## گفت‌وگو با پوریا جهانشاد

# اعتراض در بستر هنر

شیما هاشمی

**گفت‌وگو**

**«پوریا جهانشاد» پژوهشگر «مطالعات شهریِ انتقادی و هنر معاصر» و مدیر گروه مطالعاتی «رخداد تازه مستند» است؛ متولد تیرماه ۱۳۵۳ در تهران که رشته تحصیلی‌اش مهندسی عمران بود. جهانشاد دربارهٔ مسیر پرتلاطمی که تا به امروز پیموده چنین می‌گوید: «من مانند خیلی از هم‌نسلانم انتخاب زیادی نداشتم؛ اگر دَرسمان خوب بود یا باید پزشکی می‌خواندیم یا مهندسی ازجمله عمران و الکترونیک در دانشگاه‌های خوب. من نیز از بخت بد درسم خوب بود و یک پس‌زمینهٔ المپیادی هم داشتم؛ از طرفی تمام خانوادهٔ پدری‌ام پزشک بودند و تنها نوهٔ پسری‌ای بودم که می‌توانست این حرفهٔ خانوادگی را ادامه دهد ولی از آن‌جایی که پدرم هم خیلی موافق نبود و شاید در روحیهٔ من نمی‌دید که بخواهم دنباله‌روی پزشکی باشم به سمت عمران رفتم و با رتبهٔ سیصد دانشگاه «پلی‌تکنیک» قبول شدم و لیسانس را گرفتم. این جبر که اگر درسخوان باشی باید به رشته‌ها و دانشگاه‌های دولتی سطح بالا بروی برای همه وجود داشت؛ آدم‌هایی که آن سال‌ها در این دانشگاه‌ها درس می‌خوانند دغدغه‌های مختلف و رویکردهای متفاوتی داشتند؛ در دانشگاه ما افرادی بودند که نقد هنر و شعر می‌نوشتند و حتی کتاب شعر هم منتشر کرده بودند، رقصنده‌های خیلی خوبی بودند، فیلم کوتاه ساخته بودند و تجربه جدی کارگردانی تئاتر داشتند. در همان سال اول ورودم به دانشگاه، یعنی سال ۷۲ متوجه شدم خوشبختانه دانشگاه‌مان دانشگاهی تک‌بعدی نیست؛ این‌هم البته احتمالاً از سر نوعی جبر بود که کسی از سر شناخت و علاقه رشتهٔ دانشگاهی‌اش را انتخاب نمی‌کرد؛ به‌خصوص اگر کسی درسش بهتر بود از پیش حتماً شستشوی مغزی شده بود که چه رشته‌های دانشگاهی مناسب او است؛ بعد می‌رفتیم دانشگاه و تازه دایرهٔ علاقه‌مندی‌هایمان را کشف می‌کردیم. به هر حال دوستانی پیدا کردم که باهم کتاب رد و بدل می‌کردیم و حتی یک‌سری از کتاب‌های ممنوعه آن زمان مثل کتاب «چنین گفت زرتشتِ نیچه» در بین‌مان دست به دست می‌چرخید و می‌خواندیم، افرادی هم در کار پخش فیلم‌های هنری بودند و جلسات فیلم برگزار می‌کردیم و خلاصه جو هنری و کم و بیش اندیشه‌ورزی حاکم بود. فضای دانشگاه‌مان هم به شدت سیاسی و تحت تأثیر آن سیدخندان اصلاح‌طلب بود؛ همان دورانی که با حضور آقای «سروش» درگیری‌هایی می‌شد و آقای «ده‌نمکی» دم دانشگاه با وانتی می‌آمد با چوب بر سر مردم می‌کوبید که چرا سروش آمده دانشگاه.»**

**دوران دانشجویی‌اش با این جو و فضا گذشت. از همان دوران شروع کرد نقد سینمایی نوشتن برای بعضی مجلات و این علاقه را با جوی که در دانشگاه بود و دوستانی که پیدا کرد بیشتر گسترش داد و بعد از فارغ‌التحصیلی در کنار فعالیت مهندسی که برای کسب درآمد انجام می‌داد خیلی جدی به مطالعهٔ حوزه‌های دیگر از جمله جامعه‌شناسی، فلسفه و تاریخ هنر پرداخت. جهانشاد می‌گوید: «شاید از رشتهٔ مهندسی که خواندم استفاده مستقیمی نکرده‌ام ولی در تفکر، طبقه‌بندی موضوعی، استراتژی فکری و... خیلی به من کمک کرد؛ فکر می‌کنم برای خیلی افراد به خصوص هم‌نسلانم این موضوع عمومیت دارد که رشتهٔ مهندسی بخوانند و بعد به عرصهٔ هنر یا فلسفه و جامعه‌شناسی وارد شوند.»**

**حدوداً ده فیلم ساخت و جوایز مختلفی هم کسب کرد، حتی دوره‌ای برای تئاترهای مولتی‌مدیا در داخل و خارج ایران ویدیو می‌ساخت؛ ولی از جایی به بعد احساس می‌کند روحیه‌اش به نوشتن، فکرکردن و کارهای نظری سازگاری بیشتری دارد و به آن سمت متمایل و در حوزهٔ «مطالعات انتقادی» در زمینهٔ شهر و هنر به صورت جدی متمرکز می‌شود و این مسیر را تا به امروز ادامه می‌دهد؛ ماحاصل این تمرکز و پشتکارش دبیری، گردآوری و نویسندگی مجموعه‌ای چهارجلدی تحت عنوان «بازخوانی شهر» از نشر «روزبهان» است که جلد اول این مجموعه تحت عنوان «بازخوانی شهر؛ حکمرانی شهری» در سال ۱۴۰۱ منتشر شده است؛ علاوه بر این مقالات او تاکنون در ژورنال‌های دانشگاهی مختلف از جمله ژورنال «FIELD» دانشگاه کالیفرنیا و مجلهٔ هنری «Metropolis M» هلند منتشر شده است، در دانشگاه‌های مختلفی در ایران و خارج از آن تدریس و سخنرانی داشته است. او در ایران نیز با رسانه‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی معتبری چون ماهنامهٔ «گفت‌وگو»، فصلنامه‌های «سینما-حقیقت»، «حرفه هنرمند»، «فارابی»، «نهیب»، وب‌سایت‌های «انسان‌شناسی و فرهنگ»، «پروبلماتیکا» همکاری داشته است. همچنین پنج عنوان کتاب در حوزهٔ سینمای مستند و تجربی با عنوان نویسندهٔ همکار در کارنامهٔ خود دارد.**

**مجلهٔ سرمشق در راستای پرداختن به موضوع «هنر اعتراضی» گفت‌وگویی با او داشته که در ادامه می‌خوانیم:**

**از نگاه یک پژوهشگر؛ قدمت کارکرد هنر را به عنوان ابزاری برای اعتراض از چه دوره‌ای می‌دانید؟**

از دو منظر می‌توان نگاه کرد؛ از دید ریشه‌شناسی واژگانی ـ اتیمولوژی Etymology ـ قبل از قرن چهاردهم «پروتست‌آرت Protest art» کلمهٔ خیلی شایعی نبوده و در همان قرن چهاردهم تا شانزدهم «پروتست» به معنی «شاهد و گواهی» کاربرد داشته نه به معنی «مخالفت کردن». همچنین کم و بیش در قرن هیجدهم هم کلمهٔ «پروتست» معنی «ردکردن و اعتراض کردن» را می‌دهد و در قرن بیستم بخصوص در آمریکای سنهٔ چهل میلادی و در جنبش‌های عدالت‌خواهی، حقوق بشری، جنبش سیاه‌پوستان و زنان است که «پروتست» کاملاً معنای امروزی را پیدا می‌کند؛ بنابراین باید حواسمان باشد وقتی از «پروتست‌آرت» یا «هنر اعتراضی» حرف می‌زنیم با یک مقولهٔ معاصر سر و کار داریم. البته به این معنی هم نیست که قبل از آن کسی مخالف با چیزی نبوده یا مثلاً در ادبیات کسی اعتراضی نمی‌کرده اما وقتی مشخصاً از پروتست‌آرت نام می‌بریم این یک مقولهٔ تازه است. خود کلمهٔ «آرت» هم در بحث جامعه‌شناسیِ هنر آن‌طوری‌که خود من‌هم به آن پایبندم یک ابداع تازه است که از میانهٔ قرن هیجدهم به بعد می‌توانیم از آن به معنی و مفهومی که امروز می‌فهمیم و درک می‌کنیم به نام «آرت» با «A» بزرگ حرف بزنیم که با ترم‌های زیباشناسان، خوانش‌های رمانتیکِ نبوغ و جنون و فردگرایی رمانتیک نسبت دارد؛ همهٔ آن‌چه امروز از هنر می‌فهمیم یک مقولهٔ تازه است؛ نه فقط فهم‌مان از هنر تازه است که اساساً کلمهٔ آرت تا پیش از قرن هیجدهم دلالت‌های دیگری داشته. مثلاً در خود کتاب «جرجو وازاری Giorgio Vasari» -که خیلی‌ها به اشتباه آن را اولین کتاب تاریخ هنر می‌دانند درحالی که فقط یک تذکره‌نویسی است در مورد نقاشی، ادبیات، هنر، مجسمه و... ـ هم با کلمهٔ «Craftsman» و «Artificer» سر و کار داریم که ربطی به «آرتیست» ندارد و با صنعت، مهارت، آموزش و... گره‌خورده؛ اساساً تا میانهٔ قرن نوزده حتی «تاریخ هنر عمومی» هم نداریم؛ نباید فراموش کنیم کتاب‌های تاریخ هنری که با آن سر و کار داریم همه مربوط به قرن بیستم و حتی پس از میانهٔ آن هستند؛ بنابراین آن‌چه قرار است به ما بگوید هنر چه مواردی را شامل می‌شود خودش یک پدیدهٔ صد، صد و اندی ساله است.

**از طرفی یک بحث اجتماعی هم وجود دارد که اشاره به آن در کنار این بحث خیلی مهم است؛ وقتی داریم از هنر اعتراضی حرف می‌زنیم این اعتراض می‌تواند دو ساحت داشته باشد؛ ساحت عمومی و اجتماعی که برمی‌گردد به اعتراض، به تجربهٔ زیستی و اجتماعی؛ ساحت درونی که به نوعی همان نقد نهادی هنر است، گاهی این دو ساحت البته در کار هنرمندان معترض ممکن است به هم گره بخورند و هنرمند معترض در اثرش به هر دو به‌گونه‌ای بپردازد یا رابطهٔ بازخوردی آن‌ها را بخواهد نشان دهد. به هرحال در هر دو حالت استدلال من این است که با یک پدیدهٔ تازه سر و کار داریم.**

درنتیجه خود هنر هم یک ابداع جدید است پس ترکیب هنر اعتراضی به لحاظ «ریشه‌شناسی واژگانی Etymology» و به لحاظ «تبارشناسی Genealogy» ترکیب کاملاً جدیدی است. از طرفی یک بحث اجتماعی هم وجود دارد که اشاره به آن در کنار این بحث خیلی مهم است؛ وقتی داریم از هنر اعتراضی حرف می‌زنیم این اعتراض می‌تواند دو ساحت داشته باشد؛ ساحت عمومی و اجتماعی که برمی‌گردد به اعتراض، به تجربهٔ زیستی و اجتماعی؛ ساحت درونی که به نوعی همان نقد نهادی هنر است، گاهی این دو ساحت البته در کار هنرمندان معترض ممکن است به هم گره بخورند و هنرمند معترض در اثرش به هر دو به‌گونه‌ای بپردازد یا رابطهٔ بازخوردی آن‌ها را بخواهد نشان دهد. به هرحال در هر دو حالت استدلال من این است که با یک پدیدهٔ تازه سر و کار داریم. دلیل روشن و واضحش هم این است که کل پدیده‌هایی که امروزه در قالب هنر اعتراضی با آن سر و کار داریم، مثلاً نقد نظام سرمایه‌داری؛ نقد ناسیونالیسم افراطی و استعمارگری و تولید انبوه و نظایر آن، همه مقوله‌های جدیدی هستند چراکه مثلاً مقوله‌هایی مانند دولت-ملت‌سازی و پدیده‌هایی مثل ناسیونالیسم، بعد از انقلاب فرانسه و در انتهای قرن هجدهم و نوزدهم شکل گرفته‌اند؛ بنابراین وقتی داریم هنر اعتراضی را در بستری تاریخی بررسی می‌کنیم همهٔ ابژه‌های نقدش مقوله‌هایی صد و اندی ساله و نهایتاً دویست ساله هستند. به بیانی دیگر، اساساً تا پیش از این تاریخ‌ها، حکومت مجزا و مرکزی، حتی زبان رسمی ملی، مرز و نهادهای قدرتمند هنری یا اساساً دم و دستگاه بروکراتیک، مجلس، ریاست جمهوری، حتی تخیلی به نام ملت و ملیت و مقوله‌هایی مثل نژاد و شرق‌شناسیِ استعماری نداشتیم که کسی به عنوان هنرمند بخواهد به آن‌ها و کارکردهایش معترض باشد؛ این‌ها همه مقولاتی مدرن هستند. طبیعتاً این دم و دستگاه‌ها و بروکراسی‌های جدید با آن‌چه که به عنوان هنر اعتراضی می‌شناسیم سرشاخ است و آن‌جاست که هنر اعتراضی خودش را طرح می‌کند.

شاید نتوانیم تصور کنیم؛ ولی قبل از قرن هیجدهم میلادی یک نقاش برای خودش فردیتی همچون امروز نداشته که بتواند اعتراضش را بیان کند، بخش عمدهٔ کارهای یک نقاش سفارش از سرمایه‌داران، تاجرها، کلیساها و... بوده و آن تصور از یک هنرمندِ گوشه‌گیر که به شرایط معترض است و سبک زندگی خودش را دارد مربوط به قرن نوزدهم به بعد است و گره‌خورده با خوانش رومانتیک‌ها و زیبایی‌شناس‌ها. شاید تا پیش از آن فقط در حوزه‌هایی مثل ادبیات بتوانیم شکلی از کنش مخالف تا نقد اجتماعی را در قالب یک

» گوستاو کوربه- سنگ شکن‌ها

ژانر ببینیم و حتی دقیق‌تر آن است که این مقولات را آن‌طوری که امروز هنر را می‌فهمیم بیان نکنیم و یادمان باشد پدیده‌هایی مانند ادبیات، نمایشنامه و تئاتر حوزه‌هایی هستند که به سبب کارکرد روایی‌شان و نسبت‌شان با محاکاک درگیری‌شان بیش از هر چیز دیگر در حوزهٔ اخلاق بوده تا چیزی که امروزه به‌عنوان سیاست می‌فهمیم. از زمان ارسطو با این کارکردِ محاکاک روبرو هستیم که در نمایشنامه‌ای برای اصلاح اخلاق عمومی نشان دهیم دروغ‌گویی کار بدی است و پیامدهایش را هم به مخاطب عرضه کنیم، یا مثلاً پیامدهای خیانت را نشان دهیم؛ یا مثلاً تارتوف «مولیر» می‌خواهد به مخاطب از طریق ساز و کار روایی نشان دهد تزویر چقدر بد است و فرد مزور چه صدماتی به جامعه می‌زند؛ ولی حواسمان باشد این نظام‌های بازتولیدِ اخلاقِ خیر و اصلاحی را به معنای «اعتراض» و از جنس سیاست نگیریم. جسته و گریخته شاید بتوان متن‌هایی را جستجو کرد که در آن‌ها اعتراض به معنای امروزی قابل شناسایی باشد اما تا میانهٔ قرن نوزدهم استفاده کردن از کلمهٔ هنر اعتراضی چه به لحاظ اتیمولوژی و چه به لحاظ اجتماعی و تبارشناختی نابه‌جاست. در قرن نوزدهم است که مثلاً با هنرمندی مثل «گوستاو کوربه Gustave Courbet» سر و کار داریم که «کلارک» در کتاب «کوربه و انقلاب ۱۸۴۸» زمینه‌های سیاسی و اجتماعی کار او را مطرح می‌کند؛ اینجا دیگر مقوله، مقوله‌ای است در ساحت سیاست و می‌توان دید که تصویرسازی و رئالیسم کوربه نسبت زیادی با انقلاب ۱۸۴۸ دارد و این همان سالی است که کتاب «مانیفست کمونیست» مارکس هم منتشر می‌شود؛ این‌جا دیگر مشخصاً می‌توان به کوربه در نسبت با آن جنبش اجتماعی و روندهای تازهٔ دولت-ملت‌سازی، اعتراضات مردمی و کارگری و... به عنوان یک هنرمند

» آدریان چایپر- پرفورمنس- نیویورک (۱۹۷۰)

**همین رگهٔ سیاسی را مثلاً بعدها می‌شود در «رابرت مادرول» به عنوان یک نقاش جنبش «اکسپرسیونیستِ انتزاعی» مشاهده کرد وقتی می‌گوید: «هنرمند در شرایط امروز و کالایی شدن همه چیز، چاره‌ای جز انجام کار غیربازنمایانه ندارد.» درواقع می‌خواهم بگویم شاید برخلاف تصور رایج که انگار اعتراض در هنر با رئالیسم گره خورده است، حتی در جنبش هنر برای هنر هم می‌توانیم اشکال اعتراضی هنر را تشخیص دهیم و این برمی‌گردد به این‌که دوران جدیدی فرارسیده است با نیروهای اجتماعی قدرتمند و جهانی که هنرمند را در برابر خود وادار به واکنش می‌کند و این جریان در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی می‌رسد به کسانی چون «هانس هاکه» که پس از تغییر پارادایم هنر در میانهٔ دهه پنجاه و توجه به مقوله‌های زبانی راه‌های تازه‌ای پیش پای هنرمندان معترض می‌گشاید.**

معترض اشاره کرد؛ یا بعدتر حتی در همان جریانی که به عنوان «هنر برای هنر» می‌شناسیم می‌توانیم بفهمیم که چگونه مثلاً «کاندینسکی» گرایش به هنر غیربازنمایانه را چون اعتراضی بر علیه مادی‌گرایی، کاربردگرایی و سرمایه‌داری می‌داند یا بنیان سیاسی «ماله‌ویچ» چیست وقتی می‌گوید: «هنر دیگر دغدغهٔ خدمت به دین و دولت را ندارد و نمی‌خواهد با اشیا به خودی خود سر و کار داشته باشد». همین رگهٔ سیاسی را مثلاً بعدها می‌شود در «رابرت مادرول» به عنوان یک نقاش جنبش «اکسپرسیونیستِ انتزاعی» مشاهده کرد وقتی می‌گوید: «هنرمند در شرایط امروز و کالایی شدن همه چیز، چاره‌ای جز انجام کار غیربازنمایانه ندارد.» درواقع می‌خواهم بگویم شاید برخلاف تصور رایج که انگار اعتراض در هنر با رئالیسم گره خورده است، حتی در جنبش هنر برای هنر هم می‌توانیم اشکال اعتراضی هنر را تشخیص دهیم و این برمی‌گردد به این‌که دوران جدیدی فرارسیده است با نیروهای اجتماعی قدرتمند و جهانی که هنرمند را در برابر خود وادار به واکنش می‌کند و این جریان در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی می‌رسد به کسانی چون «هانس هاکه» که پس از تغییر پارادایم هنر در میانهٔ دهه پنجاه و توجه به مقوله‌های زبانی راه‌های تازه‌ای پیش پای هنرمندان معترض می‌گشاید.

در جمع‌بندی این مباحث باید بگویم پیش از شکل‌گیری یا توسعه و تثبیت نیروهای کنترل‌گر اجتماعی از جمله سرمایه‌داری، صنعتی شدن، دولت-ملت‌سازی و دانش علمی و عدم طرح فردیتِ هنرمند پیش از رومانتیسیسم چیزی تحت نام «هنر اعتراضی» موضوعیت چندانی نداشته است؛ اما امروزه حتی می‌شود همین هنر اعتراضی را طبقه‌بندی کرد که بحث گسترده‌ای است و وارد آن نمی‌شوم و می‌شود گفت آن‌قدر نسبت به گذشته متمایز شده است که اگر در این گفت‌وگو به جای هنر اعتراضی کلمهٔ «انتقادی» را استفاده کرده بودیم خودش امر دیگری بود که بحث خودش را داشت.

### ◀ این کارکرد؛ به چه میزان مؤثر بوده؟

وقتی از کارکرد حرف می‌زنیم درواقع در مورد شکلی از اثرگذاری صحبت می‌کنیم؛ این اثرگذاری می‌تواند یک جنبهٔ اجتماعی و عمومی داشته باشد و یک جنبه در مورد خود هنر و میدان هنر؛ زمان‌هایی است که تصورمان از اثرگذاری هنری-به‌جا یا نا به‌جا- بزرگ است و داریم از یک تأثیر اجتماعی در حوزه‌ای مثل جنسیت و اتنیک یا هر چیز دیگری حرف می‌زنیم و زمانی هم از یک اثرگذاری و ایجاد امکان سیاسی و اجتماعی

صحبت می‌کنیم که به‌واسطهٔ کنش هنرمندان یا جنبش‌های هنری در خود میدان هنر رخ داده است؛ مثلاً شکلی از روابط، قدرت درون نهادهای هنری را زیر سؤال برده و دست یک‌سری از نهادها را کوتاه کرده یا راه‌ها و ساز و کارهای تازه‌ای را پیدا کرده؛ تعاونی‌ها و جمع‌هایی ساخته شده که آن‌ها درون خودِ میدان هنر روابط و ساختار یا فرآیندهای قدرت را عوض کرده‌اند. به این اعتبار ما با دسته‌ای از روابطِ قدرت درون میدان هنر سر و کار داریم و دسته‌ای از روابط در سطحی کلان‌تر و اجتماعی که این‌ها در عین حال و به طور قطع و یقین باهم در بده و بستان هستند. از این‌رو هنر اعتراضی هم می‌تواند درون‌نهادی باشد و هم برون‌نهادی؛ تأثیر آن‌هم می‌تواند درون‌نهادی یا برون‌نهادی یا هردوی این‌ها باشد ولی وقتی از کارکرد و اثرگذاری حرف می‌زنیم همهٔ این‌ها می‌تواند به دو چیز موکول باشد؛ یکی هنرمند بتواند مستقل باشد که اغلب پیچیده‌تر از چیزی است که عموماً درباره‌اش صحبت می‌شود؛ دوم اینکه هنرمند نسبت به جامعه‌اش آگاه و نسبت به کارکرد هنر و روابط تولید هنری تا حد زیادی دارای خودآگاهی باشد در این مسیر هنرمند لازم است جامعه و خیلی از حوزه‌های دانش و مباحث را بشناسد و علاوه بر این‌ها باید دغدغه‌مند هم باشد؛ هنرمندی می‌تواند اثرگذار باشد که سؤالات جدی داشته باشد و این سؤالات برمی‌گردد به شناخت او از مقولاتی که گفتم.

به یاد بیاوریم که از قرن بیستم بروکراسی‌های زیادی حول هنر شکل گرفته که همه دست و پای هنرمند را به نوعی بسته‌اند و امروز کمتر به آن فکر می‌کنیم. مثلاً بی‌شمار نهاد، موزه، سرمایه‌دار، فاند، مجموعه‌دار خصوصی به خاطر ارزش اضافی‌ای که هنر تولید می‌کند که با هر کالای دیگری متفاوت است و به آن‌ها اعتبار می‌دهد وارد عرصهٔ هنر شده‌اند؛ به علاوه مشاغلی در این چندین دهه شکل‌گرفته‌اند که تا پیش از این وجود نداشته‌اند، مثل دلالی هنری، مشاغل مرتبط با کار تفکیک هنر از غیرهنر، خودِ منتقدان، واسطه‌ها و گالری‌های تازه تأسیس و... درواقع با یک عالمه نهاد و بروکراسی سر و کار داریم که همه روی هنر و هنرمند تأثیر می‌گذارد و در کنار آن یک بازار رقابتی شدید را هم شاهدیم. اگر قبلاً حامیان هنر را داشتیم که به هنرمند سفارش می‌دادند الآن هنرمندان مستقیم درگیر یک بازار بزرگ و بی‌در و پیکری شده‌اند که باید باهم رقابت کنند و این‌کار به‌شدت بین‌شان فاصله می‌اندازد و اصناف، اتحادیه‌ها، انجمن‌های مرتبط با هنر را به شدت ضعیف می‌کند و باعث اختلاف اعضا می‌شود. ممکن است فکر کنید این اختلافات در هر صنف دیگری هم وجود دارد اما در میان هنرمندان به واسطهٔ شکنندگی و موقتی بودن کاری که می‌کنند و برای این‌که کارشان برای فروش با بی‌شمار ساز و کار دلالی، واسطه‌گری، بازارهای کوچک و بزرگ، موقت و دائمیِ رو به گسترش که هرکدام رویه‌های خود را دارند گره خورده است بیشتر این موضوع صادق است. علاوه بر آن با یک‌سری نیروی دیگر هم در این حوزه طرف هستیم. اگر بخواهیم مستقل باشیم مثلاً به عنوان یک فیلم‌ساز وقتی می‌خواهیم فیلمی تولید کنیم با یک سرمایه‌گذار، فیلم‌بردار، فیلمنامه‌نویس طرف هستیم و گروه بزرگی که مثلاً با پخش و اکران و مجوزها و جوایز در ارتباط است که استقلال را بسیار پیچیده می‌کند. حتی کسی که کار موسیقی می‌کند هم به نوعی دیگر دچار این پیچیدگی‌ها است؛ اما این‌همهٔ ماجرا نیست چون هنرمند درگیر نیروهای اجتماعی دیگری هم می‌باشد. وقتی از استقلال و مستقل بودن صحبت می‌کنیم حکومت فقط بخشی از ماجراست؛ مثلاً برای این‌که به‌عنوان یک «ویدیوآرتیست» بتوانید کاری را انجام دهید، کارتان نسب مستقیمی با تکنولوژی و سرمایه و نمایش پیدا می‌کند و مثلاً خود این تکنولوژی در جای دیگری تولید و در جای دیگری به فروش می‌رسد و کس دیگری هم باید بسته به مکان استفاده نقش تسهیل‌گر استفاده را برای هنرمند بازی کند و همهٔ این‌ها موانعی در مسیر استقلال هنرمند ایجاد می‌کند. حتی پیش از آن و پیش از این‌که کسی خود را به عنوان هنرمند مطرح کند، او باید به عنوان هنرآموز یا دانشجو آموزش ببیند و باز بستگی به این‌که زن یا مرد، بلوچ یا تهرانی باشد، چه ملیتی داشته باشد؟ رانت و ثروت داشته باشد یا نه؟ پدرش چه کسی باشد؟ و... بسیاری از پارامترهای استقلال و خودکنترل‌گری فرد، به شکلی نرم و مطابق انتظاراتی از پیش معین دست‌کاری می‌شود و همهٔ این‌ها هنرمند و مسیرش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از طرفی در تمام این سال‌ها با انواع حامیانی طرف هستیم که لزوماً در زمرهٔ آن

**ممکن است فکر کنید این اختلافات در هر صنف دیگری هم وجود دارد اما در میان هنرمندان به واسطهٔ شکنندگی و موقتی بودن کاری که می‌کنند و برای این‌که کارشان برای فروش با بی‌شمار ساز و کار دلالی، واسطه‌گری، بازارهای کوچک و بزرگ، موقت و دائمیِ رو به گسترش که هرکدام رویه‌های خود را دارند گره خورده است بیشتر این موضوع صادق است. علاوه بر آن با یک‌سری نیروی دیگر هم در این حوزه طرف هستیم. اگر بخواهیم مستقل باشیم مثلاً به عنوان یک فیلم‌ساز وقتی می‌خواهیم فیلمی تولید کنیم با یک سرمایه‌گذار، فیلم‌بردار، فیلمنامه‌نویس طرف هستیم و گروه بزرگی که مثلاً با پخش و اکران و مجوزها و جوایز در ارتباط است که استقلال را بسیار پیچیده می‌کند.**

« محلهٔ اراج - تهیه نقشه مشارکتی توسط اهالی

نهادهای هنری که می‌شناسیمشان هم نیستند؛ تا موقعی که در جهان با شیوهٔ تولید صنعتی سر و کار داشتیم قضیه فرق می‌کرد، اما از زمانی که با شیوهٔ تولیدی روبرو هستیم که مستقیم به نظام بورس وابسته است، با شرکت‌های زیادی در ارتباطیم که برای بالا رفتن درصد سهام‌شان روی هنر و هنرمندان سرمایه‌گذاری می‌کنند. از طرف دیگر با گروه‌های روابط عمومی و افرادی طرف هستیم که هنرمند اصلاً کارشان و شرکت‌شان را نمی‌شناسد و بخش زیادی از کاری که می‌کنند مرتبط است با افزایش سرمایه‌شان در حوزه‌هایی که ربطی به هنر ندارد و اگر تا قبل از این فقط یک‌سری موزه بودند که با کارخانهٔ اسلحه‌سازی، وزارت دفاع و... نسبت داشتند اکنون با تعداد زیادی نهاد حامی طرف هستیم که بخصوص با هنرمندان خاورمیانه‌ای می‌خواهند همکاری بکنند اما مشخص نیست پشت آن‌ها چه کسانی هستند؛ خیلی وقت‌ها اهداف صرفاً مالی است، اما اکثراً جنبه کنترلی و مهندسی اجتماعی و تبیین نوعی سیاست هویت هم اهداف مالی را همراهی می‌کند.

در کشور خودمان چیزی را که می‌شود به‌وضوح حس کرد مسئلهٔ سانسور است، این سانسور فقط به‌صورت مستقیم و با چوب و چماق حکومت انجام نمی‌شود؛ بخش زیادی از آن به‌خاطر نیروهای کنترل‌گر اجتماعی و سرمایه‌گذاری است که اتفاقاً بخش خصوصی اعمال می‌کند؛ بخش خصوصی که منافع خودش را می‌بیند و غالباً به سازمان‌های امنیتی و نظامی هم وصل است و هنرمند را به اشکال گوناگون درگیر خودسانسوری می‌کند. برای همین می‌گویم در مقام هنرمند این مستقل بودن برمی‌گردد به شناختن این نیروها و این‌که خیلی به فاندهایی که برای کار هنری پیدا می‌کنیم خوش‌بین نباشیم؛ باید بتوانیم بشناسیم‌شان و برای انجام یک کار واقعاً اعتراضی باید حواس‌مان باشد، خیلی وقت‌ها بدون این‌که بخواهیم درگیر آن شعور متعارفی می‌شویم که بین آن چیزی که فکر می‌کنیم و خروجی هنری‌مان فاصلهٔ زیادی می‌اندازد. می‌شود این را در حوزه‌هایی مثل عکس، سینما، نقاشی و... دید. در مواردی مثل مسائل مربوط به مهاجران یا معضلات اجتماعی و... واقعاً و ظاهراً تصمیم داریم کاری برای این گروه‌ها انجام دهیم، اما در عمل به جای این‌که در اصلاح سیستم و تغییر وضعیت نابرابر مؤثر باشیم، به خاطر تصاویری که تولید می‌کنیم یک‌سری خیریه و NGO ایجاد می‌شود که آن وضعیت را بازتولید و تمدید می‌کنند؛ آن امر سیاسی که در نظرمان بود به یک امر اقتصادی تقلیل پیدا می‌کند. گروه‌هایی می‌آیند که به بهانهٔ حمایت صرفاً در جهت منافع خودشان و بالادستی‌هایشان عمل می‌کنند و نتیجتاً به شدت تاثیر کاری که می‌کنیم کم‌رنگ می‌شود. کار اقتصادی می‌کنند و به‌شدت تأثیر کاری که می‌کنیم کم‌رنگ می‌شود.

» اقامتگاه ماجرا در بندر هرمز- کارفرما احسان رسول اف

برای این‌که هنرمندی واقعاً تأثیرگذار باشد باید بتواند نیروهایی که به لحاظ کنترل‌گری و امنیتی هدایتش می‌کنند یا به لحاظ ساز و کارهای سرمایه‌ای آن را کانالیزه می‌کنند بشناسد و فاصله‌اش را با آن‌ها حفظ کند و از آن‌طرف آگاهی‌اش را هم نسبت به کار خودش هم این نیروها و هم شرایط اجتماعی ارتقا دهد. می‌شود فکر کرد که اگرچه هنر اعتراضی کارکردها و تأثیرات قابل ذکری داشته، بخصوص در سه دههٔ اخیر ـدههٔ ۵۰، ۶۰، ۷۰ میلادیـ و عملاً با هنرمندانی طرف بودیم که نقش رهبر را در جنبش‌های اجتماعی ایفا می‌کردند اما از یک موقعی به بعد بخصوص از انتهای دههٔ ۷۰ و شکل‌گیری سیاست‌های نئولیبرالیسم‌سازی، همین فاندها، اکسپوهای مختلف، رسانه‌ها، شکل‌های جدید دلالی و شکل تازهٔ اقتصاد هنر عملاً هنرِ هنرمندانی که به‌عنوان هنر اعتراضی می‌شناسیم را هر روز اخته‌تر و بی‌خاصیت‌تر کرده‌اند و آن را اسیر دور باطل کرده‌اند؛ طوری‌که دیگر امروزه حتی می‌توانیم بگوییم خود آن‌چه که به عنوان هنر اعتراضی و هنر سیاسی به آن اشاره می‌شود چیزی بیشتر از بازاری پر زرق و برق نیست؛ مخصوصاً در مورد هنرمندان خاورمیانه‌ای و منطقهٔ ما که همه می‌خواهند سیاسی باشی و موضع‌گیری صریح داشته باشی، آن‌هم در زمینی که مین‌گذاری شده و کدهایی که از قبل تعریف شده که اصلاً سیاسی بودن یعنی چه؟! یعنی شما به عنوان یک هنرمند معترض هدایت شوی در زمینی که از قبل کاملاً تعریف شده بازی کنید نه این‌که زمین خودت را بسازی؛ بنابراین وقتی وظیفهٔ کنترل سانسور از دوش دولت‌ها برداشته و به دوش بخش خصوصی ناشناس و فاندهای خصوصی گذاشته شده، این شکل کنترل و هدایت شکل بسیار نرم‌تری پیدا کرده و وضعیت خطرناک‌تری را شاهدیم که پیامدش این است که خود هنر اعتراضی به بازاری بزرگ و کنترل‌شده تبدیل شده است.

**◀ هنر اعتراضی در ایران از چه زمانی و به چه شکلی رواج گرفت؟ شروع آن با یکی از وقایع تاریخی مهم همراه بوده؟ یا خیر؟**

وقتی بخواهیم به شکل دقیق از عنوان هنر اعتراضی در ایران استفاده کنیم بازهم مشکلات کم و بیش مشابهی با آن‌چه قبلاً گفتم خواهیم داشت. در قدم اول باید حواس‌مان باشد که تا قبل از ۱۳۰۲ و ۱۳۰۳ مقوله‌ای به نام «هنر» معنی امروزی‌اش را در ایران نداشته؛ درواقع کلمهٔ «صنایع مستظرفه» از اواخر دهه ۱۲۸۰ به عنوان معادلی برای «فاین‌آرت» استفاده می‌شد که آن‌هم مفهوم «فاین‌آرت» را چنان که در اروپای آن سال‌ها و در نسبت با زیبایی‌شناسان و رمانتیک‌ها استفاده می‌شد هرگز نداشته است. در ۱۳۰۲ با انتشار مجلهٔ «ایران‌شهر» در برلین و کتاب «سرآمدان هنر» نوشتهٔ «کریم طاهرزاده بهزاد»، برای اولین بار صنایع مستظرفه به شکلی استفاده شد که کاملاً در زبان فارسی تازگی داشت؛ یعنی صنایع مستظرفه برای اولین بار در نسبت با تجربهٔ زیبایی‌شناسی، خلسه، از خودبی‌خودی و غیرکارکردگرایی قرار گرفت که مقولاتی کاملاً

وارداتی بود. این اولین مواجههٔ ایرانیان با این مفهوم امروزی از هنر در قالب اصطلاح «صنایع مستظرفه» بود که بعداً در ۱۳۱۵ خود کلمه «هنر» جایگزین آن شد. تا قبل از آن «هنر» به معنی «جوانمردی»، «فضیلت»، «دانش» و نظایر آن استفاده می‌شد، بنابراین طبیعتاً وقتی از «هنر اعتراضی» بخواهیم استفاده کنیم به لحاظ اتیمولوژی سابقه‌اش در بیشترین حالت هفتاد یا هشتاد سال است که همین هم نیست و بسیار کمتر است. مسئلهٔ دیگر این است که لازم است بین انواع هنرها در این بحث تفکیک قائل شویم. مثلاً از آن‌جایی که هنر تجسمی به شدت تحت نفوذ دربار و «بنیاد فرح» بود و در نسبت به بازار تازه شکل‌گرفتهٔ جهانی خودش را مطرح می‌کرد، احتمالاً نتوانیم در مورد نقاشی قبل از انقلاب خیلی از لفظ هنر اعتراضی استفاده کنیم و بیشتر این ترکیب را می‌توان برای حوزه‌هایی به کار برد مثل سینما با فیلم‌هایی که ساخته می‌شد یا ادبیات که با ترجمهٔ متون رئالیست‌های روس و آمریکای لاتین شکلی از نگاه اعتراضی را ترویج می‌داد و نقدهای جدی داشت به روند مدرنیزاسیون، نظام پولی، گردش سرمایه، شیوهٔ تولید و کنترل و سرکوب که می‌شود آن را نزد نویسندگانی مثل «رضا براهنی»، «م. الف. به‌آذین»، «صمد بهرنگی»، «علی اشرف درویشیان»، «شاملو»، «غلام‌حسین ساعدی» مشاهده کرد؛ اما این اتفاق‌ها به این شکل اصلاً در حوزهٔ تجسمی قابل رصد نیست.

اگر هنر اعتراضی را خصوصاً در مورد ایران، کشورهای مثل ما و خاورمیانه محدود کنیم به آن‌چه که در میدان هنر انجام می‌شود، یعنی به آن شیوه‌های اعتراض کردن هنرمندان رسمی و آن آثاری که به عنوان هنر می‌شناسیم، شاید واقعاً استفاده از لفظ هنر اعتراضی ناامیدکننده و ناکافی باشد؛ به دلیل این‌که بخش زیادی از آن‌چه که ما به عنوان سیاست‌ورزی خلاقانه خصوصاً در جنبش‌های بعد از انقلاب تجربه کرده و می‌کنیم را از قلم می‌اندازد و به همین نسبت می‌شود دید اگر این هنر را به کار هنرمندان شناخته شده محدود کنیم در خود مصر، لیبی، تونس و بقیه جنبش‌های عربی ناخودآگاه بی‌شمار رویدادِ تأثیرگذار خلاقه که ربطی به میدان هنر نداشته و حتی نمی‌توان فهمید چه کسی انجامش داده را از قلم می‌اندازیم و این نشان می‌دهد لازم است در حوزهٔ بحث‌هایی که می‌کنیم دامنهٔ چیزی به اسم «هنر اعتراضی» را از آن چیزی که صرفاً میدان هنر را شامل می‌شود گسترده‌تر کنیم. برای همین است که در این موارد ترجیحم است از ترم «هنر غیررسمی» که خودم طی این سال‌ها تئوریزه‌اش کرده‌ام برای روشن کردن این مسئله استفاده کنم یعنی برای این‌که بفهمیم که مثلاً «ویدا موحد» در سال ۹۶ چه کار کرده و بتوانیم اسم هنر اعتراضی را روی آن بگذاریم لازم است به این فکر کنیم که هنر چیزی نیست در ید قدرت کسانی که به شکل رسمی هنرمند تلقی می‌شوند و سهمی در بازار تبادلات هنری دارند. من در مقالات فراوانی استدلال کرده‌ام اگر هنر را حتی در نسبت با زیبایی‌شناسی تعریف کنیم این اشتباه است که تصور کنیم که آن زیبایی و ذوقِ خلاقه صرفاً در کنش‌ها یا تولیدات میدان رسمی هنر وجود دارد. سال‌ها است که

جامعه‌شناسان در حال تحلیل انتقادی چیزی هستند که می‌توانیم عنوان «زیبایی‌شناسی امور روزمره» یا «زیبایی‌شناسی غیررسمی» یا «زیبایی‌شناسی غیررسمی‌بودگی» رویش بگذاریم و از این منظر قطعاً می‌شود از پدیده‌ای به عنوان «هنر غیررسمی» یا «هنر مردمان عادی» یاد کرد؛ همان سیاست‌ورزی خلاقانه‌ای که مثلاً در کنش دختران انقلاب و رویدادهای جنبش «ژینا» هم می‌توان به وفور آن‌ها را مشاهده کرد. از این منظر اتفاقاً هنر اعتراضی اثرگذاری‌اش در بی‌نامی است؛ در این است که ندانیم هنرمند رسمی این کار را کرده یا یک آدم عادی؟ مثلاً می‌توانیم فکر کنیم به آن نوار بهداشتی‌ای که روی دوربین مترو نصب شد که قطعاً یک هنر اعتراضی قابل توجه است؛ نمی‌دانیم چه‌کسی این را انجام داده اما می‌توانیم فکر کنیم که چقدر خلاقانه است و چقدر کارکرد مؤثری داشته. در اتفاقات این سه سال تا امروز فراوان خلاقیت‌ورزی‌هایی به شکل کاملاً هوشمندانه در سطح شهر می‌بینیم و نمی‌دانیم کار چه کسی است؛ تنها می‌دانیم که آن‌ها هیچ نسبتی با میدان هنر و تبادلاتش ندارند و میدان هنر هم نمی‌تواند این کنش‌ها را به‌راحتی از آن خودش بکند و این همان هنر اعتراضی واقعی است که بیش از هر چیز می‌شود به کارکردش فکر کرد. اگر هنر اعتراضی را محدود به کار هنرمندان و میدان هنر کنیم، درواقع کاری از پیش نمی‌بریم جز گستراندن بی‌در و پیکر عرصهٔ قدرت و قلمرو میدان هنر و بازار رو به گسترشش، اما اگر هنر را آن سیاست‌ورزی خلاقانه‌ای بدانیم که در سطح شهر و خیابان‌ها توسط همه می‌تواند انجام شود و از این منظر هنر را چیزی بدانیم که توسط همه و برای همه تولید می‌شود تازه آن‌وقت است که معنی هنر اعتراضی را می‌توانیم بفهمیم؛ بنابراین ترجیحم این است که در مورد ایران و کشورهایی

**شاید واقعاً استفاده از لفظ هنر اعتراضی ناامیدکننده و ناکافی باشد؛ به دلیل این‌که بخش زیادی از آن‌چه که ما به عنوان سیاست‌ورزی خلاقانه خصوصاً در جنبش‌های بعد از انقلاب تجربه کرده و می‌کنیم را از قلم می‌اندازد و به همین نسبت می‌شود دید اگر این هنر را به کار هنرمندان شناخته شده محدود کنیم در خود مصر، لیبی، تونس و بقیه جنبش‌های عربی ناخودآگاه بی‌شمار رویدادِ تأثیرگذار خلاقه که ربطی به میدان هنر نداشته و حتی نمی‌توان فهمید چه کسی انجامش داده را از قلم می‌اندازیم و این نشان می‌دهد لازم است در حوزهٔ بحث‌هایی که می‌کنیم دامنهٔ چیزی به اسم «هنر اعتراضی» را از آن چیزی که صرفاً میدان هنر را شامل می‌شود گسترده‌تر کنیم.**

مثل ما و حتی خیلی کشورهای دیگر، هنر اعتراضی را چیزی بدانیم که هر آدمی می‌تواند آن را انجام دهد به شرط آن‌که شاهد آن سیاست‌ورزی خلاقانه باشیم که باعث گشودن میدان‌های تازه و درواقع تولید آلترناتیو فضا می‌شود. از این منظر هنر اعتراضی بی‌نام است اما عاملیتش می‌تواند با کسی باشد که سبقهٔ هنری دارد یا یک فرد عادی.

با این نگاه اوج هنر اعتراضی را در ایران از سال ۱۴۰۱ می‌بینیم و به همین نسبت می‌توانیم به عقب و اول انقلاب برگردیم و با شعارنویسی‌های زیادی در سطح شهر تهران روبرو شویم که با یا بدون شابلون و وسایل مختلف انجام می‌شده و اصلاً نمی‌دانیم آن‌ها را چه افرادی انجام داده‌اند و این افراد آیا هنرمند بوده‌اند یا نه؟ اما قطعاً می‌توان به آن گفت هنر اعتراضی. پس بنا بر آن‌چه گفته شد لازم به یک بازنگری در تعریف هنر و مفهوم هنر اعتراضی است و این بازنگری برای خروج از دور باطلی که درگیر آن هستیم ضروری است. دور باطلی که از مفهوم هنر اعتراضی صرفاً در میدان هنر استفاده می‌شود که به‌تبع آن به سرعت محصول و بازار خودش را تولید می‌کند و توسط نیروهای درگیر، محدود، کانالیزه، کنترل و هدایت می‌شود و عملاً از هنر اعتراضی چیزی باقی نمی‌ماند جز ابزار پول‌سازی برای یک‌سری نهادها و افراد. باید دقت کنیم که این‌جا می‌توانیم وارد مقوله‌ای بشویم که هنر اعتراضی را وصل می‌کند به آن ترمی که تئوریزه‌اش کردم؛ یعنی «هنر غیررسمی». در این حالت واقعاً می‌شود به کارکرد هنر فکر کرد و از دریچهٔ محدود هنر رسمی و اتفاقاتی که در میدان هنر می‌افتد فاصله گرفت و دریچه‌های تازه‌ای گشود.

**◀ کنشگری کدام‌یک از رشته‌های هنری، در جامعه و محیط پیرامون پویاتر بوده؟ ارتباطی بین نوع رشته و این پویایی وجود داشته یا دارد؟**

این‌که می‌پرسید چه رشته‌هایی؟ یعنی داریم در میدان هنر حرف می‌زنیم که در بالا هم تأکید کردم نباید به آن‌چیزی که در میدان هنر اتفاق می‌افتد این اصطلاح را محدود کرد چرا که این کار خودش یک اشتباه استراتژیک است. در راستای اثبات این نظر می‌شود اندکی به گذشته بازگشت تا ببینیم هنر اعتراضی، زمانی اثرگذارتر بوده که وابستگی‌اش به زندگی روزمره بیشتر بوده؛ مثلاً نگاه کنیم به پرفورمنس‌ها، تئاترهای خیابانی و محیطی و مدیوم‌های هنری که در زندگی روزمره دخل و تصرف می‌کردند و اغلب روی مرزهای هنر و غیر هنر در حرکت بودند؛ مثل کارهای «آدریان پایپر»، «مونا حاتوم» و «سیلدو میرلس» و آن پروژهٔ تغییر متن روی بطری‌های کوکاکولا که در چارچوب فضای عمومی و زیست روزمره انجام می‌شدند. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ خیلی وقت‌ها مردم حتی متوجه نمی‌شدند کاری که انجام می‌شود توسط یک آرتیست است یا نه؟ که خود این موضوع نشان می‌دهد آن اتفاق‌هایی هم که در هنر اعتراضی توسط یک آرتیست افتاده روی مرزهای هنر بوده، مرزهایی که هنر و غیرهنر را در هم تنیده می‌کرد؛ بنابراین همین‌جا می‌شود فهمید هنر اعتراضی‌ای که بخواهد تأثیرگذار باشد ناخودآگاه با بی‌نامی، زندگی روزمره، ارتباط مستقیم با مردم، شهر و فضای شهری و عمومی گره‌خورده؛ و هرچه این هنر درون گالری، روابط تولید و نظام بازار محدودتر شود اثرگذاری‌اش هم کمتر می‌شود. پس می‌شود دریافت دلیل اخته و خنثی شدن سیاسی بسیاری از پرفورمنس‌ها یا تئاترهای محیطی در سال‌های اخیر این است که امروزه آن‌ها بسته‌بندی می‌شوند تا قابل مبادله باشند. این روزها در نظام گردش سرمایه و فاندبازی‌های هنر، به هرحال پولی که برای پروژهٔ یک هنرمند پرفورمنس جذب می‌شود بر اساس سرمایهٔ اجتماعی و شهرت او و میزان سودآوری برای سرمایه‌گذاران است. آن اجرا باید ضبط شود و در قالب «اینستالیشن» عرضه شود که به آن می‌شود «Testimony Art» گفت و این همان است که هنر زنده‌ای مثل اجراهای «سوزان لیسی» در مناطق فقیر و مهاجرنشین را در فلان و بهمان موزه به شکل اینستالیشن و پکیج‌های تصویری آماده عرضه و مبادله می‌کند و کارکرد سیاسی و اجتماعی آن کنش را در راستای اهداف اقتصادی و کارکردهای کنترلی و حتی سفیدشویی، سبزشویی و صورتی‌شویی مصادره به مطلوب می‌کند. برای همین است که تأکید دارم باید دوباره و چندباره به هنر اعتراضی و افق و کارکردهایش فکر کرد.

**◀ هنرمند تا چه اندازه باید به اتفاقاتی که در جامعه و اطرافش رخ می‌دهد واکنش نشان دهد؟**

وقتی از نیروهای اجتماعی و تجربهٔ زیستهٔ یک هنرمند حرف می‌زنم به این اشاره می‌کنم که هر انسانی، هنرمند و غیرهنرمند از اطرافش و آن شکل تجربه‌ای که درونش سیر می‌کند تأثیر می‌گیرد. هنرمند کسی است که در یک نظام تقسیم‌کار اجتماعی چیزی را به اشتراک می‌گذارد که از جهتی نوعی خوانش و بازخوانی تجربهٔ زیستش است. حالا باید حواسمان باشد که وقتی از هنر اعتراضی حرف می‌زنیم آن بازخوانی باید یک بازخوانی انتقادی نسبت به وضعیت باشد نه آن روال عادی صنعتِ فرهنگ و آن عقل سلیمی که از سنت یا علم‌زدگی یا فرهنگ مثلاً پدرسالاری و قوم‌گرایی دائم به ما حقنه می‌شود. اگر هنرمند واکنشی به آن نیروهای عقل سلیمی و روندهای مسلط فرهنگی نشان ندهد و نسبت به تجربهٔ عمومی‌اش خنثی باشد یا صرفاً از آن نیروها یا شور متعارف یا نظام بازار تبعیت کند و تن به سانسور دهد و... دیگر اسمش هنرمند

**پس بنا بر آن چه گفته شد لازم به یک بازنگری در تعریف هنر و مفهوم هنر اعتراضی است و این بازنگری برای خروج از دور باطلی که درگیر آن هستیم ضروری است. دور باطلی که از مفهوم هنر اعتراضی صرفاً در میدان هنر استفاده می‌شود که به‌تبع آن به سرعت محصول و بازار خودش را تولید می‌کند و توسط نیروهای درگیر، محدود، کانالیزه، کنترل و هدایت می‌شود و عملاً از هنر اعتراضی چیزی باقی نمی‌ماند جز ابزار پول‌سازی برای یک‌سری نهادها و افراد. باید دقت کنیم که این جامی‌توانیم وارد مقوله‌ای بشویم که هنر اعتراضی را وصل می‌کند به آن ترمی که تئوریزه‌اش کردم؛ یعنی «هنر غیررسمی». در این حالت واقعاً می‌شود به کارکرد هنر فکر کرد و از دریچهٔ محدود هنر رسمی و اتفاقاتی که در میدان هنر می‌افتد فاصله گرفت و دریچه‌های تازه‌ای گشود.**

معترض نیست. واقعیت این است که او باید حتی نسبت به شکل اعتراضی هم که نشان می‌دهد آگاه باشد که آیا آن اعتراض دیکته شده و از پیش رمزگذاری شده است یا مسیر واقعاً آلترناتیوی است یا چیزی است بینابین؟ شخصاً معتقدم که هر هنرمندی چه نام هنرمند معترض را روی خودش بگذارد چه نگذارد برای این‌که معاصر باشد باید به اتفاق‌هایی که می‌افتد واکنش نشان دهد، حالا این‌که چه نوع واکنشی؟ این را می‌توان در نسبت مستقیم با اتفاق‌هایی که می‌افتد تعریف کرد یا به شکل غیرمستقیم و با یک زبان دیگر و شاید تازه؛ اما هنرمندی که اساساً بی‌توجه به تجربیاتش باشد و صرفاً بخواهد فیگور مبارزه و مقاومت بگیرد و چیزی را کپی کند و فاقد آن شناخت از تجربهٔ زیسته باشد و اهمیت کافی را به وضعیت‌های انضمامی ندهد، نه‌تنها هنرمند معترض نیست بلکه حتی معاصر هم نیست. شرایط امروز جامعهٔ ما اساساً شرایطی است که انتظار مردم، کسانی که به گالری یا دیدن فیلم می‌روند و آدم‌های عادی از کسانی که امکان، ابزار و شناختی دارند این است که چیزی را در اختیارشان بگذارند که بتوانند خودشان را در آن پیدا کنند یا لااقل شاهد چیزی باشند که بتواند اندکی ذهن آن‌ها را نسبت به وضعیت روشن کند. منظورم ابداً این نیست که هنرمند مسئولیت تغییر جامعه را بر عهده دارد اما این واقعیت است که هنر با هر تعریفی که برایش قائل باشیم گره خورده به توانایی صورت‌بندی و بازپیکربندی امور و نظام مفهومی و ارزشی که در زیست اجتماعی در جریان است؛ هنر جزیره‌ای جدا از زیست اجتماعی نیست و نمی‌تواند باشد؛ از این منظر است که به طریقی متفاوت از زیبایی‌شناسان می‌شود استدلال کرد هنر با زیبایی‌شناسی نسبت دارد؛ چون خود زیبایی‌شناسی نوعی توانایی است در بازتعریف امور و دیدن چیزها از منظری تازه و اثرگذار و دقیقاً به همین دلیل است که زیبایی‌شناسی هم با امر سیاسی در پیوند قرار می‌گیرد.

**◄ از دید شما هنرمند معترض در زمان خلق اثر باید دنبال ایده و نگاه خاصی باشد که در ذهنش خلق کرده؛ یا می‌تواند اثرش را به برداشت مخاطب بسپارد؟**

کسی که درگیر هنر اعتراضی است نیاز زیادی دارد که شناخت کافی اجتماعی، مطالعهٔ میدانی و نظری داشته باشد، نیروهای اجتماعی که می‌توانند محدودش کنند، ساز و کارهای سانسور، خودسانسوری و... را بشناسد بنابراین فرق این هنرمند با یک هنرمند عادی که می‌تواند دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی زیادی نداشته باشد این است که آن هنرمند باید ایده‌هایی داشته باشد و بداند چی را چطوری بگوید که چه برداشتی از آن شود یا بداند چطوری پیامی را که می‌خواهد منتقل کند و اگر می‌خواهد آدم‌ها را درون فضایی قرار دهد که رویشان تأثیر بگذارد چگونه باید این‌کار را انجام دهد و این چیزی نیست که برای هنرمند اعتراضی در نسبت با ایگو و ناخودآگاهش، الهام و ... قرار بگیرد؛ او مشخصاً باید روی شیوه‌ها و محتوایی که در ذهن دارد و تأثیری که از آن می‌خواهد منتقل کند کار کند و آزمون و خطا داشته باشد. معتقدم برای این‌که بتواند تأثیرگذار باشد قطعاً باید ایده‌های مشخص و شناخت زیادی داشته باشد و نمی‌تواند ریش و قیچی را به مخاطب بسپارد چون در حقیقت کاری که آن وقت انجام می‌شود سپردن به دریافت به مخاطب نیست، تحویل دادن آن محصول فکری و هنری به نظام بازار و نیروهای مسلط اجتماعی است؛ بنابراین من معتقدم در عرصهٔ سیاست‌ورزی در هنر گریزی از آن نیست که هنرمند روی هنرش تا حد زیادی کنترل داشته باشد؛ چه از حیث کانسپت و چه از حیث تولید، پخش، ارائه و...

**◄ از منظر پژوهشگر «مطالعاتِ شهری انتقادی و هنر معاصر» در واقع به چه حیطه‌ای ورود می‌کنید؟ کنش شما در جامعه برای چی و به چه شکلی نمود پیدا می‌کند؟**

کار من مطالعات انتقادی است در زمینهٔ شهر و هنر؛ بنابراین روی این دو مقوله متمرکز هستم و سعی می‌کنم عناصر را طوری نگاه کنم که فکر می‌کنم کمتر به این دید به آن‌ها نگاه می‌شود؟ برای من سؤال این است که چیزها چرا آن‌طور هستند که به نظر می‌رسند و ظاهراً طبیعی جلوه می‌کنند؟ بنابراین نه من و نه هر پژوهشگر مطالعات انتقادی لزوماً در پی یافتن جواب قطعی مسائل نیستیم، فقط تلاش می‌کنیم زوایای تازه‌ای را کشف کنیم و پرسش‌هایی صحیح مطرح کنیم. در خود حوزهٔ شهر هم باید بدانیم وقتی به شهر اشاره می‌کنیم داریم در مورد مقولاتی مانند حکمرانی، کنترل و گردش سرمایه هم صحبت می‌کنیم. مقولاتی که به خیلی چیزهای دیگر هم مرتبط است و خود هنر هم امری است که نمی‌شود امروزه بدون بحث از شهر، اقتصاد و سیاست در مورد آن صحبت کرد. این‌طور نیست که مقولاتی جدا از هم داشته باشیم و تخصص‌هایی جدا افتاده؛ من خودم سعی می‌کنم مقولاتی مانند شهر، هنر، اقتصاد و سیاست را در یک بستر گسترده‌تر و در ربط و پیوند با یکدیگر بفهمم و جلو ببرم؛ کاری که می‌کنم از یک طرف دقت زیادی لازم دارد و نیاز به مشاهده دقیق اطراف و یادداشت برداشتن، فکر کردن، اندیشیدن و بررسی کردن دارد و از طرف دیگر نیازمند مطالعات میدانی است که به قولی باعث می‌شود تئوری و نظریه‌پردازی با هم هم‌خوان شوند. هم‌خوانی نظریه و پرکسیس باعث می‌شود به سمت و سوی تولید دانشی انضمامی برویم، نه این‌که همچنان در نقش مترجم آن‌ور آبی‌ها باقی بمانیم. باید برای خودمان چیزی تولید کنیم و برای این‌که باری از دوش خودمان بردارد. این کاری است که من در طی این سال‌ها سعی در انجامش داشتم؛ حالا این‌که چقدر مفید بوده یا اثر داشته؟ قضاوتش با من نیست اما راه زیاد است و مسیر طولانی و به تنهایی هم خیلی کاری پیش نمی‌رود.

**◀ به عنوان یک پژوهشگر بینارشته‌ای و فعال در عرصه‌های هنری تاکنون چه میزان در برابر مسائل مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی جامعه کنشگری داشته‌اید؟ این بیان اعتراض به چه شیوه‌هایی نمود داشته؟**

در مورد من این کنشگری دو وجه دارد؛ یکی وجه کار جمعی و یکی فردی. یک دورهٔ چندساله در «اندیشکدهٔ رخداد تازه» و در چهارچوب کارگروه‌های مختلف که هرکدام فعالیت اجتماعی و سیاسی خاص خودشان را به شکل نظری و میدانی جلو می‌بردند مشغول برنامه‌ریزی و فعالیت جمعی با طیف گسترده‌ای از مخاطبان و تولید محتوایی فراوان بودیم. همان‌جا کارگروهی داشتیم تحت عنوان کارگروه «مستند جامعه‌شناسی» که من مدیرش بودم و با ابزار مستند و برگزاری نشست‌های پژوهشی به تصویر مستند در حکم ابزار انتقادی نگاه می‌کردیم که می‌توانند تخیل انتقادی را در مخاطب برانگیخته کند و باعث طرح سؤال جدی در حوزه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی شود. چیزی حدود ۸۰ نشست پژوهشی با طیف گسترده‌ای از مستندسازان، جامعه شناسان و پژوهشگران اجتماعی برگزار کردیم که تماماً محتوای جلسات آرشیو شد و سال‌ها است این محتوا رایگان در اختیار علاقه‌مندان قرار دارد. این یک فعالیت جمعی بود و باوجود مشکلات فراوانی که داشتیم سال‌ها ادامه دادیم و بعداً من آن را در مکانی دیگر و در موسسهٔ «نیومدیا» ادامه دادم تا زمانی که اتفاقاتی افتاد، کرونا آمد و ناچاراً مجبور به تعطیلی شدیم. بعد از آن، فعالیت‌های من بیشتر فردی شد که بخش زیادی از آن‌ها، فعالیت‌های نظری است که به نوعی مطالعات میدانی را در کنارش دارد. می‌توانم بگویم تلاشی است برای تولید دانش مشارکتی در کنار مخاطبانم؛ این‌که چطور از مردم عادی یاد بگیریم، چطور یاد بدهیم، چطور دیالوگ برقرار کنیم و بتوانیم از توانمندسازی و آگاه‌سازی خود و دیگری صحبت کنیم.

**◀ مخاطب چه جایگاهی در آثار شما دارد و نگاهتان به مخاطب چگونه است؟**

مخاطب بخش مهم و حساسی است و کسی که کار پژوهشی و نظری می‌کند قطعاً به مقولهٔ مخاطب خیلی فکر می‌کند. وقتی روی ترم‌هایی مثل هنر غیررسمی کار می‌کنم خیلی مواقع این تصور ایجاد می‌شود که روی سخن من با مردم عادی است، اتفاقاً نه؛ من از مردم عادی می‌آموزم و سعی می‌کنم ایده‌هایی که دارم را کنار آن‌چه می‌آموزم و مطالعات میدانی که دارم بگذارم و به اهالی هنر ارائه دهم؛ البته اهالی هنری که احتمالاً دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی جدی‌تری دارد که هنر برایش یک امر قدسی و آغاز و پایان همه چیز نیست. پس مخاطب من به این معنی مردم عادی نیست؛ می‌تواند باشد اما مباحث من احتمالاً بیشتر به کار اهالی هنر-در معنای بسیط کلمه-می‌آید یا من این‌طور فکر می‌کنم؛ هنرمندان، منتقدین هنر، افرادی که در کار آموزش هنر هستند، افرادی که دغدغه‌های مرتبط به هنر دارند، افرادی که نگاه بسیطی به هنر دارند، افرادی که می‌خواهند برای جامعه‌شان کاری کنند و دنبال دریچه‌ها و افق‌های تازه می‌گردند مخاطب‌های من هستند؛ ولی نه به این معنی که صرفاً چیزی را آموزش می‌دهم و در اختیارشان می‌گذارم، بلکه به همان نسبت من از تجربیات این گروه‌ها استفاده می‌کنم و طبیعتاً وقتی می‌گویم مخاطبین افرادی هستند که دغدغه دارند و می‌خواهند کاری بکنند، من‌هم می‌توانم از تجربیات این دوستان استفادهٔ زیادی بکنم و اتفاقاً کنار هم می‌توانیم جمع‌هایی بسازیم و پروژه‌های فردی را به شکلی جمعی به اشتراک بگذاریم. رابطهٔ هنر و سیاست‌ورزی این‌گونه نیست که من چیزی را داشته باشم که ارائه دهم و بقیه مخاطب من قرار بگیرند؛ نه؛ مسئله ساختن جمع‌ها و حافظهٔ جمعی، شکل دادن به ارتباط‌ها و کنار هم بودن است. مهم این است که من روی حوزه‌ای کار می‌کنم و آن را در اختیار گروهی قرار می‌دهم و آن‌ها هم تجربیاتشان را به من ارائه می‌دهند و این پروسه پیش می‌رود.

**◀ اخیراً مقاله‌ای در فضای مجازی انتشار داده‌اید با عنوان «اسکیزوفرنی یا معاصریت»؛ در این‌باره بیشتر برایمان توضیح دهید.**

یک اتفاقی که خیلی با آن سر و کار داریم این است که وقتی به دیدن نمایشگاهی می‌رویم که ظاهراً گفته می‌شود هنرمند معاصر و کار معاصر است، می‌بینیم که نمی‌توانیم با نمایشگاه ارتباطی برقرار کنیم؛ نه خودمان را درونش پیدا می‌کنیم و نه جامعه‌مان را، نه حسی نسبت به کارها پیدا می‌کنیم و نه چیزی تکان‌مان می‌دهد. به‌زعم من مشکلات جدی وجود دارد که این تجربه ناخوشایند را در من خلاصه نمی‌کند. هنرمندِ ما فکر می‌کند که معاصر بودن یک نوع هم‌زمان بودن و تکرار آن اتفاق‌هایی است که اکنون در آمریکای شمالی و اروپا می‌افتد و به نوعی وصل بودن با آن رویدادها است، این‌جاست که معاصر بودن خودش را در شکلی از معادل‌سازی در حوزهٔ کمیت‌های زمانی نشان می‌دهد؛ زمان را در شکل چیزی می‌بینم که به شکل خطی جلو می‌رود و می‌خواهیم از آن عقب نیفتیم و فکر می‌کنیم آن هنرمند اروپایی در جایی در آن محورِ خطیِ پیشرفت است که نمی‌خواهیم خودمان را از آن عقب‌تر بدانیم؛ بنابراین معاصر بودن این‌جا این معنی را پیدا می‌کند که خودمان را با آن هنرمند و اتفاقی که در اروپا و آمریکای شمالی می‌افتد درگیر نوعی رقابت زمانی می‌کنیم و ما هم می‌خواهیم لحظهٔ معاصر را که گویی توسط آن هنرمند اروپایی تجربه می‌شود در جغرافیایی دیگر و با بافت اجتماعی و تاریخی متفاوت عیناً تجربه کنیم؛ درحالی که اتفاقاً معاصر بودن یعنی شکلی از ناهم‌زمانی و وصل نبودن به یکدیگر با معیار کمی زمان؛ به این معنی که صرفاً خودمان را در آن موقعیت زمانی خلاصه نکنیم و اتفاقاً خودمان را در آن جغرافیایی که هستیم و داریم زیست را تجربه می‌کنیم قرار دهیم و سعی کنیم آن لحظه را در آن جغرافیا با توجه به آن شرایطی که به لحاظ اجتماعی، تاریخی و سیاسی تجربه می‌کنیم بسنجیم. اگر خودمان را به‌عنوان یک انسان و به شکل یک سوژهٔ تاریخ‌مند فهم کنیم، معاصر بودن به این معنی است که آن لحظهٔ تاریخی که درونش قرار داریم را درک کنیم. الآن در مهرماه ۱۴۰۳ در حال از سر گذراندن اتفاق‌های زیادی هستیم؛ از ستم سیستماتیک تا تبعیض، کشتار، تحریم، جنگ و ... این‌ها اگر در کارمان مستقیم و غیرمستقیم نمود پیدا نکند چگونه می‌توانیم از معاصر بودن صحبت کنیم؟! معاصر بودن یعنی درک لحظهٔ «اکنون»؛ «اکنون» با توجه به تجارب زیستی‌مان؛ این‌جاست که هنر معاصر معنا پیدا می‌کند نه در انتزاع جغرافیایی، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی. ما باید چیزی از خودمان را در اثر بگذاریم تا کسی که آن را می‌بیند بتواند بین خودش و آن هنرمند و آن اثر نسبتی برقرار کند؛ وقتی از یک اثر هنری حرف می‌زنیم این نسبت قرار نیست یک نسبت مستقیم باشد؛ مثلاً در حوزهٔ تجسمی این فهم غلط است که صرفاً در دادن پیام یا نوعی رئالیسم نسبت را تعریف می‌کنیم؛ نه؛ اما واقعیت این است که کپی کردن المان‌هایی به شکل دسته چندم از یک جغرافیای دیگر، صرفاً به خاطر این‌که اتفاق‌هایی در آن طرف آب می‌افتد دیگر اسمش معاصر بودن نیست. پس موضوع برمی‌گردد به این‌که بتوانیم خودمان را به‌عنوان یک سوژهٔ تاریخی ببینیم؛ در نسبتی با جامعه‌مان و دیگر انسان‌هایی که تجربهٔ زیستی مشترک داریم؛ در نسبت با حافظه و خاطرهٔ جمعی. آن‌وقت است که می‌توانیم از معاصر بودن حرف بزنیم و آن زمان است که اکنونِ تاریخی و لحظه‌ای که داریم تجربه می‌کنیم معنی دارد.

# تضمینی برای آزادی بعد از بیان وجود ندارد!

## ترجیحاً خودم را مولتی دیسپلینری آرتیست یا هنرمند میان‌رشته‌ای می‌دانم

شیما هاشمی

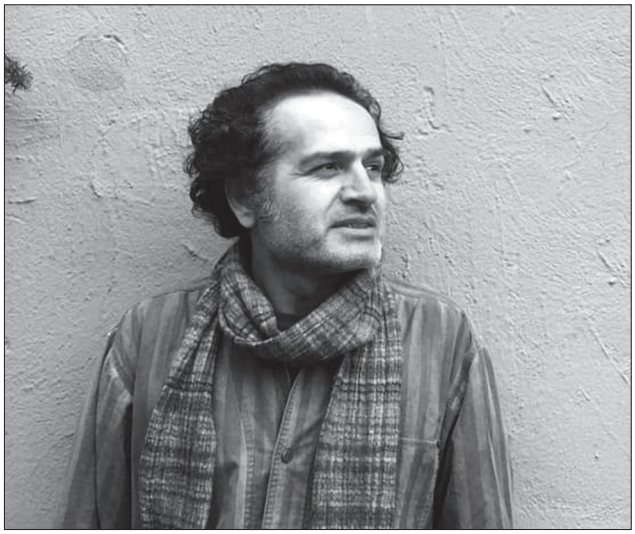
**گفت‌وگو**

**در اواخر سال ۵۹ نوزادی در شهر «مریوان کردستان» به دنیا آمد که از همان کودکی شیفتهٔ طراحی بود؛ در دوران دبیرستان به کاریکاتور علاقه‌مند شد تا حدی که در آن زمان با نشریات محلی همکاری‌هایی هم داشت. حتی نمایشگاهی از کاریکاتورهایش را به‌صورت مشترک با یکی از دوستانش برگزار کرد و از همان دوره به هنر انتقادی و اعتراضی گرایش داشت. سال ۱۳۸۰ با ورود به «دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران» و انتخاب رشتهٔ گرافیک، این گرایش در مسیری حرفه‌ای‌تر قرار گرفت. در اوایل دوران تحصیل در دانشگاه، بیشتر در حوزهٔ کاریکاتور فعال بود، اما به‌تدریج به سمت تایپوگرافی و طراحی پوستر گرایش پیدا کرد.**

**در این دوران، باتوجه به پس‌زمینه و روحیهٔ انتقادی و اصلاح‌گری‌ای که داشت، به‌طور مداوم پوسترهایی با موضوعات اجتماعی و مسائلی که در جامعه مطرح بود، طراحی و آن‌ها را در شبکه‌های اجتماعی منتشر می‌کرد. خودش در مورد ورودش به حوزهٔ «استریت‌آرت» چنین می‌گوید: «ورودم به این حوزه هم‌زمان با انتخابات سال ۱۳۹۴ و دورهٔ اول ریاست‌جمهوری «روحانی» بود. اولین تجربهٔ من در این زمینه، طراحی و اجرای یک طرح گرافیتی با مضمون «مسیر آزادی از صندوق رأی می‌گذرد» بود که در ایام انتخابات در چند نقطه از تهران اجرا کردم. این تجربه در واقع اولین قدم من برای خروج از فضای استودیویی و ورود به خیابان به‌عنوان یک هنرمند خیابانی بود.» پیش از به عنوان طراح گرافیک با تمرکز بر حوزهٔ «گرافیک فرهنگی» فعال بوده و به عنوان مدیر هنری چند فستیوال تئاتر بین‌المللی و داخلی فعالیت داشته است. در حال حاضر با تمرکز بر هنرهای تجسمی باعث شده فعالیت به‌عنوان طراح گرافیک حرفه‌ای را کنار بگذارد و بیشتر به عنوان یک هنرمند میان‌رشته‌ای شناخته شود.**

**آثارش در نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های ملی و بین‌المللی از جمله ایران، لهستان، عراق، فرانسه، بریتانیا، آلمان به نمایش درآمده؛ هم‌چنین به عنوان یکی از صد هنرمند شرکت‌کننده در جشنوارهٔ بین‌المللی «پیست‌آپ» لندن در سال ۲۰۲۳ انتخاب شده است.**

**آن‌چه که در ادامه می‌خوانید ماحصل گفت‌وگویی است با «حمید نیک‌خواه» «مولتی دیسپلینری آرتیست» یا هنرمند میان‌رشته‌ای؛**



**در صفحهٔ اینستاگرام خود عنوان «Artivism» را به کار برده‌اید. لطفاً درباره این مفهوم بیشتر توضیح دهید و بگویید چگونه و چرا به سمت کنشگری هنری کشیده شدید؟ آیا نوع زیست و محل تولد شما در این امر تأثیرگذار بوده است؟**

کنشگری با استفاده از ابزارها و راهبردهای هنری را «آرتیویسمArtivism» می‌نامند. گرایش من به این شکلِ هنرورزی برمی‌گردد به سابقه‌ام در کاریکاتور و هم‌چنین دغدغه‌های شخصی‌ام که حتماً زادگاه و بستر جامعه‌ای که از آن برخاسته‌ام در آن تأثیر مستقیم داشته است. زمانی که شخصی با برچسب «اقلیت» وارد یک جامعه می‌شود و این شکل تقسیم‌بندی بر اساس زبان و فرهنگ و مذهب را نمی‌پذیرد، خود به خود تفکر انتقادی در او شکل می‌گیرد؛ در این زمینه من هم استثنا نبودم.

**تاکنون چه هنرمندانی بر روی سبک و دیدگاه شما تأثیرگذار بوده‌اند؟ الهام گرفتن از آثار و اندیشه‌های آن‌ها در روند شکل‌گیری هنر اعتراضی شما چه نقشی داشته؟**

اوایل کارم تحت تأثیر کاریکاتوریست‌ها بودم، هنرمندانی چون «کینوQuino»، «زلاتکوفسکی،Mikhail zlatkovsky» و ... ولی بعدها با گرایشم به گرافیک و استریت‌آرت، هنرمندانی نظیر «مرتضی ممیز»، «شیگئو فوکودا،Shigeo fukuda»، «میلتون گلیزر،Milton glaser» در گرافیک و «ریچارد همبیلتون،Richard hambleton» که به نوعی می‌توانم بگویم پایه‌گذار استریت‌آرت بوده است و «بلک له‌رت، Blek Le rat» بر کارهایم تأثیرگذار بوده‌اند. البته نمی‌شود منکر تأثیر «بنکسی،Banksy» بر جنبش

استریت‌آرت جهانی بود، هم او بود که نقش بسیار مؤثری در ارتقای جایگاه هنری و رسانه‌ای که امروز مدیوم هنری را دارد ایفا کرد. تقریباً به جز بنکسی هنرمند دیگری وجود ندارد که بلافاصله بعد از انتشار یک اثر، کارش به صدر اخبار خبرگزاری‌ها راه پیدا کند؛ و این قدرت پنهان استریت‌آرت است که به رخ کشیده می‌شود، قدرتی که در ایران بنا بر دلایل مختلف نادیده گرفته شده است. تأثیراتی که این هنرمندان روی استریت‌آرت گذاشته‌اند غیرقابل انکار است.

**◄ به عنوان یک هنرمند، تضاد بین ذات آرام هنر و استفاده از آن برای اعتراض به مشکلات و ناعدالتی‌ها را چگونه تفکیک می‌کنید؟ هنرتان به چه شیوه‌ای می‌تواند تأثیرگذار باشد بدون این‌که از خشونت استفاده کند؟**

البته هنر الزاماً دعوت به آرامش نیست و بعضی مکاتب هنری بر مبنای هیجان‌گری و تهییج مخاطب ساخته می‌شوند. هنر می‌تواند ابزار جنگ و تعارض هم باشد، گرچه من گرایشی به این شکل بیانی هنر ندارم؛ به شکل کلی آدم صلح‌طلبی هستم و معتقدم گفت‌وگو و تبادل اندیشه بر تبادل آتش ارجحیت دارد.

**◄ آثار شما اغلب بر دیوارهای شهر یا حتی طبیعت اجرا می‌شوند که حالت گذرا دارند و ماندگاری کارهای بوم و گالری را ندارند؛ این شیوهٔ کار چه حسی به شما می‌دهد؟ برای ارائهٔ آثارتان به روش‌هایی مانند سایر هنرمندان علاقه‌مند نبودید؟**

آثار من منحصر به دیوارنگاری و گرافیتی‌ها نیستند؛ اگرچه تاکنون بیشتر این آثارم به معرض دید گذاشته شده‌اند. بیشتر ترجیح می‌دهم خود را «مولتی دیسیپلینری آرتیست» یا «هنرمند میان‌رشته‌ای» بدانم. در مدیوم‌های مجسمه، اینستالیشن و ویدئوآرت هم آثاری کارکرده‌ام؛ در واقع خودم را محدود به استریت‌آرت نمی‌دانم. واقعیت این است که مشکلی هم با میرایی آثار دیواری‌ام ندارم، مهم تصویری است که از آن اثر در میان جامعه زنده می‌ماند؛ اگر اثر هنری شما در اذهان مخاطبین جا خوش نکند و آن‌جا زنده نباشد، جسمیتش باقی باشد یا نباشد تفاوتی نمی‌کند؛ گویی هیچ‌وقت نبوده است.

**◄ مخاطب چه جایگاهی در آثار شما دارد؛ نگاهتان به مخاطب و نوع ارتباط گرفتن‌تان چگونه است؟**

برای من جذابیت هنر شهری و محیطی، مواجههٔ بی‌واسطهٔ مخاطب عمومی با اثر هنری است. در واقع این‌جا برخلاف محیط گالری که محدود است به گالری‌گردها، اثر هنری به میان مخاطبین خویش می‌رود.

در کنار این برایم مخاطبین خارج از مرکز قابل توجه‌ترند چون خودم هم یکی از آن‌ها بوده‌ام. در دوران کودکی با یک کپی از طراحی‌های «معین مصور» که توسط یکی از نزدیکانم کار شده بود مواجه شدم و همین مواجهه بود که در شش سالگی من را شیفتهٔ طراحی و هنرهای تجسمی کرد. چه‌بسا امیدوارم به شکلی بتوانم این اتفاق را در ذهن یک مخاطب باز تولید کنم.

مخاطبینی که به‌اندازهٔ مرکزنشینان از امکانات مواجه با آثار هنری باکیفیت برخوردار نیستند.

**◄ به عنوان هنرمندی که به مراتب از هنرتان برای بیان احساسات و دیدگاهتان به مسائل مختلف سیاسی-اجتماعی استفاده می‌کنید؛ چه ارتباطی بین سبک کاری و پیام‌هایی که منتقل می‌کنید وجود دارد؟ چرا این روش را انتخاب کرده‌اید؟**

به عنوان یک هنرمند، با دغدغه‌هایی که داشتم و موضوعاتی که می‌خواستم بیان کنم، خود به خود «استریت‌آرت» و «گرافیک‌آرت»، مدیوم‌هایی بودند با روحیات من سازگارتر بودند و دوست داشتم با جامعه ارتباط وسیع‌تر و مستقیم‌تری پیدا کنم، نه فقط جامعهٔ هنری بلکه عموم جامعه؛ بنابراین این مدیوم‌ها در فرآیند تولید کارهایم پررنگ‌تر شدند.

**◄ در آثارتان پرداختن به مشکلات مردم، به‌ویژه مناطق کردنشین نمود زیادی دارد؛ این حساسیت و دغدغه از کجا نشأت گرفته؟ و در این سال‌ها چقدر توانسته در تغییر و آگاهی جامعه مؤثر باشد؟**

زمانی که از تهران مهاجرت معکوس کردم به مریوان، موضوعاتی مثل زبان مادری، محیط‌زیست و وضعیت معیشت کولبرها برایم بیش از پیش پررنگ‌تر شد. تماس و هم‌زیستی مستقیم با این مسائل به من

اجازه داد تا نگرش عمیق‌تر و واقعی‌تری به ماجرا داشته باشم و به تبع تأثیرات و نمود خودشان را روی کارهایم نشان دادند. مفاهیمی دیگری چون آزادی، حقوق زنان، صلح و... از دیگر موضوعاتی است که کمابیش در آثارم به آن‌ها می‌پردازم.

این‌ها دغدغه‌های کلی بشر معاصرند و در کنار دغدغه‌های زیست‌بومی که به آن تعلق دارم بخشی از ذهنیتم را به خودشان اختصاص داده‌اند. در مورد این‌که چقدر در جامعه تأثیرگذار بوده‌اند، سنجه‌ای ندارم؛ منتهی بعضاً فیدبک‌ها و بازنمایی‌های قابل‌توجهی در مدیاها و رسانه‌های مکتوب و البته غیردولتی گرفته‌اند.

**◄ انتخاب نوع سوژه به چه شکل اتفاق می‌افتد و این نوع نگاه و انتخاب از کجا می‌آید؟ در زمان خلق اثر؛ مسائل سیاسی و اجتماعی چه میزان روی ایده‌های اولیه‌تان تأثیرگذار است؟ برای انتخاب سوژه‌ها و ایده‌هایتان حد و مرزی هم در نظر می‌گیرید؟**

عموماً در سطح ایده‌پردازی برای خودم حد و مرزی قائل نیستم، گاهی یک دغدغهٔ شخصی و گاهی هم منظر شخصی‌ام به یک مسئله اجتماعی و سیاسی می‌تواند محرک خلق اثر باشد. آثارم بیشتر شامل موضوع‌هایی هستند که رویم تأثیر می‌گذارند؛ «من» در این‌جا، گاه یک شهروند جهانی است و گاه یک ایرانی و گاه یک کورد و گاه یک مرد و گاهی هم خویش را در جایگاه یک زن و یا کودک می‌بینم و این همزادپنداری‌ام محرکی است برای ایده‌پردازی‌هایم.

**◄ تاکنون به خودسانسوری در آثارتان پرداخته‌اید؟ اساساً در اجرای ایده‌ها این امر را لازم می‌دانید یا نفی می‌کنید؟**

بله حتماً؛ در سطح اجرایی سعی می‌کنم خطوط قرمزی که ما را احاطه کرده به‌ناچار در نظر بگیرم و

باعث می‌شود بعضی کارها در همان سطح ایده رها شوند. طبیعتاً این امر خوشایند هیچ آرتیستی نیست و آزادی بیان را نفی می‌کند. البته به قولی؛ ما آزادی بیان داریم، اما تضمینی برای آزادی بعد از بیان وجود ندارد!

**◀ می‌توان گفت شیوهٔ بیان و نوع ارائهٔ خاص، سبک منحصر به فردی به شما و آثارتان بخشیده است که شما را از سایر استریت‌آرتیست‌ها متمایز می‌کند؛ انتخاب این شیوه به چه شکلی بوده؟ و این نوع ارائهٔ کار در انتقال پیام به مخاطب چه تأثیری داشته؟**

عمدهٔ تمایز کارهایم با سایرین در جغرافیای ایران، میزان رادیکال بودن و شیوهٔ صریح‌تر و گزنده‌تر بودن بیان کارها است. تجربه‌ام در گرافیک و تصویرسازی ابزارهای بیشتری برای بیان مطلب از طریق آثارم در اختیار می‌گذارد؛ ولی از دیدِ من استریت آرت در ایران از جایگاه تأثیرگذار جهانی‌اش فاصله دارد. علاوه بر علاقهٔ شخصی‌ام به این مدیوم، شاید یکی از دلایلم برای کار در این عرصه، استفاده و به رخ کشیدن پتانسیل‌های بیانی این هنر در جامعه است؛ جامعه‌ای که در جاهایی به محافظه‌کاری، عافیت‌طلبی و مصلحت‌طلبی خو کرده است.

**◀ جهت‌گیری هنرمند در هنر اعتراضی به اتفاقات جامعه چگونه است؛ شخصی یا همراه با جامعه؟ و آیا اصلاً هنرمند می‌تواند و مجاز است به موضوعی جهت‌گیری خاصی داشته باشد؟**

حتماً این اختیار را دارد. اساس هنر خیابانی بر دموکراتیزه شدن هنر تأکید دارد. گاهی جهت‌گیری یک هنرمند هم‌سو با جامعه است و گاه می‌تواند تعارض داشته باشد؛ به گمان من هنرمند لازم است استقلال اندیشه داشته و مقهور مطلق خواست جامعه نباشد.

**◀ کنشگری در عرصهٔ هنر چه کارکردهایی دارد؟ و در جهت آگاهی رساندن و بیان اعتراض به مسائل سیاسی- اقتصادی-اجتماعی روز به چه میزان می‌تواند تأثیرگذار باشد؟**

هنر علاوه بر کارکرد زیبای شناسانه یک ابزار بیانی هم است که می‌تواند سویه و کارکرد تبلیغی یا انتقادی هم به خود بگیرد. بسیاری از آثار درخشان ما در هنر به‌ویژه ادبیات و شعر معاصر، خصوصاً در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی سویهٔ انتقادی و سیاسی داشته‌اند. مثال‌هایی از نقاشی و گرافیک و مجسمه هم وجود دارد. تفکر اعتراضی و انتقادی زمانی در بطن جامعه شکل می‌گیرد، پیشروی یا همراهی هنرمندان به عنوان یک گروه تأثیرگذار و بعضاً الگو با این جنبش‌ها به قوام و ترویج بیشتر آن‌ها کمک می‌کند.

**◀ کنشگری هنری در ایران تا چه حد توانسته به تغییر شرایط موجود جامعه کمک کند؟**

به هر تغییر کوچکی هم احترام می‌گذارم؛ اگر هنرمند صرفاً روی خویشتن هم تأثیر بگذارد بازهم تغییر در یکی از عناصر جامعه محسوب می‌شود. اصطلاحاً «پیشروی آرام مردم عادی» از تغییرات کوچک بین فردی آغاز می‌شود و جریان پیدا می‌کند؛ چیزی که به شکل ارگانیک و نه سیستماتیک در میان ایرانیان در چند دههٔ اخیر قابل مشاهده است. از پیشروی برای احقاق حقوق زنان گرفته تا پذیرش بسیاری از مسائل که پیش‌تر در میان جامعه تابو بوده است.

**◀ در زمینهٔ کنشگری هنری، ترجیح شما فردگرایی است یا فعالیت‌های گروهی؟**

تجربهٔ هنر مشارکتی هم در چند پروژه داشته‌ام، منتهی در نهایت هنرهای تجسمی بیشتر گرایش به کار فردی دارد و من‌هم بسته به موضوع و ایده با این امر برخورد می‌کنم و تعصبی ندارم گرچه تمرکزم بیشتر بر کار فردی است.

**◀ در جامعهٔ هنری و فضای مجازی بسیار فعال هستید به خصوص در سال‌های اخیر و نسبت به وقایعی که اتفاق افتاد، همیشه صدای اعتراض مردم در حوزه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری بوده‌اید؛ چه انگیزه‌ای باعث شده تا همیشه پای ثابت این کنشگری باشید؟**

نمی‌توانم ادعا کنم همیشه به مسائل ری‌اکشن نشان می‌دهم؛ منتهی به یک چیز پایبندم و آن صادقانه بودن عکس‌العمل نشان دادن به مسائل است؛ حال از طریق یک اظهارنظر باشد یا طراحی یک گرافیک‌آرت یا یک اثر تجسمی یا دیواری. در برخی موارد هم باور دارم سکوت از منظر انسانی ناشایست و مصداق تأیید جریان موجود است و آن را برنمی‌تابم.

**◀ در آثارتان همیشه سعی کرده‌اید به نوعی صدای جامعه و آن فریاد نهفته باشید؛ این همراهی و هم‌صدایی چه تأثیری بر زندگی و کارتان داشته؟ آیا برای شما دردسرساز هم بوده؟**

قطعاً همراهی با خواسته‌های به حق جامعه برایم به عنوان هنرمند یک اعتبار و یک مسئولیت مضاعف ایجاد کرده است. گاهی هم این مسئولیت بار سنگینی بر من تحمیل می‌کند، گاه پیش می‌آید ایدهٔ شایانی در باب یک مسئله ندارید ولی از شما توقع می‌رود ری‌اکشن داشته باشید که این توقع به اشکال مختلف به من گوشزد و بازخواست می‌شود؛ برخی مخاطبین در

**تجربه‌ام در گرافیک و تصویرسازی ابزارهای بیشتری برای بیان مطلب از طریق آثارم در اختیار می‌گذارد؛ ولی از دیدِ من استریت آرت در ایران از جایگاه تأثیرگذار جهانی‌اش فاصله دارد. علاوه بر علاقهٔ شخصی‌ام به این مدیوم، شاید یکی از دلایلم برای کار در این عرصه، استفاده و به رخ کشیدن پتانسیل‌های بیانی این هنر در جامعه است؛ جامعه‌ای که در جاهایی به محافظه‌کاری، عافیت‌طلبی و مصلحت‌طلبی خو کرده است**

جایگاه سفارش‌دهنده و مدعی‌العموم قرار می‌گیرند که خوشایندم نیست. گاهی هم حساسیت‌های امنیتی‌ای که بر برخی کارهایم وجود داشته و سابقه‌ای که دارم باعث شده برخی از همکاران از انجام پروژهٔ مشترک با من از ترس تبعات آن پرهیز کنند که این مورد ناخوشایندترین‌شان است.

**◀ کنشگری هنری چه چالش‌ها و مشکلاتی برای شما ایجاد کرده است؟ پیش‌بینی‌ای برای آن داشتید؟**

به گمانم تنها هنرمند خیابانی‌ای در ایران باشم که کارهایم را با نام کامل خودم منتشر می‌کنم و از اسم مستعار استفاده نمی‌کنم؛ علاوه بر علاقهٔ شخصی به موضع شفافیت در هنر و زندگی، پرهیز از امنیتی‌سازی مضاعف حضور هنریم انگیزهٔ اصلی‌ام بوده است. تاکنون چندین بار فراخوانی برای پاره‌ای از توضیحات و یک بار هم هفده روز بازداشت در جریان «مهسا، ژینا امینی» حاصل فعالیت مشترک بنده و نهادهای امنیتی بوده که تقریباً انتظارش را داشتم. در ایران باید پذیرفت که متأسفانه نگاه امنیتی بر مسائل غالب است. در انگلیس آثار «بنکسی Banksy» را خود سیستم بلافاصله کاور می‌گیرد تا احیاناً از گزند مردم در امان بماند، منتهی در ایران برعکس است. سیستم بافاصله یا بلافاصله آثار خیابانی را مخدوش می‌کند تا از دید مردم پنهان شود و درکی از این شکل آثار به عنوان شیوه‌ای از هنر ندارد؛ گاه از این آثار تأویل شعارنویسی می‌کند یا آن را مصداق شب‌نامه چسبانی می‌داند؛ و آثار را در این دست مسائل طبقه‌بندی می‌کند!

**◀ اگر در جایگاه هنرمند اعتراضی نبودید و این نوع نگاه و نگرش را نداشتید، فکر می‌کنید به خلق چه نوع آثاری می‌پرداختید؟**

گمان می‌کنم به سمت موسیقی یا انیمیشن گرایش پیدا می‌کردم. اگرچه سویهٔ انتقادی آثار به شخصیت یک هنرمند مرتبط است نه مدیوم آثارش.

**◀ به عنوان یک کنشگر هنری و استریت‌آرتیست آن جایگاه اجتماعی که توقع داشتید را به دست آورده‌اید؟ برای به دست‌آوردنش با چه موانعی روبرو شدید؟**

هنرمند را تافتهٔ جدا بافته نمی‌بینم که جایگاه متمایزی نیز برایش قائل باشم. مضاف بر این ترجیح می‌دهم بیش از نیاز جلب‌توجه نکنم چراکه باتوجه به بستر کارهایم، جلب‌توجه بیش از اندازه ممکن است حساسیت‌های بیشتری روی آثار جلب کند و همین امر در پرداخت به مسائل محدودترم کند.

# کُنش اعتراضی؛ نقطهٔ ثقل آزادی

› علی آرمین
هنرمند تجسمی و مدرس هنرهای دیجیتال

**یادداشت**

◀ در تاریخ، هنرمندان کمی نبودند که روزی این نیاز و مسئولیت را احساس کرده باشند که با خلق اثر هنری خود گویندهٔ کلام‌هایی باشند که ماه‌ها و سال‌ها و شاید دهه‌ها گفته شده و شنیده نشده؛ و تجربهٔ خویش چه کم، چه زیاد را تبدیل به اثری کنند که توانمندی گفتن آن حرف‌ها و خواست‌ها را داشته باشد تا شاید گوشی پیدا شود برای شنیدن و در برخی موارد جان تازه‌ای باشد بر خستگی خیزش‌کنندگان از شنیده نشدن، از ناامیدی و از ملال.

قبل از شروع این متن بهتر است به واژه‌شناسی گزارهٔ «کنش اعتراضی» بپردازیم. کنش مترادف با عمل و اکشن می‌باشد. از آن‌جایی که در دوران معاصر مقولهٔ «آزادی» به عنوان یکی از خواست‌های بنیادین انسان معاصر مورد توجه بوده است می‌توان این‌گونه گفت که انسان معاصر باتوجه به این‌که آزادی را به عنوان یکی از خواست‌های بنیادین خود پذیرفته باید با امر «مسئولیت» مواجه شود و کنش‌مندی از نتایج پذیرش مسئولیت است؛ یعنی بیش از این‌که کنش و عمل‌گرا بودن یک خواست باشد بیشتر نتیجهٔ پررنگ شدن مقولهٔ آزادی است. حال که از این زاویه به کنش نگاه انداختیم بد نیست که ارجاعی به این مسئله از دیدگاه «هانا آرنت» فیلسوف معاصر داشته باشیم؛ در تفکر آرنت فعالیت انسانی به سه دسته تقسیم می‌شود: «زحمت Labor»، «کار Work»، «کنش Action»

در تعریف «زحمت» می‌توان این‌گونه گفت که ابتدایی‌ترین فعالیت انسانی که مرتبط با «بقا و تداوم زیست» باشد؛ زحمت ردی به جا نمی‌گذارد به جز تلاشش برای بقا، به مانند تلاشی برای پیداکردن غذا ولی در سطح دوم از فعالیت انسانی یعنی «کار»، انسان تلاش می‌کند تا چیزی را «خلق» کند که شامل همهٔ مصنوعات می‌شود مانند ساخت صندلی، خانه، لباس و...، درست است که در سطح دوم نتیجه بیش از سطح اول است اما تغییری در تفکر، اندیشه و زیست انسان به عنوان یک موجود متفکر ایجاد نمی‌کند. آن‌چه که تغییر بنیادین در ماهیت زیست انسان ایجاد می‌کند عمل یا «کنش» است. کنش یا اکشن والاترین شکل فعالیت انسانی است که در تعامل انسان‌ها با یکدیگر به دست می‌آید در عمل انسان با استفاده از ابزار «زبان» و «تفکر» خود را از موجودی زحمت‌کش یا کسی که فقط کار می‌کند به ساحت اندیشه بالا کشیده

و تغییرات اساسی در تفکر، اندیشه، زیست اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌کند؛ و این جسارت را دارد که مانند کنش‌مندی زنده تغییر ایجاد کند و مؤثر واقع شود؛ در اندیشهٔ آرنت عمل‌گرایی یا کنش‌مندی چنان اهمیتی پیدا می‌کند که او «آزادی» را امکان کنش‌مندی می‌نامد.

در مورد کلمهٔ «اعتراض» می‌توان گفت که کلمه‌ای عربی است از مصدر «عَرَض» به معنای پیشنهاد کردن و در معنی خود کلمهٔ اعتراض می‌توان به «مانع شدن» یا «مخالفت کردن» اشاره کرد اما مخالفت با چه چیزی؟ «مخالفت» با کلمهٔ هم‌خانوادهٔ دیگری به نام «تعرض» معنای این کلمه یعنی «دست‌درازی کردن» یا بهتر بگوییم «سلب آزادی» همان‌طور که کنش را از نتایج مقولهٔ آزادی برشمردیم چه درست است که اعتراض را نیز در همین دسته جای‌گذاری کنیم. این چنین است که اعتراض به تعریف جدید خود می‌رسد یعنی «هر عملی که در راستای به دست آوردن آزادی سلب شده باشد» به عنوان مثال وقتی فرد، اندیشه یا ایدئولوژی بر انسان تحمیل می‌شود و به نوعی تفکر انسان مورد تعرض قرار می‌گیرد انسان دست به اعتراض می‌زند برای به دست آوردن آزادی‌ای که سلب شده است.

حال با تعریف این دو کلمه مشخص شد که چرا در جامعهٔ امروز این گزاره یعنی «کنش اعتراضی» مورد مقبولیت جامعه قرار گرفته است چون کل ساختار آن بر روی یک نقطهٔ ثقل یعنی «آزادی» است؛ اما در این‌جا چرا هنرمند اهمیت پیدا می‌کند و نقش او چیست؟ هنرمند مجهز به ابزار و دانش کارآمدی به نام «فرم» است و اگر این توان را داشته باشد و بتواند

این قابلیت را در راستای خواست جامعه منطبق کند می‌تواند خلقی انجام دهد که چکیدهٔ تمام خواست جامعه در تاریخ اعتراضی خود باشد؛ در این‌جا شاید اثر هنری از هنرمند هم فراتر حرکت کند چون پشتوانهٔ تاریخی و اجتماعی و سیاسی را به دوش می‌کشد که برآیند کل آزادی سلب شده‌ای است که جامعه خواستار آن است و آن را فریاد می‌زند. هنرمند این توان را پیدا می‌کند که فرم مناسب برای نشان دادن آن شکاف عمیقی که بین معترض و تعرض‌کننده است را خلق کند حال ممکن است این فرم شعر، موسیقی، فیلم یا تصویر باشد.

حال با این موارد شاید این سؤال مطرح شود که «هنرمند اعتراضی» یا هنرمند معترض کیست؟ در پاسخ به این سؤال احتمالاً غیرممکن است به جواب یکسانی برسیم؛ بلکه می‌توانیم به سلسلهٔ رفتارهایی اشاره کنیم که انجام دادن‌شان هنرمند را احتمالاً تبدیل به یک کنشگر اعتراضی می‌کند.

شاید اولین نکته را بتوان به مسئلهٔ «اجتماعی بودن» و توجه به جامعه داشتن اختصاص داد که مبتنی بر تفکر آرنت در مورد عمل نیز هست. در دومین نکته می‌توان به «انطباق» اشاره کرد به این معنی که در هنر او باید خواست و تفکر اعتراضی قابل ردیابی باشد. در سومین نکته می‌شود به «مؤثر» بودن اشاره کرد به این معنا که اثر هنری توانمندی این را داشته باشد که مؤثر واقع شود و مخاطب داشته باشد. با این تفاسیر باید توجه داشت که هر هنرمندی توانایی کنش‌مندی اعتراضی را ندارد و باید از پیش این دغدغه‌ها را داشته باشد تا بتواند فرم موردنظر را ایجاد کند؛ نکتهٔ مهمتر این‌که لزوماً همهٔ هنرمندان نباید و نمی‌توانند کنشگر اعتراضی باشند به دلیل این‌که خود این الزام آزادی هنرمند را سلب می‌کند.

در جمع‌بندی می‌توان این‌گونه مطرح کرد که اثر هنری اعتراضی معلول چندین علت فراوان است که مجموع این علل مسبب زایش آن هستند و هرچه اثر هنری با این علل همسوتر باشد در جامعه مقبولیت بیشتری پیدا کرده و نشر بیشتری پیدا می‌کند. هم‌چنین اعتراض برای مؤثر واقع‌تر شدن نیازمند بیان تأثیرگذار است و اگر خواست، مخالفت یا گفتاری قرار باشد که ماندگار باشد و به اهداف خود برسد نیازمند آن است در فرم مناسب خود ایجاد شود تا مؤثر واقع شود و هر آن‌جا که اعتراض بتواند فرم مناسب خود را با کمک هنر و هنرمند ایجاد کند می‌شود امید بیشتری داشت که بتواند اهدافش را که شامل هر آن چیزی است که سلب شده به دست بیاورد.

**اثر هنری اعتراضی معلول چندین علت فراوان است که مجموع این علل مسبب زایش آن هستند و هرچه اثر هنری با این علل همسوتر باشد در جامعه مقبولیت بیشتری پیدا کرده و نشر بیشتری پیدا می‌کند. هم‌چنین اعتراض برای مؤثر واقع‌تر شدن نیازمند بیان تأثیرگذار است و اگر خواست، مخالفت یا گفتاری قرار باشد که ماندگار باشد و به اهداف خود برسد نیازمند آن است در فرم مناسب خود ایجاد شود تا مؤثر واقع شود و هر آن‌جا که اعتراض بتواند فرم مناسب خود را با کمک هنر و هنرمند ایجاد کند می‌شود امید بیشتری داشت که بتواند اهدافش را که شامل هر آن چیزی است که سلب شده به دست بیاورد.**

# خانه، جغرافیای معلومِ مجهول

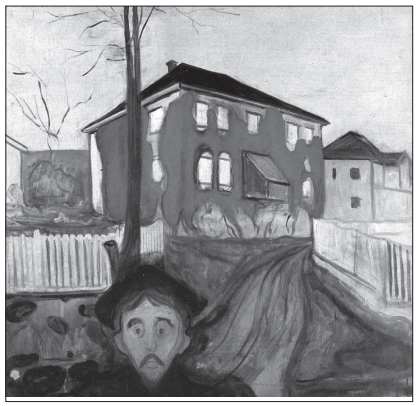
› حمیده پاک

**یادداشت**

◀ مکعبی از سنگ و آهن و شیشه را بر اساس نیازمان فرم می‌دهیم و با زیبایی‌شناسی خاصی، آن‌طور که از کودکی آموخته‌ایم می‌آراییم و نامش را «خانه» می‌گذاریم. در آن‌جا خوراک‌مان را، هر چه که هست، می‌خوریم، می‌خوابیم و جسم و روحمان را پرورش می‌دهیم.

خانه برای همهٔ انسان‌ها محیطی پارادوکسیکال است. هم آن را تماماً می‌شناسیم و هم نه ... مکانیست سرشار از جاذبه‌ها و دافعه‌های معنی‌دار. جایی که همواره عمیق‌ترین تروماها و دردها را از آن‌جا می‌گیریم و همان خانه نیز می‌تواند محیطی برای یافتن عمیق‌ترین شادمانی‌ها و فرار از تلخ‌کامی‌های بیرون از آن چارچوب باشد. گویی آن‌جا «آرام‌گاه» ماست. با این وصف هرگز نپذیرید که یک خانه تنها از سنگ و آجر و در و شیشه باشد. چون تنها و تنها «آدمی» می‌تواند «مأمن» آدمی باشد.

اگر بپذیریم که در دل و ذهن هر انسانی خانه‌ای وجود دارد و باز اگر بپذیریم که هنر دریچه‌ای برای نشان دادن عمیق‌ترین بخش‌های درون و ناخودآگاه ماست، آن‌گاه به دنیای هنرهای تصویری که نگاه بیندازیم، خانه و مفهومش معنایی به‌وضوح «غیر معمارانه» می‌یابد. به روشنی معنای خانه با آن احساسی که در آن جریان دارد همگون و هم وزن می‌شود. نقاشی «پیچک‌های سرخ ویرجینیا» اثر «ادوارد مونش» در این مورد شاهدی یگانه است. سرخی خانه حاکی از تجربه عمیق‌ترین و انسانی‌ترین احساسات و تجربیاتی است که هنرمند با قرار گرفتن در آن خانهٔ مرموز لمس کرده است و بخش‌هایی از خود را آن‌جا یافته است. در آثار عکاسی اما بیان و یافتن «خود» به شیوهٔ دیگری روی می‌دهد. در عکس‌های یکی از پرکارترین عکاسان مفهومی «جف وال»، می‌توان مفهوم خلسه گاه خانه، نبردهای درونی هر روزه و



» نقاشی «پیچک‌های سرخ ویرجینیا» اثر ادوارد مونش

برندگان و بازندگان جنگ‌های ذهنی را مشاهده کرد. در دو اثر از او با نام‌های «بی‌خوابی» و «پس از مرد نامریی» که هر دو اقتباس‌هایی چشمگیر از ادبیات هستند می‌توان این معنای غیرمعمارانه و در عوض روان‌کاوانه را به روشنی دریافت. در عکس بی‌خوابی مردی را می‌بینیم که تلاطم‌های ذکر شده به شکل بی‌خوابی بر او ظاهر شده است. او در فضایی غیرمعمول از خانه ـزیر صندلی آشپزخانهـ سنگر گرفته است، گویی زیر چارپایه‌های آن میز امن‌ترین

» بی‌خوابی، اثر جف وال

نقطهٔ جهان است؛ و در عکس دوم که «پس از مرد نامریی» نام دارد و اقتباسی است از رمانی به همین نام اثر «رالف والدو الیسون»، مردی دیده می‌شود که برای فرار از بی‌عدالتی‌های جامعه، به خانه‌ای در حاشیه شهر نقل‌مکان کرده و با تبعیدی خودخواسته در فضای خانه نامریی شده است. آن‌چه در عکس به زیبایی نشان داده شده خانه‌ای در هم و شلوغ است که از نقطه‌نظر بیننده مکان خوبی برای زندگی به نظر نمی‌رسد، اما برای مرد رنگین‌پوست امن‌ترین نقطهٔ جهان است. او خود را در میان اسباب و اثاثیه خانه مدفون کرده و به بخشی از جزییات خانه تبدیل شده است.

» پس از مرد نامریی، مقدمه، جف وال