

مصاحبه‌ی ذیل با حضور «رزیتا شرف‌جهان» از گالری «طرّاحان آزاد»، «آناهیتا قباپیان» از گالری «راه ابریشم»، «مریم مجد» از گالری «اثر»، «معصومه مظفری» (رئیس انجمن «نقاشان ایران») و «کامبیز» و «کیوان موسوی اقدم»-به ترتیب الفبای فارسی-انجام گرفت. پرسش‌سؤالات توسط کامبیز موسوی اقدم و طرح آنها توسط «تالین گریگور» (عضو هیأت علمی دانشگاه «کالیفرنیا»-واحد «دیویس») با همکاری سردبیر نشریه‌ی هنر، «ریکا ایم. براون»، صورت پذیرفت. این مصاحبه در روزهای هجدهم و سیام ژوئن ۲۰۱۷ به وقوع انجامید.

## در «تهران»: گفتگویی با گالری‌داران ایرانی

بازار، شاهکار هنری و معرفی هنرمندان جدید

کامبیز موسوی اقدم: شکی نیست که نقش شما در عرصه‌ی هنر معاصر ایران در چند دهه‌ی اخیر اهمیت داشته است. همچنین، از پیش از انقلاب، زنان در زمینه‌ی گالری‌داری نقش فعالی را ایفا کرده‌اند. بازار هنر جهانی مسیر هنر ایران را در این بیست سال اخیر تغییر داده است. موضوع چگونگی عملکرد هنرمندان، گالری‌داران و «کلکسیونر»ها در مسیر این بازار و گاه در خلاف جهت آن، مطرح می‌شود. به طور اخص، پرسش اینجاست که نسبت به این بازار چه موضعی داشته‌اید؟ در جهت آن بوده‌اید یا مقاومت کرده‌اید؟ چه استراتژی‌هایی را به کار بردید؟

مریم مجد: من یازده سال است که این حرفه را دارم. این مسئله‌ی بازار به بیست سال پیش برنمی‌گردد. بیشتر به سال ۲۰۰۶-زمانی که «کریستیز» در دوی شروع به معرفی و فروش آثار ایرانی می‌کند-برمی‌گردد. از آنجاست که توجه‌ها به هنر ایران جلب می‌شود. علاوه بر هنر مدرن، هنر معاصر و آثار جوانان را نیز به نمایش می‌گذارد. پس تفاوت بین الان با ۲۰۰۶ خیلی زیاد است، همانطور که ۲۰۰۶ مثلاً با ۲۰۰۰ خیلی متفاوت است. اما در مورد همراهی با بازار یا مقاومت در برابر آن: مسایلی از قبیل بین‌المللی شدن، توانایی داشتن در معرفی هنرمندان به دنیا و در معرض دید قرار دادن هنرمندان سطوح مختلف، مطرح می‌شوند. البته، جوان‌ترین هنرمندانی که با ما کار می‌کنند، سی و پنج ساله هستند. وقتی ما

رزیتا شرف جهان، مریم مجد، کامبیز موسوی اقدم، معصومه مظفری و آناهیتا قباپیان در تهران، ژوئن ۲۰۱۷ (عکس از کیوان موسوی اقدم)

Rozita Sharafjahan, Maryam Majd, Combiz Moussavi-Aghdam, Masoumeh Mozaffari, and Anahita Ghabaian in conversation, Tehran, June 2017 (photograph by Keivan Moussavi-Aghdam)



ترجمه‌ی این مصاحبه از فارسی به انگلیسی توسط نوید صابری نجفی صورت گرفته است. او دارای دکترای ادبیات تطبیقی است و در دانشگاه کالیفرنیا در دیویس، به عنوان سرپرست دوره‌ی زبان فارسی، به تدریس زبان و ادبیات فارسی می‌پردازد.

شروع به کار کردن می‌کنیم، مسیری را با هم می‌سازیم. برای معرفی هنرمندان در عرصه‌ی بین‌المللی، ما تمام تلاش‌مان را کرده‌ایم. تلاش کرده‌ایم در تعدادی «آرت فیر» شرکت کنیم. آرت فیرها خیلی گران هستند و خیلی انتخابی نیستند. نمی‌دانم این چقدر به بازار ارتباط دارد؛ برای معرفی هنرمندان است. در مورد مقاومت، می‌توانم بگویم بیشتر به گردن هنرمند است. هنرمند کارش را انجام می‌دهد، اعم از اینکه جهانی شود یا گالری‌داری او را پشتیبانی کند. کار گالری‌دار «پروموت» کردن هنرمند است. اگر با جزئیات بیشتری به سؤال شما برگردیم، گالری اثر در یک دوره سعی کرد هنرمندان جوان را در حراجی کریستیز مطرح کند، اما نتیجه‌ای نگرفتیم و احساس کردیم که کلاً در مسیر نادرست قرار گرفته‌ایم و جای سر و ته قیف عوض شده است. پس فوراً جلویش را گرفتیم و فقط با شاهکارها شرکت کردیم. نه با هنرمندان جوان. اصولاً حراجی باید به شکل «سِکِنْدِری مارِکِت» باشد. اینطور نیست که با هنرمندی که در آنتیه‌اش هست مستقیماً وارد معامله شوید. یعنی درست نیست، هرچند این کار را می‌کنند. ولی این عمل، چیز قلابی تولید می‌کند. پس اگر می‌گویید «مقاومت»، ما این کار را کردیم، یعنی اول امتحان کردیم و بعد دیدیم مسیر درستی نیست.

**رزیتا شرف‌جهان:** زمانی بود در دوره‌ی پس از انقلاب که دیگر نمی‌شد انتظار داشت که کار هنری دیده یا فروخته شود؛ با امروز بسیار متفاوت است. در آن زمان، بازار بسیار محدودی بود بین خود روشنفکران که حمایت از هم می‌کردند. در این محدوده، هنرمند، روشنفکر تلقی می‌شد و روشنفکران دیگر-اعم از معمار، پزشک یا ادیب-رابطه‌ی خوبی با هنرمندان داشتند. علاوه بر این، آثار را در حد کوچک با قیمت‌های متوسط که آن زمان گران هم به نظر می‌آمد-می‌خریدند تا نقاش به شکلی بتواند به کارش ادامه دهد. مسیر یک دفعه تغییر کرد که درست هم می‌فرمایید. بازار دنبال سرمایه‌گذاری‌های سنگین بود و بازار موجود در خاورمیانه بسیار مناسب بود. حرکتی به سوی کشف و تصرف بازارهای جدید به وجود آمد. ابتدا ما نگران بودیم که این حراج در یک کشور عربی برگزار شود و سلاقی اعراب بر کارهای ما تأثیر بگذارد. نگران «کالیگرافی»-کار انتزاعی‌ای که می‌تواند خیلی هم «دکور اتیو» باشد-بودیم که داشت اوج پیدا می‌کرد، ولی این اتفاق نیفتاد. آنچه اتفاق افتاد رویکرد بسیار ساده به «هنر مفهومی» بود که متشکل بود از مفاهیم بسیار ابتدایی و قابل فهم برای خریداران جدید، کمی «پاپ»-که از زبان ادبی هم بهره‌گیری می‌کند-مقدار زیادی هنر «فیگوراتیو» و مفاهیم مرتبط با «هنر معاصر»-چه در مورد هنرمندان عرب و چه ایرانی. حاصل این جریان پدید آمدن نقاشانی شد که شاخص‌ترین آنها «افشین پیرهاشمی»، «سعید احمدزاده» و «[محمد] طباطبایی» هستند. اینها الگوهایی شدند برای جوانان با فروش خوب کارهایشان. آن گنجینه و سابقه‌ی «هنر مدرن» وجود داشت با آثار کسانی چون «حسین زنده‌رودی»، «پرویز تناولی» و «سهراب سپهری»، ولی نسل جدید در پس از انقلاب، در حیطه‌ی بازار الگو شدند برای این نوع هنر ساده و پاپ قابل‌خرید و قابل‌فروش. در نتیجه، گالری‌های تهران جریان‌ساز نبودند، بلکه حراجی‌ها نقش داشتند... این الگوی خوش‌فروش، جریان تجربی را متوقف می‌کند و جنبش‌های جدیدی به وجود نمی‌آید... فقط هدف فروش است.

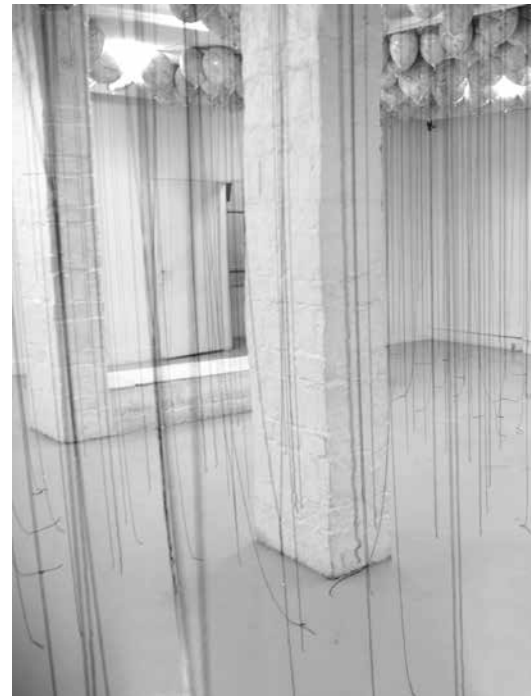
**کامبیز موسوی اقدم:** چگونه عوامل گوناگون جهانی شدن (مانند شبکه‌های دیجیتالی، رسانه‌های اجتماعی، کشور‌های خلیج فارس، حق رأی برای زنان، پایان «کمونیسم» و غیره) نقش هنر و گالری‌ها را از دهه‌ی ۹۰ به بعد در ایران تغییر داده‌اند، یا اگر بخواهیم سؤال را با صراحت بیشتری مطرح نماییم، هنر معاصر ایران چگونه حوزه‌های خاص فرهنگ هنر غالب (مانند بازار هنر جهانی، فرهنگ موزه در غرب، تاریخ هنر و نقد هنری) را متحول ساخته است؟

**آناهیتا قباپیان:** در مورد «جهان سوم» و «جهان اول» یا مرکز و پیرامون، امروز هنر ایران حرفی برای گفتن دارد، ولی خارجی‌ها ما را کوچک می‌شمارند و با تصویری که نسبت به ما از طریق رسانه‌ها به وجود آمده است، سعی می‌کنند ایده‌های خود را به ما القا کنند. یکی از این ایده‌ها این داستان گالری‌دار زن و هنرمند زن است. این واقعاً مضحک است! به خارجی چه مربوط است که زنان حرف بزنند یا مردان حرف بزنند؟ اینها مدام دارند مهره‌ها را به این شکل جابجا می‌کنند. البته کار من خیلی روی عکاسی تمرکز دارد، ولی از من هم می‌خواهند که نمایشگاه زن درست کنم. یعنی چه که نمایشگاه زن درست کنم؟ اگر زنان ما هنرمندان خوبی هستند، همراه با مردان نمایشگاه بگذارید تا هر کدام لایق‌تر بود، بالا بیاید. اما من نمایشگاه زن به صورت فرمایشی درست نمی‌کنم...

آنچه مهم است این است که ما بتوانیم در مورد هنر خودمان تصمیم‌گیرنده باشیم و به سلیقه‌ی خارجی‌ها اهمیتی ندهیم. ما از فرهنگ قوی‌ای می‌آییم و می‌توانیم جهت هنرمان را تعیین کنیم. اینکه مدام خود را در شرایطی قرار دهیم که هنرمان به سوی [بازار تعیین‌شده توسط خارجی‌ان] برود، از نظر من، پسندیده نیست...

**مجد:** گالری‌ها را به طور کلی وقتی تقسیم‌بندی می‌کنید، به آنها گالری‌های «کامرشیال» می‌گویید. موضوع من البته این نیست که برای کدام گالری‌ها اتفاق سودآوری مالی می‌افتد یا نمی‌افتد، بلکه منظورم این است که گالری‌ها دارند در ایران جبران کار موزه‌ها و انستیتوهای [رسمی و دولتی] دیگر را می‌کنند. گالری‌ها، در آن بخشی که گفته بودم، هنرمندان را پروروت می‌کنند، این همه کتاب چاپ می‌کنند، آموزش می‌دهند و خیلی کارهای دیگری را انجام می‌دهند که اصلاً وظیفه‌ی گالری‌دار نیست. پس، در این موقعیتی که اسمش را می‌گذارید «بازار»، به لحاظ اقتصادی، گالری‌دارها هزینه‌های بالایی را متقبل می‌شوند. آنقدر برای به وجود آوردن چیزی که اصلاً وجود ندارد هزینه می‌کنید که امکان ربط مستقیم با آن بازار به وجود نمی‌آید. در عین حال، نسبت به بازار بیربط هم نیستیم. و این حالت دوگانه‌ای است در کشوری که ما در آن کار می‌کنیم. گالری‌های بزرگی چون «گاگوسیان» یا «لیسن» کارشان را می‌کنند و پول‌شان را درمی‌آورند، مثل هر «بیزینس» دیگری (مانند بیزینس نفت). این [گالری‌ها] همه ادبیات و مشخصات خودشان را دارند. این در مورد گالری‌های اینجا صدق نمی‌کند. ما برای به وجود آوردن اثر هنری، باید آن را «مارکت» کنیم و این «مارکتینگ» ما بخش فرهنگی است.

منظورم این است که شما برای اینکه بتوانید هنرمندی را بشناسانید، باید کتاب درباره‌ی او چاپ شود، منتقد در موردش بنویسد، کارش در گالری به نمایش درآید، جریان‌ی پیرامون او اتفاق افتاده باشد و در موردش صحبت شود؛ اینها را ما به وجود می‌آوریم. این مورد اول است. مورد دوم اینکه شما وقتی می‌خواهید کار را برای



پرستو فروهر (متولد ۱۹۶۲)، من تسلیم می‌شوم،  
۲۰۰۹، پرینت دیجیتال روی بالن، به قطر ۴۵ سانتیمتر،  
زوایای چیدمان، گالری طراحان آزاد، تهران، ۲۰۰۹  
(تمامی حقوق این اثر هنری متعلق به پرستو فروهر  
است؛ تصاویر را گالری طراحان آزاد فراهم کرده است.)  
تصاویر روی بالن‌ها که ظاهری معصومانه دارند، در  
واقع عمل شکنجه را هویدا می‌سازند.

**Parastou Forouhar (b. 1962), I Surrender,**  
**2009**, digital printing on balloons, ea. diam. 17<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.  
(45 cm), installation views, Azad Art Gallery,  
Tehran, 2009 (artwork © Parastou Forouhar;  
photographs provided by Azad Art Gallery)  
The seemingly benign images on the balloons in  
fact depict acts of torture.

مخاطب خریدار و نه عام، ارائه کنید، لازم است «کولکتور» هم به وجود بیاورید.  
در واقع، هر گالری‌داری یک عده مجموعه‌دار به وجود آورده است که قبلاً وجود  
خارجی نداشته‌اند. بدین ترتیب، تولیدات فرهنگی ابزار لازم برای مارکتینگ هستند.

**معصومه مظفری:** گاهی برخی افراد با یک لیست در دست برای خرید به گالری‌ها  
مراجعه می‌کنند که تصور نکنم گالری‌ها به آنها داده باشند. گالری‌ها چقدر توانسته‌اند  
این لیست را تغییر دهند؟

**مجد:** این لیست عمدتاً نتیجه‌ی کار حراجی‌ها، چشم و هم‌چشمی و رقابت [بین  
علاقه‌مندان به خرید آثار هنری] است. گالری اثر در مورد تغییر این لیست تلاش  
زیادی کرده، ولی موفقیت بسیار کمی به دست آورده است. این لیست معمولاً در  
مورد آثار هنر مدرن با هنرمندان محدود (نقاشی‌های «محصص» و سپهری و  
غیره) است و نه معاصر، و جهت سرمایه‌گذاری است. ما توانسته‌ایم این لیست را که  
منعکس‌کننده‌ی نظر خریدار است، مقدار کمی تغییر دهیم.

**شرف‌جهان:** به نظر من، ما نقش زیادی را ایفا کرده‌ایم، با اینکه به هیچ وجه تنها  
عامل تعیین‌کننده نبوده‌ایم. افرادی را که هنرمندان با ارزش و خوبی بودند، وارد  
عرصه‌ی هنری کرده‌ایم و قیمت کار آنها را بالا برده‌ایم. مجسمه‌سازان خلاق چون  
«محمدحسین عماد» و «رضا لواسانی» را گالری اثر بسیار تقویت کرد.

**مجد:** گاهی در سال‌های اخیر، جوانانی وارد این لیست شده‌اند به خاطر حمایت‌های  
خاصی که در یک مقطع زمانی مشخص، فرد یا جریان خاصی، از آنها کرده‌اند.  
اما اینها دوام نیاورده‌اند و زودگذر بوده‌اند، زیرا پشتیبانی از این هنرمندان با اهداف  
بیرون از ارزش و قابلیت‌های خود اثر بوده و به طور مصنوعی اتفاق افتاده است. این  
شرایط برای هنرمند نیز در مقیاس زمانی طولانی، منحرف‌کننده و مخرب بوده است.

**کامبیز موسوی اقدم:** در راستای تحولات هنر در عصر «پسارسانه‌ای» و رواج انواع هنرهای جدید (از جمله هنر مفهومی)، چه تغییری در پذیرش، ارائه و فروش آثار در دو دهه‌ی اخیر به وقوع پیوسته است؟ آیا نوع رسانه در پذیرش آثار برای نمایش اهمیتی دارد؟ افزایش یافتن نقش حامی یا «اسپانسر» در نمایش هنرهای جدید چه تغییری را در عملکرد گالری‌ها ایجاد کرده است؟ خانم قباپیان، مدیریت گالری تخصصی عکاسی چه مشکلات و مزیت‌هایی را دارد؟ تحولات عصر ارتباطات (وجود شبکه‌های دیجیتالی، رسانه‌های جمعی و غیره) در رونق گالری‌ها چه نقشی را ایفا می‌کند؟

**قباپیان:** این در کار ما تأثیر زیادی گذاشته است. عکاسی، حتی بیش از نقاشی یا رسانه‌های دیگر، دچار تحول شده است. هر اتفاق جدیدی که می‌افتد روی عکاسی تأثیر می‌گذارد: عکاسی با موبایل، ویدئو، اینترنت... بیان کردن ایده‌ای از طریق ویدئو پانزده سال پیش جدی گرفته نمی‌شد، ولی امروز نمی‌توان این رسانه‌ها را نادیده گرفت و رشد آنها هم به فراخور تحولات در ایران صورت گرفته است.

**شرف‌جهان:** این در عین حال مشکلات جدی‌ای دارد. این رسانه‌ها ذاتاً برای این توسط هنرمندان انتخاب شدند تا سروکار کمتری با سرمایه داشته و با گالری ارتباط داشته باشند. یک «پرفرمانس» بدون مبادله‌ی پول و بدون قابلیت ثبت و گران شدن اجرا می‌شود... در غرب این را بعداً تصرف کردند و در قالب سودآوری گنجاندهند. این جریان‌های جدید با این سرنوشتش در غرب، وارد ایران می‌شود و مشکلات خود را در بازار پیدا می‌کند. با دید مثبت به رسانه‌های جدیدی که می‌توانند ایده‌های انقلابی و «آوانگارد» را بهتر ارائه دهند، مینگرند. برای تولید، یک حداقل پول مورد نیاز است، بخصوص یک فیلم اگر بخواهد از سطح دانشجویی کمی بالاتر برود. مثلاً یک پرفرمانس نمی‌تواند در ایران در یک فضای آزاد ارائه شود چون برای حکومت قابل کنترل نمی‌تواند باشد، پس باید بیاید داخل گالری. این خود نقض غرض می‌شود. علاوه بر این، اگر بخواهی «اینستالیشن» انجام دهی، هیچ منبع مالی‌ای وجود ندارد. در دوره‌ی «اصلاحات» (۱۹۹۷-۲۰۰۵)، دولت حمایت کوچکی می‌کند و مثلاً می‌گوید نفری پانصد هزار تومان به هنرمند می‌دهیم-که حداقلی است برای پیش بردن کار-ولی این هم دوام نمی‌آورد. با قطع حمایت دولتی و ایجاد فضای سنگین امنیتی، نمی‌توانید در شهر فیلمبرداری کنید. چه ویدئویی بسازی یا چه اجرایی داشته باشی؟ در نتیجه‌ی این سرکوب، این رسانه‌ها تبدیل به چیزی می‌شوند که ادای آثار قبلی است. من باب مثال، یک گالری که خودش هم قابلیت تشخیص ندارد، یک «پروپوزال» می‌دهد و یک چیزی اجرا می‌شود. بنابراین، نتیجه‌ی منفی و سطحی‌ای از آن باقی می‌ماند... به طور کلی، هنرمندان، اعم از آنهایی که همچنان نقاشی و چاپ انجام می‌دهند و آنهایی که متمایل به رسانه‌های جدید هستند، اگر بخواهند مستقل باشند و سلیقه‌ی بازار را دنبال نکنند، دچار مشکل جدی مالی می‌شوند.

**قباپیان:** مسئله‌ی مالی مشکلی جدی برای هنر ایران است. گالری‌هایی وجود دارند که با دلّالی به موقعیت مالی خوبی دست پیدا کرده‌اند. منبع مالی برخی از این افراد و گالری‌ها مشخص نیست که خیلی می‌تواند مخرب باشد و به خشکاندن جریان‌های مستقل بینجامد.

من وقتی پانزده سال پیش کارم را شروع کردم، تقریباً لابراتواری نبود و عکاسان عکسهایشان را برای چاپ به آتلیه‌های عمومی می‌دادند. ولی کم‌کم لابراتوارهای چاپ عکس، ماشین‌های جدید تهیه کردند. هنگامی که به وضعیت چاپ یا نمایشگاه‌ها در طول پانزده سال گذشته می‌نگریم، با پیشرفت‌های شگفت‌انگیزی مواجه می‌شویم. این باعث شده است برخی بتوانند از بودجه‌های سرسام‌آوری که منبع‌شان هم مشخص نیست، استفاده کنند و نمایشگاه‌هایی باورنکردنی برگزار کنند. در برابر چنین جریانی، بقیه‌ی عکاسانی که نمی‌توانند مثل آنها کار کنند، به گالری‌های مختلف مراجعه می‌کنند و پس از اینکه بودجه‌ای از جایی دریافت نمی‌کنند، نهایتاً سرخورده می‌شوند و کار را رها می‌کنند. این [شرایط] در ایران با [شرایط] بنیادهای خارجی‌ای که کمک مالی می‌کنند و معمولاً منبع مالی‌شان مشخص است، متفاوت است.

### جنسیت و سیاست‌های گالری‌داری

**کامبیز:** زنان گالری‌دار در هنر معاصر ایران نقش عمده‌ای را داشته‌اند. به لحاظ تاریخی، چه رابطه‌ای بین زنان و حرفه‌ی گالری‌داری وجود دارد؟ آیا در دهه‌های اخیر، تحولی در کار زنان گالری‌دار به لحاظ اقتصادی و اجتماعی به وجود آمده است؟ شایان ذکر است که گالری‌داران نسل اول همگی زن بودند: «معصومه سیحون»، «افسانه بقایی»، «پروین امیریان»، «هما زند»، «گلی مقتدر»، «سوسن ورجاوند»، «نازی شیخ»، «تانی‌فر مانفرمایان»، «مهری ثابتی» و دیگران.<sup>۱</sup>

**مجد:** در تهران تعداد گالری‌دار زن نسبت به مرد زیاد است. دلیلش چه می‌تواند باشد؟ در گالری ما، [من و همسر] آن را با هم می‌گردانیم و دو کار مختلف انجام می‌دهیم. در ایران، زنان باهوش بودند و کاری مناسب-علاوه بر خانه‌داری-انتخاب کردند. در عین حال، عمدتاً به لحاظ آماری، اگر گالری‌های جدی را که شاید ده عدد باشند-از کل سیصد گالری در تهران-کنار بگذاریم، این شغل حالت خانگی داشته است. زنان در پارکینگ یا زیرزمین خانه‌شان این کار را شروع کردند و به نظر جذاب و زیبا می‌آمده است. قرار نبود خیلی کار جدی‌ای باشد. در ابتدا، به دنبال اینکه هنر خاصی را ترویج کنند یا تأثیر اجتماعی کارشان را در نظر بگیرند، نبودند. هنوز هم این گالری‌ها وجود دارند که شش روز یک بار تابلوهای روی دیوار را عوض می‌کنند؛ مثل «آرت شاپ» یا «گفت شاپ» هستند. منظورم این نیست که سختی کار را نکشیده‌اند یا کارشان ارزش ندارد، ولی کلاً هوشمندی زنان و خانگی بودن کار، دو عامل اصلی هستند. و البته در سراسر دنیا هم اگر دقت کنید، به لحاظ آماری، گالری‌دارهای زیادی مردان «گی» یا زنان هستند. امروز دل‌الان هنر زن بسیار زیاد هستند. شاید به شکلی با روحیه‌ی زنانه هماهنگی دارد. این بدین معنی نیست که خلافت صادق نیست: تعداد گالری‌داران مرد خیلی موق، اعم از تجاری و غیرتجاری، زیاد است.

**قبایبان:** من فکر می‌کنم این سؤال اشکال دارد. ما جامعه‌ای داریم که در آن انقلاب و بعد جنگ شد. مردان ما در شرایطی بودند که باید با هر سختی‌ای که بود، امرار معاش می‌کردند. مردان در سال‌های پس از انقلاب درگیر زندگی مادّی روزمره و حمایت از خانواده‌هایشان بودند. این شغل در کنار کار خانه برای زنان جنبه‌ی تفنّنی داشت. هیچ موضوع عجیب و غریبی نیست که بگویند زنان ایران چنان قوی بودند که وارد این کار مهم شدند. مسئله این نیست و طرح آن به این شکل، منحرف‌کننده می‌تواند باشد.

۱. نقل از کامران دیبا، باغی میان دو خیابان، نشر بنگاه، تهران ۱۳۹۳، ص ۱۶۱.

**مظفری:** بررسی سال ۱۳۸۸ نشان می‌دهد که بیشتر زنان در خیابان بودند. شاید چون مال نسلی بودند که فکر می‌کردند دیگر بچه‌هایشان به خیابان نمی‌روند شعار بدهند. من خیلی مادران را دیدم که می‌گفتند ما آن موقع (زمان انقلاب) به خیابان آمده بودیم که بچه‌هایشان الآن زندگی داشته باشند. جوان‌ها زودتر به خانه‌هایشان برگشتند. من در بهمن سال ۸۹ به خیابان رفتم؛ فقط همسرتان خودم در خیابان بود. سال ۸۸ شلوغ بود، ولی در ۸۹ با تعجب رفتیم و دیدیم که جوانان مصلحت‌اندیشی کرده بودند و دیده بودند به این صورت چیزی درست نمی‌شود و به راهپیمایی نیامده بودند. ولی اگر در بستر گسترده‌تری حضور زنان را، نه فقط در گالری‌ها، بلکه مثلاً در دانشگاه‌ها، بررسی کنید، خواهید دید که من در یک مقطع زمانی یک کلاس تماماً پسر داشتم، چون باید جدا می‌بودند و چهار کلاس دختر؛ الآن چهار کلاس دختر و فقط سه کلاس پسر هست. خانم‌ها از زاویه‌ی اقتصادی وارد میدان شده‌اند، چون فکر می‌کنند که باید امرار معاش بکنند.

**کیوان موسوی اقدم:** من که دانشجوی عکاسی بودم، تعداد دانشجویان عکاسی دختر بیشتر بود، چون رشته‌ی پول‌سازتری بود و خانواده‌ها فکر می‌کردند در نهایت دانش‌آموخته می‌تواند در عروسی‌ها به عکاسی بپردازد، ولی خانواده از لحاظ فرهنگی باید در سطح بالایی باشد تا به پسرش اجازه دهد هنر بخواند.

**شرف‌جهان:** یک دلیل انتخاب شغل گالری‌داری برای خانم‌ها در طی سالهایی که گالری خیلی کم بود-مانند خانم‌ها سیحون، «گلستان» و «آریا» و به دنبال آنها موجی که در دوران «خاتمی» مجوز گرفتند-به نظر من، یک فضای امن بود، یعنی اگر شغل اداری نداری و می‌خواهی شغل آزاد داشته باشی، یک شغل با محیط امن است و با آدم‌های فرهنگی طرف هستی. داریم در مورد سال‌های سخت دهه‌ی ۱۳۶۰ و سپس دهه‌ی ۱۳۷۰ حرف می‌زنیم. از سوی دیگر، از نظر فیزیکی نزدیک خانه هستی. فقط قضیه سرگرمی نبوده است، بلکه زنی می‌خواهد شغلی داشته باشد که بتواند پول درآورد و البته علاقمند هم بوده است. از نظر من، تا زمانی که مسئله‌ی بازار هنر در ایران جدی نشده بود، ما گالری‌دار مرد جدی نداشتیم. از روزی که پول وارد بازی شد، مردها وارد شدند و فضا‌های بزرگی به آن اختصاص دادند و هدف اصلی‌شان هم تجارت بود.

**مجد:** من با بعضی از گالری‌دارهای مرد کار می‌کنم؛ چون آنها از بازار وارد شدند، نه دانش کافی دارند و نه نگاه حرفه‌ای به هنر. از این رو، مدیریت گالری را به زنان می‌سپارند.

**شرف‌جهان:** در مورد اینکه آیا موضع من نسبت به مسئله‌ی جنسیت تغییر می‌کند یا نه، باید بگویم که نمی‌توانم کار یک زن را که ممکن است در جایی خاص امکان نمایش نداشته باشد، نادیده بگیرم. مثلاً سعی می‌کنم دختری را که از شهرستان کار می‌آورد کمک کنم، یا اگر نمی‌توانم او را به جایی وصل کنم و یک میزانی در ابتدا نسبت به او تعصب دارم، به طور کل، نسبت به هنرمندان زن و بخصوص جوان‌ها اصلاً خنثی باقی نمی‌مانم.

**مجد:** من سعی کرده‌ام نگاهم نسبت به جنسیت خنثی باشد. بخش «فمینیستی» خود من تأثیر داشته، چون به هر حال گالری اثر نگاه مردانه نداشته، اگرچه مدیرش یک مرد است و از زمانی که من یازده سال پیش به مجموعه‌ی مدیریتی اضافه شدم، تلاشم بر این بوده که ملاک را فاقد بخش جنسیتی بکنم و به طریقی نگاه مردانه را خنثی کنم.

**قبایبان:** در کل، از اینکه امروز از خارج به ما حکم می‌کنند که برویم سراغ کارهای زنانه و زنان را در اولویت قرار دهیم، اصلاً خوشم نمی‌آید و اصلاً هم مایل نیستم که با این جریان همصدا شوم و به نوعی تبدیل به بازوی سلیقه‌ی خارج شوم.

**شرف‌جهان:** بازار تحمیل می‌کند که اگر زنانه کار کنید در قالب مفاهیم ساده و سردستی، حتماً کارتان به بازار راه پیدا می‌کند.

**قبایبان:** و متأسفانه راه هم پیدا می‌کند و من مبارزه می‌کنم، حتی اگر موقعیت خودم را به خطر بیندازم. من از این نظر کار را انتخاب می‌کنم که کار اصیل باشد، بدون اینکه در نظر بگیرم زن یا مرد انجام داده است.

**شرف‌جهان:** از طرف دیگر، باید در نظر بگیریم که هنرمندان زنی که می‌خواهند به طور حرفه‌ای کار بکنند چقدر مشکل دارند و اگر ایده و «کانسپت» اصلی‌شان در مورد آزادی جنسی باشد، چقدر بیشتر مشکل خواهند داشت. بسته به اینکه نمایشگاه در کجا برگزار می‌شود، موضع ما می‌تواند متفاوت باشد. ما نمی‌توانیم منکر انقلاب جنسی در این نسل شویم. هنرمندان زن نسل ما جنسیت‌زدایی شده بودند، ولی اکنون متفاوت شده است و این جریان مثل یک انفجار در جامعه است. این را دیگر در خفا انجام نمی‌دهند، بلکه مستقیماً، و نه کنایی، می‌خواهند آزادانه نمایش دهند، اعم از زنان و دگرباشان جنسی.

**قبایبان:** درباره‌ی مسئله‌ی جنسیت هنرمند و آثارش، باید بگویم که برای نمایشگاه بین‌المللی، من این مسیر را پله پله رفتم. خودم هم چادر بردم، ولی بسیار مواظب بودم. این مربوط به گذشته‌ی دور است که هنوز بحث کلیشه شدن این قبیل کارها نبود. در واقع، اول مسیر بود، ولی در سال ۲۰۱۷، همین نمایشگاه را در فستیوال «Les Rencontres d'Arles» با همکاری «نیوشا توگلیان» برگزار کردیم.<sup>۲</sup> در مقابل ما یک خانم آمریکایی بود که نمایشگاه زنان عکاس ایران را در آمریکا برگزار کرده بود. سریع نام نمایشگاه را «ایران، عرب و منطقه» می‌گذارند. جدالی بین ما و ایشان در گرفت که من پیروز شدم.<sup>۳</sup>

اولاً، ما آدم‌های زیادی داریم در ایران که روی هنر ایران تسلط دارند و می‌توانند خودشان یک نمایشگاه را معرفی کنند. اصلاً نیازی به این نیست که یک خانم آمریکایی یا فرانسوی بیاید ایران کار جمع کند و ببرد جایی نشان دهد. گالری‌دارهای ایرانی این توانایی را دارند که این کار را انجام دهند. من از اول اسفند به آنها [تعدادی از هنرمندان] گفتم که اگر کارهایتان را یک خارجی برای برگزاری نمایشگاه ببرد، واقعاً افتضاح است. این مملکت به بلوغی رسیده است که افراد بتوانند بروند خودشان را معرفی کنند؛ نیازی به خارجی ندارند. ثانیاً، اگر شما بروید تنها دنبال زنان، کار عجیبی است: یعنی ما آنقدر توسری‌خور هستیم که شما زنان ما را برای برگزاری نمایشگاه می‌برید و بعد می‌گویید آنقدر هم توسری‌خور نیستند.

ما چون کولکتور و موزه و سازمان [حمایت‌کننده] نداریم، یک چاره برای معرفی آثار در ایران این است که از طریق معرفی کردن در خارج به داخلی‌ها بگوئیم که باور کنید خارجی‌ها خیلی خوش‌شان آمده است، پس شما هم یک نظری به ما بیندازید. مرتب به این شکل در حال اتفاق افتادن است.

**شرف‌جهان:** وقتی می‌توانیم بگوئیم هنرمندی از ایران جهانی شده که نمایشگاه گروهی از خودشان برگزار و دو اثر را هم از هنرمندان ایرانی انتخاب کنند. ما را



فرهاد فزونی (متولد ۱۹۷۹)، ۷۱×۶۶×۴۳ سانتیمتر بدون عنوان، ۲۰۱۱، نقاشی آمیخته، (تمامی حقوق این اثر هنری متعلق به فرهاد فزونی است؛ تصاویر را گالری طراحان آزاد فراهم کرده است.)

**Farhad Fozouni (b. 1979), Untitled, 2011,** mixed media, 28 x 26 x 17 in. (71 x 66 x 43 cm) (artwork © Farhad Fozouni; photographs provided by Azad Art Gallery)

<sup>۲</sup> نمایشگاه «ایران، ۳۸ سال بعد: ۶۶ عکاس ایرانی» توسط آنهایتا قبایبان و نیوشا توگلیان در جشنواره‌ی «بوسنون» از ۲۳ اوت ۲۰۱۳ تا ۱۲ ژانویه ۲۰۱۴ برگزار شد. بنگرید به کاتالوگ او که روایت می‌کند: عکاسان زن از ایران و جهان عرب، ویرایش توسط «کرستن گرش»، انتشارات موزه هنرهای زیبا، بوسنون، ۲۰۱۳. برای اعلامیه‌ی مطبوعاتی، مراجعه شود به <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/172/iran-year-38>

<sup>۳</sup> نمایشگاه «او که روایت می‌کند: عکاسان زن از ایران و جهان عرب» در موزه هنرهای زیبای «بوسنون» از ۲۳ اوت ۲۰۱۳ تا ۱۲ ژانویه ۲۰۱۴ برگزار شد. بنگرید به کاتالوگ او که روایت می‌کند: عکاسان زن از ایران و جهان عرب، ویرایش توسط «کرستن گرش»، انتشارات موزه هنرهای زیبا، بوسنون، ۲۰۱۳. برای اعلامیه‌ی مطبوعاتی، مراجعه شود به <https://www.mfa.org/news/she-who-tells-a-story>



به شکل یک «پکیج» نگاه می‌کنند: زنان ایرانی، ایرانی‌ها و هنرمندان منطقه. این اسمش «جهانی شدن» نیست و در نهایت از پشت مرزها به ما نگاه می‌کنند و «آفرین» می‌گویند. شما هم یک کارهایی می‌کنید. بنابراین، برای من هدف نبوده است و فکر نمی‌کنم برای هنر ایران مفید باشد. [منظور کار کردن با «کیوریتور» غربی است.]

**مجد:** پروپوزال‌هایی که برای نمایشگاه برگزار کردن به دست ما می‌رسد یا عنوان «MENASA [خاورمیانه، آفریقای شمالی و آسیای جنوبی]» که تازه اختراع کرده‌اند در آن هست، یا فقط «خاورمیانه». ما در نظر می‌گیریم که چه کسی کیوریتور هست و کجا دارد برگزار می‌شود، ولی موضوعی که به آن توجه می‌کنیم «اکسپوژر» [به معنای «به معرض نمایش گذاشتن»] است، چون ما مجبوریم یک جاهایی سرمایه‌گذاری کنیم، حتی اگر اعتقاد قلبی به موضوع و «تم» و هنرمندان منتخب نداشته باشیم. با این وجود، اگر بدانیم که مثلاً در دانشگاهی در «فیلادفیا» نمایشگاهی برگزار می‌شود که برای کارنامک هنرمند خوب است، حمایت خود را نشان می‌دهیم. لزوماً کاری که عملاً یک گالری انجام می‌دهد با اعتقادات و خط‌مشی ایده‌آل گالری یکی نیست. برای شرکت در رویدادهای بین‌المللی، گالری‌ها، موارد گوناگون را مورد بررسی قرار می‌دهند. برای یک گالری غربی یا شرق دور، آرت فیر جایی است که در آن شرکت می‌کنند تا آثارشان را بفروشند، ولی برای ما اینچنین نیست. برای ما بیشتر بخش اکسپوژر مهم است، چون وقتی درهای کشور بسته است و نمی‌توانند بیایند تا هنر تو را ببینند، تو مجبوری بروی تا خود را نشان دهی و این بسیار پرهزینه است. لزوماً هر کاری را که گالری‌های ایرانی می‌کنند طبق تعاریف جهانی آن کار نیست.

### مسیر آینده‌ی هنر ایران

**قبایبان:** از نظر من، هنر جالب، هنر متعهد است.

**شرف‌جهان:** با توجه به مسائلی که مطرح شد، به نظرم آینده‌ی هنر ایران کمی نگران‌کننده است. بازار هنر کلیشه‌هایی را شکل می‌دهد که جلوی جریان نوین هنر را می‌گیرد. حتماً در آینده اتفاقاتی می‌افتد، ولی فعلاً در این مدار موجود که تعداد گالری‌ها در حال زیاد شدن است و شما دارید در مورد گالری‌ها حرف می‌زنید این بازار تأثیر جالبی نگذاشته است. یعنی از یک جای دیگر باید حرکتی شروع شود. حکومت در حال اعمال محدودیت است، بدین معنی که آثار فقط باید در گالری‌ها نمایش داده شوند. علاوه بر این، ما هیچ فضای آزاد دیگری نداریم و گالری‌ها تحت تأثیر بازار قرار می‌گیرند. به علت همان مسائلی که گفتیم، کار خیلی مشکل می‌شود.

**مجد:** من فکر می‌کنم [هنر ایران] مسیر طبیعی‌اش را با سرعت بسیار کم طی می‌کند (البته اینکه «طبیعی» چیست در فرهنگ ما خودش بحثی است) و همانطور که خانم قبایبان گفت، به مسیرش ادامه خواهد داد. ممکن است مسیری که ما دوست داریم در ده سال اتفاق بیفتد یا تا پنجاه سال بعد هم اتفاق نیفتد، ولی در یک مسیری است که باید برود، مانند داستان «دموکراسی» است که نمی‌تواند سریع اتفاق بیفتد و زمان می‌خواهد. تعداد گالری‌های زیادی با رویکرد اقتصادی می‌آیند؛ یا می‌مانند یا می‌روند. آنچه ماندگار خواهد بود مسیری است که به صورت طبیعی پیش می‌رود، با وجود تمام تأثیرات منفی‌ای که بازار دارد؛ و این هم بخشی از «پروسه» است.

**قبایبان:** من نسبت به این موضوع [آینده‌ی هنر ایران] خیلی خوشبین هستم. من فکر می‌کنم ما در یک نقطه‌ی عطفی هستیم و اتفاقاتی که در حال افتادن است، نه با این

کمیّت بوده و نه با این کیفیت. البته سال‌ها و دهه‌ها طول می‌کشد به جایی برسد، ولی من فکر می‌کنم جنبه‌های قدیمی تمدن ایران متبلور شده در گونه‌های جدید بیان به شکل هنری.

رزیتا شرف جهان صاحب گالری طراحان آزاد و یک هنرمند تجسمی است. او مدارک کارشناسی ارشد و کارشناسی خویش را به ترتیب در رشته‌های پژوهش هنر (۱۹۹۵) و نقاشی (۱۹۹۱) از دانشگاه تهران کسب کرد و تاکنون نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی متعددی را برگزار نموده است.

آناهیتا قباپیان دارای دکترای تاریخ از دانشگاه «پاریس دیدرو» در زمینه‌ی تاریخ سیاسی جهانی است. پس از تدریس در پاریس به مدت ۱۰ سال، به ایران بازگشت و در سال ۲۰۰۱ گالری راه ابریشم را در حوزه‌ی عکاسی ایرانی تأسیس کرد. او در سال ۲۰۰۹، در موزه‌ی «برنالی پاریس» «ایفای نقش کرد؛ از آثار او میتوان عکاسی به عنوان مدیر هنری نمایشگاه دوسالانه‌ی «فتوگوی ایرانی: نگاهی بر ابداعات معاصر در ایران (۲۰۱۱)» را نام برد.

مریم مجد کیوریتور پژوهشگر و منتقد هنر است که در زمینه‌ی هنر ایرانی مدرن و معاصر تخصص دارد. او در گالری اثر تهران مشغول به فعالیت است، در دانشگاه هنر تهران تدریس می‌کند و کیوریتور نمایشگاه‌های متعدّد انفرادی و گروهی و نمایشگاه‌های بازنگری آثار هنرمندان بوده است. مجد اثرات فراوانی را مانند کاتالوگ‌های نمایشگاهی، مقالات هنری، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌ها- ویرایش و چاپ کرده است.

معصومه مظفری از ۲۰۰۵ تا ۲۰۰۸ رئیس انجمن نقّاشان ایران بود و در همین سمت از ۲۰۱۳ تاکنون ایفای نقش کرده است. او در دانشکده‌ی معماری و هنر دانشگاه آزاد، از ۱۹۹۱ تا ۲۰۱۱، مربی بود. مدارک کارشناسی (۱۹۸۸) و کارشناسی‌ارشد (۱۹۹۸) خویش را در رشته‌ی نقاشی، از دانشگاه آزاد تهران اخذ کرد. مظفری تعداد کثیری از نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی را در گالری‌های داخلی و خارجی، برگزار نموده است.

کامبیز موسوی اقدم استادیار دانشگاه هنر تهران است. او دکترای خود را در زمینه‌های تاریخ هنر و مطالعات بصری از دانشگاه «منچستر» در سال ۲۰۰۹ دریافت کرد. عنوان رساله‌ی دکترای او «آنتروپو: بین فرم هنری و بی‌فرمی؛ با رویکردی ویژه به هنر معاصر ایران» است. موسوی اقدم درباره‌ی استعمال، تفسیر مجدد و تحوّل «مدرنیسم» در ایران، پژوهش کرده است.

کیوان موسوی اقدم دانش‌آموخته‌ی دانشگاه آزاد تهران و دارای مدارک کارشناسی (۲۰۰۹) در عکاسی و کارشناسی‌ارشد (۲۰۱۵) در پژوهش هنر است. او فلسفه‌ی هنر و تاریخ هنر و عکاسی را در مؤسسات خصوصی تهران تدریس می‌کند و مترجم و نویسنده‌ی مقالاتی برای مجلات هنری در ایران بوده است. پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد موسوی اقدم به بررسی رابطه‌ی بین حکومت و جنبش‌های هنری موجود از دهه‌ی ۱۹۵۰ تا دهه‌ی ۱۹۷۰، پرداخته است؛ پژوهش فعلی او نقش باستان‌شناسان غربی را در شکل‌گیری گفتمان هویت ایرانی‌دوره‌ی «پهلوی» (۱۹۲۵-۱۹۷۹) مورد بررسی قرار می‌دهد.