هنرهای تجسمی

فکاهی روی مین

نگاهی به نمایشگاه فُک‌آرت/ از فکاهی تا پاپ‌آرت

حسین گنجی
منتقد هنرهای تجسمی

«شوخی از شکاف میان آن چه هست و آن گونه که بازنمایی می‌شود به‌وجود می‌آید؛ از فاصله‌ی بین انتظار و واقعیت.» سایمون کریچلی، On Humour، روتلج، ۲۰۰۲

در مواجهه نخست با «فُک‌آرت»، همین شکاف است که تو را می‌گیرد: دهانی غول‌آسا در پوستر آغازین که میان دو صخره پل شده، جماعتی قجری بر لبه لبخند، خورشید شعاع‌دار در پس‌زمینه، کبوتری که هم‌زمان مژده می‌دهد و بر پرتگاه پرواز می‌کند. جهان «واقعی» ما ـ مشروطه، استبداد، سانسور و انقلاب‌ها ـ در جایی بیرون از این تصویر در حال رخ‌دادن است، اما روی کاغذ، همه‌چیز در قالب یک مجلسِ فکاهی، خوش‌رنگ و کارتونی جمع شده است. همین فاصله‌ی خشونت‌آمیز میان واقعیت و بازنمایی، نقطه عزیمت «فُک‌آرت / از فکاهی تا پاپ‌آرت» است؛ پروژه‌ای که می‌کوشد از دل سنت طنز مطبوعاتی ایران، تبارشناسی چیزی را بنا کند که امروز «پاپ‌آرت ایرانی» به‌نوعی از آن وام می‌گیرد یا باید بگیرد. البته پاپِ آن‌روز با پاپ‌آرتِ شناخته‌شده امروز، در صورت‌بندی و مقصود، تفاوت‌هایی جدی دارد. در آن پاپ، از نمادها و تصویرهای عامه‌پسند استفاده می‌شد تا با عبور از مرز سانسور، پیامی که در نوشتار امکان بیان نداشت، در تصویر به عموم منتقل شود؛ نوعی زبانِ مبارزه و عبور از خطوط قرمز، آن هم برای مخاطبی عمومی که بخشی از او بی‌سواد بود. اما در پاپِ امروز، از عناصر عامه‌پسند در برابر نخبه‌گرایی و هنر مدرن استفاده می‌شود؛ مبارزه نه با ساختار سیاسی، بلکه با مرزبندی‌های نخبه‌گرایانه هنر است و هدف نه «عموم مردم»، بلکه شکستن حصار نخبگان است؛ هرچند عموم، شاید دشوارتر هم آن را بفهمند، همان‌طور که حضور کوکاکولا در آثار اندی وارهول چنین بود. هر دو از نشانه‌های آشنای توده استخراج می‌کنند، اما با دو مقصود متفاوت. به این جهت، در این نمایشگاه، «پاپ» بر مفهوم Pop Art در تاریخ هنر تکیه ندارد، بلکه بر وجهِ دیگر واژه Popular به‌معنای «عامه‌پسند» و «مردمی» انگشت می‌گذارد؛ هنری که مرز میان فرهنگ والا و فرهنگ توده را برمی‌دارد. همان‌گونه که پاپ‌آرت در غرب پاسخی بود به فضای نخبه‌گرای هنر مدرن، پاپِ این پروژه پاسخی است به فضای سرد و سخت سیاست و اجتماع و بر محور آگاهی‌رسانی شکل گرفته؛ جایی که بسیاری از حرف‌ها در زبان رسمی یا سانسور می‌شود، یا به‌دلیل بی‌سوادی بخشی از جامعه قابل خواندن نیست. از همین‌رو طنز، تصویر و هنر حاملِ پیامی می‌شدند که در قالب کلمه ناممکن بود.

قدم‌زدن در لایه‌های حافظه بصری و سیاسی

گالری «ریشه ۲۹» خود بخشی از پروژه است، نه‌صرفاً ظرفِ نمایش. قرار گرفتن این نمایشگاه در خانه سابقِ آقای توفیق، یعنی در منزل کسی که دهه‌ها محل تولید پرتیراژترین نشریه طنز سیاسی ایران بوده، بارِ معنایی کار را چندبرابر می‌کند. «توفیق» از دهه ۱۳۰۰ تا تعطیلی‌اش در ۱۳۵۰ ـ به‌گفته پژوهش‌های مطبوعاتی و مدخل‌های دانشنامه‌ای ـ مهم‌ترین هفت‌نامه فکاهی و یکی از تأثیرگذارترین رسانه‌های منتقد حکومت بوده است. هنرمندانی چون اردشیر محصص و بعدها کیومرث صابری، کارشان را از همین نشریه آغاز کردند. امروز، چنددهه بعد، برپایی نمایشگاهی با عنوان «فُک‌آرت» در همان خانه، یعنی قدم‌زدن در لایه‌های رسوب کرده حافظه بصری و سیاسی بنا؛ بنایی که هم کارخانه خنده بود و هم آزمایشگاه سانسور. این نمایشگاه درواقع سرگذشت جامعه‌ای را پیش چشم می‌گذارد که برای بیان زخم‌ها و دردها، زبانِ فکاهی را ساخت. در مانیفست و متن کیوریتوریال نمایشگاه، هدا سرگردان و آیدین باقری پروژه را بر سه محور بنا کرده‌اند: پژوهش، آرشیو و نمایشگاه گروهی. نقطه آغاز، دوره انقلاب مشروطه است؛ زمانی که سنت نوشتاری-تصویری با نشریاتی چون «ملانصرالدین»، «صوراسرافیل»، «آذربایجان» و «بهلول» شکل تازه‌ای از نقد سیاسی را با ترکیب کاریکاتور و متن پیش می‌برد. شوخی، طنز و تصویر کنایه‌آمیز، زبان جدیدی برای گفتن حرف‌هایی شد که در زبان رسمی امکان بیان نداشت. همین دوره است که طنز مطبوعاتی را به شاخصی برای سنجش آزادی و تحمل سیاسی بدل کرد.

«فُک‌آرت» این سنت را جدی می‌گیرد؛ نه به‌عنوان حاشیه بانمک تاریخ سیاسی، بلکه به‌عنوان لحظه‌ای که زبانی تصویری در ایران متولد شد؛ زبانی که بعدها می‌تواند به پاپ‌آرت، کمیک، گرافیتی و هنر مفهومی وصل شود، اگر کسی زحمت اتصالش را بکشد. این «زحمت» در پروژه با دو حرکت انجام شده است؛ یکی ساخت آرشیوی از نشریات، اسناد مشروطه و پهلوی اول و دیگری سپردن این آرشیو به ۲۶ هنرمند از نسل‌های مختلف تا آن را به زبان امروز ترجمه کنند. این‌جا یاد جمله مشهور آرتور دانتو می‌افتیم که نظریه‌ها و زمینه‌های نهادی‌اند که چیزی را «اثر هنری» می‌کنند.

«فُک‌آرت / از فکاهی تا پاپ‌آرت» یک کار را جدی انجام داده است: وارد کردن طنز تصویری به تاریخ هنر معاصر ایران، نه به‌عنوان سرگرمی، بلکه به‌عنوان مسئله‌ای نظری و تاریخی. این پروژه نشان می‌دهد اگر بخواهیم از تصویر در ایران حرف بزنیم، نمی‌توانیم صفحات فکاهی و کاریکاتورهای مجلات را حذف کنیم؛ همان‌طور که تاریخ هنر غرب، کمیک‌استریپ و تبلیغات را از تبارشناسی پاپ‌آرت حذف نکرد. . کار در این مرحله شبیه فصل اول کتابی است که هنوز نوشته نشده: فصلی درباره مشروطه، «صوراسرافیل»، «ملانصرالدین»، «توفیق» و تلاش امروز برای ترجمه آن زبان به مدیوم‌های جدید. آنان در زمانه خود پیش گام بودند

خنده راه را نمی‌بندد؛ راه را باز می‌کند

«فُک‌آرت» در سطحی می‌کوشد میان «جهان هنر» امروز و جهان نشریات فکاهی دیروز پلی برقرار کند؛ جایی که هنر به کمک جامعه آمده تا حرفش را در قالب دیگری بزند. این که کاریکاتور مشروطه وقتی وارد گالری امروز می‌شود، چه از دست می‌دهد و چه به‌دست می‌آورد، خود حرف دیگری است. برخی آثار این ترجمه را پیش برده‌اند، در سطح بیانیه و مانیفست نمایشگاه، حتی فراتر از آن و برخی دیگر در گذشته، طرح بحث و یک نمایش تاریخی متوقف مانده‌اند.

استیتمنت نمایشگاه «فُک‌آرت» بر یک جابه‌جایی مهم دست می‌گذارد: فهم فکاهی مشروطه نه‌فقط به‌عنوان تاریخ مطبوعات، بلکه به‌عنوان زبان بصری، سازوکار مقاومت و امکان زیبایی‌شناسی معاصر. آن چه به‌درستی برجسته می‌شود همان چیزی است که هانری لوفور در (Critique of Everyday Life، ۱۹۴۷) آن را «شکاف میان زیستِ روزمره و نیروهای سلطه» می‌نامد؛ شکافی که فقط طنز می‌تواند آن را لحظه‌ای آزاد کند.

میخائیل باختین در Rabelais and His World می‌گوید: «خنده راه را نمی‌بندد؛ راه را باز می‌کند.» نمایشگاه این گزاره را به نقطه عزیمت خود بدل کرده است. فکاهی مشروطه زبانی در اختیار مردم می‌گذاشت که هم می‌خندد و هم می‌گزد. در استیتمنت نمایشگاه این یادآوری می‌شود که این خنده، «خنده تراژیک» بود: مواجهه مردم با استبداد، بی‌ثباتی، سانسور و تهدید.

پرسش کلیدی این نمایشگاه همان است که در متن بیانیه نیز آمده: «آیا می‌توان این زبان را به پاپ‌آرت پیوند زد؟» پرسش صرفاً فرمی نیست؛ پرسشی است درباره امکان عامه‌پسندیِ انتقادی. پاپ‌آرت، چه در روایت اندی وارهولی و چه در خوانش هَل فاستری (The First Pop Age، ۲۰۱۲)، همیشه میان سرگرمی و افشا در نوسان بوده است. فکاهی مشروطه نیز همین دوگانگی را حمل می‌کرد؛ بازیگوشی زبانی و خشونت تاریخی. در بیانیه به‌درستی تأکید می‌شود که فکاهی فقط «ادبیات» نیست؛ «بیان بصری» هم هست؛ یعنی همان نقطه‌ای که پروژه فُک‌آرت بنا دارد بدان دست پیدا کند، یعنی از آرشیو عبور کند و وارد میدان هنر معاصر شود. پیوند میان کاریکاتورهای مشروطه و پاپ‌آرت ایرانی نه تصادفی است و نه تزئینی؛ ریشه در عامه‌پسندی مشترک هر دو دارد.

درنهایت استیتمنت با صراحت اشاره می‌کند که این پروژه «آزمون و خطا» است؛ نه بسته، نه قطعی. این اعتراف شجاعانه است و دقیقاً همان چیزی که دریدا در (Archive Fever، ۱۹۹۵) می‌گوید: «آرشیو مالکیت نیست؛ فرآیند است.» فُک‌آرت نیز چنین به‌نظر می‌آید: تلاشی برای فهمِ دوباره این فرآیند؛ بازخوانی خنده‌ای که هم رهایی‌بخش بوده، هم دردناک، هم سوپاپ اطمینان و مسکن.

میان سوگواری و نمایش

در بدو ورود به حیاط ریشه۲۹، قایقِ استادانه شهریار رضایی در وضعیتی قرار گرفته که بهترین توصیف‌اش را می‌توان در جمله معروف زیگفرید کراکائر یافت: «فرم‌ها، زمانی که از کارکردشان جدا شوند، بدل به اسناد بحران می‌شوند.» قایق رضایی دقیقاً همین است: فرمی زیبا، دقیق و پرداخت‌شده که کارکرد اصلی‌اش ـ حرکت ـ را از دست داده و در خمِ حوض متوقف شده است. پوسته چوبیِ اثر با شیار باریک آبی در دلش، از دور نوید پیش‌رَوندگی می‌دهد؛ اما همین قایق، که باید استعاره‌ای از «پیش‌رفتن» باشد، عملاً در وضعیت تعلیق گرفتار است. این تعلیق، در ادامه سنت فکاهیِ مشروطه و تصویر مشهور «کشتی وطن» عمل می‌کند؛ وعده حرکت زیاد است، اما امکان حرکت کم. رضایی از این تناقض استفاده می‌کند تا نشان دهد چگونه جامعه و بدن انسان معاصر برای بقا مجبور به «دفرمه شدن»، خم شدن و حتی فکاهی شدن شده‌اند، بی‌آن که چشم‌اندازی برای رسیدن داشته باشند. درنتیجه قایق نه حامل آینده است و نه بازمانده گذشته؛ بلکه نمادی از سرزمینی است که همیشه در آستانه حرکت است، اما همواره در خم می‌ماند. همین توقفِ آراسته، طنزی تلخ می‌سازد؛ طنزی که به‌جای خنداندن، «ناکامیِ پیشرفت» را به نمایش می‌گذارد.

در فضای بسته دیگر، چیدمان مکانیکی طاها ذاکر با عنوان «خونخنده» قرار دارد؛ شبکه‌ای از سازه‌های آهنی، ریل، دیگ زودپز، دستکش لاستیکی سیاه و موتور الکتریکی و درنهایت دستگاه چاپگری که لبخند تولید می‌کند. خودِ عنوان، بازی زبانی است با «خون» و «خنده»؛ و متن هنرمند، طنز را استراتژی مقاومت در برابر سانسور و قدرت می‌داند. این‌جا خنده دیگر بدنِ شنگولِ باختینی نیست، بلکه ماشینی است: دیگ زودپزی که هر لحظه ممکن است منفجر شود، ریلی بی‌پایان و دستی پلاستیکی که روی ماشه نشسته تا هر وقت فشار به آستانه نزدیک شد، سوپاپ اطمینان را فعال کند.

در «خونخنده»، طنز نه سرگرمی است و نه ژانر؛ سرگذشت خون‌آلود طنزنویس ایرانی است؛ سرگذشتی که از «صوراسرافیل» آغاز شد؛ شروع با خون، ادامه با تهدید و سانسور و پایان با حذفِ خالقِ خنده. خودِ عنوان ـ «خون» + «خنده» ـ فشرده کل پروژه است: هر لبخند، هزینه دارد و هر طنزنویس بر لبه تیغ می‌نویسد. سازه آهنی، ریلِ بی‌پایان، دیگِ آماده انفجار و دستکشِ مکث‌کرده بر ماشه، صرفاً عناصر چیدمان نیستند؛ اجزای ماشین تاریخی طنز در ایران‌اند، طنزی که «سوپاپ اطمینان» است، نه ابزار تغییر. ذاکر با مهندسی دقیق قطعات، همان منطق سیستم را بازسازی می‌کند: طنز زمانی آزاد است که فشار زیاد شده باشد و همان لحظه که بخواهد جدی شود، حذف می‌شود. این‌جا خنده، نه رهایی است و نه رستگاری؛ رَدی است اریب، به‌شکل لبخند، بر صفحه‌ای سیاه که قرار بوده سفید باشد. «خونخنده» رابطه فکاهی و خشونت را از سطح نظریه، به‌شکل یک سیستم، منطق و سازوکار سرد نشان می‌دهد. نه بازسازی نوستالژیک فکاهی مشروطه است و نه تکرار فرمال پاپ‌آرت؛ افشاگری است از مکانیزمی که از صوراسرافیل تا امروز پابرجا مانده، طنز تا وقتی مجاز است که بی‌خطر باشد، طنزنویس همیشه یک‌دم تا مرگ فاصله دارد. اگر متن هنرمند نباشد، چرخ‌دنده‌ها به‌راحتی به سوررئالیسمِ تزئینی سقوط می‌کنند؛ همان جایی که بخشی از پروژه نیز در خطر سقوط در آن است. در حیاط کناری، سازه عظیم «حجله» محسن رفیعی، همچون چادری چندلایه از دور تورا به‌درون دعوت می‌کند. متن می‌گوید این «شرحی است بر وجود ما در سایه غیاب»؛ غیاب هرآن چه می‌توانست باشد و نیست. حجم استوانه‌ای با پرده‌های نیمه‌شفاف و نورِ گرم، میان خیمه عزاداری، سیرک و نماد

خبرسازان

درخشش فیلم عطشانی در نیجریه

فیلم سینمایی «ماه کوچولوی من» به کارگردانی علی عطشانی در پنجمین دوره جشنواره بین‌المللی نیجریه موسوم به UNIMA، سه‌جایزه اصلی را دریافت کرد. این فیلم که در هشت بخش اصلی نامزد شده بود، جوایز بهترین فیلمنامه، بهترین صدا و بهترین موسیقی متن اورجینال را در بخش فیلم بلند از آن خود کرده است. جشنواره UNIMA از معتبرترین رویدادهای سینمایی غرب آفریقا و یکی از معدود جشنواره‌های حرفه‌ای این قاره محسوب می‌شود. پنجمین دوره این رویداد امسال با حضور فیلم‌هایی از آسیا، اروپا، آمریکا و آفریقا در شهر لاگوس برگزار می‌شود و برگزیدگان نهایی در مراسم ۲۹ نوامبر ۲۰۲۵ معرفی خواهند شد. «ماه کوچولوی من» پیش‌تر نیز جوایزی از جشنواره‌های کانادا، کانزاس‌سیتی، سانتافه و ریورساید دریافت کرده است. داستان این فیلم درباره دوستی آنلاین دو دختر نوجوان از ایران و آمریکاست؛ روایتی فرامرزی که بر قدرت ارتباط انسانی و عبور روابط از مرزها تأکید دارد.

مخالفت ترامپ با ادغام نتفلیکس و وارنر برادرز

دونالد ترامپ، رئیس‌جمهور آمریکا نسبت به ادغام نتفلیکس با وارنر برادرز، ابراز نگرانی کرده و این معامله را «احتمالاً مشکل‌ساز» توصیف کرده است. او گفته، هفته گذشته با مدیران نتفلیکس، درباره پیامدهای این ادغام گفت‌وگو کرده و هشدار داده که ترکیب نتفلیکس با وارنر برادرز و HBO Max می‌تواند سهم بازار را به‌شدت به‌نفع این غول استریمینگ تغییر دهد. ترامپ گفته، این معامله «باید فرآیند بررسی را طی کند» و خود نیز «در تصمیم‌گیری دخیل» خواهد بود. او با اشاره به بیش از ۳۰۰ میلیون مشترک نتفلیکس و ۱۲۸ میلیون مشترک سرویس‌های وارنر برادرز دیسکاوری، گفت این میزان تجمیع «بی‌تردید مسئله‌ساز» است. براساس گزارش‌ها، وزارت دادگستری و کمیسیون فدرال تجارت در دولت ترامپ، در حال آماده‌سازی بررسی‌های ضدانحصار گسترده درباره سلطه نتفلیکس بر برادران وارنر هستند. هم‌زمان، اسکای‌دنس/پارامونت نیز برای ارائه یک پیشنهاد «خصمانه» به سهامداران وارنر برادرز، به‌منظور جلوگیری از ادغام، اقداماتی را تدارک دیده است.

تقاضای دنچ برای بخشش واینستاین

جودی دنچ بازیگر برنده اسکار، در مصاحبه‌ای با رادیوتایمز درباره هاروی واینستاین، تهیه‌کننده جنجالی هالیوود که به‌جرم تجاوز محکوم و در زندان است، اظهارنظر کرده و گفته: «فکر می‌کنم دوران محکومیت‌اش را گذرانده است. من این موضوع را شخصی می‌بینم و برای او تقاضای بخشش دارم.» دنچ ضمن ابراز همدلی با قربانیان واینستاین، یادآور شد که او و این تهیه‌کننده، پیش از اتهامات جنبش می‌تو همکاری حرفه‌ای داشته‌اند؛ واینستاین نقش مؤثری در حرفه دنچ داشت، از جمله خرید فیلم «آقای براون» (۱۹۹۷) که نخستین نقش اصلی او در سینما بود. دنچ همچنین درباره کوین اسپیسی گفته که او «تبرئه شده» و با هم در تماس هستند. اسپیسی در پرونده‌های کیفری و مدنی در بریتانیا و نیویورک، از اتهامات تجاوز جنسی تبرئه شد، اما سال آینده با سه ادعای دیگر در دادگاه لندن روبه‌رو خواهد شد. پیش‌تر دنچ گفته بود که کار حرفه‌ای اسپیسی و واینستاین، باید از اتهامات آن‌ها جدا دیده شود و نباید استعداد کسی را نادیده گرفت.