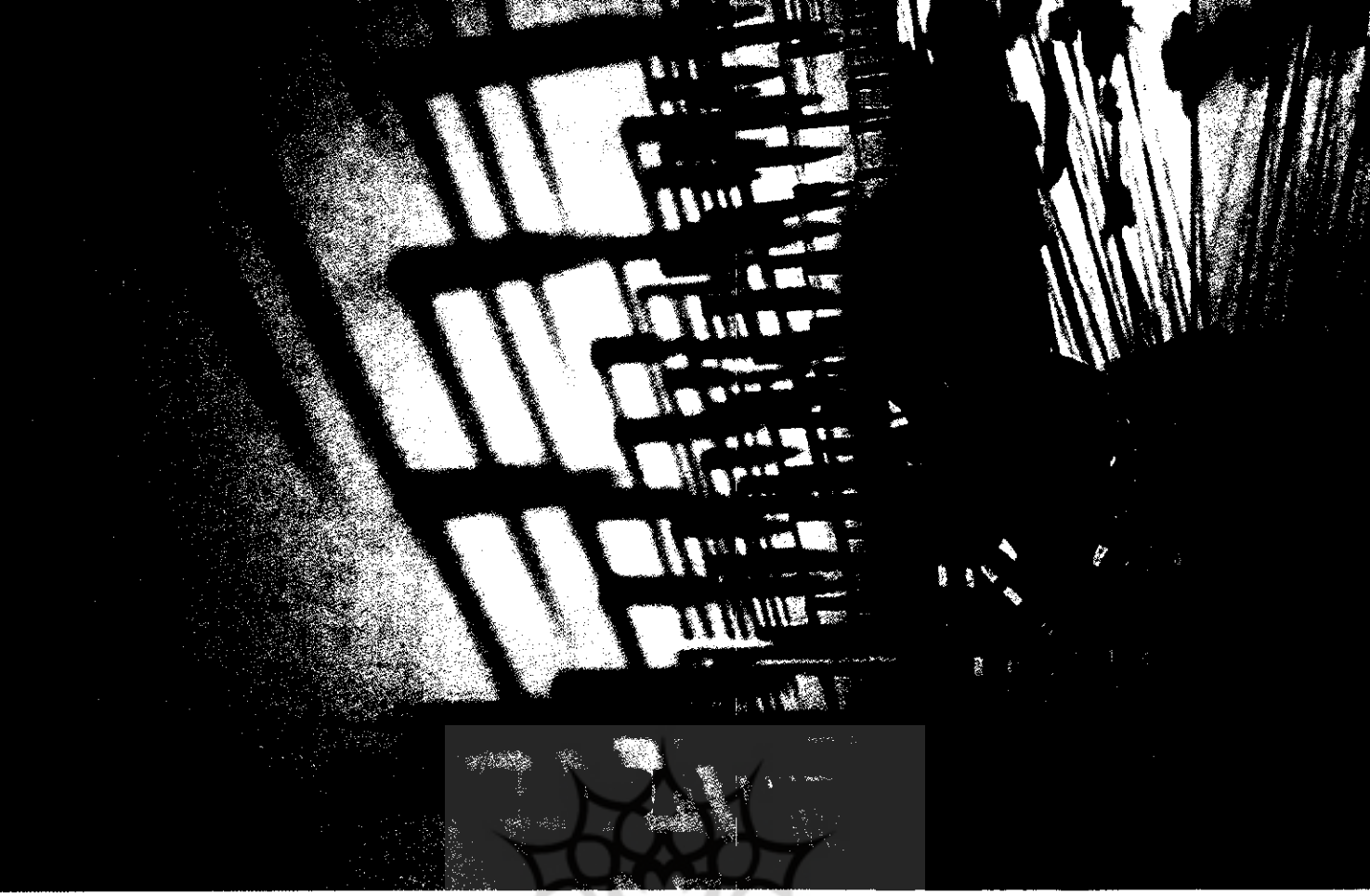


روی دیوار می‌نویسم

■ ترجمهٔ فرزانه مهری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ناتاشا لئوف: در مصاحبه‌ای که با برنار مارکاده (Bernard Marcadet)، در سال ۱۹۸۹، برای کاتالوگ موزهٔ گرونبل انجام دادید، تضادی را مطرح کردید که حالا در مورد شما کلیشه شده است. روزی روزگاری، در سال ۱۹۷۰، در منطقهٔ چهارده پاریس، زن جوانی خود را همزمان هم هنرمند و هم کلکسیونر معرفی می‌کند. در آن زمان، او آپارتمانی داشت که از یک اتاق خواب و یک اتاق غذاخوری تشکیل می‌شد. در اتاق خواب، او آنت مساژهٔ «کلکسیونر» و در اتاق غذاخوری، آنت مساژهٔ «هنرمند» بود. آیا احساس می‌کنید که در حال حاضر می‌توانیم همچنان از این دوگانگی شخصیت صحبت کنیم؟

فکر می‌کنم که آن لحظه نقطهٔ شروعی بود که من اختیار کردم تا وارد نقش زن بشوم، در اتاقش، در اتاق غذاخوری‌اش، در آشپزخانه، و نه در فضای یک کارگاه واقعی. یک نقطهٔ شروع بود. مبنایی برای کارم.

جالبی قضیه این است که بعد از آن در تمام مقالات، در طول سالیان، ضرورتی برای ادامهٔ متمایز ساختن این دو حوزهٔ مجزا به‌چشم می‌خورد: در کارگاه، خود را وقف تاکسیدرمی می‌کنید و در اتاق خواب به عکاسی می‌پردازید. آیا احساس می‌کنید که همچنان می‌توانیم دربارهٔ کارهای کنونی آنت مساژه با استفاده از این تضاد صحبت کنیم؟ آیا بهتر نیست که به‌جای دیوار یا دری که این دو حوزه را از هم جدا می‌کند، پرده‌ای راتصورکنیم؟

چرا، ولی فکر می‌کنم که این دو حوزه یکی شده‌اند و دیگران ضروری می‌دانند که از این کلیشه‌ها استفاده کنند. اغلب به کارم نگاه نمی‌کنند و فقط به کلیشه‌هایی که همراه کار هستند نگاه می‌کنند. به‌جای صحبت از پرده که چیزی است معلق، ترجیح می‌دهم که از تور (net) صحبت کنم (درضمن، مشابه اسم من Annette است). چیزی که پر از سوراخ است، به‌طور کامل از سوراخ درست شده است و در عین حال زندانی می‌کند.

چه موقعی برای اولین بار از تور در کارتان استفاده کردید؟

سؤال سختی است. خیلی زود کار پرده و چادر را شروع کردم. در سال ۱۹۸۰، مجموعه‌ای را کار کردم به نام **پرده‌ها**، نقاشی‌های کوچکی بر روی پرده‌هایی که توسط پرده‌های رنگی متعدد و متوالی پوشیده می‌شدند. من همیشه با چیزهایی کار کرده‌ام که پوشیده‌اند، نیمه‌پنهان و نیمه‌آشکار هستند. در مجموعه‌ای به نام **نیزه‌ها** (۱۹۹۲) از جوراب‌های ساق‌بلند و جوراب شلواری استفاده کردم. شروع کردم به کار کردن با جوراب‌های ساق‌بلند توری به شکل تور ماهیگیری، به خاطر این‌که اروتیک هستند.

هم پنهان و هم آشکار؟

من همیشه از جوراب‌های مشکی استفاده می‌کردم. در مجموعهٔ **نیزه‌ها** شروع کردم به استفاده از چیزهای شفاف. جوراب‌های توری به شکل تور ماهیگیری خریده بودم. اما بار اروتیک زیادی با

خود به همراه داشتند که دیگر خواهانش نبودم. نوعی پوشش می‌خواستم که رعب و وحشت را انتقال دهد، مثل ماسک‌هایی که جنایتکاران روی چهرهٔ خود می‌گذراند، یا پلیس‌ها. در همین موقع بود که شروع کردم به گشتن دنبال تور.

نظرتان در مورد تور به عنوان لباس چیست؟ دارم به فرانکنشتاین مری شلی فکر می‌کنم. آن‌جا که تصویر مادر را توصیف می‌کند که در چین‌های لباس یک زن خوابیده پنهان است

لباس‌هایی که من استفاده کردم، کلی پارچه‌های توری داشتند؛ لایه‌های متعددی از تور. تور نوعی لایهٔ محافظ است. در پیراهن مادرم از نوعی تور استفاده شده بود که با آن روی عکس‌ها و نقاشی‌ها را می‌پوشانند. در مجموعهٔ **خیال** (۱۹۸۴) هم تار عنکبوت را مستقیم روی دیوار نقاشی کردم، و از آن به بعد در کارهایم از تار عنکبوت هم استفاده می‌کنم. تار عنکبوت نوعی تور است، و تور هم نوعی تله.

«چه تار پیچیده‌ای می‌بافیم وقتی بنا می‌کنیم به فریفتن.» تله به عنوان عنصری برای اغوا و فریبکاری. نوعی فیلتر. هم حبس‌کننده و هم رهاکننده. سوراخ سوراخ و کاملاً فشرده‌کننده؟ نگاه خیره و اشتیاق را به دام می‌اندازد یا فیلتر می‌کند.

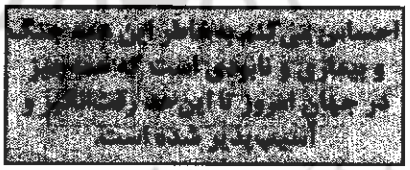
دوختن، بافتن، تور بافتن، گلدوزی کردن، تار تنیدن. همهٔ این‌ها جزو واژه‌های من هستند. من روی دیوارها می‌نویسم. این نوشته‌ها دشوارند. شاید هم خواندن‌شان غیرممکن باشد؛ مانند بافتنی یا قلاب‌بافی درهم تنیده می‌شوند.

بافتن، این ما را برمی‌گرداند به مبحث کارهای خانگی در آثار شما. شما «لاروس خانه‌داری» را از نو نوشتید و تصویرسازی کردید. نوعی «لاروس مساژه» [در این‌جا از تشابه کلمات menagere (مربوط به خانه و خانه‌داری) و Messagere (نام هنرمند) استفاده شده]، یک راهنمای کارهای خانه برای زنان، به نام زندگی عملی من (۱۹۷۴)، بازنمایی مجدد اقتصاد جنون خانه‌داری.

بله. ولی در موضوع خانه، لزوماً بخش کارهای خانگی زنان برایم جالب نیست. بیش‌تر از این منظر می‌بینم که خانه همان دنیاست در مقیاس کوچک. تصویر یک خانهٔ واقعی، خانه‌ای است با یک اتاق زیرشیروانی، و تمام آن چیزهایی که مدفون و سرکوب شده، مانند حافظه در مغز. در خانه تلویزیون هم هست، وقایعی که هر روز وارد خانه می‌شوند و در آن‌جا محبوس می‌مانند. فکر می‌کنم که درواقع، چیزی که می‌سازم بسیار به این فشرده کردن، به این جدا کردن مرتبط است. من همیشه از موادی استفاده کرده‌ام که در خانه یافت می‌شوند، مواد رنگی، پارچه، جوراب شلواری، تور، وسایل خیاطی، بریده‌های روزنامه، تمام چیزهایی که وارد خانه می‌شوند و آن‌جا می‌مانند.

وقتی که از بچه‌ها می‌خواهند خانه‌شان را بکشند، حتی اگر در آپارتمان زندگی کنند، همیشه خانه‌ای سنتی با اتاق زیرشیروانی و زیرزمین می‌کشند. وقتی از بچه‌ای می‌خواهیم که لباس نقاشی کنند، همیشه یک دست لباس سنتی را نقاشی می‌کند. این چیزی است که من به آن علاقه‌مندم. مثلاً همین را در هنر خام می‌پسندم، چیزی که همیشه خارج از الگوها و سلایق مد روز است. مسلماً من متعلق به نسل خاصی از هنرمندان هستم. اما بهتر است بگویم به خاطر استفاده از مواد بی‌زمانی مانند پارچه، کاغذ و مدادرنگی که به‌طور مستقیم با فناوری روز مرتبط نیستند، می‌خواهم از زمان فرانر بروم. خیلی دلم می‌خواهد با ویدئو کار کنم ولی به‌نوعی احساس می‌کنم اکنون قادر به استفاده از آن نیستم. دلم می‌خواهد به همان راحتی که از مداد استفاده می‌کنم از ویدئو استفاده کنم.

کودکان بخشی از یک خانهٔ نمونه‌ای هستند. فروید می‌گفت که اسباب‌بازی اولین برخورد کودک با اثر هنری است. عروسک‌ها، پرنده‌ها و شمایل‌های‌تان جایگاه ویژه‌ای دارند. در پانسیونرها (۱۹۷۲)، پرنده‌های کوچک پارچه‌ای شما با لباس‌های پشمی یا در شمایل‌های کوچک من **(۱۹۸۸) اسباب‌بازی‌های پارچه‌ای متصل به دیوار، به همراه نوشته، این‌ها اسباب‌بازی نیستند. شما نه حسرت**



چیزی را می‌خورید، نه در دنیای کودکی سیر می‌کنید. دارم به کت سگ قرمزرنگی نگاه می‌کنم که این‌جا در آتلیه آویزان کرده‌اید، و در گالری لافایت در بخش البسهٔ حیوانات خانگی پیدا کردید

پدر من یک نقاش آماتور بود و همیشه به من و برادرم، موادی برای کار کردن می‌داد. برادرم زیاد کار نمی‌کرد. اما من وقتم را به کشیدن نقاشی‌های کوچک می‌گذراندم. او مرتب مرا با کتاب‌های هنری آشنا می‌کرد. همه‌جا پر از تابلوهای نقاشی بود، حتی روی گیاهان توی حیاط. وقتی کوچک بودم، کتاب‌های بلمر (Bellmer) را نشانم داد. آن تصاویر بخشی از من هستند. من به دنیای عروسک‌های بلمر بسیار نزدیکم.

من و مایک کلی همزمان از حیوانات پارچه‌ای استفاده کردیم. وقتی کارهای‌مان را مقایسه کنید. حتی اگر از مواد یکسان استفاده کرده باشیم؛ به‌هیچ‌وجه تأثیر یکسانی ندارند. مایک کلی از حیوانات پارچه‌ای همان‌طور که هست استفاده می‌کند. و از این جهت بسیار آمریکایی است. این طبیعی است. او بیش‌تر به انعکاس مستقیم اجتماعی علاقه دارد. درحالی‌که من عکس یا کلمه‌ای بر روی عروسک قرار می‌دهم؛ ارزشی احساسی که بار بیش‌تری انتقال می‌دهد. من معنی دیگری به عروسک می‌بخشم، مانند شمایل‌های وودوی (voodoo) آفریقایی. نوعی بار عاطفی که مردم اغلب چیزی منفی می‌پندارند؛ یک پیام احساس قوی. با **شمایل‌های کوچک من**، عروسک‌های کوچک مسخره به‌نوعی تبدیل به چیزی آزاردهنده می‌شوند.

پل مک‌کارتی و مایک کلی درگیر بازی‌هایی کودکانه شدند. در صورتی که در کار من مداد رنگی تبدیل به سلاح‌هایی می‌شوند که نشانه رفته‌اند. من با آن‌ها حمله می‌کنم. همچنان ظاهر مرسوم مداد رنگی قشنگ را دارند، ولی مهلک و کشنده هستند.

به نظر می‌آید که شما قرابت زیادی با سوررئالیسم دارید.

وقتی این تمایزها را قائل می‌شوم، از خودم تعریف نمی‌کنم. می‌دانم که در فرانسهٔ کنونی، سوررئالیست بودن مد نیست. با این حال، کارهایم را به صورت خنزرپنزر، بله، ملغمه‌ای سوررئالیستی می‌بینم. من شیفتهٔ عکس‌هایی من‌ری و کارهای یک زن هنرمند سوررئالیست تقریباً گمنام به نام کلود کاهن هستم که عکس‌های فوق‌العاده‌ای از بدن خود گرفته است. مولینه برایم بسیار اهمیت دارد، همین‌طور بوافار که عکس‌های بسیار درشتی گرفته‌است.

متوجه شدم در کارهای نمایشگاه‌تان در سن‌آنتونیوی تگزاس، در بنیاد پیس رابرتز هنر معاصر (زمستان ۱۹۹۵) اشیایی را انتخاب کرده بودید که در مکزیک خریده بودید. بُت‌های شبیه شیشه‌های عطر که مردانگی مردها و جذابیت زن‌ها را افزایش می‌دهند. این اشیا که ظاهری بت‌مانند دارند، در کارهای شما حل می‌شوند و منزلت سابق خود را از دست می‌دهند.

فکر می‌کنم هنرمند هر شیئی را با بار نمادین‌اش می‌بیند. اما آن را به طور بصری، به‌طور فرمی، هم می‌بیند. در آن بطری‌های کوچک، توجهم به کیفیت بد پلاستیک آن جلب می‌شود و تصویر کوچک نقاشی‌شده‌اش و رنگ‌های بسیار درخشان؛ ترکیبی از یک وجه سانتیمانتال پررنگ و یک وجه بصری. در کارهای من همیشه این دو عنصر وجود دارند. از خودم می‌پرسم آیا این در تضاد با هنر مینی‌مالیستی آمریکایی نیست؟ من هرگز چیزی را فقط به خاطر جنبهٔ بصری‌اش نمی‌سازم. وقتی آمریکایی‌ها کارهایم را نگاه می‌کنند، جنبه‌های فرمی آن‌ها برای‌شان جالب است. این بسیار مهم است. متأسفانه در فرانسه، اغلب جنبهٔ فرمی کار نادیده گرفته می‌شود. ما به حد کافی بصری نیستیم. بیش از همه، به دنبال

دلایل روانکاوی، منابع ادبی و غیره هستیم که به نظر من مشکل بزرگی است.

در اروپا بار سنگین گذشته روی دوش ماست که باعث می‌شود خیلی کم‌تر از آمریکایی‌ها روراست باشیم. آن‌ها همیشه نوعی «هنر جدید» بدون تاریخچه تولید می‌کنند، درست مانند اتفاقاتی که در مورد فمینیسم رخ داد، که در این‌جا نمی‌تواند متعصب و خالص باشد، آن‌طور که در آمریکا هست، درست به‌خاطر همین گذشته.

کار شما بر روی پنهان‌کاری، درون‌گرایی و خانه که صحبتش شد، بنا شده است. در آن نفی شفافیت، نفی اعتراف کامل و نفی زلال بودن به چشم می‌خورد.

برای من، کار هنری به‌طور مستقیم با رمز و راز در ارتباط است. هنر مانند یک راز است. یک کتیبه. به معنی واقعی کلمه، از زندگی جداست. ما نباید سعی کنیم که زیادی نشان بدهیم، همه‌چیز را فاش کنیم، زیاده از حد پرده‌برداری کنیم. باید سرنخ‌های کوچکی بدهیم. حتی سرنخ‌های غیرلازم. هنر رازی است که بین فرد و جمع مشترک است. برای این‌که تحت تأثیر اثر هنری قرار بگیریم در ابتدا، باید به شخصی که آن را ساخته رجوع کنیم. یک شخصیت قوی، و باید با جمع هم در ارتباط باشیم. هر کس باید به این نحو چیزی در آن بیابد. آرتو نمونهٔ خوبی است. او نقاشی‌هایش را برای خودش می‌کشد و ما همه می‌توانیم خود را در پرتره‌ها، اتوپرتره‌ها و بیانیه‌هایش بیابیم. دقیقاً این آمدوشد بین آدم‌ها، بین درون و بیرون، بین خصوصی و عمومی است که باعث برجسته شدن یک اثر هنری می‌شود. برای این‌که هم‌زمان با هردو عالم در ارتباط است.

شما به غلظت شفافیت در آمریکا اشاره کردید

همان‌طور که گفتم، در آمریکا همه‌چیز باید نشان داده شود، همه‌چیز باید گفته شود. در فرانسه این‌طور نیست. با این حال داریم به همین سمت پیش می‌رویم. در فرانسه، هنرمندان همچنان زندگی خصوصی خود را دارند. در آمریکا، نوع آشکاری از خودنمایی را حس می‌کنم.

با این حال، شما به‌شدت تحت‌تأثیر هنرمندان آمریکایی بوده‌اید، همان چیزی که قدرت بصری می‌نامید.

در کمال تعجب، وقتی که نقاشی‌های دیواری سول لویت (Sol Lewitt) را در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک دیدم، واقعاً تحت‌تأثیر قرار گرفتم. روش ساده‌ای که برگزیده بود، خطوط مداد که بر روی دیوارها تکرار می‌شدند. تأثیر او خیلی دیرتر در کارهای من بروز کرد. درست مانند تأثیر اندی وارهول. چیزی که در کارهای لویت مرا تحت تأثیر قرار داد، صرفه‌جویی در وسیله بود. به‌خاطر این‌که از چیزی که معمولاً در هنر آمریکایی بدم می‌آید، زیادی مواد و وسایل است. چیزی که به‌دنبالش هستم اقتصاد خانواده است. یا به بیان دیگر، صرفه‌جویی در وسایل.

هم هنرمندان آمریکایی و هم هنرمندان آلمانی، به‌شدت مرا تحت تأثیر قرار داده‌اند. زنی مانند پینا بوش (Pina Bousch) بسیار شاخص است، او بسیار خشن و درعین حال، لطیف و قوی است. مجموعه کارهای وارهول به‌طور آشکار، کارهای عکاسی مرا تحت تأثیر قرار داده. تمام تصاویر روزمره و مصرف‌گرایی او. من کارهای هانا داربون را بسیار دوست دارم. او درون یک انزوای بزرگ، تکرار و وردخوانی محبوس است. اما دارای انضباطی است که من فاقد آن هستم. هر کاری که انجام می‌دهد، منظم، قاب‌شده و فهرست‌بندی شده است. من برعکس، همیشه افراط می‌کنم. بر روی دیوارها سرریز می‌کنم...

اغلب از شما به عنوان یک مجنون، زنی شوم، ساحره یا جادوگر صحبت می‌شود: «آنت ظالم» که گستاخ است و پا را فراتر از حدود نزاکت می‌گذارد. به خاطر کارهای‌تان به نام حسادت‌هایم **(۱۹۷۲) که در آن‌ها زنان زیبا را پیش از موعد پیر کرده بودید به‌سختی مورد انتقاد قرار گرفتید. همین‌طور برای** کودکان با چشمان خط‌خورده **(۱۹۷۲) که در عکس‌های خانوادگی، چشمان کودکان را خط‌خطی کرده بودید. آلبوم شما** کلکسیون ضرب‌المثل‌های من **(۱۹۷۴) هنوز هم متأثرکننده است. «مردی که زن می‌گیرد، برای خود ارباب اختیار می‌کند... این زن است که موهای شیطان را سفید می‌کند... و اگر زن ذاتاً خوب بود، خدا زن می‌گرفت... باید از زن و تندر ترسید... خوشبخت‌ترین زن سرگذشتی ندارد... زن‌ها از طبیعت می‌آموزند، مردها از کتاب...**

به‌خاطر دارم بعضی حرف‌هایم چه عکس‌العمل‌هایی به همراه داشت. مردم گفتند: «آنت دیوانه شده.» شرم‌آور است، چون آدم‌هایی که انتقاد می‌کردند، همان‌هایی هستند که جلوی تلویزیون می‌نشینند و از این‌همه خشونتی که در جهان رخ می‌دهد تعجب نمی‌کنند. یا از این‌که نوجوانان با رنگ‌های اسپری خطاب به مادران‌شان حرف‌های رکیک بنویسند.

من فکر می‌کنم که در فرانسه خیلی فرق دارد که یک زن هنرمند باشی یا یک مرد هنرمند. همه‌چیز به‌طور خودکار به زن بودن آن فرد ربط داده می‌شود، برای این‌که هنوز به‌طور کامل قبول نکرده‌ایم که می‌توان یک زن هنرمند بود. همیشه به زندگی‌اش نگاه می‌کنیم و کارهایش را به زندگی‌اش ربط می‌دهیم. در عکسبرداری پزشکی در اواخر قرن نوزدهم، اصطلاحی وجود داشت به نام «کلیشهٔ زنان» که مربوط می‌شد به آدم‌های مبتلا به هیستری که پوستی چنان حساس داشتند که می‌شد بر روی‌شان نوشت یا نقاشی کرد. اغلب پرستاران نام پزشک معالج را بر پشت بیماران حک می‌کردند. این زنان دو بار علامت می‌خوردند: یک بار توسط بیماری، یک بار هم توسط آزمایشگاه.

به کار یک زن هنرمند از ورای وضعیت فرهنگی او نگاه می‌شود. و این باعث آشفتگی می‌شود. به همین خاطر است که زندگینامهٔ اوا هس به طور خاص، مرا تحت تأثیر قرار داده است. به او احساس نزدیکی کامل می‌کنم. او بهترین مثال برای نشان دادن ارتباط مینی‌مالیسم و سوررئالیسم است. او زندگی خصوصی خود را به نمایش می‌گذارد، مشکلاتش را در زندگی و در کار تمام این‌ها درهم تنیده‌اند، به شکل رسمی و شخصی.

شما اغلب عنوان یا برچسبی بر خود می‌گذارید. مانند آنت مساژهٔ کلکسیونر، آنت مساژهٔ حقه‌باز، آنت مساژهٔ زبردست، آنت مساژهٔ فروشندهٔ دوره‌گرد، آنت مساژهٔ دروغگو... چرا این‌قدر نقش بازی می‌کنید؟ آیا این لقب‌ها بهانه‌ای‌ست برای جلب حمایت؟

آن‌ها عنوان‌های نجیب‌زادگی هستند که کسب کرده‌ام. آن‌ها مرا از گذر زمان مصون می‌دارند، از دنیای بیرون، از شما. مانند یک کلکسیون لقب است. گردآوری و کلکسیون درست کردن یک نوع محافظت است، یک جور مبارزه علیه مرگ.

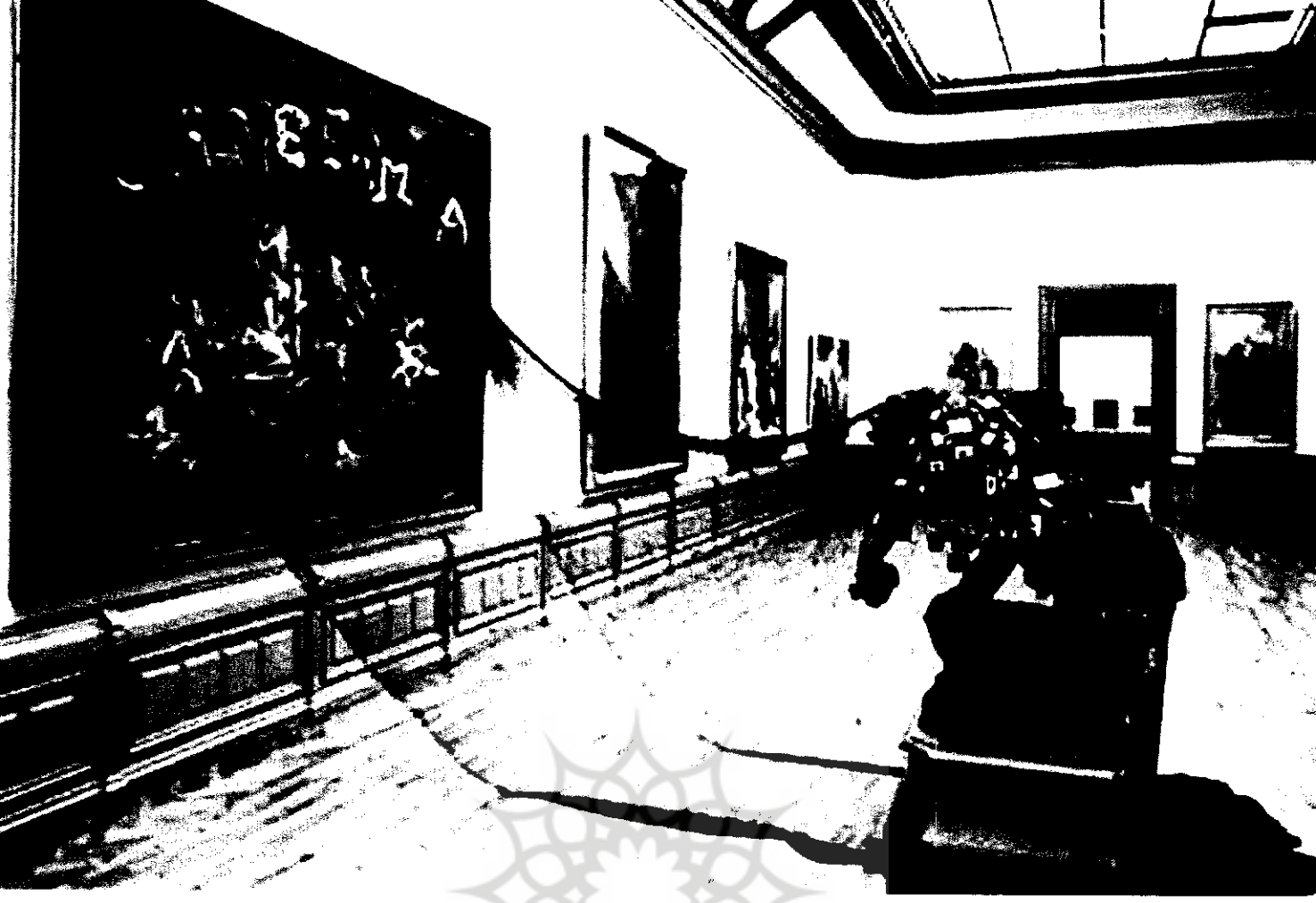
هنر مانند یک راز است. یک کتیبه. نباید همه‌چیز را فاش کنیم، باید سرنخ‌های کوچکی بدهیم. هنر رازی است که بین فرد و جمع مشترک است.

شما در حال آماده‌سازی سه نمایشگاه مرور آثارتان هستید. آیا ناگهان تبدیل شده‌اید به آنت مساژه‌ای که کلکسیونر آنت مساژه است؟

در حال حاضر دارم به گذشته رجوع می‌کنم. چون در حال استفاده از همان اشکالی هستم که برای **خیال** استفاده کرده بودم. به‌خصوص، به خاطر این سه نمایشگاه نگران هستم. باید بپذیرم که پا به نیمهٔ دوم زندگی‌ام گذاشته‌ام. بپذیرم که رفتاری دور از تواضع داشته باشم، بپذیرم که گذشته‌ای دارم که در حال حضور دارد، بپذیرم که دیگر جوان نیستم، که نمی‌توانم همه‌چیز را دور بریزم و از اول شروع کنم. بیش از همه نگران نمایشگاهی هستم که دارم برای پاریس آماده می‌کنم. چون خانه‌ام، زندگی‌ام است و فضای ARC را به‌خوبی می‌شناسم. و مجبورم که به کارهای گذشته‌ام بنگرم.

آماده‌سازی نمایشگاه مرور آثارتان در آمریکا، یک آزادی نسبی برای‌تان به همراه دارد.

در هر رویدادی فکر می‌کنم که جذابیت خارجی بودن این است که آزادتر هستیم. مسائل را با چشم سریع‌تر درک می‌کنیم. تمام مدت بین دو عالم قرار داریم و زندانی عادت‌ها نیستیم. وقتی که در خارج هستم، پول هیچ ارزشی ندارد. مانند پول الکی است. به همان صورت، کلمات هم شرور هستند. درنتیجه می‌توانم حرف بزنم. و به خاطر



این‌که خیلی بد انگلیسی حرف می‌زنم، عذرم موجه است. چیزهایی می‌گویم که هرگز در فرانسه جرأت گفتن‌اش را به خود نمی‌دهم. وقتی در یک کشور خارجی هستم، حس بصری قوی‌تری دارم.

سفرهایم به آمریکا و همکاری با هنرمندان آمریکایی خیلی برایم اهمیت داشته‌اند. در دهۀ هفتاد، کارهایم را در پاریس با لوری اندرسن به نمایش گذاشتم. او را تحسین می‌کنم. دقیقاً به خاطر جنبۀ خودمانی کارهایش. در اوایل دهۀ هشتاد، بورسی در PS به من واگذار شد و چیزی که تولید کردم خیلی بد از آب درآمد.

چرا خیلی بد؟

عادت نداشتم که کارگاهم از محل زندگی‌ام جدا باشد. درنتیجه، هیچ چیزی از آن تجربه کسب نکردم. مگر تأثیرات بصری خود شهر. روشنایی‌های نیویورک را بسیار زیبا یافتم. نیویورک یک کابوس و یک بهشت است. تصویر مطلق از چیزی که یک شهر باید باشد. چیزی جادویی. همه‌چیز در عین حال هم خراب و شکسته است و هم مدرن. انگار دو شهر در آن باشد. ولی هرگز نتوانستم آن‌جا کار کنم، برای این‌که آن‌جا هنرمندان زیادی با قصه‌های فراوان زندگی می‌کنند. تصور می‌کنم که مثلاً در کالیفرنیا، هنرمندان آزادی بیش‌تری دارند. در این‌جا خطر یک فاجعۀ طبیعی وجود دارد تجربۀ غنی‌تری از تجربۀ سوهو...

وقتی به طور مثال به پرل پینتر رفتم کاملاً مأیوس شدم. در آن‌جا عملاً یک بخش کامل به هنرهای مفهومی اختصاص داده شده. ترسناک است. حتی یکشنبه‌ها هم تعطیل نیست. هنرمندان تمام مدت، با دستیاران‌شان در حال تولید هستند. مثل یک کارخانه. به نظر من، دستیاران، هنر آمریکا را نابود کرده‌اند. برای این‌که وظایف زیادی به دستیاران واگذار می‌کنند. هیچ‌وقت خود هنرمندان فضاهای نمایشگاهی را بازدید نمی‌کنند. می‌گذارند دستیاران در مورد همه‌چیز تصمیم‌گیری کنند. برای من غیرممکن است.

کاملاً تنها کار می‌کنید؟

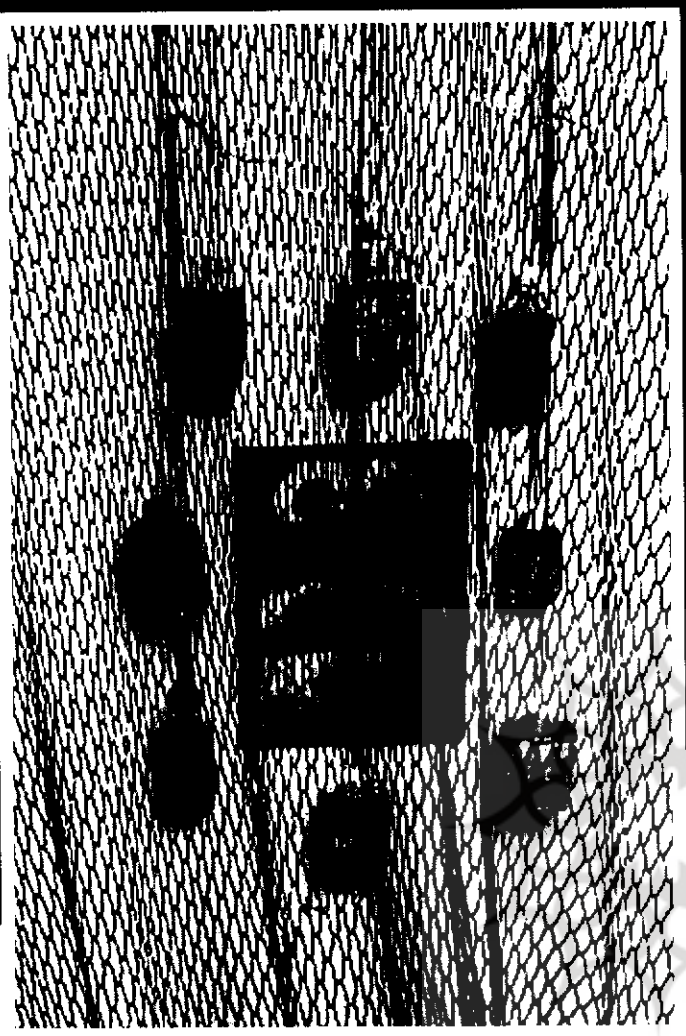
گاهی اوقات زنی می‌آید تا برایم خیاطی کند. وقتی که در خانه‌ام است حضورش مرا فلج می‌کند. اغلب در عمل حضورش مثبت است، چون من برای دستیارم کار می‌کنم. به خود می‌گویم: «این‌طوری است. من یک دستیار دارم. یک کار واقعی است. باید به او پول بدهم. پس باید برایش کاری برای انجام دادن پیدا کنم.» اما برای من، همچنان هنرمند بودن و حرفه‌ای بودن مغایر با هم است. شما باید با این حقیقت زندگی کنید. برگزاری نمایشگاه‌ها به شما کمک می‌کنند که دیوانه نشوید، در تاریکی به خواب فرو نروید. اما در عین حال، نمایشگاه‌ها ساختار دشواری دارند و مرا رنج می‌دهند.

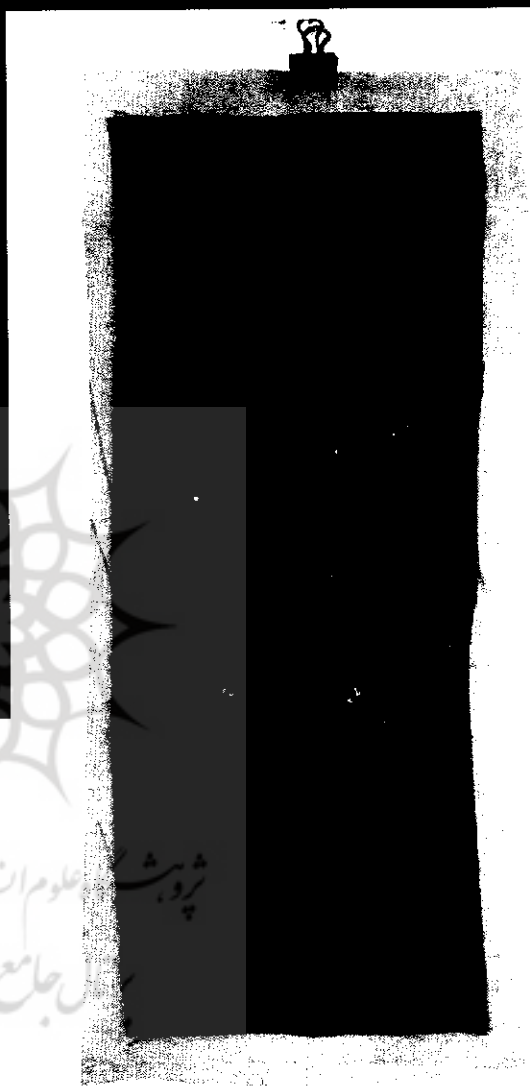
در فرانسه دولت را به خاطر کمک‌های مالی و حمایت زیادی که از هنر معاصر می‌کند، مورد انتقاد قرار داده‌اند. به نظر شما این چه تأثیری بر تولید هنری دارد؟

دولت به‌طور تناقض‌آمیزی باعث به‌وجود آمدن نوعی آزادی می‌شود. در این‌جا برعکس آمریکا، سیاست تبدیل به موضوعی برای هنر نمی‌شود. این خطرناک است. اگر به موضوعی مانند ایدز در کار هنری خود بپردازید، دلیل نمی‌شود که هنرمند خوبی باشید.

من فکر می‌کنم که کسی مثل بروس نومن حقیقتاً فراتر از این نوع مسائل رفته است. حس می‌کنم که او احتمالاً مهم‌ترین هنرمند حاضر است. تصاویر او از شکنجۀ خود، منعکس‌کننده شکنجه به طور عام است. بیان او از شکنجه، همزمان حسی شخصی و جهانی به ما منتقل می‌کند. احساس می‌کنم به‌خاطر این همه جنگ و بیماری و نابودی‌ست که همه‌چیز در جهان امروز کاملاً رقت‌انگیز و آسیب‌پذیر شده است. من دیگر قادر نیستم که به صورت مجموعه کار کنم. من همیشه ریزریز و قطعه قطعه کار کرده‌ام. با پاره کردن، بریدن و چسباندن. اما امروز دیگر نمی‌توانم به کار به صورت مجموعه فکر کنم. این تغییر شگرفی برای من است.

آسیب‌پذیری در جهان خیلی بیش‌تر از هر اثر هنری است. به‌طوری که اکنون نمی‌توان هیچ چیزی وقیح‌تر از خود واقعیت خلق کرد. بوسنی، الجزایر... الجزایر فرهنگ ماست. حضور اسلام در آمریکا به اندازۀ حضور آن در اروپا نیست. این‌جا





این لقب‌ها مرا از گذر زمان مصون می‌دارند، از دنیای بیرون، از شما. مانند یک کلکسیون لقب است. کلکسیون درست کردن یک نوع محافظت است، یک‌جور مبارزه علیه مرگ.

یک ایدئولوژی جدید است.

خشونت؟

خشونت در آمریکا مستقیم‌تر است. با دیوانگی و نمایش مرتبط است. این‌جا، شکل دیگری از خشونت وجود دارد. نهفته‌تر، مرتبط با مذهب.

هردو به‌طور اتفاقی داریم زندگینامهٔ لویی آلتوسه را می‌خوانیم، آینده به درازا می‌کشد (۱۹۹۲)**. در آن، آلتوسه عمل خفه کردن زنش را توصیف می‌کند. «هیچ موجودی در دنیا قادر به پاسخ‌گویی به فریاد ناشی از هراس نیست. چیزی به من بگو.»**

همسر آدم یک آینه است. یک آینهٔ دروغین که می‌تواند همان‌طور که دیدیم ما را به سمت قتل سوق بدهد.

عشق؟

هنوز ضروری‌ترین چیز در زندگی است. می‌توان آن را در دوختن لباس‌های کوچک برای پرندگان پارچه‌ای یافت یا در یک باغ لطافت، همان‌طور که در **باغ لطافت** (۱۹۸۸) با درهم آمیختن نوشته، عکس و فضاهای واقعی ساخته‌ام. همه نوع ابراز عشقی وجود دارد.

اشکال عشق آدم همیشه بر مبنای بازی میان رانش و رهایش شکل گرفته. برمی‌گردم به تور که هم برخی عناصر را در خود نگه می‌دارد و هم عناصر دیگری از ورای آن می‌گریزند.

بخشی از من بسیار متواضع و بخش دیگری غیرمتواضع است. آنت مسازهٔ شرم‌آور، آنت مسازهٔ بی‌حیا. در هر فردی، بخشی وجود دارد که آشکار می‌سازد، برملا می‌کند و بخش دیگری که پنهان می‌کند، سرپوش می‌گذارد. من همیشه معتقد بوده‌ام که هرقدر که کم‌تر آشکار می‌کنیم، دیگران اشتیاق بیش‌تری برای دیدن پیدا می‌کنند. ▶

نشریهٔ هنر معاصر