گفت‌وگو با دکتر حمید کشمیرشکن درباره «هنر معاصر ایران»

عمر هنر معاصر در ایران یک دهه است

معمولاً چهره‌های آکادمیک علاقه دارند در دایره مباحث تئوریک ورای زمان‌ها و مکان‌ها و فارغ از مصداق‌ها سخن بگویند اما این گفت و شنودی موشکافانه و کاملاً مصداقی با یک چهره کاملاً آکادمیک است که بعد از یکی دو سوال در تبارشناسی هنر معاصر، تلاش دارد این مفهوم را در تار و پود جامعه ایرانی واکاوی کند. «حمید کشمیرشکن» دکترای تاریخ هنر را از کالج SOAS دانشگاه لندن دریافت کرد و سپس پست دکترا را در دانشگاه آکسفورد در ۱۳۸۴- ۱۳۸۳ و بورس آکادمی بریتانیا، AHRC و ESRC را در همان دانشگاه در ۱۳۸۷ گرفت. دغدغه جدی این روزهای او سردبیری فصلنامه تخصصی «هنر فردا» است در عین اینکه آموزش را نیز فراموش نکرده و این روزها در «ماه مهر» نقد هنر تدریس می‌کند. با او درباره چیستی «هنر معاصر» و روند شکل‌گیری و حال و احوال آن در ایران امروز و نیز رسانه جدید هنر معاصر در ایران که همان فصلنامه «هنر فردا» است، گفت‌وگو کرده‌ایم.

حسین عبدالهاشم‌پور

- هنر معاصر چگونه هنری است؟

اگر بخواهم کوتاه و مختصر در حوصله این مجال به این سوال پاسخ دهم باید بگویم «هنر معاصر» از دو وجه تاریخی و آنتولوژی یا همان دانش‌شناسی (جهان‌شناسی) قابل بازشناسی است که معتقدم منظر دوم آن مهم‌تر است زیرا از نظر تاریخی تقریباً اجماعی برای پذیرفتن مسیری نو پیش روی هنر با عنوان هنر معاصر وجود دارد؛ حداقل در تاریخ هنر غرب این مفهوم کاملاً شناخته‌شده است. بر این مبنا به اندیشه‌ها، دستاوردها و تولیدات هنری که از حدود دهه ۱۹۷۰ به این سو خلق شده‌اند «هنر معاصر» اطلاق می‌کنند که بدون شک صاحب تفاوت ماهوی آشکاری با آثار هنری پیش از خود نیز هستند. البته برخی «هنر معاصر» را به سادگی هنر پست‌مدرنیسم می‌خوانند حال آنکه پست‌مدرنیسم با هنر معاصر تفاوت بنیادی دارد و در تعریف دوم از هنر معاصر این تفاوت بسیار بارز است. آنچه در دهه ۱۹۷۰ تحت عنوان پست‌مدرنیسم مطرح شد تنها مصادف و همزمان با تولد هنر معاصر بوده است. از منظر تعریف دوم که تعریف عمیق‌تری است باید به مفهوم «معاصر» دقیق شد. باید دید به چه چیزی «معاصر» می‌گوییم. دقیقاً از همین نکته پیداست که «معاصر» در هر فرهنگ و هر سرزمینی می‌تواند مفهومی متفاوت داشته باشد و بسته به باورهای مردمان هر نقطه‌ای می‌توان هنر معاصر خاص آن سامان را رصد کرد. پیداست که معنای لغوی معاصر، «همزمان» بودن است و این «به روز» و «به این زمان تعلق داشتن» یکی از شاخصه‌های مهم هنر معاصر است. در واقع به هنری که تمام وجوه امروزی بودن را می‌تواند جذب کند، هنر معاصر می‌گوییم. جوهره این هنر، امروزی بودن با تمام ویژگی‌هایش است. در واقع «زمان» و «مکان» دو عنصر تعیین‌کننده در این هنر است. بنابراین پرواضح است هر تولید هنری که امروز خلق می‌شود، الزاماً هنر معاصر نیست بلکه به هنری معاصر بودن اطلاق می‌شود که امروز را با تمام پیچیدگی‌های پیرامونی در هر مکانی انعکاس دهد. بدیهی است چون محیط پیرامونی ما در هر موضوعی چندلایه و تودرتو است هنر معاصر هم از این خصیصه ذاتی امروزین بهره‌مند است.

- با هنر معاصر، هنرهای جدید هم متولد شدند؛ رسانه‌هایی مثل ویدئوآرت و...

بله، در دهه‌های پرتلاطم ۶۰ و ۷۰ میلادی در میانه تحولات عظیم اجتماعی به ویژه در امریکا و تا اندازه‌ای اروپای غربی در کشاکش تغییرات پرشتاب مسائل گوناگون، اندیشه‌های نو در هنر نیز بروز کرد. اندیشه‌هایی که در پی مبارزه با کالا دیده شدن هنر بود و بر همین مبنا با متریال‌ها و قالب‌های سنتی هنر به مقابله برخاست تا به هنری دست یابد که موزه‌ای و قابل خریداری نیست و فناپذیری جزء خصوصیات ذاتی آن است. با این رویکرد و در سایه آوانگاردیسم تند رسانه‌های جدید، هنرهای جدید خلق شدند اما الزام اینکه هنر معاصر هنری است که باید با این رسانه‌های جدید پدید آید و این نوع نگاه رادیکالیستی پس از دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی کمرنگ‌تر شد و امروز دیگر هیچ یک از رسانه‌های هنر به جهت امروزی یا دیروزی بودن بر دیگری ارجحیت ندارند. امروز آنچه معاصر بودن هنر را تعیین می‌کند نوع رسانه یا قالب هنری نیست، اندیشه‌ای که پشت آن رسانه است اهمیت دارد. چه بسا فراوان می‌بینیم یک رسانه کاملاً سنتی محصولی را ارائه می‌دهد که به مراتب معاصرتر از محصول یک رسانه هنر جدید است.

-در واقع هنر معاصر، تفکرمحور شده است. خب با این مقدمه که رفت برسیم به مبحث اصلی‌مان «ایران و هنر معاصر». به نظر می‌رسد ما مثل همیشه با یک تاخیر ۳۰، ۴۰ساله نسبت به تولد یک موج هنری نوین به هنر معاصر رسیدیم.

این تاخیر ۳۰، ۴۰ساله تنها در مورد ایران نیست، اغلب کشورهای غیرغربی همین فاصله را دارند اما چون به این موضوع اشاره کردید باید این نکته مهم را یادآور شوم که در دوره‌ای جریان هنری در ایران حداقل به لحاظ شکلی با جریان هنری روز دنیا همزمان شده بود. در سال‌هایی از پیش از انقلاب که تعامل‌های هنری ایران و هنر غرب بسیار تسهیل و آمد و رفت گروه‌های هنری میان ایران و غرب مستمر و مداوم شده بود به جریان‌های روز دنیا نزدیک شده بودیم. در واقع از دهه ۱۳۲۰ تا پیش از انقلاب، از آنجا که نهاد رسمی وقت بسیار تمایل داشت تا خود را مدرن و نزدیک به تمدن غرب نشان دهد، تلاش‌های فشرده و پرسرعتی انجام گرفت تا هنر ایران به جریان هنری روز غرب نزدیک شود که البته این از منظر شکلی است و من درباره محتوا، غنا و عمق سخن نمی‌گویم. کما اینکه وقتی به ۱۳۵۰ می‌رسیم آنقدر تبادلات رشد کرده است که گاه رویداد هنری‌ای در تهران می‌دیدید که مشابهش در قلب اروپا و امریکا هم عرضه می‌شد؛ از اشکال هنر دوبعدی بگیرید تا اولین چیدمان‌ها، اولین پرفورمنس‌ها... اتفاقات پیشرویی که در گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان رخ می‌دهد، آثار مارکو گریگوریان و مرتضی ممیز... در این گروه‌ها به شدت آوانگارد، موید نزدیکی و همزمانی جریان‌های هنری در ایران و غرب در این دوره زمانی خاص است.

-از نظر شما هنر معاصر از چه زمانی در ایران ظهور کرده است و اکنون جایگاهش کجاست؟

اگر بخواهیم هنر معاصر ایران را رصد کنیم معتقدم می‌توانیم ردش را در همین یک دهه اخیر جست‌وجو کنیم. بالطبع من بر اساس تقسیم‌بندی تاریخی این نظر را ارائه نمی‌دهم من از منظر تحلیل محتوایی بر این نظرم که عمر هنر معاصر در ایران تنها یک دهه است. ادله من بر این مدعا هم ناظر بر تحلیل محتوایی آثار هنری هنرمندان است که در دهه اخیر با تعریف «هنر معاصر» تطابق دارد و در ضمن ورود رسانه‌های جدید هنری را در همین دهه شاهد هستیم. به گمانم سال‌های آغازین دهه اخیر که درهای فرهنگی ایران به روی دنیا بازگشایی شد و در این اتفاق مهم نمی‌توان زمینه‌سازی‌های سال‌های پیش از آن را نیز نادیده گرفت هنرمندان ما تلنگری می‌خورند و متوجه می‌شوند سال‌هاست از هنر روز دنیا غافلند و میان آنها و هنر بین‌الملل فاصله افتاده است. از همان سال‌ها تلاش‌ها بر این امر متمرکز می‌شود که این فاصله پر شود. بدیهی است که هنرمندان ابتدا به رسانه‌های جدید هنر اقبال نشان می‌دهند، حتی رسانه‌های سنتی کنار گذاشته شده و اقسام هنرهای مفهومی جایگزین می‌شود.

نهادهای رسمی به ویژه موزه هنرهای معاصر از این روند و جریان حمایت کرد و فراگیری هنر معاصر چشمگیر هم شد. با گذشت سال‌ها و شناخت بیشتر هنرمندان ما از روح و کنه «هنر معاصر»، تفکرمحوری جای خود را به رسانه‌محوری می‌دهد. در این سال‌ها هنرمندان «هنر معاصر» ایران تلاش کردند معاصریت را در جغرافیای فرهنگ ایرانی تعریف کنند. جامعه ایرانی یک جامعه چندلایه است که از هر منظر به آن بنگری ویژگی‌های خاص خود را دارد اما پیداست که اشتراکاتی با زمان معاصر به صورت عام دارد و جالب است که برای معاصر و به‌روز بودن عطش و ولع بسیاری از خود بروز می‌دهد. طبیعی هم هست جامعه‌ای داریم که ۷۰ درصد آن را جوانان ۲۰ تا ۳۰ سال تشکیل می‌دهند و آنها می‌خواهند با دنیا هم قدم باشند. هنرمندان ما هم با درک این موضوع به جای رسانه‌محوری در هنر معاصر به تفکرمحوری نائل آمدند. امروز در حالی که هیچ ترجیح رسانه‌ای وجود ندارد هنرمندان ما در رسانه‌های مختلف به اندیشه و ویژگی‌های معاصر بودن بها می‌دهند یعنی مقتضیات زمان و مکان را در آثارشان متجلی می‌سازند، به مسائل اجتماعی ایران دقت نظر و تاکید دارند و از نقد در عرصه‌های مختلف از جمله فرهنگی و سیاسی در آثار هنری غافل نیستند. همچنان که پیشتر هم گفتم گفتمان‌های ایران امروز در بافتار هنر معاصر ایران در دهه اخیر قابل بازشناسی است.

-در حالی از فراگیری هنر معاصر سخن می‌گویید که به گمانم هنوز جریان پررنگ و غالب بر گالری‌های تهران، هنر مدرنیستی است. هنرمندان نسل اول که به لحاظ اعتبارشان حضور پرقدرتی دارند و نیز خریداران و مجموعه‌داران که بی‌شک تعیین‌کنندگان بازار هنر هستند توامان به هنر مدرنیستی اقبال بیشتری نشان می‌دهند و این روزها هنر معاصر شاید در یکی دو گالری مجال چندانی برای بروز نداشته باشد و همچنان نوپا تلقی شود.

هنر معاصر نوپاست در این شکی نیست. اما یادمان نرود هنر معاصر پیچیدگی‌های هنر مدرن را ندارد و اشکالی از آن نظیر هنر فیگوراتیو شبه‌رئالیستی از سوی مردم راحت‌تر درک می‌شود تا یک اثر انتزاعی مدرن. اما این گفته شما درست است که از حیث خرید و فروش و بازار، همچنان اشکالی از هنر گذشته اعتبار و اقبال دارند ولی اگر گسترده‌تر نگاه کنیم بسیاری از اشکال هنر معاصر مثل ویدئوآرت و... قابل اجرا در گالری‌های خصوصی نیستند یعنی هنوز بازار ما و نیز حتی گالری‌های ما امکان سرمایه‌گذاری روی این چنین رسانه‌های هنری را ندارند. بالطبع شاهد این هستیم که پرفورمنس‌ها و اقسام هنر جدید هنرمندان ما برای اجرا به خارج از ایران کوچ کنند و شما می‌بینید روزبه‌روز شمار اجراهای هنر معاصر هنرمندان ما در گالری‌های خصوصی و اماکن عمومی دنیا بیشتر می‌شود. اما آنچه مهم است این است که یادمان نرود در همین حین اتفاقات مهمی در حال رخ دادن است که بیانگر سرمایه‌ها و داشته‌های نوین هنر معاصر ایران است و آن اینکه به خصوص پس از دوره اصلاحات که موزه هنرهای معاصر حمایتش را از هنر معاصر قطع کرد، شکلی از هنر در بطن هنر معاصر پدید آمده و رشد کرده است، که هم مقتضیات و تعاریف هنر معاصر را دارد هم کالای هنری است که قابلیت خرید و فروش و عرضه در مارکت هنری را دارد. نمونه‌هایی از نقاشی معاصر که گرایش به رئالیسم اجتماعی دارد را این روزها در گالری‌های تهران می‌توانید رصد کنید که از هنر معاصر دور نیستند و در بازار هم اقبال دارند.

نکته

اگر بخواهیم هنر معاصر ایران را رصد کنیم معتقدم می‌توانیم ردش را در همین یک دهه اخیر جست‌وجو کنیم. بالطبع من بر اساس تقسیم‌بندی تاریخی این نظر را ارائه نمی‌دهم من از منظر تحلیل محتوایی بر این نظرم که عمر هنر معاصر در ایران تنها یک دهه است.

ادله من بر این مدعا هم ناظر بر تحلیل محتوایی آثار هنری هنرمندان است که در دهه اخیر با تعریف «هنر معاصر» تطابق دارد و در ضمن ورود رسانه‌های جدید هنری را در همین دهه شاهد هستیم.

یعنی وقتی موزه هنرهای معاصر دیگر از هنر جدید و رسانه‌های جدید هنری حمایت نکرد و زمینه پدید آمدن بسیاری از پرفورمنس‌ها، چیدمان و... از بین رفت هنرمندان ما هنر معاصر را در ساحتی دیگر ادامه حیات دادند. در عین حال که گاه به لطف گالری‌های پیشرو چیدمان نقاشی، چیدمان عکس، تلفیق عکس نقاشی، گاه حتی همنشینی ویدئو و مجسمه و نقاشی را هم می‌بینید یا گالری‌هایی که نمایشگاه‌گردان استخدام می‌کنند که همه اینها دستاورد همان سرمایه‌گذاری‌های موزه هنرهای معاصر درباره هنر معاصر بود که اکنون به یک جریان تبدیل شده است. شاید از این منظر که سرعت ما و شکل حرکتی ما منطبق با هنر معاصر در عرصه بین‌الملل نباشد اما مهم این است که جنبه معاصریت آن چربش دارد و زنده و پویاست. به هنرمندان نسل اول اشاره کردید که حضورشان در گالری‌ها مبرهن است که قبول دارم اما معتقدم حضور پرقدرتی از نسل جدید وجود دارد که کتمان آن غیرممکن است که طلایه‌دار هنر معاصرند.

-یکی از دستاوردهای هنر معاصر، انواع هنرهای جدید است که آشکارا بعد از سال ۸۴ که موزه هنرهای معاصر در خود را به روی این شاخه از هنر بست کمتر شاهد برپایی نمایشگاهی از این گونه آثار هستیم. آیا تجربه جهانی می‌گوید هنر جدید باید پشتوانه حمایت‌های دولتی داشته باشد؟

اتفاقاً فلسفه شکل‌گیری هنر جدید در غرب برای رویارویی با نهادهای رسمی است. هنر محیطی، هنرهای ویدئویی و چیدمان در مقابل هرگونه حمایت دولتی قد علم می‌کند و اعلام می‌کند نمی‌خواهد یک کالای هنری قابل خرید و فروش باشد، نمی‌خواهد در موزه‌ها نگهداری شود. اصرار دارد بعد از اجرا تمام شود و چیزی از آن باقی نماند. تنها آنها که در محل اجرا حضور دارند مثلاً پرفورمنس را ببینند و بعدش اثری از اجرا نباشد. فناپذیری یکی از ویژگی‌های هنر معاصر در آغاز شکل‌گیری آن بود. «هنر نهادی» یعنی هنری که توسط نهادی حمایت شود از سوی پایه‌گذاران هنر معاصر مذموم بوده است اما جالب اینجاست که در ایران به دلایل تفاوت‌های فرهنگی به هنر جدید پر و بال داده شد و بدون تردید اگر موزه هنرهای معاصر در سال‌های ۷۷ تا ۸۴ از این گونه هنری حمایت نمی‌کرد امکان فراگیری رسانه‌های جدید میسر نمی‌شد و این هنر اشاعه نمی‌یافت. حال شاید جالب‌تر اینجاست که این روزها در غرب، هنر معاصر با بحرانی به نام آوانگاردیسم مواجه است زیرا همه آثار هنری به جا مانده از هنرمندان انقلابی هنر معاصر در موزه‌ها نگهداری می‌شود و حتی ابزارهای کارشان در مارکت هنری عرضه می‌شود. این البته از امر مهمی حکایت می‌کند و از خصلتی می‌گوید که هنر روزگار ما با خود دارد؛ نوعی نسبیت‌گرایی در هنر امروز که ستیز و رادیکالیسم را از سکه انداخته است. به همین جهت هم هست که اکنون در غرب هم هنر معاصر در پروژه‌های بزرگ و عظیمی که نیاز به سرمایه‌های کلان دارد نهادهای رسمی را هم به عنوان حامی در کنارش می‌بینند ضمن اینکه ساختار بازار هنر در غرب چنان قدرتمند است که بسیاری از رویدادهای هنری با پشتوانه آنها محقق می‌شود. متاسفانه در ایران بخش خصوصی توان لازم برای همراهی با هنرمندان معاصر را ندارد و دولت هم که مشارکتی نمی‌کند لذا ما مدت‌هاست شاهد پروژه‌های بزرگ هنر معاصر در ایران نیستیم.

- فقدان همین بودجه‌های حمایتی برای تولید هنر معاصر به خصوص برای رسانه‌هایی مثل ویدئوآرت، چیدمان و پرفورمنس سبب شده است آن فضای پرنشاط ۱۰ سال پیش تحلیل رود؛ گویی این گونه هنری به نوعی منزوی شده است.

تحلیل نرفته است. هنر جدید در آغاز راه با موج عظیم آغاز شد، رفته‌رفته ریزش کرد و الان به تثبیت رسیده است. اعتقاد دارم وقتی هنر جدید به جامعه هنری ما معرفی و امکان تولید هنری با رسانه‌های تازه مهیا شد گویی فشن و مدی تازه از راه رسیده باشد، موج غلیظی راه افتاد و آدم‌هایی با طیف‌های مختلف هنر معاصر دانسته یا نادانسته از این هنر استقبال کردند که البته این یکی از روحیات همیشگی ایرانی‌هاست.

-زود جوگیر می‌شویم.

بله واقعاً، همان روزها هم منتقدان، فشن شدن هنر جدید را هشدار دادند اما من به گواه نوشته‌هایی که در این باره نوشتم آن فشن را پاسخگویی به نیاز ذاتی اجتماعی تعبیر کردم. به عبارت بهتر وقتی مدیریت وقت موزه هنرهای معاصر این نیازسنجی را انجام می‌دهد و عطش و اشتیاق جامعه هنری را درمی‌یابد و زمینه بروز خلاقیت‌ها در این زمینه را فراهم می‌آورد هوشمندی و به روز بودن خود را به منصه ظهور می‌رساند. حال می‌بینیم بعد از آن ظهور پررنگ و موج بزرگ، آنها که اشتباهی به سراغ این رسانه‌ها آمدند یا تست زدند و آن را با روحیه خود مناسب ندیدند این عرصه را ترک کردند و امروز آنهایی مانده‌اند که من بسیاری از آنها را می‌شناسم؛ حس پشیمانی یا بازگشت از راه آمده را ندارند. اگر امکان مالی برای تولید اثر در رسانه‌های جدید برایشان مهیا نیست، در دیگر قالب‌های هنری این مفهوم را مصرانه و با پشتکار پیگیری می‌کنند. حتی گمان می‌کنم این روند رو به تزاید است. خوشبختانه گالری‌هایی که هر روز تعدادشان بیشتر می‌شود که این خود مایه مسرت است، این پیام خجسته را دارد که مقوله اقتصاد هنر جانی تازه می‌گیرد و عرصه برای عرضه هر چه بیشتر هنر معاصر فراهم‌تر می‌شود. علاوه بر داخل کشور در سال‌های اخیر فرصت‌هایی توسط گالری‌های خصوصی ایرانیان در خارج کشور نیز برای نقاشی و مجسمه معاصر ایران فراهم آمده است که سبب شده هنر ایران و هنرمندان‌مان مرزها را درنوردند و با استقبال فستیوال‌های مهم و بزرگ دنیا روبه‌رو شوند. همه اینها ثابت می‌کند هنر معاصر ما متوقف نخواهد شد و تداوم خواهد یافت.

-یکی از فقدان‌های جدی هنر معاصر ایران، موزه است. آیا نبود موزه هنرهای معاصر که محل ارائه هنرهای معاصر اصیل باشد، به این جریان لطمه می‌زند؟

صد درصد. به شدت هم لطمه می‌زند، مثل این است که روی جذب توریست کار کنید اما هتل نداشته باشید. فقدان موزه‌ای مختص هنر معاصر یک درد کهنه است و مثل اقتصاد هنر جزء چالش‌های پیش روی این گونه هنری است. در نبود موزه هنرهای معاصر آرشیوی، حافظه‌ای برای این هنر نداریم. این در حالی است که موزه فعلی، موزه هنرهای معاصر و همین طور فرهنگستان هنر و... با موزه‌های روز دنیا فاصله بعیدی دارند. موزه فعلی، هنرهای معاصر و فرهنگستان به جای برنامه‌ریزی بلندمدت تنها به برپایی نمایشگاه بسنده می‌کنند این در حالی است که کارکرد موزه‌ها در دنیا بسیار تغییر کرده است. موزه‌های معتبر دنیا همواره در حال نیازسنجی جوامع خود هستند و با بهره‌مندی مداوم از آرای نخبگان عرصه‌های گوناگون خود را روزآمد نگه می‌دارند. موزه‌ها و مراکز هنرهای دنیا به شدت زنده‌اند یعنی آنها هنر را به میان مردم به مصرف جامعه می‌کشانند. آنها دیگر منتظر مردم نمی‌مانند. اگر مردم به سوی هنر نیایند، این هنر است که به سوی مردم می‌شتابد. دیگر موزه‌ها موجوداتی منفعل نیستند که نمایشگاهی برپا کنند و چشم به راه تماشاچی بمانند. موزه‌ها موجوداتی فعال، اکتیو و زنده‌اند که برای جلب مخاطب پرجنب و جوش و در حال حرکتند. با انواع و اقسام راهکارها آنها مردم را مجاب می‌کنند که باید هنر معاصر را ببینند. این دیدن سبب غنای ذهنی، رشد فرهنگی جامعه‌شان و بسامان شدن زندگی‌شان خواهد شد. درست به همین دلیل است که در دنیای پیشرفته صفی که جلوی موزه‌های معتبر کشیده می‌شود، از صف‌های سینما و اپرا و کنسرت‌ها بلندتر و طویل‌تر است. این پویایی و این برنامه‌ریزی و هدفمندی مراکز هنری دنیا هیچ رد و نشانی در ایران ندارد و این موزه‌ها و مراکز هنری بزرگ ما هیچ نسبیتی با تعاریف روز دنیا ندارند.

-اگر هنر معاصر ما موزه ندارد، دست‌کم اخیراً یکی از حلقه‌های مفقوده خود را بازیافته است و آن رسانه گروهی است. فصلنامه تخصصی هنر فردا به سردبیری شما بهار امسال متولد شده است.

پیش از ما هم مجلاتی بودند که جسته گریخته به هنر معاصر ایران پرداخته‌اند اما تفاوت ما با آنها تمرکز «هنر فردا» بر این مقوله و مفهوم است. برش موضوعی فصلنامه ما و همه دغدغه‌هایش هنر معاصر خواهد بود. در این فصلنامه ما در پی تجزیه و تحلیل هنر معاصر ایران خواهیم بود و حتی نیازها و موانع پیش روی آن را به بحث می‌کشانیم و چه بسا موضوعاتی را برای امروزی‌تر شدن و بهنگام بودن هنر معاصر پیشنهاد کنیم. در کنار این، بسیار دلبسته معرفی درست و جامع هنر معاصر ایران به مخاطبان داخلی و خارجی هستیم. از این جهت وجود یک رسانه گروهی نیاز مبرم هنر معاصر ایران بود که باید هر چه زودتر به آن جواب داده می‌شد. هنر معاصر ما به تریبونی نیاز دارد که مباحث روز را رصد و مطرح کند و ضمن حلاجی همین بحث‌هایی که ما با هم داشتیم، وضع موجود را دائم به نقد کشاند و در پی ترسیم افق نگاه و وضع مطلوب باشد. رسانه گروهی بال دیگر رسانه‌های هنری معاصر است. واقعاً هنر امروز بدون موزه‌های زنده، بدون مارکت و بدون رسانه‌های منتقد نوشتاری حتی متصور نیست.

-از اساس این نقد و مجلات هنری منتقد بود که سبک‌های نوین هنری را پدید آورده است.

دقیقاً. احساس کردیم جایگاه تجزیه و تحلیل بی‌تعارف هنر معاصر امروز ایران جایش بسیار خالی است. با احترام به همه تلاش‌های دیگر همکاران رسانه‌ای ما در فصلنامه هنر فردا در پی طرح مباحث بنیادی این حوزه هستیم و در این راه از همه متخصصان داخلی و خارجی مطرح بهره‌مند شدیم و خواهیم شد. در این فصلنامه رویکردمان تالیف محض خواهد بود. مقالات ترجمه‌ای نخواهیم داشت. به جهت اهمیت مباحث تئوریک به طور مستقیم از کارشناسان خبره به هر زبان مادری که می‌نویسد، مطلب دریافت خواهیم کرد تا اصالت مباحث بنیادی حفظ شود. برای هر شماره تم موضوعی پایه‌ای درباره هنر معاصر ارائه خواهیم داد که دیدید در شماره نخست به مفهوم «معاصریت در هنر» پرداختیم. معرفی هنر و هنرمندان ایران، رویدادهای شاخص این هنر، معرفی هنر و هنرمندان معاصر روزآمد دنیا برای بالا رفتن میزان شناخت جامعه هنری داخل از تحولات جهانی و البته بازتاب رویدادهای مهم جاری هر جامعه تجسمی خودمان در فهرستگان این فصلنامه خواهد بود. البته ویژگی دیگری هم «فصلنامه هنر فردا» دارد که آن را ممتاز می‌سازد؛ توجه به هنر معاصر در دنیای غیرغربی است یعنی به خصوص هنر منطقه، هنر آسیا، هنر امریکای لاتین و شمال آفریقا را نیز زیر نظر خواهیم داشت که تا پیش از این هیچ رسانه گروهی دیگری به آن نپرداخته است. هنر معاصر برخی از این کشورها خیلی خوب رشد کرده و اشتراکات فراوانی با ما دارند و هر یک بر اساس جغرافیای فرهنگی خود الزامات مکانی و زمانی خویش را در هنر معاصر متجلی ساخته‌اند که می‌تواند آموزه‌ای بسیار مناسب برای ما باشد. در عین حال پیوندهای امروزین هنر با سایر موضوعات مطرح جامعه مثل جامعه‌شناسی، سیاست و فرهنگ به طور عام که هنر را چندرسانه‌ای جلوه می‌دهد، مورد توجه این فصلنامه خواهد بود. در کل تلاش می‌کنیم جوهر هنر معاصر امروز ایران و پیوند آن با هنر منطقه را آیینه‌داری کنیم.

-یکی از افق‌های فصلنامه هنر فردا که پیشتر اعلام شد، بین‌المللی بودنش است. بهره‌مندی از نوشتار چهره‌های بین‌المللی مثل ادوارد لوسی اسمیت و کاترین میه که اختصاصاً برای نشریه شما نوشته‌اند بخش محقق‌شده آن است که در یک رسانه گروهی ایران کمتر اتفاق افتاده است اما اینکه توزیع «هنر فردا» در گستره بین‌المللی باشد که ظاهراً به شدت در پی آن هستید، از آن جنس اتفاقاتی است که آرزوی هر رسانه گروهی در ایران است.

ما به مخاطب بین‌المللی فکر می‌کنیم و برای همین از روز نخست دوزبانه منتشر شده‌ایم. بدون تردید یکی از وجوهات ممیزه ما این مهم خواهد بود. ما می‌خواهیم «هنر فردا» یک صدا و یک تریبون خاص از داخل ایران با گویش خاص این نشریه برای خارج از مرزها باشد. البته پیداست که ما تجربه رسانه مکتوب بین‌المللی را نداریم و این راه نرفته‌ای است که الگو یا مکانیسمی برای آن در دست نیست تا از آن بهره ببریم و به دلیل همین فقدان سیستم‌های تعریف شده، مسیر سختی برای تبلیغ و ارائه فصلنامه در جوامع بین‌المللی پیش رو داریم اما به طور قطع این مسیری است که قدم به قدم پیش می‌رویم. در منطقه حتی در اروپا و امریکای شمالی برای شماره نخست اتفاقاتی افتاد که ایده‌آل‌مان نبود اما به طور جدی در پی ارائه فصلنامه هنر فردا به مخاطبان بین‌المللی هستیم.

چین مرکل / ترجمه: آرش بصیرت

یادداشت

معماری پست‌مدرن- بخش دوم

برهه‌ای که کمتر، دیگر بیشتر نبود

بسیاری از معمارانی که در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در دانشکده‌های معماری آموزش دیده بودند پس از پایان تحصیلات‌شان به خانه‌های قدیمی یا آپارتمان‌هایی که پیش از جنگ ساخته شده بودند نقل مکان کردند. طرح‌های نوسازی‌ای که آنها اجرا کردند نشان از آن داشت که می‌توان نوآور و متجدد بود و در عین حال شئون تاریخی را نیز رعایت کرد. چاپ این پروژه‌ها در مجلات معماری میلی وافر به ساختمان‌های قدیمی بازسازی‌شده را سبب شد. میلی که نوآوری چاشنی بی‌برو برگرد آن بود، بر همین سیاق دیوارهای داخلی ساخته‌شده از اجرهای ساده پرداخت نشده exposed brick، بدنه‌سازی‌های تزیینی، ترکیب رنگ‌های داغ و ستون‌های ساده بدون هیچ نوع تزیینی دوباره رونق گرفت.

به موازات این بازگشت به گذشته، تعداد زیادی از اقشار طبقه متوسط و لایه‌های فوقانی آن - به‌رغم افزایش میزان جرم و جنایت و شورش‌های شهری در دهه ۱۹۶۰- در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ به مناطق شهری نقل مکان کردند، در این میان حداقل بخشی از ساختمان‌های قدیمی به علت ارزان بودن‌شان توسط همین قشرها خریداری شدند. اما تمایل به خانه‌های بسیار قدیمی تنها چیزی نبود که پست‌مدرن‌های متقدم مد کردند، این گرایش احتمالاً چیزهای دیگری هم با خود به همراه داشت؛ خیابان‌های شهری، مفهومی نوآیین که از چنان منزلتی برخوردار شد که در قامت هسته اصلی برنامه‌های تلویزیونی همچون «خیابان سسامی»، به نمایش درآمده به سال ۱۹۶۹، و «شو کازبی» که از ۱۹۸۴ تا ۱۹۹۲ بر آنتن بود، ظاهر شد.

البته در این رجعت به گذشته نقصان‌هایی هم پدید آمد؛ تمام محله‌های شهری شامل این فرآیند احیای محیطی نشدند و به چرخه حیات بازنگشتند، برخی از آنها نونوار شدند اما خیلی‌هایشان هم از میان رفتند. جدا از این، فرآیند بازسازی همیشه به مذاق مردمی که پیش از این در این محلات زندگی می‌کردند، مخصوصاً اجاره‌نشین‌ها، خوش نمی‌آمد. متاسفانه به‌رغم غنی‌تر بودن ساکنان محله‌های قدیمی شهر، این محلات در اواخر قرن نسبت به اواسط آن از ترکیب [و تنوع] اجتماعی- اقتصادی کمتری بهره‌مند بودند.

علاقه به ساختمان‌های قدیمی هم نتوانست بر خانه‌سازی‌ها در زیربخش‌های کوچک‌مقیاس جدید حومه شهری- که غالب ساخت و سازهای تازه در آنجا در حال انجام بود- تاثیری عمده بگذارد. این گرایش همچنین در مقیاس وسیع، نهایتاً تبدیل به تقلیدهایی صرف از سبک‌های تاریخی شد و ایده‌های تازه معماران مشهور در مورد چگونگی استفاده از این سبک‌های قدیمی در سبک و سیاقی متفاوت تاثیری بی‌نهایت محدود بر این روند داشت؛ سازندگان باید پنجره‌های جدید نقش‌دار رنگی و درهای شیشه‌ای از این دست؛ درها و پنجره‌هایی درست شبیه به همان درها و پنجره‌هایی که در خانه‌های قدیمی شهری وجود داشتند، را به ساختمان‌ها می‌خواندند، حال آنکه کیفیت ساخت، فرآیند طراحی و مصالح مورد استفاده در آنها به روز نشده بودند. مشتریان از سوی دیگر، موارد خاصی همچون وان‌های بزرگ و ایوان‌های فراخ رو به حیاط و مشرف به خیابان و نما و محوطه‌سازی‌های curb appeal4 پرهزینه و از همه مهم‌تر فضای بیشتر را ترجیح می‌دادند.

اما بدترین اتفاقی که در مقطع زمانی پست‌مدرن حادث شد آن بود که جریانی غالب با محتوایی کاملاً تجاری توانست سبک‌های تاریخی را با مطامع خود هماهنگ سازد. والت دیزنی ورلد، که در سال ۱۹۷۱ افتتاح شد، با طراحی حاکم بر فرانتی یرلند و خیابان اصلی‌اش مشهورترین مثال از این دست است. تمرکز بر این تصورات خیالی سانتی‌مانتال خوش‌برش و از قبل تعریف شده از گذشته، بدون توجه به پلشتی و تنوع موجود در تاریخ واقعی، به ابزاری برای بازاریابی نشانه‌های تجاری و جایی برای تبلیغ این قبیل محصولات بدل شد، اگر چه دیزنی بعدها طراحی هتل‌هایی را هم به گراوس و استرن سپرد؛ ساختمان‌هایی که در قیاس با طراحی‌های رایج دیزنی لندی مبتکرانه‌تر بودند.

روند فانتزی‌مآبی در طراحی تا آنجا پیش رفت که حتی ساختمان‌های واقعاً تاریخی هم، برای خلق عوالم خیالی به کار گرفته شدند. در سال ۱۹۶۸ یکی از شعب فروشگاه زنجیره‌ای رالف لائرن در عمارت بازسازی شده و بی‌نهایت زیبایی متعلق به سال ۱۸۹۷ واقع در خیابان مدیسن نیویورک افتتاح شد. ساختمان یاد عصر طلایی افسانه‌ای را زنده می‌کرد؛ خانه‌ای اربابی که ورود به آن برای همه آزاد بود و هر کسی فقط با صرف ۵۰ سنت برای یک پیراهن تنیس می‌توانست یکی از آنها را بخرد و فروشگاه را ترک کند. اما آنچه اهمیت داشت پیامی بود که آن مکان منتقل می‌کرد؛ تمام آنچه شما به آن احتیاج دارید ظاهر است. شما اجازه دارید ادا و اصول اشرافی درآورید، بدون آنکه به آداب و رسومی تمکین کنید که زمانی برای به دست آوردن این منزلت اجباری بود.

حول و حوش سال ۱۹۸۷ پست‌مدرنیسم دوران اوج خود را طی می‌کرد. در همین سال بود که تام ولف رمان «آتش نخوت‌ها» را چاپ کرد و الیور استون فیلم «وال‌استریت» را ساخت؛ فیلمی که در آن شخصیت گوردون گکو با بازی مایکل داگلاس عبارتی را بر زبان می‌راند که می‌توانست نمایانگر تصور رایج حاکم بر اذهان آن دهه باشد؛ «طمع خوب است» جدا از آنکه روند حوادث فیلم مشخص می‌کند این مشی برای گکو عاقبت چندان خوشی رقم نمی‌زند. میل غیرقابل کنترل به بیشتر داشتن از هر چیز، نهایتاً به مصرف خارج از کنترلی انجامید که ابعاد و اندازه خانه‌ها را افزایش داد و حساب‌های پس‌انداز را به شدت کاهش داد و جهت‌گیری اقتصادی امریکا برای ۲۰ سال آینده را نیز مخدوش ساخت.

طراحی پست‌مدرن چه در سطح خرد و طراحی خانه چه در سطح شهری و عمدتاً متمرکز بر بافت‌های مرکز شهری، چشم‌اندازی از روایتی سحرانگیز ترسیم کرد که به نوبه خود میل به مصرف کردن و بیشتر داشتن را تشویق می‌کرد. طراحی پست‌مدرن از یک طرف در شمایل یک محرک اقتصادی ظاهر شد و از طرف دیگر با نگاه به عقب اجمالی و نه چندان دقیقش شکاف‌های اجتماعی را پوشاند و به ما