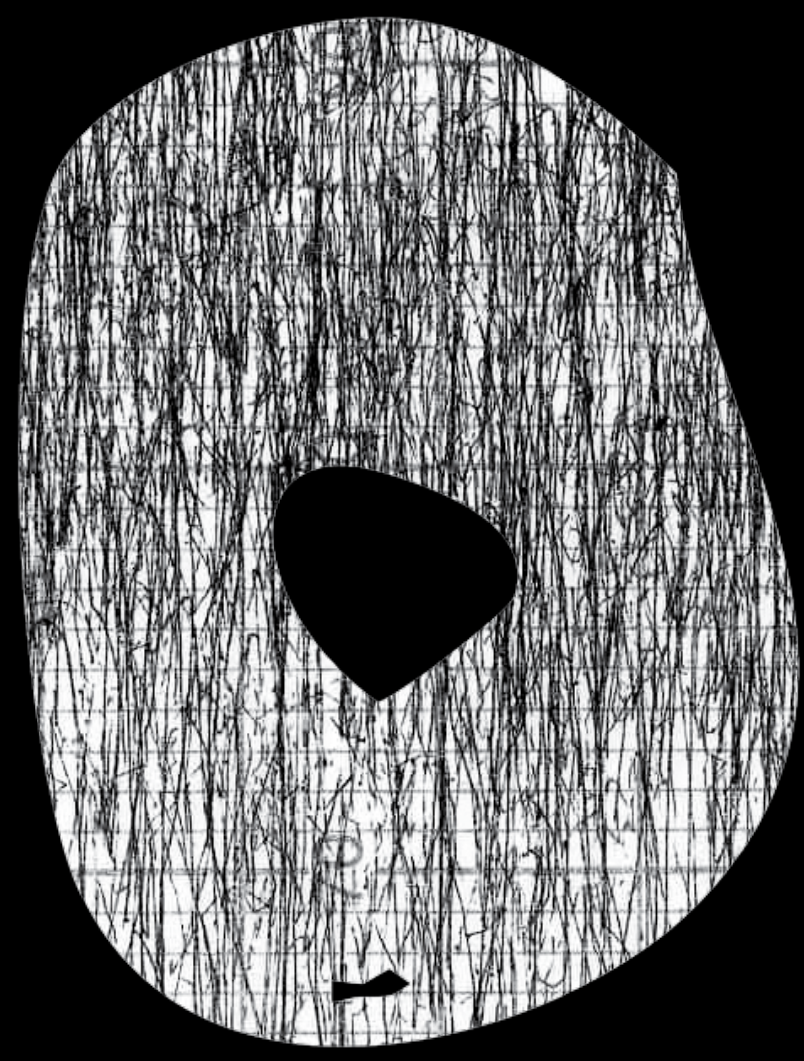


پاییز ۹۴

۱

نامه‌ی آزاد

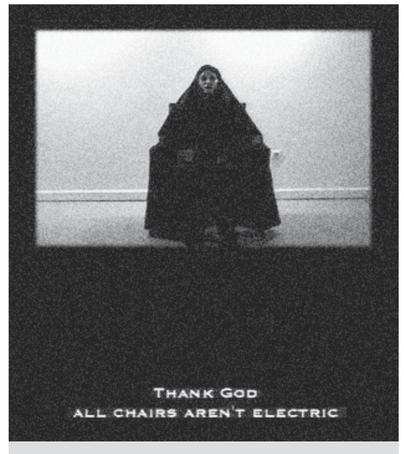
معرفی نامه‌ی آزاد | غزال رادپی، گنجینه‌ی هنر معاصر مرکز ژرژ پمپیدو | نوید عظیمی سجادی در نمایشگاه هیریداسیون | صبا مظفری با معصومیان برنده‌ی جایزه‌ی جیوانی مونتازا | الگو حکمرانی می‌کند | گفتگوی تصویری معصومه مظفری با فاین آرت بازار | لیلی درخشانی در نمایشگاه فام‌های آبی | پروژه‌ی پوسترهای گالری طراحان آزاد در نمایشگاه ایران تاریخ ناویراســـته در موزه‌ی MAXXI رم | قدم‌های اولیه‌ی صادق تیرافکن در گالری اِی.اکس | اثر لیلا میرزاخانی در موزه‌ی MAAM رم | زندگی در بطن ماده سم‌سوال از میراعه آتش‌ـــــــی | امکان بی‌نهایت | نمایشگاه آثار پوستو فرومر در گالری کارین‌زاش | سیانتل، هاوانا تهران | پروژه‌ی پوســـتر‌های گالری طراحان آزاد در مجموعه‌ی موزه‌ی هنـــر و دیزاین هامبورگ در آلمان

معرفی نامـــــــه‌ی آزاد

۱

با وجود نشریات تخصصی هنری که گاه به‌طور مستمر و گاه به‌طور موقتی به زبان فارسی منتشر می‌شود، هنوز فقدان نقد مستقل یکی از مشکلات درخور توجه جامعه هنری ماست. گسترش سلطه‌ی سرمایه بر نهادهای دولتی و خصوصیِ فرهنگی، مجالی برای بحث‌های تئوریک باقی نگذاشته. از نظر ما و بر اساس تجربه، نقد مستقل به فضای مستقل نیاز دارد. پس برآن شدیم امکانی هرچند کوچک برای آن (انتشار نقدهای آزاد و مستقل) فراهم کنیم و امیدواریم کیفیت مباحث، جبران‌کننده کمیت کوچک آن باشد. طبعا این گالری نقدهای مربوط به نمایشگاه و هنرمندان مرتبط را در اولویت قرار می‌دهد. همچنین سعی خود را معطوف بر نمایشگاه‌های مهم‌تر و ایجاد مباحث جدی‌تر و روزآمد می‌کند. «نامه‌ی آزاد» بر عهده‌ی خود می‌داند که جامعه‌ی هنری ایران را هرچه بیشتر در جریان اخبار، رویدادها و مباحثی که توسط هنرمندان ایرانی در خارج ازمرزها انجام می‌پذیرد، قرار دهد. به نظر ما این امر در به‌روزرسانی و حضور فعال‌تر هنرمندان جوان ایرانی موثر است و ما را در شکستن حلقه‌ی ارزش‌های مطلق سرمایه‌داری یاری می‌رساند. طراحان آزاد از منتقدینی که خود را همسو با این رویکرد می‌بینند، دعوت می‌کند با ما همراه شوند و چنانچه مایل هستند، نقدها و مقالاتشان را برای انتشار در نامه آزاد بفرستند.

نامـــــــــــــــــه‌ی آزاد
بـه کوشـش گالـری طراحـان آزاد
شـماره‌ی یکـم: پاییـــــــز ۹۴
هـزار نسـخه | توزیـع رایگـان
طراحـی گرافیـک: اسـتودیوکارگاه
مدیـر هنـــری: آریـا کسـایی
طراح نامه‌ی آزاد: ساناز سلطانی



غزال رادپی در گنجینه‌ی هنر معاصر مرکز ژرژ پمپیدو

مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس از تاریخ یازده تیر ۱۳۹۳، تا بیست و یک دی ماه ۱۳۹۴ گنجینه‌ی هنر معاصر خود را تحت عنوان «یک تاریخ» به نمایش گذاشته است. در این نمایشگاه مخاطبین بیش از چهارصد اثر که از دهه‌ی هشتاد میلادی تاکنون به گنجینه‌ی این موزه پیوسته است را می‌توانند ببینند؛ اولین فرصت برای نگاهی جامع به هنر ۳۰ سال گذشته با آثار صد و هشتاد هنرمند و قریب به پنجاه طراح از پنجاه و پنج کشور. بسیاری از آثار این نمایشگاه برای اولین بار در معرض دید عموم قرار می‌گیرند. در سومین بخش از نمایش این مجموعه که در روز بیست و چهار شهریور افتتاح گردید، اثر غزال رادپی به نام «من ۲۰۰۰ - ۱۹۹۷» حضور دارد.

نوید عظیمی سجادی در نمایشگاه هیبریداسیون

هیبریداسیون نمایشگاهی از هنرمندان بین‌المللی معاصر است. دابلا اسلام با الهام از پدیده‌ی تقابل فرهنگ‌ها از چهار هنرمند برجسته دعوت کرده تا آثار خود را در نمایشگاهی که از بیست مهر تا سوم آبان در گالری امیر محتشمی برگزار می‌شود به نمایش بگذارند. نوید عظیمی سجادی (ایران)، الیف اوراس (ترکیه)، مارسلا موژان (آرژانتین) و سایرا وسیم (پاکستان) منابع تاریخی و هنری را از دو فرهنگ یا بیشتر در هم آمیخته‌اند تا نقشه‌ی واقعیت فرهنگی جهان را با روابط چندوجهی و مرزهای نفوذپذیر آن نمایش دهند. این هنرمندان با واسطه‌های مختلف و روش‌های متفاوتی کار کرده‌اند. تنها وجه اشتراک آنها، کاوش در فرهنگی دیگر از طریق اثر هنری‌شان است. هیبریداسیون یک اصطلاح گیاه‌شناسی است که در آن دی‌ان‌ای یک گیاه با یک گیاه متفاوت دیگر گرده‌افشانی می‌کند و گیاه جدیدی ایجاد می‌شود. در اینجا این اصطلاح کاربردی انسان‌شناسانه دارد. فرهنگ معاصر، مدتی طولانی است که در معرض ایده‌ها و روش‌های «خارجی» قرار دارد. تا آنجا که این ایده‌ها دیگر بیگانه نیستند، بلکه در یکدیگر جذب شده‌اند. نوید عظیمی سجادی هنرمندی ایرانی است که در رم زندگی می‌کند. آثار چندرسانه‌ای او از زبانی نمادین که به مجسمه‌های باستانی بابلی، مینیاتور قرن هفدهم فارسی و هنر مذهبی اروپا در زمان رنسانس و اشیاء معاصر اشاره دارد استفاده می‌کند. عظیمی در رم و تهران تحصیل کرده است و مواد سنتی مانند گواش، ورق‌های طلا و egg tempra (ترکیب سنتی رنگ با زرده‌ی تخم‌مرغ در نقاشی قرون وسطی در اروپا) را با استفاده از تکنیک‌های روز مانند چاپ و عکاسی با هم ترکیب کرده است. او هندسه‌ی شرقی و تقدیس غربی از بدن را چنان که در این دو فرهنگ با هم موازی یافته است، در کار خود در کنار هم قرار داده است. او تعدادی نمایشگاه از جمله M.U.S.P.A.C در اکوبلا، Palazzo Bevilacqua در بولونیا و موزه‌ی Freies در برلین برگزار کرده است. او همچنین در نهمین دوسالانه‌ی شانگهای شرکت کرده است.

صبا معصومیان برنده‌ی دوسالانه‌ی ششم جیوانی مونتزا

دوسالانه‌ی جیوانی مونتزا که از امسال در موزه‌ی تاریخی Palazzo dell'Arengario برگزار می‌شود، و هر دو سال یک بار جایزه‌ی هنر شهر مونتزا را به هنرمندان زیر سی و پنج سال اختصاص می‌دهد، در سال ۲۰۰۵ توسط شاعر و منتقد ارمانو کروم پایه گذاری شد. وی دو سالانه‌ی (Mosstra Nazionale di pittura) را با هدف ادامه‌ی عملکرد نمایشگاه بین‌المللی نقاشی که بین قرون پانزدهم تا هجدهم دایر می‌شد، پایه‌گذاری نمود. این نمایشگاه فستیوال هنری معروفی بود که جایزه‌ی هنری شهر مونتزا را به هنرمندان برجسته‌ای چون: Fausto Pirande, Valentino Vaqu, Sergio Dangelo, Renato Birolli, Giulio Turcato Mario Radice, Giuseppe Zigania اختصاص داده بود. در آخرین دوره‌ی این فستیوال که توسط شهرداری شهر مونتزا و باشگاه روتاری مونتزا با حضور نهادها و انجمن‌های فرهنگی این ناحیه برگزار شده بود جایزه‌ی هنری شهر مونتزا به Nicola, Erica ilcane, Simone Pellegrini, Alvise Bittente Moira Ricci, Luana Perilli, Gaia Scaramella, Rocco Orlando, Villa اختصاص پیدا کرد.

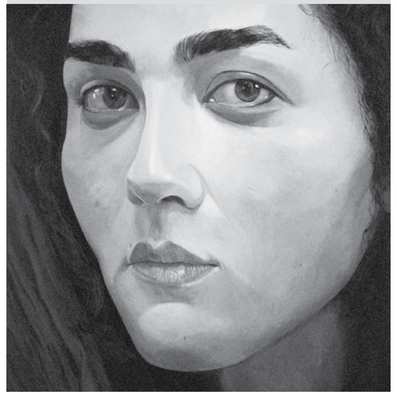
هیات داوران این دوره، با حضور Martina Corgnati مشاور سیاست فرهنگی شهر مونتزا Ferancesca Aquila هماهنگ‌کننده‌ی دو سالانه‌ی و رئیس کمیته‌ی هنری شهر مونتزا Gerardo Genghini مدیر Exibart و Adrriana Polveroni تصدی‌گری موزه‌ی مدنی شهرمونتزا تشکیل شده‌بود. موضوع نمایشگاه (انرژی هنر برای زندگی) و با (انرژی خلاق برای زندگی) و تمام جنبه‌های آن بود زیرا هنر، توانایی نگه‌داشتن و یا آزادکردن انرژی را دارد و در عین حال همواره پایدار است. پنج موزه‌دار به دعوت مدیر علمی دو سالانه دانیل آستروگو آبادال، هر یک شش هنرمند را به این دو سالانه فرستادند که یکی از آنها صبا معصومیان بود. با آغاز دوسالانه تقریبا تمام نقد و نگاه‌های چاپ شده و یا آنلاین نظیر، روزنامه Il Giorno در شماره یازدهم آوریل یا نشریه‌های آنلاین متعددی مانند، Il Corriere della Sera, Il Cittadino Culture For, Artribune, Monza e Brianza News, Espoarte, Il Dialogo di Monza و Online Magazine بخش‌های مهم و یا اصلی خود را به عکس‌هایی از طبیعت بی‌جان صبا معصومیان اختصاص داده‌اند و دوبار نیز در گزارش‌های تلوزیونی درباره دوسالانه در تلوزیون La Stampa TV و Monza Brianza TV نمایش داده شده است. یکی از موزه‌داران صبا معصومیان را به عنوان یکی از هنرمندان بین‌المللی خود در این دوسالانه شرکت داد و در کاتالوگ‌های نمایشگاه، ابتدا در قسمت معرفی و سپس در قسمت نقد درباره او نوشت، با صبا معصومیان، هنرمند ایرانی، ما به بعد درونی خود برمی‌گردیم. اگر چه فضای بیگانه با توجه به انحطاط عمومی به این بعد نفوذ کرده است، فضای داخلی (طبیعت بی‌جان) این هنرمند نمایشگر حالتی است که به نوعی بیگانگی اجازه رشد می‌دهد. مثل یک انرژی آشکار اولیه در مانکن‌ها، خرگوش‌های غیر عادی و حیوانات فسیل شده. غفلتی که این بخش خانگی از زندگی را تضعیف می‌کند و مجالی برای نفوذ شکل‌های بدوی ارگانیک در زمان بوجود می‌آورد که فضا و اثاثیه را تغییر شکل می‌دهد. و همه چیز را به شرایط ابتدایی خود باز می‌گرداند. «در یک خانه‌ی خالی زندگی انسان معنا نمی‌یابد. تنها انرژی اولیه طبیعت در اطراف اشیاء و اثاثیه‌ی متروک احساس می‌شود: یک دیوار ترک خورده، یک حمام زنگار گرفته، آشپزخانه‌ای رها شده و جرم گرفته به دلیل گذشت زمان، روحی را در خانه ایجاد می‌کنند که مرگ خودشان را منتقل می‌کند. مانند یک جفت کفش کهنه که شخصیت کسی را که سال‌ها آن را پوشیده است نمایان می‌کند. اشیا در خانه‌ی قدیمی که مانکن‌ها غرق آنند، حیوانات شگفت‌انگیزی را به خود جذب کرده که برای همیشه در فسیلی گرفتار شده‌اند که پیوند عمیق بین مرگ و حیات را نمایش می‌دهد. هر شیء چه زنده و ناطق و یا مرده و ساکت، تنها به‌واسطه‌ی تغییر شکل با ما سخن می گوید». صبا معصومیان با این کلمات شعر خود را در فضای داخلی و با طعم خاطرات طرح می‌ریزد. علامت گذاری داخلی آنها خود را با برش‌ها تئاتری نمایش می‌دهند که محیطی غنی از ارجاعات می‌سازد. این تکه‌ها به همان اندازه که از واقعیت متاثرند، بعد دنیوی انسان را در اتاقی کوچک و با فضایی بیگانه که عمق شاعرانه چیزهای روزمره کوچک را دوباره ارزشیابی می‌کند، تغییر شکل می‌دهند. «طبیعت بی جان در یک فضای داخلی» نوعی انفراد نهفته را آشکار می‌کند و خاطراتی سوررئالیستی را بر اساس منطق پوچ (ابزورد) در دیالوگی ناگفته میان مانکن‌ها و خرگوش‌هایی که معلوم نیست از کدام پنجره به داخل آمده‌اند و حیوانات فسیل شده، در مکانی زوال‌یافته زنده می‌کند. این غفلت به طبیعت دیگری که مرده است -اما نه کاملا مرده، زیرا حتی بی‌جانی نیز به زندگی آمده است - اجازه می‌دهد تا انرژی اولیه‌ای را تجلی بخشد که کنترل خرد انسان را از او بگیرد. چنانکه روزنامه‌نگار، فرانچسکا آمه درباره اصالت این نمایشگاه در روزنامه Giornale در ۲۸ آوریل نوشت، ماسیمیلیانو روسین نیز در روزنامه Cittadino در بیست و پنجم ژوئن از پنج کار محبوب خود در این دوسالانه نام برد و درباره طبیعت بی‌جان نوشت: بی‌شک حضور این اثر (طبیعت بی‌جان) در بینال یک ضرورت بود. دنیای ذهنی و تئاترگونه‌ی این هنرمند نوعی قدرت بیگانگی و خشونت رویاگونه را در خود نهفته است که نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت. این اثرشبیه آن چه ما انتظار داریم ببینیم نیست و به طرز وحشتناکی واقعی به نظر می‌رسد و این ترس همان وحشت‌زدگی است که دیوید لینچ آن را در فیلم‌هایش معرفی می‌کند. در همان ۲۵ ژوئن در روز تودیع جوایز در Palazzo dell Arengario که صبا معصومیان از سوی ترتیب دهندگان دوسالانه مانند ستاره‌ی این دوسالانه مورد تمجید قرار گرفت - زیرا هم نظر منتقدین و هم تایید عمومی را به خود جلب کرده بود . معاون مدیر مجله Artribune مارکو انریکو گیاچوملی، پیش از مصاحبه با او، انگیزه‌های هیات داوران برای اختصاص جایزه به وی را چنین برشمرد: این اثرترکیبی از موجودات باورنکردنی است که از خالقیت و تصورات ذهنی هنرمند نشات گرفته است. اثری شمایل‌گونه، شاعرانه و سورئال، برآمده از سرزمین مادری (ایران) و اروپایی. این فضای متروک، ناشی از یک قدرت طبیعت بکر و کهن است که مهر آن ورای توان آدمی است. این اثر به جهت کیفیت ساخت، طراوت و پویایی آن، اندازه، قطع و برش فضای داخلی و همچنین هنر نمایان ساختن یک کابوس رویاگونه به شایستگی هر چه تمام‌تر و با قدرت، قابل تقدیر است. گردآورنده: مارکو مگی

پرستو فروهر الگو حکمرانی می‌کند

سیزده تا هفده سپتامبر ۲۰۱۵ در آکادمی شهری مونیخ آلمان برنامه‌ای در سه اپیزود درباره‌ی پرستو فروهر و آثارش برگزار شد. روز نخست جلسه به گفتگویی میان فروهر و سیلویا باوئر اختصاص داشت. در روز دوم، شانزده سپتامبر، فیلم «دستان پروانه» محصول سال ۲۰۱۲ آلمان نمایش داده شد و پس از آن به بحث و بررسی فیلم پرداخته شد. این فیلم به کارگردانی آنجلیکا لیزوئیس است و روایت ورود پرستو فروهر به عنوان دانشجو به آلمان و حوادث و سختی‌هایی است که پس از شنیدن خبر قتل سخت والدینش بر وی گذشته است. روز سوم، هفده شهریور، با نمایش فیلم «نام من امید است»، محصول سال ۲۰۱۲ آلمان و به کارگردان جازگا کلوکه به پایان رسید.

مصاحبه‌ی تصویری با معصومه مظفری

وبسایت «فاین‌آرت‌بازار» سعی دارد تاریخ شفاهی هنر معاصر ایران را در قالب گفتگوهای تصویری با هنرمندان و دست‌اندرکاران گردآوری کرده و هم‌زمان در اختیار مخاطبان قرار دهد. گفتگو با معصومه مظفری، هنرمندی با سابقه‌ای چهل ساله، از شاخص‌ترین هنرمندان زن فعال در عرصه‌ی تجسمی و هم در عرصه‌ی اجتماعی است که این وبسایت به عنوان تازه‌ترین سند تصویری (ویدئویی) آپلود کرده است. در این ویدئوی کوتاه، وی درباره سیر تاریخی کارش، انگیزه‌ها و شکل‌گیری ایده‌هایش حرف می‌زند. درباره‌ی دنیای ذهنی هنرمند و گسترش ایده تا شکل‌گیری اثر هنری.گالری طراحان آزاد شما را به دیدن این مصاحبه در وبسایت: www.fineartbazar.com دعوت می‌کند.



لیلی درخشانی در نمایشگاه فام‌های آبی

نمایشگاه «فام‌های آبی» از تاریخ چهاردهم مرداد تا نه شهریور ۱۳۹۴ در گالری پروآرت دبی با حضور بیش از سی هنرمند برگزار شد. آثار لیلی درخشانی نیز در کنار بنکسی، لالا السعیده، یو مین‌جون، دمین هرست و ... در این نمایشگاه به نمایش درآمد. در بروشور «فام‌های آبی» آمده است: این نمایشگاه در تجلیل رنگ آبی است. آبی رنگی است بی‌نهایت درخشنده و تابناک. یادآور آرامش و صداقت، که با صمیمیت، توازن و اعتماد مرتبط است.

پروژه‌ی پوسترهای گالری طراحان آزاد در نمایشگاه ایران تاریخ ناویراسته موزه‌ی MAXXI رم

نمایشگاه «ایران: تاریخ ناویراسته» در موزه‌ی مکسی رم ادامه‌ای بود بر نمایشگاهی که در بهار و تابستان سال گذشته در موزه‌ی هنرهای مدرن شهر پاریس به نمایش درآمده بود. برگزارکنندگان این نمایشگاه، نمونه‌هایی از هنر ایران را در کنار اسنادی از رویدادهایی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی از دهه‌ی ۱۳۴۰ تا امروز جمع‌آوری و به نمایش گذاشته‌اند. پوسترهای پروژه‌ی جمعی گالری طراحان آزاد بخش جدید این نمایشگاه بود که به عنوان نماینده‌ی گرافیک معاصر ایران به این رویداد اضافه شده بود. سایر آثار گرافیک این نمایشگاه شامل مجموعه‌هایی از کتاب هفته، کتاب جمعه، جشن هنر شیراز، پوسترهای برادران شیشه‌گران، گروه ۵۷، انقلاب، جنگ و حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی بود.

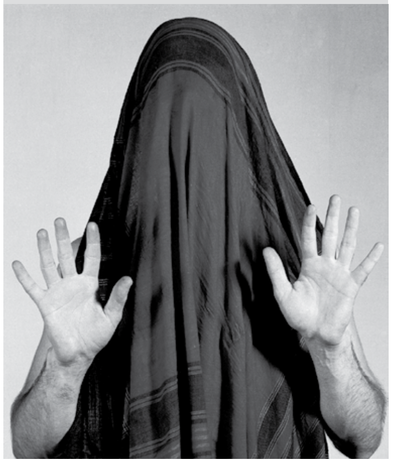
در این نمایشگاه بیست و هفت پوستر از شانزده طراح از پروژه‌ی جمعی گرافیک طراحان آزاد انتخاب و به نمایش درآمد. انتخاب این پوسترها توسط کاترین داوید، ادیل بورلوره، مراد منتظمی و نرمین صادق انجام گرفت. طراحانی که در این نمایشگاه حضور داشتند عبارتند از پیمان پورحسین، بهراد جوانبخت، شهرزاد چنگلوایی، محمد خداشناس، هما دلورای، ساناز سلطانی، رضا عابدینی، کسری عابدینی، محمدرضا عبدالعلی، وحید عرفانیان علی عسلی، مریم عنایتی، فرهاد فزونی، آریا کسایی، لیلا میری و امید نعم الحبیب. این پروژه که توسط رضا عابدینی طراحی شده از پاییز سال ۸۷ تا امروز با همکاری سی و پنج طراح گرافیک و مدیریت هنری آریا کسایی با همراهی گالری طراحان آزاد و استودیو کارگاه در حال انجام است.

قدم‌های اولیه‌ی صادق تیرافکن در گالری اِی-اکس

گالری ای.اکس. (AX) همزمان با فستیوال سالانه‌ی هنر برلین میزبان مجموعه‌ی قدم‌های اولیه‌ی صادق تیرافکن خواهد بود. سری قدم‌های اولیه و دوقلوهای اهوازی پیش از این در گالری هما و همچنین در خانه هنرمندان تهران به نمایش درآمده بود. این مجموعه که در برگیرنده موضوعات مختلفی همچون جنوب، شمال، ارامنه و... می‌باشد شامل پنجاه و پنج اثر است. در کنار این مجموعه کتابی از آثار تیرافکن نیز رونمایی خواهد شد. این آثار از بیست و هفت شهریور تا ده مهر ۱۳۹۴ به آدرس: برلین، خیابان کریستر، شماره بیست و پنج قابل مشاهده هستند. درادامه متنی بر این مجموعه، نوشته دکتر آندره آ. دی. فیتزپاتریک را می‌خوانید:

کارهای اولیه صادق تیرافکن

درگذشت صادق تیرافکن در اردیبهشت ۹۲ برای خانواده و دوستانش و برای تاریخ عکاسی ایران فاجعه‌ای بود. به نظر می‌رسید آنچه به عنوان مجموعه‌ی آثار صادق تیرافکن می‌شناسیم، به تعدادی محدود است و اثر هنری جدیدی قرار نیست از این هنرمند تاثیرگذار، که وقتی زندگی هنری‌اش‌خاتمه یافت در اوج قدرت هنری و خلاقیت بود کشف شود. با این همه به یمن تلاش‌های پایان‌ناپذیر برادر سخت کوشش قاسم تیرافکن در راه‌اندازی بنیاد فرهنگی تیرافکن برای محافظت از آرشیو و آثار صادق تیرافکن، حالا با آثاری مواجه شده‌ایم که پیش از این هرگز دیده نشده و به نمایش در نیامده‌اند. به تازگی آقای قاسم تیرافکن عکس‌هایی کشف کرده است که در واقع به دوران ماقبل قدیمی‌ترین عکس‌هایی بر می‌گردد که اینجا در گالری خانه هنرمندان و در جریان نمایشگاه بزرگداشت صادق تیرافکن به نمایش درآمده‌اند. این عکس‌ها که در سال ۱۳۶۱ وقتی صادق تیرافکن ۱۷ ساله بوده در شهر اهواز گرفته شده‌اند. علاوه بر ارزش تاریخی‌شان از جهات بسیاری جالب توجه‌اند. آن زمان هنوز به پذیرفته‌شدن صادق تیرافکن در رشته عکاسی دانشگاه تهران دو سال مانده بوده است. هنرمند هنوز در سن نوجوانی بوده و از آموزش هنری در زمینه‌ی عکاسی بهره‌ای نداشته است. در این مجموعه نه قطعه عکس از دو پسربچه دوقلو وجود دارد که حدوداً چهار ساله‌اند و او آنها را در وضعیتی بسیار روشمند در برابر یک شیرینی‌فروشی و کنار یک مسجد عکاسی کرده است. این‌ها عکس‌های کارگردانی شده‌اند که از نظر محتوا و کمپوزیسیون به هم ربط دارند، دو خصیصه‌ای که اتفاقا تعریف عکاسی هنری ایران معاصر را چنان که ما می‌شناسیم و در صحنه جهانی تحسین شده است، تشکیل می‌دهند. مجموعه‌ی دوقلوهای اهوازی به روشنی از زاویه دید روایت حایز اهمیت است و البته به خاطر کمپوزیسیون گیرای عکس‌ها و در عین حال صحنه‌سازی‌شده بودن عکس‌ها آنها را کاملا از سنت مدرنیستی لحظه‌های



عکاسانه کارتیه برسونی (یعنی آن غافلگیری‌های معجزه‌آسای بصری که تنها به واسطه‌ی استعداد تکنیکی عکاس و نبوغ در یافتن لحظه‌ی مناسب برای عکاسی روی فیلم امکان بروز پیدا می‌کنند) متمایز می‌کند. همچنین کیفیت نمایشی کار تیرافکن اثر او را از دیگر شیوه‌های غالب عکاسی در آن دوران ایران یعنی عکاسی مستند و عکاسی مطبوعاتی که بیشتر بر جریان جنگ تمرکز داشت متمایزساخته است. در واقع تیرافکن چنان که نمایشگاه حاضر نشان می‌دهد به عنوان یک نوجوان درگیر ساخت و سازهای نمایشی بوده است. به رغم آن که عکاسی مستند و عکاسی مطبوعاتی بدون دور ماندن از ارزش‌های هنری، به‌خصوص در دستان استادانی چون گلستان، جلالی، عباس و یعقوب‌زاده عمدتا در فرم سیاه و سفید وجود دارد که نشانه‌ای از حرفه‌ای‌گری و واقعه محور بودن آنهاست. تیرافکن از فرم ارزان قیمت و آماتوری رنگی استفاده می‌کند که در دسترس همگان هست اما عموما برای عکس‌های یادگاری خانوادگی مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما بر خلاف این رویه همگانی استفاده او از رنگ به نظر می‌رسد از تمایلش به نزدیک شدن به نقاشی و فاصله‌گرفتن از سنت رایج عکاسی سیاه و سفید مستند و مطبوعاتی ناشی شده باشد.

دیگر منظر راهگشای مجموعه‌ی دوقلوهای اهوازی تیرافکن شیوه‌ای است که این مجموعه، با وجود سرشت تجربه‌گرانه‌اش، به بسیاری از مشخصه‌های کارهای بعدی تیرافکن مجال بروز می‌دهد: نمایش عضلات، تنش میان خود و دیگری، خشونت، شهادت و ایثار. همه این مضامین در مجموعه سال شصت و یک حضور داشته‌اند و او بعدا آنها را با عمقی فلسفی، وجودی و معنوی به شکلی که قابل قیاس با هیچ هنرمند دیگر ایرانی نبود تجربه کرد. شاید شیرین نشاط از این قاعده مستثنی باشد که او نیز البته از سال ۱۳۵۵ در آمریکا زندگی کرده است. باید این را به یاد داشت که نشاط در دهه‌ی شصت عکاس نبوده و نقاشی می‌کرده است. مجموعه معروف زنان او در سال ۱۳۷۲ به وجود آمد. درست یک دهه بعد از زمانی که دوقلوهای اهوازی تیرافکن رو در روی لوله تفنگ ژست گرفته‌اند. مجموعه‌ی دوقلوهای اهوازی تیرافکن نشان می‌دهد این هنرمند سی و سه سال پیش عکاسی هنری می‌کرده است؛ یعنی پیش از هر هنرمند دیگری. ممکن است کسانی مطرح کنند که تک کارهایی اینجا و آنجا وجود دارند که نشان می‌دهند عکاسی صحنه‌سازی شده در عکاسی ایران وجود داشته است. اما به هر حال کارهای پراکنده و تصادفی که هرگز به نمایش در نیامده‌اند و هرگز دنبال نشده و توسط منتقدان به رسمیت شناخته نشده‌اند خالقشان را نمی‌توانند به عنوان بنیان‌گذار یا حتی عضوی از جریان عکاسی هنری مطرح کنند. اگرچه تیرافکن مجموعه‌ی دوقلوهای اهوازی را به نمایش نگذاشت اما تاثیر آن را در مجموعه‌های بعدی مرد ایرانی و ایثار که در سال‌های ۸۳-۱۳۸۲ منتشر شد می‌توانیم دنبال کنیم. او همچنین در مجموعه‌ی پایان‌نامه‌اش در دانشگاه تهران که متعلق به سال ۱۳۶۹ بود مجموعه‌ای از عکس‌های صحنه‌سازی‌شده ارائه می‌کند که در سال ۱۳۶۸ گرفته شده‌اند و در آنها او جلوی پارچه‌ای در اصفهان ژست گرفته است. مجموعه‌ی دوقلوهای اهوازی تیرافکن به انضمام کارهای بعدی او بازنویسی تاریخ عکاسی ایران را به یک ضرورت بدل کرده است. تمام هنرمندان بعدی که در حال کار کردن در فضای عکاسی معاصر هنری هستند و بر موضوع فیگور و هویت تاکید دارند از اساس وامدار خلاقیت و فاصله گیری از سنتی هستند که در عکس‌های هنری اولیه صادق تیرافکن به هنر ایران معرفی شده است.

لانگ پلیر قطعه‌ی موسیقی برای هزاره‌ی سوم

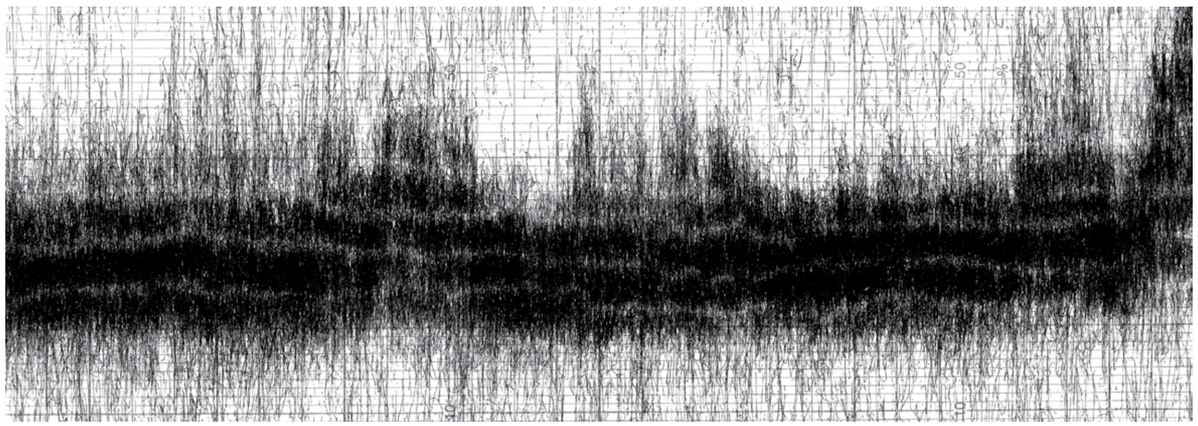
نمایشگاهی از آرشیو اسناد پروژه‌ی «لانگ‌پلیر» در شهریور و مهرماه سال ۱۳۹۳ به کیوریتوری روثین نبی‌زاده در طراحان آزاد برگزار شد. جم فاینر هنرمند بریتانیایی این اثر را در فاصله‌ی زمانی بین اکتبر ۱۹۹۵ تا دسامبر ۱۹۹۹ و با حمایت و همکاری آرت‌اینجل (Art Angel) پرورش داد و ساخت. هدایت این پروژه بر عهده‌ی کاندیدا بلیکر بود و او را اتاق فکری متشکل از این افراد همراهی می‌کرد: برایان اینو (هنرمند) جان کیفر (مدیر بخش موسیقی بریتیش کاونسیل)، جورجینا لیوینگستون (معمار منظره)، مایکل موربس (دستیار مدیر آرت‌اینجل)، جول رایان (دیجیتال ساوند آرتیست)، پل شپرد (معمار و نویسنده) و دیوید توب (نویسنده و آهنگساز). توضیح کاملی درباره‌ی پرورش و شکل‌گیری لانگ‌پلیر را می‌توان در کتاب لانگ‌پلیر، که در سال ۲۰۰۳ توسط آرت‌اینجل در لندن منتشر شده، یافت. جم فاینر هنرمند و موزیسین و آهنگسازی ساکن بریتانیا است. از زمان تحصیل در رشته‌ی علم رایانه در دهه‌ی ۱۹۷۰، او در حیطه‌های متنوعی از جمله عکاسی و فیلم و موسیقی و چیدمان کار کرده است. پروژه‌ی لانگ‌پلیر در واقع بسیاری از علائق او را نشان می‌دهد، خصوصاً آن علائقی که به سیستم‌ها، فرآیندهای درازمدت و نیز مقیاس‌های مفرط هم از نظر زمان و هم از نظر مکانی ربط می‌یابند. از میان دیگر کارهای او می‌توان به پارتیتور برای سوراخی در زمین اشاره کرد که یک چیدمان دائمی واقع در جنگلی در کنت است. این پروژه در واقع ادامه‌دهنده‌ی علاقه‌ی فاینر به ایده‌ی پایداری درازمدت و نوشکل‌دهی تکنولوژی‌های قدیمی است. هنرمند و مدیر پروژه قصد داشتند این آرشیو طی یک سال در ده شهر ایران و در مراکز مختلف به نمایش گذاشته شود. در طی این مدت نمایشگاه در گالری آرتین مشهد در مهر ماه، گالری هنر ساری در آبان، گالری دیده زنجان در آذر و دی، موزه هنرهای معاصر اهواز در بهمن، و موزه دکتر نادعلیان در جزیره هرمز در اسفند سال ۱۳۹۳ برگزار گردید.

کوکیوریتور سفر نمایشگاهی لانگ‌پلیر در ایران رزمین نبی‌زاده است.

لانگ‌پلیر چگونه عمل می‌کند؟

تنظیم آهنگ لانگ پلیر نتیجه‌ی کاربرد قوانین ساده و دقیق برای شش قطعه‌ی کوتاه موسیقی است. شش بخش از این قطعات - یک بخش از هرکدام - به‌طور همزمان در تمام مدت در حال نواخته شدن است. لانگ پلیر این بخش‌ها را به گونه‌ای انتخاب و ترکیب می‌کند که هیچ‌یک از این ترکیب‌ها تا پایان دقیق یک هزار سال تکرار نشوند. در این نقطه ملودی به نقطه‌ای برمی‌گردد که از آنجا آغاز شده است. لانگ پلیر قطعه موسیقی بی‌پایانی است که هر هزار سال یکبار تکرار می‌شود؛ یک حلقه هزار ساله. شش قطعه‌ی کوتاه موسیقی فاصله‌گذاری‌هایی هستند با ضرب ۲۰/۲۰ برای کاسه‌ی آوازه خوان تبتی که «موسیقی اصلی» است. این فاصله گذاری‌ها از قطعات اصلی مشتق می‌شوند و نه‌تنها از نظر گام، بلکه مدت آنها نیز متنوع است.

هر دو دقیقه یکبار نقطه‌ی شروع در هر شش قطعه محاسبه می‌شود که از آنجا دو دقیقه‌ی بعدی نواخته می‌شود. هر نقطه شروع با اضافه‌کردن مدت زمانی به خصوص به نقطه‌ی شروع قبلی محاسبه می‌شود. برای هر یک از این شش قطعه‌ی موسیقی این مدت منحصر به‌فرد و ثابت است. روابط بین این شش میزانی که به دقت محاسبه شده چیزی است که باعث می‌شود مدت نواختن لانگ پلیر دقیقا یک هزار سال طول بکشد.



اثر لیلا میرزاخانی در موزه‌ی MAAM شهر رم

اثر لیلا میرزاخانی هنرمند ایرانی ساکن رم، در موزه‌ی MAAM رونمایی شد. در زیر گزارش وی از این فضای مستقل و متفاوت را می‌خوانید.

در مسیر یکی از راه‌هایی که به طرف حومه فقیرنشین رم می‌رود، به موزه‌ای هنری برمی‌خوریم که خیلی شباهتی به مفهومی که از موزه استنباط می‌شود ندارد. همینطور که از کنارش می‌گذریم نقاشی دیواربی‌هایی که توسط هنرمندان مطرح گرافیتی کشیده شده است جلب توجه می‌کند. اگر کمی کنجکاوی به خرج دهیم متوجه ماهیت خاص این مکان می‌شویم که آن را در کنار مهمترین موزه‌های هنری ایتالیا مانند MACRO و MAXXI مطرح می‌کند و باعث شده است که در سطح جهانی مورد توجه قرار گیرد. نام کامل موزه این‌گونه است:

«Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropolz - Città Metticcia»

شاید بتوان آن را به فارسی «موزه‌ی دیگری و جای دیگر متروپل شهر مخلوط» ترجمه کرد که به صورت مخفف «MAAM» می‌نامندش. از این مکان در گذشته به عنوان کارخانه‌ای برای تولید گوشت دودی و نمک سود استفاده می‌شده است. بعد از بسته‌شدن کارخانه، ساختمان متروکه آن توسط خانواده‌های مهاجرین و کولی‌ها و اقشار محروم اشغال شده و در اتاق‌ها و طبقات کارخانه‌ی قدیمی سکنی گزیده‌اند. ساکنین متروپل از تنوع نژادی و فرهنگی وسیعی (از شمال آفریقا گرفته تا آمریکای جنوبی) برخوردار هستند. وجه تسمیه «شهر مخلوط» نیز از همین خصوصیت ادغام قومیتی متروپل گرفته شده است. بعدها گروهی از هنرمندان به اتفاق آقای Giorgio de Finis مردم‌شناس، بخش بزرگی از این مکان را به محلی برای برگزاری اتفاقات فرهنگی و هنری و نمایشگاهی ثابت از آثار هنرمندان مطرح و جوانترها تبدیل می‌کنند. MAAM در نهایت به موزه‌ای تمام و کمال تبدیل می‌شود که دور از هیاهو و زودبندهای رایج در دنیای هنر معاصر، توسط خود هنرمندان ـ به صورت داوطلبانه ـ اداره می‌شود و همچنین کارهای آماده به ورود در موزه را به شورا می‌گذارند. این موزه، انتخابی وسیع از تمام طیف‌های هنرمندان را انجام می‌دهد. امروزه وجه جهانی پیدا کرده است و می‌توان گفت که نشان از یک نوع "آرمان شهر" در سیستم پریچ و خم هنر معاصر دارد.

جالب این است که بدانیم که در پایان هر فصل در روزهای اعتدال بهاری و پاییز و درست شروع زمستان و تابستان، با حضور در همکاری اهالی متروپل برای ارائه کارهای هنری اجرا شده در هر فصل، جشن و سرور برپا می‌کردند.

در این روزها علاقمندان از اقصی‌نقاط شهر در متروپل برای بازدید موزه و برپایی جشن همراه ساکنین متروپل حضور به‌هم می‌رسانند. گویی که MAAM تبدیل به فرصتی می‌شود تا مرزهای بین اقشار مختلف شکسته شود و امکان ابراز وجود به مردمانی می‌دهد که به صورت معمول تأثیر چندانی در تصمیمات جامعه ندارند. بازدید کنندگان در این روزها همراه با کودکان بازیگوش و شاد و اهالی به شعف آمده ـ از این موج شور و شادی در محل زندگی نه‌چندان بی‌دردسرشان ـ اوقات خوبی می‌گذرانند و به تماشای دیوارنگاره‌ها، هنرهای اجرایی و چیدمان‌های جدید هر فصل مشغول می‌شوند. این آثار هنری گاهی توسط هنرمندانی اجرا می‌شود که با انگیزه حضور در MAAM خود را به رم رسانده‌اند.

این موزه در دیگر اوقات سال مدام از طرف دست‌اندرکاران هنری و هنرمندان معاصر مورد بازدید قرار می‌گیرد که بعضاً اثری یا پروژه‌ای را به این اتفاق اهداء می‌کنند. از جمله آنها می‌توان به بازدید هنرمند ایتالیایی هنر بی‌پیرایه Michelangelo Pistoletto اشاره کرد که یکی از پروژه‌های «بهشت سوم» خود را در MAAM اجرا کرد و به کمک او و همکاری عده‌ای متخصص تصاویر کارهایی از هنرمندان این موزه به عنوان پیامی سمبلیک از صلح و دوستی به صورت امواج رادیویی به کره ماه و در نهایت فضای لایتناهی مخابره شد.

زندگی در بطن ماده
فدریکا بوئتی درباره‌ی آثار مهرانه آتشی

بگذار رشد کند. بگذار بدرخشد. بگذار ذوب شود. بگذار تلف شود. چه می‌شود اگر پیکر یک اثر هنری سوخت و ساز خود را آغاز کند. رفتار اشیاء عجیب می‌شود. از مواد بی‌اثر موجودات آلی به وجود می‌آیند و زندگی زاییده می‌شود، در دانه‌های درخشان ذوب می‌شود و سپس انجماد می‌یابد. این چیزی است که در کار مهرانه آتشی اتفاق می‌افتد. ماده در خود می‌لرزد. دچار توهم شده‌ای؟ قرار نیست اثر هنری این گونه رفتار کند. بیش از حد وهم آور و بیش از حد واقعی. در کار آتشی ماده‌ی متحرک و غیرمتحرک در فرآیند تغییر دائمی هستند. بنابراین او به بعد غریب دگردیسی ضربت می‌زند، همانطور که به بعد زمینی دلپذیر آن. برای مثال، اثر او با نام جایی که در آن زندگی می‌کنم یادآور یک اکوسیستم غنی است که در آن زندگی در همه‌ی اشکال آلی و معدنی آن رشد می‌کند و تکثیر می‌شود. یک ارگانیسم ضربان‌دار. بخش‌های آن از موادی مانند فلز، آتش، آب، خمیر، میوه‌های خشک‌شده، پلاستیک، روغن پلی‌استر، رنگدانه‌ها، شن و ماسه، صدف، چسب، لامپ‌های نئون، وارنیش و مگس ساخته شده است. انگار آزمایشگاه یک کیمیاگر و یا حیاط خلوت یک کارگاه در کوچه و خیابان‌های باریک تهران است. اشیاء زیادی در این اثر وجود دارند برخی از اشیاء ثابت هستند، برخی رشد می‌کنند، تخمیر می‌شوند، اکسید می‌شوند، ذوب می‌شوند و یا انجماد می‌یابند. این یک محیط خودمولد است که هنرمند با دقت آن را پرورش داده است. اتفاقات بسیاری در کار آتشی رخ می‌دهند، و به همان میزان نیز در تخیل بیننده. تجربه‌ی کلی این کار، حس بودن در بطنی در جوش و خروش و حرکت است تا دریابیم که تا به حال نیز در همان بطن زیسته‌ایم. جزئی از آن هستیم. چیزی فوق‌العاده اغواکننده در جهان مادی هست، که در عین حال به طرزی عجیب در تبدیل، گسترش و انعقاد اشیا ظهور می‌یابد. ایجاد، بر نابودی دلالت دارد، رشد، کمیابی را در خود دارد و انحلال بر مرزهای انعقاد شکل می‌گیرد. اما چگونه می‌توان جهانی این چنین ساخت که در دو روز از هم نپاشد؟ مهرانه آتشی به دنبال پاسخی برای این سوال است.

هنرمند از موادی برآمده از فضاهای واقعی، محیطی فوق‌العاده حسی و حیرت‌انگیز ایجاد می‌کند. چیزی که همزمان باعث تحولی هیجان‌انگیز و ترسناک می‌شود. آنچه که باعث این تحول می‌شود چیزی که در اثر اتفاق می‌افتد نیست، بلکه تغییراتی است که اثر به وجود می‌آورد، شیوه‌ای که این تحول در محیط پیرامون منعکس می‌شود و اینکه چگونه اجزا/افراد برای نگه‌داشتن زندگی با هم تقلا می‌کنند، و از سهیم‌شدن در لحظه‌های قدرت و کثرت با یکدیگر لذت می‌برند. مثلا پاسخ خمیر به هوا یا رنگدانه‌ها، و یا متابولیسم بدن، روح انسان با احساسات و خلق و خو. کار دیگر او، این سطحی است که در آن خشونت انفعال می‌یابد و رویا تبدیل به چشم‌انداز می‌شود (۲۰۱۵) ، منظره‌ای است ساخته‌شده از ورق‌های پلاستیکی زرد، که در آن دست‌های پلی استری خطوط کوه و جعبه‌های مواد غذایی پلاستیکی با شن و ماسه و رنگدانه‌ها، خمیر و صدف زمین‌ها را تشکیل می‌دهند. به چه چیز نگاه می‌کنیم؟ آتشی فضایی استعاری ایجاد می‌کند که در آن خاطرات در اشیایی با کیفیت جادویی انجماد می‌یابند، رنگ‌ها تبدیل به موجودات زنده می‌شوند، معانی پرواز می‌کنند، خمیر تبدیل به باور می‌شود، و تخمیر شکلی از نسلی می‌یابد. همه چیز در حالتی دائمی از تبدیل‌شدن به نظر می‌رسد و همواره در همان حال باقی می‌ماند.

چیزی که در کار آتشی به خصوص است، امکانی است که او به تغییر در تمام اشیاء می‌دهد، به گونه‌ای که آن را تجربه‌ای عمیق از جهان مادی می‌سازد. در کار او دانش اینکه اشیاء چه هستند در حین کار با این حس که آنها چه می‌توانند باشند و خاطراتی که این اشیا می‌توانند نمایان کنند، در هم آمیخته است. خاطرات مانند مواد پدیدار می‌شوند، ناپدید می‌شوند و دوباره پدیدار می‌شوند و انتقال می‌یابند. آتشی در اعماق قلب پذیرای اصل تحول دائمی است و کار او فلسفه‌ی لذت‌بخش تصدیق زندگی است.

فدریکا بوئتی نویسنده، پژوهشگر و موزه‌دار اهل برلین است. او سردبیر مجله ...ment درباره‌ی فرهنگ، هنر و سیاست معاصر است.
این نوشته در ماه ژوئن ۲۰۱۵ ، در وبسایت «موسسه تشکیل» منتشر شده است. (www.tashkeel.org)

الکساندرا ناواراتی
سه سوال از مهرانه آتشی

الکساندرا ناواراتی: مهرانه، دو کار شما به نام‌های «انتروپی پمپ»[1] (۲۰۱۳) را سال گذشته و «جایی که در آن زندگی می‌کنم»[2] (۲۰۱۴) را امسال دیدم. هر دو در نمایشگاه «رکس‌آکادمی»[3] در آمستردام. این دو نمایش بر من اثرگذار بودند، به این شکل که وقتی وارد شدم این احساس را داشتم که در آزمایشگاهی از آینده فرود آمده‌ام. یا بهتر بگویم به میان آثاری از آینده وارد شده‌ام. واکنش‌های شیمیایی، به سیگنال‌های دیجیتال، رسوخ رنگدانه‌ها، آشغال‌های الکترونیک، پروانه‌ها، نمادهای کوچک‌شده و تصاویر بزرگ‌نمایی شده ترجمه شده‌اند. به نظر می‌رسد تمام این عناصر با هم در یک چینش آخرالزمانی حضور دارند. ممکن است اندکی بیشتر درباره علاقه خود به فرآیندهای شیمیایی و ایده‌ی واردکردن آنها به اثر خود برای من بگویید؟

مهرانه آتشی: شیمی هنر علم در دگرگونی است، به این لحاظ علاقه‌ی من به شیمی به جنبه‌ی فیزیکی و روانشناختی آن است. هفت نوع فرآیند شیمیایی وجود دارد: آهکی‌کردن، تجزیه، تفکیک، ترکیب تخمیر، تقطیر و انعقاد. من تلاش کردم بعضی از این فرآیندها را در این دو کار وارد کنم. انتروپی پمپ یک مجسمه‌ی صوتی است که ورودی انرژی در آن پس از ورود به یک ریشه‌ی مرده و مقداری برگ خشک تبدیل به اطلاعات می‌شود و فیزیک و شیمی در این کار از طریق فرآیندهای طبیعی نظیر حرکت، فرکانس‌های صوتی، نور و حرارت به کار تحریک و تشجیع اشیاء آمده‌اند. صدای این حرکات با سه میکروفون تقویت شده و به الکترودهای مثبت و منفی (پلاسما) منتقل می‌شود. سپس جریان الکتریسیته دوباره با استفاده از یک شعله‌ی یونیزه‌ی آب و نمک به صدا تبدیل می‌شود. این انتقال داده شرایطی را فراهم می‌آورد که درآن به مطالعه‌ی عاملیت بالقوه‌ی روابط دوگانه علت و معلولی بپردازیم. انتروپی پمپ تاملی بر شکست و اختلال محیط‌های سیاسی - اجتماعی دارد. در جایی که در آن زندگی می‌کنم ایده‌ی تصعید در ماده و فضا را دنبال می‌کنم. تصعید فرآیندی است که در آن یک ماده‌ی جامد با کمک گرما مستقیما به گاز تبدیل می‌شود. من محیط نمایشگاه را به نوعی آزمایشگاه تبدیل کردم و تلاش کردم به حافظه به عنوان یک واسط فکر کنم. چگونه فضا به یک شیء استعاری تبدیل می‌شود؟ عمل ذخیره‌ی اطلاعات در مغز را می‌توان مانند یک فرآیند انجماد دید و بنابراین به یاد آوردن می‌تواند به صورت یک فرآیند ذوب دیده شود. پروانه و نان هر دو در این کار دال بر تبدیل‌شدن هستند. فرآیند تخمیر در خمیر اتفاق می‌افتد و باکتری متولد می‌شود. خمیر بر روی زمین خشک شده و شکل یک صورت فلکی را به خود گرفت. کرم‌های ابریشم به پروانه تبدیل می‌شوند و در فضا زندگی می‌کنند. بعضی از آنها فضا را ترک و بیرون را تجربه می‌کنند، و آنهایی که باقی می‌مانند از میوه‌هایی که موجود است تغذیه می‌کنند. زندگی آنها پایان می‌یابد و مگس‌هایی دیگر باقی مانده‌ی میوه‌ها پدیدار می‌شوند. تمام این عناصر با هم بخشی از نظام زیست محیطی را تشکیل می‌دهند، که با یک بازی سایه‌ها و با استفاده از یک پروژکتور بر روی دیوار نمایشگاه به نمایش در می‌آید. **الکساندرا ناواراتی:** و ممکن است اندکی درباره مادگی، مادیت‌زایی و آنتروپی که بر روی آن کار می‌کنید و اینکه چطور آن را به موضوع اجتماع و سیاست پیوند می‌دهید توضیح دهید؟ **مهرانه آتشی:** برای درک مادیت من سعی می‌کنم عملکرد و رفتار آن را درک کنم. اغلب از گراهام هارمن[4] نقل قولی می‌آورم: «تنها وجود نیست که جوهری عمیق‌تر دارد، هر جوهری، جوهر عمیق‌تری دارد». «خود نیز» یک ماده است و برای فهم آن من به ساخت، به هم‌بافتن و تقویت آن و در نتیجه فهم ماده از طریق مقدار بی‌نهایتی از دستکاری‌ها نیاز دارم. من معتقدم در قلب جهان جنگی در جریان است و چیزی جز آن نیست. این جنگ با نوسان بین بود و نابودی هرگز پایان نخواهد یافت تا زمانی که به مرگ جهان منجر شود. کار در این نوسان با شدن... با تبدیل زمان میان دو قطب. تبدیل در کار من یک امکان است. آلن بدیو[5] می‌گوید: «چیزی شبیه شکل گرفتن چیزی که قبلا وجود نداشت. ظهور یک امکان، و یا شکل جدید و یا اگر شما اینطور می‌پسندید، پذیرش صورت برای چیزی که قبلا صورتی نداشت و یا تبدیل‌شدن چیزی که قبلا یک شکل یا یک صورت نبود به تبدیل شدن به یک شکل، یک صورت. و این جریان جدیدی در احساس هرج و مرج است.» **الکساندرا ناواراتی:** آیا در زمانی که در حال کار بر روی این نمایشگاه بودید شاعر و یا نویسنده‌ی به‌خصوصی را در پس ذهن خود داشتید؟

مهرانه آتشی: من از فرانسیسکو لارا[6] تاثیر گرفته‌ام. او در بخش ۱۲ پدیایش خود نوشته است: «حدس می‌زنم تنها یک سوال در تمام زندگی‌ام داشته‌ام. چرا خودهای پدیدار شده در سراسر جهان در سطح ذهن و بدن پدیدار می‌شوند؟ سطح سلولی یا بدنی؟ این پدیده به قدری مولد است که تنها به ایجاد عرصه‌های جدید ذهن، بدن و جامعه بسنده نمی‌کند.» من این را که او ذهن را به عنوان قلمروی پدیایشی می‌بیند دوست دارم و نتیجه‌ی مهم‌تر و جالب توجه‌تر این قلمرو پیدایشی تصور ما از خود است. او می‌گوید تصور ما از خود وجود دارد به این دلیل که رابطی است که ما را به جهان متصل می‌کند. من همچنین سال گذشته را بر روی کتاب «اتل عدنان آخرالزمان عربی» صرف کردم. شیوه‌ی او در استفاده از نماد در رابطه با فرآیند به خاطر آوردن برای من بسیار جذاب است. کتاب دیگری که همواره با من است «پدیدار شناسی بیگانه» یا "What It's Like to Be a Thing" نوشته‌ی یان بوگوست است که درباره‌ی تفکر هستی‌شناسی شیءگرا بر اساس استعاره است.

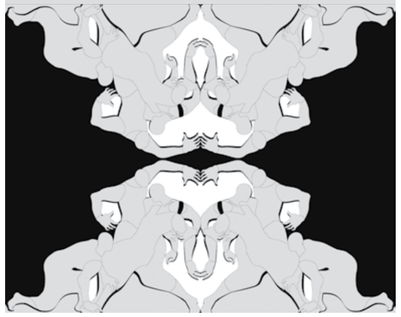
مهرانه آتشی در سال ۱۹۸۰ در تهران (ایران) متولد شد و در حال حاضر(۲۰۱۴ -۲۰۱۳) در آمستردام زندگی می‌کند. او دارای مدرک لیسانس عکاسی از دانشگاه تهران است و به عنوان هنرمند در لینزو ژوهانسبورگ اقامت داشته است. کار او در نمایشگاه‌های گروهی در موزه ویکتوریا آلبرت لندن (۲۰۱۲) موزه‌ی Du Quai Branly، پاریس (۲۰۰۹ - ۲۰۰۷) و نمایشگاه‌های دیگری به نمایش گذاشته شده است. فیلم‌های او به تازگی در جشنواره‌ی فیلم هنری آنن (۲۰۱۴) و در مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس (۲۰۱۳) به نمایش درآمده‌اند.

www.institut-kunst.ch

1. Entropy Pump | 2. The Place Where I Live | 3. Rijksakademie | 4. Graham Harman, Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects, p. 258 Open Court. Kindle Edition | 5. Alain Badiou, The Subject of Art, www.lacan.com 6. Francisco Varela, The Emergent Self. In: John Brockman (ed.) The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution

آثار پرستو فروهر در نمایشگاه کارین زاش

ازتاریخ بیست شهریور تا سی مهر نمایشگاهی از آثار پرستو فروهر در گالری KARINSACHS برگزار شده است. در بروشور این نمایشگاه آمده است: ابزار هنری او تزئین است، تکرار بی‌انتهای شکلی یکسان. تزئین شامل بدن‌ها است. رنج صرفا از طریق ژست‌ها و پیچ و تاب بدن بیان می‌شود. تزئین بازنمود تکرار کنش‌ها است، در بردارنده‌ی جنبش‌ها و ضد جنبش‌ها. امر زیبا همواره به تصویری بی‌نهایت قابل بسط از شقاوت انسان ختم می‌شود: در هم تنیده شده با به اصطلاح بهنجاری، و از این‌رو تنها در نگاه ثانوی قابل تشخیص است. پرستو فروهر عمل تزئین خود را به عنوان «جهان در حال خفگی الگوها» توضیح می‌دهد. در این اسلوب، تزئین، عمل فرمان‌برداری را به الگوی تکرارشونده یکنواختی سوق می‌دهد. برای هنرمند، این بدل به سمبل تمامیت خواهانه دعوی قدرت می‌شود که هر دو سمت را هدف گرفته است: متجاوزین و قربانیان به یکسان. این نه تنها متجاوزین و قربانیان را در مقوله‌های اخلاقی، که متجاوزین و قربانیان را در ساختارها بازمی‌نماید.



سیاتل هاوانا تهران

سه پوستر از پروژه‌ی طراحان آزاد در نمایشگاه سیاتل، هاوانا، تهران به نمایش در آمد. این نمایش پوستر حاصل کار گروهی و نمایشی شهربه‌شهر است که بیش از شصت پوستر فرهنگی و هنری معاصر را پیش چشم می‌گذارد. این نمایشگاه نگاهی به فرهنگ مردمی و طراحی پیشروی امروز آمریکا، کوبا و ایران را فراهم می‌کند. پوسترها با توجه به اشتراکاتی که بین‌شان بوده مانند رنگ، شکل یا موضوع، به‌صورت سه‌تایی دسته شده‌اند، هر پوستر از یک شهر. این نمایشگاه بر دو نخستین بنا شده است: نخستین تبادل طراحی شهر با شهر میان آمریکا و کوبا بعد از انقلاب کوبا در ۱۹۵۹ و نخستین نمایش پوسترهای معاصر ایران در آمریکا بعد از انقلاب ایران در ۱۹۷۹. گردآوردنگان این مجموعه، دانیل ر. اسمیث از سیاتل، ایمان راد از تهران و پبه منندز از هاوانا، این‌بار یک پروژه‌ی ویژه‌ی میان این سه شهر را ارائه می‌کنند. این نمایشگاه پیش از آن‌که در سال ۲۰۱۶ به ایران و کوبا سفر کند، نخست، سپتامبر امسال در سیاتل برپا می‌شود. طراحانی که به انتخاب گردآورندگان (ایمان راد) از تهران در این پروژه شرکت داشته‌اند:

رضا عابدینی، علی‌رضا عسگری‌فر، محمدرضا عبدالعلی، مجتبی ادیبی، رضا بابا‌جانی شهرزاد چنگلوایی، هما دلاوری، مهدی فاتحی، فرهاد فزونی، علی‌آقا حسین‌پور، ایمان راد، عرفان جمشیدی، محمد خداشناس، مرتضی محلاتی مسعودمرگان، بابک صفری و نقی واسعی می‌باشند.

از پروژه‌ی پوسترهای طراحان آزاد در این مجموعه می‌توان به پوستر نمایشگاه مهسا کریمی با عنوان «فروش تکی و عمده ی عکس‌های شما» و نمایشگاه تهمینه طاهباز با عنوان «رویایی که من هنوز آن را ندیده بودم» با طراحی محمدرضا عبدالعلی و همچنین پوستر نمایشگاه محمود سبزی با عنوان«آن سوی سپید» با طراحی مرتضی محلاتی اشاره کرد.

موزه‌ی هنر و دیزاین هامبورگ

موزه‌ی هنر و طراحی هامبورگ با ارسال نامه‌ای خواستار اضافه نمودن برخی از آثار گرافیک مربوط به پروژه‌های استودیوکارگاه به مجموعه‌ی دایمی خود شد . در فهرست کارهای درخواست شده ده پوستر از پروژه‌ی طراحان آزاد با طراحی آربا کسایی، پیمان پورحسین، ساناز سلطانی گلناز اسماعیلی و مسعود مرگان وجود دارد.

موزه‌ی هنر و دیزاین هامبورگ یکی از قدیمی‌ترین موزه‌های هنرهای کاربردی جهان است که صد و چهل سال از تاسیس آن می‌گذرد. در مجموعه‌ی دائمی این موزه آثار طراحی کاربردی از جمله گرافیک، لباس، مبلمان، ظروف، ابزارآلات و ... گردآوری شده است که به صورت فصلی به نمایش گذاشته می‌شود. آثاری که اخیرا به این مجموعه اضافه شده قطعاتی از الکساندر مک‌کوئین زاها حدید، ایو سن‌لوران و اندی وارهول است.

امکان بی‌نهایت یاسمن علیپور

به بهانه‌ی نمایش آثار منیر شاهرودی‌فرمانفرمایان در موزه‌ی گوگنهایم نیویورک، ۲۰۱۵

جهان دیگر اصلا یک جهان دیگر نیست. همان تاریخ ماست که در حال حاضر و در اینجا به ما نمایان می‌شود» - بوریس گروئیس، «تاریخ تبدیل به فرم می‌شود»

برای رسیدن به امکان بی‌نهایت، بیننده از مجموعه‌ی دائمی موزه گوگنهایم، و از میان آثاری که درک مشترک ما از تاریخ هنر را شکل می‌دهند عبور می‌کند. کار منیر در انتهای دیگر این اتاق است. مجسمه‌های ساخته شده آرّاینه و نقاشی هندسی انتزاعی رنگارنگ، یک نگاه سریع به ما می‌گوید که امکان بی‌نهایت است فقط نمایشگاه دیگری از هنر انتزاعی است، اما این نمایشگاه چیزی کاملا متفاوت است. مجاورت این نمایشگاه با مجموعه‌ای از کارهای معیار هنر غربی، پوچی روایت خطی غربی از تاریخ هنر و سقوط هر چیزی خارج از معیار آن به «سنتی» را برجسته می‌کند. از همه مهم‌تر، این نمایشگاه داستان یک هنرمند شجاع زن را از ایران روایت می‌کند که عمیقا با هنر پس از جنگ آمریکا درگیر بوده، و به ریشه‌های خود بازگشته تا ترکیبی جدید از هر دو فرهنگ بصری را ایجاد کند. او که در سال ۱۹۲۴ در ایران در خانواده‌ای مرفه متولد شد، به اولین نسلی تعلق داشت که با تنش میان گذشته کشور خود و آینده مطلوب روبرو بود. (این تنش هنوز هم در این منطقه و فرهنگ‌های دیگری که اشتراکی با فرهنگ یهودی - مسیحی ندارند وجود دارد). اشتیاق فراوان طبقات بالای اجتماعی به ارزش‌های مدرن احتمالا انگیزه‌ی هنرمند برای مهاجرت به آمریکا در سال ۱۹۴۳ بوده است. اما در ابتدای تجربه‌ی مدرن او دریافت که این ایده‌آل‌ها توسط تاریخی شکل گرفته‌اند که او اشتراکی با آن ندارد. منیر همواره در کشمکش میان ملیت و تاریخش، و مدرنیته بوده است. او هر آنچه را که از میان این دو جهان نیاز داشت بیرون کشید. در نیویورک با شخصیت‌هایی که دوستشان داشت ارتباط برقرار کرد، پلتون اوری، ویلم د کونینگ، جوآن میچل، لوئیس نولسون، بارنت نیومن و اندی وارهول از جمله ی این شخصیت‌ها بوده اند... و در طول دوره زندگی خود در ایران، او هرآنچه را که می‌توانست، فراگرفت: جمع‌آوری جواهرات، صنایع دستی و فرش و مطالعه اشکال قبلی فرهنگ فارسی.

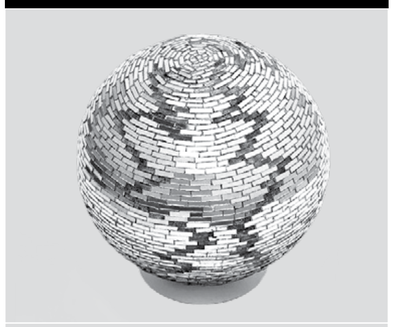
اولین قطعه‌ای که در امکان بی‌نهایت با آن رو به رو می‌شویم پروژه توپ آینه (۱۹۷۴) است. چهار حوزه‌ی متفاوت بر روی یک توپ گچی با آینه پوشانده شده‌اند. با جایگذاری‌های ویژه‌ی آینه‌ها، بر روی هر حوزه، یک فرم مجزا شکل گرفته است. این قطعه سمبل پویایی در کار فرمانفرمایان است. این کار به هیچ وجه سنتی نیست و با این وجود کاملا غربی هم نیست. منیر تا حدی در پیوند هنر اسلامی با دیسکو موفق بوده است.

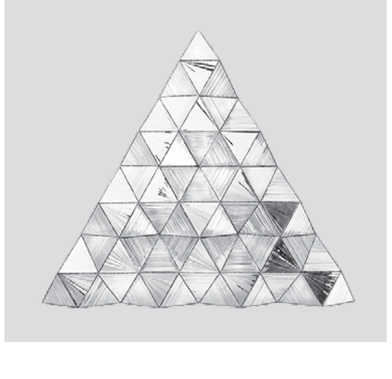
مجسمه‌ی شیشه‌ای بر روی طراحی هندسی (۱۹۷۶) آرام‌ترین قطعه‌ی منیر، یک اثر مینیمالیستی هندسی ساده با اندازه متوسط است. یک شش ضلعی، یک مربع و یک مثلث از جنس شیشه کلفت آبی/سبز شکلی سلسله مراتبی را نمایش می‌دهد. این غریب‌ترین کار فرمانفرمایان است که در توافق کامل با بازنگری‌های مفهومی آن است. باید خاطرنشان داشت که هنرمند در فهم خود از تاریخ هنر غربی، با این سوالات سخت روبرو است:

تجربه‌ی او در کجا قرار دارد؟ درس جنبش‌های هنری غربی برای کسی که بخشی از این فرهنگ و این تاریخ نیست چه چیز است؟ او چگونه می‌تواند از رقص خالص مواد در آثار انتزاعی اکسپرسیونیست متاثر شود اگر اشتراکی با وسواس‌های روایت و نمایش آن نداشته باشد؟ چگونه می‌تواند بالا و پایین هنر پاپ را در آغوش بکشد وقتی مخاطب آن هرگز در جایی که او رشد کرده است وجود نداشته است؟ چگونه می‌تواند آزادی از همه دیوانگی‌ها را جشن بگیرد و خود را در فرم رها کند چنانکه مینیمالیست‌ها این کار را انجام می‌دهند اگر در هیچ یک از این‌ها شورشی نباشد؟ ریشه‌ها، هندسه و ریاضیات در مفهوم بصری تاریخ او چه می‌شوند؟ به راحتی می‌توان شور و هیجان یک جستجوگر ایرانی را برای مدرنیسم تصور کرد که ناگهان به حیرت منجر می‌شود: چه می‌شود اگر جهان فردا بر روی چشم‌اندازی انحصاری از تاریخ هنر ساخته شده باشد؟ منیر برای یافتن مسیر صحیح خود در سال ۱۹۵۷ به ایران سفر کرد و چند دهه بعد را بر روی فرهنگ بصری کشور خود کار کرد. این تحقیق فوق‌العاده شخصی برای کنار هم نهادن شرق و غرب چنانکه در نمایشگاهی که این هنرمند پس از سال ۱۹۵۷ برگزار کرد دیده می‌شود، به کار فرمانفرمایان پویایی ویژه‌ی خود را داد. روشن است که چگونه نیروهای مخالف هر یک از این دو جهان در کار فرمانفرمایان نمود پیدا می‌کنند. به طور کلی، ظاهر غربی در وقف خالص هنرمند در انتزاع آشکار است. فهم او از جهان مدرن به او این آزادی را داد. هنر پاپ به او امکان داد که هنر پاپ و هنر فاخر را به طور یکسان کاوش کند. اکسپرسیونیسم انتزاعی به او امکان داد که تا مواد و شعر را در آغوش بکشد. مینیمالیسم به او اطمینان و آرامش داد تا در جهانی از اشکال، ریاضیات و هندسه باقی بماند. پست مدرنیسم او را از بار مهارت رها کرد.

این‌ها ارجاعات مکرر و غیر قابل انکار به تاریخ هنر ایران است. علاقه‌ی فراوان او به انتزاع همچنان در شیوه‌های هنر هندسی ایرانی در کار او دیده می‌شود. واسطی که او انتخاب می‌کند، یعنی آینه، ماده‌ای است که به کرات در معماری قاجاری استفاده شده است. منیر راهی برای خلاقیت به هر دوی این‌ها از طریق زمان خود و تاریخ خود پیدا کرده است. برای مدت‌ها این درهم و برهمی سطحی و حتی اجباری و تحمیلی بود. در کارهای مقرنس بعدی او، مجسمه‌ها فرم‌های دکوراتیو معروف معماری اسلامی ایرانی را با خود دارند. در این مکعب سفید خارج شده از زمینه‌ی خود، این فرم‌ها به موضوعات هنری فاخر تبدیل شدند. می‌توان از انعکاس منحصر به فرد این آینه‌ها لذت برد. می‌توان از عجیب بودن مفهومی آنها لذت برد، اما نگاهی دقیق‌تر به این مجموعه آینه ها بیندازید و فروپاشی آنها را تماشا کنید. تکه‌های کوچک آینه که با جزییات شکل‌گرفته و در کنار هم قرار گرفته‌اند - نه خود هنرمند، که توسط فردی که صنایع دستی آنها را کار کرده است - بی‌دقت کنار هم چیده شده‌اند. برعکس، وقتی به مجموعه این کار مقرنس نگاه می‌کنید تکه‌ها از محیط متعالی اصلی خود جدا شده‌اند. می‌توان استدلال کافی برای حذف هنر منیر از جهان داشت. از منظر غربی این هنر بیش از حد تزئینی به نظر می‌رسد، بیش از حد انتزاعی است، و به اندازه‌ی کافی در معماهای هنر مفهومی سرمایه‌گذاری نکرده است. از منظر اکسپرسیونیسم انتزاعی، این هنر بیش از حد به طراحی روی دارد، از دید هنر پاپ، بیش از حد نفیس، و از منظر مینیمالیسم، بیش از حد درگیر شعر است. از دیدگاه شرقی بیش از حد شناختی، بیش از حد درگیر با مواد و بیش از حد خود درگیر است. به تناسب کلیشه هنرمند عرفانی، خیلی خودآگاه و فاقد کار، مهارت، و از خودگذشتگی است. برای کنشگر/ سوسیالیست ایده‌آل‌گرا، این هنر فردیتی بیش از حد دارد و به اندازه‌ی کافی به مبارزات انسانی اختصاص ندارد. اما این بی‌خانمانی، مختص این قطعه‌ها نیست. این واقعیت جهان معاصر و جهانی‌شدن مداوم است. ناتوانی افراد برای برقراری مناسبت با کار فرمانفرمایان نشانه‌ی نهایی موفقیت کار اوست. با وجود اینکه این دو جهان همچنان به تعریف خود در تضاد با یکدیگر مشغولند، هنرمند همچنان به یاد ما می‌آورد که تعامل فرهنگ بصری یک ضرورت واقعی است و جداسازی آن تنها یک توهم است. زیبایی واقعی و لذت بردن از امکان بی‌نهایت در اینجا نهفته است. امکان فرارفتن از همه تعصبات، برای یک لحظه‌ی بسیار کوتاه، لذت بردن از رقص اشکال.

> این نوشته در ماه می، در سال ۲۰۱۵ در مجله‌ی بروکلین‌ریل در نیویورک (The Brooklyn Rail Magazine) به چاپ رسیده است.
> یاسمن علیپور نقاش/نویسنده ایرانی مقیم نیویورک است.





یادآوری آینده | دیوید هاج و حامد یوسفی

یادآوری آینده عنوان نمایشگاهی گروهی از هنر معاصر ایران بود که با همکاری گالری طراحان آزاد در ژانویه و مارس سال ۲۰۱۴ در مرکز SOAS شهر لندن برگزار شد. در کاتالوگ این نمایشگاه مقاله‌ای نسبتا جامع به قلم دیوید هاج و حامد یوسفی نگاشته شد که حامل ایده‌ی برگزارکنندگان این نمایشگاه و دیدگاه‌شان نسبت به هنر معاصر ایران بود. درج بخش‌هایی از این مقاله در اینجا بی‌ارتباط با اهداف کلی نامه‌ی آزاد نیست. امیدواریم در شماره‌های بعد بخش‌های دیگر را با شما به اشتراک بگذاریم.

از رمانتیسیسم تا ساخت‌گرایی | مقدمه‌ای بر یادآوری آینده

یادآوری آینده منتخبی از آثار هنری دوره‌ی پساانقلابی ایران را گرد هم می‌آورد، آثاری که معنای «ایرانی بودن» چه برای آثار هنری، و چه برای هنرمندان را به گونه‌ای ریشه‌ای به چالش کشیده‌اند. این هنرمندان «ایرانیّت» را نه به مثابه هویتی ثابت و پایدار، بلکه به عنوان یک برساخته می‌شناسد که از طیفی از عناصر متفاوت و گاه متناقض تولید شده است. بنابراین آنها تمرکز کمتری بر ذات «ایرانیت» به عنوان تصویر یا ایده‌ای فی‌نفسه دارند، و بیشتر به فرآیندها و جزئیات شکل دهنده‌ی آن علاقمند هستند. به گونه‌ای حیاتی، این بدان معنا است که آن‌ها هویت ایرانی را چیزی بی‌زمان (ازلی - ابدی) و قابل استخراج از گذشته تلقی نمی‌کنند، بلکه آن را چیزی می‌دانند که بی‌وقفه در زمان حال بازتولید می‌شود و بنابراین قابل دستکاری و تغییر است. به این ترتیب، آثاری که در یادآوری آینده به نمایش درآمده‌اند، همگی به گونه‌ای ضمنی سیاسی هستند. آن‌ها به سوال از شیوه‌هایی می‌پردازند که هویت‌های ملی ایرانی در طی تاریخ ایران مدرن برای حمایت از وضعیت‌های سیاسی معضل‌دار مورد استفاده قرار گرفته‌اند، و همچنین شیوه‌هایی برای ساخت آینده‌ای نو پیشنهاد می‌دهند.

نمایشگاه یادآوری آینده و این مقاله، احتمالا نخستین تلاش جدی برای تحلیل این شاخه به‌خصوص از هنر معاصر ایران، جای‌دادن آن در زمینه‌ی تاریخ اجتماعی ایران و مقایسه‌ی آن با مجموعه‌ی بزرگترِ هنر مدرن ایران است. با این حال ما این پروژه را تنها سرآغازی برای این فرآیند می‌دانیم، و نه فرجام آن. هیچ سنتِ تاریخ هنر مستقل و جاافتاده‌ای در ایران وجود ندارد. هرچند تلاش‌های مهمی در زمینه‌ی پژوهش تاریخی هنر انجام شده است - از جمله آثار روئین پاکباز، حمید کشمیرشکن، و مراد ثقفی - اما این پژوهش‌ها اغلب خصلتی قطعه‌وار و نامنسجم دارند که بیش از هر چیز ناشی از فقدانِ کلیِ مصالح آرشیوی و دیگر منابع اولیه است. در نتیجه، اطلاعات ما حتی در موردِ شناخته‌شده‌ترین هنرمندان مدرنیست ایرانی نیز تکه‌تکه و ناقص است. همه‌ی این‌ها بدین معناست که برای نگارش این مقاله، ما تا حد زیادی خود ناچار به انجام مطالعات اولیه و بنیادی بوده‌ایم، و به ناچار احکامی بیش از حد کلی صادر کرده‌ایم که ممکن است غنای عظیم این تاریخ را نادیده بگیرد. به همین دلیل، شاید بهتر باشد که این مقاله را نه تلاش برای اتخاذ موضعی ثابت و غیرقابل تغییر، بلکه مطالعه‌ای مقدماتی و اکتشافی در نظر گرفت که تنها به تعیین مختصات موضوع و تشویق بحث‌های بیشتر می‌پردازد. از آن جایی که این واژه اهمیتی کلیدی در درک چارچوب مفهومی ما دارد، بد نیست لحظه‌ای درنگ کنیم و مرادِ خود از واژه‌ی «ساخت» (Construction، و «ساخت‌گرا» (Constructivist) خواندنِ این هنرمندان را توضیح دهیم. به ویژه باید روشن کنیم که مراد ما از این واژه هیچ پیوندی با ساخت‌گرایان روس یا آنچه متخصصان علوم اجتماعی «ساخت‌گرایی اجتماعی» می‌خوانند، ندارد. در عوض، مراد ما از این واژه بیشتر به چیزی نزدیک است که برونو لاتور جامعه‌شناس در نظر دارد هنگامی که از این شکایت می‌کند که واژه‌ی «ساخت» در علوم انسانی و علوم اجتماعی به شکلی گسترده مورد استفاده‌ی غلط قرار گرفته است. چنان که لاتور اشاره می‌کند، ایده‌ی «ساخت اجتماعیِ» هویت‌ها، فکت‌ها، و وضعیت‌ها اغلب برای اشاره به این ادعای نسبی‌گرایانه و پست‌مدرنیستی به کار گرفته شده هیچ «واقعیت» و «حقیقت»‌ای بیرون از زبان وجود ندارد. از نظر لاتور، چنین کاربردی از این واژه به کلی بی‌معنی است. گفتن اینکه هویت ملی امری ساخته‌شده است هیچ تفاوتی با گفتن این که یک عمارت، یک ماشین، یک وسیله‌ی نقلیه، یا قطعه‌ای از مبلمان امری ساخته‌شده است، ندارد. این تنها بدین معناست که این چیزها از اجزاء گوناگونی درست شده‌اند، اجزایی که هیچ کدام‌شان هم «غیرواقعی» یا «غیراصیل» نیستند. مهم‌تر این که، چنان که لاتور می‌گوید، «هنگامی که از یک محوطه‌ی ساختمانی دیدن می‌کنید هیجان و دلشوره‌ای را از سر می‌گذرانید ناشی از این احساس که چیزها می‌توانند به گونه‌ای متفاوت باشند، که هنوز ممکن است فرو بریزند - احساسی که در مواجهه با محصول نهایی هیچ‌گاه به این به این شدت تجربه نمی‌کنیم - هر چقدر هم زیبا و تاثیرگذار باشد.» و این دقیقا همان ادعایی است که که ما در مورد هنرمندانی داریم که آثارشان در یادآوری آینده به نمایش گذاشته شده‌اند. آثار این هنرمندان به کند و کاو در محوطه‌ی ساختمانیِ هویت‌های ملی ایرانی می‌پردازند، و به این ترتیب بر این نکته پافشاری می‌کنند که با تلاشِ کافی می‌توان آن‌ها را واسازی و از نو سرهم کرد. ما به هیچ وجه واقعیتِ چنین هویت‌هایی را زیر سوال نمی‌بریم، و تنها می‌گوییم همان‌طور که فضای یک شهر را می‌توان طوری بازسازی کرد که در خدمت اهدافی برابری‌طلبانه‌تر باشد، به همین ترتیب می‌توان تصویر یک کشور و ساکنانش را در خدمت اهدافی متفاوت درآورد. در واقع، چنان که نشان خواهیم داد، این اتفاق پیشاپیش چندین بار در تاریخ هنر معاصر ایران روی داده است.

برای نگارش این مقاله به دنبال رویکردی بوده‌ایم که تاریخِ فرمالیستی هنر را با تاریخ اجتماعی درهم بیامیزد. ماکارمان را مطالعه، توصیف و تحلیلِ آثار هنرمندان گنجانده‌شده در یادآوری آینده شروع کردیم، وتنها پس از درکِ آن‌ها به مثابه اثر هنری بود که تلاش کردیم که ویژگی‌های مشترکی را که مسائل اجتماعی کلی‌تر در آن‌ها شناسایی کرده‌ایم، با یکدیگر پیوند دهیم. در حالی که این مقاله با پیشنهاد چارچوبی تئوریک برای درک آثار این هنرمندان آغاز می‌شود و تنها در بخش پایانی به بررسی دقیق‌تر شماری از آثار می‌پردازد، مهم است که روشن کنیم تحقیق ما در عمل راهی معکوس این مسیر را پیموده است.

خوانندگان همچنین متوجه خواهند شد که در خلال این مقاله، استدلالی همچون نخ تسبیح در مورد نقش طبقه به عنوان مساله‌ای کلیدی برای هنرمندان ایرانیِ قبل و بعد از انقلاب تنیده شده است. این نکته به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که اذعان به شکاف‌ها و آنتاگونیسم طبقاتی در عین حال به معنای زیر سوال بردنِ هر گونه مفهوم‌پردازی سر راست از وحدت ملی، و به معنای تاکید بر منافع سیاسیِ نهفته در هر گفتاری است که از «مردم» بدون اذعان به نابرابری‌های مادی سخن می‌گوید. بحث در مورد تاریخ اجتماعیِ هنر معاصر ایران خارج از چارچوبِ علایق طبقاتی، نوعی سیاست‌زدایی از موضوع، و متنزع کردن آن از مبارزات دهه‌های اخیر است. بیش از هر چیز در جهت جلوگیری از چنین سیاست‌زدایی‌ای است که ما این مقاله را نوشتیم.

مدرنیسم ایرانی

ما اعتقاد داریم آثار هنرمندان یادآوری آینده هنگامی بهتر درک می‌شوند که در گفتگویی انتقادی با آثار مدرنیست‌های ایرانی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ قرار بگیرند. در این بخش به بحث در مورد همین پیوند می‌پردازیم، اما از آن‌جایی که توجه ما در اینجا بیشتر معطوف به هنرمندان پساانقلابی حاضر در یادآوری آینده است، قادر به بحث در مورد کار هنرمندان پیشین با تفصیلی درخور نخواهیم بود و تنها بر جنبه‌هایی تمرکز می‌کنیم که برای بحث‌مان اهمیتی حیاتی دارند. به ویژه نشان خواهیم داد که این هنرمندان به تقابل با یک ویژگی غالب در «مدرنیسم ایرانی» برخاسته‌اند - و البته باید توجه داشت که این ویژگی لزوما تمامی هنرمندان فعال در آن دوره را پوشش نمی‌دهد، وکار هیچ هنرمندی را هم به گونه‌ای جامع و مانع توصیف نمی‌کند، ولی با این حال گرایشی غالب بوده است. خوانندگان همچنین باید توجه داشته باشند که در واقع جای‌جای این بخش باید با هشدارها و اشاره‌هایی به استثناها نقطه‌گذاری می‌شد، و خودداری از این کار تنها برای پرهیز از تفصیل و پیچیدگی بیش از حد بوده است.

برای این‌که منظور ما از «مدرنیسم ایرانی» روشن‌تر شود، بد نیست دلالت‌های احتمالی واژه‌ی «مدرنیسم» برای هنرمندان داخل کشور در آن دوره را در نظر بگیریم. «مدرنیسم» به تنهایی می‌تواند در معنای متمایز، ولی گاه دارای هم‌پوشانی، داشته باشد. نخست «مدرنیسم» به مثابه هنری است که درخور دوره‌ی تاریخی مدرنیته باشد، و بنابراین به نوعی مرتبط با فرآیندهای مدرنیزایسون اجتماعی، اقتصادی، تکنولوژیکی و شهری است. معنای دوم «مدرنیسم» به مجموعه‌ای از سبک‌ها و آثار هنری اشاره دارد که نخستین بار در اروپای غربی و در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم پدید آمدند. این معنای دوم آشکارا سخن‌گفتن از یک «مدرنیسم ایرانی» را مساله‌ساز می‌کند، چرا که در این معنا «مدرنیسم ایرانی» واردات سبک‌های هنری خارجی را به ذهن متبادر می‌کند، و در نتیجه نوعی حاشیه‌نشینی فرهنگی خودخواسته را. در واقعیت هم تا دهه‌ی ۱۹۶۰، چنین فرآیندی در ایران سابقه‌ای چندین ساله و بلندمدت داشت.در سال ۱۹۱۱ مدرسه‌ی هنرهای زیبای کمال‌الملک به عنوان نخستین آکادمی هنری آغاز به کار کرد که هنرمندان را به استفاده از تکنیک‌های اروپایی تشویق می‌کرد، و این سنت طی دهه‌های آینده هم ادامه داشت. مدرنیسم ایرانی با تاکیدی که بر نیاز به یک هویت ملی قدرتمند داشت، تا حدودی طغیان علیه این غربی‌سازی بود. با این حال، هنرمندان فعال در این زمینه همچنان تا حدود زیادی دچار این پیش‌فرض بودند که سویه‌ی «مدرنِ» مدرنیسم ایرانی ناگزیر با سبک‌هایی پیوند خورده که در اروپا پدید آمده‌اند، و اکنون وظیفه‌ی آن‌ها ایجاد پلی میان این سبک‌های غربی و «ایرانیّت» خودشان است. در همین راستا، توجه به این نکته نیز مهم است که مدرنیسم ایرانی همیشه نه تنها به عنوان معضله‌ای هنری، بلکه در عین حال به عنوان مفهومی ژئوپلتیک درک می‌شده است.

اما اگر توجه خود را بار دیگر به معنای درست «مدرنیسم» معطوف کنیم، اوضاع حتی از این هم پیچیده‌تر می‌شود. از بسیاری جهات، مدرنیست‌های ایرانی تنها به دنبال این بودند که آثارشان بازتابی از مدرنیزاسیون کشورشان باشد، و برای انجام این کار، درست مانند هنرمندان اروپایی، احساس نیاز به طرد قواعد و سنت‌های ثابت و بی‌انعطاف آکادمیک پیدا کردند. علاوه بر این، طغیان علیه آکادمی در عین حال همبستگی مواضع سیاسی، و به ویژه نوعی احساسِ آگاهی طبقاتی بود. احتمالا پرنفوذترین جنبش هنری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در ایران، سقاخانه بود - گروهای نه‌چندان منسجم از هنرمندانی که نه تنها به دنبال آشتی دادن مدرنیسم‌شان با ایرانیّت‌شان بودند، بلکه به طور خاص هم این کار را از طریق مجموعه تصاویر فولکلور و عامیانه‌ای انجام می‌دادند - که برایشان یادآور فقرا و محرومین بود. در واقع طبق روایتی نه‌چندان معتبر، مکتب سقاخانه روزی در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و هنگامی متولد شد که پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی به حرم شاه‌عبدالعظیم در محلات فقیرنشین جنوب تهران رفتند و در آنجا مسحور پوسترهای مذهبی، شمایل، طلسم‌ها تعویذها و تصاویری شدند که از نظر آن‌ها تجسم فرهنگ روزمره‌ی ایرانی‌ها بود. گذشته از صحت و سقم این روایت، چیزی که با اطمینان می‌توان گفت این است که سفر به محلات فقیرنشین تهران برای کسبِ الهام شیوه‌ای رایج در میان این گروه از هنرمندان بوده است.

در نتیجه‌ی این رویکرد، «ایرانیت» بیش از هر چیز در سطح شمایل‌نگاری وارد کارِ این هنرمندان شد. برای مثال، مجسمه‌های قفس‌مانند تناولی از ترکیب شکل ضریح امامزاده‌هایی که در اغلب محلات ایران پیدا می‌شوند، با نسخه‌ی خود تناولی از اشیایی که در بازارهای کهنه‌فروشی دیده است، شکل می‌گیرد؛ قفل‌ها، ابزارها و دیگر چیزهایی که برای مخاطبان تداعی‌گر صنایع دستی قدیمی و دنیایی به کلی متفاوت از سبک آکادمیک و شیوه همچنان غالب نقاشی است. در نهایت چیزی که ما در این آثار پیدا می‌کنیم آمیزه‌ای از تصاویر اسلامی و پیشا - اسلامی است که همگی با معنای خاص از هویت ملی، با تمرکزی خاص بر توده‌ی مردم، پیوند خورده است. با این حال ترکیب‌بندی آثار این هنرمندان اغلب از نمونه‌های اروپایی اقتباس شده، البته به شیوه‌ای خاص و منحصر به فرد. این نکته هم شایان توجه است که هنرمندان مکتب سقاخانه، مانند دیگر مدرنیست‌های ایرانی، گرایشی در جهت ترکیب‌بندی‌های یک‌پارچه داشتند. آنها به دنبال تولید مدرنیسمی گسیخته و اخلال‌گر، چنان که در دادائیست‌ها و بعضی فوتوریست‌های اروپایی می‌بینیم نبودند. در عوض به دنبال تولید آثار هارمونیکی بودند که بازتابی باشد از وحدتی که آن‌ها بین جنبه‌های «مدرن» و «ایرانی» کارشان جستجو می‌کردند. مهم‌ترین استثنا از جهت تمایز آشکاری که در این آثار میان جنبه‌های شمایل‌نگارانه‌ی «ایرانی» و جنبه‌های فرمال «مدرن» وجود دارد، در آثار هنرمندانی به چشم می‌خورد که از سنت خطاطی و خوش‌نویسی ایرانی الهام گرفته‌اند. شاخص‌ترین چهره در میان این هنرمندان زنده‌رودی بود که سنت خطاطانه‌ی سیاه‌مشق را در نقاشی‌های خود ادعا کرد.

زنده‌رودی این زیبایی‌شناسیِ همه‌جاگیر را می‌گیرد و آن را مطابق با مرزهای بوم نقاشی سازماندهی می‌کند و از این طریق ترکیب‌بندی‌هایی بسیار پیچیده اما ذاتا یک‌پارچه خلق می‌کند، و به این ترتیب وساطتی میان یک سنت هنری ایرانی و نقاشی سه‌پایه‌ای غربی ایجاد می‌کند. در عین حال، سبکی که زنده‌رودی نشانه‌های خطاطانه‌اش را روی بوم ثبت می‌کند بیشتر شباهت به کار یک فرد عامی دارد تا یک استاد خوش‌نویسی. به عبارت دیگر، او تکنیک خوش‌نویسی عامیانه را هم وارد کار خود می‌کند و به این ترتیب آثار او در مجموع موفق می‌شوند «ایرانی»، «عامیانه» و «مدرن» را با یکدیگر ترکیب کنند. علاوه بر این، زنده‌رودی هم مانند دیگر هنرمندان جریان سقاخانه که به سراغ خطاطی رفتند، این کار را تاحدودی به خاطر این اعتقاد انجام داد که کلام مکتوب، و به ویژه شعر، متصل به سنت کهن در ایران است، وحتی فراتر این نشانگرِ یک هویت ملی بی‌زمان و ازلی - ابدی. حتی امروز هم بسیاری از ایرانیان هنوز شعر را به مثابه یک فرم هنری «جهان‌شمول» می‌شناسند که از این جهان مادی و متناهی فراتر می‌رود. به این ترتیب، پیوندی که زنده‌رودی بین این برداشت از شعر و ترکیب‌بندی‌های هارمونیک و تلفیق‌سازش برقرار کرد، نمونه‌ای مهم از آن چیزی است که که ما رمانتیسیسم این هنرمندان می‌خوانیم - این پیش‌فرض‌شان که «امر مدرن» با هویتی ایرانی که به آسانی از گذشته استخراج می‌شود، و در طی تاریخ نیز بدون تغییر باقی می‌ماند - قابل جمع شدن است. اشتیاق هنرمندان مکتب سقاخانه برای اتصال به توده‌ی ایرانیان بی‌شک بیان نوعی میل آرمان‌شهری برای غلبه بر نابرابری روزافزون میان فقیر و غنی بود، نابرابری‌ای که با افزایش سرعت مدرنیزاسیون به کلی غیرقابل تحمل می‌شد. از این جهت، این میل درونِ خود، هسته‌ی یک آینده‌نگری سیاسی را نیز حمل می‌کرد. اما در عین حال باید اذعان کنیم که این میل به همین اندازه نیز ناشی از احساس بیگانگی خودِ این هنرمندان از مردم بود. در مجموع، مدرنیست‌های ایرانی هنرمندانی بودند که از درون آکادمی سر به طغیان برداشتند، واغلب متعلق به خانواده‌های طبقه‌ی متوسط و مرفه بودند. در حالی که طردِ قواعدِ آکادمیک می‌توانست به معنای طغیان علیه تربیت خانوادگی و طبقاتی‌شان باشد، اما این کار هنرمندان را در یک موقعیت طبقاتی مبهم و معضله‌دار قرار می‌داد - نه کاملا این بودند و نه آن - در برخی موارد این مساله منجر به انواع گوناگونی از رویکردهای اکسپرسیونیستی و شکل‌گیری ایده‌ی هنرمند رنج‌کشیده شد. این مساله را می‌توان تا حدی در ضریح‌های قفس‌شکل تناولی و در دیگر آثارش دید، اما قدرتمندترین شکل بیانی‌اش در نقاشی‌ها و مجسمه‌ها بهمن محصص دیده می‌شود که از سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم الهام می‌گرفت، وتا حد زیادی متمرکز بر شخصیت اسطوره‌ای خود هنرمند بود. به جز معدود استثناهای مهم (از جمله فعالیت‌های تالار قندریز که ما در این‌جا مجالی برای پرداختن به آن نداریم)، نکته کلیدی این است که در اکثر مواردی که مدرنیست‌های ایرانی با مفاهیم مربوط به امر جمعی و امر عامیانه درگیر می‌شدند، این کار را از طریق تصویر کردن آن انجام می‌دادند، و نه از طریق غوطه‌خودرن در آن و درکِ ساز و کار درونی‌شان. بنابراین، بازنمایی رمانتیک این هنرمندان از هویت‌هایی استوار و یک‌پارچه و نزدیکی و ارتباط‌شان با توده‌ی مردم بیشتر یک مکانیسم جبرانی بود که فقدانی به شدت معنادار را می‌پوشاند. این امر برای هنرمندان گردآمده در یادآوری آینده اهمیت و معنای خاصی داشته است، هنرمندانی که آثار هارمونیک مکتب سقاخانه برای‌شان نه بیانی از توازنی بی‌زمان، بلکه ساخته‌هایی با انگیزش تاریخی هستند.

سیاست ملی‌گرایی ایران

درک این نکته نیز اهمیت دارد که برای هنرمندان گردآمده در یادآوری آینده، این سوالات درباره‌ی میراث مدرنیسم ایرانی در عین حال سوالاتی در مورد تاریخ و سیاستِ حکومت ایران و به ویژه میراث انقلاب ۱۹۷۹ است. مفهوم یک هویتِ «ذاتا» ایرانی که هنرمندان سقاخانه و دیگر مدرنیست‌های ایرانی به دنبالَ بسیج آن بودند، پدیده‌ای تاریخی است که با شکل‌گیری ایران مدرن به نتیجه رسیده است، و قدمت آن به قرن نوزدهم برمی‌گردد. چنان که پژوهشگر خاورمیانه جوان کول می‌گوید: الگوی روشنفکری ملی‌گرایی اروپایی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم تاثیری شگرف بر روشنفکران و صاحب‌منصبانی که بسیاری‌شان در خارج از کشور زندگی می‌کردند، به یک یا چند زبان اروپایی مسلط بودند، یا تحت تاثیر ترجمه‌ی آثار اروپایی قرار داشتند. این متفکران نخستین کسانی بودند که از دهه‌ی ۱۸۵۰ شروع به «تخیل» یک کشور - ملت ایرانی کردند. به بیان ساده‌تر، چنان که کول استدلال می‌کند در این زمان هیچ عامل واحدی - خواه قومی، خواه مذهبی یا زبانی - وجود نداشته که بتوان گفت ایرانیان را به مثابه یک مردم متحد می‌کند، بنابراین «هویت ملی ایرانی چیزی نبود که نیاز به نمادین شدن داشته باشد، بلکه ایده‌ای بود که تازه باید تحقق پیدا می‌کرد». تحقق این ایده چیزی بود که تا حدودی به شکل سیاسی انجام شد، از طریق ساخت یک دستگاه حکومتی فراگیر در دوران حکومت به شدت خودکامه‌ی رضا شاه (۴۱ - ۱۹۲۵)، و نیز به شکلی فرهنگی از طریق تولید و انتشار تصاویر و روایت‌های مرتبط با هویت ملی. این امر به معنای پیوند زدنِ مدامِ دغدغه‌های اجتماعی - سیاسی معاصر با روایت‌های تاریخی بود، ساختن ادراکی بَه کلی نو از «ایرانیّت» به کمک مفاهیم بازسازی شده‌ی متعلق به گذشته. با این حال، مهم است به یاد داشته باشیم که هرچند حتی نخستین بیان‌های این هویت در قرن نوزدهم هم اغلب در غالبی رمانتیک و به مثابه‌ی تجلیل و تکریمِ رویدادهای تاریخی عرضه می‌شدند، اما در واقع جهت‌دهی‌شان همسو با تغییراتی سیاسی بود. همان‌گونه که محمد توکلی طرقی در کتاب خود «بازاندیشی ایران» نشان داده است، «مرثیه خوانی بر شکوه و افتخارات گذشته» که بخش اعظم احساسات ملی‌گرایانه‌ی ایرانی در قرن نوزدهم را تشکیل می‌داد، در بطن خود با «نارضایتی از اوضاع جاری امور» پیوند خورده بود و بنابراین بیان خواست‌گاه ناملفوظ اما همیشه پرشور برای یک «آینده‌ی مشروط» بود. از این جهت، هنرمندان مدرنیست ایرانی نیز جزئی از سنتی بودند که محور آن بیان و مفصل‌بندی هویت ملی به عنوان کلیدی برای دستیابی به تحول سیاسی بود. طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ایده‌ی «بازگشت به ریشه‌ها» به سطح یک گفتار روشنفکریِ به شدت سیاسی ارتقا یافت. تا آن زمان، بخش اعظم روشنفکران ایرانی در ادراکیِ ضداستعماری از ملیّت شریک بودند که بیشتر از طریق برداشتی پیچیده از «اصالت فرهنگی» به بیان در می‌آمد.

این نظرگاه در میان گروه‌های مختلف اسلام‌گرا، ملی‌گرا و چپ، و همچنین بخش عمده‌ی محافل هنری، مشترک بود، و همین همگرایی فکری بود که اتحاد این گروه‌های ناهمگن زیر یک پرچم سیاسی واحد را ممکن کرد. به بیان دیگر، این گفتار نقش مستقیمی در تسریع انقلاب ۱۹۷۹ داشت، انقلابی که بدون شک باید به مثابه‌ی مهم‌ترین بیانِ میلِ رادیکالی شناخته شود که همواره همبسته‌ی مفهوم‌پردازی هویت ایرانی بوده است. از این جهت، مدرنیسم ایرانی را می‌توان به مثابه‌ی هنری فهمید که در پیوندی هرچند سست با این انرژی‌های انقلابی قرار داشته است.

با این وجود جایگاهِ سیاسیِ واقعیِ ملی‌گرایی ایرانی، و تجلی‌های هنری‌اش، به رغم پیوندش با احساسات ضداستعماری و پتانسیل بی‌چون و چرای انقلابی‌اش، همیشه پیچیده‌تر و متناقض‌تر از چیزی که به نظر می‌رسد بوده است. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، مدرنیسم ایرانی مورد حمایت حکومت قرار داشت، و مجموعه‌ای از فستیوال‌ها و دیگر رویدادهای دولتی در جهت ترویج و معرفی این سبک به جمعیتی بزرگ‌تر برگزار شد.

به این ترتیب در چشم ناظران و مخاطبان آینده، امیال برابری‌طلبانه‌ی جریان سقاخانه و دیگر هنرمندان ممکن است از تلاش سلطنت برای سرپوش گذاشتن بر نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادیِ واقعی با ارائه‌ی تصویر ملتی متحد و یکپارچه ، تقریبا جدایی‌ناپذیر به نظر برسد. علاوه بر این، رهبران بعدی هم مانند اسلاف خود، به حمایتِ موثر از یک ملی‌گرایی ارتجاعی پرداخته‌اند که این بار بیش از هر چیز بر پایه‌ی یک بنیادگرایی مذهبی بنا شده، و از آن به عنوان یک ایدئولوژی برای توجیه سیاست‌ها استفاده کرده‌اند. در نتیجه، هنگامی که هنرمندان ایرانیِ معاصر استعاره‌های هویت ملی که مبنای مدرنیسم ایرانی را تشکیل داده به زیر سوال می‌برند و در جهت بازیابی آن چه از پتانسیلِ رادیکالِ ملی‌گرایی به جا مانده، می‌کوشند. به عبارت دیگر، نوآوری‌های هنری و تکنیکی این هنرمندان از موضع سیاسی و انتقادی‌شان به کلی جدایی‌ناپذیر است.