند و رزم برای خود گالری هم هیچ نامی انتخاب نکرده. از قضا این نقاشی‌ها هیچ کدام برای گذاشتن در نمایشگاه کشیده و انتخاب نشده‌اند و یک روز بنا به پیشنهاد دوستان، رضا رزم تمام نقاشی‌هایش را به کافه شیراز می‌آورد و بر دیوار می‌آویزد.