Michel Dewilde

Wim Delvoye *at the* Tehran Museum of Contemporary Art

'About continuous folding, connecting and twisting.'

Following his meteoric rise during the second part of the eighties, Wim Delvoye (Wervik, 1965) has become one of the world's most leading artists. His oeuvre is regularly mentioned in the same breath as that of Belgian artists such as René Magritte and Marcel Broodthaers, or Surrealism in general. His penchant for irony, jest or parody simultaneously calls for comparisons with the medieval Dutch / German folk hero Till Eulenspiegel while he also stands model for the type of post-modern artist-entrepreneur, the global business man with a wide-branched empire, the stockbroker, media star … in one word: a global communicator. Meanwhile, prominent international exhibitions, daring art projects and new publications have succeeded each other at breath-taking speed. Today, this acclaimed artist is making his debut on the opulent Iranian art scene with a monographic exhibition at the prestigious Tehran Museum of Contemporary Art in Laleh Park.

There is no doubt that Iran has one of the most affluent modern and contemporary art landscapes. No need even for historic exaggeration in this case, because — having

remained hidden and under the radar of the international arts world for too long — Iran has been bursting with talent since at least the early fifties.

An invitation to write a text, trying to explore potential links between the oeuvre of Wim Delvoye and the Iranian artistic practice, proved to be both an honour and a challenge.[1] It's obviously always quite risky to make transcultural and even cross-generational comparisons between artists and their diverse and complex practices. Moreover, foreign analysts must be aware of the danger of fabricating a national identity or essentialism, simply fed by orientalist expectations and perceptions. Therefor this fascinating exploration should start with the following questions: which Iran are we talking about and, more specifically, *when exactly* does this art become *Iranian*? What about the diaspora and intermediate positions? Can we refer to specific artistic approaches that are truly endemic in this culture?

Delvoye: The fold and the space in between

Wim Delvoye's oeuvre has been characterised by several simultaneous and sometimes intertwining developments. From the eighties to the end of the nineties, the artist mainly focused on combining various representations within an artwork, giving the impression of an internal clash. From this initial phase the virtuoso interpreter charmed, surprised or shocked with his mischievous, sometimes scabrous and poetic representations of the global consumer society and its excessive hunger for mass communication and production. This sharp-witted approach persuaded various authors to classify him as a proponent of cynical postmodern art practices. As such Delvoye's practice was absorbed into to the world of Jean Baudrillard, the game of floating signifiers without referent, the famed simulacra.

However, this image of the distant commentator shows fractures and fissures: his oeuvre rises above the cool, sometimes sarcastic postmodern translations that were symptomatic of a large part of the art world since the eighties. Indeed, several of his works display the typical superficiality of mass-produced objects, but alongside a truly genuine admiration for technical craftsmanship; the latter which is so maligned within the safe havens of the contemporary art world. This combination seemed to be quite rare and showed simultaneously how Delvoye deprives the observer of an unequivocal, simplistic interpretation of his work.

In this respect, his practices are often related to the oxymoron, a totality of ostensibly antithetical figurations that are linked to each other, and would thus produce new and unexpected meanings. Delvoye translates this concept into a masterly interplay of

contradictions, resonating in various series of works, and multiple exhibition displays. He not only blends diverse representations, but also their technical execution, choice of materials and appearance of the works. All aspects seem to oppose each other.

More than once, this method has been described using the term 'emulsion' — I tend to prefer verbs such as folding and unfolding.[2] During the early stages of his practice, the artist actually folds together a number of representations whilst simultaneously, content-wise, leaving space between the folds, visible to the public. Typical examples of this are on display in the TMoCA exhibition. For example, visitors can feast their eyes on beautiful *Delft gas cannisters* or the *Installation of 5 Delft shovels*; sculptures that are emblematic for the artist's early career. Fascinating in these works is the fact that the artist is combining highly diverse material carriers, and their symbolic representations into a new image, while still managing to maintain a degree of tension, an uncertainty, between the image, techniques and carrier. This enables the spectator to read between the 'folds'; depending on time and context of the presentation, these intermediate spaces also generate a number of extra questions. For example, by applying Delft blue to the gas cannisters , the artist appears to refer to the role and status of the white / blue porcelain within Flemish and Dutch popular or folk culture. Within this context, Delft porcelain symbolizes domesticity and cosiness, its idyllic scenes also being typical for a longing for a controllable, conflict-free and timeless world. However, applied to a non-artistic, industrially produced carrier such as a gas canister, this enclosed universe appears to be at breaking point. But is this really the case? Delvoye's admiration for local popular culture is widely known — moreover, these early works already display examples of his interest in craft techniques. Does this imply critical analysis of forms of civil complacency for example, an ironic view of global reification, or was he aiming to introduce these works in order to challenge the conventions and patterns of expectation which were so endemic in the current art scene and its system of objects?

Delvoye: From fusion to torsion

Since the early 2000s the artist starts to develop works that highlight the formal and conceptual integration of the various constituent parts. Delvoye aims for fusion and appears to be less interested in internal confrontation. In these works, the conflictual dimension is situated outside the image. The acclaimed series of sculptures entitled *Cloaca* is a typical example in this respect, and this new trend is also apparent in the *Marble Floor* series (2000). The fact that these baroque floors were assembled out of various types of meat appears to be of secondary importance to achieving a highly tactile and olfactory representation. Delvoye manages to achieve another high point of this syncretic flair in his Gothic or hyper-gothic sculptures. His fascination for swirling, decorative struc-

tures almost automatically directed him to the Gothic and neo-Gothic. Visitors to the TMoCA can see beautiful examples of this, including the *Nautilus* (2010) or *Dump Truck* (2011). Almost resembling a mature, contemporary Viollet-le Duc, Wim Delvoye developed an individual hyper-gothic idiom, which he uses to introduce small objects or large, awe-inspiring sculptures to the world. His love of fine detail and decoration is developed more specifically in artworks with Eastern, mainly Persian or Iranian, motifs such as the *Rimowa Classic Flight Multiwheel* travel case sculptures, or in the intriguing upholstery of an Italian *Maserati 450S* (2015) sports car.

But Delvoye wouldn't be Delvoye if he didn't also put this development into perspective, queries or expands upon it. In recent years, there has been an increasing preference for more elongated and rotating, almost floating, sculptures. Is this erudite artist referring to the work of El Greco or the exponents of the Italian 'Maniera'? Personally, I also perceive a connection with the world of the anamorphoses, an interplay and quest for various forms of perspective, in which the original representations disappear to be reborn and float as new entities in thin air.[3] A state which Delvoye actually manages to achieve wonderfully well, i.e. by moulding well-known images originating from the history of art, his own hyper-gothic oeuvre or consumer goods into new animated images. The deformations in *Slanted Dump Truck* (2012), *Twisted Dump Truck* (2011), or smaller bronzes such as *La Ramasseuse des Moules* (2014) or the *Dunlop Geomax* (2015) twisted tyre sculptures show this once again: Delvoye is intervening himself in the interpretation of the work. And, typical for the most recent phase of his oeuvre, he translates this 'twist' of the image into a plastic dimension.

Iran: A country in eternal Renaissance.

Trying to make connections between Wim Delvoye and more than 60 years of Iranian art is not an easy task, which is why we could venture upon it as like we were creating a group exhibition. So, instinctively, I asked myself which Iranian artists or works of art would spontaneously relate or resonate to that of Delvoye. Unintentionally one violates Iran's rich and varied history, but through this choice we do not aspire to achieve any historic completeness or accuracy — instead, one can look for specific guidelines that are also recognisable in Delvoye's approach, scan for like-minded souls as well as opposites, for resilience and opposition, doubt and contradiction, with the aim to mutually enhance the various works. For example: trying to identify artists who combine representations or objects from the media or art world into a new but twisted image. Or, alternatively, considering practices focused on far-reaching aesthetic fusion or unity in combination with an eye for detail and craftsmanship, whilst simultaneously rising above these two aspects.

Influenced by diverse socio-political or cultural backgrounds, an interplay with false bottoms, hidden or ambiguous meanings, is inherent in some of Iran's contemporary art, quite apart from or alongside a potential postmodern reflex. Frequently employed as an aesthetic tool for a critical, sometimes ironic or cynical analysis of social and/or artistic themes, the oxymoron can, at a methodological level, be an interface between Delvoye and Iran, albeit on the basis of a very different context. Overall, I see connections in this respect between Delvoye and some Iranian post-revolutionary art practices or isolated works of art, both in the country itself and in the diaspora. I am referring to artists born in the sixties and seventies[4], some of whom participated, for example, in significant Conceptual Art exhibitions at the TMoCA. I would like to differentiate here between the specific conditions affecting local artists in Iran and those who operate from within the international diaspora. From the second half of the nineties to the new millennium, the focus in Iran tended to be on themes such as national identity and personal biography combined with experimentation with new media and plastic forms. During that period, the playful, critical use of elements derived from popular culture and consumer goods was more specifically applied by a few artists from the Diaspora or, more recently, in Iran.

The first artist to spring to mind in this respect was Farhad Moshiri (Shiraz, 1963). This contemporary of Delvoye is one of the leading exponents and analysts of hypermodernity. Taking on the role of a talented observer, Moshiri operates from the cross-over point between his positions in both the West and Iran. Like a driven archaeologist, he navigates the complex area of tension between the rejection of an essentially externally imposed modernity, on the one hand, and a longing for products of 'Western' consumer model origin, on the other — whilst at the same time being guided by an admiration for Persian and Iranian culture. With his reflexive critical position, his skilful interweaving of high and low cultural elements, his love of materiality and preference for the dazzling and the confrontational, his oeuvre has many similarities with that of Delvoye. Moshiri doesn't shy away from controversy and intersperses aspects of danger and aggression in his work.

The enchanting wall and wallpaper motifs of Parastou Forouhar (Teheran, 1962), that have fascinated me for years seems to be in approach and content quite different from Delvoye's oeuvre. Her work is dominated by personal torment, linked to an in-depth analysis of the socio-political context. Her decorative patterns barely disguise a distinct threat to the personal; a physical closeness which Delvoye tends to avoid. Her systematic use of critical messages hidden within enticing motifs, her sense of detail and the fact that, similar to Delvoye, she has set up her own production line of functional objects

and signs seems however to represent an interesting meeting point. Talking about the motif of the production line and the global commercial aestheticization process, the work of Chohreh Feyzdjou (Teheran, 1955 - Paris, 1996) also deserves a prominent place. Similar to Forouhar, Feyzdjou's oeuvre is closely linked to a personal, biographical script. Feyzdjou transformed her entire art practice and its associated objects into an archive dimmed with black pigment; she made an inventory of each object and attached a sticker 'Product of …'.[5] Even though she sometimes brought these objects and art works together in a major installation entitled *Boutique*, with corresponding price list and commercial look, Fezydjou shows a damming indictment of the attrition and commercialisation of the personal life, rather than a cheerful ironic veneration of the consumer flow. Mahmoud Bakhshi Moakhar (Teheran, 1977) is one of the sharpest critics of his generation. His cloud sculptures and flag installations could easily counterbalance some of Delvoye's earliest pieces. A particular confrontation between Bakhshi's eight-panel Iranian map installation *My Land, Meridian …° — …°, orbit …° — …°, a reference to Yasna, Hat 46* (2004) and Delvoye's *Atlas* (2004) can even be distinguished: in both cases, we could pose the 'Deleuzian' question with respect to the distance between the maps as a concept and representation and the country itself, but Bakhshi describes his homeland through the battles and conflicts which shaped current day Iran, whereas Delvoye creates his own world. Delvoye departs from the generic, global concepts of mapping and translates it onto a personal imaginary level, Bakhshi on the other hand starts from the private and redraws through quotes from Zarathustra a number of existing physical borders of his country. The confrontations between the escalation of consumerism and traditional popular culture is a theme adopted by several artists in the local Iranian artistic community, such as graphic artists Siamak Filizadeh (Teheran, 1970) or some objects by Behdad Lahooti (Teheran, 1976), the eloquent installations and sculptures of Mojtaba Amini (Sabsevar, 1979), or the rocket sculptures of Shahpour Pouyan (Isfahan, 1979).

If we think of fusion, unity, spiritual and formal embodiment, a multitude of pre-revolution masters come to mind, including Charles Hossein Zenderoudi (Teheran, 1937) or Parviz Tanavoli (Teheran, 1937). Both are founders of the famed Saqqa-khaneh movement. Their contemporary reiteration of local popular motifs and attention to detail generated a neo-traditional movement of international acclaim.[6] In that respect, who would not like to have seen a confrontation between certain hyper-gothic works by Delvoye and, for example, the Wall sculptures of Tanavoli? Or favour an extended meeting or dialogue between Delvoye's latest phase and the oeuvre of Monir Shahroudy Farmanfarmaian (Qazvin, 1924)? Farmanfarmaian's accomplished mirror and painted glassware are an outstanding combination of 16th-century Safavid mosaic mirror art

and contemporary abstract trends. Similar to Delvoye, her fascination with local crafts and tradition is not a nostalgic looking back at the past, but the infusion and continuation of a formal and conceptual potential. Farmanfarmaian's work is based on a series of geometric figures, which she continues to repeat in infinite, dazzling variations.[7] Amongst more recent artists, I notice in particular Sahand Hesamiyan (Teheran, 1977), who in some way continues her fascination for geometric motifs and Sufi mysticism.

The mesmerizing monographic exhibition can now start and we are awaiting the reactions and sequel in conjunction with the Iranian artists with bated breath.

Notes

1 Quite accidentally, I almost simultaneously became familiar with the up-and-coming oeuvre of Delvoye and the work of a number of prominent Iranian artists. In 1988, I came across some of Delvoye's earliest productions at the Ghent Museum of Contemporary Art. Thanks to the input of several Iranian families in Brussels, I simultaneously gained an initial insight into the work of leading names of the Saqqa-khaneh school, the Naqqashi-khatt, or the work of a maverick such as Monir Farmanfarmaian.

2 Marcadé Bernard, Het Argot van Wim Delvoye, in *Wim Delvoye, Introspective*, Mercatorfonds, Brussels, 2012, p. 36-37.

3 Baltrusaitis, Jurgis, Anamorphoses: Les perspectives dépravées-II, *Flammarion*, Paris, 1996, p. 11-22

4 See for example: Keshmirshekan, Hamid, Modern and Contemporary Iranian Art, in *Different Sames*, Thames & Hudson, London, 2009, p. 31-37.

5 Sans, Jerome, Marché Noir, in *Product of Chohreh Feyzdjou*, Eindhoven, 1994, p. 16-17

6 Issa, Rose, Mosaics of Mirrors, *Monir Shahroudy Farmanfarmaian*, Nazar Research and Cultural Institute, Tehran, 2006, p. 16-21.

7 Issa, Rose, Borrowed Ware, in *Iranian Contemporary Art*, Booth-Clibborn Editions, London, 2001, p. 17-20.

شهره فیض جو (تهران ۱۹۵۵- پاریس۱۹۹۶) نیز مستحق جایگاهی رفیع می باشند. همچون فروهر، آثار فیض جو نیز مستقیماً به یک دست نوشته شخصی و بیوگرافی پیوند خورده اند. فیض جو کل آثار هنری خود و اشیاء مرتبط با آن‌ها را به آرشیوی مملو از رنگهای مشکی تبدیل کرده است و هر شیئی را با یک برچسب« محصول.....» صورت برداری کرده است.[۵] به رغم اینکه وی گاهی این اشیاء و آثار هنری را در قالب یک چیدمان بزرگ باعنوان «بوتیک» به همراه لیست قیمت و ظاهری تجاری عرضه می کرد، به جای ستایش طنزآمیز جریان مصرف، با نگاهی نفرت آمیز به فرسایش و تجاری سازی زندگی شخصی می نگرد. محمود بخشی موخر (تهران ۱۹۷۷) یکی از سخت ترین منتقدان نسل خود است. مجسمه های ابری و چیدمان پرچم های وی به راحتی می توانند با برخی از قطعات اولیه دلووی توازن ایجاد کنند. این تقابل به ویژه در ارائه ۸ لته نقشه ایران «سرزمین من»، «نصف النهار...o...»، «مدار...o....»، «بازگشت به یسنا » و «کلاه ۴۶» (۲۰۰۴) از یک سو، و «اطلس» دلووی (۲۰۰۴) از سوی دیگر قابل تشخیص است. در هر دو مورد، می‌توانیم پرسش «دلوز» *Deleuze* را در رابطه با فاصله بین نقشه به عنوان یک مفهوم و تجسم از کشور مطرح نمود، ولی بخشی وطن خود را به واسطه جدال هایی که ایران امروز را شکل داده اند معرفی می کند، در حالیکه دلووی دنیای خود را خلق کرده است. دلووی از مفاهیم عمومی و کلی بازنمایی فاصله گرفته تا آن‌ها را در سطحی شخصی و تخیلی ترجمه کند. در حالیکه بخشی از یک نقطه خصوصی شروع و به واسطه گفتار زرتشت- تعدادی از مرزهای فیزیکی کنونی کشورش را مجدداً ترسیم می‌کند. تقابل بین مصرف گرایی افراطی و فرهنگ عامیانه سنتی موضوعی است که چندین هنرمند در جامعه هنری ایران را به خود مشغول کرده است نظیر هنرمند گرافیک سیامک فیلی‌زاده (تهران ۱۹۷۰) و یا اشیاء خلق شده توسط بهداد لاهوتی (تهران ۱۹۷۶) و چیدمان و مجسمه های تأثیرگذار مجتبی امینی (سبزوار ۱۹۷۹) و یا مجسمه های موشکی شاهپور پویان (اصفهان ۱۹۷۹).

اگر بخواهیم به همجوشی، اتحاد و تجسم معنوی و مادی فکر کنیم، یاد استادانی دیگر در خاطرمان زنده می‌شود، نظیر حسین زنده رودی (تهران ۱۹۳۷) و یا پرویز تناولی (تهران ۱۹۳۷) که هر دو از بنیان گذاران مکتب معروف "سقاخانه" هستند. بازنمایی معاصر نقوش عامیانه و توجه به جزئیات معاصر نقوش عامیانه برای این مکتب نو سنت‌گرا آوازه جهانی را بوجود آورد[۶]. در این رابطه چه کسی نمی‌خواهد تقابل بین آثار ماوراء گوتیک دلووی با آثار منیر شاهرودی فرمانفرماییان (قزوین ۱۹۲۴) را مشاهده کند؟ آینه‌های جذاب و ظروف شیشه‌ای منقوش فرمانفرماییان نتیجه ترکیب موفق آینه کاری سنتیِ دوره صفوی با رویکرد انتزاعی عصر حاضر است. همچون دلووی علاقه وی به صنایع و سنت‌های محلی صرفاً یک نگاه حسرت آمیز به گذشته نیست، بلکه تلاشی است در جهت تداوم امکانات بالقوه در مفهوم و اشکال. آثار فرمانفرماییان در قالب مجموعه‌ای از اشکال هندسی ارائه شده‌اند که وی آن‌ها را در تنوعی خیره کننده و متعدد به نمایش درآورده است.[۷] در میان هنرمندان جوان، من به ویژه به سهند حسامیان (تهران ۱۹۷۷) اشاره می‌کنم که به نحوی شیفتگی فرمانفرماییان به نقوش هندسی و عرفان صوفی را ادامه داده است.

این نمایشگاه تک نگاره های جذاب در آستانه افتتاح قرار دارد و ما بی صبرانه منتظر واکنش بازدیدکنندگان و تداوم آن با همراهی هنرمندان ایرانی هستیم.

میشل دیوایلد- نوامبر ۲۰۱۵

۱- من کاملاً اتفاقی و تقریباً همزمان، با آثار جدید دلووی و برخی از هنرمندان معروف ایرانی آشنا شدم. در سال ۱۹۸۸ بازدیدی از آثار اولیه دلووی در موزه هنرهای معاصر خنت داشتم و به واسطه اطلاعاتی که از چند خانواده ایرانی در بروکسل دریافت کردم، و تا حدودی با آثار هنرمندان معروف "مکتب سقاخانه" و نقاشی خط و نیز آثار هنرمندان مستقل نظیر منیر فرمانفرماییان آشنا شدم.

2 Marcadé Bernard, Het Argot van Wim Delvoye, in *Wim Delvoye, Introspective*, Mercatorfonds, Brussels, 2012, 36-37

3 Baltrusaitis, Jurgis, Anamorphoses: Les perspectives dépravées-II, *Flammarion*, Paris, 1996, 11-22

4 Keshmirshekan, Hamid, Modern and Contemporary Iranian Art, in *Different Sames*, Thames & Hudson, London, 2009, 31-37

5 Sans, Jerome, Marché Noir, in *Product of Chohreh Feyzdjou*, Eindhoven, 1994, 16-17

6 Issa, Rose, Mosaics of Mirrors, *Monir Shahroudy Farmanfarmaian*, Nazar Research and Cultural Institute, Tehran, 2006, 16-21

7 Issa, Rose, Borrowed Ware, in *Iranian Contemporary Art*, Booth-Clibborn Editions, London, 2001, 17-20

مصرفی در قالب تصویری پویا و نوین. دگردیسی های کامیون کمپرسی کج (۲۰۱۲)، کامیون کمپرسی پیچ خورده (۲۰۱۱) و یا برنزهای کوچکتر نظیر جمع کننده صدف *La ramasseuse des moules* و *Dunlop Geomax* (۲۰۱۵) که مجسمه‌هایی از جنس تایرهای پیچ خورده‌اند، مجدداً مداخله دلووی در تفسیر اثر را به اثبات می‌رساند و نشانه مراحل اخیر آثار وی ترجمه این «پیچش» تصویر به یک بعد پلاستیکی است.

ایران کشور رنسانس دائم

تلاش در جهت یافتن رابطه بین ویم دلووی و بیش از ۶۰ سال هنر معاصر در ایران کار ساده ای نیست و به همین دلیل باید به نحوی به این موضوع پرداخت که گویی در حال توصیف یک نمایشگاه گروهی هستیم. بنابراین به طور غریضی از خود پرسیدم کدام هنرمند و یا اثر ایرانی می تواند بی درنگ رابطه ای با آثار دلووی داشته باشد و یا بازتاب آن باشد؟ برای پاسخ به این پرسش ناخودآگاه تاریخ غنی و متنوع ایران نادیده گرفته می‌شود، ولی با این انتخاب سعی ما این نیست که به نوعی سیر تکامل و یا دقت تاریخی دست یابیم، بلکه هدف یافتن علائم خاصی است که در رویکرد دلووی نیز قابل شناسایی می باشد و همچنین جستجوی روحیه‌های موافق و مخالف برای اثبات انعطاف پذیری و مخالفت، تردید و تضاد به نحوی که بتوانند متقابلاً آثار متفاوت یکدیگر را ارتقاء دهند. این به معنی شناسایی هنرمندانی است که بتوانند نماد و یا اشیاء رایج در دنیای رسانه و یا هنر را با هم ترکیب و در قالب تصویری جدید اما پیچیده ارائه دهند. در غیر این صورت باید به روندی توجه داشت که بر همجوشی و یا اتحاد گسترده در ترکیب بندی و دقت به جزئیات و ظرافت ها متمرکز بوده و همزمان فراتر از این دو جنبه را هدف‌گذاری کرده باشد. جدا و یا در کنار واکنش‌های پسامدرنیسم، تاثیر وقایع اجتماعی سیاسی و یا فرهنگی در تعامل با بنیان‌های کاذب و یا معانی پنهانی و مبهم در برخی آثار معاصر ایران نهادینه شده‌اند. این ترکیب تضادها، که غالباً به عنوان ابزار زیباشناسی برای تحلیل منتقدانه و بعضاً کنایه آمیز و یا تلخ مباحث اجتماعی و یا هنری استفاده می‌شود، می تواند در سطح اسطوره‌ای رابطه ای بین دلووی و ایران برقرار نماید، حتی اگر این رابطه بر مبنای محتوایی کاملاً متفاوت باشد. در کل، در این زمینه من شاهد نقاط مشترک بین آثار دلووی و برخی رویکردهای هنری در ایران بعد از انقلاب و یا آثار هنری افراد ساکن در کشور و یا خارج از آن هستم. منظورم هنرمندانی است که در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی[۴] متولد شده اند و برخی از آن ها در نمایشگاه‌های هنر مفهومی موزه هنرهای معاصر تهران شرکت کرده اند. در اینجا لازم است بین شرایط خاص هنرمندان ساکن ایران و آن‌هایی که در گستره بین‌المللی فعالیت دارند، تفاوتی قائل شد. از نیمه دوم دهه نود میلادی تا هزاره جدید توجه در ایران به موضوع هویت ملی و زندگی نامه شخصی در تلفیق با تجربه رسانه و فرم های تجسمی متفاوت معطوف بود. طی این دوره، استفاده منتقدانه از فرهنگ عامیانه و یا کالاهای مصرفی، رویکرد ویژه تنی چند از هنرمندان در خارج از کشور و برخی دیگر در ایران بود.

اولین هنرمند قابل ذکر در این رابطه فرهاد مشیری است (شیراز ۱۹۶۳). این هنرمند معاصر دلووی یکی از شاخص‌ترین نمایندگان در این زمینه و تحلیل گر ماوراء مدرنیسم است که در نقش یک ناظر چیره دست، از نقطه تلاقی غرب و ایران فعالیت می کند و همچون یک باستان شناس با انگیزه مسیر خود را در فضای پیچیده تنش بین طرد مدرنیسمی که اساساً از خارج تحمیل شده از یک سو، و حسرت محصولات «مصرفی» باالگوی «غرب» از سوی‌دیگر پیدا کرده است. ضمن اینکه همزمان توسط فرهنگ پارسی و ایرانی خود هدایت می شود. از این جایگاه نقد انعکاسی و باتوجه به ترکیب ماهرانه عناصر پست و متعالی فرهنگ و علاقه وی به مادیات و گرایش او به جلوه‌گری و رویارویی، آثار وی شباهت هایی با آثار دلووی دارند. مشیری از جنجال و پراکنش جنبه های خطر و خشونت در آثار خود گریزان نیست. نقوش دیواری و کاغذ دیواری های دل انگیز پرستو فروهر (۱۹۶۲ تهران) که سال‌هاست مرا مجذوب خود کرده اند، به ظاهر رویکرد و محتوایی کاملاً متفاوت با آثار دلووی دارند. آثار وی متاثر از یک رنج درونی است که پس از واکاوی دقیق، ریشه درشرایط سیاسی- اجتماعی دارد. الگوهای زینتی وی نتوانسته تهدید واضح اوضاع را مخفی کنند و این همان نزدیکی فیزیکی ای است که دلووی از آن گزیران است. استفاده منظم از پیام های منتقدانه پوشیده در پس نقوش خیره کننده، دقت به جزئیات و این حقیقت که همچون دلووی وی نیز خط تولید اشیاء و علائم کاربردی خاص خود را ایجاد کرده، وجه مشترک جالبی را بین این دو هنرمند برقرار کرده است. حال که صحبت از الگوی خط تولید و فرایند کلی زیبا سازی تجاری به میان آمد، آثار

می تواند بیننده را از تفسیر روشن و ساده آثار خود محروم سازد.
در این خصوص، شیوه عمل وی در اغلب موارد دارای تضاد است، یعنی استفاده از مجموعه‌ای اشکال به ظاهر متضاد که به یکدیگر پیوند خورده تا مفاهیم جدید و غیر منتظره ای را پدید آورند. دلووی این رویکرد را در قالب چالش ماهرانه تضادها ترجمه کرده که در مجموعه آثاری متنوع و چندین نمایشگاه از او طنین انداز شده است. وی نه تنها نمادهای گوناگون را با هم در می‌آمیزد، بلکه ضمن اجرا، نوع مواد و ظاهر هر اثر را نیز ترکیب می‌کند. بارها این روش با عبارت "امولسیون" توصیف شده است. ولی من عباراتی نظیر تازدن و بازکردن را ترجیح می‌دهم[۲].
در مراحل نخست این شیوه، هنرمند تعدادی نماد را در لا به لای یکدیگر قرار می‌دهد، ضمن اینکه با ایجاد فاصله محتوایی، بیننده بتواند فاصله بین این لایه‌ها را حس کند. نمونه‌های بارز این روش در موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش درآمده اند. بازدید کنندگان می‌توانند از سیلندرهای گاز زیبای دلفت یا چیدمان بیل دلفت لذت ببرند که در واقع مجسمه‌هایی هستند از دوران اولیه فعالیت این هنرمند. نکته قابل تأمل در این آثار این است که هنرمند از مواد بسیار متنو ع و ظاهر نمادین آن‌ها برای خلق تصویری نوین استفاده می‌کند. ضمن اینکه درجه‌ای از تنش و وهم بین تصویر، تکنیک و مواد حفظ می‌شود. بدین ترتیب بیننده می‌تواند بین خطوط را بخواند و بستگی به زمان و موضوع اثر و فضاهای میانی، پرسش‌های بیشتری را مطرح نماید. به عنوان مثال با افزودن آبی دلفت به سیلندرهای گاز، هنرمند در ظاهر به نقش و جایگاه سرامیک سفید/آبی در فرهنگ مردمی یا عامیانه فلماند و هلندی مراجعه کرده است. در این چارچوب، ظروف چینی دلفت نماد خانه و آسایش بوده و این صحنه رویایی به نوعی دلتنگی برای دنیایی قابل کنترل و عاری از جنگ و بدون زمان است. ولی با استفاده از یک عنصر غیر هنری و محصول صنعتی نظیر سیلندر گاز، این دنیای محصور به نقطه فروپاشی خواهد رسید.
ولی آیا این واقعه حقیقی است؟ همه می دانند که دلووی فرهنگ عامیانه محلی را می ستاید. به علاوه در آثار اولیه وی، نشانه هایی از علاقه اش به فنون صنایع دستی مشاهده می شود. آیا این به معنی تحلیل منتقدانه اشکال و به اصطلاح خودستایی مدنی یا دیدگاه طعنه آمیز به مادیت جهانی است، یا اینکه او در نظر دارد این آثار را به نحوی معرفی نماید تا قواعد و الگوهای انتظار که در دنیای کنونی هنر بومی شده و سامانه های مادی آن را به چالش بکشد؟

دلووی از همجوشی تا پیچش

از اوایل سال ۲۰۰۰ این هنرمند آثاری را خلق کرده است که بر ادغام ظاهری و مفهومی اجزای مختلف تشکیل دهنده تأکید دارند. دلووی همجوشی را هدف گذاری کرده و کمتر به مقابله داخلی علاقه نشان می‌دهد. در این آثار بعد تعارضی در خارج از تصویر جا دارد. مجموعه معروف مجسمه با نام کلواآکا Cloaca نمونه بارز این موضوع است و این روند جدید حتی در مجموعه کف مرمری *Marble Floor* (سری ۲۰۰۰) نیز مشاهده می‌شود. ولی به رغم استفاده از عناصر مختلف در ساخت این کف‌های باروک، آن ها از اهمیت کمتری در مقایسه با تجسم لمسی و بویایی برخوردارند. دلووی بار دگر با ارائه مجسمه‌های گوتیک و ماوراء گوتیک به اوج این ذوق تلفیقی دست می‌یابد. شگفتی وی برای سازه‌های چرخشی و تزئینی تقریباً او را به سمت سبک گوتیک و گوتیک نوین سوق داده است. بازدید کنندگان موزه هنرهای معاصر تهران می توانند نمونه هایی نظیر ناتیلوس *Nautilus* (۲۰۱۰) و کامیون کمپرسی *Dump Truck* (۲۰۱۱) را مشاهده کنند. پس از دستیابی به سبک ویولت لودوک *Viollet-le-Duc* بالغ و معاصر، ویم دلووی یک سبک منحصر به فرد ماوراء گوتیکی را ابداع کرد که از آن برای معرفی اشیاء کوچک و یا مجسمه‌های عظیم شگفت انگیز بهره گرفت. علاقه او به جزئیات و تزئینات ظریف به ویژه در آثاری با نقوش شرقی و عموماً ایرانی نظیر مجسمه های چمدان داخل کابین پرواز *Rimowa Classic Flight Multiwheel* و یا تودوزی خیره کننده یک خودرو اسپورت مازراتی ۴۵۰ ایتالیایی (۲۰۱۵) جلوه یافت.
ولی دلووی دیگر دلووی نمی بود اگر نمی توانست این تحول را تبیین، کنکاش و توسعه دهد. طی سال‌های اخیر گرایش وی به مجسمه‌های کشیده، در حال چرخش و تقریباً شناور افزایش یافته است. آیا این هنرمند فرهیخته به آثار ال گرکو مراجعه کرده و یا اینکه وی از جمله پیروان مکتب مانییرا *Maniera* ایتالیاست؟ من شخصاً رابطه‌ای با دنیای تصاویر اعوجاج یافته حس می‌کنم که در اصل بازی و تجسم اشکال گوناگون پرسپکتیو است و در آن نمادهای اصیل ناپدید می شوند تا ناگهان مجدداً در هیبتی جدید ظاهر شوند[۳]. این حالتی است که دلووی به طرز ماهرانه‌ای به آن دست یافته است. یعنی ترکیب تصاویر آشنای تاریخ هنر با آثار ماوراء گوتیک و کالاهای جامعه

میشل دیوایلد

ویم دلـووی در موزه‌هنرهای معاصرتهران

در رابطه با توازن، اتصال و پیچش مداوم

ویم دلووی متولد شهر ورویک، ۱۹۶۵ است. او پس از موفقیت چشمگیر در نیمه دوم دهه هشتاد میلادی، به یکی از هنرمندان برجسته دنیا تبدیل شده و آثارش در زمره آثار سایر هنرمندان معروف بلژیک نظیر رنه ماگریت و مارسل برودهارت و هنرمندان سورئالیست قرار گرفته است. با توجه به گرایش وی به کنایه، شوخی و یا تمسخر، او هم با تیل اولن اشپیگل- قهرمان مردمی هلندی/ آلمانی قرون وسطی- مقایسه و هم به عنوان یک هنرمند کارآفرین پسامدرنیسم، یک تاجر بین‌المللی با امپراطوری گسترده، یک دلال بورس، یک ستاره رسانه... و در یک کلام یک رابط جهانی معرفی شده است. در این میان، نمایشگاه‌های مهم بین‌المللی، پروژه‌های هنری جسورانه و انتشارات جدید او با سرعتی سرسام آور یکی پس از دیگری اجرا شده است. اکنون با برپایی نمایشگاهی از آثار تک نگاره در موزه مشهور هنرهای معاصر تهران، این هنرمند برای اولین بار وارد عرصه پررونق هنر ایران می‌شود. بدون شک ایران دارای یکی از غنی ترین چشم اندازهای هنر مدرن و معاصر است و حتی نیازی به اغراق در این زمینه نیست- چراکه پس از یک غیبت طولانی و دوری از رادار هنر بین المللی- ایران حداقل از اوایل دهه پنجاه لبریز استعدادهای هنری شده است.

دعوت برای نگارش متنی در تلاش برای یافتن وجوه مشترک بین آثار ویم دلووی و تحولات هنر در ایران نه تنها افتخار بلکه یک چالش بود. بدیهی است که هر تلاشی برای مقایسه فرهنگ‌ها و حتی نسل‌های مختلف هنرمندان و سبک‌های متنوع و پیچیده آن‌ها پر مخاطره است. به علاوه تحلیل‌گر خارجی باید مراقب خطرات ناشی از تولید یک هویت و یا اصول ملی‌ای باشد که صرفاً بر پایه انتظارات و دیدگاه‌های مستشرقین ساخته و پرداخته شده است. لذا این مکاشفه جذاب باید با طرح این پرسش آغاز شود: ما درباره کدام ایران سخن می‌گوییم و به ویژه در کدام مقطع این هنر ایرانی می‌شود؟ پس تکلیف آثار پراکنده و میانی چیست؟ آیا می توان در رابطه با رویکردهای هنری‌ای سخن گفت که کاملاً مشخصه این فرهنگ باشد؟

دلووی: تا و فضای بین آن

آثار دلووی با چند واقعه همزمان و در برخی موارد درهم پیچیده پیوند خورده‌اند. از دهه هشتاد تا آخر دهه نود میلادی، توجه این هنرمند به ترکیب نمادهای گوناگون در بطن یک اثر هنری متمرکز بود که حس یک جدال درونی را القاء می کرد. پس از این مرحله اولیه و با بازنمایی شیطنت آمیز و در برخی موارد زننده و شاعرانه جامعه مصرفی در جهان و طمع آن برای ارتباط جمعی و تولید، این مفسر چیره دست مخاطب را افسون، متعجب و یا هراسان می‌سازد. این رویکرد هوشیارانه برخی نویسنده‌گان را بر آن داشت تا وی را مروج سبک بدبینانه دوره پسامدرنیسم بنامند. بدین ترتیب شیوه کار دلووی الهام گرفته از دنیای ژان بودریلارد *Jean Baudrillard* گردید و به نوعی بازی ای روان، بی‌هویت و درحقیقت شبیه‌سازی است.

ولی این چهره نظریه پرداز بی‌تفاوت عاری از نقص و عیب نیست: آثار وی فراتر از ترجمان بی تفاوت و بعضاً طعنه آمیز دوران پسامدرن است که بخش مهمی از دنیای هنر از دهه هشتاد تاکنون را شکل داده است. در واقع تعدادی از آثار وی نشانگر سطحی گرایی رایج در تولید انبوه اشیاء می باشند. ولی در کنار تحسین صادقانه مهارت فنی، این آثار در مآمن دنیای هنر معاصر بدنام شده اند. لیکن این ترکیب به ظاهر نادر نشان می دهد که چگونه دلووی