

تخصیص والگوبرداری: چند نکته در باب برزخ

پیتر کراس

پیتر کراس نویسنده و نمایشگاه‌گردان، ساکن فرانکفورت و لندن است. از ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۸ با شورای هنر انگلستان همکاری می‌کرد. پیش از آن مدیر گالری گس و رُکس لندن و به اتفاق دکتر ژان پل مارتینون عضو مؤسس بنیاد ریر ویندو لندن بود. از پروژه‌های اخیر اوست: «سفر بی‌بازگشت، لندن، برلین و استانبول»، و «خداحافظ لندن، هنر رادیکال و سیاست دهه هفتاد» در انجمن هنرهای زیبا (NGBK)، برلین.

«برزخ» اصطلاحی است در انسان‌شناسی که در گفت‌وگو از آیین‌های گذار به کار می‌رود و به برهه یا وضعیتی انتقالی اطلاق می‌شود که در آن شخص نه آن چیزی است که بوده نه آن چیزی است که خواهد شد، بلکه چیزی است بینابین، چیزی در حاشیه، مبهم و منعطف... در این مرحله شخص احساس هویتش را تا حدودی از دست داده و دچار گیجی و سردرگمی شده، اما در عین حال افق‌های جدیدی هم در برابرش گشوده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که برزخ به طور بالقوه دوران کسندو کاو فرد در پی اصول و ارزش‌های اساسی فرهنگ خود است - دورانی که مرزهای معمول تفکر، خودشناسی و رفتار برچیده می‌شود.»

آیین‌های گذار، آرنولد وان گتپ

پیش‌گفتار: تن ندادن به طبقه‌بندی

سه هنرمند، سه نوع رابطه متفاوت با ایران. هر سه دور از ایران، غایب از ایران، در فرهنگ‌هایی بسیار متفاوت و درگیر با مسئله هویت. رابطه هر سه این هنرمندان با ایران رابطه‌ای است پراحساس، پیچیده، پرمسئله و چندوجهی، که مهم‌ترین عامل زایای اثرگذار بر آثار ایشان شمرده می‌شود. همچون همه سرگذشت‌های متفاوت، گفتمان هر یک از آنها گفتمانی یگانه و منحصر به فرد است. و ناگفته پیداست که این گفتمان‌ها بخشی از چیزی کلان‌تراند: تطور هنر معاصر ایران، چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی.

یورک آرنت هنرمندی آلمانی است که ده سالی است مدام به ایران رفت‌وآمد دارد. او مقیم فرانکفورت آلمان است و برخی از اعضای خانواده‌اش در آلمان و برخی در ایران زندگی می‌کنند. نوشین فرهید هنرمندی ایرانی است که در لندن زندگی می‌کند. میشل حکیمی هنرمندی است که در خانواده‌ای آلمانی-ایرانی به دنیا آمده، در هر دو کشور زندگی کرده، در کودکی و در بزرگسالی بارها به ایران سفر کرده و هم‌اکنون ساکن برلین است.

این سه هنرمند کمابیش هم‌نسل‌اند و بنابر این از یک مقطع واحد در تاریخ ایران، اروپا و جهان تجربه‌های متفاوت دارند. اما گذشته از این، هیچ چیز این سه را به هم پیوند نمی‌دهد جز رابطه چندپاره و تکه‌تکه‌شان، هم با فرهنگی که در آن زندگی می‌کنند و هم با فرهنگی که از آن آمده‌اند.

آنها بین این دو فرهنگ ناحیه‌ای را مشخص کرده‌اند که در برابر محدودیت جغرافیایی مقاومت می‌کند. در هیچ طبقه‌بندی آسان یا سودمندی نمی‌گنجد (سودمند از دید بنگاه‌های فرهنگی‌ای که آثار هنری را برای بسته‌بندی و مصرف راحت برچسب می‌زنند) و قلمرویی مبهم و چندتکه را برگزیده‌اند. می‌خواهند گفتمان را باز نگه دارند. خارج از سیاست‌های مکان به سر می‌برند و مکان خود را محل زیبایی‌شناسی یا سیاست خود می‌دانند. اما با این همه ایران مکانی است که در درون آنها جای دارد، واقعیتی است سیاسی، فرهنگی و مادی، جایی در نقشه‌های شخصی آنها از تجربه، خاطره و آینده.

نمونه ۱: یورک آرنت. گریز به نیت بازگشت

یورک آرنت از ایران امروز عکس می‌گیرد. محله‌هایی از تهران که با محلات طبقه متوسط‌نشین لس‌آنجلس یا ساو پائولو مو نمی‌زند؛ از کله‌های گوسفند که از آب‌باریکه‌هایی آکنده از زباله و پلاستیک آب می‌خورند؛ از نمازخانه‌های غذاخوری‌های بین‌راهی؛ از روحانیانی سوار بر هواپیماهای قاره‌پیما.

در این عکس‌ها دو دسته خانه‌به‌دوش دیده می‌شود. یک دسته آخرین گروه‌های خانه‌به‌دوشی که هنوز از لرستان و مرز آذربایجان به جنوب غربی ایران سفر می‌کنند و در این مسیر با مشکلات فراوان روبه‌رو هستند. خصوصی شدن مکان‌های عمومی، قوانین سرمایه‌داری نوین، پالایشگاه‌های نفت، قوانین یکجانشینی اجباری، فجایع زیست‌محیطی، همه و همه ادامه زندگی به سبک قدیم را برای آنها غیرممکن ساخته، به طوری که امروزه این شیوه زندگی در ایران جدید در شرف انقراض است. دسته دیگر مسافرانی سوار بر اتوبوس‌های بین‌شهری لوکس و مدرن تهویه‌دار با پرده‌های کشیده، که ساعت‌های طولانی سفر را با تماشای تلویزیون یا خواب سپری می‌کنند. این خانه‌به‌دوشان جدید در ایستگاه‌های بین‌راهی توقف می‌کنند: مجتمع‌هایی شامل پمپ‌بنزین و فروشگاه و غذاخوری، با صندلی‌های ماساژ خودکار و تلویزیون‌هایی که تصاویری از دلفین‌های در حال بازی و کوه یخ‌های شناور در دریاها را نمایش می‌دهند، و بلندگوهایی که با صدای بلند موسیقی پاپ پخش می‌کنند.

آرنت از رودهای خشک‌شده ایران هم عکس می‌گیرد. رودهای رو به زوالی که روزگاری الهام‌بخش شاعران بودند و باغ‌ها و بوستان‌ها، این والاترین استعاره زیبایی‌شناسانه سنتی ایران، را آبیاری می‌کردند. در بستر این رودها

رابطه هر سه این هنرمندان با ایران رابطه‌ای است پراحساس، پیچیده، پرمسئله و چندوجهی، که مهم‌ترین عامل زایای اثرگذار بر آثار ایشان شمرده می‌شود. همچون همه سرگذشت‌های متفاوت، گفتمان هر یک از آنها گفتمانی یگانه و منحصر به فرد است. و ناگفته پیداست که این گفتمان‌ها بخشی از چیزی کلان‌تراند: تطور هنر معاصر ایران، چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی.



7- Michael Hakimi, *Newsblast's* exhibition view, 2009, installation, Michael Krome Gallery, Berlin.

۷- میشل حکیمی، نمایی از نمایشگاه بمب خبری، ۱۳۸۹، چیدمان، گالری میشل کروم، برلین.

اما هر پیوندی یک خط پرواز را هم فعال می‌کند؛ همواره احتمال جهش ژنتیکی هست. این طراحی در گذر از راه ابریشم که در سده چهاردهم چین را به اروپا وصل می‌کرد جهش‌های سبکی این مسیر را به همراه آورده است.

ایران برای آرنت هم انفعال است و هم فرصت. سنتی که یکسره با آنچه که هنرمند در آن به بار آمده تفاوت دارد، نقاط عزیمت و نقاط اتصال جدیدی را بدو عرضه می‌کند. هر سفری که او به آنجا می‌کند همواره نوعی بازگشت به خود نیز هست.

نمونه ۲. نوشتن فرهید. بازسازی، لحظه بازشناسی

ویدیوهای نوشتن فرهید اوهامی است دژستانی. ویدیوهایی روایت‌ناپذیر که بیننده را فوراً به دنیایی آشنا و در عین حال مرموز و غریب می‌برند. تکه‌تکه، رویاگونه و تعبیرنشده. با منطق درک‌نشده زبانی ناشناخته. فرهید مانند فوتوکولاژیست‌های مدرنیست بزرگ، کورت اشویتس، جان هارتفیلد و مهم‌تر از همه هانا هوخ، با استفاده از تکه‌فیلم‌های یافته و ترکیب آنها با کارماده خود به ساختن یا به قول خودش «بازسازی» فضایی سینمایی می‌پردازد. او با دستکاری مرزهای عادی روایت و با طنزی گاهی تلخ و آرامشی بی‌طرفانه به خلق ابعاد، سطوح معنا، پیوندها و ترکیب‌هایی تازه دست می‌زند. فرهید آنگاه که از تکیه‌گاه روایت و معنا رها شده، به نوعی آگاهی ظریف از غرابت ذاتی رسانه سینما دست یافته است.

فرهید از ایران به لندن آمده، گذاری دشوار که با از دست دادن زبان، هویت و فرهنگ و سپس اجبار به بازآفرینی همه آنها در محیطی بیگانه همراه بوده است. احساس در حاشیه بودن و غریبگی، فقدان یک جایگاه اجتماعی مشخص و نوعی آگاهی سیاسی بسیار حساس، که با قدرت تمام در آثار او حس می‌شود، به‌طور مستقیم برخاسته از تجربه شخصی اوست.

کار فرهید به عنوان کولاژیست - استفاده از فیلم‌های خودش در کنار مواد یافته - به عنصر کاملاً انسانی فیلم، عنصر «ردپا»ی انسانی که بین فیلم و

که یا به صورت پارکینگ درآمد یا به حال خود رها شده‌اند مصالح ساختمانی ریخته‌اند: نمادی از فاجعه زیست‌محیطی ایران جدید، فاجعه‌ای که مثل هر جای دیگر نادیده گرفته می‌شود، از یاد می‌رود یا انکار می‌شود.

حوزه دیگر فعالیت آرنت طراحی است. طراحی‌های مرکبی بی‌عنوان او به نقش‌مایه‌هایی مکرر می‌ماند، ترجیح‌بندی موسیقایی که با تغییراتی جزئی تکرار می‌شود، حرکتی لرزان بر پهنه کاغذ. شکستگی‌های حرکت قلم‌مو بر کاغذ به خلق عنصری دیگر می‌انجامد، که ممکن است نشان‌دهنده وقفه یا انعکاس نور باشد. این ناعلامت‌ها، این نفی حرکت، این توالی فضاهای خالی مکرر، تراز دیگری از حرکت چشم بر سطح طراحی را پدید می‌آورد: چشم در جستجوی نقطه توقفی بر پهنه تصویر می‌لغزد و سپس بر می‌گردد و می‌گذارد این میدان انرژی به شکل بصری عمل کند. طراحی‌ها بسیار انتزاعی هستند و کمابیش به نت‌های موسیقی یا خطوط لرزه‌نگاری می‌مانند. ممکن است باز نمود آب باشند، آبی که دیگر در بسترهای خالی جاری نیست. حالت انتزاعی‌شده و تزیینی طراحی‌ها، تن ندادنشان به هرگونه فضای قاب‌گرفته یا روایی، ارجاعات غیرصریحشان به انرژی و حیات طبیعی، و البته علامت‌ها، همه و همه کار آرنت را به فرهنگ ایرانی پیوند می‌دهد.

آرنت اثر دیگری را نیز در این آمیزه قرار داده، اثری بی‌نام‌ونشان، غیرمنسوب و بی‌تاریخ، احتمالاً متعلق به سده چهاردهم، به شیوه مرکب و آبرنگ روی کاغذ، از ایران یا آسیای میانه. طرحی که در سده هجدهم تحت مالکیت هاینریش فریدریش فون دیز، سفیر پروس در قسطنطنیه، وارد برلین شده و به نظر می‌رسد فرم چینی دارد، فرمی که در زیبایی‌شناسی پیچیده ایرانی به کار می‌رفت: رودی «چینی» جاری در میان منظره‌ای «ایرانی». زمانی که یورک آرنت در سال ۲۰۰۵ این طراحی را در برلین یافت، نکته‌ای که در آن توجه‌اش را به خود جلب کرد جهش‌پذیری سبک‌ها و خط پرواز یا قلم‌روزدایی^۱ بود، یعنی امکان تغییر ماهیت فرم‌ها، تعاریف و اجسام و پیوندشان با زبان‌های فرمی‌های دیگر. این موضوع برای هنرمند پیامی به همراه داشت و این طراحی گواهی بود بر اینکه کار او اصلاً تازگی ندارد و دگرگونی، چندگانگی و دگرسانی مرزهای فرهنگ و زمان را درمی‌نوردد.

هر سبک، هر زبان بصری، مثل هر قالب ارتباطی دیگر، از پیوندها تشکیل شده است. آن لحظه که سبکی هویت می‌یابد - خصلت «چینی» فرم‌های رود در طراحی سده چهاردهمی - زبان می‌گشاید و به فرمی فرهنگی بدل می‌شود.

6- Nooshin Farhid, *Criss Cross* (2009), still from video.

۶- نوشین فرهید، خطاطی (۱۳۸۹)، تصویری از ویدیو.



است نه یک نظام معرفتی مبتنی بر کنترل و نظم. او معرفت را به روش فیاسی کسب می‌کند نه استقرایی. کار او فعالیت در جهت، به قول ماریا فوسکو، ایجاد یا ردیابی محیطی وسیع‌تر و احتمالاً بارورتر از طریق نگاه دقیق و از نزدیک است، تا تلاش برای دستیابی به نتیجه‌ای منطقی بر اساس سرنخ‌های موجود.^۲

حاشیه‌نشینی فرهید به عنوان تماشاگری فعال در فرهنگی دیگر بر هر آنچه انجام می‌دهد اثر می‌گذارد. در اثر جدید او، سه‌گانه مخروطی (۲۰۱۰)، نوعی شعور سیاسی بسیار حساس موج می‌زند. در کارهای قبلی او نیز نظارت، کنترل و تخریب با هم یکپارچه شده‌اند. او، رها از قیدوبندهای معمول هویت طبقاتی و اجتماعی، آزادانه به گشت‌وگذار در جامعه بریتانیا می‌پردازد، عملی که چه‌بسا برای خود بریتانیایی‌ها به مراتب مشکل‌تر است. بستر کار او حاشیه‌های آن جامعه است: پایگاه‌های نظامی متروک، خرده‌فرهنگ‌ها، گروه‌ها و جوامع اقلیتی، زندگی شبانه، در محدوده‌ای خارج از نظم اجتماعی بورژوازی.

فضای برزخی برای فرهید فضایی است که در آن، کارمادهای که می‌یابد و فیلم‌هایی که خودش می‌گیرد از جوی پرتنش اما غیرصریح اشباع است. اثر تمام‌شده که طی فرآیند تدوین دگرگون شده هیچگاه به‌طور علنی انتقادی نیست. هنرمند ناروایتی جدید می‌سازد که در آن پیامی قوی نهفته است و «جرقه‌ها»ی عاطفی رفتارباورانه گونه جدیدی از تجربه را برای بیننده پدید می‌آورد. هر قطعه، و همه آثار او به عنوان یک کل، از تکه‌های ریزومی^۳ و شبکه‌مانندی تشکیل شده که به شکلی پویا به هم پیوسته‌اند، در هم چفت شده‌اند، همدیگر را تغییر داده‌اند و لایه‌وار روی هم قرار گرفته‌اند.

فضایی جدید، و بنابراین یک امکان سیاسی جدید. به باور او، فرهنگ، خود در آستانه تغییری بنیادی است. او شاهدی تیزبین و تماشاگری فعال است.

نمونه ۳: میشل حکیمی. پیام رمزی، حضور مهارشده

سال ۲۰۰۹، نمایشگاه هنرمند آلمانی-ایرانی، میشل حکیمی، با عنوان بمب خبری در گالری میشل کروم برلین. چیدمان حکیمی، «صحنه حصارکشی شده تصادف فکر و ماده و تکنیک»^۴، مجموعه‌ای بسیار فشرده از پیام‌های بصری را به بیننده عرضه می‌کند.

این چیدمان تشکیل شده از تعدادی اثر تخت یا دوبعدی تکی که یا به دیوار تکیه داده یا روی زمین قرار گرفته‌اند. این آثار به صورت گروهی یا تک‌تک عمل می‌کنند. هیچ ارجاع مستقیمی به یک موضوع سیاسی خاص وجود ندارد، اما در همه آثار نوعی حس خشونت سیاسی مدرن دیده می‌شود: رمزگذاری پیام، سانسور یا حذف. اثر در نگاه اول شبیه طراحی‌های فانتزی، تبلیغات تجاری انبوه و محصولات شیک و رسانه‌پسند به نظر می‌رسد، اما در پس این ظاهر محتویاتی زهرآگین پنهان است. قطعات حالت نشانه‌وار دارند، اما محتوای نشانه‌ها و رابطه بیننده با ارایه آنها مبهم است. رنگ‌ها سیاه و سفید است، جفت‌های متضاد، «بله» و «نه» دیجیتالی، کاغذ و مرکب، رنگ اطلاعات.

در حصار ب (۲۰۰۹)، هنرمند حرف فارسی-عربی ب را روی یک مقوای سفید دومتري که به چند تکه بریده شده ترسیم کرده: این تکه‌تکه بودن



عکس مشترک است، وفادار می‌ماند... او با درآمیختن زبان‌های گوناگون فیلم، مثل انیمیشن، مستند، مصاحبه، سینما حقیقت، سریال‌های واقعی تلویزیونی، چیز پوچ و مهملی می‌آفریند که زیرساخت معنایی مرسومش را از دست داده است. فیلم‌های یافته به طرزی نامحسوس با فیلم‌های خود او تلفیق می‌شوند. در این ویدیوها صدا و رنگ نقش محوری دارند: لایه‌های صدا که با دقت تدوین شده گاه توجه‌مان را جلب می‌کنند و گاه در پس‌زمینه تپشی نامحسوس دارند؛ رنگ نیز، که کاملاً بستگی به حال‌وهوای کار دارد، گاه انتزاعی، دلپذیر و شاعرانه است، و گاه مثل فیلم‌های دوربین مداربسته سوپرمارکت بی‌روح و کسالت‌بار.

خطاطی (۲۰۰۹)، یک فیلم ۷ دقیقه و ۳۰ ثانیه‌ای است که در مقایسه با دیگر آثار هنرمند اثری به نسبت کوتاه محسوب می‌شود. در این فیلم چند خط مضمونی مختلف، هم‌زمان ایجاد و نابود می‌شوند. این خطوط طوری در هم تنیده‌اند که با ظرافت بیننده را اغوا می‌کنند - اینجا به‌طور حتم برای من روایتی هست، ولو اینکه محصول فرافکنی تجربه خودم باشد - و در عین حال معنای غایی را فقط برای خود هنرمند نگاه می‌دارد.

خطاطی با نمایی شبانه از اتومبیلی پارک‌شده آغاز می‌شود، نمایی که با فیلتر قوی سرخ فیلم‌برداری شده و صدای آواز جیرجیرک‌ها در آن طنین‌انداز است (و در زیر آن فقط صدای نفس‌هایی سنگین به گوش می‌رسد). بلافاصله با چند استعاره سینمایی سریع به درون زنجیره‌ای سرگیجه‌آور کشیده می‌شویم. شخصی که سراسیمه از اتومبیل خارج می‌شود کیست؟ مردهایی که هم‌نوا با بانگ ناقوس گرد اتاق می‌چرخند کیستند؟ به نظر می‌رسد فضای داخلی و فضای درون اتومبیل که در روایت گشوده می‌شوند، شاید، اما نه به صراحت، به منزله «قابی» هستند مردانه برای صدا-حضورى زنانه، با خنده‌های دخترانه. تجارت جنسی؟ فرهید ما را به دنیای شبانه‌ای محصور و سرشار از عواطف نیرومند پرتاب می‌کند.

گرمای سوزان و خشک این سکانس آغازین بلافاصله مورد هجوم رعدوبرق و سپس رگبار شدید قرار می‌گیرد. خیلی زود باران به سیلابی خروشان بدل می‌شود و اتومبیل‌ها زیر آب می‌روند، آدم‌ها غرق می‌شوند یا به تکه‌پاره‌های شناور چنگ می‌اندازند. هلی‌کوپتر که در تمام طول فیلم حضور دارد از ابزار نظارت به وسیله امداد تبدیل می‌شود. از مرحله پارانویا وارد مرحله وحشت‌زدگی شده‌ایم. لحظه‌نهایی حضوری زنانه را می‌نمایاند که در سیاهی محو می‌شود. پایان. خطاطی با استفاده از اخبار بی‌بی‌سی، و مجموعه‌های واقعی و مستندهای امدادگران، پلیس هوایی، گردبادهای تله بزرگ مکینتایر، آتشفشان «بازسازی» شده است.

فرهید گردآورنده‌ای است بی‌قرار در عصر وفور اطلاعات. «گردآوری» تداعی‌کننده قدرت، دانش قبلی و تخصص است، حال آنکه اطلاعات او نتیجه در حاشیه بودن

در اینجا برزخ کدام است؟ رابطه متغیر شخص هنرمند بین دو فرهنگی که جزو آنهاست، رابطه‌ای که نه افزوده تزیینی کار او، بلکه بخش اصلی آن است. نفس ماهیت شخصی کاوش او، در فضایی برزخی، گنگ و منعطف.

پس گفتار: فرودگاه دویی. در حال تعلیق، و در حال دگرگونی

بیشتر ما تجربه «زمان برزخی» را از سر گذرانده‌ایم، نوعی نازمان سپری شده حین مسافرت یا بین مراحل سفر. برای مثال، فرودگاه دویی در مسیر بین اروپا و ایران یک فضای برزخی نوعی است، جایی که چند ساعتی در شبکه جهانی مسافرت هوایی ساکن و بی‌حرکت به انتظار می‌نشینیم و خود اجتماعی مان به حال تعلیق درمی‌آید.

اما فضای برزخی‌ای که این سه هنرمند در آن کار می‌کنند کاملاً متفاوت است. فضایی است که در آن تصورات آنها از خود به طرز شدیدی در حال تغییر و دگرگونی است، البته تغییر سازنده. ایران، جایی که در آن نیستند، یا فقط تاحدودی به آن تعلق دارند، یا بخشی از فرهنگ «مادری» شان نیست، همواره در آثارشان حضور دارد. خصوصیت فضای برزخی جدایی است. جدایی میان شرق و غرب، میان فرهنگ نازل و فاخر، میان این سنت دینی و آن سنت دینی، میان متن و حاشیه. اما فضای برزخی فضای شدن نیز هست. تلقی‌های رسمی از هویت رها می‌شود؛ آنچه از یاد رفته، پنهان شده، غیرقانونی یا حاشیه‌ای است جایی می‌شود برای شروع کار، شروع فرآیند ثبت یک پیام. ■

ترجمه احمدرضا تقه

بی‌نوشت‌ها:

- 1- Deleuze and Guattari, "Chapter 1", *A thousand Plateaus*, 1980.
- 2- Fusco, Maria, *Say who I am.1*, <http://www.recirca.com>. October 2010.
- 3- Deleuze and Guattari, 1980.
- 4- Hakimi, Michael, Unpublished notes, quoted in: Kempkes, Anke, *Black Palms: Signs of the Times in Michael Hakimi's Pictures and Installations*, *Ars Viva* 04/05 – Zeit, catalogue, Kulturkreis der deutschen Wirtschaft, BDI e.V., 2005.

۵- همان.

۶- همان.

باعث می‌شود بیننده غربی نتواند آن را بخواند و همین شاید آن را به نوعی شعار پوشیده تبدیل می‌کند. معنایی ممکن یا متصور، که فقط و فقط از دستکاری هنرمند و فرافکنی بیننده خلق می‌شود. پیامد (۲۰۰۹)، یک مقوای سیاه بزرگ تکی است که قسمتی از حرف A روی آن نوشته شده، با «سوراخ‌های گلوله» تزیینی، طوری که انگار به آن «شلیک» کرده‌اند و اگر آن را دور بزیم می‌بینیم که مثل بوردهای تبلیغی ارزان فقط یک سطح خشک و خالی بدون پشت است. شکل‌های بتونی که روی زمین قرار گرفته‌اند انگار قالب‌های (شاید کاربردی) هستند که از روی آنتن‌های ماهواره یا برای ساختن آنها درست شده‌اند. قالب‌های خالی ایستاده یا خوابیده در این سو و آن سو شبیه قالب‌های اسلایدی هستند که عکس داخلشان را برداشته‌اند: تصاویر حذف شده یا سانسور شده.

مختصات (در نمایشگاه گالری میشل کروم با عنوان بالای تا) (۲۰۰۶)، در چندین سطح برای چیدمان حد و مرز می‌گذارد. هنرمند به یکی از گوشه‌های گالری که محل تلاقی دیوارها و کف است ورق روزنامه چسبانده و با اسپری یک خط سیاه «مجازی» در امتداد مختصات واقعی فضا ترسیم کرده است. عنوان اثر هم به مادیت روزنامه اشاره دارد و هم به کاربرد آن به عنوان رسانه. بیننده خطوط اسپری شده را جانشین مختصات واقعی قلمداد می‌کند. مختصات یا بالای تا فشرده‌ای است از چندین دغدغه کلیدی آثار حکیمی: نقش رسانه در افشای واقعیت و هم‌زمان پنهان کردن آن در پس ایدئولوژی؛ حد و مرز کاری که می‌توان در فضایی هنری انجام داد؛ و ژست تجسمی شخص هنرمند، که به ثبت و در عین حال بازنمایی دنیایی از معانی ازپیش تعریف شده می‌پردازد. خودش می‌گوید: «مرز اشاره ضمنی به تأثیرات نامحسوس، مفاهیم انتزاعی و بافتارهای مفروض، آن هم تنها از راه بازنمایی سوبعدی و تندیس‌های پیکرنمای مرتبط با آنها، کجاست؟»^۵

بمب خبری و تک‌تک آثار موجود در چیدمان گویای نوعی درگیری شدید با مکانی دور و بی‌نام و رابطه آن با موضوعات کلیدی معاصر از قبیل کنترل رسانه‌ها، و حذف اجباری و خشونت‌بار است. هیچ چیز گفته نمی‌شود، اما در این نمایش، هیچ چیز پنهان نیست.

حکیمی اثرش را جایی میان ایده اولیه و چارچوب مفهومی یا «فرایده» ای که با آن کار می‌کند قرار می‌دهد. اگر شیئی که او می‌سازد «صحنه حصارکشی شده یک تصادف» است، آن تصادف جایی میان رویداد سیاسی و کنش تجسمی خود هنرمند رخ داده است. به نظر می‌رسد این چیزی است که هنرمند با دقت بسیار آن را بررسی می‌کند. مخاطبان چندین نقطه ورود دارند تا از آنچه می‌بینند تفسیرهای شخصی ارایه دهند. بسیاری از چیدمان‌های او، مانند اجاق بزرگ (۲۰۰۴)، نوار شاد (۲۰۰۲)، و آثار دیگر مانند تنگه هرمز (۲۰۰۱)، به‌طور مستقیم به فرهنگ جوانان ایرانی و نقش رسانه‌ها در ایران ربط دارند.

«نقش‌مایه‌های کامل یا ناقصی که این طرف سرزده وارد فضای تصویری شده، یا آن طرف انگار روی سطح گیر کرده‌اند، هر کدام حال‌وهوای مخصوص به خود را دارد - و بنابر این هر بیننده ممکن است آنها را متفاوت با دیگری ترکیب کند ... باز هم هدف بودن در آستانه است، جایی که نقش‌مایه‌ها به خاطر شرایط خلاق خود شکل می‌گیرند؛ هدف آن است که این برهه زمانی کاملاً روشن شود، و با این حال تصویر به واسطه توهم یا حضور جوی و مکانی‌اش اثری نافذ و کامل بر ما بگذارد.»^۶

5- Nooshin Farhid, *Cross Cross* (2009), still from video.

۵- نوشین فرهید، خطاطی (۱۳۸۸)، تصویری از ویدیو.

