

سال ۱۹۵۸ که مدرنا موزییت بنیان‌گذاری شد، هنگامی بود که پاریس و نیویورک مرکز بزرگ‌ترین جنبش‌های هنری بودند. در آن زمان این موزه با پویایی هنر پاپ‌آرت را با نمایش آثار سردمدارانی چون اندی واروهل، رابرت راونبرگ و نیکی د سن فل به بخش شمالی اروپا معرفی می‌کرد. موزه به کارهایی پرآوازه‌ای از هنرمندان سوررئالیست چون مِرت اُپنهایم، سالوادور دالی و حتا مارسل دوشام که تاثیر ژرفش همچنان بر هنر امروز باقیست هم دست یافت.

مجموعه‌ی مدرنا موزییت بیشتر نماینده‌ی سنت غربی هنر است. با این حال نقش هنرمندان زن در دهه‌های پیشین پررنگ‌تر شده و علاقه به پوشش جغرافیایی گسترده‌تر، چشم‌انداز هنر را نسبت به بنیان نخستینش دگرگون کرده است. حالا دیگر هیچ کلان‌شهری به تنهایی آن مرکزیت گذشته را ندارد. هنرمندان امروز در جای‌جای جهان مشغول کارند و آثار خود را در جایگاه‌ها و موقعیت‌هایی به نمایش می‌گذارند که نگرش ما را نسبت به تعریف آن‌چه مرکز و پیرامون خوانده می‌شود تغییر می‌دهد. در سوئد هم هنرمندان به قلمروی بزرگتری برای بسط دادن روایت رایج غربی از هنر دست یافته‌اند.

چنین تغییراتی خواه ناخواه فعالیت‌های مدرنا موزییت را هم دگرگون کرده‌اند، و جمع‌آوری آثار هنری هم از این قاعده جدا نیست. نیم سده پیش از این، موزه هم‌گام با زمانه‌ی خود بود و همچون کاتالیزوری برای گرایش‌های هنری آینده عمل می‌کرد. اما امروز، در فرهنگ جهانی‌شده‌ی ما یک موزه‌ی هنری چگونه باید عمل کند که همچنان حیاتی بماند و در جریان، که گشاده بماند و دربرگیرنده؟ این فرآیندی است کند، نه تنها برای مدرنا، بلکه برای هر موزه‌ی دیگری در این حد و اندازه.

«به سوی دنیایی بزرگ‌تر» گزیده‌ای از کارهایی به نسبت نو را از میان مجموعه‌ی موزه به نمایش می‌گذارد. میان همه‌ی این کارها یک چیز یکسان است. هر یک مانند پلی هستند بین قاره‌ها و زبان‌های گوناگون؛ و این خود بازتابی از پیچیدگی هرچه بیشتر زمانه‌ی ماست:

اتل عدنان، پیا آرکه، قادر عطیة، انریکه مارتینز سلایا، املی جاسر، اسکار موریو، سیروس نمازی، مریچ آگون رینگبورگ، آدریان ویلار روخاس، ریکریت تیروانی، آی وی‌وی.

تهیه‌کنندگان:

دانیل بیرنباوم
آن‌سوفی نورینگ

فیری تیل - ۱۰۱ صندلی‌های چوبی از سلسله‌ی چینگ (۲۰۰۷)

صندلی‌های چوبی از سلسله‌ی چینگ (۱۶۴۴ تا ۱۹۱۱)

اهدایی از تئودور و ایزابلا دالنسون در سال ۲۰۱۳، به سازمان دوستان آمریکایی مدرنا موزییت

هنگام برگزاری دوازدهمین دوره‌ی نمایشگاه دکومنتا در شهر گسل آلمان، آی وی وی برای ۱۰۰۱ نفر از شهروندان چین موقعیت دیدار از این شهر را فراهم کرد. تنها پیش شرط او این بود که این بازدیدکنندگان چینی در شهر کسل باشند، با مردم بومی دیدار و از نمایشگاه بازدید کنند. این بازدیدکنندگان از بخش‌های گوناگون جامعه و پیشه‌های مختلف آمده بودند. این کار به خاطر آن بود که مفهوم حقوق بشری آزادی حرکت و چگونگی ساخته شدن حافظه‌ی همگانی را برجسته سازد. در کنار این بازدیدکنندگان، اثر فیری تیل او هم که گردآمده از ۱۰۰۱ صندلی عتیقه‌ی مربوط به سلسله‌ی چینگ (۱۶۴۴ تا ۱۹۱۱) است ساخته شد؛ که شش تای آنها این جا به نمایش گذاشته شده‌اند. آی وی وی این صندلی‌ها را «ژستی نمادین از حافظه و گذشته‌ی ما» تعریف نموده و خاطرنشان کرده که آنها در اصل وسایلی بوده‌اند در خدمت طبقه‌ی ثروت مند جامعه. با آگاهی از این و همچنین دانستن این که امروزه رفتن به سرزمین‌های دیگر برای بسیاری از مردم کاریست بس دشوار، این هنرمند پرسش‌هایی را مطرح می‌کند در این باره که ما چگونه ساختارها و دانش تاریخی را در جامعه‌ی امروز به کار می‌بریم. آی وی وی که فعالی سیاسیست، خود بین سال‌های ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۵ اجازه‌ی ترک کشور چین و سفر به خارج را نداشته است.

امیلی جاسر (۱۹۷۰)

ریم، از سری جایی که از آن آمدیم
ماری-ترسه، از سری جایی که از آن آمدیم
جانی، از سری جایی که از آن آمدیم
محمود، از سری جایی که از آن آمدیم
(همه‌ی کارها ۲۰۰۲ تا ۲۰۰۳)

خریداری شده در سال ۲۰۰۴

نکته‌ی مرکزی در هنر امیلی جاسر تجربه‌ی مهاجرت است و این که چگونه مکان، سخت و حتا گاهی غیرقابل دسترس تجربه می‌شود. سری کارهای زبان زد او به نام جایی که از آن آمدیم، درست همین را موضوع اصلی قرار می‌دهد. این هنرمند در شهر بیت لحم در فلسطین چشم به جهان گشود اما حالا بیشتر در نیویورک مشغول به کار است. به خاطر گذرنامه‌ی آمریکایی اش او می‌تواند بارها بدون دشواری به فلسطین سفر کند که همین امری اساسی در آفرینش این سری از کارهایش بوده است. پیش از آغاز کار، جاسر از ۳۰ فلسطینی که در جامعه‌های دور از میهن و یا سرزمین‌های اشغالی زندگی می‌کردند می‌پرسید: «اگر من می‌توانستم کاری برایتان در هر جایی از فلسطین بکنم، آن کار چه می‌بود؟» پاسخ‌ها بسیار گوناگون بود. برای نمونه: «به دفتر پستی اسرائیل در اورشلیم برو و قبض تلفن من را بپرداز»؛ «کاری روزمره در استان حیفا انجام بده»؛ «عکسی یادگاری با خانواده‌ی من در میهنم فلسطین بگیر، که در آن نام خیابان و نام اشغال‌گران باشد». این آرزوها همچون یادآورانی برای اهمیت به‌سزای چنین کارهای روزمره‌ای عمل می‌کنند، و عکس‌های جاسر همچون گواهی بر برآورده ساختن آنهاست.

بی‌نام، ۲۰۱۳

بی‌نام، ۲۰۱۴

بی‌نام، ۲۰۱۴

خریداری شده در سال ۲۰۱۴

اتل عدنان، زاده‌ی لبنان و هم‌اکنون مقیم فرانسه و آمریکا، یک نقّاش، شاعر و فیلسوف است. ساخت نقاشی‌های کوچک او بیشتر وقت‌ها به یک گونه است: تگه‌هایی رنگارنگ از رنگ‌هایی ستر، همراه جزئیاتی کوچک و بارز (بیشتر دایره‌ای یا چهارگوش) که به چشم درون همچون منظره‌هایی انتزاعی هستند؛ و هم‌چنین مقایسه‌ای که او بین هنر انتزاعی و بیان شاعرانه انجام داده است. عدنان نقش‌مایه‌های کارهایش را، هم از حافظه‌اش برمی‌گیرد و هم جاهایی که پیش‌تر در آنها بوده و برایش مفهومی ویژه دارند. کوه تاملپیس در کالیفرنیا به ویژه، نقشی حیاتی و تقریباً جدانشدنی در نقاشی‌ها و نوشته‌های او بازی می‌کند. در کارهایش، خاطره‌های شخصی به اندیشه‌های جهانی درباره‌ی وجود انسان روی زمین تبدیل می‌شوند. ردّ کاردک نقاشی چگونگی کار نقاش را به تصویر می‌کشد، چیزی که هم ناگهانی به نظر می‌آید و هم بی‌تاب؛ درست مانند درخشش بوم، از میان این مستطیل زرد رنگ. هنرمند زبان انگلیسی را برای بیان شعرهایش برگزیده است، زیرا حس می‌کند که آن زبانیست برای بیان آزادانه، بدون خطر کج‌فهمی. هرچند که او همیشه به اهمیت پاسداری از زبان‌های گوناگون اشاره کرده است.

انریکه مارتینز سلایا (۱۹۶۴)

قحطی زودهنگام، ۲۰۰۹

اهدایی در سال ۲۰۱۲ از بُوریس هرمن سید

بسیاری از نقاشی‌های انریکه مارتینز سلایا فضایی زمستانی را تداعی می‌کنند. گویی که او ساکن شمال اروپاست، نه اقلیم معتدل لوس آنجلس که در آن کار و زندگی می‌کند. قحطی زودهنگام هم پیرو همین قاعده است. آیا آن پرنده‌ای گرم‌سیری است که در حال درآمیخته شدن با چشم‌اندازی ناآشناست؟ گویی که پرنده گم شده است و دارد به گونه‌ای دل‌تنگی می‌کند. اما برای چه؟ شاید این پرنده اصلاً به هیچ جا تعلق ندارد؟

انریکه مارتینز سلایا در سال ۱۹۶۴ در کوبا چشم به جهان گشود و خانواده‌اش تنها چند روز بعد کشور را ترک کردند. به گفته‌ی خودش هنگامی که آنها در دهه‌ی ۱۹۷۰ به اسپانیا رسیدند، او برای نخستین بار تنهایی ژرفی را تجربه کرد، احساسی که بارها به کارهایش برمی‌گردد. با این روی او بارها گوشزد کرده است که تنهایی و دل‌تنگی لزوماً تنها ویرانگر نیستند. بارها شده که دل‌تنگی بیان‌گر امید نیز بوده است، یک جور میل به تغییر، شاید حتا به چیزی تازه و غیر منتظره. هنر سلایا دیدگاهی گسترده‌تر از جهانی را ارائه می‌دهد که در آن طبقه‌بندی ملیت‌ها، فرهنگ‌ها و قلمروهای جغرافیایی دیگر بسنده نیستند.

چشمات را باز کن، ۲۰۱۰

خریداری شده در سال ۲۰۱۴

قادر عطية در سال ۱۹۷۰ زاده و در الجزایر و حومه‌های پاریس بزرگ شد، اما الان بیشتر در برلین مشغول به کار است. او در هنرش، بیشتر به تجربه‌ی بزرگ‌شدن در دو فرهنگ گوناگون برمی‌گردد. موضوعی که سرآغاز سبک نمادین و شاعرانه‌ی اوست، هنگامی که پس‌زدن چیرگی فرهنگ غربی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

چشمات را باز کن نمایشی به یاد ماندنی از پرده‌نگاره‌هایی است که نگرش غربی درباره‌ی بازسازی بدن انسان را در مقام مقایسه با نگرش فرهنگ‌های غیر غربی در بازسازی و تعمیر عتیقه‌جات قرار می‌دهد. برای نمونه این پرده‌نگاره‌ها، پُرتیه‌هایی از کهنه‌سربازان جنگ جهانی اول را نشان می‌دهند که زخم‌هایشان روایتی بصری از ویران‌کردن و بازسازی را ارائه می‌دهد؛ در کنار نگاره‌هایی از اشیائی ترمیم شده از آفریقا.

پرده‌نگاره‌ها به گونه‌ای سازمان داده شده‌اند که نمایشی قیاسی را می‌سازند، برای تشریح مفاهیمی چون کمال و زیبایی، ارزش و تمامیت، اخلاق و زیبایی‌شناسی. با تکیه بر این مجاروت‌ها، قادر عطية نقدی قدرت‌مند از اثر متقابل استعمار و مُدرنیسم در قرن بیستم ارائه می‌دهد.

ریکریت تیروانی (۱۹۶۱)

بی‌نام ۲۰۰۰ (چگونه این شُدنِست)

خریداری شده در سال ۲۰۰۰

ریکریت تیروانی در سال ۱۹۶۱ در بوینس آیرس به دنیا آمد، در تایلند، اتیوپی و کانادا بزرگ شد، و هم‌اکنون در نیویورک، برلین و بانکوک کار می‌کند. هنر او را آمیزه‌ای از کنش‌گری اجتماعی و پرسش‌های اخلاقی شکل داده است.

در سال ۱۹۹۰ او در گالری‌ای در نیویورک، به جای نمایش هنر برای بازدیدکنندگان غذای پد تایی سرو می‌کرد. او این کار را تا حالا بارها، و هر بار با غذایی متفاوت در جاهای گوناگون در سراسر جهان انجام داده است. دو سال پس از آن او یک گالری را از اشیای دور ریخته شده پر کرد، کاری که فضای نمایشگاه را بیشتر به یک انباری شبیه می‌کرد تا جایگاهی برای اشیای هنری پُر ارزش.

با آفرینش فضاهایی سرزنده و پویا در مکان‌های همگانی، ریکریت تیروانی همیشه با کامیابی هر گونه نسخه‌ی از پیش نوشته شده درباره‌ی تفاوت هنر و زندگی را نادیده گرفته است. برای نمونه در سال ۱۹۹۸ او پروژه‌ای را در شهر سنپادونگ تایلند راه‌اندازی کرد که در آن تکه زمین‌هایی را برای هنرمندان و مردم محلی فراهم می‌آورد که در آن محیط‌هایی پایدار به وجود بیاورند. اثر بی‌نام ۲۰۰۰ (چگونه این شُدنِست)، خانه‌ایست که ریکریت تیروانی در همان محل ساخته است. مدرنا موزیت سال‌ها پیش این اثر را برای مجموعه‌اش خریداری کرد.

Ö (حرف مشترک)

«بسیاری از کارهای من نوشتاری هستند، زیرا زبان، ترجمه و تفسیر نقشی بسیار بزرگ در زندگی روزمره‌ی من بازی می‌کند». مِریچ آلگون رینگبورگ این‌گونه نظرش را بیان می‌کند، درباره‌ی موضوعاتی که سراسر کارهایش را فراگرفته‌اند، و به ویژه در اثر

Ö (حرف مشترک) ملموس‌تر می‌شوند. در این اثر آلگون رینگبورگ ۱۲۷۰ واژه‌ی ترکی و سوئدی که هم یک‌جور نوشته می‌شوند و هم معنای یکسانی در هر دو زبان دارند را گردآوری کرده است. این واژه‌ها به صورت یک واژه‌نامه و کاری آوایی درآمده‌اند که در آن هنرمند و همراه زندگی اهل سوئد او آنها را هرکدام به زبان مادری خود می‌خوانند. برای یک بومی سوئد این‌گونه به نظر می‌آید که آلگون رینگبورگ سوئدی را با لهجه حرف می‌زند و برعکس همین تجربه را آنهایی دارند که زبان مادریشان ترکیست.

با این حال این تقابل برای کسی که نه ترکی می‌داند نه سوئدی هیچ معنایی ندارد؛ و تنها رد و بدل کردن واژه‌هایی است که ما شنوندگان را در مقام گردش‌گران یا تازه‌واردانی به کشوری دیگر قرار می‌دهد که در یک کلام، زبانشان به ما تعلق ندارد. در هر روی، زبان چیز است که می‌گذرد؛ چیزی که یا ما را هم شامل می‌شود و یا نه، چیزی که یا ما می‌توانیم با آن ارتباط برقرار کنیم یا نه. راهی که به سوی دنیایی بزرگ‌تر می‌رود پرسش‌هایی را پیش می‌آورد در باره‌ی قدرت زبان.

اسکار موریو (۱۹۸۶)

مشکل طراحی چیزی که بزرگ‌تر از آن است که بتوانی از پس آن بریایی ۲، #۲۰۱۳

مفهوم فضا همه چیز زندگی را دربرگرفته است و کارهای اسکار موریو هم از این امر مستثنا نیستند. موریو همیشه با بوم‌هایی کار می‌کند که کف کارگاه قرار گرفته‌اند. با موادی همچون رنگ روغن، گرافیت و پاستل شمعی، که با گرد و خاک کف اتاق مخلوط شده‌اند. مفهوم حرکت در مکان، در زندگی خود موریو هم نقش بسته است: بزرگ شدن در یک جا (کلمبیا) و زندگی در نقطه‌ی مقابل آن در دیگر سوی زمین (انگلیس). و این چیز است که هنگام جابه‌جا کردن بوم از روی زمین به روی دیوار بیش از پیش در کارهایش نمایان می‌گردد.

برای موریو فرایند خلاق همچون کنشی متقابل است، ارتباطی مستقیم بین اثر هنری و فضایی که اثر در آن آفریده شده است. چنین نگرشی می‌تواند این پرسش را مطرح کند که چگونه ما هویت خود را می‌آفرینیم، چگونه هر چیزی که ما را احاطه کرده در ما طنین می‌اندازد و ما را شکل می‌دهد. برای موریو گرد و خاکی که در کارهایش وجود دارد راهیست برای نگه‌داشتن نوعی کنترل و تاثیر روی آنها، حتا هنگامی که کارها محدوده‌ی کارگاهش را ترک می‌کنند. گرد و خاک در همه‌جای جهان هست و همچون عاملی دموکراتیک عمل می‌کند.

پیا آرکه (۱۹۵۸ تا ۲۰۰۷)

از سری کرونبورگ، ۱۹۹۶

اهدایی از هنرمند، ۱۹۹۶

داستان زندگی پیا آرکه بازتابیست از تاریخ استعمار. او دختر یک خیاط اهل شرق گرینلند و یک تلگرافچی دانمارکی بود. پیا آرکه خودش را به عنوان یک دورگه معرفی می‌کرد، با منشائی که ناهم‌خوان به نظر می‌رسد. او عکاسی را هم پدیده‌ای دورگه می‌پنداشت، زیرا که چیز است میان آنچه طبیعیست و آنچه فنیست.

کارهای او پرسش‌هایی را درباره‌ی دوران پسااستعماری مطرح می‌کنند، و موضوعاتی را در بر می‌گیرند همچون تغییر از دورگه بودن به انسان بودن. تصاویر سری کرونبورگ، کنش متقابل فضای عکاسی، روند نوردهی، و خود هنرمند را به تصویر می‌کشند - این سایه‌ی خود هنرمند است که در میان تصاویر ساحل قدکشیده است. او در روند عکاسی ظاهر می‌شوند ولی نه به عنوان فاعل و نه مفعول، بلکه با القای بدنش در خود پروسه. او نخست ترکیب عکس را تنظیم می‌کند و سپس خودش را درون پروسه جای می‌دهد، به نمایندگی از خودش نه از دوربین. پیا آرکه می‌گفت که تنها راه قابل اعتماد برای نزدیک شدن به تاریخ استعمار این است که آن را به خود بگیرید.

سیروس نمازی (۱۹۷۰)

جُک گفتن سیروس، ۱۹۹۶

خریداری شده در سال ۲۰۱۳

در اثر جُک گفتن سیروس که از کارهای قدیمی از سیروس نمازی است، هنرمند لطیفه‌هایی را به فارسی که زبان مادری اوست تعریف می‌کند. نبود زیرنویس تصمیمی عمدی بوده است. بیندگانی که این زبان را نمی‌دانند ناگزیرند برای به موقع خندیدن، به زبان بدنی هنرمند، بیان چهره‌اش، و درنگ‌های او تکیه کنند. نمازی وقتی نوجوان بود از ایران به سوئد آمد و شاید جای شگفتی نیست که نخستین آثارش درباره‌ی رویدادها، دشواری‌ها و محرومیت‌هایی است که در اثر تلاقی دو فرهنگ و زبان پدید می‌آید. نمازی در بسیاری از کارهایش مرز بین آدم‌ها را بررسی می‌کند. برای نمونه اثری که در سال ۲۰۰۰ ساخت به نام بیرونِ گود، که اکنون بخشی از مجموعه‌ی مدرنا موزیت است. آن اثر نمونه‌ای با اندازه‌های واقعی از یک بالکن با یک دیش ماهواره است. کار ایشان مرزی میان فضای خصوصی خانه و فن‌آوری ارتباطات می‌سازد، همچنین مرزهای بین خصوصی بودن و جهانی بودن را مورد پرسش قرار می‌دهد؛ موضوعی که او اغلب در کارهایش به آن باز می‌گردد.

برای آدریان ویلار روخاس، تئاتر روشی است که ما با آن شرایط پیدایش آثار هنری نو را می‌آفرینیم. همچنین سالن نمایش جایبست برای اندیشیدن و ژرف‌نگری، مکانی که ما، به عنوان انسان، زبان و قوانین خود را می‌آفرینیم. اما این‌ها نمی‌توانند به طبیعت تحمیل شوند، و از دید ویلار روخاس تلاش برای چنین کاری «تنها پرت گویبست». در کارهای او شیفتگی پایداری درباره‌ی بوم‌شناسی، نابودی، و زمان به چشم می‌خورد. اثرش پیوسته در حال دگرگون‌بست: چیزی در آن می‌میرد و چیزهای دیگری پدیدار می‌شوند. تمرکز آن‌ها روی طبیعت ناپایدار و زودگذر آثار هنریبست.

در اسطوره‌شناسی رومی، ساتورن خدای زمان است، و اثرتئاتر ساتورن بازتابیبست از طول عمر هنر. چه خواهد شد هنگامی که هنر دیگر هیچ معنایی برای هیچ کس نداشته باشد؟ نه‌تنها پارادوکس زمان در کار او نمایان است، اغلب هدفش ساخت کارهایی است که رفته رفته تا پایان نمایشگاه تخریب و برچیده شوند. تضاد دیگری که در آثار اوست، نمایش آن‌ها در همین نمایشگاه «دست‌آوردهای نو» می‌باشد.