



کاری فراتر از هستی من

ألف نیکلای

در گفت‌وگو با دورته شون

مترجم: وحیداله موسوی

ألف نیکلای در سال ۱۹۶۲ در هال-آن-در-سال در آلمان به دنیا آمد. او در لایپتزیگ، وین و بوداپست به مطالعه زبان آلمانی و ادبیات پرداخت. در سال ۱۹۸۸، دیپلم خود را از آکادمی هنرهای کاربردی در اشنیبرگ دریافت کرد. در ۱۹۹۲ مدرک دکترای خود را در وین گروپ گرفت. آثار او در *Kunstpreis der Stadt Wolfsburg* (جایزه هنری شهر ولفسبورگ [۲۰۰۲]) و نیز *IASPIS* (موسسه اعطای کمک هزینه به هنرهای سوئد)، (استکهلم، ۲۰۰۰)، در پی‌اس‌ا (نیویورک، ۱۹۹۸) یا در ویلا ماسیمو (۹۸/۱۹۹۷) جایزه دریافت کرده‌اند. ألف نیکلای در این نمایشگاه‌های مهم بین‌المللی شرکت داشته است: داکومنتا ایکس، ۱۹۹۷؛ بی‌ینال ونیز، ۲۰۰۱ و ۲۰۰۵؛ بی‌ینال سیدنی، ۲۰۰۲؛ بی‌ینال شارجه، ۲۰۰۵؛ بی‌ینال آتن، ۲۰۰۷؛ سومین بی‌ینال ریواگ در رام‌الله، ۲۰۰۹؛ و نیز در بی‌ینال تسالونیک در امسال (۲۰۱۱). آثار او در موسسات معروفی به نمایش درآمده‌اند (موزه میگروس، زوریخ؛ موزیو سرالوس، پورتو؛ موزه هنر مدرن، نیویورک؛ فوندیشن کارتیه، پاریس؛ لهنباخ هاوس، مونیخ؛ کسترتگسلسافت، هانور). ألف نیکلای در برلین زندگی و کار می‌کند.

● **دورته شون: آثار شما اغلب با دوگانگی‌های سیاسی و نقد فرهنگی سر-و-کار دارند. خاستگاه این نگاه را در کجا می‌دانید و آیا می‌توانید به موضوع خاصی که بیشتر به سراغ آن می‌روید، اشاره کنید؟**

○ واژه‌ی «نقد فرهنگی» از دیدگاه من چیز مسخره‌ای است. فرهنگ همواره انتقادی است. زیرا فرهنگ همواره مستلزم تعریف و جای گرفتن در چارچوبِ بافتاریِ خاصی است، در نتیجه این امر خود-به-خود از یک جور مجادله و گفت‌وگو پیچیده و انتقادی حکایت می‌کند.

این دغدغه‌ی تعریف و بحث از فرهنگ، در بیشتر آثارم وجود دارد: من به مسائلی مانند این می‌پردازم که چگونه یک فرد خاص از طریق ابزارهای تصویری هنر، خود را در جامعه جای می‌دهد، اینکه ما چگونه تعامل و ارتباط برقرار می‌کنیم. بنابراین من کاری را انجام می‌دهم که فراتر از هستی من است، که نه تنها برای من بلکه برای گستره‌ی وسیع‌تری از مخاطبان نیز معنا دارد. من نمی‌خواهم با روان‌کاوی خود، مردم را خسته کنم. من با رسانه‌هایی بسیار سنتی مانند طراحی و مجسمه کار می‌کنم، اما در چارچوب یک بافتار بسیار بزرگ شهری، یا حتی یک جور روش فلسفی. برای من، هیچ مرزی بین رسانه‌های مختلف وجود ندارد- زیرا من با توجه به شیوه‌ی ادراک خود، چیزی تولید می‌کنم. بنابراین انتخاب رسانه‌ای که در آن کار کنم تا حدودی همان شیوه‌ای است که من برای بیان دغدغه‌ی تماتیکی خود در چارچوب یک اثر هنری خاص برگزیده‌ام. برای من رسانه‌ی انتخاب‌شده و مصالح، حالا دیگر حامل جنبه‌ای از موضوع مورد نظر شده‌اند.

● **به نظر می‌رسد که شما علاقه‌ی خاصی به موضوعات سیاسی یا اجتماعی-سیاسی دارید.**

○ معتقدم که آدم خود-به-خود با موضوعات سیاسی سر-و-کار دارد. پرسش‌هایی مانند اینکه «چگونه یک فرد موجودی آزاد است؟» سیاسی محسوب می‌شوند. و به باور من بُعدی سیاسی در هر چیز مرتبط با زیبایی‌شناسی وجود دارد. هرچندکه، نمی‌خواهم به سادگی زیبایی‌شناسی را به چیزی سیاسی ترجمه کنم و بعد آن را کنار بگذارم. به عمل «زیبایی‌شناسی‌سازی» اعتقادی ندارم. اگر می‌خواهید آموزش بدهید، از مردم بخواهید تا بروند و اعتراض کنند اما کاری به هنر نداشته باشید. یک اثر هنری هرگز نمی‌تواند جایگزین بیانیه‌ای سیاسی شود، و برعکس، آن هم بدون اینکه چیزی در این بین از دست نرود. اما بدیهی است که هنر می‌تواند مردم را تربیت کند و نوعی شعور و ادراک از سیاست به وجود بیاورد. اما هنر فراتر از این چیزهاست. من با جداسازی کامل این دو حیطة- یعنی هنر و سیاست- موافق نیستم، از سوی دیگر دیگر نیز نمی‌توانم آگاهی سیاسی را بدون هنر تصور کنم.

● **در آثارتان مدام به مسائلی مرتبط به موقعیت سیاسی و پیشرفت فرهنگی خاورمیانه می‌پردازید. این علاقه از کجا نشأت گرفته و آیا جنبه‌ی خاصی نظر شما را به خود جلب می‌کند؟**

○ قطعاً جنبه‌ای بسیار شخصی وجود دارد که باعث توجه من به خاورمیانه شده است، و چیزی نیز درباره‌ی این منطقه وجود دارد که با یکی از دغدغه‌های کلیدی در آثارم همخوان است: برخورد فرهنگ‌ها یا رویارویی فرهنگ‌ها آن‌گاه که کشورها به وجود می‌آیند یا از نو شکل می‌گیرند. تجربه‌ی دو فرهنگ متفاوت که آدم‌ها را به هم نزدیک کرده، چیزی است که من با چشمان خود در اتحاد دوباره‌ی آلمان شاهدش بودم. تجربه اینکه فرهنگ‌ها چگونه با هم جفت می‌شوند،

چگونه با هم کلنجر می‌روند و می‌جنگند و بعد با هم ارتباط برقرار می‌کنند، این چیزی است که من خود با آن زیسته‌ام. سر-و-کار داشتن با رقیبان فرهنگی همیشه برای خود من کاملاً جالب‌توجه بوده، به این دلیل که از نظر من رویارویی چیزی است که می‌تواند من را از میان واقعیتی عبور دهد و به خود-اندیشی وادارد. جنبه‌های ترجمه‌شدنی و انتقال‌یافته‌ی فرهنگ‌ها نیروی مهمی هستند که من را در کارم به پیش می‌رانند. چه اتفاقی می‌افتد وقتی شما اثری هنری را به جای دیگری منتقل می‌کنید و آن را در درون یک بافتار فرهنگی کاملاً متفاوت قرار می‌دهید؟ رویارویی‌های فرهنگی به فرایند تفاوت‌های تعریف‌شده منجر می‌شوند، اما اگر نظر من را بخواهید، خواهم گفت که دوست ندارم این را در دو مقوله منفی یا مثبت جای دهم. من تبعید و تنهایی را تجربه کرده‌ام، به عنوان یکی از پیامدهای منتقل شدن به یک بافتار فرهنگی متفاوت. در اثری از من درباره‌ی ادوارد سعید به این موضوع تبعید و تنهایی پرداخته‌ام. بسیاری از مردم نمی‌دانند که یکی از آموزگاران او یک یهودی آلمانی با نام اریش اوئرباخ بوده است.^۱ سعید با تکیه بر نظریه‌ها و نوشته‌های اوئرباخ به از دست رفتن خانه-و-کاشانه، تبعید و غیره می‌پردازد.

عنوان این اثر من **کل دنیا تبعید است**^۲ نام دارد که در سال ۲۰۰۹ خلق شد. نقطه‌ی اشتراک سعید و دریدا همان درک غم از دست دادن خانه-و-کاشانه^۳ به عنوان شرط لازم هویت است. راهی که من برای ترجمه‌ی این مسأله‌ی کاملاً فلسفی یافته‌ام این است که دو حلقه‌ی عروسی با اندازه‌ای یکسان بسازم. در هر دو حلقه، من عنوان «کل دنیا تبعید است» را حکاکی کرده‌ام- «کل دنیا»^۴ در سطح بیرونی و بقیه عبارت را در داخل حلقه‌ها. وقتی شما حلقه را به دست می‌کنید، دومین بخش جمله ناپدید می‌شود و به شکلی این مظهر آرزوی زدودن چیزی از ذهنتان نیز هست (تصویر ۱). با توجه به رویارویی‌های فرهنگی و معنای جابجایی و آوارگی، این اثر به این نکته اشاره می‌کند که نمی‌توان از «تبعید» گریخت. بنابراین پیامد این امر یعنی اینکه ما مجبوریم به وجود انکارنشده‌ی تبعید اعتراف کنیم و آن را بپذیریم و به چیزی پربار تبدیل کنیم. با وجود این، پذیرش تبعید به عنوان وضعیتی وجودی، به این معنا نیست که ما باید برای یک جور آمیختگی اجباری فرهنگی به آب-و-آتش بزیم یا یک فرهنگ را جایگزین دیگری کنیم. بلکه، حاکی از این است که ما بر تقابل تثبیت‌شده دوست-یا-دشمن به عنوان تنها راه مرتبط کردن چیزها غلبه کنیم. هنر قطعا از ابزار لازم برای به جریان انداختن چیزها و میانجیگری در چارچوب این بافتار برخوردار است.

۱ - Erich Auerbach (1892-1957), اریش اوئرباخ ادیب و منتقد ادبی زاده برلین، که در دهه‌ی ۱۹۳۰ به استانبول مهاجرت کرد و در

آن‌جا سنگ بنای مطالعات رمانس را پی ریخت.

2 Mundus totus exilium est

3 Heimat

4 Mundus totus



تصویر ۱

لایه‌ی دیگر معنایی در این اثر، البته همان اشاره‌ی بالقوه‌ی آن به شراکت است. دو حلقه‌ی یکسان عروسی به عنوان نمادی از دو فرد و کاراکتر مشابه، چیزی غیرواقع‌گرانه است. اگرچه، ما برای رسیدن به نوعی انگاره‌ی آرمانی که در ذهنمان داریم، از هیچ عملی فروگذار نمی‌کنیم.

● اثر دیگری که شما از این موضوع استفاده کردید، «ماتم و مالیخولیا» نام دارد که در سال ۲۰۰۹ ساخته‌اید.

○ این اثر نتیجه‌ی دعوتی بود که از من شد. در سال ۲۰۰۷ چارلز اسپچه می‌خواست بی‌ینالی در رام‌الله به‌راه بیندازد و من را هم دعوت کرد. در نتیجه من اول سفری به کرانه‌ی باختری کردم. این اولین رویارویی واقعی من با خاورمیانه، و یک شوک واقعی بود، شوکی حاصل واقعیت زندگی روزمره که من می‌دیدم یا از زبان مردم می‌شنیدم. بنابراین رفته-رفته به این فکر کردم که چگونه می‌توان نسبت به تجربیات خود در این مسافرت، واکنشی احتمالی نشان بدهم. برای مدتی طولانی، احساس درماندگی می‌کردم. مشکل من این بود که شما خیلی راحت به سمت این یا آن / یا تقابل کشیده می‌شدید- اینکه شما باید طرفدار و یا مخالف نیروهای سیاسی باشید. همان‌گونه که گفتم، من با این طرح ساده‌انگارانه‌ی دوست یا دشمن مخالفم.

پس از یک سال، به این ایده رسیدم که نوشته‌ای از سیگموند فروید روانکاو اتریشی-یهودی را در دسترس شمار زیادی از مخاطبان در نوار غزه و کرانه باختری قرار بدهم. این بار هم، این قضیه با زندگی خود من ارتباطی مستقیم پیدا می‌کرد، از این جهت که این نوشته اولین بار در سال ۱۹۸۲ در جمهوری دموکراتیک آلمان (جی‌دی‌آر) با عنوان ماتم و مالیخولیا منتشر شده بود. وقتی این کار را شروع کردم، با جهاد مزاوله، روانشناس فلسطینی که به درمان قربانیان شکنجه می‌پردازد، صحبتی داشتم. نوشته‌ی فروید نقش مهمی در کار هر روزه او با بیمارانش ایفا می‌کند، زیرا در این نوشته بیشتر به مساله‌ی فقدان و ماتم پرداخته می‌شود. انواع مختلف شخصیت‌ها وجود دارند و فروید به ترسیم واکنش‌های متفاوت به یک فقدان می‌پردازد. هراس از به اصطلاح مالیخولیا یعنی اینکه اثره‌ی از دست‌رفته بتواند بازگردد. آن به اصطلاح عزادار با غم فقدان کنار آمده است. آدم مالیخولیایی نمی‌تواند بر این فقدان غلبه کند و آن را به عنوان نوعی بی‌اعتنایی خود-شیفته‌وار می‌بیند. به شکلی، من در این جا یک جور توازی با عامل انتحاری می‌بینم.

بنابراین من ماتم و مالیخولیا را انتخاب کردم و ترتیبی دادم تا به عربی ترجمه شود. من حتی ترجمه‌ای از آن را به زبان محلی رام‌الله برای برنامه‌ای رادیویی آماده کردم.

وقتی روی این ترجمه‌ها کار می‌کردم، دریافتم که - با کمال تعجب - تنشی بین زبان عربی پذیرفته‌شده و زبان‌های محلی وجود دارد. در نوشته‌ای از مصطفی سافوآن، شاگرد ژاک لاکان، با عنوان «چرا اعراب آزاد نیستند؟» دقیقاً به این مساله پرداخته می‌شود. او در رساله‌اش این نکته را مطرح می‌کند که زبان عربی پذیرفته‌شده، عمداً و آگاهانه زبان معیار شد و از هیچ نوع فرم مکتوبی از زبان‌های محلی حمایت نشد. آن هم به این دلیل که طبقه‌ی حاکم میل شدیدی برای تحقیر و سرکوب یک طبقه از روشنفکران مستقل داشت. آدم کاملاً حیرت می‌کند که این بلا را استعمارگران به وجود نیاوردند بلکه از خود جوامع خاورمیانه نشات می‌گیرد. با سرکوب کردن قالب‌های نوشتاری زبان‌های محلی مختلف، طبقات حاکم قدرت خود را بر زبان اعمال کردند و در نتیجه ساختارهای قدرتشان را مستحکم کردند. به ویژه به دلیل همین پیشینه بود که ترتیبی دادم تا آن نوشته‌ی فروید به یک زبان محلی ترجمه شود.

● واکنش مردم چگونه بود؟

○ نخستین واکنش صرفاً پذیرش این نکته بود که آن ترجمه وجود خارجی دارد. بسیاری از مردم از من می‌پرسیدند که آیا من فروید هستم، چون آن‌ها فروید را نمی‌شناختند. مزاوله هر-از-گاهی برای برگزاری کلاس‌هایی در فلسطین سفر می‌کند. او حالا دارد از ترجمه من در کلاس‌های خود استفاده می‌کند، پس کار من بی‌نتیجه نبوده. همه‌ی نوشته‌های ترجمه‌شده فروید به عربی بر اساس نسخه‌ی فرانسوی بودند، که متاسفانه غلط‌های بسیاری دارد. در طرح من، برای نخستین بار نوشته او از زبان اصلی آن، یعنی آلمانی، ترجمه شد. امیدوارم این کار تداوم پیدا کند. از آنجایی که من زبان عربی نمی‌دانم، خبر ندارم که آن ترجمه به درد بخور بوده یا خیر. هرچند که بازخوردهای متنوعی داشته. بنابراین امیدوارم این اثر حتی بتواند تحول بیشتری ایجاد کند-بهبانه و نقطه شروعی باشد برای تداوم این کار.

● مساله‌ی رایجی که دغدغه‌ی شماست، همان ایده‌ی کلی ادراکات و تصورات کلیشه‌ای است. سالیان سال غرب به شکل معینی شرق را تصویر کرده است. شما در چیدمان پیش‌درآمد^۵ (تصویر ۲) برای هفتمین بی‌ینال شارجه، با انتقال نوعی تصویر کلیشه‌ای ایتالیا- بند رخت‌ها که در بالکن‌ها آویزان می‌شوند - به شارجه، با مفهوم تصورات کلیشه‌ای بازی کرده‌اید.

○ من مانند بسیاری از آثار دیگرم، به مساله‌ی «نقل قول‌ها» می‌پردازم، آن هم وقتی که چیزی به بافتار جدیدی منتقل می‌شود. از سوی دیگر، من در این اثر به مفاهیمی مانند شهری‌گرایی و ساختارهای شهر پرداخته‌ام. پیش‌درآمد برای شرکت در بی‌ینال شارجه ساخته شد. از من خواسته شد تا اثری هنری برای فضای عمومی بسازم. جالب‌ترین نکته برایم این بود که مردم تصور اروپایی از شهری‌گرایی را نسخه‌ای آرمانی محسوب می‌کنند و به گونه‌ای بازآفرینی‌اش می‌کنند که حتی بازتابی مناسب از وضعیت واقعی زندگی در اروپا نیست. این بازآفرینی با تقلید از طراحی چراغ‌های خیابان در اروپا آغاز می‌شود، که اصل‌شان را می‌توان در پاریس یافت. این ایده که شما به نقل یک طراحی تصویری پیردازید تا یک جور نمادگرایی معین و معنای والاتر را انتقال دهید، همان چیزی است که من سعی کردم در اثرم اجرا کنم، بنابراین به ناپل سفر کردم. در آنجا منظره آن بند رخت‌ها که از این ساختمان به آن ساختمان کشیده شده‌اند بسیار عادی است.

رفتم و همین را برداشتم و آوردم، آن بند رخت‌ها، لباس‌ها و غیره. در تک‌تک خانه‌ها را زدم و خواستم آن‌ها را به من بدهند. برخی‌ها این چیزها را رایگان به من دادند. برخی دیگر به من گفتند که یک شلوار بیشتر ندارند و در نتیجه نمی‌توانند آن را به من بفروشند. من قطعا به گاوپیشانی سفید در آن محله تبدیل شده بودم. این اثر با جابجایی این مصالح ساخته شد. در ابتدا، خبر نداشتم که در شارجه آویزان کردن لباس‌ها برای خشک شدن در خیابان‌ها ممنوع است. و من انواع مختلف لباس‌ها را آویزان کردم، حتی لباس‌های زیر زنانه را. به نظرم با مدارا با این قضیه برخورد کردند چون یک کار هنری بود. و اصلا به یک اثر هنری دردرساز تبدیل نشد.



تصویر ۲

● مردم چگونه به آن واکنش نشان دادند؟

○ مغازه‌دارها من را برای صرف چای دعوت می‌کردند و انواع سوال‌ها را درباره‌ی این اثر از من می‌پرسیدند. و بعد پلیس‌های شارجه آمدند. دانش‌آموزان یک مدرسه‌ی کراهی در زیر جایی که این اثر کار گذاشته شده بود راه رفتند. این اثر برای تحریک کردن کسی نبود، بلکه می‌خواست ایده‌ی تقلید کردن و نقل قول از فرهنگ‌های دیگر را مطرح کند. در ناپل، این طرز خشک کردن لباس‌ها نشانه‌ای از فقر نیز هست. اما بسیاری از مردم در شارجه باور نمی‌کردند که در اروپا هم فقر وجود داشته باشد. در پایان، به همان چیزی که می‌خواستم رسیدم - مردم شروع کردند به تفکر و پرسش از ادراکاتشان. این چیزهایی که شما را احاطه کرده از کجا آمده‌اند و به چه دردی می‌خورند؟ این همان دغدغه من بود.



تصویر ۳

● در یکی از طرح‌های جدیدتان با عنوان **Escalier du Chant**، شما در جایی، سمیر عوده تمیمی آهنگساز را به کار گرفتید. درباره‌ی ماهیت این طرح توضیح دهید و اینکه چه چیز خاصی درباره‌ی کار عوده تمیمی وجود داشت که نظر شما را به خود جلب کرد؟

○ **Escalier du Chant** (تصویر ۳) یک مکان آوازخوانی واقع در موزه هنر مدرن در مونیخ آلمان است. پلکان بخشی از موزه است اما، در عین حال، کنار گذاشته شده، چون جزو فضای نمایشگاه نیست. از نظر موزه آن فضا یک جور مکان برای دیدار کردن است، جایی که مردم می‌ایستند، جمع می‌شوند و تعامل انجام می‌دهند. هرچند، در واقعیت چنین چیزی اتفاق نمی‌افتد. مردم نمی‌ایستند و با هم تعامل برقرار نمی‌کنند. طرح من دقیقاً در پی رسیدن به چنان چیزی بود، تبدیل کردن پلکان به چیزی مانند تصویری کهن از «آگورا».^۶

خود این طرح تا حدودی ساده است. من از ۱۲ آهنگساز دعوت کردم تا ترانه‌ای درباره‌ی یک رویداد خاص سیاسی بسازند. هر ماه، سه یا چهار تن از این آهنگسازان قطعه‌ای هنری برای یک ماه خاص می‌ساختند. من هم این آهنگ‌ها را می‌گرفتم و می‌دادم آن‌ها را اجرا کنند. خوانندگان اجراکننده، که به صورت رسمی لباس می‌پوشیدند، بی‌درنگ شروع به خواندن و در اطراف پلکان حرکت می‌کردند، می‌ایستادند یا هر کاری که برای تفسیر اثر مناسب به نظر می‌رسید، انجام

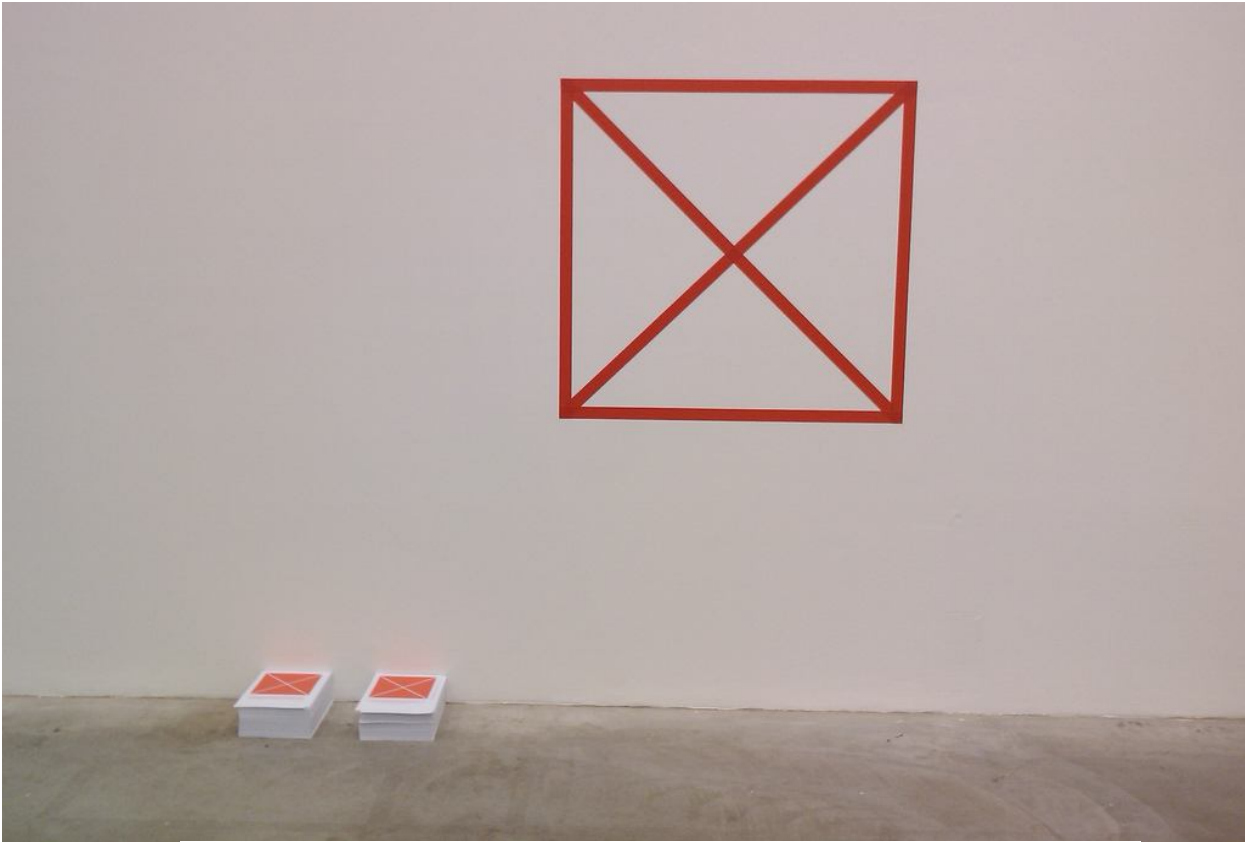
۶ - نوعی فضای باز که در یونان قدیم برای بازارها و دیدارهای عمومی مورد استفاده قرار می‌گرفت - م.

می‌دادند. برای بازدیدکنندگان از موزه، این نوعی غافلگیری بود. ما فقط تاریخ را اعلام می‌کردیم - یکشنبه‌ی آخر هر ماه - اما تاریخ دقیق اجراها را نه. هر آهنگ چهار یا پنج بار در طول روز اجرا می‌شد.^۷ من حق انتخاب را به خود آنان دادم که تصمیم بگیرند کدام آهنگ اجرا شود و آیا باید آهنگی شخصی‌تر اجرا شود یا همگانی‌تر. اینکه آن را سیاسی محسوب کنند یا نه نیز به خود آنان بستگی داشت. بنابراین می‌توانست چیزی باشد که حتی در اخبار نیز انعکاس داده نشود. تنها چیزی که خواستم این بود که ترانه‌ای بدون ساز برای یک گروه کر متشکل از ۳-۱ صدا تنظیم و در یک روز خاص در ماه اجرا شود، درست مانند اینکه در یک روز خاص خبری خوانده شود. این ترانه در زمان‌های متفاوتی در طول روز اجرا و متن ترانه‌ها نیز به مخاطب عرضه می‌شد. قصدم فقط جای دادن این اثر در بافتار شهری نبود بلکه می‌خواستم بگویم که چگونه یک موضوع سیاسی می‌تواند به ساختارهایی ترجمه شود که موسیقی در آن‌ها کارکرد دارد. چه فرم‌هایی از رابطه‌ی درونی چنان درونمایه‌ای را می‌توان با موسیقی بیان کرد؟ سمیر یکی از آهنگسازانی بود که من دعوت کردم، زیرا می‌خواستم تا جایی که امکان داشت آدم‌هایی با پسزمینه‌های متنوع اجتماعی-سیاسی، جغرافیایی و فرهنگی را درگیر این طرح کنم. از سوی دیگر، می‌خواستم یک جور گفتمان کاملاً روشنفکرانه و زیرکانه خلق کنم. و وقتی این نگاه را به مفهوم فضا مرتبط می‌کنم، این پرسش را مطرح می‌کنم که چگونه می‌توان ایده‌ای را بیان و یا تقویتش کرد.

● به نظر می‌رسد در این طرح یک جور همزیستی بین دو دغدغه‌ی اصلی شما به وجود می‌آید - از یک سو، پرداختن به مسائل فرهنگی، هویت فرهنگی و برخوردهای فرهنگی، و از سوی دیگر، جنبه‌ی فضای عمومی و اینکه اشغال و از آن استفاده شود.

○ وقتی حرف از فضاهای شهری به میان می‌آید، خود-به-خود بحث به هم‌جواری معین جنبه‌هایی کشیده می‌شود که فضاها را می‌سازند و آغازگر کشمکش‌هایند. دو نگاه اصلی و متضاد، همان تقابل امر خصوصی با امر عمومی و فرد در برابر جمع است. سایر چیزها به این زمینه‌های کشمکش برمی‌گردند، بنابراین وقتی با فضاهای شهری سرو-کار داریم، مهم است که این‌ها را در نظر بگیریم. من به پرسش‌هایی این‌چنینی علاقه‌مندم: آیا می‌توان فضایی داشت که برای اولین بار کسی یا چیزی آن را اشغال کرده، یا چیزی همواره جای چیز دیگری را بگیرد؟ با اشغال یک فضا، ساختارهای تثبیت شده‌ی چه کسی را رد می‌کنیم؟ من سعی کردم در یکی از طرح‌های خود در سال ۲۰۰۰، با عنوان زمین بی‌صاحب^۸ (تصویر ۴) به این مسائل پردازم. البته این ایده هیچ‌گاه محقق نشد، و هنوز هم فقط در حد یک طرح پیشنهادی است. ایده من این است که در یک شهر، فضای معینی را زمینی بی‌صاحب اعلام کنم، با یک جور وضعیت کاملاً قانونی و قابل اجرا، و تمامی مراحل فرایند دگرگونی آن را ثبت کنم. علاقه‌ی من در تناقض‌هایی نهفته که شما با آن روبرو می‌شوید.

۷ - متن تمام این ترانه‌ها در این سایت در دسترس‌اند:



تصویر ۴

فضای فیزیکی سازماندهی شده و بر شالوده‌هایی چند-لایه و ابعادی استوار است که هستی آن را می‌سازد و شاید بیشتر یک جور مفهوم است تا اینکه چیزی واقعا هستی‌دار در فرم مادی باشد.

● به نظر می‌رسد این طرح شبیه آن چیزی است که برای آن بنای یادبود در آن کنیسه در لایپزیگ آلمان انجام دادید.

○ در لایپزیگ پیشنهاد کردم که به جای یک بنای یادبود، زمین کنیسه را به یک جور فضای بی‌صاحب تبدیل کنند. معلوم شد که علی‌رغم خواست یک فرد برای چنان کاری، نمی‌توان چندان راحت فضایی را جابجا یا در وضعیت آن تغییری ایجاد کرد. شرایط، اغلب چنان پیچیده می‌شود که کاری از شما ساخته نیست. در گذشته، فضاهای بی‌صاحب به معنای حفاظت بودند، مانند یک معبد. امروزه، آن‌ها این دلالت‌شان را از دست داده‌اند. گوانتانامو یک منطقه‌ی بی‌صاحب است. در نتیجه وقتی ما به مفهومی مانند زمین‌های بی‌صاحب می‌اندیشیم، درمی‌یابیم که با تناقضات متعددی روبرویم. اما برای من بیشتر کندو-کاوی درباره‌ی چگونگی کارکرد فرایند مذاکره و مبادله است تا مخالفت با یک نظام موجود. نگاه من به جای راه‌حل‌ها به شرایط کشمکش معطوف است. چرا برخی چیزها امکان‌پذیرند و برخی دیگر خیر؟ چه چیزی این هستی را مقید می‌کند؟ چرا فکر می‌کنیم فضای بی‌صاحب با هیچ منع قانونی، یک جور فضای حفاظت‌شده است، در حالی که فضایی بدون هیچ‌گونه نظام حقوقی را باید یک جور فضای غیرمحافظت‌شده بدانیم؟ برای پرداختن

به چنان موضوعی، هنر وسیله‌ای تمام‌و-کمال است، زیرا می‌تواند این فضای آرمانشهری را برای زمان فرایند مذاکره و مبادله و احتمالاً حتی فراتر از آن خلق کند.

● آیا شما به یک جور فرایند تفکر می‌پردازید؛ یک جور آگاهی برای فضایی عمومی و محیط انسانی؟

○ در یک اثر دیگرم به این مساله پرداخته‌ام که چگونه ما بر فضای عمومی و محیط خود تاثیر می‌گذاریم- اثری با عنوان درختان برای کبریت‌ها، کبریت‌ها برای درختان در سال ۲۰۰۰. از من دعوت شد تا مجسمه‌ای برای یک پارک در شمال گلاسکو بسازم. دو فعالیت اصلی مردم این منطقه برای تفریح و گذران وقت، یکی چادر زدن و دیگری کباب درست کردن است. واقعیت مهم دیگری که باید درباره‌ی این مردم دانست این است که مسولان پارک دارند مناظر طبیعی را از نو طراحی می‌کنند و درخت می‌کارند تا بار دیگر یک جور منظره‌ی طبیعی اسکاتلندی مانند آن مناظر موجود در کتاب‌های چاپی قرن نوزدهم به‌وجود بیاورند. بنابراین ما داریم از دو چیز حرف می‌زنیم، اول بازآفرینی منظره‌ای که ممکن است اصلاً وجود خارجی نداشته و دوم عمل تفریحی کباب درست کردن در یکی از باران‌خیزترین مناطق اروپا. من برای این طرح، درختانی را درخواست کردم که برای درست کردن منظره از جنگل بریده شده بودند. از آن مصالح، می‌خواستم کبریت‌هایی ضدآب بسازم که در پارک قابل خرید-وفروش باشند. آن مقدار چوبی که من خواسته بودم دقیقاً به اندازه‌ی مصرف مورد نیاز آدم‌هایی بود که برای کباب درست کردن به پارک می‌آمدند.

از سوی دیگر، گفتم تا جایی که امکان دارد در مکانی که برای کباب درست کردن به کار می‌رفت، درختان زیادی را از نو بکارند. به این شکل من مردم را واداشتم تا به شکلی فعال در تغییر منظره‌ی اطرافشان درگیر شوند. ایده‌ی من این بود که بگویم چگونه می‌توان بخشی از تغییر یک منظره و فضا بود و چگونه مصرف‌گرایی بر منظره تاثیر می‌گذارد. بدیهی

است که با این کار، به مسأله‌ی اقتصاد و مصرف‌گرایی و تاثیر آن بر محیط‌مان پرداختم.



● شما به جای مخالفت آشکارا با یک نظام، بیشتر به فرایند مذاکره و مبادله می‌پردازید.

○ مذاکره درباره‌ی یک چیز، به-خودی-خود از وجود شخص دیگر حکایت نمی‌کند، درست همان‌گونه که شما نیز با خود مذاکره می‌کنید. می‌توانید خودتان و چگونگی رفتار و عملتان را مورد نقد قرار بدهید. من آن شرایطی را مورد سوال قرار می‌دهم که در چیزها سهیم و فعال می‌شوند. میل سهیم شدن در چیزها از کجا نشأت می‌گیرد؟ و من به روش‌هایی می‌نگرم که از طریق آن‌ها، امیالمان را ارضا می‌کنیم حتی با اینکه ممکن است از لحاظ اخلاقی مساله‌ساز به نظر برسند. من در یکی از آثارم با عنوان آپولو در سال ۲۰۰۹، به این مساله پرداخته‌ام. آپولو (تصویر ۵) را برای یک فضای عمومی در موزه‌ی بیجمانز وان بیونینگر ساختم. یک قفس مدور ساختم که کاملاً با آینه‌ها پوشیده شده بود. مردم آزاد بودند وارد آن شوند و در آن فوتبال بازی کنند. مردم استقبال بسیار خوبی از این اثر کردند، و آدم‌های بسیاری با آن درگیر شدند. این اثر در نگاه اول، شبیه یک زمین بازی به نظر می‌رسید، علی‌رغم ویژگی جالبش که اجازه می‌داد مردم در داخل آن، در آینه‌ها به خودشان نگاه کنند. در مورد نیومن قضیه فرق می‌کرد، قفس در قفس او نوعی موقعیت اجباری است، اما من هدفم چنان چیزی نبود. بلکه می‌خواستم چیزی سرخوشانه خلق کنم. بنابراین با اینکه هدف نیومن از خلق آن قفس در قفس، ایجاد یک جور احساس کلاستروفوبیک بود، اما من چیزی سرخوشانه را جایگزین این فضای دوم کردم.

واقعیت این بود که، قفس شما را محدود می‌کند. بنابراین اگر مردم تصمیم بگیرند در یک بازی شرکت کنند، به این معناست که به محدودیت‌ها و قوانین تن داده‌اند و در نتیجه فرد مجبور می‌شود تصمیم بگیرد که در این بازی شرکت کند یا نه. قفس در این بافتار شبیه چیزی است که اعمالتان را مقید می‌کند.

● آثار کاملاً مفهومی با هنری زبان-محور مانند آثار شما، ممکن است با عرضه در نوعی بافتار بین‌المللی، نه تنها با مانع زبان بلکه حتی با نوعی مانع فرهنگی روبرو شوند، زیرا هر فرهنگی شیوه‌های بیانی، روندها و رفتارهای خاص خود را دارد، که شاید نتوان آن‌ها را به هیچ زبان دیگری ترجمه کرد. شما چگونه با این مساله کنار می‌آیید؟

○ هرکسی در آن آینه‌های آپولو می‌تواند تصویر منعکس شده‌اش را ببیند. واقعا نمی‌توانم فرهنگی را بدون بازتاب خودش تصور کنم. دغدغه من این نیست که یک چیز سلسله مراتبی بسازم. بلکه من به فرم‌های بیانی بر اساس یک جور شالوده‌ی زیبایی‌شناختی و حسی می‌پردازم. ادراک، چیزی حسی است. از این زاویه، آثار من بسیار زیاد با هنر مفهومی فرق دارند، زیرا من بیشتر با فرم‌هایی مبتنی بر تجربه‌ی حسی سرو-کار دارم. این نوع عملکرد، فراتر از قید-و-بند‌های یک فرهنگ و هنجارهایش‌اند، زیرا تک‌تک آدم‌ها از طریق احساساتشان تجربه می‌کنند. مهم‌ترین نکته این‌که، ادراک حسی ما نسبت به اطرافمان بر اساس جرح-و-تعديل‌های تاریخی و فرهنگی مرتبط با آن‌ها، دچار تغییر می‌شوند. بنابراین از این منظر، ممکن است سوء تفاهم‌هایی به وجود بیاید. اگرچه این‌ها گاهی پربارتر از درکی متقابل و توافق بر موضوعات و مسائل‌اند.