

MAHSA ALEPH → THE ALEPH ARCHIVE

1397 مهر ۲۰
OCT 12, 2018

Installation View of
"The Aleph Archive" Exhibition
2018
نمای چیدمان نمایشگاه
«بایگانی الف»

Mahsa Aleph (b. 1990, Ardabil, Iran) received her BFA in Painting from the Tehran University of Art in 2013. Besides painting, she has been working with fabrics and clothing design since 2012. She has also been designing and executing installations for new urban displays since 2014. In most of her works, she opts for providing a "setting"; an approach that can be seen in all her other activities. In "Only the Writer Has Read the Book" (2013) Aleph endeavors to return language to its zero point, using a salt-cured book, impossible to read, interpret, or translate. "Aleph's Library" (2017), "An Introduction to Aleph's Library" (2017), and the present series, "The Aleph Archive" (2018), are all made in a similar vein, alluding to a kind of thought that is ready to sacrifice anything for the author's imaginary intentions. Mahsa Aleph has participated in several group exhibitions and "The Aleph Archive" is her second solo show. Aleph lives and works in Tehran.



Mahsa Aleph → ...I continue; at some point the battle of objective reality and my subjective experience comes to an end, and the residues in the potential state of material become the narrator, not as a real storyteller, but as something that is positioned in the place of a narrator. More than narrating themselves for others, the residues lay themselves bare vis-à-vis their own selves. Everything is imperfect and only absence can fill the empty place.

Installation View of
"An Introduction to
Aleph's Library"
2018
نمای چیدمان
«مقدمه‌ای بر کتابخانه‌ی الف»
(بخشی از اثر)



→ The Aleph Archive: What is material but the surplus of meaning? Sometimes “Sogand” [trans. “Oath” lit. “Sulfur”] is evidence for justification and acquittal, and salt is testimony for immunity and conservation. Everything is flawed and imperceptible, except for something about which it is written, “Step beyond speech and you will find a vast arena. See if you are close to being far or far to being close.”¹

In her exhibition, Mahsa Aleph has adopted two different approaches: in the first one, she takes another look to “An Introduction to Aleph’s Library” that she had later presented in the sculpture biennial at Tehran Museum of Contemporary Art (2017). Like an introduction that is written after the completion of a book, that work was a preamble to a bigger project entitled “Aleph’s Library,” in which she felt compelled to preserve (or rather protect) books from the destructive eyes of the reader by salting them; therefore, the books were neither readable nor were they capable of being leafed through. In the other approach, she records her latest project called “The Aleph Archive.” This project assumes a kind of logic to arrange and codify images and signs that they are reduced to material. What both of her recent projects have in common is that they praise material, but with different attitudes in how they archive things.

In Mahsa Aleph’s works, the physicality of the material takes precedence over its function as a medium: salt nullifies the function of the text at the cost of its preservation. Sulfur burns the words and tissues wipe away the self-portrait. Painting is not painterly anymore; it is, rather, a mere means that is exploited in making “The Aleph Archive”: first, the artist has made the self-portrait, and then she has manipulated and distorted it. What if poetry and painting are nothing but imitations in which neither an object is made nor is an object truly described? Along the lines of illegibility and interruption in reading presented in “Aleph’s Library,” the audience comes across a sense of loss as well as the narrative quality of material—apparently. The works of these installations have been deprived of their defining qualities: the self-portrait is devoid of identity, the book is emptied of words, and the document is void of truth. Aleph nullifies and devaluates; she takes away the purpose of a text and the sublimity of a painting. Later, however, the remnants of what she has taken away recur in a new way.

Here, the remnants tell the story of absence—apparently—and assuming the role of anti-medium, they have priority over medium: salt, sulfur, cleansing tissue, and the shreds. Unlike the salted books of the library that leave the audience alone in an abyss of inaction and passivity, the archive is quite like a game of coding: an arbitrary relation between the materials and the signs concealed in the writings on the walls.

1) From the *Discourses of Shams Tabrizi*



Installation View of
“The Aleph Archive” Exhibition
2018
نمای چیدمان نمایشگاه
«بابگانی الف»

Revealing Time, Revealing Decay

“Our works in stone, in paint, in print, are spared, some of them for a few decades or a millennium or two, but everything must finally fall in war or wear away into the ultimate and universal ash—the triumphs, the frauds, the treasures and the fakes. A fact of life: we’re going to die.”
—Orson Welles, *F for Fake*, 1975

Misagh Nemat-Gorgani → Discussions on the permanence of art has a long record in the history of thought. From the ancient Greece to the modern world, from philosophers to artists, and from Plato to Oscar Wilde, the relations between art and immortality, art and death, and art and time have always appeared as articulations in various philosophical constellation.

From Nietzsche’s and Heidegger’s observations to the museums of Sokurov’s movies,¹ art seems to be the most lasting shelter [that saves things] from the passage of time and its inevitable consequences: death and decay. It has been a means to immortalize an individual, a generation, and/or a name; it has been the subject and the means of resistance against the horror of time, and a mechanism to eternalize, multiply, and despotic representation of presence.

Since Renaissance and the advent of humanism—specifically in painting—ruins took central roles in the collective imagination, provoking various reactions—from nostalgia to horror—by combining dreams, fantasies, and the dread of death. It is as if recording these disrupted architectures, whose body has been partially damaged by the passage of time, was to demonstrate the superiority of a piece of art that flaunts its immortality: as if art appears as the narrator of this endless battle. It seems that the allure of recreating ruins on the canvas was to declare the immortality of art, summoning their impression in painting. Apart from its archiving potentials, art was a realm to disregard the materialistic aspects and limitations of the artwork itself.

Regarding portraits, the questions of time and decay acquire a more multifaceted and complicated status. Even though it could be claimed that all art forms rely on human beings, in portrait painting, the human presence, whether in the objectivity

of the painting’s subject-matter, or in the artist’s subjectivity, implies a complicated relationship between time, decay, and death. Whereas the existence of an audience is the ground for turning the objectivity of the show into the subjective; here, the very presence of the subject-matter plays a key role in interpretation and going beyond what is depicted: this is where meaning comes into play. It seems that between the mortality of the painter and his or her subject, the subject of the artistic experience, which is the permanent element of the experience, is not in the experience of art, but the artwork itself. Here, experience and meaning is considered with regards to the relation between art, time, and decline.

“One day, quite some time ago, I happened on a photograph of Napoleon’s youngest brother, Jerome, taken in 1852. And I realized then, with an amazement I have not been able to lessen since: I am looking at eyes that looked at the Emperor.”—Roland Barthes, *Camera Lucida*

- Such an interpretation that implicitly attributes truth to the object will culminate in the demolition of the subject/object dichotomy, i.e. the experience of looking at a portrait is the closest thing to the present-day experience of looking at a photo. It is no exaggeration to say that the viewer is a subject that finds himself being turned into an object, and while looking at the photo, he experiences death on a micro level. Such death, according to Barthes, originates from two sources: first, the body and physique are distorted and killed on the canvas; second, the subject, who is still alive and looking at his own portrait, catches a glimpse at a lost moment of his life. This is a moment that is recorded in the realm of painting; although it is in a battle with time and decay, it somehow conjures the experience of watching that death. This point is where “The Aleph Archive” can be confronted and analyzed.

The Physique of Memory

- What first becomes the center of gravity of viewer’s look in “The Aleph Archive,” is the crumpled cloths smeared with pale paint, which have taken the previous place of paintings on the wall upon which the light and look are cast. While the audience

who have not yet read the artist’s statement are occupied with his over-interpretation, they encounter portrait paintings hanging face down above his head, realizing that the cloths are used to remove the paint from the artist’s self-portraits. What existence are we required to seek for by a nonexistence that results from the removal of the paint, form, and the presence of a naked canvas inside the artist’s self-portraits? It seems, at first glance, that the cloths that have wiped out the paint from portraits refer to a narrative of the non-existence of the human and his face, which is the main subject of all the self-portraits; however, the subject is absent now, and the portraits that have been subjected to oblivion, remind the audience of forgetfulness in a broader context. This stands against the earlier presumption that art is not only to domesticate, conquer, and form the material, but also to firmly resist the “horror of time.” Hence, summoning oblivion to canvas by partly removing a self-portrait turns time into the subject-matter of the painting. This “time,” which is both an experience in one’s biography and history, and always determine the authenticity of the artworks, now turns into the subject of art. “The Aleph Archive,” from this viewpoint, seems similar to Rust Art, a contemporary movement in visual arts whose subjects arise from the change of color and texture of metal and other materials due to corrosion and decomposition, which bring about new patterns on the surface of objects. In other words, it can be said that Rust Art is the art of decay that addresses, above all, “time” itself, which is manifested in the physique of colors and transmuted textures, challenging one of the most substantial ideals about art and “the beautiful:” immortality/permanence/eternality. What makes “The Aleph Archive” different is its disregard for the objective approach towards time; however, it achieves its aim and makes possible the visibility of time by manipulating it, when it comes to make use of time as the subject. How is it possible to conjure and manipulate time? Mahsa Aleph finds the answer in the materialistic aspects of her art, i.e. time is perceived not in the frame of a self-sufficient existence, but as a phenomenon or a concept made by the measuring tools of the society. Hence, one of the tools of measuring and understanding time that makes it present and visible is representing decay, dilapidation, and

disruption of the material existence of an artwork. This is what Aleph has attempted to employ and depict in her artworks by interweaving the absence of material into the object and presenting the artistic leftovers so as to create a disrupted picture of the narrator’s mind. Such a display of absence poses the question about the meaning and even the boundaries of a self-portrait. The statements and the notes on the walls invite the audience to take part in this game of meaning and absence, experience viewing, and participate in a game whose real subject is not the actor (the artist or the viewer) but the game itself; this is the game which fascinates the actor, entraps him in the game, and keeps him fettered. Practically, however, the presence of the artist in a self-portrait attributed to her—as a result of making the materialistic aspect of the artwork defective and bare—is not only faded but has become intensified. The artist-auteur is present both in the art piece itself and its remains. Every absence calls upon her presence and accentuates it. This, of course, seems to be against the artist’s statement and against the claims in her books’ project, for the artist is still both concerned with the materialistic aspect of her art and witnesses the penetrated and permeated time into its physicality. The auteur who is deeply concerned with the indications of absence in her art, flaunts her presence, as bare as possible, as a stage designer who has set a scene of paintings, cloths, and notes on the wall. Against the background of every absence and lack of an art piece, there is an auteur, an “I,” an artist, and a subject, which is all-present there witnessing the very existence of the artwork.

- 1> The museums displayed in “Russian Ark” (2002), “The Stone” (1992), and “Francofonia” (2015) play a key role in Sokurov’s investigations into the relation between art, time, and history. This is reminiscent of Gadamer’s remark in *Truth and Method*: “The ‘aesthetic differentiation’ performed by aesthetic consciousness also creates an external existence for itself. It proves its productivity by reserving special sites for simultaneity: the ‘universal library’ in the sphere of literature, the museum, the theater, the concert hall, etc.”



Installation View of "The Aleph Archive" Exhibition
2018
نمای چیدمان نمایشگاه
«بایگانی الف»

مرئی‌سازی زمان، **مرئی‌سازی زوال**

زوال

«کارهای ما روی سنگ و مجسمه، در نقاشی، در چاپ، برخی‌های‌شان برای دهه‌ها یا یک یا دو هزاره باقی خواهند ماند، نهایتاً اما همه‌چیز در ستیز با زمان نزول خواهد کرد و به‌تدریج در خاکستر غایی و جهانی ساییده خواهد شد-هم‌چون همه‌ی کامیابی‌ها، دغل‌کاری‌ها، گنجینه‌ها و آثار تقلبی. حقیقت حیات: ما خواهیم مرد.»

—اورسن ولز در«ت مثل تقلب» (۱۹۷۵)

زوال

میثاق نعمت‌گرگانی ← بحث درباره‌ی مانایی و جاودانگی هنر پیشینه‌ای طولانی در تاریخ تفکر دارد. از یونان باستان تا دنیای مدرن، از فلاسفه گرفته تا هنرمندان، از افلاطون تا اسکار وایلد، همواره سخن از نسبت میان هنر و جاودانگی، هنر و مرگ و هنر و زمان یکی از مهم‌ترین گره‌گاه‌های اندیشه‌ورزی‌های مختلف بوده‌است.

از‌دست‌نوشته‌های نیچه و هایدگر گرفته تا موزه‌های فیلم‌های سوکوروف^۱، گویا هنر ماناترین ملجأ در برابر گذر زمان و پیامد ناگزیر آن است: مرگ و زوال. هنری که پهنه‌ای برای جاودان‌سازی یک شخص، یک تبار و یک نام بوده است؛ هنر به‌عنوان موضوع و ابزار مقاومت در برابر وحشت زمان، هنر به‌مثابه‌ی سازوکاری جهت ابدی‌سازی، مضاعف کردن و بازنمود خودکامه‌ی حضور.

از‌رسانس و طلایه‌ی ظهوراومانیسْم به‌این‌سو—مشخصاًدرنقاشی—خرابه‌ها نقش و موقعیتی مرکزی درتخیل جمعی، دربرانگیختن واکنش‌هایی متنوع —از نوستالژی گرفته تا رعب — از درهم‌آمیزی رویا و خاطره و هیبت ترس از میرایی یافتند. گویا ثبت این معماری‌های مخدوش‌شده که گذر زمان بخشی از کالبد آن‌ها را زدوده و از بین برده‌است رجحانی بود بر استیلای اثر هنری که در قامت راوی این ستیز با زمان، نامیرایی خود را به رخ تاریخ می‌کشد. گویا جذابیت بازسازی خرابه‌ها در جغرافیای بوم نقاشی پیش و بیش از هرچیز ناشی از اعلان نامیرایی هنر بود و حضور این خرابه‌ها در نقاشی، جدا از استعداد آرشئوسازی هنر، پهنه‌ای بود برای در نظر نگرفتن جنبه‌ها و سویه‌های ماتریالیستی خود اثر هنری و محدودیت‌هایش.

در ارتباط با پرتره‌ها مسئله‌ی زمان و زوال موقعیتی پیچیده‌تر می‌یابد. اگرچه شاید بتوان مدعی شد که همه‌ی هنرها متکی به وجود بشرنند اما در نقاشی پرتره، این حضور چه در کالبد ابژکتیو سوژه‌ای که بدل به موضوع نقاشی می‌شود و چه در هیئت ذهن سوِبژکتیو هنرمند، نسبت و موقعیت پیچیده‌ای از مسئله‌ی انسان، زمان و زوال و مرگ را پیش می‌نهد. اگر همواره در هر هنری حضور تماشاگر زمینه‌ای باشد برای تبدیل مادیت نمایش به یک ذهنیت، این‌جا خود حضور و نگاه موضوع نقاشی کارکردی کلیدی در تفسیر و سفر به فراسوی صحنه و فراسوی نگاه را داراست، یعنی جایگاهی که ظهور معنا مداخله می‌کند. به نظر می‌رسد در بین این میرایی واضع (نقاش) و موضوع (سوژه‌ی نقاشی)، سوژه‌ی تجربه‌ی هنری، یعنی آن‌چه در این تجربه ماندنی و پایدار است، سوِبژکتیویته‌ای نیست که هنر را تجربه می‌کند (یعنی فرد تجربه‌کننده نیست) بلکه خود اثر هنری است. آن برشی از تجربه و معنایی که بیش از هرچیز مراد این یادداشت است نسبت هنر، زمان و زوال است.

«روزی خیلی پیش از این اتفاقاً عکسی دیدم از ژروم، کوچک‌ترین برادر ناپلئون، که در ۱۸۵۲ گرفته شده‌بود. با حیرتی که هنوز هم قادر به کاستنش نیستم دریافتم: من چشمانی را می‌نگرم که امپراتور را نگریسته است.»

— رولان بارت، اتاق روشن

چنین خوانشی که در بطن آن نوعی منتسب کردن حقیقت به ابژه حضور دارد به‌معنای فروپاشی تفکر دوگانه‌اندیش سوژه–ابژه خواهد بود. به عبارتی تماشای تجربه‌ی یک پرتره‌ی نقاشی تا حدودی نزدیک‌ترین تجربه به نگرستن امروزی به یک عکس بوده است و گزاف نیست اگر بگوییم او سوژه‌ای است که احساس می‌کند درحال بدل شدن به یک ابژه است و هنگامی که به عکسی می‌نگرد تماشاگری می‌شود که مرگ را در مقیاس خرد تجربه می‌کند؛ مرگی که به تعبیر بارت از دو وجه سرچشمه می‌گیرد، اول این‌که تن و کالبد در بیکر بوم معوج و میرانده می‌شود و دوم این‌که سوژه در عین آن‌که هنوز زنده است، هنگامی که به پرتره‌ای از خود می‌نگرد، تک‌نگاهی از لحظه‌ی ازدست‌رفته‌ای در زندگی‌اش را فرا چنگ می‌آورد. به‌نوعی آن لحظه که در جغرافیای قاب نقاشی ثبت شده هرچند به ستیز زمان و زوال می‌رود ولی تجربه‌ی تماشای آن مرگ را احضار می‌کند. همین نقطه می‌تواند کانون مواجهه و تحلیل پروژه‌ی «بایگانی الف» باشد.

کالبد مادی خاطره

نخستین جایگاهی که در پروژه‌ی «بایگانی الف» مرکز ثقل نگاه مخاطب واقع می‌شود پارچه‌ای مچاله و آغشته به رنگ‌هایی بی‌جان است که جایگاه پیشین تابلو یعنی کانون نور و نگاه را از آن خود کرده‌است. درحالی‌که مخاطبی که استیمنت مولف را نخوانده درگیر بیش تفسیر نگریسته است، در بالای سر خود و زیر سقف با بوم‌های نقاشی پرتره مواجه می‌شود و پی می‌برد از پارچه‌های مچاله برای زدودن رنگ و چهره‌ی نقاش از این خودنگاره‌ها استفاده شده‌است.

این فقدان ناشی از پاک شدن رنگ و طرح و حضور تکه‌ای لخت از خود بوم در میان خودنگاره‌های نقاش، ما را به جست‌وجوی کدام حضور سوق می‌دهد؟ در ابتدا به نظر می‌رسد پارچه‌هایی که چهره‌ها را از روی بوم شسته‌اند به‌نوعی منجر به روایتی از فقدان انسان و صورت او شده‌اند که موضوع اصلی هر خودنگاره بوده و اینک موضوع غایب شده، ولی در سطحی گسترده‌تر نوعی نسیان را تداعی می‌کنند؛ چهره‌هایی که موضوع نسیان شده‌اند. این در ستیز با آن پیش‌فرض ابتدایی قرار می‌گیرد که هنر تنها درباره‌ی اهلی کردن، تصرف و شکل دادن به ماده نیست بلکه همچنین مقاومتی جانانه در برابر «وحشت زمان» است. از این منظر این نسیان و احضار آن روی بوم به مدد زدودن موضوع خودنگاره، خود زمان را بدل به موضوع نقاشی می‌کند؛ زمانی‌که هم زمان خانواری و تجربه‌ی بیوگرافیک است و هم زمان تاریخی؛ زمانی‌که همواره خود تعیین‌کننده‌ی تاریخ و اعتبار آثار هنری بوده و خود به موضوع هنر بدل می‌شود.

از این منظر پروژه‌ی «بایگانی الف» را می‌توان نزدیک به جنبش «هنر‌زنگار» دانست؛ جریانی معاصر در هنر تجسمی که تغییر در رنگ و بافت سطوح مختلف اشیای فلزی و غیره به دلیل زنگ‌زدگی و پوسیدگی را به موضوع خود بدل می‌کند. رنگ‌ها و بافت‌هایی وارفته و ازهم‌پاشیده که طرحی نو را روی سطح و بافت اشیا و اجسام ایجاد می‌کنند. به تعبیری دیگر، «هنر زنگار» هنر زوال است و موضوع آن بیش از هرچیز خود زمان است، زمانی‌که تبلورش را در کالبد رنگ‌ها و بافت‌های تغییرماهیت‌یافته می‌یابد و یکی از ایده‌آل‌های هنر و امرزیبا را به چالش می‌کشد: مانایی / پایداری / جاودانگی. ویژگی و تفاوت بنیادین پروژه‌ی «بایگانی الف» در این مسئله است که رویکردی ابژکتیو به زمان ندارد و هنگامی‌که می‌کوشد زمان را به موضوع خود بدل کند به میانجی دست‌کاری در آن، هدف خود و مرئی‌سازی زمان را ممکن می‌سازد. این احضار و دست‌کاری زمان چگونه ممکن است؟ مهسا الف پاسخ را در سویه و جنبه‌ی مادی هنرش می‌یابد؛ به عبارتی زمان نه

زوال، اثر هنرمند فرانسوی چارل لوئی کلریسو، ۱۷۸۲

در چارچوب مقولات جوهری قائم به ذات بلکه به‌عنوان مفهوم و پدیده‌ای که جامعه با ابزارهای اندازه‌گیری‌اش ساخته است. بر این مبنا یکی از ابزارهای ادراک و اندازه‌گیری زمان که استعداد احضار و مرئی‌سازی آن را دارد، نمایش زوال، فرسودگی و مخدوش شدن هستی مادی اثر هنری است. همان جنبه‌ای که مهسا الف با اعمال و نمایش آن در آثار خود کوشیده تا از طریق درهم‌تنیدن غیاب مادی در ابژه و نمایش پسمانده‌های هنری، تصویری مخدوش‌شده از ذهن راوی را نیز به مخاطب عرضه کند و به‌واسطه‌ی کارناوالی از غیاب‌ها او را در معرض این پرسش قرار دهد که معنا و حتی مرز مادی و کالبدی یک خودنگاره‌ی نقاشی کجاست؟ اگرچه در استیمنت و نیز یادداشت‌های نصب‌شده بر دیوار تماشاگر به‌نوعی دعوت به حضور در این بازی معنا و فقدان و تجربه‌ی تماشا و مشارکتی می‌شود که در آن سوژه‌ی حقیقی بازی نه شخص بازیگر (چه هنرمند و چه تماشاگر) بلکه خود بازی است و این بازی است که بازیگر را مجذوب و شیفته‌ی خود می‌کند، او را در دام بازی گرفتار می‌سازد و در این بند نگه می‌دارد. اما در عمل از حضور خود هنرمند در اثر هنری در یک خودنگاره — به میانجی ناقص‌سازی مادی و عریان کردن وجوه مادی ساحت اثر هنری — نه‌تنها کاسته نشده بلکه وجهی مشدد نیز یافته‌است. مولف /هنرمند این‌جا نه‌تنها در اصل اثر هنری بلکه در باقی‌مانده‌های آن نیز حاضر است. هر غیاب و فقدان، وجود او را فرا می‌خواند و موکدش می‌کند، چیزی که به نظر می‌رسد برخلاف ایده‌ی استیمنت اثر باشد و حتی برخلاف پروژه‌ای که در کتاب‌های خودش مدعی شده، چراکه مولف کماکان نه‌تنها دغدغه‌ی جنبه‌های مادی هنرش را دارد بلکه ناظر بر زمان درزرکرده و نش‌ت‌کرده بر مادیت آن نیز هست. مولفی که به شدت مراقب نشانه‌های غیاب اثر خود است، حضور خود را در قامت طراح صحنه‌ای که بیرون از ساحت بوم در نسبت تابلو و پارچه‌ها و متون روی دیوار نیز ایجاد کرده به عریان‌ترین شکل ممکن به رخ می‌کشد. در پستوی هر فقدان و غیاب آثار، یک مولف، یک من، یک هنرمند و یک سوِبژکتیویته، ناظر بر هستی اثر هنری، حی و حاضر است.



زوال، اثر هنرمند فرانسوی چارل لوئی کلریسو، ۱۷۸۲

۱) موزه در فیلم‌های کشتی روسی (۲۰۰۲)، سنگ (۱۹۹۲) و فرانکوفونیا (۲۰۱۵)
نقشی کلیدی در جست‌وجوی ساکوروف در ارتباط با نسبت هنر، زمان و تاریخ ایفا می‌کند. تداعی‌کننده‌ی این گفته‌ی گادامر در حقیقت و روش که «هنر سرمدی است. موزه‌ها و کتابخانه‌های عمومی مظهر تجسم‌یافته‌ی این هم‌زمانی هستند».

توضیح تصویر) شارل – لوئی کلریسو، «فانتزی معماری با خرابه‌های رومی»، ۱۷۸۲

Charles-Louis Clérisseau, "Architectural Fantasy with Roman Ruins," 1782

مهسا الف ← بایگانی الف

مهسا الف (م. ۱۳۶۹، اردبیل، ایران) مدرک کارشناسی خود را در سال ۱۳۹۲ در رشته‌ی نقاشی از دانشگاه هنر تهران دریافت کرد. او در کنار نقاشی و چیدمان، از سال ۱۳۹۱ در زمینه‌ی طراحی پارچه و لباس نیز فعالیت می‌کند و از سال ۱۳۹۳ مشغول طراحی و اجرای چیدمان برای ویتترین‌های شهری است. الف در اغلب آثارش در پی ایجاد «موقعیت» است. این رویکرد در سایر فعالیت‌های هنری او نیز دیده می‌شود. الف در اثر «فقط نویسنده کتابش را خوانده است» (۱۳۹۲) تلاش می‌کند تا زبان را به نقطه‌ی صفر آن بازگرداند؛ کتاب نمک‌سودشده‌ای که خواندن، تاویل و ترجمه را غیرممکن کرده است. «کتابخانه‌ی الف» (۱۳۹۶) و پس از آن «مقدمه‌ای بر کتابخانه‌ی الف» (۱۳۹۶) و مجموعه‌ی حاضر، «بایگانی الف» (۱۳۹۷) نیز در امتداد همان تفکر است؛ تفکری که حاضر است همه‌چیز را به نفع منویات مخیل مولف قربانی کند. مهسا الف در چندین نمایشگاه گروهی شرکت کرده است و «بایگانی الف» دومین نمایش انفرادی اوست. الف در تهران زندگی و کار می‌کند.



مهسا الف ← …ادامه می‌دهم، در جایی جنگ واقعیت عینی در برابر تجربه‌ی ذهنی‌ام تمام می‌شود و پس مانده‌ها در حالت بالقوه‌ی ماده می‌شوند راوی؛ راوی نه از جنس روایت‌کننده بلکه قرارگرفته در جایگاه روایت‌گر. پس مانده‌ها بیش از این‌که روایت‌گر خود بر دیگری باشند خویش را در برابر خویشان عربان‌تر می‌کنند. همه‌چیز ناقص است و تنها فقدان جای خالی را پر می‌کند.



<div>←</div>
Mahsa Aleph
<div>«صفحه‌ی آ-۱۱»</div>
From “The Aleph Archive”
Series
Paper Scratched with
Razor Blade, Paper Swarf,
Glass, Metal Clips
21 x 29 cm
Diptych
2018
مهسا الف
<div>«صفحه‌ی آ-۱۱»</div>
از مجموعه‌ی «بایگانی الف»
کاغذِ خراشیده شده با تیغ،
پراده‌ی کاغذ، شیشه،
گیره‌ی فلزی
دولتی

Fall 2018 < **ZARD** < 043

← ماده چیست مگر جز کثرت مصداق؟ گاه سوگند (گوگرد) شاهد نجات است از تهمت و نمک گواه است بر مصونیت و ماندگاری. همه‌چیز ناقص است و درک‌ناشدنی، مگر چنان‌که گوید: «از سخن پیش‌تر آ تا فراخی بینی و عرصه بینی. بنگر که تو دور نزدیکی یا نزدیک دوری؟»^۱ مهسا الف در نمایش اخیرش دو برخورد مجزا دارد به آن الفِ بیرون‌تاخته که هیچ آن را درک نکرد؛ در یکی نگاهی دوباره می‌اندازد به «مقدمه‌ای بر کتابخانه‌ی الف» که پیش‌تر در دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران (۱۳۹۶) به نمایش گذاشته شد و هم‌چون مقدمه که در انتهای نگارش متن نوشته می‌شود، دیباچه‌ای بود بعد از پروژه‌ی بزرگ‌تری به‌نام «کتابخانه‌ی الف» که هنرمند در آن موقن به‌گونه‌ای حفظ کتاب از دید مخرب خواننده به روش نمک‌سود کردن بود؛ در این شیوه‌ی نگهداری کتاب نه قابل خواندن است و نه حتی تورق. در برخورد دیگر ضباط تازه‌ترین پروژه‌اش به‌نام «بایگانی الف» می‌شود که مفروض بر یک منطق تدوین و ترتیب در چیدمان تصاویر و نشانه‌هایی است که به ماده تقلیل یافته‌اند. هر دو پروژه‌ی پیشین و اخیر در تکریم ماده اشتراک دارند اما رفتاری مجزا را در کنش بایگانی برگزیده‌اند.

در آثار مهسا الف فیزیک ماده بر کاربرد آن به‌عنوان مدیوم اولویت می‌یابد؛ نمک رسالت متن را به بهای ماندگاری‌اش سلب می‌کند، سوگند (گوگرد) سخن را می‌سوزاند و دستمال، پاک‌کننده‌ی خودنگاره می‌شود. نقاشی این‌جا دیگر نه یک کنش نقاشانه، که تنها ابزاری است مصرف‌شده در تدوین بایگانی؛ ابتدا هنرمند دست به خلق خودنگاره زده و بعدتر به مخدوش‌کردن آن پرداخته است. نکند شعر و نقاشی جز تقلیدی نباشد که در آن نه شیئی ساخته شده و نه آن‌گونه که باید به‌درستی شیئی توصیف می‌شود؟ در ادامه‌ی رویکرد ناخوانایی و شکست خوانش در پروژه‌ی «کتابخانه‌ی الف»، مخاطب در «بایگانی الف» نیز با یک موقعیت فقدان و روایت‌گری مواد (به‌ظاهر) روبه‌رو می‌شود. آثار در این چیدمان‌ها از ویژگی اصلی‌شان سلب شده‌اند؛ خودنگاره از هویت، کتاب از نوشته و سند از حجت. الف به صفر می‌رساند، ارزش‌زدایی می‌کند، تعالی را از نقاشی می‌گیرد و رسالت را از متن. بعدتر آن‌چه را که پس گرفته در شکلی جدید بازمی‌گرداند: باقی‌مانده‌ها.

در این‌جا باقی‌مانده‌ها روایت‌گرفقدان‌اند (به‌ظاهر) و در نقشی ضد مدیوم، پیش از مدیوم اولویت می‌یابند: نمک، گوگرد، دستمال پاک‌کننده و خرده‌تراش‌ها. برخلاف کتاب‌های نمک‌سودشده‌ی کتابخانه که مخاطب را در ورطه‌ای از انفعال به حال خودرها می‌کند، بایگانی بی‌شباهت به یک بازی رمزگانی نیست؛ یک رابطه‌ی دلبخواهی که برقرار است میان مواد و نشانه‌های مستتر در نوشته‌هایی که بر دیوار نمایشگاه نقش بسته‌اند.



۱) بریده‌ای از مقالات شمس تبریزی



Poster for “The Aleph Archive” Exhibition 2018 پوستر نمایشگاه «بایگانی الف»