

GERARDO MOSQUERA

# SUBVERSIVE BEAUTY

The presentation of Wim Delvoye's major solo show at the Tehran Museum of Contemporary Art is a very momentous event. It is important for introducing to Iranian audiences an ample selection of chief series of works by a leading and very idiosyncratic "Western" artist, and it is significant too for doing a remarkable contribution to artistic and cultural exchange between "Western" and Iranian art worlds. The exhibition adheres therefore to current processes that are internationalizing art circulation at a planetary scale. These processes have expanded communication in the field to an unprecedented magnitude, involving the interaction of a broad diversity of meanings, aesthetics, experiences, and cultural differences. Given the very rich, stimulating and unique character of Delvoye's artistic investigations, I am sure that his exhibition will have a fruitful impact on Iran's vivid art scene, and that the artist will receive a provocative feedback from it.

The key issue for contemporary art today is the tremendous expansion of its regional and global circulation — of which the proliferation of art fairs and biennials is only a component, even if an essential one — and the implications that this expansion has in cultural and social terms. It has initiated very dynamic cultural negotiations between artistic practices, contexts, traditions, international circuits, markets, audiences, and other agents. It seems as if it will continue in a twofold way. On the one hand, it will keep on developing globalized art scenes due to the growth of international art networks, events, communications, and global public spheres, together with the activity of emerging artistic and cultural subjects from all over the world. On the other hand, it will stimulate the new

energy that is producing new contemporary art locally throughout the world, including areas where this production was weak or did not exist at all. Therefore, it has both cosmopolitan and contextual dynamics, which interact. These processes do not exclude frictions, compromises and inequalities, and still respond to remaining colonial configurations and segregations, and to economic and structural disproportions that determine the power to legitimate art.

The internationalization of art is part of what we call globalization, which is mainly a result of current economic configurations and of the explosion in communications. However, art and culture in general are not subsidiary to it, at least not in a direct mode: they follow their own, very complex, tendencies. All artists are part of this scenario, but Delvoye has a strong cosmopolitan inclination that leads him to look for an active presence in countries far from his native Belgium and Western Europe — this exhibition being a sound example. At the same time, the artist works with cultural elements taken from multiple cultures — ethnic, popular, historical components ... —, adopting them by way of re-signifying them for his work in quite a free manner. Such cosmopolitan orientation does not mean to negate his own vernacular culture, which stands as a foundation for his work. His art also exemplifies what we could adventure to propose as a Belgian character: heterodox, inventive, quirky, somewhat surrealist ...

Moreover, Delvoye understands art's internationalization in a peculiar way: he uses methods typical of global capitalism to produce his art. Such a procedure responds both to practical ends as to the ironic, at times sarcastic, poetics that articulates his artistic practice. Apart from his drawings, Delvoye does not make art with his hands: as if he were a transnational designer or engineer, he designs his projects and finds experts and factories around the world for producing them with the best quality at the lowest cost. He has hired artisans in Indonesia to carve there life-size sculptures representing over-decorated concrete mixers and other large-scale pieces, or has established a farm in China to raise pigs to be tattooed, the animals and their skins transformed into controversial artworks. As mentioned before, he also appropriates imagery from diverse cultures around the world, recycling and combining them at whim, in an inclusive manner, following his own artistic intentions, which usually contrast with the original uses of the elements that he appropriates.

The most surprising example of Delvoye's entrepreneurial approach to art is the *Cloaca* series. For creating these machines, whose only aim is to mimic the human digestive tube to produce "real" excrements, he has involved universities, scientists, designers, computer experts, technicians ... in short, almost all the fields of the Modern project. He envisaged

*Cloaca* as a whole enterprise with its own brand, products, advertisement, etc. To put together all these efforts and to show their results in art museums around the world, selling its packed feces to art collectors is an overwhelming sarcasm to Western civilization, one that is not only symbolic but also accomplished in reality: he sets our society to play his deconstructive game, in a sort of “delegated performance”. All of Delvoye’s work and his persona as artist seem modulated by the postmodern ambiguities of simulacrum and irony, and in cases like *Cloaca*, it goes beyond to reach a concealed subversion.

Wim Delvoye usually works creating series of art pieces of a type, in which he thoroughly develops an idea examining its multiple variations. This show covers significant areas of the artist’s oeuvre that range from 1987 to the present: almost thirty years of his prolific dedication to art. The selection for this show has focused on two of Delvoye’s artistic strategies. The artist is fascinated by decoration and the multiple patterns and imageries used by different cultures to apply aesthetic quality to objects. In the original use of a given type of decoration, there is a fixed relationship between this decoration — together with its imaginary and its cultural content — to a specific kind of objects. For instance, Delft’s idyllic sceneries are painted on ceramic pottery and tiles. Both are casted together, and the blue color of the decoration is part of the process and technique conducting to the creation of the final object. This link between a type of ornament and a type of object is not capricious: it responds to functional, semantic and cultural consistencies.

Delvoye’s decorated shovels, gas canisters, tires and suitcases break such established regularity: the relation between the objects and their decoration is absurd in terms of their customary dependency. The use instructs us not to put Delftware’s landscape paintings on gas canisters and shovels because they are practical objects placed on the bottom of the aesthetic pyramid that has been set according to the objects’ practical and symbolic functions and values. Even more: the use of these instruments will soon destroy their delicate decoration. Apart from the fracture in the symbolic and aesthetic fields, there is also a practical contradiction in place, which is even more evident in the tires: their open ornaments impede the tires to fulfill the function for which they were manufactured. By this operation, the artist breaks the canonic status of the objects, joining patterns and symbols of “aristocratic” character with tools used by workers. These components do not mix: they cohabite in what Delvoye calls a state of emulsion, like oil and vinegar in a bottle. Beyond its humor — but thanks to it —, his action casts a social comment that makes us think critically about established conventions and hierarchies. If Andy Warhol legitimated objects and images from popular culture into “high” art, Delvoye symbolically “elevates” plebeian objects by applying “high” culture ornaments on them.

Simultaneously, the radical displacements made by the artist's interventions seek to disrupt comfortable expectations about the order of things and images, destabilizing the calm brought by taxonomies. The resulting art pieces provoke visual tensions that shake our perceptions that a scopic routine has settled down. Such operation elicits an aesthetic shock that challenges whole bodies of established experience, an impact that philosopher Jacques Rancière identifies with the political function of art, which acts through the power of the aesthetic more than through that of the discursive. In the case of the ornamented suitcases or the Gothic works, the effect is achieved both by displacement and by excess: you will not conceive a dump truck designed by over-abundant gothic patterns (a dislocation concurrently in historical periods and in the ornament/object relation). It would make more sense to decorate fancy suitcases as the artist does, but neither in such overwhelming abundance as in his pieces, nor with patterns that correspond to other, very different contexts. Ornaments are supposed to enhance objects, but their overabundance and incongruence can parasite objects to the point of nullifying their identity, creating new entities that are no longer suitcases or metal towers, but destabilizing artworks that play with the limits of baroque and its proliferating aesthetic surplus.

In the same vein, some of the most impressive pieces in the exhibition also play with the confines of Gothic. In a formal way, we can consider Gothic style, especially late Gothic, as a medieval baroque. Gothic was florid, and, more importantly, exploded in hubris for achieving spiritual elevation. Delvoye has focused on his Gothic works since the early 2000s. Under this title, he includes mainly laser-cut metal constructions that represent trucks, concrete mixers and other machines, and some pieces that at times reach an architectonic dimension, like chapels, towers, gates, and gazebos that can be used in the public space. As mentioned before, here the artist works by excess and displacement. By displacement because of using a medieval style to create representation of contemporary mechanical objects. By excess because these objects are not excessively decorated (as the suitcases), but are built up by decoration itself. Ornaments are not parasites of objects here: they become teratologically prominent to the point of constructing paradoxical representations of functional objects that only exist as golems of decoration. Adding to their "incongruences", these pieces are created through highly sophisticated computer renderings that are then cut by laser in a very precise technological way. Therefore, in another twist, all this advanced technology creates works whose aspect and shape refers to that of medieval handicrafts and their taste for intricate details.

Delvoye's artistic strategy is one of dislocation. We consider Delftware as decorative art, and a shovel as a tool. The "emulsive" combination of both by Delvoye makes them art by virtue of creating new critical sensible meaning as a result of the sweeping aesthetic

and conceptual moves conceived by the artist. The significant change can also go in the other direction. In the *Marble Floors* series there is no rupture in the object/ornament relationship, but a disquieting inconsistency between the decoration and the material in which it is rendered. The use of ham and salami slices to design geometric ornamental patterns humorously deconstructs not only such patterns, but also the hierarchy and the aesthetic status of decoration itself. To use Mijail Bajtin's term, decoration is carnivalized: its "seriousness" is playfully subverted by profane, vernacular, daily life ingredients. We find such "sacrilegious" maneuvers all along Delvoye's work, which aims against dominant codes. However, the most disquieting result is that the ornamental "floors" made out of meat are beautiful: beauty triumphs over the works' extreme shift in aesthetic uses and expectations. And this is to be said of all of Delvoye's work, which is always beautiful. Are the rebellious artist's challenges to canonic perceptions of ornaments and cultural tastes and conventions at the end defeated? Does the aesthetic result blunt his work's cutting edge? In fact, what happens is the opposite: the artist's most drastic operation is to create perverse beauty out of contradicting conventional expectations for beauty. Beauty is a critical instrument here.

The second artistic strategy that we can discover in the works in this exhibition is one of altering, of twisting, both in formal and conceptual terms. We see it in the twisted sculptures, tires and Gothic works, but also in the maps of the *Atlas* series. Existing sculptures, in some cases classic ones, are scanned, digitally manipulated, 3D rendered, and casted in bronze and steel. Gothic trucks are also twisted and slanted using the same hi-tech procedure, while tires are twisted and joined together like links in a chain, same as the artist does to representations of human bones in *Coccyx Double*. By doing this, the original references, in spite of keeping their recognizable identity, lose their character and their established "legitimacy" in a strange whirling dance. The twisting operation introduces virtual movement into fixed representations. Contrary to related methods used by Futurist painters and sculptors in early 20<sup>th</sup> century, Delvoye's goal is not to represent movement, but to introduce a motion that simultaneously transforms the original objects' shape for altering their physical and semantic integrity. While the maps are not twisted in literal sense but invented, they suggest real areas of the world, and the artist painted them using actual maps' design conventions. In some of them, there are shapes looking like a shoe or a hammer. Although these resemblances are humorous and might introduce critical comments — like a bigger country hammering a smaller one —, we find them too in actual geographic configurations — Italy's boot, for instance. Again, we are before the subversion of what is established via its deconstructive change that is typical of the artist.

Delvoye disarranges the whole set of mechanisms of production, taste, hierarchy and fetishization in art and its language. Aside from its parodic content, this amusing critique consists of a serious, 'correct' usage of the resources and concepts employed in it, which are treated ironically by introducing components that contradict but not negate them. The critique itself is less a main goal than the method of a discourse open to other meanings.

Wim Delvoye dislocations and alterations seek to deconstruct the systems of oppositions that have conditioned Western visuality, its meanings and values, by recoding antagonistic signifiers in his artwork. To be more exact, the recoding is the work itself, which is frequently a pun in images. It does not remove the oppositions, but takes to the absurd their construction logics. The artist practices a mordant exploration of the conventions, displacements, frictions, and muddling of signs and assessments that occur in cultural processes, especially in this "global" world.

کرده است؟ در واقع آنچه رخ می‌دهد خلاف این است: مؤثرترین عملکرد هنرمند این است که از دلِ ایجاد تناقض در انتظاراتِ قراردادی ما از زیبایی، زیباییِ هرزه‌ای خلق می‌کند. زیبایی در اینجا ابزاری نقادانه است.

دومین راهبرد هنری که در آثار این نمایشگاه می‌یابیم راهبرد تغییر و پیچش است، هم از بعد فرمی و هم از بابت مفهومی. این راهبرد را در مجسمه‌ها، لاستیک‌های خودرو و آثار گوتیک پیچ‌خورده، و نیز در مجموعه نقشه‌های اطلس می‌بینیم. مجسمه‌های از پیش موجود، که برخی از آنها نمونه‌های مشهور و کلاسیک‌اند، اسکن شده، به‌طریق دیجیتال دستکاری شده، به‌صورت سه‌بعدی طراحی و اجرا شده و با برنز یا فولاد ریخته‌گری شده‌اند. کامیون‌های گوتیک را هم می‌بینیم که با استفاده از همان روند فوق تکنولوژیک پیچ‌خورده و تاب برداشته‌اند. لاستیک‌های خودرو در خود تابیده و همچون حلقه‌های زنجیر به هم پیوسته‌اند؛ و استخوان‌های آدمی در لگن دوپل به همین شمایل درآمده‌اند. در این روند، ارجاعات اولیه با آن که هویت تشخیص‌پذیر خود را حفظ می‌کنند، در رقص غریب گرداب‌واری شخصیت و «مشروعیت» تثبیت‌شده خود را از دست می‌دهند. روند پیچ‌وتاب به نموده‌های ثابت تحرکی مجازی می‌دهد. به خلاف روش‌های مشابهی که نقاشان و مجسمه‌سازان فوتوریست در اوایل قرن بیستم به کار می‌بستند، هدف دلووی باز نمودِ تحرک نیست، بلکه خلق و طرح حرکتی است که شکل اصلی شیء را طوری تغییر دهد که انسجام فیزیکی و معنایی آن را همزمان به هم بریزد. نقشه‌ها هم، با آن که به معنای واقعی پیچ‌وتاب نخورده‌اند، اما ابداعی و تغییر یافته‌اند. آنها مناطق واقعی روی زمین را نشان می‌دهند و هنرمند آنها را با قراردادهای واقعی طراحی نقشه‌تصویر کرده است. در برخی از آنها می‌بینیم که اشکال کشورها به صورت کفش یا چکش درآمده‌اند. با آن که چنین شباهت‌هایی طنزآمیزند و ممکن است اشاراتی کنایی در بر داشته باشند - مثلاً کشور بزرگ‌تر در حال چکش‌کاری کشور کوچک‌تر است - این اشکال را در پیکربندی جغرافیایی واقعی هم می‌بینیم - مثل چکمه ایتالیا. باز هم شاهد براندازی امر تثبیت‌شده از طریق تغییرات ساختار شکنانه‌ای هستیم که مشخصه این هنرمند است.

دلووی کلّ سازوکار تولید، ذائقه، سلسله‌مراتب، و یادگارپرستی در هنر و زبان آن را برهم می‌زند. این نقد سرگرم‌کننده، گذشته از محتوای هجوآمیزش، استفاده‌ای جدی و «صحیح» از منابع و مفاهیمی که در خود به کار گرفته به عمل می‌آورد، چرا که به این منابع مؤلفه‌هایی را می‌افزاید که با آنها در تعارض‌اند اما منفی و خنثی‌شان نمی‌کنند. نقد فی‌نفسه هدف اصلی نیست، بلکه فرع بر روش گفتمانی قرار می‌گیرد که گشوده به معانی دیگر است.

ویم دلووی با کدگذاری مجدد دال‌های هم‌ستیز در آثارش، جابه‌جایی‌ها و تغییر شکل‌هایی ایجاد می‌کند که در پی ساختار شکنی نظام‌های تقابلی‌ای است که تجسم غربی، معانی و ارزش‌های آن را به قید خود درآورده‌اند. به بیان دقیق‌تر، این کدگذاری مجدد خود اثر است، که غالباً نوعی جناس تصویری است. تضادها و تقابلهای برطرف نمی‌کند، بلکه منطق ساختاری‌شان را به پوچی می‌کشاند. هنرمند دست‌اندرکار کاوش نیشداری در قراردادهای جابه‌جایی‌ها، تعارض‌ها، و برهم‌زدن نظام نشانه‌ها و محاسباتی است که در روندهای فرهنگی، خاصه در این دنیای «جهانی‌شده» رخ می‌دهند.

۱ Gerardo Mosquera خرابو موسکرا منتقد و مورخ هنر مستقل مقیم کوبا است.

۲ Deflt شهری در غرب هلند که به سفالینه‌هایی بر طرح‌های روستایی آبی‌رنگ بر زمینه سفید شهرت دارد.

همچنین، جابه‌جایی‌های بنیادینی که دستکاری‌های این هنرمند انجام می‌دهد انتظاراتِ عادی ما را از نظم امور و تصاویر برهم می‌زند، و آسودگی حاصل از طبقه‌بندی‌ها را مختل می‌کند. تنش بصری حاصل از این آثار هنری پیش‌پنداشت‌های ما از یک نظم معمول دیداری را متزلزل می‌کند. چنین عملکردی نوعی شوک زیبایی‌شناختی بر کل بدنه تجربه زیبایی‌شناختی ما وارد می‌آورد، ضربه‌ای که ژاک رانسیر فیلسوف کارکرد سیاسی هنر می‌نامد؛ که بیشتر از طریق قدرت زیبایی‌شناسی اثر می‌کند تا قدرت استدلال. در نمونه چمدان‌های تزئین‌شده یا آثار گوتیک، این تاثیر هم از راه جابه‌جایی و هم از طریق افراط حاصل می‌شود: کامیون کمپرسی‌ای که سراسر از الگوهای پرشاخ‌وبرگ گوتیک ساخته شده را نمی‌توان به‌سادگی هضم کرد (جابه‌جایی هم در دوره تاریخی رخ داده و هم در ارتباط تزئین/شیء). تزئین کردن چمدان‌های تجملی شاید معقول‌تر از این به حساب بیاید؛ اما نه با چنین وفور سرگیجه‌آوری که در آثار دلووی می‌بینیم؛ و نه با الگوهایی که در خور بافتارهای فرهنگی دیگر، و بسیار متفاوتی هستند. از تزئین چنین انتظار داریم که اشیا را ارتقاء دهد؛ اما وفور بیش‌ازحد و ناهم‌خوانی این تزئینات می‌تواند انگل‌وار اشیا را تا سرحد زوال هویت‌شان پیش ببرد، و ماهیت‌هایی نو بیافریند که دیگر نه چمدان و نه برج فلزی، بلکه آثار هنری مضطرب‌کننده‌ای هستند که با مرزهای باروک و زیبایی‌شناسی متکثر و مازاد آن بازی می‌کنند.

بر همین قیاس، برخی از تاثیرگذارترین آثار این نمایشگاه با محدودیت‌های گوتیک نیز شوخی می‌کنند. سبک گوتیک، بویژه گوتیک متأخر را، از نظر فرمی می‌توان نوعی باروک قرون وسطایی دانست. گوتیک پر از تزئینات گیاهی مفرط بود، و نیز کیفیتی غرورآمیز داشت که در اشتیاق استعلای معنوی سربرمی‌افراشت. دلووی از سال ۲۰۰۰ به بعد بر مجموعه آثار گوتیک خود متمرکز شد. او ذیل این عنوان عمدتاً با ساختارهایی فلزی به‌شیوه برش لیزری کامیون‌ها، مخلوط‌کن‌های بتن و دیگر ماشین‌های بزرگ و برخی اشیایی در ابعاد معمارانه ساخت، همچون نمازخانه، برج، دروازه و آلاچیق که می‌توانند در فضاهای باز نصب شوند. چنان‌که گفته شد، هنرمند در اینجا به افراط و جابه‌جایی نظر دارد. جابه‌جایی از این بابت که سبکی قرون وسطایی را برای خلق بازنمودی از اشیای مکانیکی معاصر به کار می‌برد؛ و افراط از این بابت که این اشیا به خلاف چمدان‌ها به‌نحوی افراطی تزئین نشده‌اند، بلکه از خود تزئینات ساخته شده‌اند. در اینجا تزئینات انگل‌اشیا نیستند؛ بلکه بیمارگونه تا حدی بزرگ شده و اهمیت یافته‌اند که ناسازوار بازنمودی از اشیای کاربردی ساخته‌اند که تنها در حکم غول‌هایی از تزئین می‌توان به وجودشان قائل شد. آنچه بر «ناهمگونی» این آثار می‌افزاید این است که با علم مهندسی کامپیوتری بسیار پیچیده‌ای خلق شده و سپس طی روند فناورانه بسیار دقیقی با لیزر برش داده شده‌اند. بنابراین، در چرخشی دیگر، کل این فناوری پیشرفته آثاری می‌آفریند که سیمایشان به صنایع دستی قرون وسطایی می‌ماند، و پسند جزئیات پیچیده و درهم‌تنیده در آن دوران را باز تولید می‌کند.

راهبرد هنری دلووی از جابه‌جایی برمی‌خیزد. ما چینی‌آلات دلفت را هنر تزئینی و بیل را شیء کاربردی می‌دانیم. تلفیق «مولسیونی» این دو به دست دلووی آنها را به هنر تبدیل می‌کند، به‌واسطه معنای حسّی نوینی که محصول اقدام زیبایی‌شناختی و مفهومی فراگیر هنرمند است. این تغییر اساسی می‌تواند در جهت دیگری هم رخ دهد. در مجموعه کف‌های مرمرین شکاف بین شیء/تزئین مسئله نیست، بلکه ناسازگاری اضطراب‌آوری بین تزئین و ماده آن در محوریت قرار دارد. استفاده از برش‌های ژامبون و سالمی برای ایجاد الگوهای هندسی تزئینی به‌نحوی مضحک نه‌تنها از چنین الگوهای ساختارشکنی می‌کند، بلکه سلسله‌مراتب و جایگاه زیبایی‌شناختی خود تزئین را هم به چالش می‌گیرد. به بیان میخائیل باختین، تزئین «کارناوال» می‌شود: «جدیت» اش شوخ‌طبعانه به دست مواد پست و بومی زندگی روزمره براندازی می‌شود. چنین عملیات «موهن به مقدسات» در سراسر بدنه کاری دلووی، که رمزگان مسلط را نشانه گرفته است، دیده می‌شود. با این حال، آزردهنده‌ترین نتیجه کار این است که «کف‌های مرمرین» بر ساخته از گوشت زیبا هستند؛ با وجود چرخش بنیادین و افراطی اثر در کاربست‌ها و انتظارات زیبایی‌شناختی، زیبایی سرانجام پیروز از میدان به در می‌آید. و این درباره همه آثار دلووی صدق می‌کند، که همواره زیبا هستند. پس آیا شورش‌های هنرمند در به‌چالش گرفتن انتظارات معمول و جاافتاده از تزئین و سلیقه‌ها و قراردادهای فرهنگی در نهایت شکست خورده‌اند؟ آیا نتیجه زیبایی‌شناسانه، لبه برنده آثار او را کند



در اندونزی به کار گماشته تا مجسمه‌هایی به شکل مخلوط‌کن‌های بتون‌ساز و دیگر ماشین‌های غول‌پیکر سراسر تزئین شده بتراشند؛ یا دامداری‌هایی در چین به راه انداخته تا خوک‌هایی پرورش دهند تا بر بدنشان خالکوبی شود و پوست‌شان به قامت تابلوهایی جنجال‌برانگیز درآید.

همچنین او مواد تصویری برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون از سراسر جهان را تصرف و در کارش به میل و هوس خود بازیافت و تلفیق می‌کند، و این کار را به‌نحوی فراگیر، و با پیروی از اهداف هنری خود، که غالباً با کاربردهای اصلی عناصر تصرف‌شده مغایر است، به انجام می‌رساند.

شگفت‌آورترین نمونه رهیافت کارفرمابانه دلووی به هنر مجموعه کلوآکا است که نمونه‌ای از آن در این مجموعه به نمایش درآمده است. برای تحقق این ماشین، که تنها هدفش بازتولید سیستم گوارشی انسان است، او انواع دانشگاه‌ها و مراکز علمی، دانشمندان، طراحان، متخصصان کامپیوتر، صنعتکاران، ... و خلاصه تقریباً همه عرصه‌های پروژه مدرن را درگیر کرده است. او کلوآکا را در حکم شرکتی تمام‌عیار و مستقل با نشان تجاری، محصولات، و تبلیغات خاص خود سامان داده است. این همه تلاش و برنامه‌ریزی برای نشان دادن محصول این ماشین در موزه‌های سراسر جهان، و فروش آن محصول به صورت بسته‌بندی شده به مجموعه‌داران هنری را نوعی ریشخند همه‌جانبه تمدن غربی باید شمرد که نه تنها نمادین است بلکه صورت عمل به خود گرفته است: او جامعه ما را به شرکت در بازی ساختارشکن خود، نوعی «پرفورمنس واگذارشده» واداشته است. کل بدنه کاری دلووی و نیز شخصیت او در مقام هنرمند سوار بر موج ابهام‌های پست‌مدرنیستی وانموده و طعنه است؛ و در مواردی چون کلوآکا، از این هم پیش‌تر رفته و به براندازی پنهانی دست می‌زند.

ویم دلووی معمولاً در قالب مجموعه کار می‌کند؛ یعنی مجموعه‌هایی از آثار هنری از یک نوع می‌سازد تا در آن به‌دقت ایده‌ای را در اشکال و دگرگونی‌های متنوع‌اش بیازماید. نمایشگاه حاضر آثاری از یازده مجموعه متمایز و دو اثر مستقل‌تر به نمایش درآورده که حوزه‌های مختلف و مهمی از کارهای هنرمند را، از ۱۹۸۷ تا به امروز، یعنی حدود سه دهه فعالیت هنری، در برمی‌گیرند. گزیده‌ای که در این مجموعه به نمایش درآمده بر دو راهبرد هنری دلووی متمرکز است: یکی شیفتگی هنرمند به تزئین، الگوها و صور خیال گونه‌گونی که فرهنگ‌های مختلف برای افزودن کیفیت زیبایی‌شناسانه به اشیا به کار می‌برند. در کاربست اصلی هر نوع تزئین، ارتباطی معین بین تزئین - همراه با صور خیال و محتوای فرهنگی‌اش - با نوع خاصی از شیء برقرار است. مثلاً صحنه‌های روستایی دلفت بر روی سفالینه‌ها و کاشی‌ها نقاشی می‌شود. این هر دو با هم به درون کوره می‌روند و رنگ آبی تزئین در واقع خود بخشی از روند و فن خلق شیء نهایی را تشکیل می‌دهد. چنین پیوندی بین هر نوع تزئین و هر نوع شیء از سر بوالهوسی نبوده، بلکه حاصل هم‌نواختی کاربردی، معنایی و فرهنگی شیء و تزئین آن است.

اما بیل‌ها، کپسول‌های گاز، لاستیک‌ها و چمدان‌های تزئین‌شده دلووی چنین نظم و پیوندی را می‌شکنند. در اینجا ارتباط بین اشیا و تزئین آنها پوچ و بی‌معنی است و از آن تبعیت معمول خبری نیست. منطق کاربرد به ما حکم می‌کند که منظره‌های سفالینه‌های دلفت را بر کپسول گاز یا بیل نقش نکنیم چرا که اینها اشیایی کاربردی‌اند که به قعر هرم زیبایی‌شناسانه ما، که بر اساس عملکردها و ارزش‌های کاربردی و نمادین تاسیس شده، تعلق دارند. حتی استفاده از این ابزارآلات در اندک زمانی تزئینات ظریف‌شان را نابود خواهد کرد. در مورد لاستیک‌های خودرو، علاوه بر شکاف در عرصه‌های نمادین و زیبایی‌شناختی، تعارض کاربردی عیان‌تری هم در کار است: تزئیناتی که لاستیک‌ها را برش داده‌اند در عمل مانع کارکردی می‌شوند که این لاستیک‌ها برای آن ساخته شده‌اند. هنرمند با این عمل جایگاه متداول اشیا را می‌شکند و الگوها و نمادهای «اشرافیت» را به آلات و ابزار کارگران الصاق می‌کند. این مؤلفه‌ها ترکیب‌پذیر نیستند؛ بلکه در وضعیتی که دلووی آن را «مولسیون» می‌نامد همزیستی می‌کنند، همچون روغن و سرکه در بطری. این کنش ورای طنزش - یا شاید هم به مدد آن - نکته‌ای اجتماعی دارد که ما را وامی‌دارد به قراردادهای تثبیت‌شده و سلسله مراتب اجتماعی اندکی به دیده نقادی بنگریم. اگر اندی وار هول راه تصاویر برگرفته از فرهنگ عامه را به عالم «هنر والا» گشود، دلووی اشیای پست را با افزودن تزئینات برگرفته از «فرهنگ والا» به‌گونه‌ای نمادین «ارتقا» می‌دهد.

## زیبایی برانداز

برپایی نمایش انفرادی بزرگ ویم دلووی در موزه هنرهای معاصر تهران رخدادی بسیار مهم است؛ هم از بابت معرفی گزیده‌ای فراگیر از مجموعه‌های اصلی آثار هنرمند «غربی» پیشرو و غیرمتعارفی چون ویم دلووی، و هم از منظر مشارکت در تبادل فرهنگی و هنری چشمگیری بین جهان‌های هنری «غربی» و ایرانی. بر این قیاس این نمایشگاه به روند فعلی درونی کردن گردش هنر در مقیاس جهانی وفادار است؛ روندی که ارتباطات در این عرصه را در ابعادی بی‌سابقه گسترش داده و تعامل دامنه وسیعی از معانی، زیبایی‌شناسی، تجارب و تفاوت‌های فرهنگی را دربر گرفته است. با توجه به خصلت غنی، برانگیزاننده و منحصر به فرد تجربیات هنری دلووی، تردیدی ندارم که این نمایشگاه تأثیری پر حاصل بر صحنه پرشور هنر ایران خواهد نهاد و هنرمند نیز باز خوردی مهیج دریافت خواهد کرد.

گسترش شگرف گردش محلی و جهانی هنر معاصر، که رویش این همه بینال و بازار هنر تنها مؤلفه‌ای از آن است - هر چند مؤلفه‌ای اساسی است و تأثیر این گسترش بر جنبه‌های اجتماعی و سیاسی را مشخصه کلیدی هنر معاصر باید دانست. امروز هنر معاصر گفت‌وگوی فرهنگی پویایی بین تجارب هنری، بافتارها، سنت‌ها، حوزه‌های بین‌المللی، بازارها، مخاطبان و دیگر عوامل به راه انداخته است. چنین می‌نماید که هنر معاصر در دو مسیر به پیش خواهد رفت؛ از یک سو، به توسعه صحنه‌های بین‌المللی هنری ادامه خواهد داد، که این محصول شبکه‌های بین‌المللی هنری، رخدادهای ارتباطات و حوزه‌های عمومی جهانی و نیز فعالیت هنرمندان نوظهور و نهادهای فرهنگی از سراسر جهان خواهد بود. از سوی دیگر، نیرویی تازه را بر خواهد انگیخت که در سطح محلی، در همه جای جهان، به تولید هنر معاصر جدیدی سرگرم است، از جمله جاهایی که پیش از این چنین تولیدی ضعیف بود یا اصلاً وجود نداشت. بدینسان هنر معاصر پویایی دوسویه دارد، هم جهان‌وطن و هم منطقه‌ای، که این دو با هم در تعامل اند. البته این روندها از اصطکاک، مصالحه و نابرابری برکنار نیستند، و هنوز با بقایای پیکربندی‌ها و تبعیض‌های استعماری، و نیز مناسبات ساختاری و اقتصادی که به هنر مشروع قدرت می‌بخشند، همراهی می‌کنند.

روند بین‌المللی شدن هنر بخشی از چیزی است که آن را جهانی شدن می‌نامیم، که بیشتر محصولی از مناسبات اقتصادی فعلی و انفجار جمعیت است. اما هنر و فرهنگ در کل تابع و فرع بر این امور نیستند، دست کم مستقیماً چنین نیست؛ بلکه از تمایلات بسیار پیچیده خاص خود پیروی می‌کنند. هر هنرمندی بخشی از این برنامه است. اما دلووی گرایش جهان‌وطن نیرومندی دارد که او را به حضور فعال در جوامعی بسیار دور از خاستگاهش در بلژیک و اروپای غربی می‌کشاند؛ و این نمایشگاه نمونه‌ای روشن از این گرایش است. او همچنین هنرمندی است که با عناصر فرهنگی متنوعی برگرفته از فرهنگ‌های مختلف، همچون مؤلفه‌های قومی، عامیانه، تاریخی و ... کار می‌کند و آنها را با دلالت‌های تازه در هنر خود به کار می‌گیرد. با این حال، چنین روحیه جهان‌وطنی به معنای غفلت او از فرهنگ بومی‌اش نیست، فرهنگی که زیربنای کار او است. هنر او نماینده چیزی است که می‌توانیم جرأت کنیم و آن را شخصیتی بلژیکی بدانیم: کژآیین، خارق‌عادت، تکان‌دهنده، و تا حدی سورئالیست...

علاوه بر اینها دلووی بین‌المللی شدن هنر را به شیوه خود فهم می‌کند؛ بدین معنا که روش‌های خاص سرمایه‌داری جهانی را برای تولید هنر خود به کار می‌بندد. چنین روندی هم فواید عملی و اجرایی دارد و هم در خدمت بوطیقای هنری کنایی و گاه سخت‌نیشدار دلووی قرار می‌گیرد. او غیر از طراحی‌هایش، هیچ اثر هنری را به دست خود خلق نمی‌کند، بلکه همچون طراح یا مهندسی فراملیتی پروژه‌هایش را طراحی می‌کند و به متخصصان یا کارخانه‌های سراسر جهان می‌سپارد تا آنها را با بهترین کیفیت و به کمترین قیمت تولید کنند. او استادکارانی را