توماس دیمند

سلماز ختائیلر

پیشگفتار

متن حاضر ترجمه‌ای است از کتاب توماس دیمند[1]، مجموعه‌ای که به مناسبت برپایی نمایشگاه توماس دیمند از ۲۴ نوامبر ۲۰۰۰ تا ۴ فوریه ۲۰۰۱ در محل بنیاد هنر معاصر کارتیه[2]، انتشار یافته است.

گروه معماری کاروسو / سنت جان[3] طراحی این نمایشگاه را بر عهده داشتند و در این پروژه از کاغذ دیواری سالوبرا[4] بهره گرفته‌اند. در این کاغذ دیواری‌ها از طرح‌های لوکُربوزیه[5] استفاده شده است. به این ترتیب این نمایشگاه آمیزه‌ای از کارهای سه نسل از معماران بوده است.

فرانسوا کوئینتین[6]، یکی از سرپرستان فونداسیون کارتیه، فرانچسکو بونامی[7]، مدیر ارشد موزهٔ هنر معاصر شیکاگو وسرپرست بنیاد ساندرتّو ر ربادنگو[8] در فلورانس و رژی درن[9]، سرپرست مرکز ملی عکاسی پاریس که نوشته‌های زیادی در مورد هنر معاصر دارد، نویسندگان هر یک از مقاله‌های این مجموعه هستند.

کتاب حاضر با سه مقاله دربارهٔ آثار توماس دیمند، به همراه عکس‌های مربوطه، جامع‌ترین کتابی است که دربارهٔ کارهای این هنرمند وجود دارد.

نسخه اصلی این کتاب به زبان فرانسه بوده که توسط فونداسیون کارتیه و آکت ساد[10] منتشر شده و سپس انتشارات تیمز اند هادسن[11]، آن را در انگلستان و ایالات متحده منتشر کرده است.

این سه متن توسط مالی استیونسن[12] و چارلز پرواردن[13] به زبان انگلیسی برگردانده شده‌اند.

دربارهٔ هنرمند

توماس دیمند در سال ۱۹۶۴ در مونیخ به دنیا آمده است. او در حال حاضر در برلین و لندن به سرمی‌برد. آثار او درنمایشگاه‌های متعددی در عرصهٔ بین‌المللی و در دوسالانه سیدنی در سال ۱۹۹۹/۲۰۰۰ به نمایش درآمده‌اند. او درزمینهٔ مجسمه‌سازی آموزش دیده است و اکنون جایگاه منحصر به فردی در هنر معاصر به خود اختصاص داده است.

رویکرد او به عکاسی در ابتدا به این خاطر بود که سازه‌های کاغذی کم دوامش را به نوعی حفظ کند، اما اینک دوربین نقش مهمی در روند خلاق او ایفا می‌کند.

در نگاه اول به نظر می‌آید که آثار دیمند گوشه‌هایی از یک مکان هایپررئال و آشنا را نمایش می‌دهند، اما خیلی زود هویت واقعی خود را آشکار می‌کنند: دنیایی تماماً مصنوعی که به شکل‌های کلی تقلیل یافته است؛ عکس‌های بزرگ بی‌نقصی از فضاهای داخلی و از فضاهای خارجی معماری - دنیایی که ساکنان آن اشیای بی‌جانی هستند که در نوری‌یکدست غوطه می‌خورند - که بر روی پلکسی گلاس نصب شده‌اند و بر مادی بودن غایت عکاسی تأکید می‌کنند.همواره می‌توان به نشانه‌هایی از ماهیت راستین این اشکال دست یافت و به نظر نمی‌رسد که آنها هیچگاه سعی درایجاد توهمی کامل داشته باشند.

مقدمه

در این کتاب ما از سه منظر متفاوت با آثار توماس دیمند آشنا می‌شویم، که این امر ما را به درک بهتر این آثار نائل می‌کند.

فرانچسکو بونامی در مقاله اول به شکلی خاص به بررسی کارهای توماس دیمند پرداخته است. او با برگزیدن یکی از آثار و تشریح لحظه به لحظه اتفاقاتی که در جریان شکل‌گیری این اثر روی داده، روحی دراماتیک به مقاله خود دمیده است. گویا شبحی در سازهٔ کاغذی دیمند پرسه می‌زده و برای او مزاحمت ایجاد می‌کرده و...

او می‌گوید که وضوح در تصاویر دیمند، یک اعجاز فنی نیست بلکه اعجازی فلسفی و روحانی است.

عنوان متن دوم جمله‌ای از خود توماس دیمند است. «هیچ اتاق معصومی وجود ندارد». در این مقاله فرانسوا کوئینتین‌که خود از کارگاه دیمند دیدن کرده و در جریان پیشرفت کارهای او بوده است، به توصیف آثار و روند خلاق دیمند می‌پردازد؛ و با نقل قول‌هایی مستقیم از هنرمند ما را با سبک کار او و مهمتر ازآن با بینش او آشنا می‌کند. آنجا که می‌گوید: «من فکر می‌کنم که امروزه بیش از آنکه لازم باشد جهان به تصویر درآید در جهان تصویر وجود دارد». از طریق این نقل قول‌ها درمی‌یابیم که دیمند در عرصهٔ هنر چه پیشینه‌ای داشته و چرا به ساختن سازه‌های کاغذی پرداخته و به عکاسی روی آورده است. کوئینتین دراین متن با برشمردن معیارهایی به نقد این آثار می‌پردازد.

رژی درن در مقاله کپی‌ها به کاذب بودن این سازه‌ها اشاره می‌کند و انتزاعی بودن آنها را به یک مفهوم مطرح می‌کند. او این آثار را وارثان بی‌چون و چرای مینیمالیسم می‌داند که پیوسته با مدرنیسم در گفت و گو هستند. وارثانی که از سوی دیمند تکرار و اشباع شدگی را هدیه

گرفته‌اند. به نظر رژی هر کدام از این آثار جنبه متفاوتی از کار او را بیان می‌کنند و با این تقسیم‌بندی به برشمردن اشاراتی که این آثار دارند، می‌پردازد: اشارات تاریخی و سیاسی، تجربه آلمان پس ازجنگ در زمینهٔ معماری، وضعیت مرده‌وار بایگانی معاصر، پایان یک تاریخ (تاریخ مدرنیسم و آرمانشهرهایش)، وعصر تکثیرهای نامتمایز. و نهایتاً با در نظر گرفتن منطق این آثار به تفسیر مشارکت مخاطب در این روند می‌پردازد.

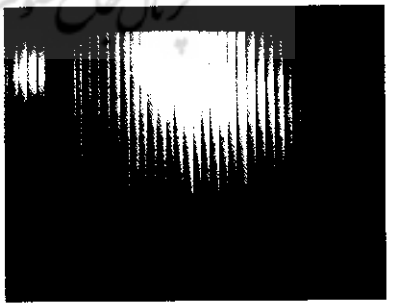
شبح

فرانچسکو بونامی

انباری ۱۹۹۷ ۲۵۴×۱۸۳/۵ سانتی متر

تصویر کمی محو است، لبه‌ها واضح نبوده و چارچوب پنجره کمی خارج از فوکوس است، انگار که تکان می‌خورد یا چیزی به سویش در حرکت است. با وجود این توماس دیمند در تلاش برای خلق حس یک مکان یا محیطی خاص،فضا را با دقت و ظرافت زیاد با بریدن و چسبانیدن کاغذ و مقوا می‌سازد. و این بار نوبت کارگاه - انباری جکسن پالک بود. هنگامی که دیمند سازه را کامل می‌نماید، دوربین بزرگی را با دقت روی سه پایه قرار داده و عکس‌هایی با نوردهی طولانی می‌گیرد. در این لحظات چیزی در کارگاه دیمند تکان نمی‌خورد و تنها صدای شاتر سکوت را می‌شکند.

دیمند با ذره‌بین، عکس گرفته شده را وارسی می‌کند. آنچه بیش از همه از آن می‌ترسید به سرش آمده، لبه‌های پنجره به‌واقع خارج از فوکوس است و تصویر به علتی تکان خورده است. فضا حرکت نمی‌کند، ولی چیزی در حرکت بوده که این موضوع ناراحت کننده است. کار خراب شده بود. مهمتر از آن اینکه، دیمند می‌ترسید که با آن وسواسی که فضا را بازسازی کرده نوعی جن، یک روح و یا شبحی را به آنجا آورده که در گوشه‌ای از تصویر گیر افتاده است. لبه‌ها مثل‌اشیاء روی میز احضار روح تکان می‌خورند. چیزی یا کسی تصویر دیمند را تکان داده است. این نگرانی‌ها به شکلی جدایی‌ناپذیر با عمل عکاسی او گره خورده‌اند. آیا مسئله این است که او نه تنها تصویری در حد کمال بازآفرینی‌می‌کند، بلکه در کالبد آنها روح هم می‌دمد. در واقع، این تصویر بخصوص، فراموش نشدنی‌ست. آخرین کارگاه پالک درلانگ آیلند فقط دارای دو پنجره بود، و بقیهٔ انباری فقط با اندک نوری که از شکاف میان دیواره رخنه می‌کرد، روشن‌می‌شد. دیمند مجذوب عکسی از کارگاه پالک شده بود، که آن را در مجله‌ای یافته بود. آنجا فقط یک کارگاه نبود، بلکه معبدی بود که روح نقاش در آن آرمیده



پنجره ۱۹۹۸ ۲۸۶×۱۸۳/۵ سانتی متر

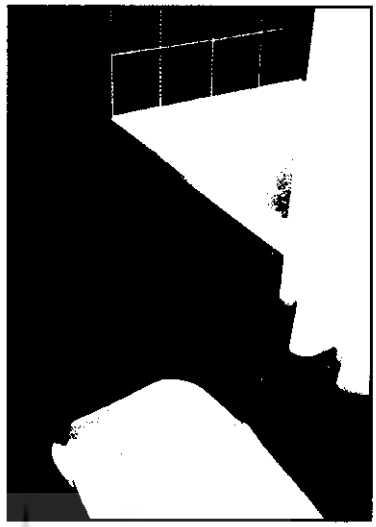
بود؛ فضایی که در آن، تاریخ و نیز تاریخ هنر شکل گرفته بود و جایی که پالک درآن دو کار را با هم انجام داد: باب مفهوم نقاشی را گشود و خود آن را بست. حال شبح نقاش تصویر دیمند را تکان‌می‌داد. آیا این اولین‌بار بود که دیمند فضای یک شخص مرده را بازسازی می‌کرد؟ او به درستی به خاطر نمی‌آورد. به‌هر تقدیر اگر بنا باشد ارواح وجود داشته باشند، آن خود روح بود که درون آن انباری کاغذی، در وسط شهر برلین به سرمی‌برد.

دیمند عکس دیگری گرفت و باز هم لبه‌ها محو بودند، ولی این‌بار او نترسید. او احساس می‌کرد که آن وجود شبح‌گونه در انباری سعی دارد چیزی به او بگوید: چیزی در مورد کارش، در مورد قلمرو تصاویر، در مورد زندگی و استقلال آنها. اینکه کار دیمند عاری از هر نوع زبانی است، بسیار حائز اهمیت است. از میان بردن حضور زبان، روشی بود که دیمند برای ادای احترام به روح آن تصویر، در پیش گرفته بود. در قرون وسطی راهبان نوعی خواندن در ذهن را آغاز کردند؛ وبه جای آنکه با صدای بلند بخوانند، در سکوت این کار را انجام می‌دادند. پس از قرن‌ها خواندن با صدای بلند، قرائت‌در سکوت، روش جدیدی بود برای اذعان کردن به مستقل بودن اندیشه از واقعیت فیزیکی جهان. از میان بردن زبان،روشی است که دیمند برای بیان کردن اینکه تصاویر نیز روح دارند و به شکلی مستقل از معنا و توصیف کلامی وجوددارند، در پیش گرفته است. تصویر فضا را اشغال می‌کند، مثل کوه‌هایی که درون یک منظره وجود دارند، حتی اگر نقشه اسامی خاصی در اختیار ما نگذارد. نگریستن به هر یک از عکس‌های دیمند مانند تجسم عینی خاطرات و ابعاد فضایی آنهاست؛ و این یک تجربهٔ متافیزیکی است، همچون تجربهٔ نگریستن به نقاشی‌های دِ کی‌ریکو. اما در دنیای کاغذی دیمند، جنس خاطره‌ها و رویاها از چیست؟ این کارها سبک و نازک هستند و با وزش بادی یا تلنگر کوچکی از هم می‌پاشند. به زعم دیمند، نگاه کردن به یک تصویر فقط یک تجربهٔ بصری نیست؛ بلکه تجربه‌ای است ساختاری، مثل نسبتی که یک مجسمه با ساختمان یک تکه سنگ، چوب یا گِل دارد. دیمند مانند یک‌مجسمه‌ساز در جست و جوی هیئت روحی است که درون تصویر وجود دارد. از نظر هنرمند، این سفری است حجمی، برای درک این موضوع که آیا فضا در خط زمان حرکت می‌کند یا نه.

حضور شبح در عکس پالک، مجسمهٔ رنگ نشده (۱۹۷۷)، اثر هنرمند لس آنجلسی چارلز ری را به یاد می‌آورد. ری اتومبیلی را که در یک تصادف مرگبار خرد شده بود، قطعه به قطعه قالب‌گیری کرد. دیمند از خود می‌پرسید که با ساختن چنین اثری چه اتفاقی برای روح اتومبیل و افرادی که درون آن کشته شده بودند، می‌افتاد؟ آیا آنها از جایگاه اولیه به درون آن نسخه بدل بی‌عیب و نقص اتومبیل نقل مکان می‌کردند؟ پالک در یک تصادف اتومبیل کشته شد. صخره‌ای که اتومبیل پالک با آن برخورد کرد نیز نوعی معبد است؛ یادمان کوچکی درست مانند آن انباری خالی. اگرشبح پالک در سازهٔ کاغذی دیمند اسیر گشته بود، او چگونه می‌توانست آزادش کند؟ آیا دیمند می‌بایستی آن فضا وعکس را نابود می‌کرد؟ نه؛ این راه حل مسئله نبود. دیمند موفق شده بود که فضایی شبح‌گونه را با تمام اشباح ساکن درآن احیا کند. نابود کردن آن واقعیت مصادف بود با هر چه بیشتر گیر افتادن اشباح؛ به این معنا که پالک محکوم به یک‌دور بی‌پایان شده و برای همیشه مجبور به زیستن در یک جعبهٔ دستمال کاغذی

یا بدتر از آن درون یک کاغذ توالت شود.

دیمند علی‌رغم بی‌علاقگی‌اش به نقاشی، احترام زیادی برای پالک قائل است. واقعیت این است که دیمند ملهم از کار پالک بود، و این موضوع همیشه انعکاسی از فضاهایی بوده که در آن تاریخ آبستن فرزندان خود می‌شود. محبوس‌کردن روح پالک دریک جعبه کلینکس مانند حبس کردن جنّی درون یک قوطی نوشیدنی است. نه، دیمند قادر نبود که با اوچنین کاری بکند. در یک لحظه او به این فکر افتاد که با ساختن حمام کاغذی مارک روتکو یا آشپزخانهٔ بارنت نیومن مکتب نیویورک را به‌طور کامل بازآوری کند. دیمند از خود می‌پرسید که آیا اشباح دیگری هم در دیگر



حمام ۱۹۹۷ ۱۲۲x۱۶۰ سانتی متر

تراس ۱۹۹۸ ۲۶۸x۱۸۳/۵ سانتی متر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عکس‌ها وجود داشته‌اند؟ آیا مردم بخشی از روح خود را در فضاهایی که تاریخ زندگی آنها در آنجا آغاز شده است، باقی می‌گذارند؟ آیا روح بیل گیتس در گوشه‌ای از دفتر کار قدیمی‌اش پنهان است؟ شاید ارواح زیادی درون روزنه‌های متعدد صفحهٔ بازی میخ و تخته پنهان شده باشند. شاید شبح یک تماشاگر مرده زیر میز استودیو و یا روح یک میهمان، داخل یکی ازآن لامپ‌های کاغذی تراس، در خواب باشد. و روح دانش‌آموزی درون ماشین تحریر مغازهٔ فتوکپی، روح مدیری درون پریز الکتریکی دیوار نگاره، روح یک معدنچی در معدن و شبح مگسی درون یکی از میکروفون‌های لابرتوار باشد.شاید ال ران هاربارد پدر ساینتولوژی هنوز درون فنجان زرد و در همان اتاقی باشد که او متن تأثیرگذار خود، دایانتیکس را در آنجانوشت.

مغازه فتوکپی ۱۹۹۹ ۱۸۳/۵x۳۰۰ سانتی متر

پله‌برقی ۲۰۰۰ فیلم ۳۵ میلیمتری

توماس دیمند

دیمند دربارهٔ روح خود اندیشید و به نظرش رسید که شاید روحش هنوز در کارخانه، تنها اثری که در آن زبان وجوددارد، باشد. اگر روحش در آنجا نبود شاید که او برای این مشکل راه‌حلی می‌یافت. اشباح گیر افتاده بودند زیرا زبانی به‌مثابه وسیلهٔ نقلیه، برای بردن آنها به جهان بیرون وجود نداشت. زبان تعطیل است و وقتی در رویاهای ما پدیدار نشود،آنقدر تکرار می‌شود تا سکوت شکسته شود، فضا شکل بگیرد و خاطره رها گردد. فضای دیمند بسته و تصاویرش مهرو موم شده هستند. زبانی وارد آنها نشده و از آن خارج نمی گردد. او می‌اندیشد: «کار من فی نفسه شبح دید من است، حتی کار قبلی‌ام پله برقی که بر روی پردهٔ عظیمی در خیابان‌های سئول حرکت می‌کند؛ نه به خاطر حرکت بلکه به علت تکرار بی‌پایان سکون، شبح یک حرکت.» سپس ناگهان پی‌می‌برد که تمامی آثارش معنایی به جز تلاشی از سر ناامیدی برای رها کردن تاریخ از بدنه‌اش ندارند. با کشتن تاریخ، روح آن می‌تواند به سوی جهان تصاویر حرکت کند و از بار زمان رها گردد. تصویرهایی بدون تاریخ، بدون گذشته، بدون آینده و بدون حال.

از این‌رو او فهمید که یک عکاس مذهبی است، عکاسی که سعی کرده است تا شمایل هایی از یک زبان عاری از ایمان بسازد. او سعی می‌کرد تا زبان را از نوع غریبی از آیکنوکلاسم پاک کند و حتی بیشتر از آن از نوعی وربوکلاسم (انهدام واژه‌ها و افعال). در ابتدا کلمه‌ای نبود و فقط فضا بود. این بود مکاشفه دیمند؛ آنچه که او در تاریکی برای یافتنش تلاش‌کرده بود به ناگهان آشکار گردید. اینکه ما بخواهیم فضاها و تصویرها را دوباره بسازیم، مانند این است که آنها را به اصل‌خویش بازگردانیم؛ درست همان‌طور که بعضی از شمایل‌ها، عیسی(ع) و بودا را به شکل اصیلی جلوه‌گر می‌سازند. هرچیزی جز زمان در امان است. زمان به محض پدیدار شدن، فنا می‌شود و دیمند پی‌برد که کار او کیمیاگری عجیبی در برابرمرگ زمان است. اما اینکه شبح پالک در انباری کاغذی دیمند پرسه می‌زد، تلاش‌های او را نقش بر آب کرده بود. ازآنجایی که وضوح تصویر در عکس‌های دیمند یک اعجاز فنی نبوده، بلکه اعجازی فلسفی و روحانی است، اگر شبحی‌می‌توانست به تصاویر سفر کند و فضا را در کار او محو کند، کار او

خراب می‌شد. تصاویر او کامل بودند؛ زیرا آنها احیای دوبارهٔ زمان را از میان تاریخ به جشن می‌نشستند. اما شبح پالک تاریخ را احیا می‌کرد و زمان را درون چالهٔ بی‌انتهای نفرین نوسفراتو مدفون می‌ساخت. با این حال شاید زبان می‌توانست پادزهری برای آن ارواح و اشباح باشد. اماکدام زبان؟ نام نوشته شدهٔ پالک روی تکه کاغذی که بر کف انباری رها شده باشد؟ نه، این کار در مورد اشباح هوشمندصدق نمی‌کند. دیمند احساس کرد که وقت تسلیم شدن رسیده است. او در گوشه‌ای از کارگاهش ساکت نشسته بود وبه فضایی که ظاهراً شبیه تخته سنگی بود نگاه می‌کرد، ولی از درون برانگیخته بود. سپس روزی متوجه شد که آن شبح رفته است. دیگر مطمئن بود که فضا ساکن است. او دوربین را مستقر کرد و عکسی گرفت و مطمئن شد که این بار لبه‌ها کاملاًواضح شده‌اند. تصویر عالی بود. زمان احیا شده بود و تاریخ شکست خورده بود. شعف بزرگی او را دربرگرفته بود.هوای بیرون سرد بود و آسمان برلین صاف. رفت و آمد معمول راه را بند آورده بود، فقط چند نفری در خیابان‌ها بودندو هیچ اتوبوسی به چشم نمی‌خورد. با این وجود به نظرش می‌آمد که با آرامش و سکوتی خالی احاطه شده است. او برشبحی فائق آمده بود و تاریخ جانب او را می‌گرفت. او از پله‌های مترو پایین رفت اما کسی در آن اطراف نبود. سکوی‌ایستگاه مانند یکی از عکس‌هایش خالی بود. هیچ نوع زبانی در ایستگاه وجود نداشت و قطاری به چشم نمی‌خورد. اوانتظار می‌کشید و فقط انتظار می‌کشید. سپس روزنامه‌اش را باز کرده و در تونلی که صدا را منعکس می‌کرد با صدای‌بلند خواند: «برلین به سبب اعتصاب ۲۴ ساعته حمل و نقل عمومی، فلج گردید.» سپس به سوی خانه به راه افتاد، روزبعد اعتصاب به پایان رسیده بود و شبح برگشته بود و لبه‌ها محو بودند. دیمند هیچگاه متوجه نشد که ارزان بودن اجاره‌بهای کارگاهش به این خاطر بوده که کارگاه بر بالای آن ایستگاه قطار قرار گرفته‌است.

هیچ اتاق معصومی وجود ندارد

فرانسوا کوئینتین

کارگاه توماس دیمند هنوز با بقایای آخرین سازه‌اش «پله برقی» اشغال شده است، یادمانی کاغذی که با گرد و غبارپوشیده شده و مثل لاشهٔ حیوان رها شده‌ای، تکه تکه شده است. بخشی از دیوار با تصویرهایی پوشیده شده که دقیقاً با این حیوان بزرگ همخوانی دارند. در میان تمام اجزای این صحنهٔ فراموش شده، یک دوربین فانوسی روی سه پایه قرار گرفته است؛ و این برای من مایهٔ خوشوقتی است. من در اطراف این لوازم اسقاطی قدم می‌زنم و با اختراعی محیرالعقول و باورنکردنی مواجه می‌شوم که از چوب و مقواهای چند رنگ ساخته شده است. بر روی هر یک از این اجزاء، مجموعه‌ای از چراغ‌های نئون کار گذاشته شده است. این کار بازتولید ساختمان یک پله برقی در ابعاد واقعی‌بوده است. پله‌ها واقعاً روی ریل‌هایشان حرکت می‌کردند. دیمند توضیح می‌دهد که با مشاهده‌ای ساده، توانسته‌است جابجایی و حرکت پله‌ها را روی ریل‌ها محقق سازد، فناوری پیچیدهٔ خاصی که از سوی سازندگان آن مخفی نگه‌داشته می‌شود. پشت این منظره، بقایای ماجرای دیگری مخفی است: یک دستگاه فتوکپی کاغذی که در گوشهٔ اتاق به فراموشی سپرده شده است. ما از کنار یک

چرخ‌دستی می‌گذریم که در میان انبوهی از صفحه‌های رنگی بزرگی که او برای ساختن آن به کار می‌برده، مدفون شده است. بر کف اتاق اصلی، آرابسکی که دارای انحناهای ملایمی است، با گچ رسم شده است. این آخرین نشان از تونلی ۳۲ متری است که دیمند به‌طور خستگی‌ناپذیری به خاطر جلوه‌های ویژه آن را با یک دوربین ۳۵ میلیمتری کنترل از راه دور که بر روی جرثقیلی قرار دارد، بررسی می‌کند.

جالب آنکه این خرت و پرت‌ها همان‌قدر که سؤال به ذهن می‌آورند، به ما پاسخ هم می‌دهند. این کارگاه فقط مکانی‌برای ساختن اشیاء نیست: چیزی در اینجا باقی می‌ماند. می‌توان این‌طور گفت که این لوازم اسقاطی بقایای ناپیدای‌قالبی هستند که آنچه از آنها برایمان باقی می‌ماند، تصویرهای عکاسی شده هستند. چه فرایندی ممکن است هنرمند را وادار به زدن چنین کلکی به بطن این کار را تشکیل می‌دهد، کرده باشد؟

یک شیء استثنایی

آثار دیمند می‌تواند کاملاً از تکنیک تصویری مورد استفاده در پاپ آرت و نیز در تبلیغات نشأت گرفته باشد. او با به‌کارگیری این‌گونه مواد بصری که از رسانه گرفته شده، در تشریح روشش نشان می‌دهد که چگونه به‌تدریج شروع به برگزیدن تصویرها و فرم‌هایی کرده که آن‌قدرها هم انتزاعی نبودند که به معنای واقعی کلمه بتوان آنها را «منتزع» نامید. به این معنی که جدا از دنیای واقعی باشند، و او در صدد آن بود تا با استفاده از مواد ساده‌ای همچون مقوا و بادکنک آنها را به اشکالی سه بعدی تبدیل کند. «من کاغذ را به خاطر در دسترس بودنش انتخاب کردم. کاغذ ماده‌ای 'باز'است. همه ما خاطرات مشترکی از کاغذ داریم و من می‌توانم از تجربهٔ خود شما برای تفهیم آنچه که می‌گویم بهره‌ببرم. اما در مورد خود فرم، من نمی‌خواستم که مجسمه‌هایی سنتی بسازم، به عبارت دیگر اشیایی که فضا را اشغال کنند.اد راینهارت گفته است که وقتی برای دیدن تابلویی عقب‌عقب می‌روی تا از فاصلهٔ بهتری به آن نگاه کنی همیشه این مجسمه است که به پایت گیر می‌کند. من نمی‌خواستم مجسمه‌هایی بسازم که دائماً با آنها ور بروم، خواه ازبرنز یا هر جنس دیگری. من فقط می‌خواستم که برای یک ایدهٔ صوری، ترکیبی منسجم خلق کنم.»

آپارتمان دیمند در آن زمان آن قدر بزرگ نبود تا همهٔ آثارش را در آن جای دهد، بنابر این چاره‌ای نداشت که همهٔ آنها به‌جز آثار جدید را پاره کند. «من می‌توانستم همیشه آنها را به خاطر بسپارم و در صورت لزوم دوباره آنها را بسازم.» اوخیلی زود متوجه شد که قادر به اندازه‌گیری میزان رشد کار خود نیست و تصمیم گرفت تا از مجسمه‌های کم دوامش‌عکس بگیرد. اولین عکس‌ها مأیوس کننده بودند و کار، قابل شناسایی نبود. دو راه وجود داشت تا این مشکل را حل‌کنم. اول اینکه بیاموزم که چگونه عکس‌های صحیح بگیرم. از این‌رو به دیدن بکرها در کونستاکادمی در دوسلدورف رفتم و از آنها نحوهٔ تنظیم دوربین را برای گرفتن عکسی خوب جویا شدم. آنها گفتند: «تو باید عکاس شوی؛ و قبل ازاینکه ما بتوانیم چیزی به تو بیاموزیم باید به مدت سه سال به مدرسهٔ عکاسی بروی.» من فکر می‌کنم حق با آنها بود.راه حل دوم این بود که مجسمه را به شیوه‌ای بسازم تا در عکس‌ها به شیء واقعی شباهت داشته

باشد. و به این ترتیب دورانی رسید که من دو نوع شیء می‌ساختم: یکی مجسمهٔ اصلی که مرا قادر می‌ساخت تابه ایدهٔ خود شکل ببخشم ودیگری به خاطر ضعف دوربین ۳۵ میلیمتری در ثبت پرسپکتیو، شیئی با پرسپکتیو ساخته شده و کاملاً اعوجاج یافته. و این روش به من این امکان را می‌داد که نتیجهٔ کار، شبیه شیء اول شود. و در عین حال که به مجموعهٔ کارهایم شکل می‌بخشیدم، در استفاده از دوربین مهارت بیشتری یافتم.»

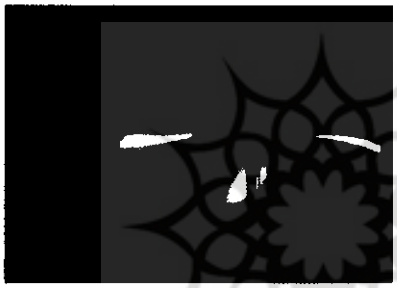
دیمند به من می‌گوید که در واقع تنها یک بار، اثری کاغذی را به نمایش گذاشته است. و آن کاری به نام گوشه بود، که به درخواست فرانچسکو بونامی دوباره این قطعه را ساخت و در نمایشگاه تورین که توسط او ترتیب داده شده بود به نمایش درآمد. ایدهٔ اصلی، این بود که این اینستالیشن از فاصلهٔ باریکی در میان دو دیوار دیده شود، اما عملاً امکان نزدیک شدن به آنجا وجود نداشت و متأسفانه، در نهایت این کار در مکانی باز و قابل دسترسی، ارائه شد که بازدیدکنندگان کاملاً روی آن راه رفتند. «در یک جا سر و کلهٔ چارلز ری پیدا شد. او عملاً روی آن میز نشست، که زیربار وزن او خم شد. حال اگر چارلز ری نتواند متوجه تفاوت شود، چه کسی می‌تواند؟ اما من واقعاً نمی‌خواستم که قطعه‌ای مثل آن را نمایش دهم؛ زیرا هر چیزی که بشود دربارهٔ وضعیت شیئی و بازنمایی‌اش گفت، قبلاً توسط ژوزف کاسوت دربارهٔ «صندلی» با جزئیات کامل گفته شده است: عکس صندلی توضیحات فرهنگ لغتی دربارهٔ صندلی وغیره. تمام سطوح مختلف درک اثر، مورد بحث قرار گرفته، و هیچ سؤالی باقی نمانده است. این کار به شکلی‌ساختاری بنا نهاده شده است. در واقع، کار من از یک فرایند تحول یابنده تشکیل شده است. من ایده‌ای دارم و سعی می‌کنم به آن فرم ببخشم. برای این کار مجسمه‌ای می‌سازم و در مرحلهٔ بعدی آن به عکس تبدیل می‌شود. در این مرحله، مجسمه دیگر آن اهمیت سابق را ندارد، اما در عین حال عکس هم آن قدر اهمیت ندارد. کار دارای دو بعد است، اما خاطرهٔ شکلی را که توصیف می‌کند، به قوت خود باقیست. و این کار با به کارگیری رسانه‌های مختلف و یک عنصر روایی، اثریست دو رگه بین نقاشی و مجسمه‌سازی. وجود عناصر متفاوت دیگری به جز یک دوربین ثابت،لازمهٔ بسط این جریان بازنمایی است. در مورد کارم این طور فکر نمی‌کردم که نهایتاً به عکاسی ناب منجر شود.پیشرفت اخیر در صنعت فیلم‌سازی (پله برقی، تونل) کار مرا از بعد مسطح و خطی خارج کرده و به آن بعد چهارم یاحرکت بخشیده است.»

توماس دیمند هرگز به دنبال تصاحب موقعیتی در تبار عکاسی آلمان نبوده و به ویژه در سنت عکاسی برند و هیلا بکر که اغلب با آنها ارتباط دارد. اما برخی از آثارش به شاگردان آن دو ربط پیدا می‌کنند. برای مثال صورت فلکی را می‌توان نوعی قدردانی از کار توماس راف تلقی کرد. دیمند اشاره می‌کند که ستاره‌های راف در واقع واکنشی علیه تدریس بکرها بود و قویاً بر مفهوم مؤلف تأکید داشت. وقتی که او آکادمی را ترک کرد، اولین کاری که انجام داد ارائهٔ عکس‌هایی توسط دیگران بود. او با چاپ از روی نگاتیو عکس‌هایی که در رصدخانه از آسمان گرفته شده بود، به این‌کار مبادرت ورزید. «به زعم راف این کار به نوعی اعلام عدم وابستگی بود، که متوجه بکرها بود. کار من در عوض پاسخی به تصور راف است.

صورت فلکی تصویری از آسمان سوئیس در ۱۲ ژانویهٔ سال ۲۳۰۰ است. به عبارتی دیگر پس

از روزی که نمایشگاه زوریخ افتتاح شده، هنوز ۳۰۰ سال به آن روز مانده، حداقل از اولین روزی که به نمایش درآمده است. من در مورد اثردیگری هم که صورت فلکی نامیده می‌شود و قرار است در فونداسیون کارتیه به نمایش درآید، اصول مشابهی را به‌کار برده‌ام. و آن آسمان پاریس را در ۲۳ نوامبر ۲۳۰۰ نشان می‌دهد. همیشه از عکاسی انتظار می‌رفته که گذشته را به تصویر بکشد و نه آینده را، اما من در مورد این کار می‌خواستم برعکس عمل کنم. و در مورد تاریخ آن، چرا سیصدسال‌بعد؟ زیرا سال ۲۳۰۰ آن قدر دور هست که کسی تصور نکند، که تا آن موقع زنده باشد؛ ولی نه آن قدر دور که هیچ‌تصوری از زندگی مردم در آن زمانه نداشته باشیم؛ و از همه مهمتر احتمال خیلی زیادی وجود دارد که در آن زمان، دیگر عکاسی وجود نداشته باشد. من سال‌ها می‌خواسته‌ام که از آینده عکس بگیرم و این کار سر جمع دو ساعت وقت مرا گرفت.»

تفسیر تعلیقی



تونل ۱۹۹۹ فیلم ۳۵ میلیمتری

ما قرار ملاقات دیگری برای روز بعد می‌گذاریم. کتاب‌های معماری در کف اتاق او پخش و پلا هستند. یک کاناپهٔ لوکربوزیه بر این اتاق که سقف بلندی دارد و رنگ سبز فریبنده‌ای دارد، سروری می‌کند. که می‌تواند به‌طرز باشکوهی یادآور آلمان شرقی سابق باشد.

ما بر روی تراس که مشرف به رودخانه است، قرار می‌گیریم. در دوردست قطار هوایی در ایستگاه فریدریش اشتراس، در مرز قدیمی دو برلین متوقف می‌شود. ما در بارهٔ موضوع‌هایی که او انتخاب می‌کند، پیشینه‌ای که به ساختن سازه‌هایش منجر شده و هر تصویری را در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد؛ به گفت و گو می‌پردازیم.

وقتی به عکسی که دیمند گرفته است نگاه می‌کنیم، همه چیز یکدست و عادی به نظر می‌آید، اما بعضی وقت‌ها آثار ساخت و ساز را می‌توان در اثر مشاهده کرد. هر جزئی اطلاعاتی در اختیار ما می‌گذارد: آنچه که دیده می‌شود، واقعیت شیء نمایش داده شده نیست. عیب‌های این سازهٔ شکننده که از کاغذ برش خورده و تا شده درست شده است، به چشم می‌خورد. «من تعمداً کاغذ را جوری می‌بُرم که شما می‌توانید ببینید که چگونه برش خورده است. اما حقیقت این است که در هر

مرحله می‌توانم تصمیم بگیرم که این عیب و نقص‌ها ی قابل رویت را باقی بگذارم یا نه؟ به مرورتوانسته‌ام نسبت به این نوع ظرافت‌ها حس قوی‌تری پیدا کنم. شاید این کمالی است که تلاش‌های من در جهت آن‌است. هر جزئی حائز اهمیت است. من همیشه به یک موزهٔ شخصی اشاره می‌کنم و فهرستی از منابع را در ذهنم دارم.مثلاً نوری که در پارکینگ افتاده به یکی از نقاشی‌های ماگریت اشاره دارد؛ یا حس عمق و پرسپکتیوی که در اتاق وجود دارد به این خاطر است که من تحت تأثیر نقاشی‌های اوتچلو بوده‌ام.

شاید کلید کشف آثار دیمند واقعاً در آن چیزی است که جاشوا دِکتر به عنوان «غرابت روان‌شناختی» آنها توصیف‌کرده است. شاید داستانی وجود دارد که درست زیر سطح امر پیدا نوشته شده است، جایی که عنصر غایب و کاملاً نامرئی حداقل به اندازهٔ بقیهٔ عناصر اهمیت دارد. بر اساس تصویرهای موجود، به ویژه آنهایی که به این وسیله انتخاب‌شده‌اند، کار دیمند با تجربهٔ بصری مشترک ما پیوند دارد: آنچه که ما دربارهٔ دنیای آن می‌دانیم، تنها همان چیزی است‌که عکس‌ها در آن لحظه به ما نشان می‌دهند. بی‌شک این غرابت ویژگی مهمی در کار او به شمار می‌رود. به عنوان مثال ما در پس زمینه جایگاه دو تاریخ معماگونه می‌بینیم: ۱۳۸۹ و ۱۹۸۹. «مردم همیشه از من می‌پرسند که این اثر دربارهٔ چیست؟ آنها مفتاحی برای این تصویر می‌خواهند. وقتی به ورای پیدایش این تصویر می‌نگرم می‌بینم مهمترین چیزی‌که می‌خواستم انجام دهم، یادآوری یکی ازاین زمان‌های با اهمیت بود، ۱۹۸۹، سالی که همهٔ ما به خاطر می‌آوریم ونیز برخورد عددی ما نسبت به تاریخ. حسن کار در این است که می‌توان بارها آن

پارکینگ ۱۹۹۶ ۱۶۴x۱۳۵ سانتی متر

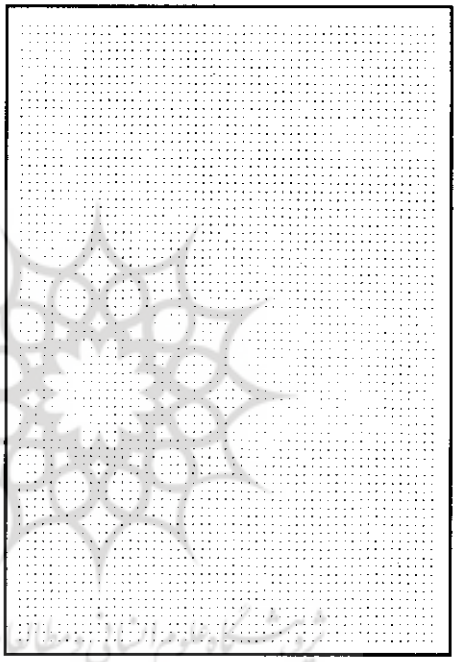
را بررسی کرد و سعی در یافتن چیستی‌آن داشت. مشکل اینجاست که مردم تمایل دارند تا کار مرا همچون آثار بازآفرینی شدهٔ موزهٔ مادام توسو درک کنند.برای من آنچه که واقعاً جالب است، دنیای این رسانه است؛ که من آن را به صورت چشم‌اندازی پهناور می‌بینم، یک قلمروی واقعی با شهرهای رسوایی، شهرهای فوق ستاره‌ها و باتلاق جنایت. همهٔ ما با این تصویرها آشناییم، به ویژه از آنجایی که بعضی از آنها اسطوره‌های معاصر و نمایشنامه‌نویسی جدیدی را ابداع می‌کنند که تعیین می‌کنند، ما چه چیزی می‌توانیم دربارهٔ شمایل‌شناسی آن و تأملات اخلاقی که از آن نشأت می‌گیرد، بیاموزیم. هنرمندان هم از تجربهٔ واقعی و هم از

موادی که رسانه در اختیارشان می‌گذارد، به یک اندازه بهره می‌برند؛ زیرا آن ماده با واقعیت تلفیق شده و وسیله‌ای در اختیار ما می‌گذارد تا وارد آن دنیا شویم. من فکر می‌کنم که امروزه بیش از آنکه لازم باشد، جهان به تصویر درآید، در جهان تصویر وجود دارد.» به هر حال آثار می‌توانند در نتیجهٔ پیشامدی صرف یا یک اتفاق باشند. دیمند با صحبت کردن دربارهٔ ظرفشویی نقش شهود بصری را در آنچه که روندی شخصی و صرفاً صوری است آشکار می‌کند: «من در نمایشگاهی در کاله به کارهایم نگاه می‌کردم. غالباً این شانس را ندارم که همهٔ آنها را یک جا ببینم. ناگهان دریافتم که تعداد زیادی راست گوشه در کار من وجود دارد؛ به خود نهیبی زدم؛ هی، همه جا زاویه‌های قائمه وجود دارد. بنابراین تصمیم گرفتم که مدتی هم به دایره بپردازم. این فکر زمانی به ذهنم خطور کرد که دیگر داشتم به‌آخر خط می‌رسیدم. یکبار وقتی که ظرف می‌شستم ایده‌ای به ذهنم خطور کرد. به خود گفتم،

جایگاه ۲۰۰۰ ۱۸۰×۳۰۰ سانتی متر

ظرفشویی ۱۹۹۷ ۵/۵×۵۲×۵۲ سانتی متر

بالاخره روزی ظرفشویی‌ام را با بشقاب‌های کثیف پر خواهم کرد. هدف من ساختن یک کار بسیار ساده بود، نه چیزی چشمگیر. چیزی که عاری از هر حکایت و داستانی باشد. روزی که اقدام به ساختن این قطعه کردم، خیلی زود متوجه شدم که بدون معنابخشی به آن نهایتاً به ساختن یک ترکیب‌بندی واقعی در ظرفشویی‌ام می‌رسم؛ من اسیر دام خود شده بودم. وقتی که فهمیدم نمی‌توانم یک ظرفشویی بسازم که به اندازه کافی بی‌گناه باشد، دوستی را فراخواندم و به او گفتم، آیا می‌توانی به آشپزخانه‌ات بروی و از ظرفشویی‌ات برایم عکسی بگیری؟ می‌خواستم که این قطعه به اندازهٔ کافی عاری از هرگونه دلالتی باشد تا تعادلی به وجود آید. ظرفشویی، کنترپوان با ارزشی برای دیگر آثارم به شمار می‌رود.

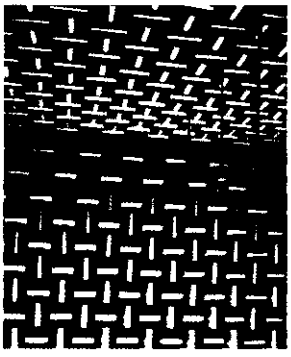


پانل ۱۹۹۶ ۱۶۰×۱۲۱ سانتی متر

برخی از آثار نه تنها عاری از تمام دلالت‌های ظاهری هستند، بلکه حقیقتاً انتزاعی‌اند؛ این موضوع در مورد یکی ازقطعات مورد علاقه یعنی پانل صدق می‌کند، که صفحهٔ سفید ساده‌ای پر از سوراخ‌های ریز و متقارنی است که در ردیف‌های منظمی قرار دارند. پانل، بیش از آنکه یک کار ملال‌آور باشد، بی‌حالت است؛ و هیچ نویدی به انسان نمی‌دهد. «اما هم در این مورد و هم بر حسب تعریف «عکس همیشه چیزی را بیان می‌کند که از قبل وجود داشته‌است. پانل بیش از ظرفشویی به خود معنا می‌گیرد و انتزاعش به ارتباط میان دیگر آثار تعادل می‌بخشد.»

کار دیمند پیوسته جست و جوی امکاناتی است که عرصه بازنمایی در اختیار می‌گذارد؛ همچون انتزاع، واقعی نبودن و مجازی بودن. برای مثال لابراتوار در نظر اول مثل تصویرهای کامپیوتری است. در واقع دیمند از روش‌های «قدیمی» استفاده می‌کند، که به نوعی روند به وجود آمدن این تصویر را به دنبال دارد. هر چه برنامه پیچیده‌تر باشد، او بیشتر قادر به ایجاد بازنمایی وفادارانه نسبت به واقعیت می‌شود. این پیچیدگی تا حدودی به خاطر تغییر مکانی است که با به یادآوری خود «لابراتوار» به وجود آمده است، که آن اتاق‌های پژواکی را که در آنها صدا تولید می‌شود، به یاد می‌آورد؛ صداهایی که انگار در زمینی خالی، بدون هیچ درخت و وزش بادی و دیگر موانع اکوستیک پخش می‌شوند. این صداها بی‌نهایت عادی هستند و مزاحمتی ایجاد نمی‌کنند؛ صداهای انتزاعی که این لابراتوار را به مکانی برای شبیه‌سازی تبدیل می‌کنند؛ شبیه‌سازی از یک چشم‌انداز (که در اینجا غایب است)، از یک اتاق و به‌طور کلی از شرایط بازنمایی.

لابراتوار ۲۰۰۰ ۲۶۸×۱۸۰سانتی متر



بازسازی

صبح روز بعد برلین تا حدودی دلگیر است. باران باریده است. سرانجام ما دو تا صندلی پیدا می‌کنیم که تا حدودی‌خشک هستند و می‌توانیم روی آنها نشسته و در باغ با صفای مرکز نمایشگاهی واقع در اقامتگاه هنرمندان داد (DAAD) یک فنجان قهوه بنوشیم. سپس در خیابان‌های اطراف پاتسدامر پلاتز، جایی که فروشگاه‌های بزرگ و سفارتخانه‌های جدید مثل قارچ از زمین سبز شده‌اند، قدم می‌زنیم. اینجا محل برگزاری مسابقهٔ معماری در ابعاد واقعی است؛ که درآن ابداعات زیبا و بدیع فرانک اُ گری، ساختمان‌های ملال‌آور را به چالش می‌طلبند. در فاصلهٔ میان موزهٔ جادیشز که‌اخیراً توسط دانیل لایبکسیند ساخته شده و نشنال گالری مایز ون در رُو که شفافیت بسیار زیاد آن یادآورفونداسیون کارتیه است؛ دیمند دربارهٔ ارتباط شخصی‌اش با معماری صحبت می‌کند. «برای نمایشگاه فونداسیون‌کارتیه پیش‌بینی می‌کردم که طبیعتاً ارتباط مبهمی بین فضاهای داخلی عکس‌های من و احساس روشن عموم نسبت به فضای خارجی ساختمان ژان نوول، به وجود آید؛ از این‌رو می‌خواستم که یک میانجی در میان باشد. با افراد زیادی‌در این زمینه تماس گرفتم و نهایتاً با تیم معماری کاروسو / سنت جان در شهر لندن به همکاری پرداختم. کار آنهامدتی است که مورد توجه من قرار گرفته است. آنها در والسال واقع در شمال غربی انگلستان، موزه‌ای ساخته‌اند که‌مبنای کارشان در آن مبتنی بر ایدهٔ کلاسیک مکعب سفید نبوده است.

وقتی که به دفتر کار آنها مراجعه کردم، از هوشمندی و دقت به کار رفته در پروژهٔ آنها برای فونداسیون کارتیه شوکه‌شدم؛ و این امر امکان آن را فراهم می‌آورد که بدون دگرگون کردن معماری از آن بهره بگیریم. آنها ایدهٔ این صفحات ودیوارهای رنگی را برای به نمایش درآمدن عکس‌ها بر رویشان، به من دادند. وقتی که شما از بیرون وارد می‌شوید، این‌دیوارها بر شفافیت زیبای ساختمان نوول خدشه‌ای وارد نمی‌کنند. آنها در این پروژه جریان نور طبیعی را از خیابان تا باغ را در نظر گرفتند. این صفحات، موازی و بدون زاویه هستند و مانعی سر راه دید نیستند. روشی که در پروژهٔ کاروسو/سنت جان وجود دارد، از جهتی پروژهٔ گوردون ماتا - کلارک را که سازه‌ای انعطاف‌پذیر است، به یادم می‌آورد. من‌خطوط کلی را برحسب کار پدید می‌آورم و نه برعکس. و از آنجاکه ما کاغذ دیواری لوکربوزیه را انتخاب کردیم، کار به اینجا کشیده که با سه نسل از معمارانی که دنیا را تفسیر می‌کنند، مواجه شویم.

توماس دیمند دربارهٔ معماری با فصاحت چشمگیری صحبت می‌کند. اگر چه او هرگز معماری نخوانده و نیز نخواسته‌که معمار شود؛ معماری همیشه با خانوادهٔ او عجین بوده است. درک او از فضا و تفسیرش از معنا به واسطهٔ فرم‌ها، همواره ریشه در آرمانشهری دارد که توسط معماری بیان شده است. «بدون آرمانشهر، معماری یک امر محال است.» کل‌معماری وضعیت مشخصی را توصیف می‌کند: آرزویی برای ایجاد اصلاحات واقعی در دنیا.

دیمند در سال ۱۹۶۴ به دنیا آمد و در آلمانی که هنوز تحت تأثیر سال‌های پس از جنگ بود، بزرگ شد. در نوجوانی «باهدف مشخص مدارس برای تبدیل هم نسلان من به شهروندی بهتر» پرورش یافت. به زودی او تحت تأثیر این نوع معماری که کاملاً برای اجتناب از غلنبه سلنبه گویی و تقارن بود، قرار گرفت. این ایدهٔ بازسازی، درون مایهٔ اتاق نقشه کشی است.

در مورد اتاق نقشه کشی با ایدهٔ مبهمی شروع به کار کردم. اتاق نقشه کشی مکانی است برای شکل گیری ایده ها، فضایی برای در سر داشتن، ساختن و پروراندن یک فکر، و جایی که در آن هیچ چیز به شکل مادی تولید نمی شود. من درجست و جوی دفتر کار و کارگاه های مهندسان بودم، که عکسی از دفتر کار یک معمار پیدا کردم: یک اتاق نقشه کشی که بازسازی شهر مونیخ، پس از جنگ در آنجا طرح ریزی شد. حس کردم که این عکس می تواند همانی باشد که به دنبالش بودم. سپس طبق معمول به جست و جوی پیشینهٔ این عکس پرداختم، تا دریابم که چه کسی این عکس را گرفته است و اینکه آیا هنوز هم کسانی در آنجا مشغول به کار هستند یا نه؛ و نیز تا چه اندازه این احتمال وجود دارد، که اثری ازعکس اصلی پیدا کنم. دریافتم که کسی که این کارگاه را اداره می کرده است، شخصی به نام ریچارد وُر هولزر بود؛ که عمدتاً به کار ساختن دفاتر پستی پرداخته بود. او ساختمان های بسیار خوش ساختی به سبک باوهاوس ساخته بود اما بدون هیچ نوع ایدئولوژیی. پس از جنگ پدر بزرگم مسئول معماری شهر مونیخ بود؛ و مادر بزرگم به من گفت که پدربزرگ و ورهولزر یکدیگر را می شناختند. این یک اتفاق ناب بود. و از همه مهمتر اینکه، من در دهکده‌ای بزرگ شده‌بودم که دفتر پستی اش را ور هولزر ساخته بود. من آنجا را مثل کف دستم می شناختم. بسط تجربهٔ هر کسی از معماری تا حدودی به خاطر چنین مکان های ظاهراً کم اهمیتی همچون دفاتر پستی است. مشاهدهٔ آن مکان در کودکی برایم بسیار آموزنده بود. یکباره به یمن اینکه محیط شخصی من با تاریخ عمومی پیوند دارد، اطلاعات گسترده‌ای دربارهٔ این عکس به دست آوردم.

معماری صرفاً فضایی با معنا نیست، بلکه پیشینه‌ای دارد و ناقل روایتی فردی یا جمعی است. دیمند می گوید: «هیچ اتاق معصومی وجود ندارد.» معماری تماماً داستانی برای خود دارد. دیمند سعی می کند که در آثارش معصومیت وبی آلایشی را احیا کند و با دوری از تمام دلالت های افزوده شده به آن مکان آن را بازیافته و به یک تأثیر اولیه دست یابد.

اتاق نقشه کشی ۱۹۹۶ ۱۸۳/۵x۲۸۵

دیوارهای رنگی

آخرین روز در برلین با آرامش سپری شد. صبح آن روز با گوشه چشمی به دیوارهای نمایشگاه لوئیس باراگن، معمارمکزیکی که چند هفته قبل با هم در موزهٔ ویرتا دیزاین دیده بودیم، شروع به انتخاب رنگ برای دیوارهای نمایشگاه کردیم. در آن اثر خانه‌ای بود که دیوارهای صورتی روشن آن را احاطه کرده بودند. دیمند مجذوب کشش خارق العاده‌ای که میان اسب ها، رنگ قهوه‌ای و طبیعت تفتیدهٔ مکزیکی از یک طرف و شفافیت زلال آبی آسمان از طرف دیگر وجودداشت، شده بود.

رنگ همواره همچون معماری شبیه یک زبان رمزگذاری شده به نظر می آید. برای مثال من همیشه از دیدن نارنجی های خاصی که در ساختمان های اداری دههٔ ۱۹۷۰ به کار رفته یا سبز - زردهای رنگ پریده‌ای که هنوز هم می توان نمونه اش را در دفاتر پلیس مخفی استاسی، که اکنون تبدیل به موزه شده است، دید، شگفت زده می شدم.

«وقتی بحث رنگ مطرح می‌شود، اولین احساسی که به ما دست می‌دهد همان‌طور که در مورد عوامل دیگر نیز وجود دارد، یک حس آشناست. البته این حس آشنایی با رنگ، بی‌ارتباط با به کار بردن کاغذ، نیست. کاغذی که من استفاده‌می‌کنم، از نوعی است که در فروشگاهی یافت می‌شود، و طیف رنگی مورد استفاده‌ام، نشانگر محصولاتی است که اخیراً تولید شده‌اند. بیشتر سعی می‌کنم که رنگ دقیقی را پیدا کنم، یعنی رنگی که بیننده انتظار دیدن آن را دارد، نه رنگ‌مربوط به عکس را. این امر برای ایجاد احساس آشنایی بسیار مفید است و منجر به این می‌شود که تصویر مثل یک دوست قدیمی به نظر آید. «استفادهٔ دیمند از کاغذ دیواری در آن نمایشگاه بیانگر آرزوی او برای داشتن دیوارهایی‌است که شبیه حاضر آماده‌ها باشند؛ و نیز انتخاب او یعنی کاغذ دیواری «سالوبرا» موجب شرکت دادن لوکربوزیه در فونداسیون شد.
«من واقعاً رنگ‌هایی را که در اولین طرح‌ها برای نمایشگاه فونداسیون کارتیه انتخاب شده‌اند، می‌پسندم؛ بخصوص که آنها کمابیش بدون هدف، انتخاب شده‌اند. آدام کاروسو و پیتر سنت جان مدل‌های خود را در یکشنبه روزی ساختند وتنها جایی که توانستند کاغذ رنگی بیابند، در مجلهٔ ساندی تایمز بود، و به ناچار آن صفحه‌ها را از مجله جدا کردند.من از این امر، که کل این موضوع ما را به یاد مجله‌ها و این رسانه می‌اندازد، خوشم می‌آید. این یک تصادف بود؛ امامثل ایده‌های دیگر خوب از کار در آمد.»

برلین، آگوست ۲۰۰۰

کپی‌ها

ژی درن

بیشتر اوقات ولی نه همیشه، و ما خواهیم دید که این «اما» تا چه اندازه اهمیت دارد. مبتکر در واقع فقط کسی است که‌نظمی را از نو کشف کرده است - یک واژه - که او از پیش برایش طرحی در درون داشته، بدون آنکه آن را عرضه کند.«من گفتم طرح؟ در واقع، بعضی وقت‌ها یک شکل کامل وجود دارد، ساختاری که کاملاً آماده است.»
تنها چیزی که ضرورت داشت، یک هشیاری بود؛ اما گاهی این هشیاری وجود ندارد.

چارلز - آلبرت سینگریا، لاگراند اورس، پاریس، گالیمار ۲۰۰۰ ص ۳۸

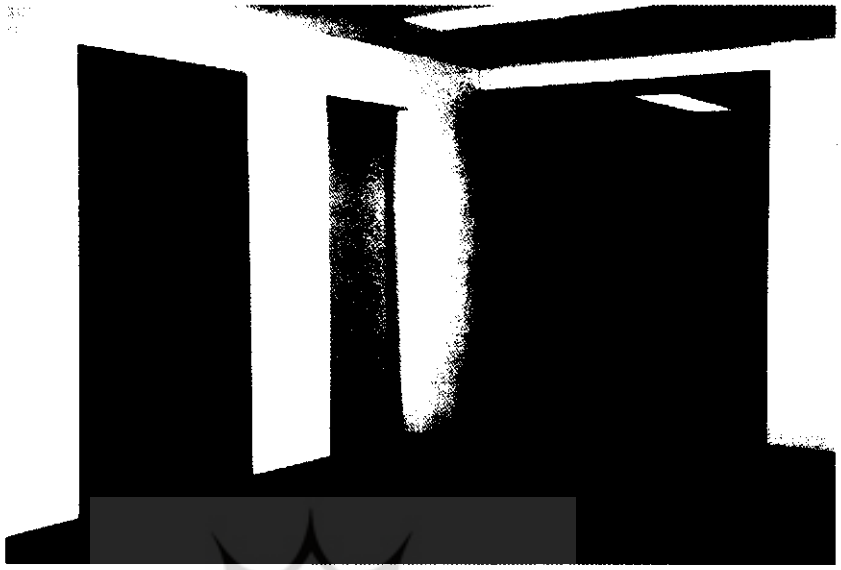
آثار توماس دیمند «بسته» اند؛ همان‌گونه که ما گاهی این واژه را در مورد یک چهره به کار می‌بریم. آنها در نگاه اول تمام‌ویژگی‌های جذابیتشان را آشکار نمی‌کنند. در واقعیت، مسئلهٔ مهم فقط اندازهٔ آن است؛ و کارهای کمی هستند که این‌چنین باشند. قطعات او به این مفهوم که چیزی از آنها گرفته شده و تنها سطحی را باقی گذاشته است، ظاهری که بی‌سکنه به نظر می‌آید؛ «انتزاعی» هستند: فضاهای خالی، عناصر معماری بی‌نام، و آرایش نامعین. در عین حال در این قطعات، اشیا خیلی حضور دارند و در برگیرندهٔ مجموعه‌ای از تناقض‌ها و تنش‌ها هستند: آنها در نوری غیر واقعی وسرد عکسبرداری شده‌اند و لک و خراش‌هایی را بر سطح آنها می‌توان دید. به هر حال آنها به این شکل غریب وجوددارند و به وسیلهٔ منطقی

سرگیجه‌آور از عدم صحت و نقض به وجود آمده‌اند. آنها همچنین بدیهی بودن و فریبندگی تصویر عکاسی را با خود دارند. این وارثان بی چون و چرای مینیمالیسم در گفتگویی پیوسته با مدرنیسم و از همه‌مهمتر با تاریخ (نه تنها تاریخ فرم‌ها) هستند: بنابر این معماری همچون دیگر نمادهای شهری تبدیل به روشی برای مطالعه تاریخ متأخر عصر ما می‌شود. از این رو، این تصاویر هر چند به شکلی پنهان و رسوب کرده، اما به شکلی غیر قابل رد، دارای شکلی از «شور» تاریخی و سیاسی هستند. نیرویی که از این همه تناقض برمی‌خیزد، اجزای این تفسیر را به هم پیوند می‌زند.

پایان روایت‌ها و «جامعهٔ تماماً هدایت شده»

این نیرو از چه ساخته شده است؟ به نظر می‌آید که هر قطعه و یا حداقل هر مجموعه‌ای از آثار هنرمند به جنبهٔ متفاوتی از آن اشاره دارد. در عکس‌های معماری مثل سه گاراژ ۱۹۹۵، پارکینگ، ۱۹۹۶ و بالکن‌ها ۱۹۹۷ این نیرو از ارتباطی محض با معماری، که به عنوان نیروهایی در حال کشش تلقی می‌شود، نشئت می‌گیرد؛ نوعی تکتونیکس که ساختمان‌را نه بر حسب کاربردش، بلکه به عنوان شیئی که محصول نیروهای سازنده است، تلقی می‌کند. این آثار به سادگی بیان شده‌اند: اشکال ساده و بی‌آرایش، سطوح بزرگ افقی و عمودی که یادآور مدرنیسم و باوهاوس هستند و ورای این‌مسئله، این دو بر کل شاخهٔ تجربهٔ آلمان پس از جنگ تأثیر داشته‌اند که در صدد ایجاد نوعی معماری متوسط بود که «اخلاقی» باشد، تا کمک کند که شهروندان بهتری به وجود آیند. همان‌گونه که شاهدیم آثار این مجموعه، اغلب ساختمان‌های روزمره را به تصویر می‌کشند؛ جاهایی که مردم در رفت و آمد هستند و قسمت‌های فرعی ساختمان‌ها: راه‌پله‌ها، پارکینگ‌ها و دالان‌ها (راه پله ۱۹۹۵، دالان ۱۹۹۵). انگار که همین‌ها یعنی قسمت‌هایی که کمتر چشمگیرهستند، مقاصد واقعی کار را نمایان می‌سازند: قسمت‌هایی که به آنها توجهی نشده است. آنها عاری از هرگونه مانعی از قبیل تزیینات و یا کنشی هستند؛ تا بتوانند این منظور را آشکار کنند. و شاید از یک دیدگاه آشکارا بدبینانه‌تر، گویی اینجا و فقط اینجا بوده که آرمانشهر مدرنیستی (یا آنچه که امروز از آن باقی مانده) پناه گرفته است.

یکی دیگر از مجموعه‌ها دربارهٔ بایگانی است. (سند یا فضایی واقعی)، موردی که به همان اندازه بغرنج است. این‌مجموعه اشاره به آرزویی پیچیده برای یافتن و احیا کردن آنچه که در حافظهٔ جمعی حک شده است، دارد. در اینجا ما کارهایی را پیدا کردیم که به مکان‌ها و وقایعی خاص (اتاق بیل گیتس در هاروارد، پناهگاه هیتلر و...) و نیز به اسنادعکاسی که به عنوان نمونهٔ اولیه نگهداری می‌شوند، اشاره دارند. اما آنها هیچ عنوانی ندارند تا ما را راهنمایی کنند؛روزگار متن آرمانی بنیامین هم گذشته که بتوان بر اصالت تصویر صحه گذاشت و آن را با اصل برابر دانست. در عوض آنچه که این عکس‌ها به ما می‌گویند این است که ما در عصری از تکثیرهای نامتمایز و اپیگونیسم تعمیم یافته به سرمی‌بریم. و این مطلبی است که به روشنی در مغازهٔ فتوکپی، ۱۹۹۹ بیان شده است. در این اثر، ماشینی را می‌بینیم که مظهر این وضعیت است: یک دستگاه فتوکپی با تمام جلال و شکوهش. امروزه یک آرشیو فقط ما را به یاد گذشته وخاطره‌ای معین نمی‌اندازد، بلکه هر چیزی را ثبت می‌کند. قطعه‌ای که آرشیو ۱۹۹۵ نامیده شده است از جهتی به‌واسطهٔ جنبهٔ ملال-



دالان ۱۹۹۵ ۲۷۰×۱۸۳/۵ سانتی متر

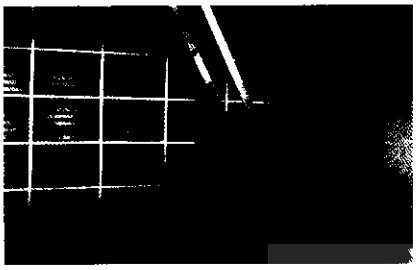
آورش به خوبی وضعیت مرده‌وار بایگانی معاصر را بیان می کند.

بیایید برای لحظه‌ای قطعهٔ مدل، ۲۰۰۰ را در نظر بگیریم که انگار چکیده‌ای از کل رهیافت دیمند است. او از مدلی کاغذی (فضای داخلی) عکس گرفت و در این عکس ما یک مدل معماری را می‌بینیم که روی میزی قرار گرفته است؛ و بخشی از یک دیوار، پنجره و رادیاتوری در پس زمینه قرار دارند. به هر حال واضح است که اهمیت و گیرایی این اثر بر پایهٔ آرایش پیکره نیست. چیز دیگری نقش بازی می‌کند. آنچه که اینجا در خطر است، پایان یک تاریخ است: (اگر ما بتوانیم دربارهٔ پایان چیزی که هرگز به مرحلهٔ مرگ نرسیده حرف بزنیم.) تاریخ مدرنیسم وآرمانشهرهایش. دیوار و پنجره آشکارا اشکال انتزاع هندسی و هنر مینیمال را به یاد می آورند؛ در حالی که مدل با سفیدی یکدست و چشمگیرش اشاره بر پیروزی معماری قدرتمند و غول آسا دارد. به نظر می رسد هنرمند از تحلیل برشت استفاده کرده، همان‌طور که والتر بنیامین آن را عیناً نقل قول کرده است: «واقعیت فعلی جامهٔ کارکردی برتن کرده است. از این رو باید واقعاً چیزی ساخته شود، چیزی مصنوعی، شکل داده شده.»

بالکن ۱۹۹۷ ۱۲۸×۱۵۰ سانتی متر

خروجی ۲۰۰۰، ورودی طبقه‌ای و نیز راه‌پله‌هایی را که با پله برقی به طبقهٔ پایین می‌رود، نشان

می‌دهد. بار دیگر دراین اثر ما می‌توانیم ارجاعی به هنر مینیمالیستی و نیز تداعی‌های معماگونه‌ای را که بالقوه در آن وجود دارد، ببینیم. (این همان چیزی است که مایکل فراید در متن مشهورش آن را «تئاتریکالیته» نامیده است؛ یعنی توانایی درگیر کردن‌نظاره‌گر با یک رابطهٔ فضایی یا روایی) اما این تئاتریکالیته‌رو به سوی ناپدید شدن و دلالت بر پایان یک سلطه دارد. به نظرمی‌آید که دیمند می‌پرسد که در این محل‌های رفت و آمد و در این مکان‌های فراموش شدهٔ زندگی کارکردی، دیگر چه‌داستان‌های محتملی ممکن است باقی مانده باشد، و در این صورت آیا مقدر است که آنها ماندگار شوند؟



آرشیو ۱۹۹۵ ۱۸۳/۵x۲۳۳ سانتی متر

با نگاهی دقیق‌تر به این فضاهای داخلی، متوجه تحول مشابهی می‌شویم. به نظر می‌رسد اداره، ۱۹۹۵ با انبوه کاغذهای پخش و پلا و در اینجا و آنجا و دلالت بر یک بی‌توجهی، یا نقل و انتقالی با عجله و یاحتی یک بازرسی پلیسی‌دارد - پایان چیزی، اما در

صورت فلکی ۲۰۰۰ ۱۸۰x۱۳۰ سانتی متر

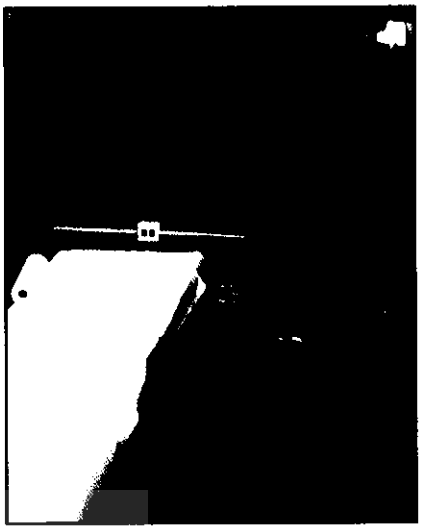
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عین حال یک داستان محتمل. تصویرهای دیگر، اما سعی در فراخواندن لحظات «تاریخی» دارند. در هر دو مورد، هنوز هم نوعی نیروی روایی وجود دارد و اهمیتی ندارد که چگونه رمزگذاری شده باشد.

تکرار، عدم تمایز، همدلی

بی‌نامی و عدم تمایز در جدیدترین آثار دیمند غالب است. در سالن ۱۹۹۸ ما ظاهراً با فضای داخل یک اتاق ماساژ مواجهیم؛ مکانی بی‌نام برای خوش گذراندن - بی‌نام اما در عین حال زمان‌بندی شده، که با چشم قرمز چراغ پاییده می‌شود. همچنین در تراس ۱۹۹۸ ته ماندهٔ نوری

وجود دارد، نور «پایان شب»؛ و استودیو ۱۹۹۷ در تقابل با آن، با نوری منتشر، روشن شده است. در تمام این مکان‌ها فعالیت‌ها در یک چارچوب زمانی خاص، به دنبال هم می‌آیند و هیچ ردی از خود باقی نمی‌گذارند. یک جریان بی‌نام منظم، که به شکل ملال‌آوری کارکردی است؛ و تنها با سرنخ‌های غیرشخصی خاصی قابل تشخیص است. از این‌رو در آثار دیمند، مینیمالیسم بیش از اشاره‌ای به تاریخ هنر است و سمبلی است از آنچه که آدرنو آن را «جامعهٔ تماماً هدایت شده» می‌نامد. و نیز بیان نوعی کم‌گویی و استراتژی روایی است: هر آنچه که لازم



سالن ۱۹۹۷ ۱۸۳/۵x۱۴۱ سانتی متر

استودیو ۱۹۹۷ ۱۸۳/۵x۲۹۴/۵ سانتی متر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

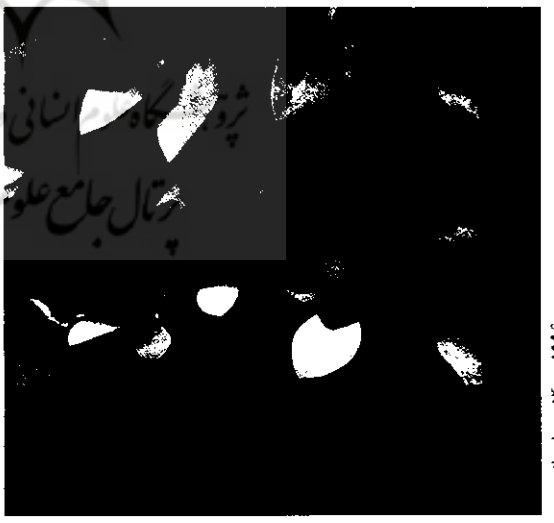
است باید کنار گذاشته شود تا فضا تنها برای طرح سؤال‌ها و فرضیه‌هایی دربارهٔ زندگی معاصر باقی بماند.

اما گروهی از کارهای او به این ویژگی مینیمال یک شکل تکراری و اشباع شده اعطا می‌کنند؛ گویی که این ویژگی دیگربه چیزی اشاره نمی‌کند، یک موتیف در ذات خود پایان می‌پذیرد و تکثیر آن جای هر حکایت محتملی را می‌گیرد. این مورد را می‌توان در پنجره، ۱۹۹۸ دید. در این اثر کرکره‌های عمودی نسخه بدل نوارهای رنگی استودیو است، با این تفاوت که در پنجره این عمودی‌ها در مرکز توجه قرار گرفته‌اند: اینجا انتظار وقوع چیزی نمی‌رود. این پنجره، پنجره‌ای‌است که توسط چارچوبش که خود نیز می‌توانست، در حکم موتیف‌های تکراری

باشد، تقسیم شده است. همین مورد دربارهٔ چمن، ۱۹۹۸ و پرچین، ۱۹۹۶ نیز صدق می‌کند، که در هر دو مورد یک موتیف گیاهی، قاب را کاملاً پر کرده‌است. (توجه داشته باشید که در پرچین لکه کوچکی از نور در قسمت بالا و چپ به تصویر عمق می‌بخشد و از این رو «حکایتی» را پدید می‌آورد). او در لابراتوار، ۲۰۰۰ دیوارها و سقف اتاقی را کاملاً با پوششی، کاغذ دیواری

چمن ۱۹۹۸ ۱۷۰×۱۲۲

کرده است؛ و اگر آن چیزهایی که از سقف آویزانند و آنجا را شبیه استودیوی ضبط و یا لابراتواری کرده‌اند، وجود نداشتند، این کار بیشتر شبیه نوعی عایق‌بندی به نظر می‌آمد.



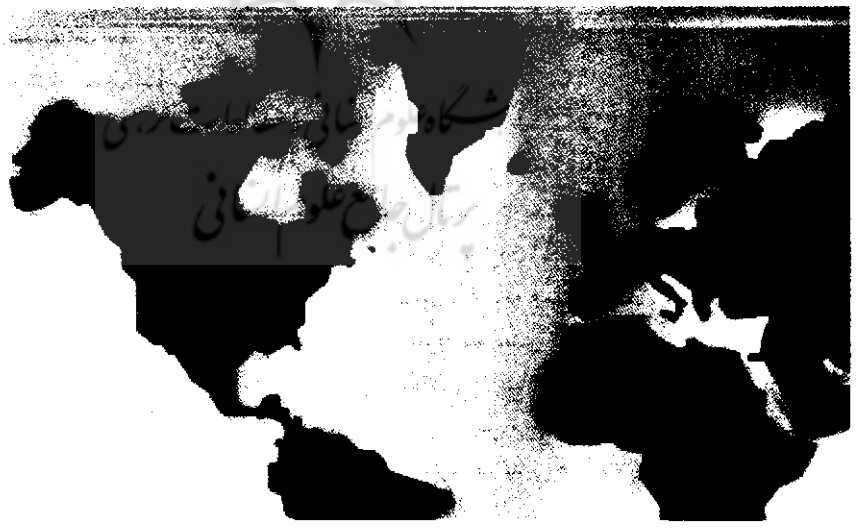
پرچین ۱۹۹۶ ۱۴۰×۱۰۰ سانتی‌متر

چیزی در تکرار وجود دارد که فضا و زمان را درهم می‌آمیزد؛ تا آنها یکدیگر را خنثی کنند. اگر همان‌طور که دلوز می‌گوید، عمق میدان «زمان را به خودی خود برای خود نشان می‌دهد»، تکرار چه تخت و ثابت مثل موتیف‌های اشباع‌شده که در بالا ذکر شد، و چه زماندار و متحرک مثل فیلم‌های تونل، ۱۹۹۸ و جدیدترین اثر یعنی پله‌برقی که در آنها «حرکت» به واسطهٔ در پی هم آمدن ۲۴ تصویر ثابت که بی‌وقفه در یک حلقه تکرار می‌شوند، القا می‌شود، زمان را به‌شکلی متفاوت نشان می‌دهد؛ یعنی بدون ترتیب زمانی و در یک فضای غیر اقلیدسی. و این فضایی است که در دیوارنگاره، ۱۹۹۹ با استفاده از نقشهٔ جهان، به شکلی نمادین نشان داده شده است؛ نقشه‌ای غیر واقع‌گرایانه که نوعی تزیین صرف

است و برای هیچ منطقه‌ای یا مسافرتی قابل استفاده نیست. این «قدرت دروغین بودن» تمام سازه‌های دیمند را دربرمی گیرد و نیز در ارتباط با کیفیت خاص نوریست که تصاویر او مشحون از آن هستند.

جایگاه، ۲۰۰۰ ادای احترامی طعنه آمیز به وقایع نگاری فعلی است؛ و این وقایع نگاری تاریخ به چند دوره و چند بزرگداشت تقلیل یافته است: در اینجا از زمان و وقایع استفادهٔ ابزاری شده است و آنها مبدل به اسباب گفت و گوی‌سیاسی شده‌اند. جایگاه که یکی از محکم‌ترین جایگاه‌های قدرت است، نماد خالی نوعی بیان است. از طرف دیگرصورت فلکی، ۲۰۰۰ زمانی لایتناهی، خارج از قلمرو بشر و مربوط به کهکشان را زنده می کند. اما این زمان در آن واحدهم صادق است و هم کاذب است: آنچه که ما در دست داریم یک منظره (عکس) نیست بلکه نقشه‌ای از آسمان درزمان و مکانی معین است که بر روی کاغذ منتقل شده است؛ و با عبور نور از پشت آن، این نقاط نورانی نقش ستاره‌ها رادر آسمان بازی می کنند. پخش ظاهراً در هم و بدون ترتیب نقاط نورانی و دیگر عوامل ممکن است که نظم خاص این اثر را که‌حاصل دید علمی است از نظرها دور نگه دارد. برعکس، بازنمود موجه (نقشه‌ای از جهان) می‌تواند از معنی تهی گشته و تبدیل به تزئینی صرف یا یک آرم شود. قدرت امر کاذب تا حدیست که می‌تواند شک‌ها را برانگیزد، در بازنمودها تغییر اساسی به وجود آورد و جای «جلو» و «عقب» یا حقیقت و فریب را عوض کند. در این زمینه، دیمند به نوع‌خاصی از منطق عکاسی نزدیک می‌شود ولی در مرکز آن قرار نمی گیرد.

ما در اینجا می‌توانیم برحسب تصویرهای لایه‌ای (که ما را به بحث گذشته و جنبهٔ تکتونیکی بازنمایی ساختمان‌ها عودت می‌دهد) صحبت کنیم. عکس‌های دیمند در واقع شبیه تصاویر برش



عرضی هستند؛ نه به مفهوم زیست‌شناختی آن، برای در اختیار داشتن چیزی شبیه یک عکس فوری از زندگی پر ازدحام، بلکه به این معنا که تصویرهای برش خورده، چیزی انتزاعی و شماتیک به وجود می آورند. نمایی برش خورده از یک ساختار زمین‌شناختی یا از یک ساختمان در واقع به

ما این امکان را می‌دهد تا سازمان درون آن، کشمکش نیروها و هر آنچه را که کمابیش به وسیلهٔ پوستهٔ بیرونی از نظر دور مانده است، دریابیم. اما در آثار دیمند این سازمان درونی، خنثی و بی‌جان به نظر می‌آید؛ از این‌رو آنها بر ما تأثیری تناقض‌آمیز می‌گذارند. عکس‌ها قسمتی از نیروی سوژهٔ خود، یعنی شخصیت اسرارآمیز، سرسخت و ملال‌آور آن را جذب می‌کنند. چیزی وجود داشته و عکس‌ها به این شیء، نامش، معنایش و پیشینه‌اش (صرف‌نظر از این واقعیت که آنچه که پیش روی ماست حقه‌ای تصویری، یعنی نوعی بازسازیست) مربوط هستند. اما این تصویرها حال و هوایی ندارند؛ و در وجود ما میلی برای حضور به وجود نمی‌آورند. فضا کاملاً اشباع شده است، بدون عمق و بی‌آنکه چیزی از خارج بر آن اثری بگذارد. در اینجا لازم است به جای اینکه به دنبال ارجاعاتی به هنر مینیمال باشیم، دریابیم که این اشباع‌شدگی و این ملال خفقان‌آور آثار از مقاصد اصلی هنرمند است. زیرا در زیر نمود ظاهری و متفاوت آثار، مایهٔ زیربنایی آنها یکسان است: در آنها اشباع یک شکل موتیف‌ها و نورغیرطبیعی همانند -نوری فقط برای حجم بخشیدن به اشیاء، بدون القا کردن عمق میدان - وجود دارد.

ما می‌دانیم که این فقدان عمق، این مشکل را به وجود می‌آورد که مخاطب در مواجهه با تصویر نتواند به یکی ازروش‌های سنتی واکنش نشان دهد؛ یعنی از طریق تلاش برای رمزگشایی و یا فرافکنی حکایتی (در اصلی‌ترین معنای کلمه). در این صورت این اثر برای آنها چه چیزی به ارمغان می‌آورد؟ آیا این گونه نیست که از مهارت‌های تحلیلی ومشاهده‌ای آنها برای توجه به نشانه‌های ساخت و ساز یعنی «نقص»های قابل تشخیص مدل بهره گرفته می‌شود تا آنها بیشتر با آنچه که منطق ساختن است تا بازنمایی، درگیر شوند؟ اگر کوشش آنها از این فراتر نرود، این اثر برای آنها به چیزی پر از تکرار مکررات و بی‌حاصل مبدل می‌شود؛ در حالی که کسی که ازاین مرحله فراتر رود، قدرت پر معنایی راکه در این تصاویر پنهان است، تجربه خواهد کرد: یعنی اشارات سیاسی و تاریخی که قبلاً ذکر کرده‌ایم و مهم‌تر از همه احتمالاً سؤال اساسی دربارهٔ مسئولیت فردی و جمعی را.

من در «زایکنسال، ۱۹۹۶» ابراز کرده‌ام، این که مخاطب به شکلی فعال مشارکت می‌جوید، گزینه‌های زیبایی‌شناختی و اخلاقی را به دنبال دارد؛ زیرا آنچه که مورد معامله است، «منظری است از یک تصور، که ما از آینده وهمچنین از گذشته داریم.»؛ «نقص»های تعمدی بازدارندهٔ هرگونه تفکر القایی هستند، و در عوض ما را به مطرح کردن شک‌ها، طرح‌ریزی کردن فرضیه‌ها و نیز اگر چه که در مورد این آثار خاص، عجیب می‌نماید، به همدلی کردن با آنها ترغیب می‌کند. این «تهدید» (به این مفهوم که گاهی گفته می‌شود: سه بعدی بودن معرف خطر تنزل کردن به عمق پدیده‌ها و نیز تسلیم شدن به «نوعی اطمینان بین انسان و دنیای اطرافش» است) احتمالاً حاکی از چیزی است که تحول اخیر در کار دیمند را تبیین می‌کند. جایی که ابزار بصری مینیمال و تکرارشونده که تمام قاب را پرکرده است، جایگزین بازنمایی هر کدام از عناصر بازآفرینی شده می‌شود. در اینجا به نظر می‌آید که از اهمیت ارجاعات تاریخی کاسته شده و راه برای اشباع و تأثیرات همه جانبه باز شده است. چمن ۱۹۹۸، پنجره ۱۹۹۸، صورت فلکی ۲۰۰۰ و لابراتوار ۲۰۰۰ نمونه‌هایی از این دست هستند؛ اما اتفاقی که در اینجا می‌افتد این است که در هر لحظه جنبهٔ خاصی از کار اومورد توجه قرار می‌گیرد.

پی نوشت ها:

1- Thomas Demand

2- Cartier

3- Caruso/StJohn

4- Salubra

5- Le Corbusier

6- Francois Quintin

7- Francesco Bonami

8- Sandretto Re Rebaudengo

9- Regis Durand

10- Actes Sud

11-Thames & Hudson

12- Molly Stevens

13- Charles Perwarden

منبع:

-Bonami, Francesco. Durand, Regis. Quintin, Francois. 2000, **Thomas Demand,** Thames & Hudson, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی