گفت‌وگو با ایران درّودی، نقاش

من، نقطه‌ای بر واژه هنر

نجمه رحمتی

در آثارتان که از دهه ۵۰ تا قبل از انقلاب شکل گرفته‌اند، گل، نور، بلور، آسمان و زمین در برابر صف ممتد دارها قرار دارند. این تضاد و دوگانگی ناشی از چیست؟

شاید اشاره به تابلوی «از این‌گونه رستن» دارید؟ من همیشه باور داشته و دارم که معجزه رستن و زیستن با وجود زشتی‌ها و کشتار به حیات و رستن ادامه خواهد داد. بالاترین قدرت انسان در داشتن امید و ایمان است. در این اثر من عشق خودم را به زندگی و بقا توصیف می‌کنم؛ گرچه می‌توان از آن برداشت سیاسی هم کرد یا آن را اثر تلخ و سردی دانست. همیشه گفته‌ام این نوع نگاه ما به زندگی است که حس‌ها را در ما به وجود می‌آورد.

چرا اکثر آثار شما در ابعاد بزرگ انجام شده‌اند؟ این موضوع چقدر توانسته به بیان افکار شما در آثارتان کمک کند؟

برای من کارکردن در سطح بزرگ آسان‌تر است؛ چراکه برای نقاشی‌های بزرگ قلم‌موهای بسیار پهن به کار می‌گیرم و در نتیجه به جزئیات کمتر می‌پردازم. وانگهی سطح بزرگ نقاشی بر نگاه بیننده مسلط می‌شود و به او این احساس را می‌دهد که وارد فضای نقاشی شده و جزئی از اثر شده است. آنچه مرا در نقاشی در سطوح بزرگ ارضا می‌کند، همانا تسلط من به نقاشی و سرعت کارم است که به‌این‌ترتیب نهایتا به همان ایجاد فضا و ایجازی که می‌خواهم می‌رسم. این کار چندان هم ساده و آسان نیست؛ به‌ویژه برای نقاشی مانند من که هرگز اثری را که خلق می‌کنم، از پیش در ذهن ندارم؛ ولی مهم‌تر این است که نقاش باید در هر حرکت قلم‌مو بر تمام سطح بوم مسلط باشد و تعادل نقاشی را حفظ کند. من اکثر آثار بزرگم را در کوتاه‌ترین زمان ساخته‌ام؛ برای نمونه اثر «به زلالی یک عشق» را در کمتر از هشت ساعت و «سلطه بودن» را در ۱۱ ساعت کار کردم. تصور می‌کنم سرعت کار سبب می‌شود که جزئیات را حذف کنم تا به ایجاز برسم.

برای من ایجاز در هنر یکی از اصل‌های فهم و پایه‌های خلاقیت است. گاه تصور می‌کنم حتی یک حرکت زیادی قلم‌مو از صلابت و استحکام اثر می‌کاهد؛ ازاین‌رو وقتی کار بزرگی را می‌خواهم بسازم، خودم را کاملا از نظر توان روحی و جسمی آماده می‌کنم تا مبادا در حین کار بر اثر فشار هیجان روحی و تلاش جسمی از پا در آیم. بی‌دلیل نیست که می‌گویم خودم هم نقاش شده‌ام و این حس را بیشتر از هر وقت، زمانی احساس می‌کنم که در حال نقاشی‌کردن روی بوم‌های بزرگ هستم.

حمل این آثار به ایران مشکل نبود؟ آیا همه آثارتان را که در ابعاد بزرگ بودند، به ایران باز گرداندید؟

همه کارهای من در ابعاد بزرگ نیستند؛ ولی حمل‌ونقل آثار بزرگ مشکلات خودش را دارد. یکی از این مشکلات حمل هوایی آن‌هاست؛ مثلا برای نمایشگاهم در ژاپن فقط شرکت هواپیمایی JAL ژاپنی بود که در ورودی هواپیمایش به حد کافی بزرگ بود. دفعه آخر که تابلوهایم را از پاریس به ایران آوردم، مجبور شدم تابلوها را زمینی، یعنی با کامیون، به ایران بیاورم.

من از کارهای بزرگم فقط یکی از کارهایم (سلطه بودن) را به دیوار منزلم آویخته‌ام. دیوارهای منزلم گنجایش کافی برای نمایش دومین تابلو را در این ابعاد ندارد.

آیا این مشکل ابعاد بزرگ تابلو، شامل بزرگ‌ترین اثر شما که در سانفرانسیسکو خلق کردید، نیز می‌شود؟

بله، اولین مشکل این اثر تهیه بوم بسیار بزرگ آن بود. به دلیل اینکه بوم بزرگ به خاطر رعایت بهداشت محیط، در سانفرانسیکو پیدا نمی‌شود، خریدار تابلو بوم را از نیویورک خریده بود و عجیب‌تر اینکه کسی بلد نبود بوم با این ابعاد را چهارچوب کند. این کار به وسیله یکی از استادان دانشگاه هنر انجام شد. این اثر را من برای خانه‌ای که در مرتفع‌ترین نقطه شهر قرار داشت و همه دیوارهای آن شیشه‌ای و مشرف به پل معروف «گلدن گیت» سانفرانسیسکو بود، سفارش گرفتم. صاحب‌خانه می‌خواست تنها دیوار میهمان‌خانه‌اش که شیشه‌ای نبود، با نقاشی از منظره شهر سانفرانسیسکو ادامه پیدا کند. خوشبختانه ابرهای دائما در حرکت این شهر و نور عجیب‌وغریب آن خیلی با بافت نقاشی‌های من همخوانی داشت. اثر، کار خوبی شد. دست‌کم سفارش‌دهنده از آن رضایت داشت. چند سال بعد صاحب‌خانه برایم نوشت که برای دوران بازنشستگی برای همیشه به فلوریدا کوچ می‌کند و منزل کوچکش جایی برای ابعاد بسیار بزرگ این تابلو ندارد و از من راه‌حلی می‌خواست. می‌دانستم که هم حمل‌ونقل، بیمه و همچنین نگهداری آن در انبارهای مخصوص این کار بسیار گران است. امروز من از سرنوشت نهایی این اثر خبری ندارم؛ ولی به‌هرحال این تابلو را من فروخته بودم و دیگر به من تعلق نداشت و متأسفانه به جز عکس سیاه و سفید این تابلو که در روزنامه محلی سانفرانسیسکو چاپ شد، عکسی از این کارم ندارم.

از فروش آثارتان در گذشته افسوس می‌خورید؟

امروز که برپایی موزه‌ام، آخرین مراحل حقوقی‌اش را می‌گذراند و امیدوارم در ماه آینده کلنگ ساختمان آن زده شود و من می‌توانم ۱۹۵ اثرم را در قالب موزه‌ای به ملت ایران هدیه کنم، حس می‌کنم جای بعضی از آثارم در این مجموعه خالی است و افسوسش را می‌خورم.

خوشبختانه سه تابلوی بسیار بزرگم به نام‌های «به زلالی یک عشق»، «رستاخیز»، «ببین به کجا رسیده‌ام، به آسمان به کهکشان...» و چندین اثر دیگرم، امروز متعلق به گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران است. تنگ‌نظری‌ها و حسادت‌ها دیگر چیزی از ارزششان نخواهد کاست و نه در دسترس کسانی قرار خواهند گرفت که چوب حراج بر آنها بزنند. این آثار در جایگاهی قرار گرفته‌اند که از گزند این‌گونه دشمنی‌ها و حسادت‌های فرومایه، در امان خواهند ماند و همان‌طور که همیشه خواسته‌ام این آثار هم باز به‌این‌ترتیب در موزه و متعلق به ملت ایران هستند.

چرا در آثار شما بیشتر به آسمان توجه می‌شود؟ این نشان از نیروی ماوراء الطبیعه است؟

همین‌طور است؛ اما نه به‌خصوص ماوراء الطبیعه! اتفاقات به‌گونه‌ای بیشتر در آسمان تابلوهایم رخ می‌دهد یا به‌عبارت‌دیگر این آسمان است که حادثه را اعلام می‌کند. حس و درک بیننده در ارتباط با آثارم هرچه باشد، باید اعتراف کنم من با ناخودآگاه و ندانسته‌هایم نقاشی می‌کنم چراکه دانسته‌های من بسیار محدودند. شاید نقاشی‌های من در جایی تصاویری باشند از تجربه‌های درونی من، تصاویری از زخم‌ها و دردهایی که هرگز نتوانستم ابراز کنم. شاید هم به‌تصویرکشیدن آرزوهای شخصی من است که عشق را موهبت الهی و اصل مهم زندگی می‌دانم و فروتنانه غیاب حضورم را اعلام می‌کنم تا نقاشی‌هایم به‌جای من از عشق و عشق به سرزمینم و تاریخ پرافتخارش صحبت کنند.

آیا بیماری شما و مدتی که نابینا بودید در زندگی هنری شما و دید شما به هنر تأثیرگذار بود؟

در کودکی دوره کوتاهی با بیماری تراخم تقریبا بینایی‌ام را از دست دادم. بدون‌شک بازیافتن بینایی بعد از معالجات دردناک به نظرم یک معجزه بود. این معجزه باعث شد ارزش زیبایی‌های این جهان هستی را بشناسم و بدانم چشمانم بعد از مغزم مهم‌ترین عضو بدنم هستند. هنوز در ۸۰سالگی بی‌عینک نقاشی می‌کنم. برای من «دیدن» و «نگاه‌کردن» مفهوم متفاوتی از یکدیگر دارند. من با حس‌هایم می‌بینم ولی با دانسته‌هایم نگاه می‌کنم؛ چراکه برای من واژه «نگاه‌کردن» بار فرهنگی و ارزیابی دارد. به‌عبارت‌دیگر من با حس‌هایم نقاشی می‌کنم و در پایان کار است که آن را می‌بینم و ارزیابی می‌کنم. گرچه در ارزیابی بسیار سخت‌گیرانه برخورد می‌کنم. شاید به‌همین‌دلیل است که بسیاری از آثارم را یا پاره می‌کنم یا می‌سوزانم.

در آثار شما نور، زمان و حرکت چه نقشی دارند؟ چرا کم‌کم آثارتان به نور ختم می‌شود؟

من در نقاشی‌هایم سه عنصر زمان، نور و حرکت را نوبت به نوبت و گاه هر سه را هم‌زمان به‌کار می‌گیرم ولی هدف اصلی‌ام همانا رسیدن به نور است. نمی‌دانم تا چه اندازه در رسیدن به هدفم موفق بوده‌ام؟

مسائل سیاسی در نقاشی‌های شما نقشی داشته‌اند؟

دوره نقاشی‌هایم مربوط به جنگ، گواه صادقی هستند بر اینکه من این سرزمین و تاریخ پرافتخارش را دوست دارم و هر آنچه در آن می‌گذرد نه‌تنها در نقاشی‌هایم بلکه بر جانم اثر می‌گذارد.

شما در کنار نقاشی به حرفه‌های دیگری هم پرداخته‌اید ازجمله تهیه‌کنندگی و کارگردانی فیلم و برنامه‌های تلویزیونی، نویسندگی، تدریس در دانشگاه، نقد هنری و نوازندگی پیانو؛ ولی ظاهرا نقاشی برای شما از سایر حرفه‌ها مهم‌تر به‌نظر می‌رسد ممکن است دلیل ارجحیت نقاشی را به سایر حرفه‌ها توضیح دهید؟

تصورم این است که من قبل از همه نقاش هستم. نقاشی به‌نوعی نفس‌کشیدن من است. به‌طوری‌که قلبا ناراحت می‌شوم وقتی از من می‌پرسند آیا هنوز به نقاشی ادامه می‌دهم؟ پاسخ من این است آیا بدون نفس‌کشیدن می‌توان زنده بود؛ اما به نویسندگی در کنار نقاشی ادامه داده و می‌دهم. یادداشت‌ها و مقالاتی از من در مطبوعات منتشر می‌شود. درحال‌حاضر کتاب دیگری در دست نوشتن دارم متأسفانه گرفتاری‌های زیاد فرصت اتمام آن را به من نمی‌دهد.

گرچه کارکردن در تلویزیون و کارگردانی سینما و تلویزیون را بسیار دوست می‌دارم ولی این حرفه از نظر اقتصادی حرفه‌ای است وابسته و به‌تنهایی نمی‌توانم آن را انجام دهم؛ به‌همین‌دلیل بعد از دوره‌ای که در تلویزیون کار می‌کردم دیگر فیلمی نساختم. عجیب نیست که من از شش سال کارکردن در تلویزیون حتی یکی از فیلم‌هایی را که ساخته‌ام به‌عنوان نمونه در اختیار ندارم به‌خصوص فیلم «بینال ونیز ۱۹۶۸» که تهیه‌کننده‌اش تلویزیون «رای ایتالیا» بود یا فیلمی که از شهر قصه بیژن مفید از پشت صحنه این تئاتر فراموش‌نشدنی ساخته بودم.

تدریس در دانشگاه شریف دو سال بیشتر طول نکشید. اصولا من برای تدریس ساخته نشده‌ام. حتی برای تدریس تاریخ هنر. چراکه احساس این را دارم که دانسته‌های محدودم را تکرار می‌کنم و برای تدریس نقاشی می‌دانم که قادر نیستم به دانشجو حس‌هایم را منتقل کنم و به او بگویم چگونه ببیند و چگونه حس کند. اما در نقاشی کاملا آزاد و رها و مهم‌تر از همه مستقل از هرگونه وابستگی خودم را برای خودم کافی می‌دانم.

دوره یخبندان شما، متعلق به چه زمانی از زندگی شماست؟

به دوره‌ای که نخست پدرم را از دست دادم و دو سال بعد درست در همان روز برای خاکسپاری همسرم به ایران آمدم و در این فاصله به همسایگی منزل ما موشک پرتاب شد؛ سال بعد از آن دچار سرطان شدم. تصور می‌کنم خودم هم در آن زمان به‌نوعی تبدیل به یخ شده بودم. در این دوره از زندگی مرگ عزیزان، بیماری، غربت، نفرت و عشق را تجربه کردم. نفرت از جنگ، نفرت از هر آنچه سیاست نام دارد و عشق به هم‌وطنانی که برای دفاع از ایران در خونشان می‌غلتیدند. تا آن زمان هرگز هم‌وطنانم را آن‌قدر دوست نداشته بودم.

این حس در تابلو «خاک تشنه» و «چهار سوار مرگ» به چشمان آقای دکتر حبیب‌الله صادقی، رئیس وقت موزه، به هنگام افتتاح نمایشگاهم در موزه هنرهای معاصر، اشک آورد. او که در جبهه جنگیده بود، اثر «خاک تشنه» را «دزفول» نامید. این‌گونه است که من به مردمان این سرزمین عشق می‌ورزم و ماحصل ۶۰ سال کارم را به عنوان ادای دین به پایشان می‌ریزم. همان‌طور که آرزو کردم «روزی موزه‌ای در قلب هم وطنانم داشته باشم، حتی اگر فقط قلب یک نفر باشد». و در کتاب «در فاصله دو نقطه...!» نوشتم «من نقطه‌ای بیش نیستم. نقطه‌ای که بر واژه هنر می‌گذارند».

در کودکی دوره کوتاهی با بیماری تراخم تقریبا بینایی‌ام را از دست دادم. بدون‌شک بازیافتن بینایی بعد از معالجات دردناک به نظرم یک معجزه بود. این معجزه باعث شد ارزش زیبایی‌های این جهان هستی را بشناسم و بدانم چشمانم بعد از مغزم مهم‌ترین عضو بدنم هستند. هنوز در ۸۰سالگی بی‌عینک نقاشی می‌کنم. برای من «دیدن» و «نگاه‌کردن» مفهوم متفاوتی از یکدیگر دارند

تحلیل

نگاهی به نمایشگاه کارنامه

ارتباط فراموش‌شده

رضا دبیری‌نژاد*

نمایشگاه کارنامه که این روزها در موزه هنرهای معاصر تهران برپاست و روزهای پایانی‌اش را پشت‌سر می‌گذارد، به دلیل سوژه‌اش برایم جالب بود و نخواستم از دستش بدهم، اما دو نکته پس از بازدید مرا آزار داد؛ نکته نخستش از منظر گفتمانی بود که خودش بحث مفصلی است که تعارض‌های بسیاری در خودش داشت که اینجا از آن می‌گذرم و شاید در فرصتی دیگر به آن پرداختم. نکته دوم بحث گرافیکی نمایشگاه است که در اینجا چند نکته پیرامون آن می‌گویم.

به نظر می‌آید اسپانسر یا یکی از اسپانسرهای نمایشگاه در حوزه گرافیک و امور چاپی بوده است و نمایشگاه به حوزه تفاخر و خودنمایی اسپانسر تبدیل شده است؛ از پانویس نمایشگاه گرفته تا پانل‌های معرفی شخصیت‌ها که شکل تکیه‌داده به دیوارها به خود گرفته و از شمایل اجرائی نمایشگاهی خارج شده بود و با زمینه‌های طلایی پانل‌ها که می‌خواست خودش را با رنگ به رخ بکشد یا طلق‌های سه‌لایه چاپی آویزان که محل متن‌های توضیحی نمایشگاه را تشکیل می‌داد، اما به نظر ذوق‌زدگی و تکرار بسیار ایده‌بودن درنظرگرفتن محل اجرا سبب شده بود خلاقیت گرافیکی ایده آنچنان که باید، چشمگیر نباشد. این شیوه وقتی جذاب است که با فاصله اثرگذار از دیوار زمینه و باید در میانه قرار گیرد که شمایل شفاف یا سایه نور آن برای مخاطب به چشم آید و از حضور محیط این ایده لذت ببرد.

مسئله مهم در موزه، توجه به ارتباط مخاطب و تسهیل در ارتباط است. چیزی که ارتباط را دشوار یا ارتباط با اصل موضوع را منحرف کند، در محور ارتباطی پارازیت محسوب می‌شود. ولی پانویس‌ها طوری طراحی و اجرا شده‌اند که خواندنش برای مخاطب راحت نیست؛ پانویسی که باید از یک‌متری خوانده شود، حالا در فاصله ۴۰ سانتی‌متری هم به‌سختی خوانده می‌شود. بر این موضوع چینش پانویس‌ها را نیز بیفزایید؛ چینشی که مخاطب را در یافتن پانویس مربوطه با دشواری مواجه می‌کند.

در ایده ویترین‌های نیمکتی هم اگرچه کلیت ایده خلاقانه و جذاب است، اما باز دسترسی برای تماشا و خوانش نادیده گرفته شده است. پانویس‌ها فرقی نمی‌کند کجا باشد و از کجا دیده شود، باز یکسان است.

همه اینها در حالی است که نمایشگاه تلاش دارد تکثر گرافیکی خود را به رخ بکشد، اما گرافیکی که فقط برای جلوه‌گری گرافیک است و نه برای بهره‌برداری و ارتباط با مخاطب. چنان‌که آثار کمتر جلوه‌گری دارند؛ این موضوع در بروشور و کتاب نمایشگاه هم به چشم می‌آید. حجم زیاد رنگ نارنجی فسفری به‌کاررفته نه‌تنها باعث جذابیت نمی‌شود، بلکه اطلاعات اولیه مانند شناسنامه و سپاسنامه کتاب را با خوانشی غیرممکن مواجه می‌کند. اینجاست که تمایز بین گرافیک به مفهوم گرافیک صرف یا شخصی با گرافیک نمایشگاهی به چشم می‌آید. گرافیک کارنامه در خدمت مخاطب و اهداف مضمونی نمایشگاه نیست بلکه در خدمت اهداف جانبی و غیرمضمونی نمایشگاه است.

*کارشناس موزه‌داری

زاویه دید

عباس کیارستمی

از گرافیک به سینما، از سینما به گرافیک

تورج صابری‌وند . طراح گرافیک

کارهای گرافیک کیارستمی را در دو دوره می‌توان بررسی کرد؛ دوره‌ای که گرافیست است و دوره‌ای که فیلم‌ساز. تا ۳۰سالگی کیارستمی گرافیست است. برای آتلیه هفت، تبلیغ فیلم، نگاره و چند جای دیگر جلد کتاب طراحی می‌کند و پوستر.

پوسترهایی که پوسترهای زمان خودش بود، بی‌هیچ ویژگی درخشانی. نه جلوتر بود و نه عقب‌تر. پوسترهایی با ترکیب‌بندی‌ها و ایده‌هایی معمولی. گاهی پوسترهایی خوب مثل پوستر فیلم «سیاه و سفید» برای سهراب شهیدثالث و گاهی پوسترهای بسیار متوسط مثل پوستر فیلم «قیصر» که برای مسعود کیمیایی طراحی کرده بود. تا اینجا کیارستمی گرافیستی معمولی است؛ نه سبک‌وسیاق عجیبی دارد و نه هیچ‌چیز شاخصی.

کیارستمی جوان در ۳۰سالگی به کانون پرورش فکری می‌رود و به قول خودش به شکل اتفاقی وارد سینما می‌شود. فیلم «نان وکوچه» را می‌سازد و سر جدلی که سر صحنه با مدیر فیلم‌برداری دارد، شاکله فیلم‌سازی او شکل می‌گیرد. اگرچه باور داشته گرافیک مادر هنرهاست، اما فیلم، او را از جهان گرافیک با خود می‌برد؛ تا آنجاها که طراحی پوسترهای فیلم‌هایش را هم به گرافیست‌های دیگری می‌سپارد.

دهه‌ها بعد هنوز در کارگاه‌ها و کلاس‌هایش از گرافیک حرف می‌زند و گرافیک را ستایش می‌کند، اما دیگر کیارستمی گرافیست، به تمامی فیلم‌ساز شده و فیلم‌سازی جهانی. استایل سینمای او شکل گرفته. هرآنچه را که می‌توانست، در سینمایش حذف کرده؛ سناریو، بازیگر، کات‌دادن، نور، دوربین‌های حرفه‌ای و حتی کارگردان. فیلم‌ها در نهایت سادگی ساخته می‌شوند و البته چیزی از هوشمندی کم ندارند. از این‌سو و آن‌سو می‌گویند «این را که همه می‌توانند بسازند» و این حرف بی‌راهی نیست، کارهایش کاملا سهل هستند و حتی خودش. کیارستمی توانایی خاصی ندارد جز اینکه فقط می‌تواند سهل باشد.

او ساده لباس می‌پوشد، انگلیسی‌اش خوب نیست و هیچ تلاشی هم برای خوب حرف‌زدن نمی‌کند، هیچ‌وقت هم از روی کاغذ در مراسم رسمی چیزی به انگلیسی نمی‌خواند. وقتی هم حرف می‌زند، کلمه‌هایش، ادبیاتش و اشاراتش «روشنفکرانه» نیست؛ مثلا وقتی در مورد فلسفه فیلم‌سازی‌اش می‌پرسند می‌گوید نه‌تنها فیلم‌سازی که زندگی را هم از بچه‌ها یاد گرفته. او مثل یک آدم معمولی حرف می‌زند، به تلفن‌هایش خودش جواب می‌دهد و برای میهمانانش چای کیسه‌ای و به قول خودش «چای استودیویی» می‌آورد، از سوپر سرکوچه‌اش خرید می‌کند. همه‌چیز در نهایت حیرت، ساده و عادی است. همین‌طور در کارهای گرافیکی‌اش، در دهه اخیر که چندباری طراحی گرافیک می‌کند، اما متفاوت‌تر از گرافیک ۳۰سالگی. «کیارستمیسم» شکل‌گرفته در سینما، در گرافیک هم ظاهر می‌شود. ازهمین‌روست که این آثار مهم‌تر از آثار دوره اول گرافیستی اوست. سه کار گرافیکی او

را می‌توان مرور کرد. نخست؛ پوستری در مرگ مرتضی ممیز به سال ۱۳۸۴. پوستر صفحه سفیدی است که اطراف آن را با ماژیکی مشکی کادری می‌کشد و گوشه پایین سمت چپ امضای ممیز، پدر گرافیک ایران، را می‌نویسد و دیگر هیچ. این پوستر در نهایت سادگی است. پوستر زمانی طراحی شده که هنوز شور مینی‌مالیسم در گرافیک سراغی از ایران نگرفته است. پوستر دوم مربوط به «یازدهمین» جشن سینمای ایران است. طرح پوستر، عکسی از عکس‌های خودش است؛ عکسی با پس‌زمینه‌ای سفید و برفی و دو سرو سبز در کنار هم که به‌سادگی ۱۱ را نشان می‌دهد. نوشته‌های اجباری پوستر را هم زیر کادر می‌گذارد تا مزاحم سروها نباشد. کار سوم، مجموعه‌ای گرافیکی است که برای کنسرت پرویز مشکاتیان طراحی می‌کند. باز سرو و باز پس‌زمینه‌ای سفید. این‌بار برفی هم در میان نیست. جز پوستر و بلیت‌های کنسرت، صحنه را هم طراحی می‌کند. عکس سروها را جدا از هم در کادرهای سفید و باریک و بلند چاپ می‌کند و پشت‌سر نوازنده‌ها می‌چیند.

گرافیک کیارستمی سهل است. برای طرح‌هایش ایده‌های ساده‌ای دارد، بی‌آنکه زیاده‌گویی کند، ایده را مستقیما اجرا کرده؛ بی‌هیچ پردازشی و بی‌هیچ پیچیدگی‌ای. نه درگیر رنگ است و نه به کامپیوتر اجازه می‌دهد که ردپایی از خودش بگذارد. هیچ المانی تزیینی و اضافی نیست. هیچ خطی، نقطه‌ای یا سطحی برای تعادل ترکیب‌بندی استفاده نکرده، اما همه‌چیز در تعادل است. پوسترها در نهایت سادگی هستند، اما شبیه پوسترهای مینی‌مال نیستند. پوسترهای مینی‌مال عمدتا تلاش، حرص و عزمی جدی برای هرچه ساده‌ترکردن طراحی‌ها دارند، اما در گرافیک کیارستمی چنین تلاشی دیده نمی‌شود. طراحی‌ها در نهایت آرامش و سهولت پیش می‌روند.

برای اشاره به ممیز، فقط امضای ممیز را می‌گذارد. نه اشاره‌ای به گرافیست‌بودن او دارد و نه اشاره‌ای به سبک و سیاقش. برای پوستر یازدهمین جشن سینمای ایران، فقط عدد ۱۱ را نشان می‌دهد، بی‌هیچ اشاره‌ای به سینما، فیلم و چیزهای مرسوم دیگر. برای صحنه موسیقی مشکاتیان فقط سرو می‌خواهد نشان دهد. سرو را هم نمی‌کشد یا شکلی شبیه به سرو نمی‌گذارد. عکس ساده سرو را می‌گذارد. این کارها نه فرم منحصربه‌فردی دارند، نه ترکیب رنگی جدید و نه حتی ساختشان کار سخت و عجیبی است. اینها ویژگی‌های سینمای کیارستمی هم هست و اینجاست که می‌توان یافت آنچه در درون کیارستمی شکل گرفته، چنان عمیق و درونی است که در تمام زندگی‌اش واضح است. همه‌چیز کیارستمی سهل است؛ حتی مرگش.