پایان ترم:
چشم ملموس

Closing Term Exhibition: The Haptic Eye

«For the eye bears the weight of touch.»

Presented by:
The Sculpture Collective, University of Art

Curator: Sepehr Sorudi
Executive Coordinator: Amirreza Veismoradi
Editorial Oversight: Mahsa Eyvazpour

Visual Director: Yousef Alibaba
Graphic Design Team:
Ilya Salimi, Emad Shahidi, Miad Maadi

Venue: Bagh Melli Gallery
Opening: Free entry for the public

پایان ترم: چشم ملموس

«چرا که چشم آبستن لمس است»

به مراقبت انجمن علمی مجسمه‌سازی دانشگاه هنر
سرپرست: سپهر سرودی
دبیر اجرایی: امیررضا ویسمرادی
نظارت بر گردآوری: مهساعیوض پور
مدیریت بصری: یوسف علی‌بابا
تیم گرافیک:
ایلیاسلیمی، عمادشهیدی، میعاد معادی.

گالری پردیس باغ‌ملی
ورود برای عموم در افتتاحیه آزاد است

۱ — اندیشه‌ی جلو آمدن در انسان، بسی قدیمیست. هراکلیتوس پیچیده گو گفته است: (آدمی تنها یک بار می‌تواند از رودخانه گذر کند) هراکلیتوس پیچیده گو شاگردی داشت که از او نیز فرا تر رفت، او گفت: آدمی حتا یک بار نیز نمی‌تواند از رودخانه گذر کند.

سورن کیرکگور
ترس‌ولرز

۲ — رادیکال بودن یعنی بن و ریشه‌ی امور را یافتن. بن و ریشه‌ی انسان اما خود انسان است.

کارل مارکس
تزها

۳ — فرمالیست‌ها پیروان یوحنای قدیس‌اند. آنها معتقدند در آغاز کلمه بود. اما ما معتقدیم که در آغاز عمل بود. کلمه،چنان که از آواشناسی آن برمی‌آید به دنبالش آمد.

تروتسکی
ادبیات و انقلاب

۴ — از همین لحظه ما تشکیل سازمانی مستقل را پیشنهاد می‌کنیم که مرکب از تولید کنندگان فرهنگ جدید باشد، سازمانی مستقل از سازمان های سیاسی و اتحادیه های موجود، چرا که ما در توانایی این سازمان‌ها برای انجام هر کاری غیر از مدیریت وضع موجود تردید داریم. ما عزم خود را جزم کرده‌ایم که یونسکو را به تصرف در آوریم، ولو اگر برای زمانی کوتاه باشد، چرا که اطمینان داریم فورا دست به انجام کاری خواهیم زد که معلوم خواهد شد در تبیین فهرستی طولانی از مطالبات از کمال اهمیت برخوردار بوده است.
گی دوبور
مانیفست سیتواسیونیسم(۱۹۶۰)

۵ — اهمیتی ندارد که این تجربه به شکست بیانجامد، شکست‌ها اگر کامل باشند و تا مرزهایشان کشیده شده باشند، مطلوب خواهند بود.

درک جارمن
مانیفست منتشر نشده(۱۹۶۴)

۶— مبحث اول ـ ترکیب اعضای کمیته‌های انضباطی دانشجویان
ماده ۲ – ترکیب اعضای کمیته بدوی دانشگاه عبارتاند از:
۱ .معاون دانشجویی دانشگاه به عنوان رییس کمیته بدوی
۲ .نماینده مسئول دفتر نهاد نمایندگی مقام معظم رهبری در دانشگاه) و در صورت فقدان، نماینده رییس دفتر استانی نهاد نمایندگی مقام معظم رهبری در دانشگاههای استان (به انتخاب مسئول دفتر نهاد و حکم رییس دانشگاه)
۳ .یکی از اعضای هیات علمی با حکم رییس دانشگاه
۴ .دو نفر دانشجویان دانشگاه (ترجیحا از دو جنس مخالف) و حکم رییس دانشگاه
۵ .دبیر کمیته بدوی به پیشنهاد معاون دانشجویی و حکم رییس دانشگاه بدون داشتن حق رای
تبصره ۱ :اعضای حقیقی کمیته با معرفی شورای فرهنگی دانشگاه و حکم رییس دانشگاه انتخاب می‌گردند. و عضو هیات علمی
مذکور ترجیحا از میان اعضای هیات علمی حقوق انتخاب

۷— من در جیب چپم سلف پرتره‌ی بسیار دقیقی حمل می‌کنم: ساعتی از فولاد جلا خورده. ساعت سخن می گوید، زمان را نشان می‌دهد بی آنکه چیزی از آن بفهمد. هرآنچه من است غیر قابل درک است.

لوئی آراگون
بیست و سه مانیفست برای جنبش دادا ۱۹۲۰

۸— جنایت‌های آموزش: نظام آموزش هنر به جای آن‌که پیشرفت بیان شخصی را به واسطه‌ی فرایندهای هنری مناسب تشویق و بدین وسیله جامعه را غنی‌تر کند، به یک بوروکراسی ظاهرالصلاح بدل شده است که انگیزه‌ی اصلی‌اش مالیست. استاکیست‌ها خواهان سیاست باز پذیرش دانشجو برای تمام حوزه‌های هنر بر اساس آثار فرد هستند، فارغ از سابقه‌ی آکادمیک یا به اصطلاح عدم آن.

بیلی چایلدیش
مانیفست استاکیسم(۱۹۹۹)

۹— ای تخیل دردانه، آنچه در تو بیش از همه دوست می‌دارم سرشت بی‌رحم توست.

آندره برتون
مانیفست سورئالیسم ۱۹۲۴

۱۰— هرچیز در هرجا...همه چیز در همه جا از خط و توری‌ها ساخته شده است.
صد البته، مربع از قبل وجود داشت،خط و شبکه سابقا وجود داشتند.
پس قضیه چیست.
خب ساده است . وجود آن ها یادآوری شده است.
وجود آن ها اعلام شده است.
مربع/۱۹۱۵، آزمایشگاه مالویچ
خط، توری، نقطه/۱۹۱۹، آزمایشگاه رودچنکو.

مانیفستت گروه هنرمندان کانستراکتیویست
(۱۹۲۲)

۱۱ — ژاله بر سنگ افتاد، چون شد؟
ژاله، خون شد
خون، چه شد؟ خون چه شد؟
خون، جنون شد
ژاله خون کن!
خون، جنون کن!
سلطنت، زین جنون، واژگون کن!

سیاوش کسرایی برای شهدای میدان ژاله

۱۲ — همر لمس کردنی برای فرد «نابینا» نوعی شور و شعف تازه است و برای فردی «روشن بین» کامل‌ترین برسی سه بعدی است...

پل نیاگو
مانیفست هنر لمس کردنی (۱۹۶۹)

۱۳ — مرگ بر احمقان
مانیفست خروس جنگی ۱۳۳۰

۱۴ — چشمی را تصور کنید که تابع قوانین انسان ساخته‌ی پرسپکتیو نیست، چشمی که تحت پیش داوری منطق کمپوزیسیون نیست، چشمی که به نام چیزها پاسخ نمی‌دهد، بلکه باید هر ابژه را در زندگی با آن مواجه می‌شود از خلال نوعی ماجراجویی ادراک بشناسد. برای کودکی که در چمنزار می‌خزد و از رنگ سبز بی‌خبر است چه مقدار رنگ وجود دارد؟ نور برای چشمی که تعلیم ندیده است چه تعداد رنگین کمان می‌تواند خلق کند؟

استن برکیج
«استعاره هایی درباب بینایی»

۱۵ — بکوش هر روز مقداری از تورات را بخوانی. در کارگاهت. چرا؟ بخوان کیتای همین فقط بخوان.

آر.بی. کیتای
مانیفست دوم دیاسپوریسم

۱۶ — چه نمره‌ای به خودتان می‌دهید؟
شما از سرم هم زیادید. دارم تلف می‌شوم، دلم می‌خواهد پرتو نگاری ام کنند. باور کنید تا همین ناه پیش باهوش بودم.
در آرزوی چه هستید؟
نمی‌دانم

آندره برتون
مانیفست سورئالیسم ۱۹۲۰

۱۷ – ما به تلفیق هنرها که خیلی‌ها نامش را سنتز می‌گذارد اعتراض می‌کنیم. تلفیق رنگ های بد، حتی آن هایی که در وضعی ایدئال از میان رنگ های طیف انتخاب شده‌اند، سفید درست نمی‌کند گل و شُل درست می‌کند سنتز باید در نقطه اوج هر دستاورد هنری به دست آید و نه قبل از آن.

ژیگاورتوف
نسخه ای از یک مانیفست ۱۹۲۲

۱۸ – نقاشان کوبیست از هنر بدوی مکعب ساخته‌اند، از مجسمه‌های نگرو مکعب ساخته اند. از ویلن ها،گیتارها، از کمیک استریپ‌ها، از پشکل، از نمیرخ زنان جوان مکعب ساخته اند.حالا می‌خواهند مکعب پول را بسازند!!!

فرانسیس پیکابیا
مانیفست دادا
۱۹۲۰

۱۹ – «گردن ما از مو باریک‌تر است و همه مسئولیت این حادثه را می‌پذیریم، هرگونه تصمیمی که مسئولان بگیرند ما مطیع اجرای آنیم.»

۲۰ – بین شاهکار رامبرانت و یک گربه در آتش،
حتما و به سرعت گربه نجات خواهم داد
و سپس او را رها می‌کنم تا برود

آلبرتو جاکومتی
مصاحبه‌ها

۲۱ – علیه پاستا
ما سینما و عکاسی انتزاعی را خلق کرده‌ایم. و اینک، بعد از انجامِ همه‌ی این کارها می‌خواهیم رژیم غذایی‌ای برپا کنیم که با آهنگِ هر دم سریع‌تر و جهنده‌تر زندگی هماهنگ باشد.
به عقیده‌ی ما اول از همه ضروریست:
از شر پاستا، این بت غذایی احمقانه ایتالیایی‌ها خلاص شویم.
پاستا که مواد مغذی‌اش چهل درصد کمتر از گوشت و ماهی و سبزیجات است امروز با ریشه‌های پر گره‌اش ایتالیایی‌ها را به دستگاه‌های پارچه‌بافی بی‌رمق پنلوپه و بادبان‌های خواب آلوده‌ی منتظر باد بسته است.

مانیفست آشپزی فوتوریستی
۱۹۳۰

۲۲ – مجسمه‌سازی عمومی جستجویی برای تاریخ فرهنگی است که خواستار وحدت ساختاری بین شی و محیط اجتماعی و فضایی آن است. کاری برای مفید کردن و رایج کردن هنر.

سیا ارمجانی
مانیفست هنر عمومی در بستر دمکراسی امریکا ۱۹۷۸

۲۳— ما، پرولتاریای هنر، پرولتاریای کارخانجات و اراضی را به سومین انقلاب، انقلابی بدون خونریزی اما قهرآمیز، فرا می‌خوانیم–انقلاب معنوی

ولادیمیر مایاکوفسکی
مانیفست ائتلاف سرپایی فوتوریست ها ۱۹۱۸

۲۴— اما سطح به واقع زنده است؛ متولد شده است. تابوت ما را به یاد مردگان می اندازد؛ تابلوی نقاشی به یاد زندگان.
به همین دلیل است که نظر کردن به یک سطح رنگ شده‌ی سرخ یا سیاه غریب است.
به همین دلیل است که مردم به نمایشگاه های هنر جدید می‌خندند و تف می‌اندازند
هنر و هدف جدید هنر همواره یک تفدان بوده‌اند.

کازیمیر مالویچ
مانیفست سوپره‌ماتیسم ۱۹۱۶

۲۵— چون در آن شخص بنگریستم،محاسن و رنگو روی وی سرخ بود،پنداشتم که جوان است. گفتم ای جوان از کجا می آیی، گفت ای فرزند، این خطاب بخطاست! من اولین فرزند آفرینشم تو مرا جوان همی خوانی!؟ گفتم از چه سبب محاسنت سپید نگشته است؟ گفت محاسن من سپید است و من پیری نورانی‌ام اما آنکس که خو را در دام اسیر گردانید و این بند های مختلف بر تو نهاد و این موکلان را بر تو گمارد مدت‌هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت. این رنگ من که سرخ می‌بینی از آن است که مرا در چاه سیاه انداخته اند. وگرنه من سپیدم و نورانی و هر سپیدی که نور بازو تعلق دارد چون با سیاه آمیزد سرخ شود

عقل سرخ
سهرودی

۲۶— ما رسما اقدام به عملی خواهیم کرد که به تعبیری واپسین حیله‌ی تاریخ خواهد بود. نقش سیتوانسیونیست تازه کار _حرفه‌ای_ضدتخصص گرایی_عبارت خواهد بود از نوعی تخصصی‌سازی دوباره تا زمانی که به نقطه‌ی وفور اقتصادی و ذهنی برسیم، تا زمانی که هرکس خود یک "هنرمند" شده باشد، چنان که گویی هنرمندان تاکنون معنای زندگی خود را در نیافته اند.

گی دوبور
مانیفست سیتواسیونیسم(۱۹۶۰)

۲۷— عاشقا ! من همان ناشناسم
آن صدایم که از دل بر آید
صورت مردگان جهانم
یک دمم که چو برقی سر آید

نیما
افسانه ۱۹۲۳

«نقب‌زدن در گورها و به بن‌بست‌ها»
استیتمنتِ استقراضیِ نمایشی دانشگاهی

ما نمرده‌ایم
از شما بریده‌ایم

فارغ از شما دیدیم
بخت دنیا را : اینجا را.

به جودت، پاکباز و موسوی
به پاس آنکه نقاشی نکشیدن را تا انتهایش کشیدند.
و به محصص،
نه به پاس نقاشی‌های بدش (که جودت و پاکباز
پوستش را در نوشته‌هایشان در دَم کندند)، که به خاطر آن فهم درخشانی
که فهمید باید فی‌فی را برای نمایش به چارتا بچه پرروی «اصیل» بسپارد.

۱

این متن، متنی استقراضی‌ست. نه بدان سبب که «کنده» شده، بلکه از آن باب که می‌تواند در آنِ واحد از این «جا» به هرجایی در هر تاریخی در پس و پیش‌اش منتقل و الصاق شود. آنچه این نوشته را سرپا نگه داشته امکان «نوشتن و خطزدن» است. لیکن همین استقراضی‌بودن و تعلق به خطا داشتن است که اهمیت آن را (لااقل برای نویسنده‌اش) روشن می‌سازد. چیزِ استقراضی «نابه‌جا» است. این خصلت نابه‌جایی یعنی از جایی دیگر آمده بودن یا در سر جای خود نبودن و ننشستن شیره‌ی جان نمایش اخیر است. نابه‌جا زیرا حاکم موضع یا «جا» را نشان‌گذاری کرده و تنها با جابه‌جایی است که می‌توان علیه «جا» موضع گرفت. (لحظه‌ای را تصور کنید که ماشین‌ها در خیابان شروع به بوق زدن می‌کنند و دَنگاِ صدای تیری بوق‌ها را می‌بُرد.)
البته بدیهی است که نابه‌جایی نیز می‌تواند در هاضمه‌ی منطقِ خودِ سیستم تا منتهی به صورت نمایشی پیش برود؛ نمونه‌ی آن را می‌توان انواع و اقسام پیاده‌روی‌ها در شهرهای ایران و دیگر بلاد دانست که بوی کباب‌ها و غذای ملل‌اش کل شهر را پر می‌کند. در چنین نابه‌جایی‌هایی شرایط به وجود آمده توسط خود سیستم سازوکاری‌ست برای تخلیه/نمایشِ قدرت همچون نوعی امکانِ نمایش؛ و نه تاکید رادیکال بر «جا» در کنش هنرمندانه‌ی اصیل که کارش به چالش کشیدن اکنون است.
هر لحظه‌ی نابه‌جایی، اجزا و اعضایی دارد که در آن تن‌ها و ذهن‌هایی به نفع پیش‌برد عملی وحدت گرفته‌اند، اگر این نابه‌جایی تا سرحد جمعی خود پیش رود و به اذهان و تن ملتی متصل شود، ما با شکل‌گیری فهم عامه‌ی (کامن سنس/ حسّ مشترک) جدیدی پس از آن نابه‌جایی طرفیم. در چنین لحظاتی گویی برقی از قعرِ تاریخ به چهره‌ی مردگانِ جهان می‌تابد و صورت آنان را به آنی روشن می‌کند: چشم در چشمِ حالا پوسیده‌ی آنان که قلب‌هاشان روزی آتش گرفته و اکنون در خاکند. هرچند لحظه‌ای به‌غایت رمانتیک است، لیکن پس از آن به اتفاق جمعی جدیدی ختم می‌شود: خاطراتی که پیش از آن در «جای» خودشان بودند از اعماق برمی‌خیزند و در چشم برهم‌زدنی ترتیب و ترکیبشان خاکستر می‌شود. لحظاتی که قاعده جعلی‌بودن خود را فاش می‌کند. در این لحظات چهره‌های سرد اما برافروخته از نور روایات خود را عرضه می‌دارند. (چند وقت است هما دارابی را می‌شناسید؟) بر تاریخ و علی‌الخصوص تاریخ هنر نیز می‌توان چنین نگاهی انداخت. و بر اینکه آنچه امروز می‌بینیم و به عنوان تاریخِ هنر نوشته و معرفی می‌شود تا چه حد «تاریخ هنر» است؟ در پسِ نوشته‌هایی که در فلان دانشگاهِ آمریکا و بهمان دانشگاه انگلیس چاپ می‌شود چقدر «بصیرتِ عملی» در نگاه به تاریخ هنر وجود دارد و تا چه میزان برای «چشم خریدار» نوشته نشده؟ در چنین وضعیتی است که تاریخ هنر را می‌توان از نو و با پتانسیل‌های ازدست‌رفته‌اش چکش‌کاری کرد و از حافظه‌ی تاریخی‌ای ناگهان بالا آمده چیزهایی را آورد روی دایره. اینکه به یاد بیاوریم جایی کسانی بوده‌اند که روزی به اهمیت کار جمعی پی برده‌اند و در راهش کوشیده‌اند و احتمالا به یاد آوردنشان باعث می‌شود بفهمیم بیرون از آن نگاه بلعنده‌ی بازار که می‌خواهد به ما بقبولاند «گروه» کنارهم‌ایستادن چند نفر آدم بابت سود بیش‌تر و در نهایت پاشیدنِ جمعشان بابت همان سود بیش‌تر است (نمونه‌ی سوت شرقی را به یاد آورید و تعارف پر طمطراقی که از آنان شد). اتفاقا ایستادن بر سر آرمان‌هایی مشترک برای رسیدن به اوضاعی بهتر نه فقط برای اعضا که برای «همگان» است. در چنین لحظه‌ای تعریف گروه به‌هم می‌خورد و از خروس جنگی تا گروه آزاد و (مهم‌ترینشان) تالار ایران و گروه ۳۰+ و گروه دنا به ناگاه به جلوی چشم می‌آید و یادمان می‌آید که بله هنر ایران و تلاش هایی در ساخت یک گروهِ حقیقی. هرچند محدود و تماماً شکست‌خورده و «تاریخ» نشده؟
یا هنگامی که از کار تئوریک سخن گفته می‌شود به دور از رسانه و روزنامه‌ها، به دور از اینستاگرام و نان قرض‌دادن‌های آرتیست‌جماعت در صفحاتشان و «مصاحبه های سی ثانیه‌ای» (بله جداً و دور از شوخی چنین اتفاقاتی در هنر ما افتاده...) مجلاتی چون آدینه و گردونه و عکسنامه وجود داشته‌اند یا حرفه‌هنرمند روزی با جمع‌شدن اصیلِ جوانانی اصیل به وجود آمده... (هرچند از آن اصالت امروز تنهاَ تتمه‌ای ایدئولوژیک باقی مانده)

۲

هر اتفاقی که این نظم را در سطح ملی برهم بزند و پای فهم عامه (کامن سنس) را بلرزاند تاریخی جدید را شکل می‌دهد. سراغ این لحظات را در تاریخ ما می‌توان از انقلاب مشروطه، تشکیل و سقوط کابینه‌ی دکتر مصدق، انقلاب ۵۷ تا حوادث ۸۸ و بعد از آن اکنونِ ۰۱ گرفت. از هرکدام این وقایع صدایی از دل تاریخ یک ملت به گوش می‌رسد، لیکن این صدا متعلق به عرصه‌ی روح تاریخ است نه تن/گوشت آن. لحظه‌ای این صدا تنانه شده و از نطفه به فرم جنینی می‌رسد که «شکل دهنده‌ی» امر محسوس با برهم‌اندازی الگوی تاریخ فردی بر تاریخ جمعی بدان شکل می‌بخشد. هنرمند در چنین وضعیتی است که حامل اهمیتی تاریخی می‌شود. او هم شکل‌دهنده به تجربه‌ی پیشین و هم سازنده‌ی تجربه‌ی پسین خواهد بود. اما هنرمند تجسمی ایرانی در چنین لحظه‌ای تا چه هنگام این رانه‌ی رو به آزادی که از دل فهم عمومی صورت‌بندی و به صدا درآمده را محسوس کرده است؟ (من عمیقاً ناامیدانه اینکه خودش باید سردرمدار رانه‌ی پیشین باشد را کنار می‌گذارم.) لیکن هنرمند ایرانی همواره از شکاف‌های هویتی، به روشی همواره انقلابی فرصتی برای استخراج نان ساخته. مسئله البته نه بر سر نان‌سازی از شکاف‌هاست، که بر سر شکل دادنِ دوباره‌ی آن صدای «تکین» و آن «جای» تاریخی است. عطش عجیبِ هنرمندان اخیر به برگزاری نمایش‌هایی غول‌پیکر که این چند سال اخیر باب شده و بیش‌تر حاصل حسرتِ دیدن دبی است، پس از شکاف ۴۰۱ چه تغییری کرد؟ قبل از آن تزیینی بود و بعد از آن به سیاست پرداخت. سیاست و نه امر سیاسی چراکه در نهایت در چنین نمایش‌های عظیمی برگزارکنندگان نه تنها از ارشاد مجوز گرفتند، که برای عکاسی روز افتتاحیه بر سر خود کیوریتور نیز لچک بستند؛ کسی که اتفاقاً بیرون از نمایش‌اش یک نافرمان مدنی‌ست. طرف دیگر قضیه، جریانی بی‌تفاوت به اکنون است که دنبال ریشه‌های کار «جدی» در تاریخ‌اش می‌گردد، مشکل اصلی این جریان در این است که تاریخ را وضعیتی سخاوتمندانه گشوده تصور کرده است تا او بتواند مشکلاتش را در گذشته حل کرده و بدان برسد؛ چنین برخوردی در بلاهت دست‌کمی از برخورد اولی ندارد و دقیقاً هر دوی این برخوردها در وجود قوام‌بخش یکدیگرند: چراکه چنانکه حکمتی قدیمی گفته، دو روی سکه نزد خدا یکسان است. یکی با دست‌مالیِ تاریخ اکنون به شیوه‌ای گلخانه‌ای/موزه‌ای، (به‌یادآوردن موزه‌ی ناصرالدینِ شاه پس از سفرش از فرنگ خیلی دور از ذهن نیست)

و دیگری با انکارِ اکنون و ساخت زمانی مازاد که هرگز تمامی نخواهد داشت و دوری باطل است چه که هرگاه او به الان برسد الانِ دیگری از او جلو افتاده و باز این بازی ادامه دارد؛ (روی دیگرش اعتقاد به مسیحایی‌ست که ظهور خواهد کرد و مشکل را حل، هنرمندی که تا زاده نشده ما باید تنها با کشیدن و مشق کردن ظهورش را از خدا طلب کنیم) و او دن‌کیشوت‌وار باید به جنگِ هنری تازه‌ای رود. در چنین لحظه‌ای اما می‌توان به همان تاریخ زدوده شده از جلوی چشم نگاهی انداخت. اولین برخوردِ آگاهانه با این شکاف هرچند ساده‌دلانه با ضیاپور بود، جدلی که هرچند امروزه تمام اهالی تجسمی یا به خمیازه یا به لبخند از کنارش رد می‌شوند امَا نمی‌توان کامل منکر سعی او برای فائق آمدن بر این شقاق شد. سعی‌ای که محکم کردنِ آگاهانه یا نیمه‌آگاهانه پایش بر کوبیسم بیش از هرچیز اشارتی بود بر زمان‌پریشی هنر ایران. ضیاپور نه می‌توانست تصویری مدرن خلق کند و نه تصویری متعلق به سنت پیشین. اسلوب بصری او بنا بود بتواند این دو ناهمزمان را همزمان کند، غافل از اینکه این کار اساساً در پیکاسو به نوع دیگری بیش‌تر بر خصلت‌های دوربینیِ دید متمرکز است تا خصلت‌های عملکرد ابژکتیو تاریخ (در هدایت چنینِ تجربه‌ای در بوف کور با وصله پینه‌ی نقاشی قلمدان به هویت راوی شکل می‌گیرد؛ هرچند هدایت این معضل را با بردن اثر به درونی‌ترین حالات فرم و سخن با خویش و وهم در کنار هم می‌نشاند). لیکن آنچه ضیاپور را در این بازی مهم می‌کند، درگیری او با همین قطعات است. در یکی از خاطرات عمیقاً غیرمهم در این باب، نوشته شده ضیاپور هنگامی از خروس جنگی کناره گرفت که از شهربانی یک فصل سیر کتک خورد، کتک خوردن از شهربانی یا به طور کلی «کتک خوردن» البته چندان نشان افتخاری برای هنرمند محسوب نمی‌شود به‌خصوص که حتا ضرب و شتم از روی نوعی سوبرداشت ابلهانه نیز بوده باشد. لیکن دانستن این نکته خالی از لطف نیست که بدانیم دلیل این بازجویی پرفشار، شباهتی است که لفظ‌کوبیسم و کمونیسم در خود داشتند. شهربانی در خواندن مقالات ضیاپور احساس می‌کند او در حال تبلیغ «کمونیسم» است، این مورد در نگاهی عادی هرچند تنها از زبان‌نادانی یک افسر دایره‌ی اطلاعات نشات گرفته است و ارزش بررسی‌اش همواره در پس اوراق کهنه‌ی پررنگ‌تر، کم‌تر و کم‌تر شده اما تیز دیدنش می‌تواند نگاهمان را کمی دوباره سامان دهد؛ افسر اگر هم زبان‌دان نبوده باشد و اگر از قاعده‌ی هنرِ کلا پرت بوده باشد هم حتماً پرسش نهان‌شده این است که چرا اساساً افسر باید به کارگاه نقاشی برود یا چرا پلیس باید نقاشی چون هرثینگ را بازداشت کند؟ غیر از اینکه هردو به شیوه‌ای متفاوت از یکدیگر «جا» را «نابه‌جا» کرده‌اند؟

۳

در این مقطع می‌توان بحثی درباب اهمیتِ شیوه‌های مداخله و نسبت آن با زمان را نیز پیش کشید، چه که اَمر خلاقیت و امر سیاسی همواره در یک سه‌گانه با اصلی دیگر حامل معنایی رو به درون خویش می‌شوند. معنای «امر معاصر» پرسشی بی‌پاسخ که تدقیق آن احتمالاً از اساس جز در سطوح کلی ناممکن است (و قدرت آن نیز در همین است) پرسشِ «معاصر چیست؟» را باید در نسبت با بردارهای چیستی حال تاریخیِ خودمان به حرکت در آوریم. اگر حال را وضعیت تعلیق گذشته و آینده بدانیم همواره سرشار از تهی‌بودگی‌هایی (بودگی از آن واژه‌های من‌درآوردی به دست ملا/فیلسوفان معاصر ماست لیکن در عمل می‌تواند دلالت‌هایی را روشن سازد، دلالت‌هایی که پس از هایدگر همواره بر سر زمان آوار شده‌اند) سرتاسری‌ست. این تهی‌بودگی دو قسم دارد، قسمیش وضعیتی است که می‌توان اصحاب کهفی نامیدش. اکنونی تیره که از همه سمت فشارها دور گردنمان است و تنها در لحظات غیبت در «بودن» است که آرامش به سمت فرد می‌آید: خوابیدن تا اتمام مشکلات یا رسیدن آینده‌ی مطلوب. جهانی که در آن همه مومن شده باشند و خطری تهدیدت نکند. بی‌سبب نیست که این جنبه‌ی فیکشنالِ امر حاضر برای تمام اهالی علمی–تخیلی جذابیتی عمومی دارد. خوابیدن‌هایی چون فریز که روزی تو را در وضعیت مناسب قرار خواهد داد؛ فراری رو به جلو، و در سوی دیگر، وجهه‌ی مباهله‌گونِ امر معاصر قرار دارد، وجهی که تردید در آن غالب است، نشانه‌هایی وجود دارد که فردِ روبه‌روی تو در حق است و نبی است و اگر دعایش درست باشد دودمان تو را خواهد سوزاند و حتا بدتر اینکه تو اگر او حقیقت باشد و ایمان نیاورده باشی، به حقیقت زمانه‌ات کافر بوده‌ای و نشانه‌هایی از کذب نیز وجود دارد. چنان که اگر ایمان بیاوری و تغییر دین بدهی ممکن است خسارتِ بی‌جبرانی بر عمری ایمانت بدهی. نادانستگی و بهای سنگین هر انتخاب، اکنون را آبستن تردیدی همیشگی می‌کند. امر معاصر در تلاطم این دو طوفان است که رخ می‌نمایاند و ازاین‌روست که معاصریت همواره نسبتی دارد با ناامیدی ملال‌زده. این ناتوانی و ملال شیره‌ی تجربه‌ی مدرن است (از الیوت تا نیما در این مورد تفاوتی نیست) لیکن این ملال را نباید چون نوعی ازکارافتادگی یا نسخه‌ای همه‌پیچ درک کرد، که اتفاقا خود این تجربه‌ی ملال است که تجربه‌ی فردی را سامان می‌دهد (اینجاست که تفاوت نیما و الیوت جان می‌گیرد و بحث‌های دیگر ذاتاً موازی متفاوت جلو می‌روند وگرنه چه افسانه و چه ارض موات هر دو حتا در یک دوره به چاپ رسیده‌اند و هر دو از بلندترین اشعار روزگار خود بوده‌اند اما این مسائل فرمی چیزی را بر ما آشکار نخواهد ساخت جز جذابیت‌هایی ظاهری و تا حدودی انتلکتوئل برای تئوری‌بافی مَشقی) این‌بار برای هر هنرمندی این تجربه‌ی ملال‌انگیز حال حاضر است که بر گذشته/خاطرات او مستولی شده و از دل آن تکه‌پاره‌هایی جدید را نیروی شکل‌گیری حافظه می‌کند. ملال با نیروی عسرتی که در خود دارد می‌تواند از تمام اسطوره‌سازی‌های جعلی عبور نماید و آنان را به ریشخند بخشکاند و از همین رو جای‌بردارهای حاضر را تغییر دهد و قدم به سمتی نو بردارد. در چنین لحظه‌ای‌ست که شبحِ آنان که زدوده شده‌اند توان نمایش می‌یابند، روح نویسندگانِ مانیفست‌ها اینجاست که بر سر تاریخِ حال مجال حضور می‌یابند؛ در این لحظه دیگر تفاوتی بین تریستانَ تسارا تا هوشنگ ایرانی نیست چه که بحث‌های اطراف زبان واحد و نگرش‌های گونه‌گون همه و همه پس از «ملال» رخ می‌دهند و واکنش‌هایی فردی‌شده از آبشخور اصلی. همچنین تجربه‌ی خود ملال نیز برای هر فرد تفاوت‌های خودش را دارد که باز بدیهی‌ست چه که هر فردی آبستن و مسئولِ مسائل خود است در اختیار یا فراموشی اکنون؛ اما پیشاپیش با کلیت آن در هم آمیخته و اینجاست که می‌توان از تاریخِ هنر و تاریخِ آگاهی و جهان‌شمولی واقعی، یا اصلا تاریخ سخن گفت (نه بر سرِ لحاف چهل تکه‌ی هویت که اتفاقا ساختش برای فرد «باهوش؟» چند ساعتی بیش‌تر زمان نمی‌برد، فرمول‌ها آماده‌اند و تنها کافیست به اندازه‌ی ارزنی خلاق«تر» باشید).

۴

لیکن این‌جاست که پای نهاد دانشگاه نیز به قضیه باز می‌شود، در چنین لحظه‌ای است که می‌توان از اهمیت به خصوص هنرهای تجسمی و در میان آن‌ها هنرهای لمسانی و درگیر با فضا چون مجسمه یا پرفورمنس سخن گفت در لحظه‌ی شکل دادن به معنای «جا» بیرون از «قاعده‌ی این و آن جا-گیر» بلکه چون ماهیّت فضا و دلالت‌های معنایی آن. در این مورد است که فضای دانشگاه اهمیت می‌یابد؛ دانشگاه، نه محوطه‌ای است برای تولید مقاله (لااقل در بحث هنر) یا حتی محلی برای آموزش تکنیک یا ارتباطات. دانشگاه در راست‌ترین تعریفش برای ما دانشجویان هنر اتفاقاً برخلاف تعاریف مرسوم؛ اول از همه یک فضا است در محوطه‌ی باغ ملی، همسایه‌ی وزارت امور خارجه با درهایی رو به سرهنگ سخایی و سی تیر. که از قضای روزگار زمانی وزارت جنگ نیز بوده. گروه مجسمه، گروهی که بیست و هفت سال از تاسیس آن می‌گذرد (و تعداد پیشانی‌نوشت‌ها ارجاعی است بدان، نه ارجاعی از سر افتخار به وجود بیست و هفت ساله‌ی این گروه نفرین‌شده که ارجاعی است به سال‌هایی که نبود. پرسشی که مهم تر است، و آن اینکه آن هجده سال دیگر چرا نبوده؟) بیاییم جلوتر، گالریِ باغ ملی، محل نمایش کارهای اخیر، افتاده پایین اتاق رضاشاه، دمِ شکنجه‌خانه‌ی وزارت جنگ و رو به میدان مشق اسبق/ قزاقخانه. سویِ رو به اعدام‌هاست و سویی رو به شکنجه‌ها، در این جا محل خود مملوست از راویات و لحظات و هر عملی به هر شکلی آغشته به تاریخی، شطی بر در و دیوار فضا. این محل اما بنا به هر فردی، به طور معمول مجموعه‌ای تجربیات شخصی را نیز به زیست او درمی‌تند، تجربیاتی که کمترین آنها تجربه‌ی عاطفی/عاشقی است. اما برای خود من دانشگاه چیز دیگری نیز هست، پنج ثانیه در این فضا دقیقا پنج ثانیه در مهرماه ۴۰۱، در بیست سالگی‌ام تنها باری بود که تجربه‌ای از سر گذراندم که بعدتر در نوشته‌های مسکوب هنگامی که فردای ۱۲ بهمن را توصیف میکرد فهمیدم چنین چیزی را تجربه‌ی آزادی می نامند، تجربه‌ای که تا آن زمان در حافظه‌ام هضم نشده و نام نگرفته بود. گویی هیچکس نخواهد توانست تو را تعقیب کند و هیچکس نخواهد توانست به تو زور بگوید، آنجا بود که فهمیدم «یادت صبحانه‌ای‌ست که در روز اول انقلاب خوردم» تا کجا می‌زند به خال. این پنج ثانیه لحظه‌ای بود که ما از پشت به در ورودی دانشگاه رسیدیم و من حس کردم تن جمعیت یکی شده و بعد، از طرف مقابل نیز مردم به در فشار می آوردند. دراین پنج ثانیه که من حس میکردم در هر لحظه باز خواهد شد. این روایت بیرون از جنبه‌های رمانتیک‌اش که البته خود آن نیز واجد سویه‌هایی پر اهمیت است، واجد نوعی اراده به فکر است، من چگونه می‌توانم در دانشگاه نیاندیشم؟ من چگونه می‌توانم اندیشیدن به آزادی را خارج از همین دانشگاه، همین «نهاد انباشت» نه چندان خوشنام «کافه»ها، تجربه کنم؟ چگونه می‌توانم به یاد نیاورم دفاع از «حقیقَت» چگونه عملی جمعی و هرروزه است....لیکن این آیا تنها تجربه‌ای فردی است؟ خیر اتفاقاً این خود تجربه‌ای همگانی‌ست. کافی‌ست به خاطر آورد اگر سال ۵۷ در باب دانشجویان هنر در دانشکده‌ی هنرهای زیبا گفته می‌شد: «هنرها کره‌خرها» دانشجویان همان دانشکده دو سال پیش اولین اعتصاب عمومی دانشجویی را شکل دادند، این نیز اگر قاعده را مستثنی نکند، که میکند، باز هم می‌توان گفت کمی دیرتر از سخنرانی اخیر فرهادپور درباب عدم امکان فلسفه‌ورزی در دانشگاه نبود که زنی در دانشگاه آزاد مرزهای «جا» را چنان نابه‌جا کرد؟

در دانشگاه امکان فلسفه‌ورزی به بن‌بست می‌رسد، درست اما، دوستی که کنارم نشسته می‌پرسد: در «مال» چطورا؟

در این شرایط اتفاقاً ترجیح خواهم داد در «دانشگاه» و امتناعِ تفکرش بمانم هرچند مجبور باشم/باشیم آشغال به نمایش بگذاریم. چه اتفاقا همین آشغال‌ها با «فکر» و در دفاع از حقیقتِ آشغال‌بودنشان آنجایند و ما خود لابد بدان واقف بوده‌ایم (از همین روست که ورودی نمایشگاه با سطل زباله/ آرت‌ورک‌هایی بود که از خود حیاط باغ‌ملی قرض گرفته شد چه که کارها همه ای بسا به چشم مخاطبی حرفه‌ای چیز دندان‌گیری نیست اما باز هم اگر بناست قیدِ «دانشجویی» درخواستِ «ارفاق» و «خطاپوشی» باشد و نه اضافه‌ای در حکمِ دعوت به فهمِ «بازی»، بهتر که همان رو ترش کنید، مشکل، در آخر، مشکل شماست. «در نهایت تا آنجا که من دیده‌ام رسم بر این بوده است که باید پوزش خواست و من چیزی چنین کاری نمی‌کنم؛ چرا که در مقابل مزدی که گرفته‌ام کوشش در نوشتن این متن -از سر خیلی‌ها زیادتر است».

"مسئولیت این نوشته تنها با مولف آن است"

Hana Almasi

From the Notebook of Questions:

1. Did Mom consider her embroidery art?
2. Is cooking an art form? Can Mom's meals be compared to Pollock's paintings in terms of their sensory connection to the body?
3. Now that I'm out of space, should I throw away the works I can't present at critiques?
4. The blue garbage bag wrapped around the works—can we elevate trash to something sublime?

5.Could their presence be preserved through photography, digitization, and online sharing?

هانا الماسی

از دفترچه ی سوال ها
۱.آیا مامان گلدوزی‌هاش رو هنر می‌دونست؟
۲.آیا آشپزی هنره؟ آیا میشه غذا های مامان رو با نقاشی های پولاک از لحاظ ارتباط حسانی با بدن مقایسه کرد؟
۳.آیا حالا که جا ندارم باید کارهایی که نمی‌تونم ژوژمان کنم رو بریزم دور؟
۴.کیسه زباله‌ی آبی پیچیده دور کارها، آیا می‌تونیم اشغال ها رو متعالی کنیم؟
۵.آیا عکاسیشون،نگه داشتن دیجیتال و پست کردنشون میتونه زنده نگه داردشون؟

150×50×80

SABAHAN

EXIT

Ali Kafash

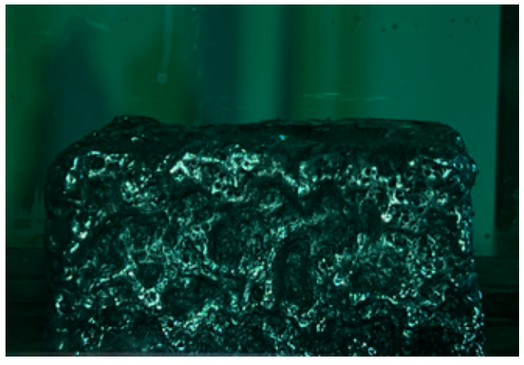
Tiz/Aab

Liquids (Aab) are one of the seven possible states of matter. They can flow and, when placed in a sealed container, distribute the applied pressure uniformly across the container's surfaces.

A corrosive substance (Tiz) is a material capable of damaging or destroying other materials upon contact or reaction. Its effects on living tissues can cause chemical burns.

If a sand mold has low permeability or insufficient vents, gases from water vapor and other sources may not have the opportunity to escape. As a result, the flow of molten material is interrupted.

A citizen of Isfahan reported that weeks before the acid attacks began, text messages were sent to Isfahan residents warning, «Acid will be thrown on the faces of improperly veiled women.» Initially, they sprayed women and girls with non-acidic liquids (a mixture of cleaning agents such as bleach), which caused irritation but not to the same extent as acid, leaving only superficial injuries.



ترکیب مواد

140×100×400

علی کفاش

تیز آب

مایعات یکی از هفت حالت ممکن برای ماده هستند که می‌توانند جریان داشته باشند و اگر در یک ظرف در بسته قرار گیرند، فشار وارد شده را به‌طور یکنواخت، در تمام سطوح ظرف توزیع می‌کنند.

ماده خورنده ماده‌ای است که می‌تواند مواد دیگر را در هنگام تماس و یا واکنش تخریب کند یا به آن‌ها آسیب برساند و تاثیرات آنها بر بافت های زنده می‌تواند سبب سوختگی شیمیایی شود.

چنانچه قالب ماسه‌ای قابلیت نفوذ کمی داشته باشد یا آن که هواکش به اندازه کافی در آن تعبیه نشده باشد، گازهای حاصل از بخار آب و سایر منابع، فرصت خروج نیافته و در نتیجه در حرکت مذاب وقفه ایجاد می‌کنند.

یک شهروند اصفهانی گفت که مدت‌ها قبل از شروع اسیدپاشی، به مدت ۲ هفته به موبایل‌های شهروندان اصفهانی، پیامکی با مضمون «روی صورت بدحجابان اسید پاشیده می‌شود» ارسال شده بود؛ و آن‌ها ابتدا مایعی غیر اسیدی (ترکیبی از مواد شوینده نظیر وایتکس) به صورت زنان و دختران می‌پاشیدند که اثر سوزش آن به اندازه اسید نبود و جراحاتی سطحی بر جای می‌گذاشت.

Rojin Jangi

روژین جنگی

پاستل گچی روی مقوا

100×80

Miad Maadi

میعاد معادی

ترکیب مواد

54×60×130

Hiva Rahmatian

«Preserving Memory»

Each of the 85 billion neurons is approximately the size of a ball—a minuscule cell in the brain that plays the central role in the process of human «memory.» This process of transforming a neuron into an artwork is inspired by the vibrational qualities inherent in the neuron itself. It was a process tied to my memory—a memory whose neurons now preserve my memory in Bagh Melli.

ترکیب مواد 45×45×80

هیوا رحمتیان

حفظ حافظه

هـر ۸۵ میلیـارد برابر یـک نـورون حـدودا بـه ابعـاد یـک تـوپ می‌رسـد. یاختـه‌ای بسـیار کوچـک در مغـز کـه اصـلی‌ترین قسـمت در فراینـد وجود"حافظـه"ی آدمیسـت. فراینـد تبدیـل این یاختـه در مسـیر تبدیلـش بـه یـک اثر کـه خصلت‌هـای ارتعـاشی آن نـیز از خـودِ نـورون الهـام گرفتـه شـده. فراینـدی در نسـبت با حافظـه‌ام بـود. حافظـه‌ای کـه حـالا نورون‌هایـش در باغ مـلی خاطـرات را حفـظ و نگـه‌داری می‌کننـد.

Amin Ilaghi

City and Metamorphosis

This artwork is in fact, a reflection of constant changes and vividity of ‹the city›. Using rusted metal scraps, playing with shadows and sunlight, this piece reminds the beholder that cities are much like living beings, constantly metamorphing and transforming.
The map that was formed by pinpointing personal routes and places, displays a new city emerged from a perspective of my own.

This piece, invites the viewer into re-thinking the reforming essence of urban environment and the relationship between the stagnate and the ever-changing space.
Shadows that form through the day remind the passage of time and how it effects our understanding of space. This call for vividity and adaptability is an emphasis on mankind›s obligation to accompany the changes that builds and reshape the identity of ‹the city›.

امین ایلاقی

شهر و دگردیسی

این اثر بازتابی از تغییرات مداوم و پویایی شهرهاست. با استفاده از ضایعات فلزی زنگ‌زده، نور و سایه، و بازی با زوایای خورشید، این اثر به مخاطب یادآور می‌شود که شهرها همچون موجودات زنده هستند که همواره در حال تغییر و تحول‌اند. نقشه‌ای که با مسیرها و نقاط مهم شخصی خلق شده، نمایانگر شهر جدیدی است که ریشه در تجربه‌ها و دیدگاه‌های من دارد.

اثر، مخاطب را به تأمل در ماهیت تغییرپذیر محیط شهری و رابطه میان فضاهای ثابت و متغیر دعوت می‌کند. سایه‌هایی که در طول روز شکل می‌گیرند و تغییر می‌کنند، بیانگر گذر زمان و تأثیر آن بر درک ما از فضا هستند. این دعوت به پذیرش پویایی و سازگاری، تأکیدی است بر نیاز انسان به همراهی با جریان تغییراتی که هویت شهر را می‌سازند و از نو تعریف می‌کنند.

207 ×205×63

ترکیب مواد

Fatemeh Mohammadian

Wt: 9 Kg
Date of Production: 2024
Place of Production: University of Art, Iran
Serial Number: CWB001-24-

This cube is designed to measure the psychological pressure you endure and carry daily, along with the physical pain localized in a specific part of the body. It is created to represent the tangible and intangible weights of emotional and psychological pressures.

By installing this cube on the body, you transfer the mental and emotional burden from different parts of your mind and body to the localized weight of the cube. The amount of pressure in your body will change based on the physical features of the cube (e.g., weight, texture, dimensions). You can customize this cube to match your specific emotional or physical state.

The weight of the cube must be appropriate and relative to your body weight to prevent physical damage. It is recommended not to exceed 0.2 times your body weight.

The dimensions of the cube must also align with your height. For this purpose, adjust the dimensions of the cube to fit within %20 of your height.

This cube must be constructed from durable and rigid materials, such as concrete, to withstand the necessary pressure and remain functional.

When using this object, it is important to note that it serves solely as a tool for measuring and simulating the pressure in your psychological space. Its design is not intended to produce actual physical or emotional relief.

The placement of the cube should be in a location where it feels closest to the source of your pressure. Adjust the position as necessary to match your experience.

فاطمه محمدیان

این مکعب به‌منظور سنجش میزان فشار روحی که روزانه تحمل و با خود حمل می‌کنید و درد فیزیکی که به‌طور میانگین در ناحیه جناق‌سینه در مواقع فشارهای روحی و روانی احساس می‌شود، طراحی شده است. با این حال، هر فرد این فشار روانی را به‌طور فیزیکی در بخش‌های مختلف بدن خود حس می‌کند و محل نصب مکعب بر اساس محلی که این فشار در بدن شما احساس می‌شود، تغییر خواهد کرد. بر اساس ویژگی‌های فیزیکی بدن شما (قد، وزن، و شرایط بدنی)، شما می‌توانید مکعبی مشابه با آنچه در تصویر مشاهده می کنید، بسازید.

وزن مکعب باید متناسب با وزن بدن شما باشد. برای جلوگیری از آسیب های فیزیکی آن را حداکثر ۰,۲ برابر وزن خود در نظر بگیرید.

ابعاد مکعب باید متناسب با قد شما تنظیم شود. برای این منظور، هر ضلع مکعب را حداکثر به اندازه یک‌هشتم قد خود در نظر بگیرید.

این مکعب باید از ماده‌ای محکم و فشرده مانند بتن یا آجر ساخته شود تا قدرت و فشار لازم را شبیه‌سازی کند.

هنگام استفاده، توجه داشته باشید که این مکعب تنها برای سنجش و شبیه‌سازی فشار در ناحیه جناق‌سینه طراحی شده است و نباید فشار جسمی زیادی به بدن وارد کند.
محل نصب مکعب باید بر اساس جایی که شما فشار روانی را در بدن خود حس می‌کنید، تغییر کند.

ترکیب مواد

ملیکا رضا زاده

مجسمه، هر آن شیی است بازنمایانه که سایه‌ای دارد

”تحریر الوسیله”
جلد ۲
محرمات

عیسی در بوته‌ی آزمایش
در آنجا ابلیس چهل روز او را وسوسه کرد. در آن روز ها چیزی نخورد و در پایان آن مدت گرسنه شد. پس ابلیس به او گفت: اگر پسر خدایی به این سنگ بگو نان شود. عیسی پاسخ دادنوشته شده است که «انسان تنها به نان زنده نیست»

اناجیل اربعه

«مسرورم از اینکه پایه‌ای خالی ساخته ام که خالی نیست،جایی که از خود اثر هنری هیچ نشانی نیست.»

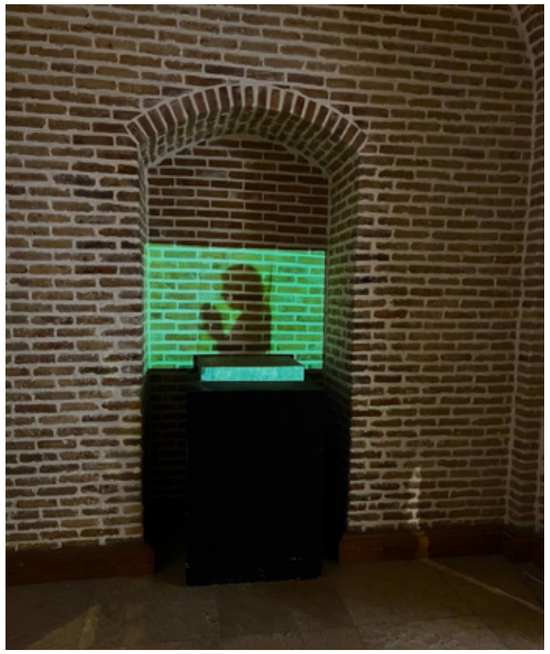
هنسل، ۲۰۰۶

هنرمندی بریتاتیایی مجسمه‌ای را به یک نمایشگاه بین المللی هنری معتبر و آزاد می‌فرستد. این مجسمه یک چهره‌ی خندان است که بر پایه‌ای سنگی قرار گرفته است. با این حال آنچه داوران برای نمایشگاه برمی‌گزینند، نه سردیس خندان ژسمونیتی بلکه پایه‌ی سنگی مجسمه به همراه تکیه گاه چوبی استخوانی شکل آن است که تصادفا در حین حمل و نقل از مجسمه جدا شده بود. سردیس مذکور، با عنوان یک روز مانده به بهشت، ۲۰۰۶ بر حسب وظیفه در میان بهت و ناباوری سازنده‌اش به او بازگردانده شد. پایه‌ی خالی که متعاقبا یک روز دیگر مانده به بهشت نام گرفت چندی بعد برای کمک به امور خیریه به مزایده گذاشته شد. این واقعه‌ای است که سال ۲۰۰۶ در نمایشگاه تابستانی آکادمی سلطنتی در سال ۲۰۰۶ به وقوع پیوستو بازتاب عمومی زیادی داشت. هنرمند سازنده‌ی این مجسمه، دیوید هنسل می‌گوید:

جهان هنر خود گویی به نمایشی درباب شرایط فرهنگی عصر حاضر پیوسته است. هجوی درباره‌ی تزویر، شگردهای بازاریابی، و تسلیم و رضایت.

نمایش عمومی اثر و واکنش‌هایی که به دنبال داشته، به پیدایش نگرش‌های جذابی در مورد چگونگی عملکرد هنر منجر می‌شود؛ و ما را بر آن می‌دارد تا به موازات مطالعه‌ی تاریخ هنر، به موضوعاتی چون بستر وسیع‌تر و سازو کارهای فرهنگی، به ویژه تاریخ پروپاگاندا و حمایت‌های مالی و جریانات پشت پرده نگاهی عمیق‌تر بیاندازیم.

هرچند منتقدان و مفسرین مخالف ادعا می‌کنند که پذیرفتن اثر هنسل در نمایشگاع اکادمی سلطنتی یادآورد همان داستان قدیمی «لباس جدید امپراطور است»، اما به نظر می‌رسد انتخاب هیئت داوران را صرفا گواهی بر میزان دلبخواهی بودن نظریات معاصر درباب هنر و زیباشناسی می‌توان دانست.
چنانچه اظهارات هنسل درباره‌ی پذیرش اثرش در نمایشگاه مذکور و پیامدهای بعدی آن را نقطه‌ی شروع بحث خود در نظر بگیریم، پیش از هرچیز باید به این سوال پاسخ دهیم که منظور ما از هنر و مجسمه‌سازی اساسا چیست.



چیدمان ویدئویی 60×40×10

Melika Rezazadeh

«A sculpture is any representational object that casts a shadow.»

(Tahrir al-Wasilah, Volume 2, Prohibitions)

Jesus in the Furnace of Temptation
«And there, the Devil tempted him for forty days. During those days, he ate nothing, and at the end of that period, he became hungry. Then the Devil said to him, ‹If you are the Son of God, command this stone to become bread.› Jesus replied, ‹It is written: Man shall not live by bread alone.›»

(The Four Gospels)

«I'm delighted to have made an empty plinth that isn't empty, where the exhibit itself is merely invisible.»

(David Hensel 2006)

A British artist sends a sculpture to an internationally prestigious and open art exhibition. However, what the selectors actually accept for exhibition is not the jesmonite laughing head, but its slate plinth and bone-shaped wooden rest which had been accidentally separated from the sculpture during handling. The head, One Day Closer to Paradise, 2006, was duly returned to the bemused sculptor.
The empty plinth, subsequently re-named Another Day Closer to Paradise, was later auctioned with a donation made to charity. This is not an urban myth, but a widely publicised incident which occurred at the Royal Academy's 2006 Summer Exhibition.
The artist involved, David Hensel recalled:

«The art world itself seems to be engaged in a cultural performance about our times, a parody about duplicity, marketing tactics, and acquiescence.
Presenting this work in public and watching the reactions has produced many fascinating insights into how the arts work, about the need for understanding the broader picture of the dynamics of culture, and particularly the need to study the history of propaganda and patronage, the pursuit of invisible influence, in parallel to the study of a history of art.»

Unsympathetic critics and commentators claimed that the treatment of Hensel's RA submission demonstrated the 'emperor's new clothes' syndrome, although the jury's selection seemed to suggest just how arbitrary contemporary ideas about art and aesthetics seem to be.

Pooke, G., & Newall, D. (2008). Art history: The basics. Routledge.

Zeynab Alimadadi

Paper Trees

Handmade Paper and Environmental Elements from Bagh Melli

In this process, I had to put my faith in nature›s body; The more I pressed the papers against the trunks, the more they took the form of trees and through touching the trees, I understood them better.
I could understand their lived experience, their surroundings, the curves that seeped towards the sunlight.
I felt the trees themselves helped me understand their phenomenality by emitting an aesthetical perception. As if they recognized paper as something of a nature once like their own. They embraced the paper as one of their own kind.

زینب علی‌مددی

درختان کاغذی

در این پروسه باید به بدن طبیعت، به پوست وجسم درختان اعتماد می‌کردم، هرچه کاغذها را که خودشان بازتولیدی از جنس درختان بودند بیشتر به تنه‌ی‌شان می‌فشرده‌ام، بیشتر فرم پوسته‌ی آنها روی کاغذها می‌نشست، گویی همان ظهور ماده‌ی اولی‌شان یعنی بدن درختان. در چیدمان، فضای درختان حالتی محصور شدگی و دوری نسبت به خود واقعی‌شان در طبیعت دارند. درختان کاغذهایی را که بر روی تنه‌شان قرار می‌دادم به خوبی می‌پذیرفتند، و با لمس تنه‌ی درختان هر لحظه درک من از آنها افزایش پیدا می‌کرد. می‌توانستم زیست‌شان را، فضای احاطه شده و پیچ و تاب بدنشان را که به‌سوی نور خورشید حرکت کرده بود را درک کنم. احساس می‌کردم که خود آنها هم با پدیدآوردن نوعی درک زیبایی‌شناسانه مرا در پدیدارشدن پدیداری‌شان، یاری می‌رساندند. گویی از وجود کاغذ به عنوان چیزی از جنس خودشان متوجه بودند. کاغذها را به شکلی از خودشان قبول داشتند، و هرچه بیشتر آن را در آغوش می‌پذیرفتند.

کاغذ ساخته شده با دست و عناصر محیطی باغ‌ملی.
230×250×210

Babak Yousefi

بابک یوسفی

چاپ اچینگ

20×17

Mahsa Eyvazpour

مهسا عیوض‌پور

مداد رنگ روی کاغذ

Mohamad mehdi abdi

محمدمهدی عبدی

چیدمان ویدئویی

140×140