

## ابتدا زندگی بعد هنر؛ گفت‌وگو با محمدرضا جودت

شروین طاهری و علی گلستانه

محمدرضا جودت (متولد ۱۳۱۸) از مؤسسان تالار ایران (قندریز) در دهه‌ی ۱۳۴۰ بود و در تولید و تدوین مهم‌ترین متون منتشرشده در این نهاد (نقدها، گفت‌وگوها، و ترجمه‌ها) مشارکتی تعیین‌کننده داشت. جودت علاوه بر نقاشی و طراحی معماری، تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۸۰ به تدریس معماری در دانشگاه مشغول بود. ترجمه‌ی او از کتاب درخشان دانالد کاسپیت با نام *پایان هنر* (نشر آرمانشهر، ۱۳۸۹) که نقدی کوبنده است بر جهان معاصر هنر، در امتداد ایده‌های منسجم‌اش در معماری و هنر، بازتاب‌دهنده‌ی اعتقاد آرمانخواهانه‌ی او به نقش فعال هنر در شکل‌دادن به زندگی اجتماعی است. دوفصلنامه‌ی *ما* (معماری ایران) به سردبیری او هم، که انتشارش از اوایل دهه‌ی ۱۳۸۰ آغاز شد، از معدود نشریات ایران در حوزه‌ی معماری بود که با تمرکز بر بحث‌های نظری و نقد معماری، بدون پذیرش آگهی و کمک‌های مالی بیرونی، با پافشاری معناداری از همراهی با بازار رسمی این صنعت پرهیز کرد. گفت‌وگوی زیر در اسفندماه ۱۳۹۵ و در دفتر معماری او در تهران انجام شده است.

شروین طاهری: با سلام خدمت شما جناب جودت، از اینکه این فرصت را برای صحبت و گفتگو در اختیار ما قرار دادید متشکریم. بد نیست پیش از طرح پرسش‌ها به سراغ مسئله تالار برویم.

علی گلستانه: برای شروع فکر می‌کنم لازم باشد یک مقدمه کوتاه بگویم. هنر نقاشی مدرن به دلیل ماهیت اش نیازمند شیوه‌ی نمایش تازه بود. شکل‌گیری تدریجی سالن‌ها که در محل عبور و مرور شهروندان قرار داشتند و هم‌زمان با آن شکل‌گیری مطبوعات مربوط به مسائل هنری و نهاد نقد، مناسبات تازه‌ای میان هنرمند و جامعه ساختند. این امر بر موضوعات هنری نیز مؤثر است و کم‌کم مضامین مربوط به زندگی شهرنشینان و بخش‌های فرودست جامعه به مرکز آثار منتقل می‌شوند. جنبش رئالیسم در فرانسه نمونه‌ای برای این تغییر جهت است. اما نهادهای توزیع تصویر در هنر ایران موفق به ایجاد چنین نسبتی نمی‌شوند. موزه‌ها، گالری‌ها و محل‌های نمایش آثار معمولاً مخاطبانی خاص را جلب می‌کردند و عموم جامعه با امر تصویری نو بیگانه می‌ماندند. این مخاطبان خاص را یا روشنفکران تشکیل می‌دادند یا بخش مرفه جامعه و حتی خود دست‌اند کاران تولید هنری. این‌طور به نظر می‌رسد که تالار قندریز اولین گالری ایران بود که تنها برای نمایش آثار تأسیس نشد؛ بلکه علاوه بر برگزاری نمایشگاه به تولید متون نظری نیز مبادرت ورزید. این آثار در نسبت به دهه‌ی ۴۰ حجمی قابل توجه داشتند و می‌کوشیدند امکان دیالوگ میان مخاطب شهرنشین و آثار نوی هنری را برقرار سازند. تجربه تالار از نظر شما چگونه بود؟

جودت: برای ارزیابی تالار بهتر است به کتاب تازه منتشرشده‌ی «تالار قندریز» کار آقای پاکباز و موریزی‌نژاد رجوع کنید و البته نقدی که آقای مراد ثقفی در شماره‌ی ۱۳ مجله گفتگو درباره تالار نوشته‌اند. ارجحیت این مقاله نسبت به کتاب شاید در تلاش نویسنده برای ارزیابی کار ما باشد. ایشان هم مدارک ما را دیده‌اند و هم با آقای ممیز، پاکباز و من به گفت‌وگو نشست‌اند. گویا آرمان‌گرایی ما به قضاوت ایشان فاقد ظرفیت واقعی لازم بود و سرانجام هم به شکست تالار ختم شد. این واقعیتی است که نمی‌توان از آن چشم پوشید. منتهی به نظر من و به‌طور کلی مسئله‌ی هنر فقدان حامی هنری است. هنر بدون حامی نمی‌تواند وارد تعامل با سازوکارهای اجتماعی شود، در تمام جهان سرمایه‌گذاری برای حمایت از هنر وجود دارد و این سرمایه‌گذاری مبالغ کلانی را شامل می‌شود. در ایران نهادهای صاحب سرمایه در جهاتی دیگر سرمایه‌گذاری می‌کنند و این سرمایه‌ها هرگز ثمربخش نبوده است. برای مثال سرمایه‌گذاری برای ساخت مدرسه یا مسجد، فاقد جنبه‌ای معمارانه است. جنبه معمارانه به این معنا که محیط و فضای آموزشی یا عبادی می‌بایست مخاطبان‌ش را برای موضوع موردنظر آماده کرده و امکان آموزش یا عبادت را فراهم آورد. گروپیوس معتقد بود اهمیت فضای معمارانه مثلاً در آموزش، نیمی از خود آموزش را تشکیل می‌دهد، تا جایی که برخورد دانشجو با این فضا، او را برای مواجهه مؤثر با اجتماع آماده می‌سازد. من از ۱۵ سالگی تا هم‌اینک که ۷۷ سال دارم همیشه با این نبود حامی دولتی درگیر بوده‌ام. حامی دولتی هیچ‌گاه حامی مؤثری نبوده است، حالا یا به دلیل جهت‌گیری‌های خاص و یا به دلیل فقدان بودجه‌ی کافی. برخی پروژه‌های آبرومند مثل موزه‌ی هنرهای معاصر هم خارج از ساخت دولتی و توسط نهادهای خارج دولتی تأمین بودجه شده‌اند. تالار با آرمان‌گرایی ما به‌نوعی در جهت رفع همین مشکل، بنا شد. تالار می‌کوشید از طریق انتشار برخی متون و نمایش کارها، جامعه را با هنر نوگرا آشنا کند. منتهی پاسخ‌ها و گفت‌وگوهای ما در برخورد با پرس‌وجوهای دانشجویان، آن‌ها را متقاعد نمی‌کرد. در مجموع علی‌رغم تلاش‌های تالار، همچنان نبود نهادهای حامی هنر و به تبعش بازار طبیعی مبادله آثار هنری مشکل‌کیدی و مانع اصلی هنر باقی ماند.

اگر نخواهم یک‌طرفه دست به قضاوت بزنم، معضل دومی که پیشروی هنر ما قرار دارد به خود هنرمند هم بازمی‌گردد. در متنی از چخوف، این پرسش طرح‌شده بود که چطور می‌توان مسئله‌ی دروغ را از بین برد، در ادامه‌ی همین متن طرح می‌شود که در سیاست، عشق، و پزشکی امکان دروغ گفتن وجود دارد؛ اما هنر نمی‌تواند دروغین باشد و به‌تبع آن کسی که نام هنرمند را با خود حمل می‌کند می‌بایست این موضوع را موردتوجه قرار دهد. این همان نکته‌ی باریکی است که در میان جمع‌های هنری هنوز جای نگرفته است. ظاهراً به دنبال حاکم‌شدن دروغ در فضاهای دیگر، هنرمند نیز از نتایج آن بی‌نصیب نمانده. به‌طور کلی صداقت در هر کاری فارغ از تائید یا تکذیب دیگران اصلی مهم است. بدین ترتیب علاوه بر مشکل اول که همان نبود حامی برای هنر است، مانع بعدی مشارکت هنر در اجتماع، حاصل این فقدان صداقت خود هنرمند هم هست.

علی گلستانه: همان‌طور که گفتید به حامیان دولتی نمی‌توان اعتماد کرد! هر حمایتی از طرف آن‌ها معمولاً با جهت‌دهی به محتوای آثار موردحمایت همراه می‌شود. ولی از سوی دیگر سرمایه‌های خصوصی هم می‌تواند منجر به‌نوعی خودفربیی در هنرمند شود. ورود این سرمایه‌ها به بازار هنر فعلی منجر به برخی کنش‌های اقتصادی پنهان هم شده است. ولی آنجا که

به تأثیرپذیری هنرمند مربوط می‌شود، به نظر می‌رسد که صورت خصوصی‌شده‌ی حامیان، این تصویر را برای هنرمند می‌سازد که او موجودی منفرد و جدا از اجتماع است؛ چراکه هنرمند برای کسب منافع، نیازی به درگیری با واقعیت اجتماعی در خود احساس نمی‌کند و تنها کافی است حامی را متقاعد کند. این امر دگرذیسی حامی به مخاطب یا مبدل شدن مخاطب به خریدار را در بر دارد. مثال این دگرذیسی، موضوعات فعلی است که در آثار ارائه‌شده در حراج‌ها قابل‌پیگیری است. یکی از هنرمندان معاصر در مصاحبه‌ای که چند وقت پیش انجام شده بود می‌گوید «به بیننده هیچ نیازی ندارم»، اما هم‌زمان آثارش را در نمایش‌های خصوصی ارائه و به فروش می‌رساند. دوشان درجایی می‌گوید، اثری که مخاطب نداشته باشد اصلاً وجود ندارد، حال آنکه در صورت‌بندی تازه اثر به شرط داشتن خریدار اصلاً وجود دارد!

شروین طاهری: در ادامه سخن علی، تصور می‌کنم که تالار از طریق میانجی‌گری و مداخله در مناسبات تولید هنری می‌کوشد، نقش اثرگذار «محصول هنری» را برجسته کرده و محل مواجهه‌ی مخاطب را از میدان بازار به میدان خود اثر بکشاند. شاید تعبیر شکست جریان تالار به خاطر سوژکتیویسم درونی‌اش بوده باشد، یا همان آرمان‌گرایی که شما طرح می‌کنید. آیا می‌توان از نو این نقش میاجی را تعریف کرد؟ آیا می‌شود بار دیگر جریانی مثل تالار را تأسیس کرد؟

جودت: شکل‌گیری نهادهای هنری و سامان اجتماعی اگر یک‌روند تصور شود، در خود اروپا و از انقلاب فرانسه تا پایان جنگ دوم به مدت حدوداً ۱۵۰ سال نیاز داشت تا تحقق یابد، از این منظر شاید ما از انقلاب مشروطه تا به حال هنوز باید منتظر بمانیم! تلاش‌های صورت گرفته در پیش از انقلاب در دهه ۴۰ و ۵۰، به نظر می‌رسد که به نتایج قطعی نرسیدند و فرصت ارزیابی جامع آن‌ها نیز روی نداده. پس از انقلاب نیز به نظر می‌رسد دوره‌ی بحرانی را می‌گذرانیم. نهادهای آموزشی و خود هنرمندان، هیچ‌یک نشانه‌ای از امکان شکل‌دادن به جریانی مثل تالار را در خود ندارند. اگر تنها بخواهیم از دید هنرهای تجسمی به این موضوع نگاه کنیم و اگر تنها این نگاه را به هنر ایران محدود کنیم، هنر با بن‌بست روبه‌رو شده است. درعین حال این وضعیت بحرانی را به‌طور عام می‌توان در کل جهان نیز پی گرفت. هرگاه می‌خواهم این موضوع را برای خود صورت‌بندی کنم، جریان هنری را به‌پیش از دهه‌ی ۷۰ میلادی و پس‌از آن تقسیم می‌کنم. چندی پیش مطالعه‌ی جایزه‌ی ترنر که موزه تیت لندن به نقاشان برتر در هر سال اهدا می‌کند را پی گرفتیم. این جایزه سالانه بیش از چهار میلیون بیننده دارد، دو برابر موزه هنر مدرن نیویورک، موما. تیت از ۱۹۸۴ شروع به اهداء این جایزه کرده، مکانیسم جایزه ترنر به این صورت است که، چهار داور از میان کارهای ارسالی، چهار کاندیدا را برمی‌گزینند، سپس به آن چهار نفر اعلام می‌شود تا خود را برای انجام کار نهایی‌شان آماده کنند و سرانجام از میان آن‌ها یک نفر برگزیده می‌شود. نفر اول برنده‌ی بیست‌وپنج هزار پوند می‌شود و سه کاندیدای بعدی نفری ۵ هزار پوند می‌گیرند. فرصت بررسی این جایزه تا به آخر را نداشتیم، اما کارهای برگزیده از ۱۹۸۴ را تا جایی که فرصت بود بررسی کردم. در میان برگزیدگان گاهی هنرمندان غیرنقاش هم دیده می‌شوند، اما عمده‌ی برگزیدگان را نقاشان تشکیل می‌دادند. راستش برای خودم، مطابق داستانی از اورهان پاموک که در آن متوفایی امکان حضور در مراسم خاکسپاریش را می‌یابد، متصور شدم که اگر ترنر می‌توانست این آثار را ببیند چه می‌گفت؟ آیا در گور نمی‌لرزید؟! باین‌وجود، همین کارها با همین کیفیت

موفق می‌شوند ۴ میلیون مخاطب را جذب کنند، موما و دیگر موزه‌های مدرن هم سالانه موفق می‌شوند با سازوکارهای تبلیغاتی میزان قابل توجهی از مخاطبان را به خود جذب کنند، حتی وقتی موضوع نمایش آثار کلاسیک مدرن است هم، برای نوبت گرفتن می‌بایست از چندین ماه قبل وارد عمل شد و صف‌هایی طولانی برای دیدار از آن‌ها شکل می‌گیرد. این نشان می‌دهد موقعیت نهادی موجود در آنجا موفق به جذب مخاطب شده است. اگر پروپاگاند و مسائلی پشت پرده را نادیده بگیریم، روندهای پیچیده‌ای را که در فصول کتاب هفت روز در جهان هنر نوشته‌ی سارا نورتون طرح شده، بازهم نمی‌توان از این موفقیت چشم پوشید.

علی گلستانه: این مورد که گفتید تا حدودی مربوط به سیر تاریخی سالن‌ها و بعدتر گالری‌ها و زندگی شهری بوده. از اشاره‌ی شما به پیش از انقلاب ۵۷ این طور می‌توان نتیجه گرفت که هنرمندان مستقلی مثل ضیاپور یا خود شما یا الخاص کوشیده‌اید این نهادها را به صورت مستقل ایجاد کنید، یعنی موقعیتی برای روبروشدن اثر با جامعه بدون میانجی پول. پرواضح است که این وضعیت در حال حاضر هم نوعی امر محال است. آیا تنها باید منتظر تغییر وضعیت ماند؟ راه برون‌رفتی نمی‌توان جست؟

جودت: واقعیت این است که در موقعیت کنونی ما، هنر متولی دارد. متولی به مراتب قدرتمندتر از گذشته و اکثر هنرمندان قادر به کنار آمدن با این متولیان نیستند؛ در نتیجه هنرمندان در یک انزوای خاص و تحت روابطی محدود کار می‌کنند.

علی گلستانه: به این ترتیب مهم‌ترین مانع را دولت می‌دانید؟

جودت: بله، و البته دولتی که با مبانی ایدئولوژیکی خاص عمل می‌کند. انجمن‌های صنفی هم دچار مشکلات جدی هستند و قادر به انجام کارهایی که در گذشته می‌کردند نیستند، مثل برگزاری دوسالانه‌ها. علت تلاش دولت برای دیکته‌ی غایات خودش است. بنابراین هنرمندان صادق با بن‌بست مواجه می‌شوند و نمی‌توانند مقاصد مستقلشان را پیش ببرند. فقط خوشحالییم که با این شرایط همچنان به کارشان ادامه می‌دهند.

شروین طاهری: به نظرم آنچه از نو امکان طرح این دست پرسش‌ها را علی‌رغم انسداد فعلی میسر می‌کند این است که پس از وقفه‌ی ۵۷، حاکمیت از نو به دنبال پروژه‌ی مدرنیزاسیون از بالا است. این به ساخته شدن شبه طبقه‌ای انجامیده که الزاماً از قواعد حاکمیت پیروی نمی‌کند. در واقع تصور حاکمیت این بوده که با شکل دادن به یک طبقه‌ی صاحب سرمایه، امکان برقراری روابط «طبیعی» درون اجتماع مدرن خودبه‌خود میسر می‌شود. اما در عوض شکاف تازه‌ای بروز کرده. در جریان هنر آوانگارد در ابتدای قرن بیستم، که شکاف‌های بنیادین

حاصل از صنعتی شدن در اروپا و آمریکا بروز کرد، هنر به میانجی این شکاف مبدل شد و کوشید هویت «افراد بازمانده» در این شکاف را بازنماید. امروز هم با ظهور شکاف‌های تازه امکان طرح پرسش از معنا و نقش هنر بار دیگر میسر شده است. فکر نمی‌کنید یکی از راه‌های برون‌رفت از این انسداد تلاش برای سازمان‌دادن به تعریفی نو از نقش هنر و هنرمند باشد؟ آیا این مسیر هم با مانع روبرو است؟

جودت: در جهت مسئله‌ی تعریف هنر، آگاهی خود هنرمندان نقطه‌ضعف است. ناآگاهی خود ما بسیار است. وقتی از یک نقاش می‌پرسید که چرا نقاش شده، نمی‌تواند پاسخ دهد. در مطالعاتم بارها دیده‌ام که هنرمند حتی ساعت و روز تصمیمش برای هنرمند شدن را به یاد دارد. نوعی خاطره از این تصمیم وجود دارد. می‌تواند درباره علت انتخابش سخن بگوید. مثالی زنده می‌زنم: معماری آمریکایی که چندی پیش در سن نود دوسالگی درگذشت، به یاد می‌آورد که در حدود چهل‌سالگی‌اش در پارکی نشسته بود و مجله‌ای قدیمی را ورق می‌زد، تصاویر مجله مربوط به کارهای معمار آلمانی جی.جی.پی. او د توجهش را جلب می‌کنند؛ از این لحظه او تصمیم می‌گیرد که معمار شود. حتی ساعت این تصمیم را هم ثبت می‌کند. بدون داشتن خاطره چطور می‌توان با هنر ارتباط برقرار کرد؟ به‌تازگی فیلم «هیروشیما عشق من» اثر آلن رنه را تماشا کردم. نقدی کوچک درباره فیلم منتشر شده بود که به نظرم با فیلم می‌خواند. منتقد می‌گفت انگار آلن رنه می‌خواهد بگوید خاطره‌ها هویت انسان‌ها را می‌سازند، اما خاطره‌ها هم به‌مرور رنگ می‌بازند. من نکته مهمی در همین خاطره‌داشتن دیده‌ام، اگر بتوانیم خاطره‌ای قوی وزنده داشته باشیم آنگاه می‌توانیم پرسش‌هایی درست بپرسیم. در دانشکده‌های اروپا و آمریکا، اساتید به دانشجویانشان تأکید می‌کنند که هنرمند را تحت فشار نگذارید، ارتباط با اثر از طریق تفاسیر و گفته‌های دیگران درباره آثار او میسر می‌شود. به یاد دارم یک‌بار جلال مقدم به آتلیه من آمده بود. آن زمان آتلیه‌ها معمولاً پاتوق دوستان مختلف بود. او نشسته بود و مشغول تحلیل کاری از من بود. بسیاری از نکاتی که می‌گفت درست بود؛ اما این تفاسیر مرتبط با من و کارم نبود یا من احساس تعلقی به آن‌ها نمی‌کردم. بار دومی که آمد به او گفتم که چرا خودش دست‌به‌کار نمی‌برد. گفت نمی‌شود، بومی را برمی‌داری، رنگ را بر پالت می‌گذاری، اما همین که می‌خواهی قلم‌مو را به بوم برسانی، انگار دستی مانع می‌شود، می‌پرسد چرا نقاشی می‌کشی؟

علی گلستانه: شاید این همان آماتور درونی هر هنرمند است که پیکاسو می‌گفت همیشه در کنارش قرار دارد!

جودت: شاید. پیکاسو می‌گفت شما با احساساتان نقاشی می‌کشید با عناصر ناخودآگاه درونی. اما ما چون حالت منتقد به خود گرفته‌ایم، می‌خواهیم در همان لحظه کار خود را نقد کنیم و این ناممکن است.

علی گلستانه: این تعریف با تأکید بر خلاقیت آیا ماهیت دیگر دغدغه‌های مؤثر بر هنرمند را نادیده نمی‌گیرد؟ یقیناً ون گوگ هنگام نقاشی از هر عملش نوعی آگاهی تامه ندارد، اما زمینه‌های دیگری...

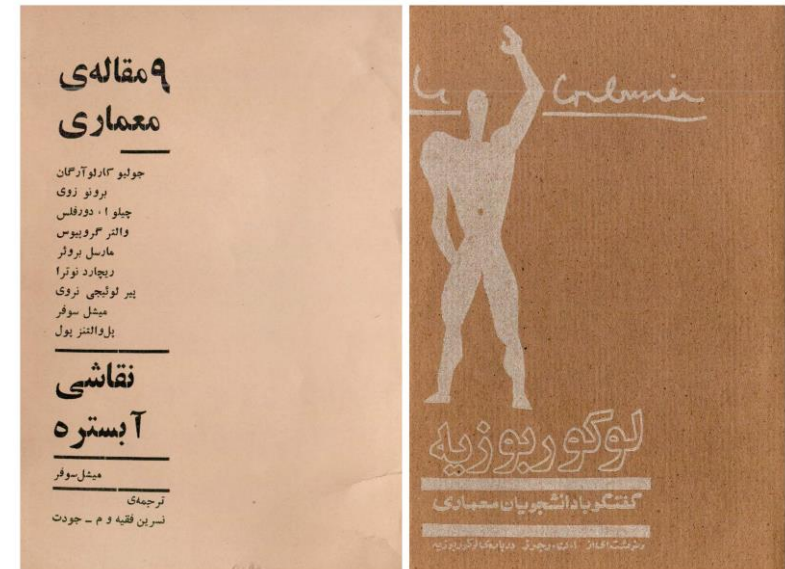
جودت: نه! لحظه‌ی خلاقیت را فراموش نکنید. لحظه‌ی خلاقیت رخداد خاصی است. جدای از سواد، حساسیت‌های هنرمند، شناخت او از اجتماع، یا حتی کارکردهای عملی، مثلاً در معماری که خواست‌ها روشن هستند، باز هنگامی که می‌خواهی خطی بکشی و طرحی بسازی مسئله‌ی دیگری است. تمام شناخته‌ها در ذهن ما ملکه است، اما هنگامی که قلم بر روی کاغذ قرار می‌گیرد همه‌چیز کنار می‌رود، این لحظه‌ای بحرانی است. تمام هنرمندان این لحظه را در پیش دارند، ژرژ سورا گام‌هایی که برمی‌دارد با شناخت گذشته است، اما در هنگام خلق دیگر به آن شناخته‌ها فکر نمی‌کند.

علی گلستانه: آیا این آموزه‌ی انگیزش‌های درونی هنرمند خود پوششی برای توجیه محصولات عجیب‌وغریب معاصر نیست؟ یک دستورالعمل برای فرار از مواجهه؟

جودت: لحظه‌ی خلق را نمی‌توان آموخت. بحث خلاقیت خارج از هر دستورالعملی قرار می‌گیرد. هیچ نظام آموزشی نمی‌تواند این لحظه را آموزش دهد. مکتب باوهاوس تمام کوشش اش را بر همین مسئله متمرکز کرده بود. از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۶ که گروپیوس به خاطر گرایش سیاسی از دانشکده استعفا داد، هنوز دپارتمان معماری را برپا نکرده بود، چراکه معتقد بود دانشجویان هنوز آماده‌ی معماری نیستند. ایجاد کارگاه‌های متنوع و مختلف از تئاتر و سینما تا شیشه‌گری در این مدرسه برقرار بود تا دانشجو را آماده‌ی لحظه‌ی خلق کند. هانس ماپر وقتی رئیس باوهاوس شد سرانجام دپارتمان معماری را گشود. امروزه تعداد انگشت‌شماری از مؤسسات آموزشی وجود دارد که می‌توان این اتصال ویژه میان معلم و دانشجو را در آن‌ها یافت. باوجوداینکه امکانات فراوان است اما دیالوگ خاصی که میان معلم و دانشجو برقرار می‌شود از کیفیت دیگری برخوردار است. این دیالوگ است که همه‌چیز را می‌سازد. کلاس نقد اثر در مدرسه کل آرت لوس آنجلس یکی از معروف‌ترین کلاس‌ها است. باوجوداینکه برای شرکت در کلاس باید از پیش نوبت گرفت، در این کلاس اثر خودش هیچ نمی‌گوید، بلکه دانشجویان را نسبت به پروژه‌هایی که آماده کرده‌اند به بحث و مجادله باهم تشویق می‌کند. ... باوهاوس اگرچه پروژه‌های اجتماعی را اجرا کرد (کوشید برای حفظ مدرسه با صنعت مناسباتی بسازد) اما هرگز تعریفی از هنر ارائه نکرد. گروپیوس نسبت به خلاقیت بسیار حساس بود. معتقد بود معلم حق ندارد به دانشجو بگوید چه بکند، بلکه می‌بایست کار دانشجو را هدایت کند، ابتدا ایده‌ی او را درک و در پروراندنش کمک‌رسانش باشد و سقف آن ایده را بنمایاند. اما در اینجا و در هیچ کجای دیگر این شیوه رایج نیست، کمتر معلمی می‌تواند یافت که آن قدر فروتن باشد تا به‌جای تحمیل خود، تنها راهنمای طرح دانشجو شود.

لحظه‌ی خلق، لحظه‌ی عجیبی است. این را می‌توان در تمام رشته‌های هنری بازشناخت، از سینما تا شعر. حتی در دانش هم لحظه‌ای که دانشمند در آزمایشگاهش مشغول کار است، باز در موضوع مطالعه‌اش چنان غرق می‌شود که تمامی چیزهای دیگر فراموش می‌شوند. مسئله تقویت این لحظات در دانشجو است. تجربه‌ی خود من این مسئله را تصدیق می‌کند. اگر یک نقاش بتواند زنجیرهایش را باز کند، خود تجربه زندگی‌اش را بیان کند، دیگر لازم نیست که برای مخاطب درباره‌ی اثرش توضیح دهد. این مشکل را ما در تالار هم داشتیم. اصولاً نمی‌توان دست به خلق زد مگر ابتدا زندگی کرد. اول زندگی بعد هنر. یا اول زندگی بعد معماری. تمام مشاهیر هنری، مثل ون گوگ که پیش‌تر اشاره‌ای به آن شده، ابتدا زندگی می‌کردند و در گام دوم برای بیان این زندگی به دنبال قالبی بیانی می‌گشتند.

شروین طاهری: بازهم از شما متشکریم که این فرصت را در اختیار ما گذاشتید، امیدوارم بتوانیم جلسات دیگری هم برگزار کنیم تا به بسیاری از موضوعات طرح‌شده در همین جلسه به‌صورت مفصل‌تر پرداخته شود. -

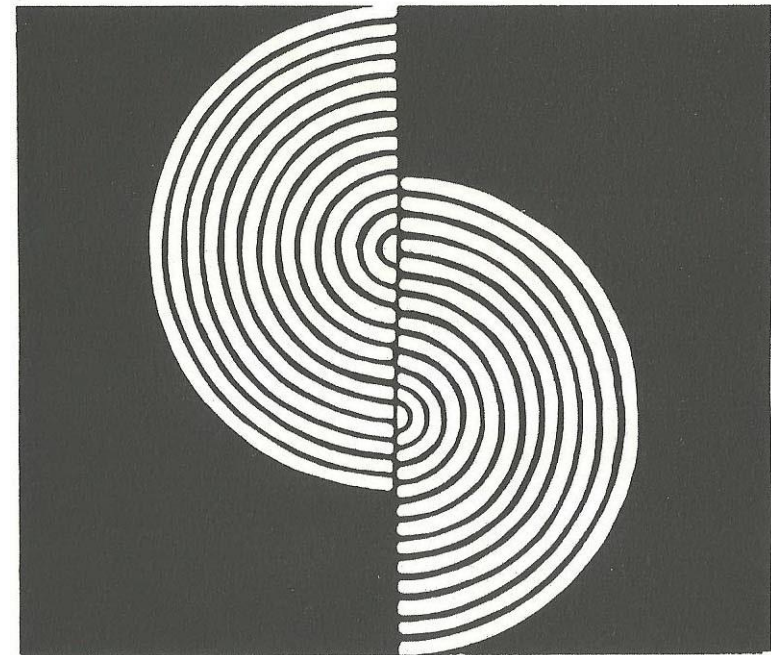




نمایشگاه آثار نقاشی

جویدت

از ۱۰ دی ماه ۴۵ در تالار قندریز :  
خیابان شاهر ضاروبروی دانشگاه





دوستانه معماری ایران، دوره ۱۲ (جدید) شماره ۷+۸ (شماره مسلسل ۴۷+۴۸) بهار تابستان پاییز و زمستان ۱۳۹۳ هـ. ق. ۲۰۱۴ میلادی

برندگان جایزه پریژکر / ۴  
فرانک اُجری، گوردون بنشافت، اسکار تیمایر، کنزو تانکه،  
کاتفرید بوم، هانس هولین، ریچارد میر، آی.ام. پی، کوین راش،  
جیمز استرلینگ، لویی باراکان و فلیپ جانسون  
سنترال فرانک جری به هنگام دریافت جایزه پریژکر

مقاله / تحول‌ها و انقلاب‌ها در طراحی ساختمان از سال ۱۹۸۸ به بعد - فصل دوم  
معرفی طرح / مجتمع تاریخی-توریستی آفرینش / دفتر معماری RMM

Iranian Architecture  
Biannually, New Vol.  
No. 7+8  
(Serial No. 47+48)  
Spring, Summer, Fall  
2014, Winter 2015



تصویرها:

۱. ترجمه‌هایی از محمدرضا جودت، از کتاب‌های منتشرشده در تالار قندریز، ۱۳۴۴.
۲. پُستر کارنمای آثار نقاشی محمدرضا جودت، طرح از رویین پاکباز، ۱۳۴۵ (برگرفته از کتاب *تالار قندریز*، به کوشش پاکباز و موریزی‌نژاد، نشر حرفه:هنرمند).
۳. جلد شماره‌های هفتم و هشتم دوفصلنامه‌ی *ما* (معماری ایران)، ۱۳۹۳.