تراژدی ببینین بی‌زحمت

مروری بر پرفرمانس مسعود صمیمی
در نگارخانهٔ هنرمندان ایران

علی‌اصغر قره‌باغی

امروز تولید هنر و فعالیت‌های هنری دامنه‌یی گسترده‌تر از پیش پیدا کرده است و در بیشتر موارد امکانات بی‌حد و حصار و بی‌در و دربند هنری به حساب مدرنیسم گذاشته می‌شود. اما واقعیت آن است که این دگرگونی‌ها و امکانات ریشه در گذشته‌های دور دارد. کاهش قدرت نهادهای هنری و فرهنگی که سال‌ها سیطرهٔ خود را بر هنرمندان حفظ کرده بودند آغازگاه دگرگونی‌ها بود و نخستین بار در ۱۵۳۹ در ایتالیا و در پی فتوای پاپ چهره نمایاند. در انگلستان در قرن هفدهم از قدرت نهادهای هنری کاسته شد. در فرانسه انقلاب ۱۷۹۱ سرآغاز ماجرا بود. هنر ژاپن در ۱۸۶۸ این کاهش قدرت را تجربه کرد و در هندوستان با برقراری حکومت استعماری، قدرت نهادهای سنتی و فرهنگی کاهش یافت. در آلمان و اتریش در قرن نوزدهم قدرت نهادها تقریباً از میان رفت و در چین و خاورمیانه و کشورهای اسلامی تا اوایل قرن بیستم دوام آورد. تمام این دگرگونی‌ها در واقع پی‌آمدهای ناگزیرِ از میان رفتن نظام‌های صنفی بود که شالوده‌های آن در قرون وسطی ریخته شده بود.

امروز شرایط فرهنگی تازه سبب شده است که فرهنگ‌ها و سنت‌های گوناگون به رویارویی و رقابت با یکدیگر برخیزند. فرهنگ‌های وارداتی با فرهنگ‌های قومی و محلی درمی‌آمیزند و بریکدیگر تأثیر می‌گذارند. امروز هر هنرمند هر قدر هم که سنت‌گرا توصیف شود، کارش آمیزه‌یی از امکانات فرهنگ‌های دیگر و درآمیختن آن با فرهنگ خودی است. اما باید به این واقعیت هم توجه داشت که هر سنت و فعالیت هنری باید آن‌قدر توانمند و بلوغ‌یافته باشد که بتواند با فرهنگ‌های دیگر درآمیزد وگرنه در آن مستحیل خواهد شد و دیگر «نه از تاک نشان خواهد ماند و نه از تاک‌نشان». امروز هنر از طریق تأثیرگذاری بر هنرهای دیگر به زندگی خود ادامه می‌دهد. این که شماری از هنرمندان گذشته هرگز نمی‌میرند و یا بار دیگر به زندگی بازمی‌گردند از آن جهت است که هنرمندان زنده و فعال برخی از وجوه هنرشان را نقطهٔ ارجاع و قابل استفاده می‌یابند و به آن‌ها تأسی می‌کنند.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بعد از آن‌که کار نقاشی مدرن به ورشکستگی انجامید و مدرنیسمی که شکل سنتی به‌خود گرفته بود از ناونفس افتاد، در ۱۹۶۱ تیر خلاص را دلقک ابلهی به نام پی‌یرو مانزونی با کنسرو کردن مدفوع خود شلیک کرد. مانزونی از اعقاب فلیپو مارینتی، دوست گرمابه و گلستان آدم‌خواری به نام موسولینی و از قبیلهٔ همان‌هایی بود کینهٔ نقاشی را به دل داشتند و پیشتر هم در مرگ هنر به رقص و پایکوبی برخاسته بودند. به‌طور کلی می‌توان گفت که حرکت پست‌آوانگارد بعد از ۱۹۶۸، با آن‌که با هزار مصیبت و به زور دگنک، ابداع‌گرانه توصیف می‌شد شکست خورد و ناقوس دلخراش مرگ نقاشی به صدا درآمد. در یک دوران کوتاه، گونه‌های جایگزین هنری از هر طرف سربرآوردند و هنر تجربهٔ پاپ آرت و آپ آرت و فابریک آرت و بادی آرت و اینستالیشن و هنر می‌نی‌مال و پرفرمانس و سرانجام هنر کانسپچوال را که بچهٔ ته‌تغاری مدرنیسم شمرده می‌شد از سر گذراند. تمام این‌ها هنر را از نوعی صافی گذر دادند و هدف اصلی‌شان حذف معیارهای زیبایی سنتی از هنر بود. یعنی حذف کیفیتی که قرن‌های متوالی بر هنر حکمرانی کرده بود. می‌خواستند هنری پدید

آورند که در آن نشانی از زیبایی متعارف و شناخته دیده نشود و به‌جای آن بر وجوه اندیشگی و اخلاقی تأکید شود. تمام این گونه‌ها به مجسمه‌سازی نزدیکتر بودند تا به نقاشی و بسیاری از مفاهیم سنتی، از جمله مفهوم زیبایی و تصویر و تصوری که از آن در اذهان بود دگرگون شد. کانت از دیر باز گفته بود که داوری مبتنی بر زیبایی‌شناختی اعتبار نامتغیر دارد، اما گوش کسی بدهکار این حرف‌ها نبود و آن‌چه مد شده بود و اعتبار داشت، زیبایی‌ستیزی بود. البته این گرایش تا حدودی معقول بود، چراکه سلیقه و تشخیص زیبایی هم مانند بسیاری امور دیگر تاریخ مصرف دارد، به مرور زمان تغییر می‌کند و نه‌تنها از نسلی به نسل دیگر که گاه در درون یک نسل واحد هم دستخوش دگرگونی می‌شود. فلسفه گردابی پدیدآورده بود که هنر را در کام خود می‌کشید. بخشی از نقاشی و مجسمه‌سازی در گردابی که پدیدآمده بود غرق شد و بخشی دیگر به تبعیدی فرستاده شد که تا اواخر دهۀ ۱۹۸۰ به طول انجامید. پست مدرنیسم از نوعی پانویس اسطورۀ تاریخ سربرآورده بود و نگاه‌کردن به درون گرداب را ناگزیر می‌کرد. برخی از هنرمندان که می‌خواستند در لبۀ این ورطۀ هولناک از سنت‌های پیشین حراست کنند یا به درون آن می‌غلتیدند و یا کارشان به تفنن تعبیر می‌شد. غرب تمامی امید خود به پیشرفت تاریخی را از دست داده بود و وقتی که اندیشۀ پیشرفت تاریخی از اذهان رخت بربست، بسیاری از ارزش‌ها و معیارها، از جمله زیبایی سنتی را هم با خود برد و بی‌اعتبار کرد. هنر دو راه پیش رو داشت؛ یکی احیای نگرش‌های پیش از مدرنیسم و دیگری پذیرش پست‌مدرنیسم. از اواخر دهۀ ۱۹۶۰ برخی از هنرمندان به فکر افتادند که پا را از محدودیت‌هایی که نقاشی و مجسمه‌سازی پدید آورده بود فراتر بگذارند و برای ایجاد ارتباط نزدیک‌تر با مخاطبان خود تدبیری بیندیشند. در آن روزها پرفرمانس هنوز مفهوم و کاربرد تئاتری داشت اما می‌کوشید تا حساب خود را از تئاتر جدا کند. با آن‌که در تعارض با مدرنیسم به‌نظر می‌آمد، اندکی چاشنی پیش‌مدرن داشت، برنامۀ کار آن معکوس‌کردن برنامه‌های مدرنیستی بود و در آن حضور هنرمند بی‌واسطه‌تر و محسوس‌تر از گونه‌های دیگر بود؛ پرفرمانس داعیۀ آفرینش زیبایی نداشت و هدفش دگرگون‌کردن بود.

برای نسلی که هیجان‌ها، شور و شوق‌ها و در ضمن ناآرامی‌های دهۀ ۱۹۶۰ و رویدادهایی همچون جنگ ویتنام، انقلاب کوبا، فاجعۀ مکنگ، ووداستاک، انقلاب‌های دانشجویی و... را تجربه کرده بود، پرفرمانس امکانی فراهم می‌آورد تا هنرمند بتواند رها از قید و بندهای دست و پاگیر سنت‌ها و تجربه‌های تجسمی، به ابزار بیان تازه‌یی روی آورد. پرفرمانس می‌توانست هنرمند و اثر هنری را از شئی‌شدگی نجات دهد، هنر کالای قابل خرید و فروش نباشد و بتواند از هر مواد و مصالح و رسانه‌یی که متناسب با بیان هنری خود بداند استفاده کند. می‌خواست هنرمند برای نمایش اثر خود نیازمند مکان خاصی نباشد، در هر جا حتی کنار خیابان و گوشۀ میدان‌های شهر بساط خود را پهن کند و بدون پادرمیانی دلال و واسطه و گالری‌دار و در ارتباط نزدیک و بی‌واسطه با مخاطبان عام حرفش را رک و پوست‌کنده بزند.

اشاره به این‌که چه هنرمندانی و با چه روش‌هایی پرفرمانس را رواج دادند.

در این فرصت نمی‌گنجد اما این‌قدر باید گفت که پرفرمانس دولت مستعجل بود ولی در عمر کوتاه

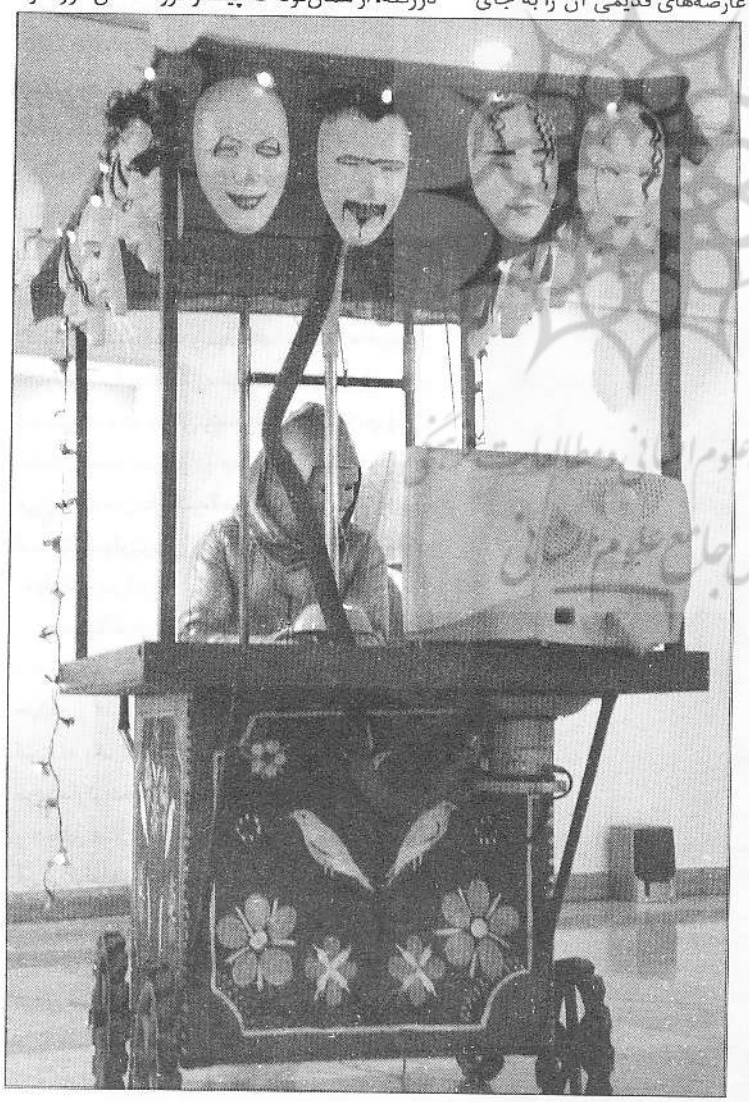
و شهاب‌گونهٔ خود دو سنت متمایز پدید آورد. این که می‌گویم سنت از آن جهت است که هر امری بر اثر استمرار، حتی اگر در یک نسل واحد اتفاق بیفتد، خواه ناخواه شکل سنت را به خود می‌گیرد. یکی از این دو سنت امریکایی، یا هپنینگ بود و دیگری آلمانی یا fluxus. هپنینگ مفهومی گسترده‌تر، متکثر و چندگانه‌تر داشت و از عناصر بیشتری استفاده می‌کرد، اما نوع آلمانی پرفرمانس با آن‌که در ظاهر ساده‌تر به‌نظر می‌رسید، از محتوای سیاسی اجتماعی بیشتری برخوردار بود. این پرفرمانس نام خود را از واژهٔ لاتین fluxus به معنای «جاری بودن و جریان داشتن» گرفته بود و هدفش درهم آمیختن چندگونه هنر در تعارض و ضدیت با هنر بورژوازی بود. از همین جهت بیشتر در فضاهای بیرون از فضای متعارف گالری یعنی بیرون از مرکز تجارت و دادوستد، هنر فعالیت می‌کرد.

هنر پرفرمانس با بهره‌جویی از حرکات و حالات، زبان، رقص، و هر ابزار دیگری که بتواند حصارهای عادت را بشکند و فروریزد، مخاطب و تماشاگر را برای چند دقیقه هم که شده در لبه‌های لرزان ادراک نگه می‌دارد. از این دیدگاه، پرفرمانس با گونه‌های پریمیتیو و ابتدایی هنر ارتباط دارد و یکی از خویشاوندان دور درام شمرده می‌شود. این‌جا منظورم از درام مفهوم پریمیتیو و آرکاییک آن است؛ یعنی زمانی که هنرمند نقش موعظه‌گر را ایفا می‌کرد و می‌خواست فاصلهٔ میان خود و تماشاگر را با ورود هر دو به فضای آیینی از میان بردارد. درامِ روزهایی که پای امید بستن به اعجاز و معجزه در میان بود و با برانگیختن تجلی خدایان هرکس هویتی تازه پیدا می‌کرد و به صورت هستی و حضوری نوین درمی‌آمد. امروز این باورها و میثاق‌ها کهنه شده است، اما بسیاری ازنظریات مربوط به پرفرمانس بر همین زمینه‌ها و امیدهای اخلاقی استوار است. البته باید این نکته را هم متذکر شد که اصولاً ارتباط دادن هنر امروز با ابتدایی‌ترین شکل‌های اعجاز هنرمندانه از گونه‌یی که جادوگران کهن اجرا می‌کردند کار ساده‌یی نیست، هرگز در طبقه‌بندی‌های زیبایی شناختی نمی‌گنجد و از قوانین آن تمکین نمی‌کند.

معنای امروزیِ پرفرمانس بستاری باز دارد و از اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به‌گونه‌یی از فعالیت هنری اطلاق می‌شد که شامل عناصری همچون موسیقی، رقص، شعر تئاتر ویدیو و... بود و برابر چشم‌های تماشاگر اجرا می‌شد. گاهی پرفرمانس از برخی فعالیت‌های دیگر از جمله اکشن پینتینگ و هپنینگ و بادی‌آرت و... هم بهره می‌گرفت و از همین جهت هم هست که تعریف جمع‌وجوری ندارد.

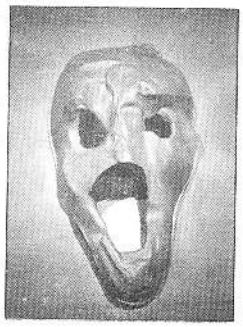
هنر پرفرمانس داعیه زیبا بودن ندارد. چیزی است که یک پردهٔ نقاشی یا مجسمه نیست و از این‌رو به ترکیب‌بندی و تقارن و بسیاری از معیارهایی که نقاشی و مجسمه‌سازی مقید آن است نیاز ندارد. ممکن است زشت و ناهنجار به نظر بیاید و شکلی تهاجمی و تهدیدآمیز داشته باشد و حتی به بدیهه‌یی ملال‌آور و عاری از احساس شباهت پیدا کند، اما در همه حال ماهیت و محتوای آن زیرکانه است.

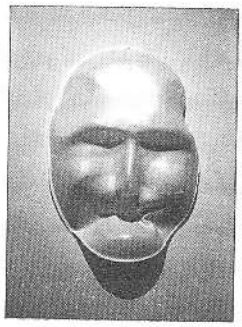
امروز دوران هنر پرفرمانس هم مانند بسیاری از تمهیدها و جایگزین‌های دیگری که برای نقاشی و مجسمه‌سازی دست و پا شد گذشته است و دیگر نمی‌توان برخی از عارضه‌های قدیمی آن را به جای مؤلفه‌های ذاتی و ماندگار هنر گرفت. اما از میان همه هنوز پرفرمانس تا حدی اعتبار خود را حفظ کرده است و شاید به همین اعتبار هم بوده که مسعود صمیمی آن را برای بیان هنری خود و دلنگرانی‌هایی که در پیوند با زندگی پیرامون خود دارد کارا یافته است. هدف صمیمی از پرفرمانسی که در زمان و موقعیت خاص اجرا می‌کند و عنوان «تراژدی بی‌زحمت!(هملت شکسپیر به روایت کوزنتسیف) را برای آن انتخاب کرده، پدیدآوردن هنری نیست که جایگاه او را در مقام یک هنرمند ایرانی تثبیت کند. بلکه می‌خواهد - یعنی امیدوارم این‌طور باشد - که دگرگونی هرچند اندک و نامحسوسی در نحوهٔ نگرش عادت‌زدهٔ تماشاگر به وجود آورد و نشان دهد که خودش هم دستی بر آتش دارد. هنرمندی که دست به پرفرمانس می‌زند خود را در تعارض با آن‌چه متعارف است قرار می‌دهد. ممکن است جامعه هنرش را تهاجمی، تکان‌دهنده، مخاطره‌آمیز و افراط‌گرانه بداند، چراکه سرپوش‌های فریبنده را از چهرهٔ واقعیت بر می‌دارد و این خود نوعی خطر کردن است. از این موضع و منظر، پرفرمانس صمیمی اعتراض طنزآلودی است نسبت به بی‌پروپایه بودن آن‌چه به نام صنعت و تکنولوژی پیرامونش رواج دارد. در یک گاری دستی زهوار دررفته، از همان‌گونه که پیشتر فروشندگان دوره‌گرد

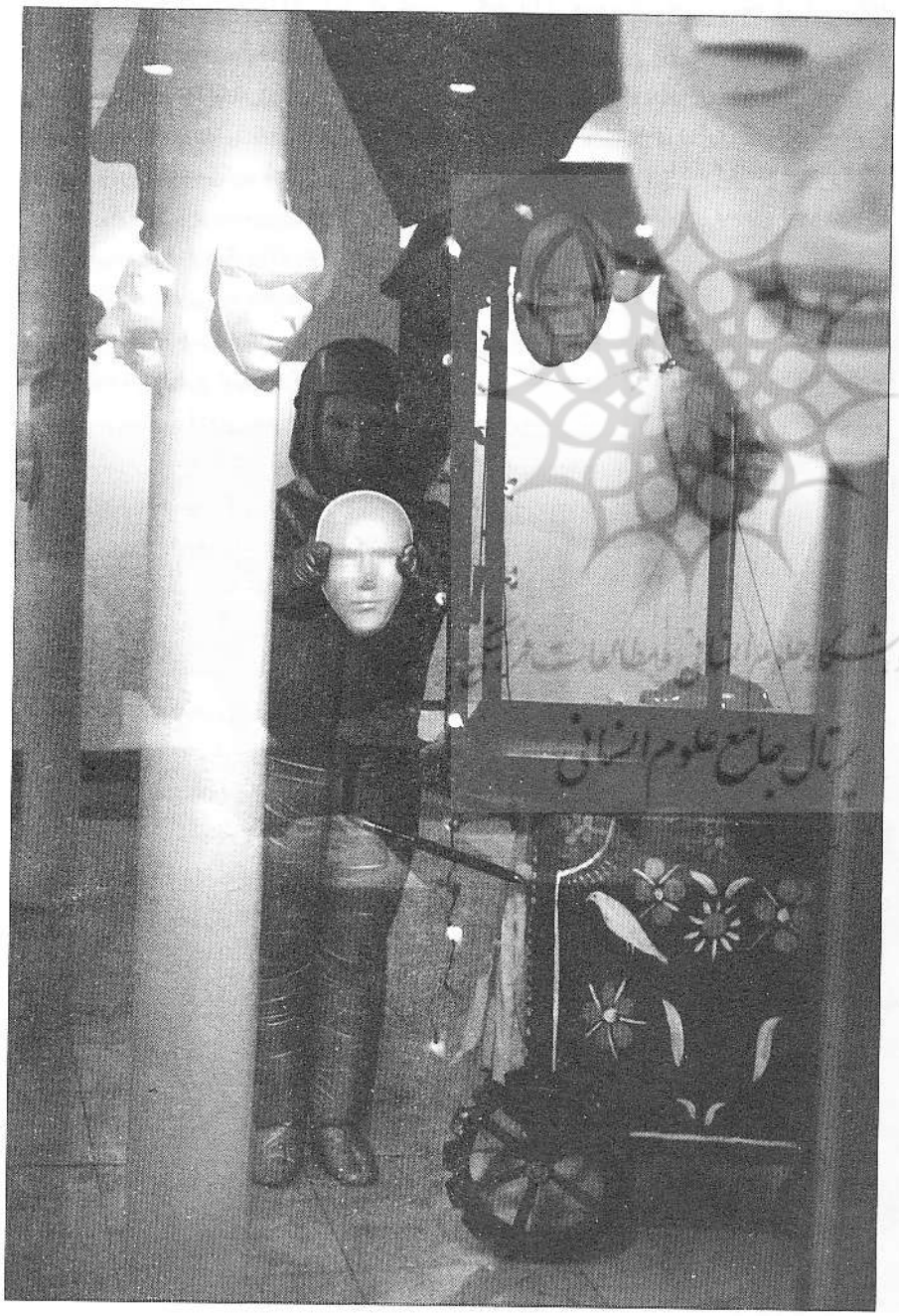


کالای خود را درآن عرضه می‌کردند و هنوز هم می‌کنند، با همان نقش و نگار و گل‌وبته‌های باسمه‌سازان که سلیقهٔ بسیاری از مردم را نمایندگی می‌کند، و در فضایی که از صداهای درهم و برهم ده‌ها آهنگ به اصطلاح خاله‌توری گرفتار آلودگی صوتی است، دستگاهی تعبیه شده است که یک خط تولید کوچک شمرده می‌شود و تکنولوژی پادرهوا و بی‌پایه و اساس برخی از کارخانه‌های تولیدی را به یاد می‌آورد. این دستگاه با سروصدایی که بیشتر به آواز دهل از دور شباهت دارد و در تناسب با تولیدات آن نیست، ماسک تولید می‌کند. گاری لکنته مجهز به کامپیوتر هم هست و تمامی دستگاه را نه انسان که یک روبوت اداره می‌کند. روبوت ماسک‌هایی راکه از قدیم نماد دورویی و پوشاندن چهرهٔ واقعی بوده است رایگان به مردم ارایه می‌کند تا بر چهره بگذارند و در پروژهٔ همسان سازی و انکار رجحان یک گفتمان بر گفتمان دیگر از انسان نقش خود را ایفا کنند. دور و بر گاری ماسک‌های بزک‌شده‌یی آویخته است تا هر کس از میان آن‌ها الگویی برای خود انتخاب کند، اما فراموش هم نکند که در زیر بزک و دوزک ظاهری همان ماسکی را به چهره دارد که دیگران هم دارند و همه را به شکل هم در آورده و به نسخهٔ بدل یکدیگر مبدل کرده است. تمام پرفرمانس روایت انسانی است که بازیچهٔ دست تکنولوژی شده است و مهم هم نیست که خود این تکنولوژی تا چه اندازه درمانده و پیزوری باشد. انسانی که در دوران رنسانس در مرکز جهان و کائنات ایستاده بود و در عصر روشنگری خردورزی می‌کرد، اکنون به یک مفعول بی‌اراده مبدل شده است و تکنولوژی او را به هر ریخت و قیافه‌یی که بخواهد درمی‌آورد.

معمولاً محل اجرای پرفرمانس‌هایی از این گونه، به سبب طبیعت و محتوای اجتماعی آن، کنار خیابان و گذرگاه مردم یا پاساژهای پررفت و آمد است نه یک نگارخانه و حتی خانهٔ هنرمندان که مردم مارگزیده از زد و بندها و بازی‌های نگارخانه‌یی و اداهای مثلاً روشنفکرانه از ریسمان سفید و سیاه آن می‌ترسند، پا به آن‌جا نمی‌گذارند و از خیر هرچه هنر و هنرمند است می‌گذرند. در گذرگاه‌های عمومی است که واکنش میان مردم و تجربیات فردی هنرمند به ساختار درونی پرفرمانس معنا می‌دهد، مسألهٔ اجتماعی بودن هنر را مطرح می‌کند و به آن مشروعیت می‌بخشد. البته همین جا باید به این واقعیت هم اشاره کرد که ممکن است به علت آشنا نبودن مردم با هنر پرفرمانس، این کار به نوعی معرکه‌گیری تعبیر شود. آخر امروز مردم به یمن نمایشگاه‌های به اصطلاح مفهومی بیشتر با معرکه‌گیری آشنا شده‌اند تا با هنر. این هم خودش می‌تواند دلیل دیگری باشد برای آن که گفتم



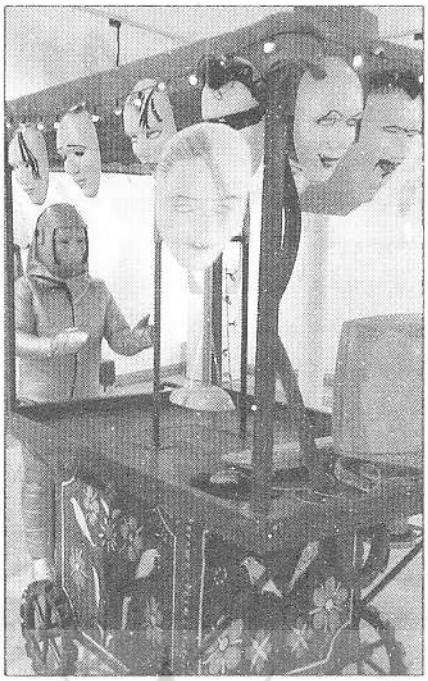




پرفرمانس در جایی که ما زندگی می‌کنیم نوعی خطرکردن است. یا باید پیه خطر را به تن مالید و دل به دریا زد یا از خیر آن گذشت؛ شترسواری دولادولا نمی‌شود. اجرای پرفرمانس آن هم با این بار اجتماعی که صمیمی بر گردهٔ آن سوار کرده در یک مکان بسته و محدود با تماشاگران اندک نقض غرض است و هرگز نمی‌تواند وافی به مقصود باشد. نمی‌دانم آیا صمیمی در این گمان افتاده است که میانگین ادراک هنری و فرهنگی تماشاگرانی که در نگارخانه از اثر او دیدن می‌کنند بیش از مخاطبان عام در کوچه و خیابان است؟ درست است که موزه و نگارخانه و اصولاً هر نهاد فرهنگی هر چیز را چند صباحی به هنر مبدل می‌کند، اما پرفرمانس او آن‌قدر پربار و پر محتوا هست که بر پای خود به‌ایستد، نیازی به حمایت فضای نگارخانه نداشته باشد و زیر بار منت آن نرود.

گالری محل ملاقات هنرمند و مخاطب اوست و رسانهٔ این ارتباط اثر هنری است. نگارخانه خواه‌ناخواه این توانمندی را دارد که یک شئی را اثر هنری جلوه دهد، اما آن‌چه هنر نامیده شده می‌باید توان فرارفتن از این مکان را داشته باشد و به اعتبار کیفیت و فرم و محتوای خود به عنوان یک سند فرهنگی هویت پیدا کند از آن‌جا که پرفرمانس مسعود صمیمی هنری متعهد و مبتنی بر مسایل اجتماعی است نگاهش معطوف به هنری نیست که در موزه‌ها و نگارخانه‌ها جا خوش می‌کند و دایم از سوی اعضای وابسته و دل‌بستهٔ موزه‌ها و نهادها تر و خشک می‌شود. پرفرمانس نوعی فرهنگ در عمل است، در اجرای آن هنر و زندگی درهم می‌آمیزند و از این نظر فراتر از حدی است که میثاق‌های موزه‌یی و نگارخانه‌یی اجازه می‌دهند و جایز می‌شمارند. از همین جهت هم هست که صمیمی به شکلی آشکار هنر خود را محدود و مهار کرده است تا با نمایش در نگارخانه سازگاری داشته باشد. پرفرمانس هنری است که می‌باید از درون و بیرون تعریف و تعبیر شود؛ یعنی از طرف هنرمند و اجراکننده و از طرف تماشاگر و مخاطب.

هنرمند امروز دیگر تافتهٔ جدابافته و یک روشنفکر گوشه‌گیر و رابینسون کروزوی رمانتیک نیست؛ از یک طرف خودش مصرف‌کنندهٔ فرهنگی است که در اجتماع جریان دارد و از طرف دیگر آفرینش بخشی از فرهنگ و اعتلای فرهنگ جامعه را به عهده دارد. هر قدر که مهارت و توانمندی او



بیشتر باشد بار این تعهد هم سنگین‌تر می‌شود. امروز دوران آفرینش هنر برای چهارتا هم‌پالکی و یک قشر و طبقهٔ خاص به سرآمده است. فرهنگ عامه نقشی انکارناشدنی پیدا کرده است و هنرمند هم خواه‌ناخواه ابزار تولید این فرهنگ شمرده می‌شود. امروز تعهد هنری یک قانون اجتماعی است نه یک قانون بیولوژیکی. هنری که مسعود صمیمی ارایه کرده در طبقه‌بندی هنر متعهد می‌گنجد و ارزش هنر متعهد را هم واکنش و اقبال و حمایت مردم و جامعه معین می‌کند نه به‌به و چه‌چه این و آن و اهدای جایزهٔ خروس قندی. منظورم از مردم مخاطب هنر است نه مردم به معنای عام که ابزار سرگرمی خود را دارند و تلویزون و رادیو و... آن را به حد وفور تأمین می‌کند. هنر متعهد از سوی مردم پذیرفته می‌شود و اعتبار می‌یابد چراکه روایت مردم را بازمی‌گوید و مردم بازتاب ایماژ خود و بخشی از تاریخ خود را درآن می‌بینند. مخاطب هنر متعهد، قطع‌نظر از اقلیت و اکثریت و طبقه و جنسیت و نژاد، تمامی جامعه است. مهم نیست که مخاطب هنر متعهد سفید است یا سیاه یا رنگ‌پریده. هنر متعهد از طریق مردم هویت‌جویی می‌کند و مردم از طریق هنرمند خود را در هستی یافتن آن سهیم می‌یابند. هنر متعهد برای مخاطبان عامی است که احساس می‌کنند هنوز حق پرسیدن از آن‌ها سلب نشده است و می‌خواهند بدانند اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند گرفتار چه بیماری و چگونه آشفتگی‌هایی است. به بیان دیگر احساس مسئولیت هنرمند و مخاطب است که به هنر پرفرمانس معنا می‌دهد. پرفرمانس کالایی نیست که در بده‌بستان‌های رسمی و فرمایشی ارزش مادی پیداکند و برای همین هم هست که در کشورهای سرمایه‌داری از بیم آن‌که مبادا جدی گرفته شود انگ‌های گوناگون از قبیل «هنر اعتراض»، «هنر اقلیت» و «هنر فقیر برای مردم فقیر» به آن زده‌اند.

اما پرسش ناگزیری که حتماً در مورد پرفرمانس مطرح می‌شود این است که آیا واقعاً هنر است؟ بی‌تردید اگر پاسخ مبتنی بر معیارهای آکادمیک و با استناد به سنتی باشد که سال‌ها سیطره و اعتبار خود را حفظ کرده، منفی خواهد بود. اما اگر پای توان تداخل تحول‌های مفهومی در هنر به میان کشیده شود بی‌گمان هنر شمرده خواهد شد. مراد از تحول‌های مفهومی، مفاهیم فراتاریخی هنر است که ناگزیر در تحلیل و تعلیل آن‌ها پای فلسفهٔ هنر و توازی‌های فلسفی مفهوم رسانه نیز به میان می‌آید. از این موضع و منظر و با تعریف فلسفی هم پرفرمانس هنر شناخته خواهد شد. در پرفرمانس، رسانه نوعی شمایل متافیزیکی است، یک‌چند بخشی از آن‌چه به نمایش درمی‌آید محسوب می‌شود اما سرانجام فدای محتوا می‌شود و وقتی کنارنهاده شد، فقط محتوا باقی می‌ماند. بعد از برچیده‌شدن نمایشگاه کسی نمی‌پرسد که گاری لکنته و کامپیوتر زهوار دررفتهٔ صمیمی کجاست؟ از آن‌جا که صمیمی عرف و میثاق کالا شدن هنر و خرید و فروش آن را شکسته است باب طبع مجموعه‌داران هم نیست. او حتی خودش را از فضای میان هنر و مخاطب حذف کرده است و آن‌چه شیاری ماندگار در اذهان برجا گذاشته، تعهد هنری و محتوای پرفرمانس اوست. □