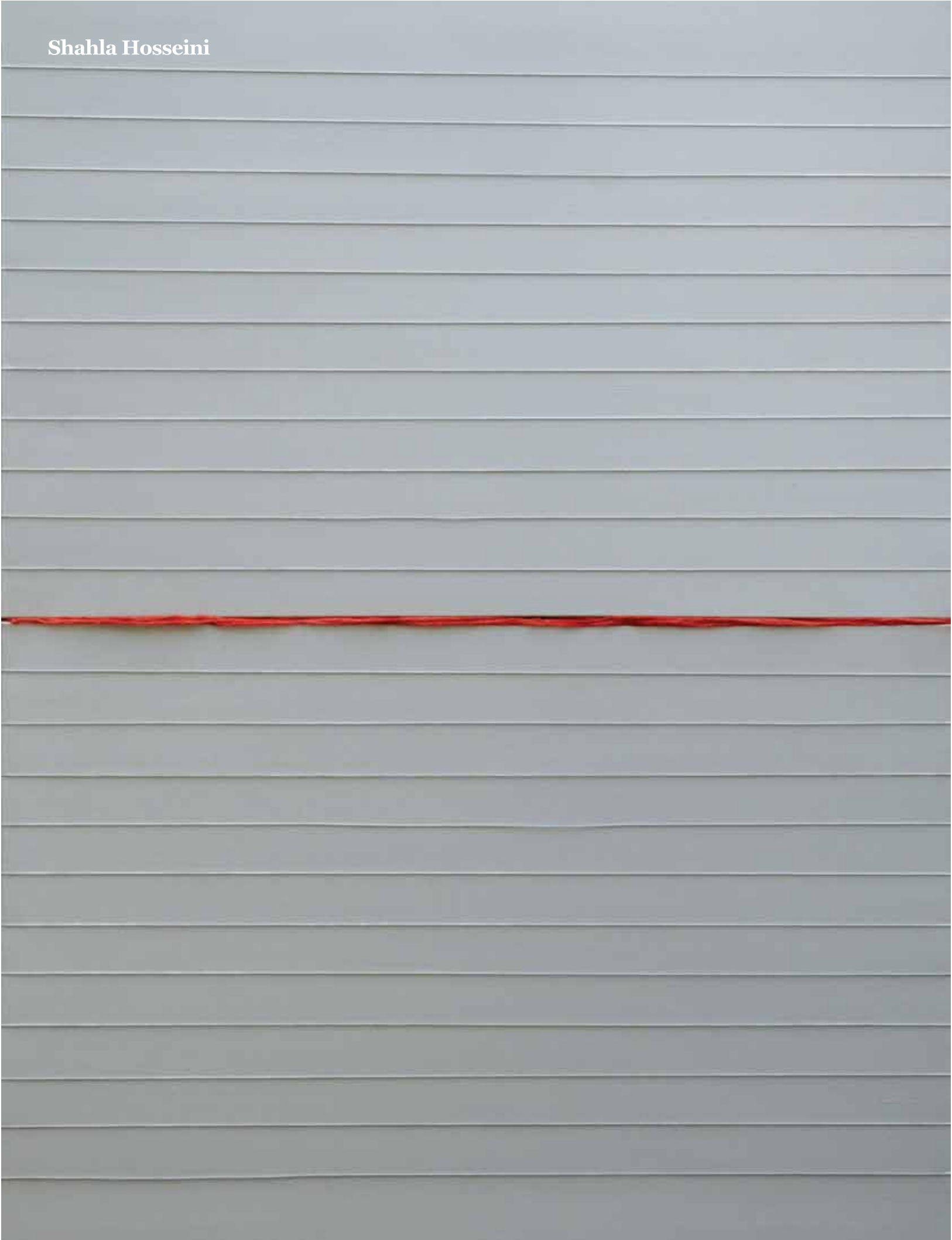


Shahla Hosseini

Published by O Gallery and the artist on the occasion of the exhibition at
O Gallery, Tehran
October 2 – 14 2015

© O Gallery 2015. All rights reserved. No part of this catalogue may be reprinted or reproduced or utilized in any form or by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording without permission in writing from the publishers.

Art Director
Iman Safaei

Graphic Designers
Iman Safaei
Kiyan Forootan
dabestanstudio.com

Printed and bound in Tehran, Iran by Contemporary Art Publications
contemporaryartpublications.com

Translations
Orkideh Daroodi
Simindokht Dehghani

Artist's Portrait
Leila Tayebe Rahimi
Amirhossein Biparva

Photographers
Amirhossein Biparva
Yahya Dehghan
Mehran Mohajer
Ali Mohammad Nafisi
Kaveh Seyed Ahmadian

Contents

07 Biography
Mona Zehtabchi

13 Selected Exhibitions

25 An Account of the Works of Shahla Hosseini
Alireza Rezaei Aghdam

53 A Chat with Shahla Hosseini
Behzad Nejadghanbar

89 Fereydoun Ave

104 Eleven Ways of Looking at Things in A Box by Shahla Hosseini
Vahid Hakim

Untitled, 2012
Watercolor and pencil on canvas
70x50 cm

Shahla Hosseini at studio, Tehran, 2015

Biography
زندگی‌نامه

Shahla Hosseini was born in 1954 in Tehran. Her parents noticing her interest in art and her curious character were both very supportive of her art and did everything possible to develop her artistic talent.
Shahla Hosseini began her academic education in art by registering at Behzad Institute of Art and then continued on at Tehran University of Art.
She held her first solo show, a collection of oil portraits and landscapes in 1977 before the revolution at Seyhoun Gallery. About 10 years after her first solo show, she showed a collection of works she had done during the 10-year war between Iran and Iraq in Sheikh Gallery. The following year, she showed her watercolors at the inaugural exhibition of Aria Gallery. Since then she's been continuously working in different mediums and has held numerous shows inside and outside Iran. In addition to being in the permenant collection of Tehran Museum of Contemporary Art, her work is kept in several national and international collections.

شهلا حسینی متولد ۱۳۳۳ در تهران است. او در خانواده‌ای فرهیخته بزرگ شد و تحصیلات رسمی‌اش را با نام‌نویسی در هنرستان بهزاد آغاز کرد و بعد از آن وارد دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد.
حسینی نخستین نمایشگاهش در قبل از انقلاب را در سال ۱۳۵۶ در گالری سیحون برگزار کرد. این نمایشگاه شامل پتره‌ها و منظره‌هایی با تکنیک رنگ روغن بود. تقریبا ۱۰ سال بعد از این نمایشگاه در سال ۱۳۶۷ مجموعه کارهایی که در دوران انقلاب و جنگ ایران و عراق انجام داده بود را در گالری شیخ به نمایش گذاشت و سال بعد نیز گالری آریا با نمایش آثار آبرنگی او افتتاح شد.
شهلا حسینی از آن زمان تا کنون به طور مستمر به خلق آثار هنری با مدیوم‌های مختلف پرداخته و نمایشگاه‌های متعددی از کارهایش را در داخل و خارج از ایران برگزار کرده است. آثار او در گنجینه‌ی موزه‌ی هنرهای معاصر تهران و بسیاری از مجموعه‌های داخلی و خارجی نگهداری می‌شوند.

Untitled, 1977
Oil on canvas
100x100 cm

Untitled, 1978
Oil on canvas
76x102 cm

Untitled, 1989
Pencil on paper
32x44 cm

Untitled, 1991
Watercolor on paper
54x43 cm

Untitled, 1993
Collage, watercolor, pencil and pastel on paper
55x65 cm

Selected Exhibitions
نمایشگاه‌های منتخب

2015
O Gallery, Tehran, Iran

۱۳۹۴
گالری اُ، تهران، ایران

2013
Khak Gallery, Dubai, UAE

۱۳۹۲
گالری خاک، دوبی، امارات متحده‌ی عربی

2013
Khak Gallery, Tehran, Iran

۱۳۹۲
گالری خاک، تهران، ایران

2012
Khak Gallery, Tehran, Iran

۱۳۹۱
گالری خاک، تهران، ایران

2010
Khak Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۹
گالری خاک، تهران، ایران

2008
Khak Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۷
گالری خاک، تهران، ایران

2006
Ave Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۵
گالری آو، تهران، ایران

2005
Ave Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۴
گالری آو، تهران، ایران

2004
Ave Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۳
گالری آو، تهران، ایران

2001
Ave Gallery, Tehran, Iran

۱۳۸۰
گالری آو، تهران، ایران

2000
Aria Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۹
گالری آریا، تهران، ایران

2000
Ave Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۹
گالری آو، تهران، ایران

1999
Golestan Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۸
گالری گلستان، تهران، ایران

1999
Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran

۱۳۷۸
موزه‌ی هنرهای معاصرتهران، تهران، ایران

1997
Malek Gallery, NJ, USA

۱۳۷۶
گالری ملک، نیوجرسی، ایالات متحده‌ی امریکا

1996
Gavle Palace, Gavle, Sweden

۱۳۷۵
کاخ گوئل، گوئل، سوئد

1995
Aria Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۴
گالری آریا، تهران، ایران

1994
Gitz Gallery, Berlin, Germany

۱۳۷۳
گالری گیتز، برلین، آلمان

1994
Aria Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۳
گالری آریا، تهران، ایران

1992
Aria Gallery, Tehran, Iran

۱۳۷۱
گالری آریا، تهران، ایران

1992
Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran

۱۳۷۱
موزه‌ی هنرهای معاصرتهران، تهران، ایران

1989
Sheikh Gallery, Tehran, Iran

۱۳۶۸
گالری شیخ، تهران، ایران

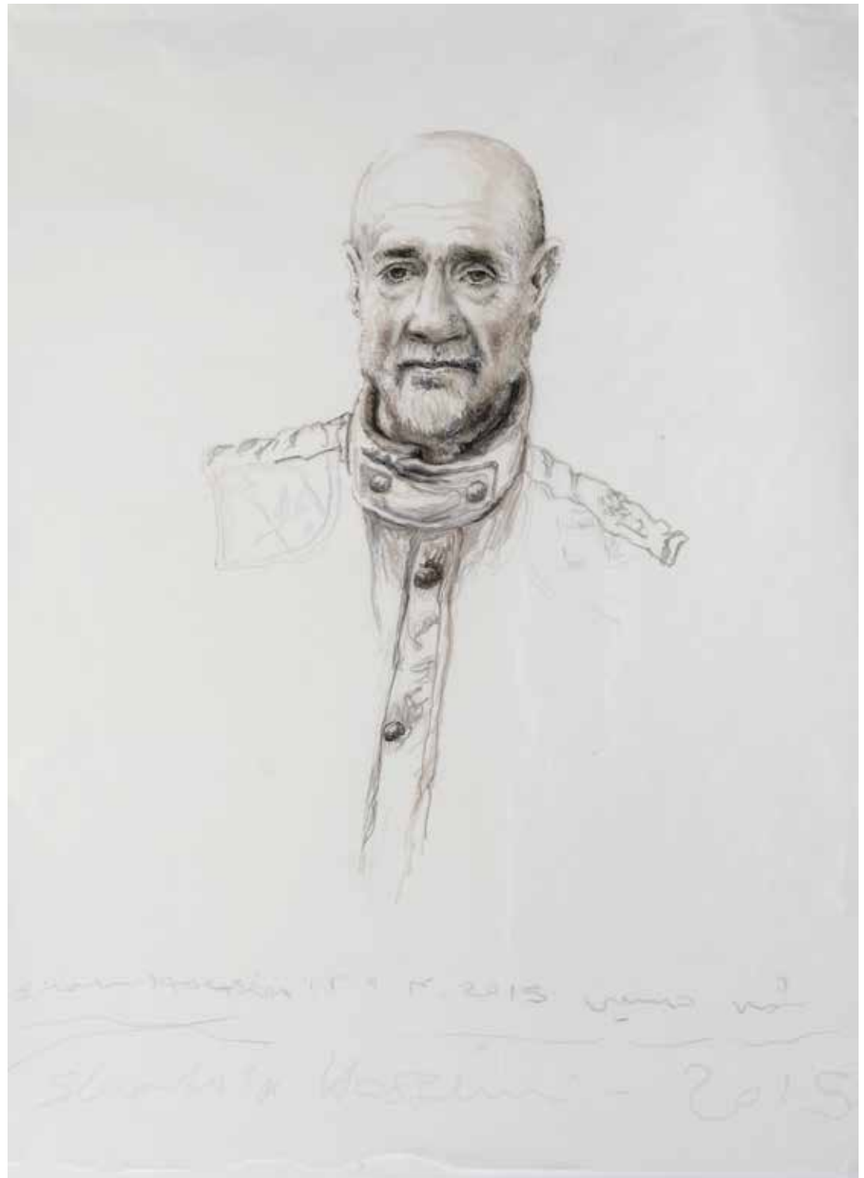
1977
Seyhoun Gallery, Tehran, Iran

۱۳۵۶
گالری سیحون، تهران، ایران

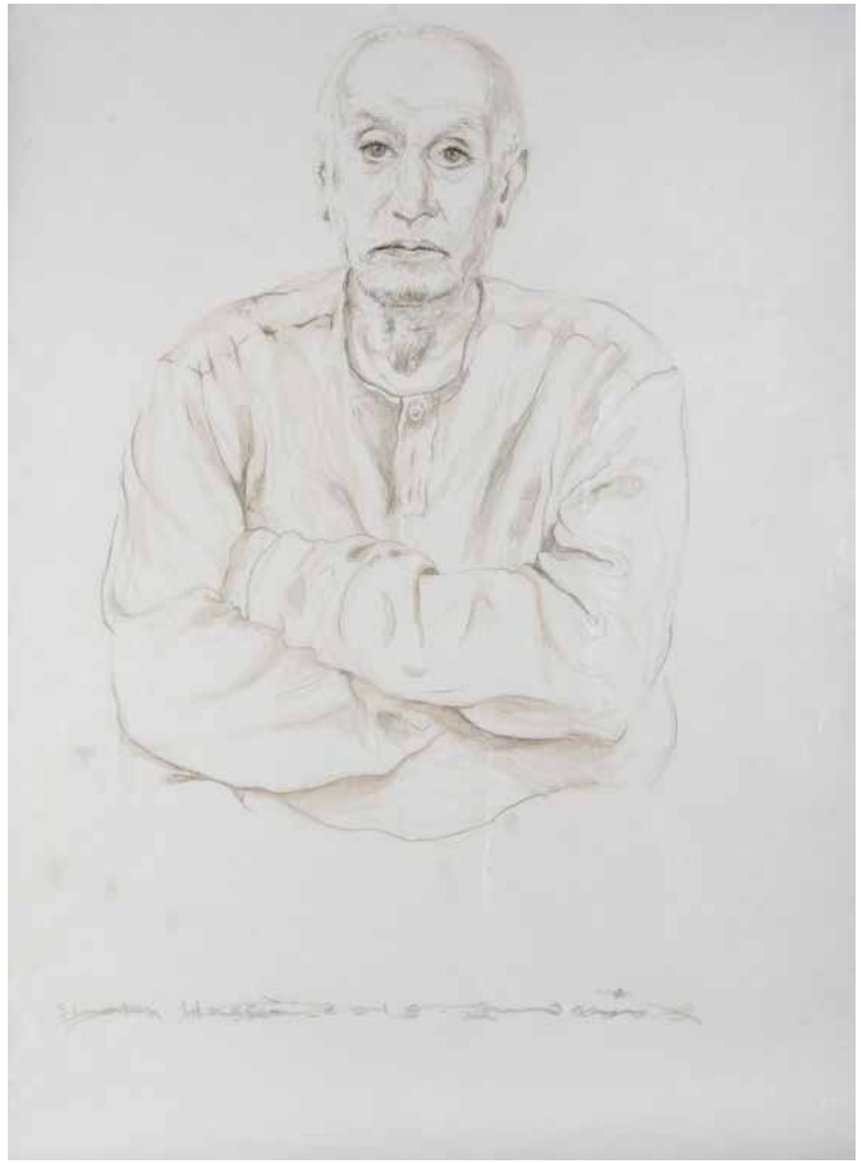
Untitled, 2014
Pencil on paper
65x45 cm

Untitled, 1990
Pencil on paper
82x58 cm

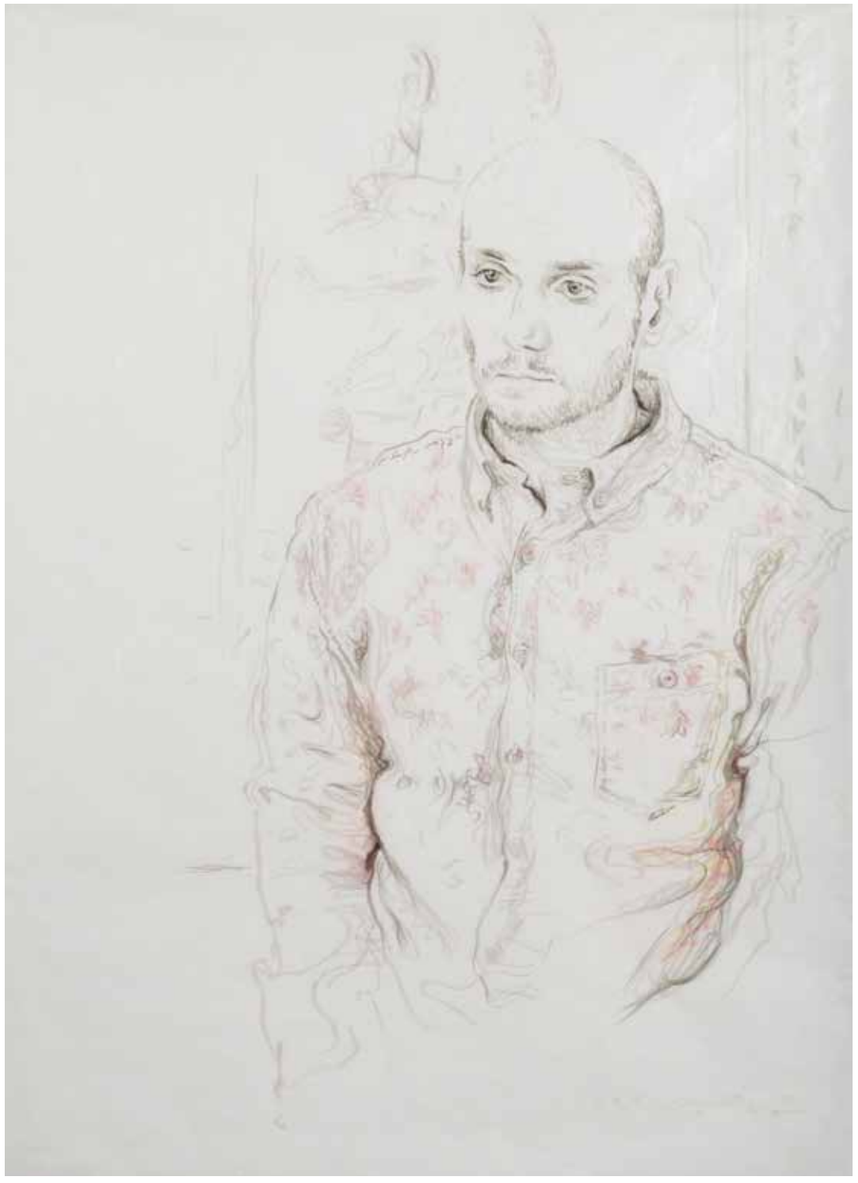
Untitled, 1995
Pencil on paper
90x65 cm



Untitled, 2015
Crayon on paper
55x44 cm



Untitled, 2015
Marker on paper
57x40 cm



Untitled, 2015
Pencil on paper
65x45 cm

An Account of the Works of Shahla Hosseini

Alireza Rezaei Aghdam

Happy, who had the skill to understand
Nature's hid causes, and beneath his feet
all terrors cast, and death's relentless doom,
And the loud roar of greedy Acheron.

Virgil [1]

In the past, before saving our “Likes” in folders on our computers, we would safeguard our mementos and beautiful treasures in boxes: old photographs, marbles, sea-shells, polished stones, small enamel dishes, cans and basically anything that we wished to transform beyond its ordinary self. In other words, our personal treasures had a physical identity and had not yet been integrated into an archive per se or on a large scale. We would place those objects into a box—a small, secure space in which these favorite things would reside. In this way, Shahla Hosseini’s artistic world unfolds within a home, however, a home which is neither private, tribal nor national. Instead, it is a metaphorical home that represents the universe and the earth that we inhabit. The box, the installations and the events taking place within them, are all the artist’s interpretation of the universe; one which possesses a more poetic, compassionate and humane understanding and has turned into a house providing housing for humankind.

In order to understand the thought process of the artist, it must be understood that we are not solely faced with just the artist’s cultural interests and impressions, and that which we see and stands out in the boxes of Shahla Hosseini, is related to her interest in science. Here, however, science does not mean the technological functionality in a work of art, its hypothesis or assessment. Here, science in the artist’s work is used for three motives: first is the visual aesthetics of tools, graphs, diagrams and mathematical formulas—the exploration in visual and aesthetic qualities within patterns in nature and the ironic assemblage of objects and industrial structures. Second is the complicated and complex presence of such objects in memory of the father. Anyone who is intimately connected to the artist, knows of her close affinity to this figure. In contrast to the dominant tradition of the father overshadowing the lives of his children with ethical values, here the artist’s father has maintained his presence by having left scientific research, handwritten engineering formulas, and enthusiasm and interest in existential matter. Although such biographical facts may limit the audience’s understanding here, one has to note that the art of Shahla Hosseini at its significant moments is a creative, extensive and essential interpretation of personal events, memories and traumas. This fact leads us to her third motive in using scientific symbols in her work:as symbols of proof and logic which are embedded within ambiguity, poetics, intuition and the negation of death. It is this failure of science to answer fundamental humane questions and the lack of spiritual peace fulfillment that propels Hosseini’s art towards a Khayyamic[2] notions. And not only is this true from a joyful and complacent standpoint but also from a scientific interest in understanding the limitations of human knowledge: scientific infatuation and agnosticism. Although science can explain life from its onset, however, it loses all its power in utter desperation at the moment of death.

Therefore, the artistic stage of Shahla Hosseini’s work is not the place of logical relationships and marked meaningful structures. Here, there is neither certainty nor proof and we stand before it, as we stand in the middle of our accidental, fragmented, illogical, fragile, miserable, beautiful, grand and indefinite existence.

1. Virgil. The Georgics. Second Book.
2. Referring to Omar Khayyam, a Persian mathematician, astronomer, philosopher and poet, who is widely considered to be one of the most influential scientists of all time.

The artist attains such quality for her abstract paintings are not mere conceptual and aesthetic entities. The symbols in her detailed and careful installations possess a detachment to the painting's perceptual and networked image of the painting: a thought provoking detachment that enhances their aesthetics to include semantics. Until now, we have regarded abstract painting as intuitive, conceptual and self-referential. Abstract painting has typically expressed contemplation and mysticism not through predetermined symbols but through the mere quality of painting itself. This quality is very much apparent in Shahla Hosseini's paintings as seen through the gaps, convex and concave shapes and large elliptical forms. Still, the temptation to make clear references to visual signs and symbols remains: lenses, mirrors, sexual symbols, etc. This desire for representation in abstraction becomes evident at key moments such as the gray monotone visualization of the eclipse. Thus from this cosmic stance, it limits the personal and unfounded interpretations of viewers. Visual language does not possess the palpable implications of a verbal one. Hence its vastness converts its condensed and metaphorical prepositions into a mysterious expression. This visual duality is most evident in her boxes and collages—abstract marks alongside ordinary, functional and implied elements. Representation of an episode; however vague, is still persistent and absolute though not with an unfamiliar and strange language. Letters and words are familiar but the structure and combinations have been combined in the figurative sense of the language and enigmatically rearranged.

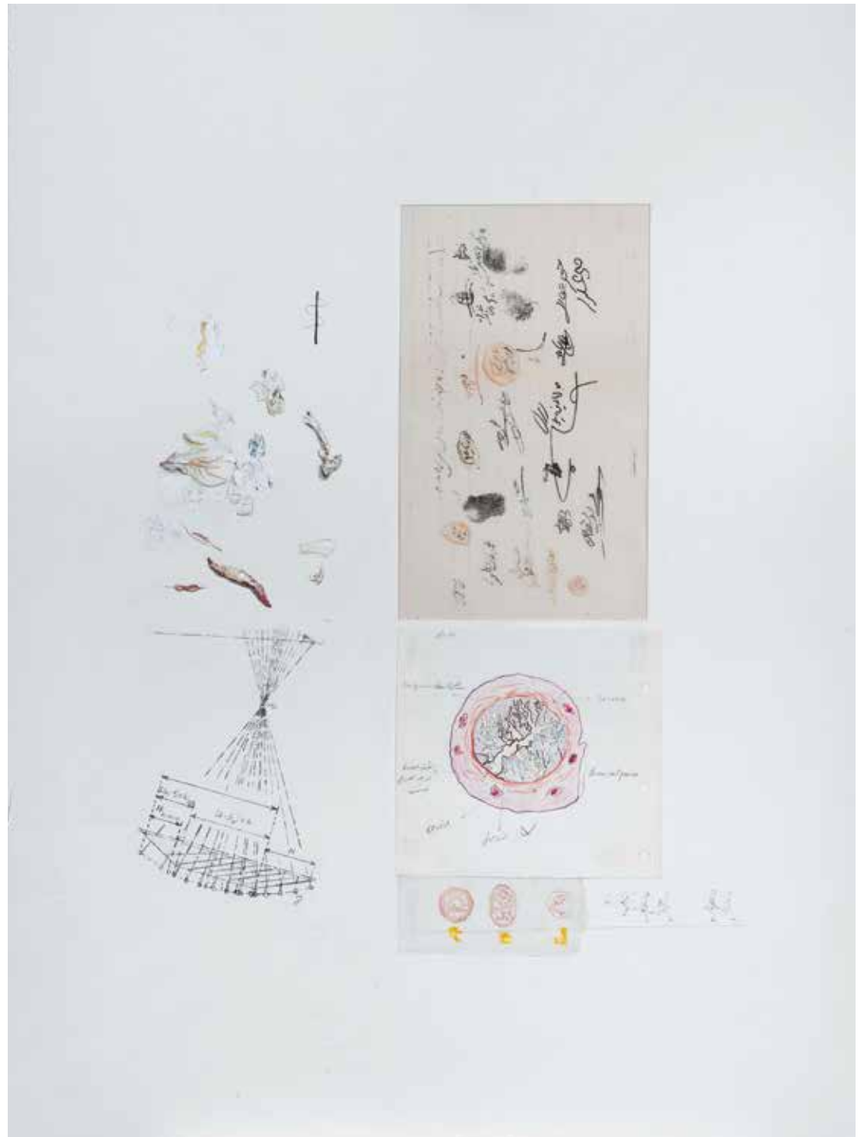
Abstract painting is likely to fall into extremist subjectivism and uncontrolled imagination: the undetermined discharge of insignificant matter. But here there is an issue that reaches beyond surface and color. The viewer is given important tools to recreate, interpret and decode his freedom. We are not abandoned in a void, instead the vitality of signs impart us with active vitality. These signs and symbols can be as cold and mechanical as scientific tools, as delicate as thin fiber fiber or a jagged piece of metal. The device of scientific notions is in charge of providing calibration, formulation and order to the universe. This device of notions is placed alongside the metaphorical painterly language and together they interact and affect one another in a double-sided construction and two-folded relationship. Tools find an aesthetical expression and images find a universal horizon. In the midst of all of this, occasionally a small sculpture of an animal, human figure, or a piece of bone is included. Consequently in the artist's assemblages, we are faced with the profound transition from scientific patterns to immense abstraction. A passage from the "existence" to the "being" of the universe. From the "existing" to the intuitive thought of "being." An oscillating motion that urges Vahid Hakim to ask, "Do the closest forms and the farthest thoughts possess the same state?" This approach is also evident in the artist's portrait drawings. Notice how facial expressions are made evident by simple and neutral lines yet possessing vulnerability and dependence in the extensive areas of white. One of the artist's most outstanding drawings is of her mother just before her passing. The face, sheltered by peace, weakness and

inevitable death is drawn within the endless depth of white. In each portrait, the artist presents traces of approaching death's solitude and of her mother's face but she does not imply within them feelings of fear and desperation and instead they are as Virgil says "without fear and with respectful silence."

Hosseini's work is to play with the functional regularities of objects. Therefore, they are of game-like installations that are self-explanatory. The rules and regularities of games are not necessarily the same symbolic doctrines as those in life and any combined allusions of nature are simply a symbolic gesture. To observe from the perspective of natural time, humankind's destiny and vast existence, renders any symbolic historical regulation devoid of any seriousness and authority. Human history has been made from various periods of games, which create new rules and regulations as we go forth. When we decipher an ancient inscription, we do not expect anything definitive to be added to our knowledge. Instead we comprehend how our ancestors played their lives and with what creativity combined nature with metaphor and myth. Hence the interpretation of an inscription or scroll is not merely a question of research, it clears an aesthetic aspect in relation to everyday activities. Some of the artist's paintings are similar to inscriptions with erased lines; in fact the interpretational action is itself the subject and supposition of the work. But here, interpretation deals with that very inscription and faded scroll. Even though we are not allowed to read metaphors of an indescribable reality, the vague inscriptions are nevertheless expressed in a halo of magic and sanctity. We are transfixed in the face of visual signs that cannot become. The magic of these inscriptions however, has been replaced by aesthetics and the aesthetics of these paintings refer to a beauty beyond our imagination.

Untitled, 1993
Watercolor, pencil and pastel on paper
55x65 cm

Untitled, 1993
Watercolor, pencil and pastel on paper
55x65 cm



Untitled, 2015
Watercolor, pencil and crayon on paper
77x57 cm

روایتی از آثار هنری شهلا حسینی

علیرضا رضایی اقدم

در گذشته پیش از آن‌که علایق‌مان در حافظه‌ی رایانه، در«فولدر»ها بایگانی شود؛ یادگاری‌ها و اشیای منحصربه فرد زیبایمان را درون جعبه‌ای محفوظ نگاه می‌داشتیم. اشیایی مانند عکس‌های قدیمی، تیله‌ها، صدف‌ها، سنگ‌های صیقلی، ظروف کوچک زجاجی، قوطی‌ها و هر شیء‌ای که با انتخابِ ذوق ما غسل تعمید می‌یافت تا از روزمرگی اشیا کاربردی به در آید. به عبارتی پیش‌تر گنجینه‌های شخصی‌مان عینیتی جسمانی داشت و هنوز در مفهوم آرشیو و در مقیاسی انبوه مستحیل نگشته بود. ما آن اشیا را درون جعبه‌ای می‌گذاشتیم، چهاردیواری کوچکِ دنجی که مانند یک خانه اشیا برگزیده را در دل خود سکنی می‌داد. از این رو جهان هنریِ شهلا حسینی، درون یک خانه می‌گذرد اما نه خانه‌ای فردی، قومی و یا ملی بلکه این خانه استعاره‌ای است از جهان و زمینی که ما در آن ساکنیم. جعبه، چیدمان‌ها و رویدادهای درون آن تفسیر هنرمند از جهان‌اند اما جهانی که در تعبیری بس شاعرانه، شفقت‌آمیزو انسانی در مقام خانه و مسکن نوع بشر درآمده است.

به منظور نزدیکی به ذهنیت هنرمند باید یادآوری کرد که ما صرفا با شخصیتی واجد علایق و طبع فرهنگی روبرو نیستیم، بلکه آن‌چه درباب اهمیت عینیت اشیا در جعبه‌های آشنای حسینی گفتیم تا حدی مربوط به تمایلات علمی هنرمند است. اما در اینجا علم را نباید به معنای کارکردهای تکنولوژیک در اثر هنری، و یا فرضیه و آزمایش در نظر گرفت. علم در کار مولف، در سه ساحت حضور دارد: اول به مثابه‌ی زیبایی ابزارها، نمودارها، نقشه‌ها و فرمول‌ها. یعنی جست‌وجوی بصری و زیباشناسانه در الگوهای تصویری علوم طبیعی و سرهم‌بندی اشیا و ساخت ترکیب‌های آیرونیک صنعتی. دوم مساله‌ی پیچیده و بغرنج حضور نشانه‌های علمی به مثابه یادمان‌های پدر. آن‌ها که همنشین و مصاحب هنرمند بودند به حضور پررنگ پدر در روان و خاطر او واقفند. در برابر سنت غالب که پدر تحت قواعد و اصول اخلاقی سایه‌ی خود را در زندگی فرزندان نشان می‌دهد، در اینجا یاد پدر با پژوهش‌های علمی، دست‌خط فرمول‌های مهندسی و اشتیاق و کنجکاوی در مواد هستی خود را ابقا کرده است. اگرچه ذکر این روایات زندگی‌نامه‌ای به دلیل امکان احتمالی حدگذاری بر خوانش‌های متنوع مخاطب چندان رواج ندارد اما باید اشاره کرد که هنر شهلا حسینی در لحظات مهم آن، ترجمه‌ای خلاقانه، گسترده و هستی‌شناسانه از مواجهات، خاطرات و تروماهای شخصی است. و در اینجاست که ما با ساحت سوم حضور نشانگان علم درآثارش روبروییم: یعنی نشانگان دانش اثباتی و یقینی که در زمینه‌ی گسترده‌ای از ابهام، شاعرانگی، شهود و در نهایت منفیت مرگ تعبیه می‌شوند. این ناکامی علم در پاسخ به سوالات بنیادین انسانی و عدم نیل به آرامش نفسانی است که هنر حسینی را واجد ذهنیتی خیامی می‌کند. نه از بُعد خوش‌باشی و عشرت که از حیث علاقه علمی در عین درکِ محدودیت‌های دانش آدمی. شیفتگی علمی و لاادری‌گری[1] فلسفی. اگرچه علم قادر است از شکاف تولد، به حیات جنین نظر اندازد اما در برابر شکاف فروکشنده‌ی مرگ در نهایت استیصال متوقف می‌شود.

بنابراین صحنه‌ی هنر حسینی مکان روابط منطق و سازه‌های معنادارِ مالوف نیست. هیچ یقین و اثباتی در کار نیست و ما همان‌طوری در مقابلش می‌ایستیم که در میان هستیِ حادث، چندپاره، بی‌منطق، شکننده، رنج‌آور، زیبا، والا و غیرقطعی‌مان جای‌گیر می‌شویم. هنرمند به چنین کیفیتی دست می‌یابد چرا که نقاشی‌های انتزاعی او صرفا کارکردی ادراکی و زیباشناختی ندارند، بلکه نشانه ها در چیدمانی پروسواس، واجد فاصله‌ای با تصویر ادراکی و شبکه‌ای نقاشی‌اند. فاصله‌ای تامل‌برانگیز که لایه‌ای مضاعف بر بعد زیباشناختی آن‌ها اضافه می‌کند؛ بعدی معناشناختی.

ما غالبا نقاشی انتزاعی را حسی، ادراکی و خودارجاع مشاهده کرده‌ایم. نقاشی انتزاعی رازورزی و کنش متاملانه را اغلب نه به طریق نشانگان قراردادی، که وسیله‌ی قابلیت‌های محض نقاشانه بیان کرده است. این خصلت در تابلوهایی از شهلا حسینی کاملا مشهود است مانند شکاف‌ها، اشکال محدب و مقعر و لکه‌های بیضی‌شکل بزرگ. اما هنوز در این تابلوها وسوسه‌ی ارجاع مشخص به نمادها و اشیای عینی رهایمان نمی‌کند؛ مانند عدسی‌ها، آینه‌ها، نمادهای جنسی و غیره. این میل به بازنمایی در نقاشی انتزاعی در لحظاتی مهم خود را با قدرت نشان می‌دهند مانند آن نقاشی خاکستری فام از الگوی تصویری کسوف. در اینجا نقاشی از لحظه‌ای کیهانی، برخوانش و دریافت‌های کاملا شخصی و بی‌قاعده‌ی مخاطب حد می‌گذارد. سخن تصویر دلالت‌های آشکار کلام را ندارد و گزاره‌ی متراکم و استعاری‌اش از فرط عظمت، در بیانی رمزی منتقل می‌شود. در جعبه‌ها و کلاژها با حد نهایی این دوگانگی تصویری

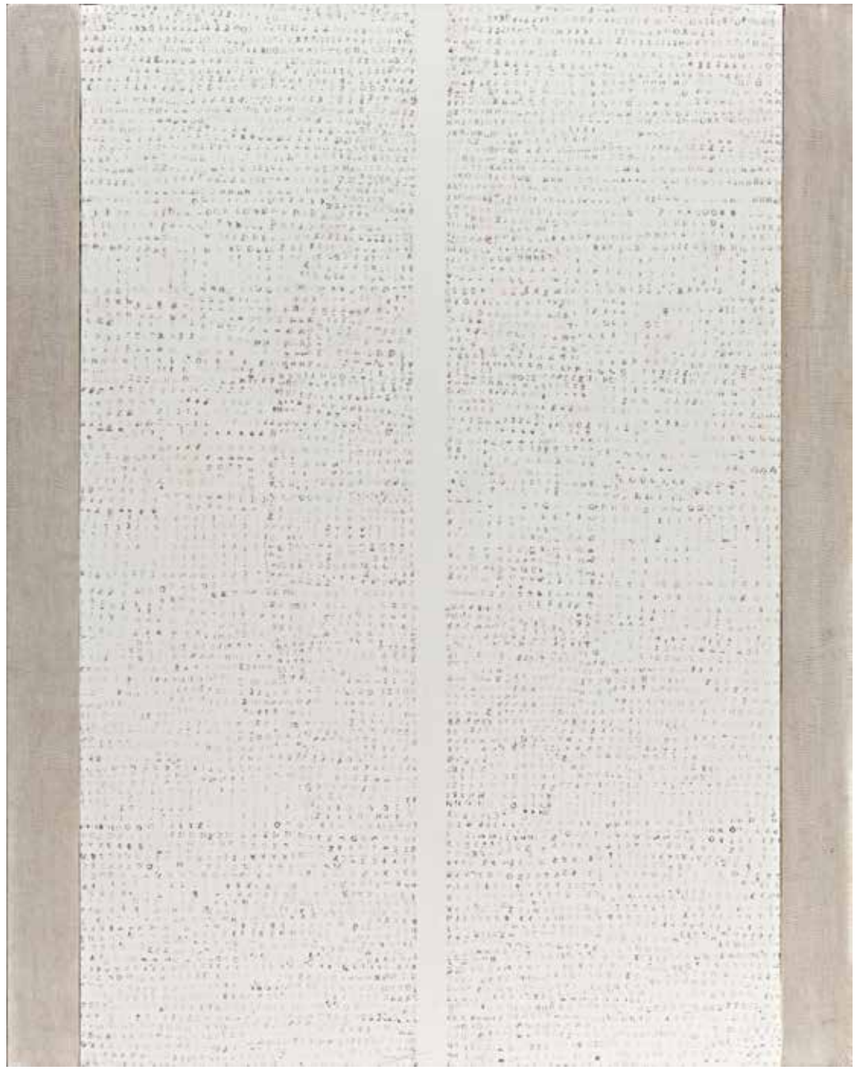
۱. agnosticism

روبروایم، لکه‌های انتزاعی به همراه عناصر روزمره، کارکردی و دلالتی. بازنمایی یک موقعیت- هرچند پرابهام اما مصرانه و قطعی- هنرمند همواره در حال سخن گفتن است، اما نه با زبانی ناآشنا و غریب؛ حروف و کلمات آشنایند اما ساختار نحوی کلام، ترکیب کلمات در بعد مجازی زبان برهم ریخته و درغالبی رمزی بازسازی شده است.

نقاشی انتزاعی مستعد فروافتادن در ذهنی‌گرایی افراطی و تخیلی بی‌بند وبار است، برون‌ریزی نامتعین خرده‌ریزهای بی‌اهمیت. اما در این‌جا مساله‌ای حضور دارد که فراتر از سطح و رنگ می‌رود. به مخاطب در برساختن آزادی‌اش، تفسیر و رمزگشایی‌اش، مصالحی مهم داده می‌شود. ما در خلا رها نمی‌شویم بلکه جاذبه‌ی نشانگان نیروهایی فعال را برما وارد می‌کنند. این نشانه‌ها و عناصر می توانند مانند ابزارهای علمیِ سرد و مکانیکی باشند و یا مانند نخیِ ظریف و مثل تکه فلزی خشن تعبیه شوند. دستگاه علائم علمی در کارِ درجه‌بندی، فرمول‌بندی و نظام بخشی به جهان‌اند. این دستگاه علائم در مجاورتِ زبان انتزاعی نقاشانه قرار می‌گیرد و در ساختی دولایه و رابطه‌ای دوسویه برهم اثر می‌گذارند. ابزارها بیان زیباشناسانه می‌یابند و تصاویر بعدی جهان‌شناسانه. همچنین در این بین بعضا مجسمه‌ی حیوانی کوچک، اندام انسانی و یا تکه استخوانی اضافه می‌شود. بنابراین در اسمبلاژهای هنرمند با نوعی حرکت عمق از صورت محسوس به الگوهای علمی و سپس بی‌کرانگی انتزاع روبروییم.

گذری از «بودن» شی تا «شدن» هستی. از امر«موجود» تا فکر شهودی بر«وجود». حرکتی رفت و برگشتی که موجب می‌شود وحید حکیم در نوشتاری درباره‌ی آثار شهلا حسینی به نام «شکافی نافرجام در ضخامت جهان» این سوال را مطرح کند که « آیا نزدیک‌ترین شکل‌ها و دورترین پندارها را ماهیتی یکسان است؟» ناگفته نماند رگه‌ای از همین رویکرد هنرمند را در طراحی‌های پرتره‌ی او هم می‌توان مشاهده کرد. نگاه کنید که چگونه کانون عاطفی چهره با خطوطی سهل و ممتنع ثبت شده اما با کیفیتی از آسیب‌پذیری و بی‌پناهی در سفیدی گسترده‌ی کاغذ رها شده است. یکی از طراحی‌های شاخص هنرمند، چهره‌ی مادرش کمی قبل از مرگ است. چهره در حجاب آرامش و ضعف و احتضار به بعد بی‌انتهای سپید کشیده می‌شود. در هر پرتره‌ای از هنرمند، رد تنهایی دم مرگ، رد چهره‌ی مادر حضور دارد؛ اما نه با احساسی از هراس و استیصال بلکه مانند شعر ویرژیل، بدون ترس و با سکوتی احترام‌آمیز.

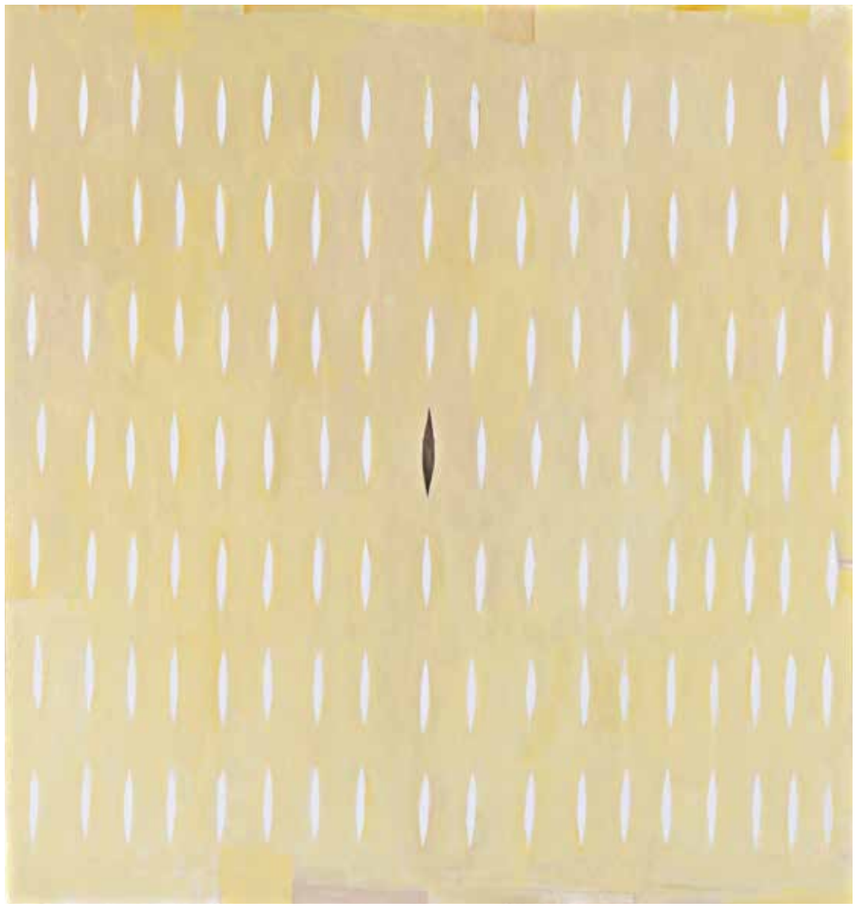
کار حسینی برهم زدن قواعد کارکردی اشیاست. از همین رو چینش آن‌ها نوعی بازی است، یعنی قواعدی دارد که در درون خود آن‌ها تعریف می‌شود. قواعد یک بازی صرفا دستورالعمل‌هایی به موازات اصول نمادین زندگی نیست بلکه تعلیق این اصول، و برهم زدن توهم طبیعی بودن هر قاعده‌ی نمادینی است. نگریستن از دورنمای زمان طبیعی، سرنوشت بشری و هستی بیکران؛ هر قاعده‌ی نمادین تاریخی را از جدیت و مرجعیت خالی می‌کند. تاریخ انسانی از دوره‌های گوناگونِ بازی، یعنی وضع مداوم قواعد جدید ساخته شده. وقتی شکسته کتیبه‌ی باستانی‌ای را می‌خوانیم انتظار نداریم به علم یقینی‌مان چیزی اضافه شود اما می‌فهمیم که نیاکان ما چگونه زندگی‌شان را بازی کرده‌اند و با چه تخیلی طبیعت را با استعاره و اسطوره آمیخته‌اند. پس تفسیرِ کتیبه و طومار نه صرفا مساله‌ای پژوهشی که بُعدی زیباشناختی را در پیوند با مناسبات زندگی آشکار می‌کند. هنرمند تابلوهایی دارد که شبیه به کتیبه‌هایی با خط پاک شده اند؛ در واقع کنش تفسیری در نفس خودِ دست‌مایه و موضوع اثر هنری شده است. اما تفسیر در اینجا با همان شکسته کتیبه و طومار رنگ‌برگشته سروکار دارد. اگرچه از ما خواندن استعاره‌هایی از حقیقتی تعریف‌ناپذیر هم سلب شده، اما کتیبه‌های گنگ همواره در هاله‌ای جادویی و تقدس‌آمیز تعریف می‌شوند. ما همواره در مقابل سرنخ‌های عینی‌ای که راه به حقیقت نمی‌برند میخ‌کوب می‌شویم. جادوی کتیبه‌ها اما در اینجا جای خود را به زیباشناسی داده‌اند؛ زیبایی تابلوهایی که به فراتر از زیبایی اشاره می‌کنند هرچند ما نمی‌دانیم به کجا.



Untitled, 2006
Acrylic on canvas
150x120 cm

Untitled, 2009
Mixed media
150x100 cm

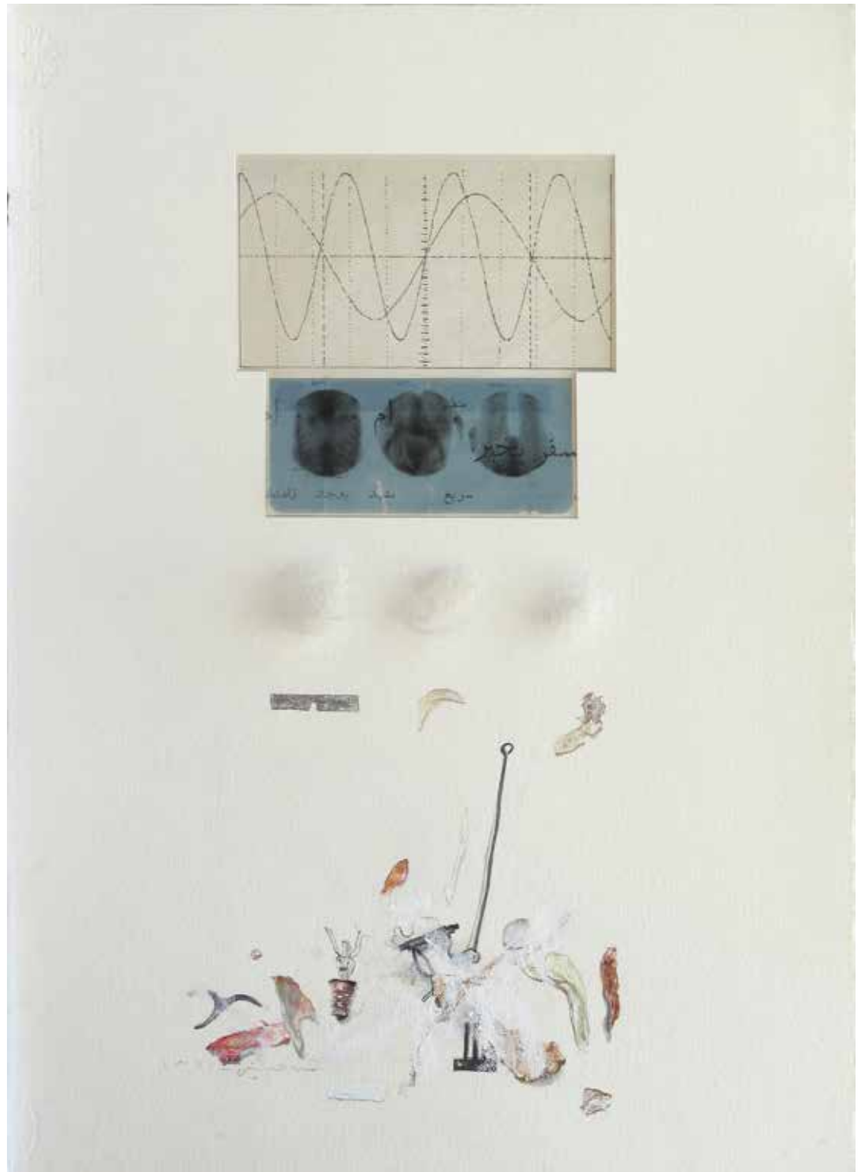
Untitled, 2014
Acrylic and mixed media on canvas
150x75 cm



Untitled, 2002
Acrylic on canvas
100x100 cm

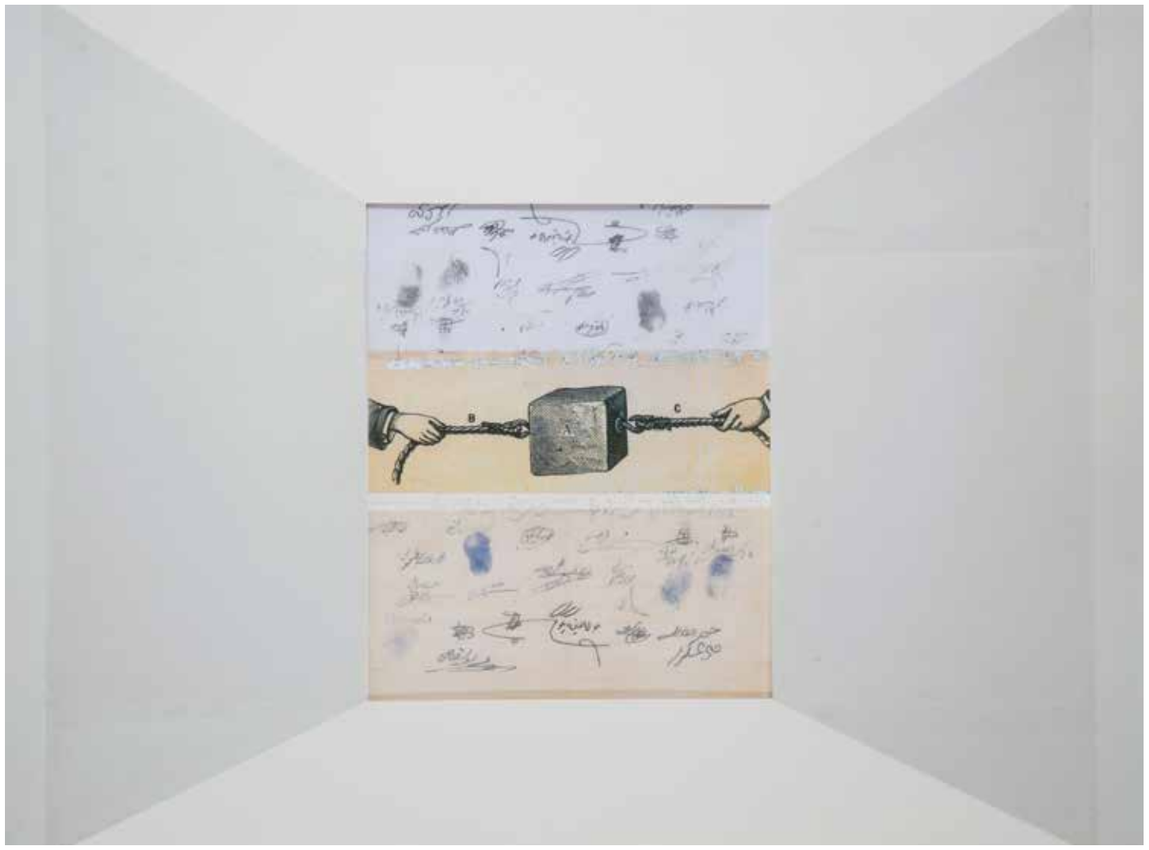
Untitled, 1999
Mixed media on paper
90x60 cm

Untitled, 1994
Pencil, acrylic and watercolor on paper
75x55 cm



Untitled, 2012
Mixed media on paper
75x57 cm

Untitled, 1993
Pencil, watercolor and acrylic on paper
87x59 cm



Untitled, 2015
Collage on paper
76x57 cm

A Chat with Shahla Hosseini

Where shall we begin from?

From here and now. I'd like to insist on the present time and the connection between time and space. I am about to turn sixty-one and publishing my work in form of a book in 2015. We will have a compact form of my different series and work, the 30-40 years of my career, and in general, we will see where I started from, where I stand, the quality of the works and so on. I believe our conversation should express my opinion and what the whole story is about.

So maybe we should begin with your childhood.

Fortunately, I was born to a family who considered cultural issues very important. I was free to make my own choices, and since I painted, they took me to visit museums. When I was twelve years old, I had the chance to look at authentic works up close. I was sixteen when my father took me to Europe, and I visited all the museums in Rome and Paris. I visited the best exhibitions held at the time, such as shows by Picasso, Signac, and the surrealists who fortunately there were many of. Never did my family prevent me from being a painter, and I always had the facilities to do as I wished. This raised my expectations for visual arts. I was a lucky person in my own time. I should also add that because of my father's work, I grew up next to a cane factory in the middle of nature with animals and I felt absolutely free until I was 7 years old. I gained a profound amount of experience from a natural-industrial atmosphere. From my very early ages, I used to collect fossils, stones and even turtles' shells and put them in boxes. There were always mechanical objects in these boxes as well – things like a watch without its dials or the tiny broken-down parts of watches and things of that sort.

Tell us a little bit about your education and its effect on your career.

My father found the school of art for me, told me about the time of the entrance exam and took me there himself. Since high school, I always tried to see the world for myself before the teachers said anything and try to find my own perspective. I tried to understand my own space and taste. I had always been rebellious both at school and university. My professors were Marco Gregorian, Behjat Sadr and Ali Azargin and they always complained that I didn't listen.
My first solo exhibition was held at Seyhoun Gallery the year before the Revolution. And then there was the revolution and the war. For eight years there wasn't much happening artistically and the galleries were closed. During the War, I worked with watercolor for sometime. The relation between objects became important to me since then. When you draw things, there should be a relationship between them, something has to happen between them. You think they are having a conversation with each other, an energy that you have to listen to. Then you realize that the objects, themselves, are important to you. Their content and their texture is important. You see them somewhere and naturally there is a necessity for you to paint them. You like their substantiality. For instance, you are intrigued by the ambiguity of a strand of hair or the reflection of a metal's shine, and that is why you make boxes. The story of the boxes started here. But paintings and portraits continued as well. There was a time that I painted more than I made boxes.

Tell us a little bit about the effect of war on your work.

The most direct effect happened at the time of the bombardment of Tehran. At that time of bombing, you obviously couldn't work in your studio. And when you are a woman and you can't go to war, you really don't have a real relationship or understanding of the war zone. I mean here, we were passive but in a war zone you are active to some extent. The effect of it was really reflected in my work after the war. Aria Gallery opened with an exhibition of my works. I remember a friend of mine saying something very interesting about my work. She said it's as though it's world war and the whole universe has disappeared and you have found and collected the remnants of everyday life in a deserted place. The works were gloomy. And of course the relationship of the works to the war was not clear for many people.
Later I worked on bricks and I placed some objects inside them. I showed them at Fereydoun Ave's Gallery 13. I also made a few cocoons. Overall I'm more concerned with space than color. I mean a space in which something is happening around it and is active. For things to have a dynamic. My work, even my paintings, is related to mass. What I am trying to say is that the objects and space themselves are important to me.

How do you choose the objects you put inside your wok?

Let me read you a part of a poem by Gérard de Nerva.

Respect an active spirit in the creature:
Each flower is a soul open to nature;
In metal a mystery of love is sleeping;
'All is sentient!' Has power over your being.
Fear the gaze in the blind wall that watches:
There is a verb attached to matter itself ...
Do not let it serve some impious purpose!
Often a hidden God inhabits obscure being;
And like an eye, born, covered by its eyelids,
Pure spirit grows beneath the surface of stones! [1]

This poem very well expresses my feeling towards objects. I look at objects as though they have a spirit and they are alive and I have to listen to them. I truly respect them and I don't try to control them. In fact, I want to discover them from the within. Of course I choose their space and background. And I'm not at all after cliché and obvious symbols. I feel. I think there is a relation between objects. Of course the aesthetics aspect of it is also very important to me. This way I can be free of myself. We humans think that we are very important creatures, we are smart and that we are at the center of universe ... well I don't think so!

How important is the audience here? Is it important for you to produce work for the Iranian audience?

I don't have a certain audience. I live in this world and the issues of the world are my issues. Because we are in the middle of different things happening and the whole world is connected. If you look at it this way, you see that the only way to survive is to work. Then some relationships become necessary for you, like the relationship you have with animals, the animals that have been eliminated in the city life. Overall, the whole concern is to survive. Because I'm not very optimistic about the future. Well I'm not pessimistic either.

1. From Pythagoras

You mean the future of the human race?

Yes. Because with this speed that we are consuming, there is no control on it. Then you look back and think to yourself how can you survive in such a world? To survive, you want to maintain a close and intimate relationship to those things that are still not forgotten and are important to keep your relationship with. You want to stick to them and work with them. This way, it seems as though you are swimming against the flow. And this has been my character since childhood. I never followed the flow.

You mean what's important to you is the pleasure you get from making art. That unique quality of moments.

Indeed. That feeling you feel when you are working. These moments and their quality and what's left, which is not much. It's as though you want to taste and play with this moment in your mouth as you do with a delicious piece of food and you want to collect what you've connected with and lived with and enjoyed from your surroundings. It is because of this that my intention is not at all to shock or to create a huge event. I don't think it's necessary to explain anything or add something to say for instance what I'm doing is important or even necessary. But working is necessary for surviving. I have been painting professionally for forty years, if you don't count the years before. I knew I wanted to be a painter since I was eight years old.

So working is he key to survival?

Exactly, it is the key to survival. We live at a time in which we are bombarded with news. Every day something strange and odd happens. For instance, the financial situation or the dilemma of immigration that we are faced with everyday and you can't ignore them. I can't live without news. Even so, it's as though things are getting heavy and serious from one side and to lighten up you have to go find things that will lighten you up. Same as life itself and all the objects that are envious of one another but don't impose themselves on you. In fact, the reason that my work is becoming whiter, lighter and more neutral is because I can no longer stand the pressure of color. I'd like for my work to progress slowly. Let me put it this way: I want to create a space for you to go seek, not for that space to impose itself on you. You can have it and go look at it when you feel like it and this may not work in this competition that everyone is involved with. Today's art is very much saturated with journalism. I think you have to do your work and let it do its thing rather than trying to say something strange or shocking. What's important is for you to make it work and then you'll feel good about it. In a way that it reminds you to look. It is the work that makes you look. It puts you in a corner and makes you look at it. We have forgotten to go look at works. We have to look. We have to put time. Even though it happens very rarely, it still happens for someone to decide to go look at a work and once you start looking, you will always look.

Do you think the definition of art and its functionality has changed? Has its nature changed?

Yes very much so. We come from an extinct generation. I still get emotional in front of Rembrandt's work. Or for instance I adore Piero della Francesca's work. These are my way of measurements. They posses such quality of sensitivity, power and beauty that unlike many new work don't have an expiration date. It's like a book in contrast to a magazine. My expectation from a painting is a lasting masterpiece. Maybe the kind of experience I feel with Rembrandt's work, our grandchildren or children will feel with drawings or comic strips.

To what degree is your work influenced by world events? For you, is art a way to get away from what's happening in the world? Or can we see the impact of the outside world in your work?

In my opinion, you can see the effect of the outside world in the works: that bitter feeling that exists in the world. If you look carefully at the works, you'll see that even though everything is very clear, that being inside the globe for instance is very isolated and it's as though it's stuck in a bubble and there's nothing that can be done. In fact, outside disasters play an important role, but not in a direct way. Because when you are direct, I think you get closer to stating a motto. I'm not at all closed to what's happening in the world and I think they leave their impact on my work. But it's not my job to interpret what's happening in the world or offer a solution. In fact, it's not the responsibly of art to do this. But I live in this world and am spending my time with the product that I've created in the past forty years and I'm constantly in contact with objects and my surroundings. Incidentally, I sometimes try to give a hint about the series I'm working on cause it's not like I can't talk about them or I don't know what I'm doing.

While we are on the subject, I think like a small thread, time connects most of your work together. Not to say that time has been the conscious theme of your work but one can tell that the creator of such work has been involved in a way with time and the attempt of objects and emotions to survive. It's similar to the concern found in Marcel Proust's "In Search of Lost Time." In such way that objects are not just expressive of personal individual nostalgias but in fact speak of an impersonal time.

Time has been my concern and will definitely continue to be. The same with its relation to space. The objects I use have a life span and come from the remains of another life in the past. But to be honest I don't have a nostalgic feeling towards objects and there is no regret. They possess energies that I'd like to discover and for them to continue to live regardless. Especially when they begin to converse with other objects. About the boxes, I determine the time they begin their conversation but the pleasure I experience during work is because of time and it's important that it's not at all nostalgic. In fact, it's related to the core being of the objects' existence. Even though there is something in common between them, what a piece of stone does is different from what wood or metal do and that's because of their active quality. When people feel these, they become lighter and recognize their own relationship to them. The quality of the element of time becomes physical. What I mean is that unlike museums where objects are separated from everything else for the sake of recording the history, here everything has an active relationship with everything else.

How are the works presented this time different from your previous work? For instance, I've noticed that the form of your boxes has changed. Is there a special reason for it? It seems you have focused more on drawing.

The objects are much smaller in these recent boxes. I want people to not forget to look at small things as well. In a world, where huge dimensions are generating shock, these small works can also do their thing. We don't pay attention. Because even here in Iran, everything is huge and abundant and we are relatively paying less and less attention to seeing. Our sympathy towards seeing is becoming less and we are forgetting to see. And this is my concern: for my sympathy to not be diminished and have a wider scope.

What do you think about the remarks that find feministic elements important in your work?

A period of works that people say have feministic elements don't have direct feministic references at all and I find them to be more humanist rather than feminist. There is no doubt about me being a woman, and it being difficult to work as a woman. Especially here in this geography. But the subject is very interesting. In fact, those gaps that they say is related to feminism is related to when I lost my father. I loved my father very much. And the gaps that are in my work are related to that period. Suddenly I felt as though my father left through a gap. In fact, the experience of that loss resulted in these works. And that gap was in his eyes. I mean I felt that his spirit left his body through his eyes and this was a very deep, strong and shocking experience for me that I couldn't resist against. And I had to make those works. When my father passed, I was in such a bad state that I went to Kelardasht and made a 6-meter long work. And it all came from that feeling of the eyes and what happened. He had left and the only thing I didn't think about was feminism. But I understand why people would interpret them that way. Even though I am a woman, it's very difficult and I don't deny it at all that this is an important issue for me. But it doesn't have a direct relationship to my paintings. I sometimes get mad and ask do we not have an identity that we have to search for it so much? Do we have to prove anything? What's obvious doesn't need to be pointed out so much!

Direct reference to such subject is of course very common these days.

It was popular at a time but I never bothered with it. No! It's never been an issue of feminism or identity. For instance, I recognize miniature references in my work but I don't want to point it out and say it's this way or that way because miniature is also a part of me.

Can you tell us more about this last show at O Gallery?

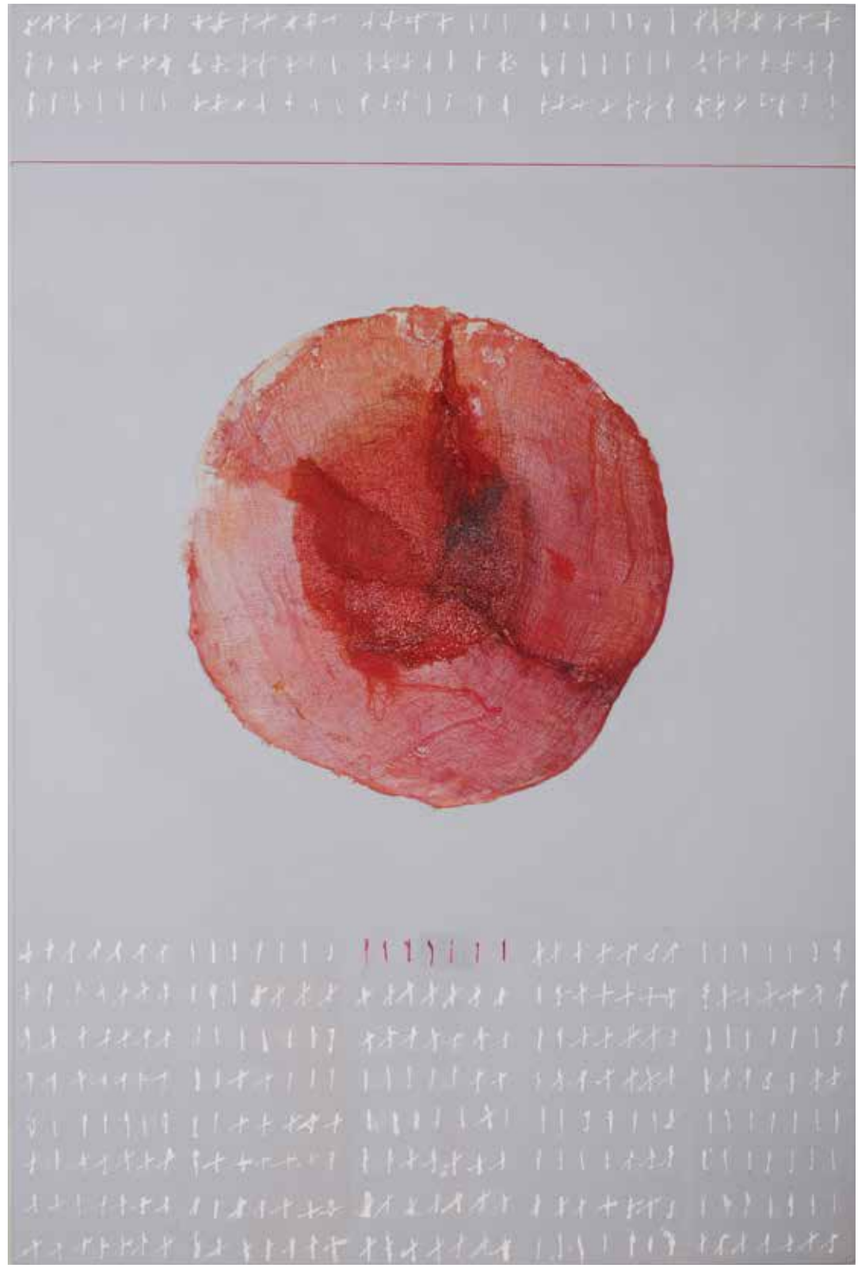
Last year I didn't have a show. So much has happened in this period of my life and different political and social issues have coincided with personal situations that are not necessary to get into. But these very issues allowed me to not be concerned with the show's feedbacks to some extent, unlike before. And it's not because I don't care about the audience, it's because I've worked much more freely. And I'm very satisfied with its result and the time I've spent and the works that have come out of it. It was a new experience for me.
Every decade changes a person's scope of abilities and her way of looking at things. I used to think that being 40 is very good and then I turned 40 and thought 50 must be interesting and now I see that being 60 is also very good. In fact, you reach a point when you are 60 that you can only reach when you are 60. I feel strongly at

ease at this age. At 60, you feel like you have spent most of your life and not much is left. You feel closer to death. The concept of death is not at all obscure for me. The acceptance of death is necessary. Because the more you accept it, the better you can live and it's the only thing that happens to all of us. It's possible for us to not get into an accident, or not get married or not have kids and a thousand other experiences but death is a definite experience and what's important in the works is that sense of "being" and it is because of this that the concept of time and its relation to space is important to me. Each space has a different quality of time. For instance the time and moments spent in a place with 10 entrance and exit doors is very different from time spent in a solitary prison with an iron door that doesn't open from the inside. There you can never tell what is the present time and what is the future time? It's the spaces that determine the quality of time. And it's important to see them together. To define it, I have to start from when I began and that's something the book will collect and show to some extent my vision of the future as well.

Can you also explain about the title of the exhibition?

My most recent exhibition is titled "Games." I've tried to invent my own games. Even in paintings, sometimes there are some games. I think games are the basis for everything around us. From the human gene to financial and political rules and regulations of the world to the news that we hear ... They all are a kind of game. Why do kids play? Because they want to practice living the real life. And I am playing my own games. In fact, I see where I stand with things or maybe I mix everything up and eventually make up new rules.
This exhibition is first and foremost for myself. Not out of selfishness but because I want to see where I stand. I want to see what I have done and what's before me. I want to see the collection of different works together. And about the book, I have to say that a book of painting is more an archive and is very different from the real works.

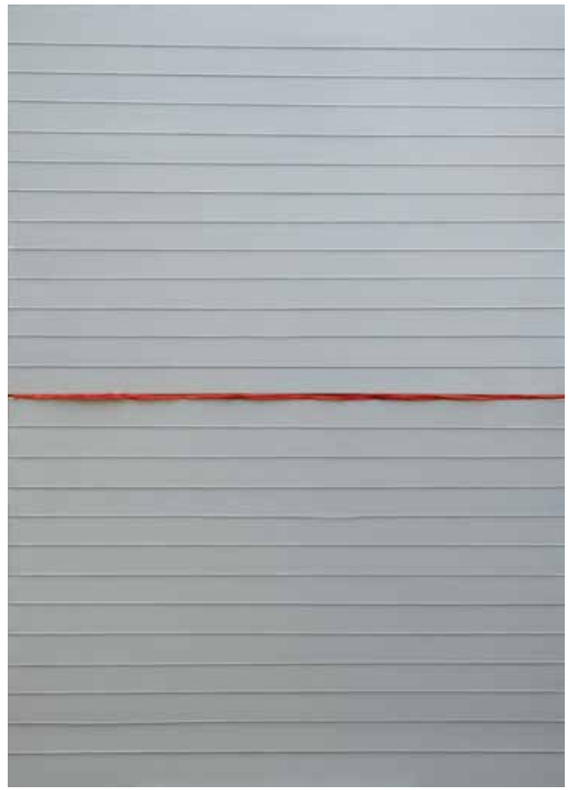
Summer 2015 - Tehran



Untitled, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
150x100 cm

Untitled, 2007
Acrylic and mixed media on canvas
150x120 cm

Untitled, 2009
Acrylic on canvas in a plaster frame
150x120 cm



Untitled, 2008
Mixed media
100x70 cm

Untitled, 2008
Mixed media on canvas
100x150 cm

در مورد این نمایشگاه آخر می‌توانید توضیح بدهید؟

پارسال نمایشگاهی نداشتم. این دوره زندگیم شرایط خیلی خاصی پیش آمده است و مسائل سیاسی و اجتماعی مختلف مقارن شد با شرایط شخصی که توضیحش لزومی ندارد. ولی همین مسائل، زمینه‌ای شد برای این‌که برعکس همیشه، در این نمایشگاه پیش رو از فکرکردن به بازتاب آن تا حد زیادی فارغ باشم. نه به دلیل اینکه اهمیت نمی‌دهم به مخاطب بلکه به دلیل اینکه خیلی آزادانه‌تر و با دست بازتر کار کرده‌ام که خیلی راضی‌ام از آن و کیفیت زمانی که گذراندم و این کارها از دلش در آمد، برایم رضایت بخش بوده و برای خودم هم تازگی دارد.

آدم هر دهه‌ی زندگیش تجربیات تازه‌ای می‌کند چون محدوده‌ی امکاناتش و نگاهش به خودش و به دنیایش در هر دوران فرق می‌کند. همیشه فکر می‌کردم چهل سالگی خیلی خوب است و بعد چهل سالم که شد گفتم پنجاه سالگی چه‌قدر جالب است و حالا می‌بینم شصت سالگی هم خیلی خوب است و در واقع در شصت سالگی به‌جایی می‌رسی که فقط در شصت سالگی به آن می‌شود رسید. در این سن، به طرز غریبی اضطرابم از بین رفته. در شصت سالگی آدم حس می‌کند بیشتر عمرش را کرده و کمترش مانده، حس می‌کند فاصله‌ای با مرگ ندارد. مرگ برایم اصلا چیز سیاهی نیست. قبول مرگ لازم است. چون هرکسی به‌همان نسبت که آن را می‌پذیرد بهتر زندگی می‌کند و تنها مقوله‌ای است که صد در صد برای همه‌ی ما اتفاق می‌افتد. ما ممکن است در زندگی مثلا تصادف نکنیم، ازدواج نکنیم، بچه‌دار نشویم و هزاران تجربه دیگه را نداشته باشیم، ولی مرگ تجربه‌ی حتمی است و چیزی که در کارها مهم است آن حس «بودن» است و برای همین است که مفهوم زمان و ربطش به مکان برایم مهم می‌شود. هر مکانی کیفیت و جنس زمانش فرق دارد. جایی که مثلا ده تا در ورودی و خروجی داشته باشد حس زمان و لحظه‌هایی که آن‌جا می‌گذرانیم کیفیتش فرق می‌کند با یک سلول انفرادی که یک در آهنی دارد و از داخل هم باز نمی‌شود. هیچ‌وقت هم نمی‌توانی بگویی زمان حال چیست و زمان آینده چیست؟ مکان است که کیفیت لحظه را تعیین می‌کند. ضرورتی که این‌ها را با هم ببینی مهم است. برای توضیحش باید یک جمع بندی کلی از گذشته بکنم که حاصلش چیزی است که قرار است چاپ بشود که تصورم را هم از آینده درآن تا حدی توضیح بدهم.

در مورد عنوان نمایشگاه هم کمی توضیح می‌دهید؟

نمایشگاه آخرم اسمش «بازی‌ها» است. من سعی کرده‌ام بازی‌های خودم را اختراع کنم. حتی در نقاشی‌ها هم یک جاهایی بازی وجود دارد. فکر می‌کنم بازی بنیان همه چیزهایی است که دوروبر ماست. از ژن بشر گرفته تا قوانین اقتصادی و سیاسی جهان تا اخباری که می‌شنویم، در همه یک جور بازی هست. اصلا بچه‌ها چرا بازی می‌کنند؟ چون می‌خواهند تمرین کنند که در زندگی واقعی چطور بازی کنند. من هم دارم بازی‌های خودم را می‌کنم. در واقع با یک سری ماجراها تکلیف خودم را روشن می‌کنم یا شاید تکلیفم را با آن‌ها به‌هم می‌زنم، به آن‌ها شک می‌کنم و در نهایت قواعد بازی را از نو تعیین می‌کنم.

این نمایشگاه اول از همه برای خودم است نه از سر خودخواهی، بلکه برای این‌که بدانم کجا هستم. چه کار کرده‌ام و تکلیفم چیست. برای اینکه می‌خواهم مجموعه کارها را کنار هم ببینم. درباره‌ی کتاب هم لازم است بگویم که به‌نظرم کتاب نقاشی بیشتر درحکم یک آرشیو است و با اصل کارها و حس آن‌ها خیلی فاصله دارد.

تهران .تیرماه ۱۳۹۴

یعنی برای شما همان لذت محض انجام کار هنری اهمیت دارد، همان کیفیت ناب لحظه‌ها.

بله. همان حالی که حین انجام کار داری، این لحظه‌ها و کیفیت آن‌ها و عمری که باقی مانده است، که فرصت زیادی هم نیست. انگار می‌خواهی این فرصت را مثل یک غذای خوشمزه ذره ذره مزه کنی و دوروبرت هم چیزهایی را جمع می کنی که با آن‌ها رابطه داشته‌ای و زندگی کرده‌ای و برایت جذاب هستند. برای همین این است که موضوع برایم اصلا شوک وارد کردن یا ترتیب دادن یک واقعه‌ی بزرگ نیست و اصلا فکر نمی کنم لازم باشد چیزی را توضیح دهم یا اشاعه بدهم یا نظریه‌ای پشتش بگذارم که بگویم این خیلی کار ضروری یا مهمی است. ولی کار کردن لازمه‌ی زنده بودن من است. شاید چهل سال نقاشی کرده‌ام، حالا اگر از پیش‌ترش نگیریم، چون وقتی هشت سالم بود می‌دانستم که می‌خواهم نقاش بشوم.

پس در واقع کار هنری رمزبقاست؟

دقیقا! رمزبقاست. روزگاری شده که به سرو رویمان خبر می‌ریزد و هر روز اتفاقات عجیب و غریبی می‌افتد. مثلا اوضاع اقتصادی و معضل مهاجرت و غیره که هر روز در معرض آن هستی و نمی‌توانی درجریان وقایع نباشی. بدون اخبار نمی‌توانم زندگی کنم. با این حال، مثل این است که از یک طرف فضا دارد سنگین می‌شود و برای این‌که سبک بشوی و بتوانی ادامه بدهی می‌روی سراغ چیزهایی که بتواند سبکت کند. مثل لطف خود زندگی و تمام اشیائی که حساست می‌کنند اما به تو تحمیل نمی‌شوند. اصلا علت اینکه کارهایم سفیدتر و روشن‌تر و بی‌رنگ‌تر می‌شود این است که تحمل فشار رنگ را ندارم. دلم می‌خواهد کار خیلی آرام پیش برود. اصلا این طور بگویم، هدفم جستجوی فضایی است که خودت بروی سراغش نه اینکه آن فضا خودش را به تو تحمیل کند. میدانی داشته باشی که اگر دلت خواست سراغش بروی، میدانی کاملا متفاوت با آن میدان مسابقه‌ای که خیلی‌ها توی آن هستند. در هنر امروز بوی ژورنالیسم زیاد می‌آید. فکر می‌کنم وقتی مدام سعی نکنی چیزی عجیب و غریب بگویی کار خود به خود انجام می‌شود. مهم این است که بتوانی این نیرو را به کار بیندازی تا حال تو را خوب کند. طوری که باعث شود نگاه کردن یادت نرود. راستش را بخواهی وقتی کار خیلی خودش را تحمیل می‌کند این دیگر تو نیستی که نگاه می کنی. این کار است که مجبورت می‌کند نگاهش کنی. گوشه‌ی دیوار می‌گذاردت و می‌گوید مرا ببین. ما کم کم یادمان رفته که خودمان برویم سراغ کار هنری. خودمان چشم‌هایمان را تیز کنیم. خودمان وقت بگذاریم. البته گرچه خیلی کم، ولی هنوز اتفاق می‌افتد این‌که کسی تصمیم بگیرد خودش برود نگاه کند و وقتی در مسیر این جریان افتاد دیگر برای همیشه نگاه می‌کند. دیگر به اصطلاح برایش کار می‌کند.

به نظر شما آیا تعریف و کارکرد هنر تغییر کرده و ماهیت‌اش عوض شده است؟

دقیقا. ما از یک نسل در حال انقراضیم. من هنوز جلوی کار رامبرانت دگرگون می‌شوم یا مثلا عاشق کارهای پیرودلا فرانچسکا هستم. این‌ها معیارهای من هستند. چنان درجه‌ای از حساسیت و قدرت و زیبایی دارند که تاریخ مصرف ندارد برخلاف بیشتر کارهای جدید. مثل کتاب است در مقابل مجله. توقع من از نقاشی یک شاهکار ماندگار است. شاید ارتباطی که با کار رامبرانت برقرار می‌کنم، نوه‌ها یا بچه‌های ما با طراحی‌ها و کمیک استریپ‌ها داشته باشند.

اما میزان تاثیر اوضاع دنیا در کار شما چقدر است؟ آیا برای شما کار هنری بیشتر ماوایی است برای دور شدن از این فضا یا می‌توان تاثیر جهان بیرون را هم در کارها دید؟

به نظر خودم تاثیر دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم را می‌توان در کارها دید، آن حس تلخی که در دنیا وجود دارد. اگر در کارها دقت کنی با آن‌که همه چیز شفاف است ولی آن موجودی که مثلا توی گوی شیشه‌ای است انگار ایزوله شده، در حباب گیر افتاده و دارد از دست می‌رود. اتفاقا فجایع بیرون تاثیر زیادی دارد روی کارها ولی نه به شکلی مستقیم. چون به‌نظرم وقتی مستقیم حرف می‌زنید نزدیک می‌شوید به شعار دادن. گرچه اصلا به روی اخبار بسته نیستم و حتم دارم که اتفاقات و اخبار اثر خودش را روی کار می‌گذارد، ولی قرار نیست من مسائل جهان را تفسیر کنم و راه حل ارائه بدهم. اصلا کار هنری وظیفه‌اش این نیست. ولی دارم توی همین دنیا زندگی می‌کنم و با محصولی که چهل سال پرورش دادم سر می‌کنم و مدام با اشیا و محیط اطرافم در ارتباطم. اتفاقا گاهی سعی می‌کنم سرنخی کوچک بدهم از مجموعه کارهایی که دارم می‌کنم. چون اصلا اینطور نیست که نتوانم راجع بهشان حرف بزنم یا ندانم که دارم چه می‌کنم.

اتفاقا همین جا می‌رسیم به مساله‌ای که به‌نظرم مثل نخی باریک اغلب کارهای شما را به‌هم متصل می‌کند، موضوع زمان. نه این‌که بگویم زمان، مضمون خودآگاه کارتان بوده است؛ ولی می‌توان حس کرد که آفریننده این کارها به نوعی با زمان و با تقلای اشیا و حالات برای بقا درگیر بوده است. شبیه به دغدغه‌ای که در رمان «جستجوی زمان از دست رفته» مارسل پروست می‌توان سراغ گرفت. طوری که اشیا صرفا بیانگر نوستالژی‌های کاملا شخصی یک فرد نیستند و در فضایی تازه از زمانی غیرشخصی سخن می‌گویند.

زمان خیلی دغدغه‌ام بوده و هست و حتما خواهد بود. ربطش به مکان هم همین‌طور. اشیایی که دارم معلوم است که عمری دارند و بقایای از یک زندگی قبلی هستند. ولی واقعا به اشیا حس نوستالژیک ندارم و حسرتی درکار نیست. آن‌ها حامل نیروهایی هستند که باید کشفشان کنم و سوای آن همچنان زندگیشان ادامه دارد. به‌خصوص وقتی با اشیای دیگر شروع به مکالمه می‌کنند. در مورد جعبه‌ها، محدوده‌ای را که آن‌ها شروع به مکالمه می‌کنند خودم تعیین می‌کنم ولی اصولا لذت لحظه‌هایی که موقع کار تجربه می‌کنم به دلیل کیفیت خود زمان کار است و این مهم است که اصلا نوستالژیک نیست. در واقع به هسته‌ی اصلی هستی اشیا ربط دارد. کاری که سنگ می‌کند با کاری که فلزیا چوب می‌کند علیرغم این‌که چیز مشترکی بینشان هست به خاطر جنس فعال بودنشان فرق دارد. وقتی آدم این‌ها را لمس می‌کند سبک‌تر می‌شود و ربط خودش را با آن چیزها کشف می‌کند. کیفیت عنصر زمان، مکان‌دار می‌شود. منظورم این است که برخلاف جایی مثل موزه که اشیا به منظور ثبت تاریخی از هرشی دیگری منفک می‌شوند در عوض اینجا اشیا با هم رابطه‌ی زنده ای دارند.

کارهایی که این بار ارائه می‌شود با مجموعه‌های قبلی یا کارهای قبلی چه تفاوت‌هایی دارد؟ مثلا متوجه شدم که شکل جعبه‌ها عوض شده، آیا این دلیل خاصی دارد؟ مثلا اینکه ترجیح داده‌اید بیشتر به طراحی بپردازید؟

راستش در آخرین جعبه‌ها اشیا کوچک‌تر هستند. می‌خواهم آدم‌ها یادشان نرود چیزهای کوچک را هم ببینند. در دنیایی که ابعاد می‌خواهند شوک ایجاد کنند این کارهای کوچک هم می‌توانند کار خودشان را بکنند. ما دقتمان کم شده است. چون همه چیز حتی در همین ایران خودمان به ابعاد غول آسا در آمده آن‌هم به‌تعداد زیاد و به‌همان نسبت دقتمان کم‌تر و کم‌تر شده است. آن‌قدر در تهاجم این چیزهایی که به زور می‌خواهند توی کله‌مان فرو بکنند قرار گرفته‌ایم که خودبه‌خود دقت و حساسیتمان به دیدن دارد کم می‌شود و اصلا خود دیدن هم دارد یادمان می‌رود و اصلا این مساله‌ی من است که حساسیت‌هایم از بین نرود، درجه‌ی حساسیتم کم نشود و میدان وسیع‌تری داشته باشم.

در مورد اظهار نظرهایی که گاه عنصر زنانه را در کارهای شما مهم می‌پندارند چه فکر می‌کنید؟

یک دوره از کارها که می‌گویند عنصر زنانه در آن هست، کلا به نظرم ارجاع مستقیم به زنانگی ندارند و به نظرم بیشتر انسانی هستند تا زنانه. در این‌که زن هستم و زن بودن کار سختی است اصلا شکی نیست. آن‌هم در اینجا. در این جغرافیا. ولی موضوع خیلی جالب است. راستش آن شکاف‌هایی که می‌گویند به زنانگی ربط دارد در واقع مربوط است به زمانی که پدرم از دنیا رفت. خیلی خیلی پدرم را دوست داشتم. آن شکاف‌ها که توی کارم آمد مربوط به آن دوران است. ناگهان احساس کردم پدرم از یک شکافی خارج شد. تجربه‌ی مرگ پدرم در واقع به این کارها رسید. آن شکاف هم توی چشم‌های او بود. یعنی حس کردم که جانش از چشم‌هایش بیرون رفت و این تجربه‌ای بسیار سنگین، قوی و تکان‌دهنده بود که اصلا نمی‌توانستم مقاومتی در برابرش داشته باشم و باید آن کارها را می‌کردم. یعنی وقتی پدرم مرد آن‌قدر حالم بد بود که به کلاردشت رفتم و یک کار شش متری کردم. همه‌اش هم ناشی از آن حس چشم‌ها بود و اتفاقی که افتاد و اوغایب شد و به تنها چیزی که فکر نمی‌کردم زنانگی بود. البته کاملا حق می‌دهم به دیگران. چون نشانه‌ای است سمبلیک و دیگران حق دارند که این فکر را بکنند ولی اصلا هیچ‌وقت هویت و زن بودن مساله‌ی من نبوده است. علیرغم اینکه زن بودن خیلی سخت است و اصلا هم انکار نمی‌کنم که این موضوع برایم مهم است، ولی ارتباط مستقیمی با نقاشی‌هایم ندارد. اتفاقا خیلی وقت‌ها هم عصبی می‌شوم و می‌گویم مگر هویت نداریم که این‌قدر باید دنبالش بگردیم!؟ مگر باید چیزی را ثابت کنیم!؟ چیزی که بدیهی است نیاز به انگشت اشاره و غیره ندارد.

پرداختن مستقیم به این موضوع البته مساله‌ای باب روز است.

یک دوره که خیلی زیاد باب روز بود ولی اصلا سراغش نمی‌رفتم. نه! اصلا مساله‌ام زن بودن و هویتم نبوده است. مثلا خودم خوب می‌دانم که جا پای مینیاتور توی کارم هست ولی نمی‌خواهم بهش اشاره کنم و بگویم این‌جا یا آن‌جا این‌طور یا آنطور بوده است چون مینیاتور هم بخشی از من است.

دوست دارید گفتگورا از کجا شروع کنیم؟

از همین جا و از همین الان. تاکیدم روی زمان حال و ربط زمان و مکان به یکدیگر است. کم‌کم دارد شصت و یک سالم می‌شود و با انتشار مجموعه کارهایم درسال ۹۴ در قالب یک کتاب، تصویری فشرده از گذشته‌ام خواهیم داشت، از آن سی چهل سالی که کار کرده‌ام و این‌که اصلا اول کار کجا بودم و کارها چه کیفیتی داشته‌اند. به‌نظرم صحبت‌های ما باید روشن کند که چشم‌اندازم چه بوده است و داستان از چه قرار است.

پس شاید بد نباشد از کودکی شروع کنید.

خوشبختانه من در خانواده‌ای بزرگ شدم که مسائل فرهنگی را خیلی جدی می‌گرفتند. کاملا در انتخاب‌هایم آزاد بودم و چون نقاشی می‌کردم من را به موزه‌ها می‌بردند. این شانس را داشتم که در دوازده سالگی اصل کارها را از نزدیک ببینیم. در شانزده سالگی پدرم مرا به اروپا برد و همه‌ی موزه‌های رم و پاریس را گشتم. بهترین نمایشگاه‌هایی را که برگزار می‌شد می‌دیدم، مثلا نمایشگاه‌های کارهای پیکاسو، سینیاک و سوررئالیست‌ها که خوشبختانه زیاد هم بود. هیچ‌وقت از طرف خانواده مشکل نداشتم که مخالفتی باشد با این‌که بخواهم نقاش بشوم و همیشه همه‌جور امکاناتی در اختیارم قرار می‌دادند و همین باعث شد که خیلی زود سطح توقعم از هنرهای تجسمی بالابرود. در دوره‌ی خودم آدم خوش‌شانسی بودم. درکنار این‌ها باید اشاره کنم که تا هفت سالگی احساس آزادی مطلق می‌کردم. به‌دلیل شغل پدرم در کنار یک کارخانه‌ی قند و در دل طبیعت و با حیوانات بزرگ شدم. به‌همین دلیل تجربه‌ای بسیار غنی هم از یک فضای صنعتی و هم از فضای طبیعی پیدا کردم. از بچگی همه جور چیزی جمع می‌کردم از فسیل بگیرتا سنگ و حتی لاکِ لاک‌پشت و آن‌ها را داخل جعبه‌هایی می‌گذاشتم که همیشه توی این جعبه‌ها اشیا مکانیکی هم بود، چیزهایی مثل صفحه‌ی بدون عقربه و دل و روده‌ی ساعت و از این دست.

کمی هم از دوران تحصیل و تاثیرآن روی روند کاریتان برایمان بگویید.

پدرم خودش هنرستان را برایم پیدا کرد، زمان کنکور را به من گفت و مرا آنجا برد. از زمان هنرستان واقعا همیشه سعی کردم قبل از اینکه معلم چیزی را بگوید، خودم دنیا را ببینم، یعنی زاویه‌ی دید خودم را پیدا کنم. فضاها و سلیقه‌ی خودم را پیدا کنم. همیشه یاغی بودم. در دانشگاه هم همینطور بود. استادهایم کسانی مثل مارکوگریگوریان، بهجت صدر و علی آذرگین بودند. همه‌شان همیشه می‌گفتند تو حرف گوش نمی‌دهی.
اولین نمایشگاهم را سال قبل از انقلاب در گالری سیحون برگزار کردم. یعنی درست سربزنگاه افتادم توی داستان انقلاب و جنگ. هشت سال هم که خبری نبود و گالری‌ها تعطیل بودند و عملا هیچ فعالیت هنری در ایران نبود. در زمان جنگ یک دوره‌ای آبرنگ کار کردم؛ رابطه‌ی اشیا با همدیگر از همان زمان برایم مهم بود. وقتی چیزهایی را می‌کشی باید یک رابطه‌ای بینشان برقرار شود، یک اتفاقی بینشان بیفتد. فکرمی‌کنی این‌ها با هم یک مکالمه‌ای دارند، یک نیرویی دارند که تو باید گوش بدهی به آن‌ها. بعد میبینی که خود اشیا برایت مهم هستند. حجم‌شان و بافت‌شان مهم است. اصلا آن‌ها را در فضا می‌بینی و لزومی ندارد بخواهی حتما نقاشیشان کنی. جسمیتشان را دوست داری، مثلا ابهام یک تار مو یا انعکاس برق فلزرا دوست داری و این است که طبعاً جعبه درست می‌کنی. داستان جعبه‌ها اینجوری شروع شد. اما همیشه نقاشی و پرتره هم درکنارش بود. البته در یک دوره‌هایی بیشتر نقاشی کردم تا اینکه جعبه بسازم.

در مورد تاثیر جنگ در کارهایتان کمی توضیح می‌دهید؟

بی‌واسطه‌ترین مواجهه‌ی من با جنگ بمباران تهران بود. آن زمان زیربمباران، طبیعتا نمی‌توانستی در آتلیه‌ات به کاری جدی فکر کنی. زن هم که هستی و جبهه نمی‌توانی بروی پس اصلا هیچ ارتباط زنده و مستقیمی با خود میدان جنگ نداری. منظورم این است که در زیربمب و موشک به اجبار تا حد زیادی منفعلی ولی در میدان جنگ شرکت فعال داری. این مساله تازه بعد از جنگ در کارهایم بازتاب پیدا کرد.گالری آریا با کارهای من افتتاح شد. یادم نمی‌رود که یکی از دوستانم در مورد کارهایم نظرجالبی داد. می‌گفت انگار جنگ جهانی شده است و همه‌ی دنیا از بین رفته و تو در یک برهوت وحشتناک گشته‌ای و بقایای اشیائی از زندگی عادی را پیدا کرده‌ای و کنار هم گذاشته‌ای. کارها تلخ بودند. البته ارتباط این کارها با جنگ برای خیلی‌ها روشن نبود. بعدها روی آجرهایی که داخلشان یک سری اشیا بود کار کردم. آن‌ها را درگالری شماره سیزده آو نمایش دادم. چندتایی هم پیله ساختم. در مجموع، من به فضا حساسیت بیشتری دارم تا به رنگ. یعنی فضایی که بیرون و درونش جریانی برقرار باشد و فعال باشد. درش یک دینامیکی موجود باشد. کارهای من حتی نقاشی‌هایم هم به حجم ربط دارند. می‌خواهم بگویم خود اشیا و فضای خودشان فی نفسه برایم خیلی جذاب هستند.

مبنای انتخاب اشیا در کارهایتان چیست؟

بگذارید قسمتی از شعرژرارد نروال را برایتان بخوانم.

روح پرجنب و جوش حیوانات را گرامی بدان:
هر گلی که در طبیعت می‌شکفد جان دارد.
رازی عاشقانه در فلزات پنهان است.
«همه چیزحساس است» و هرچیزبروجود تو حکمرو است.

بترس از نگاهی که در دیوار کور بر تو کمین کرده
حتی با اشیا نیز زبانی همراه است ...
مبادا آن را ناپرهیزکارانه به کار بری!
غالبا در موجودی تیره، خدایی پنهان است
و همچون چشمی نوزاد که پلک‌ها آن را فرو پوشانده
روحی پاک در زیر بدنه‌ی سنگ‌ها در نشو نماست

جوهره‌ی احساسم نسبت به اشیا را این شعرخوب بیان می‌کند. به اشیا جوری نگاه می‌کنم که انگار روحی دارند و زنده هستند و باید به آن‌ها گوش کنم. واقعا بهشان احترام می‌گذارم و آن‌ها را کنترل نمی‌کنم. درواقع می‌خواهم از نو کشفشان کنم. البته زمینه و فضایش را خودم تعیین می‌کنم. اصلا هم دنبال نمادهای کلیشه‌ای و واضح نمی‌گردم. همه‌اش حس می‌کنم. فکرمی‌کنم بین چیزهای نامتجانس ربطی هست. البته برایم خیلی وجه بصریش مهم است. این جوری باعث می‌شود که از بودن خودم خلاص شوم. ما آدم‌ها فکرمی‌کنیم خیلی موجودات مهمی هستیم، باهوشیم و در مرکزدنیاییم و ... اصلا چنین چیزی نیست.

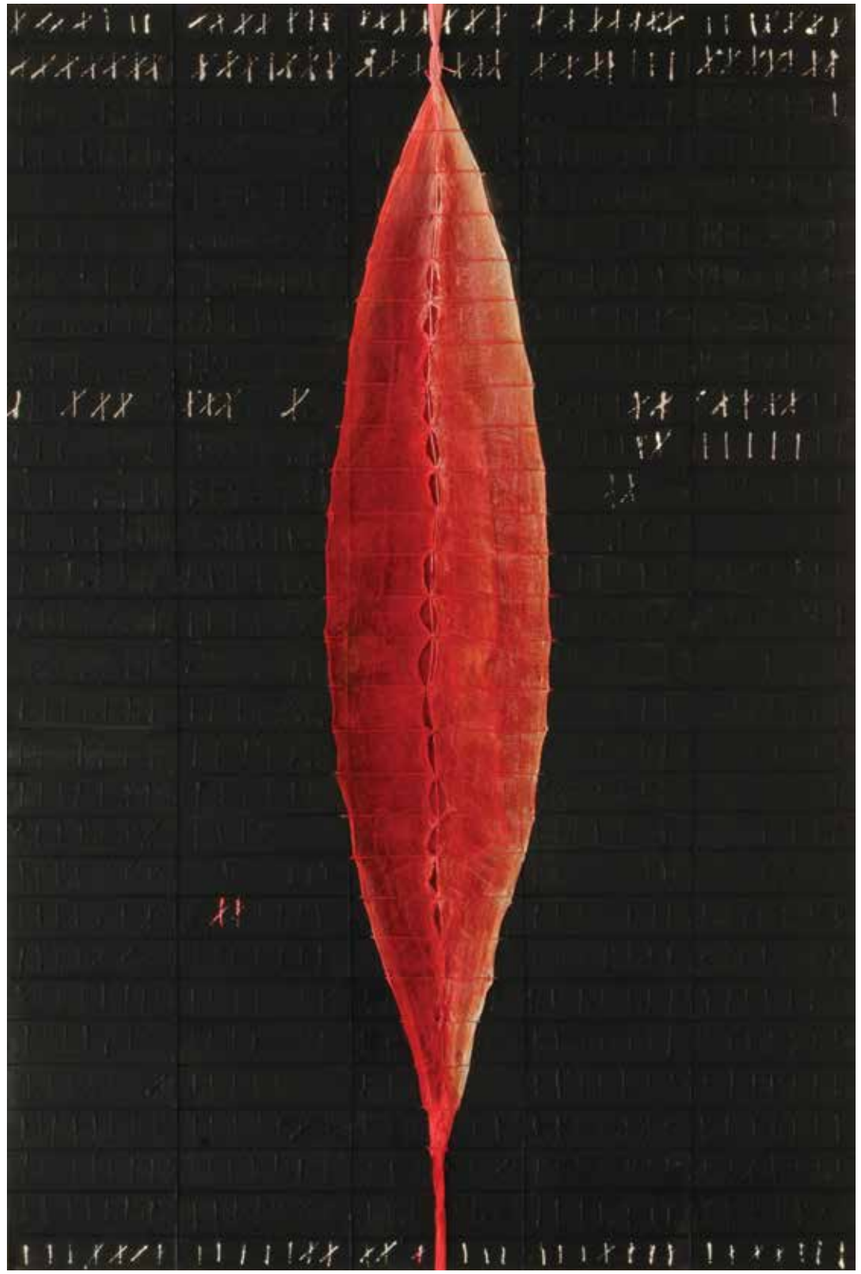
مخاطب اینجا چقدر مهم است؟ یعنی این موضوع هم اهمیت دارد که برای مخاطب ایرانی کار تولید کنید؟

اتفاقا مخاطب معینی ندارم، در این دنیا زندگی می‌کنم و مسائل دنیا مسائل من‌هم است. چون ما در معرض ماجراهای مختلف هستیم و کل دنیا به‌هم ربط دارد. اگراینطور نگاه کنی می‌بینی تنها راه زنده ماندن، کارکردن است. بعد بعضی روابط برایت حیاتی می‌شود مثلا رابطه‌ای که با حیوانات داری، حیواناتی که از زندگی شهری حذف شده‌اند. برای من موضوع کلاًزنده ماندن است. چون من به آینده چندان خوشبین نیستم درعین اینکه سعی می‌کنم بدبین هم نباشم.

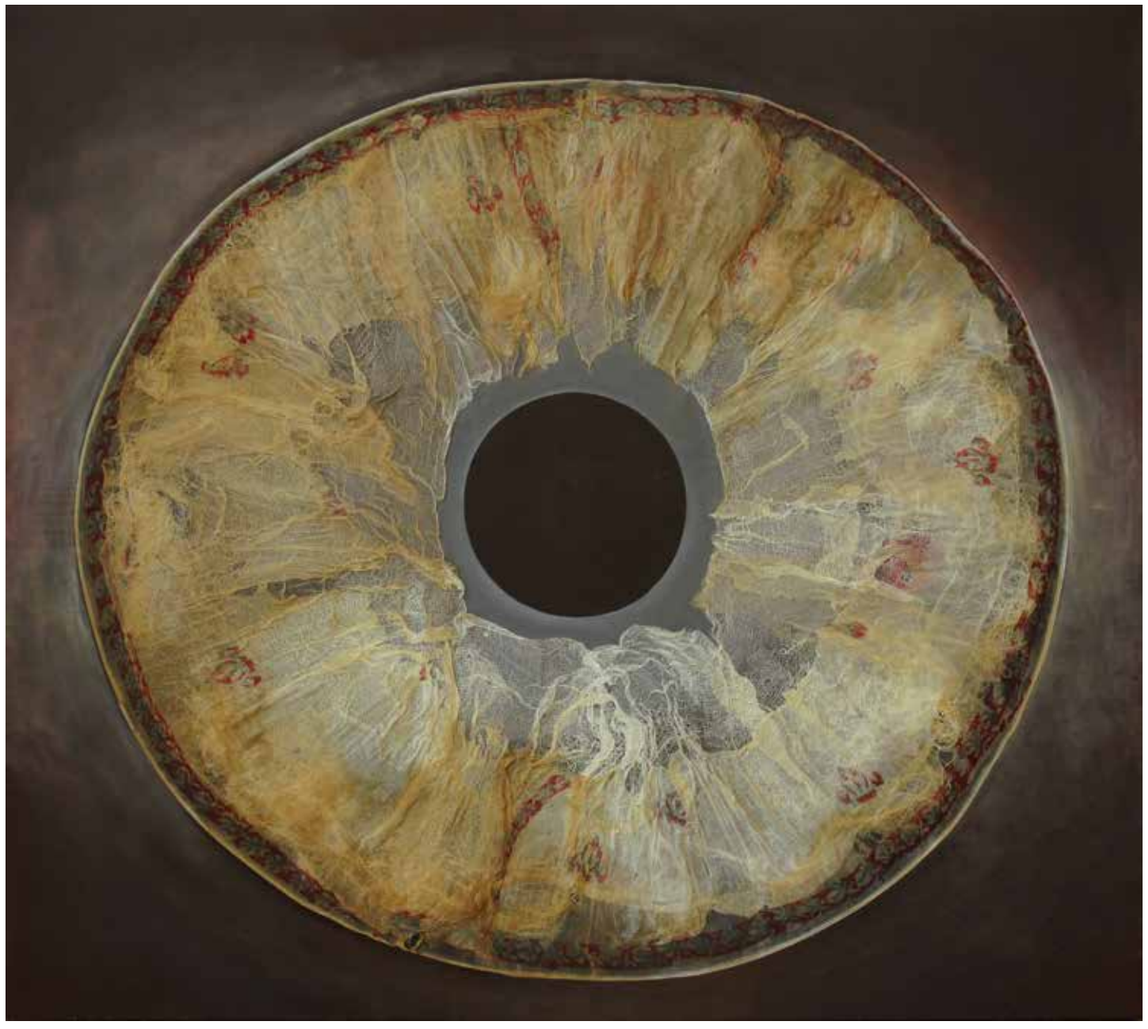
یعنی آینده‌ی بشر؟

بله. چون با سرعتی سرسام‌آور فقط مصرف می‌کنیم و هیچ کنترلی روی آن نیست. بعد نگاه می‌کنی و می‌پرسی در چنین دنیایی اصلا چطور باید زنده بمانی!؟ برای زنده ماندن می‌خواهی چیزهایی را حفظ کنی که هنوز از یادت نرفته، هنوز رابطه‌ات با آن‌ها صمیمی و ساده است و به همان اندازه که ساده است ضروری هم هست. می‌خواهی به همان‌ها بچسبی و به همان‌ها بپردازی. اینطوری انگار داری درست در جهت مخالف کل دنیا شنا می‌کنی که البته این خصیصه‌ای است که از بچگی داشتم. هیچوقت تن ندادم به جریانی که هست.

Untitled, 2006
Acrylic and mixed media on canvas
210x100 cm



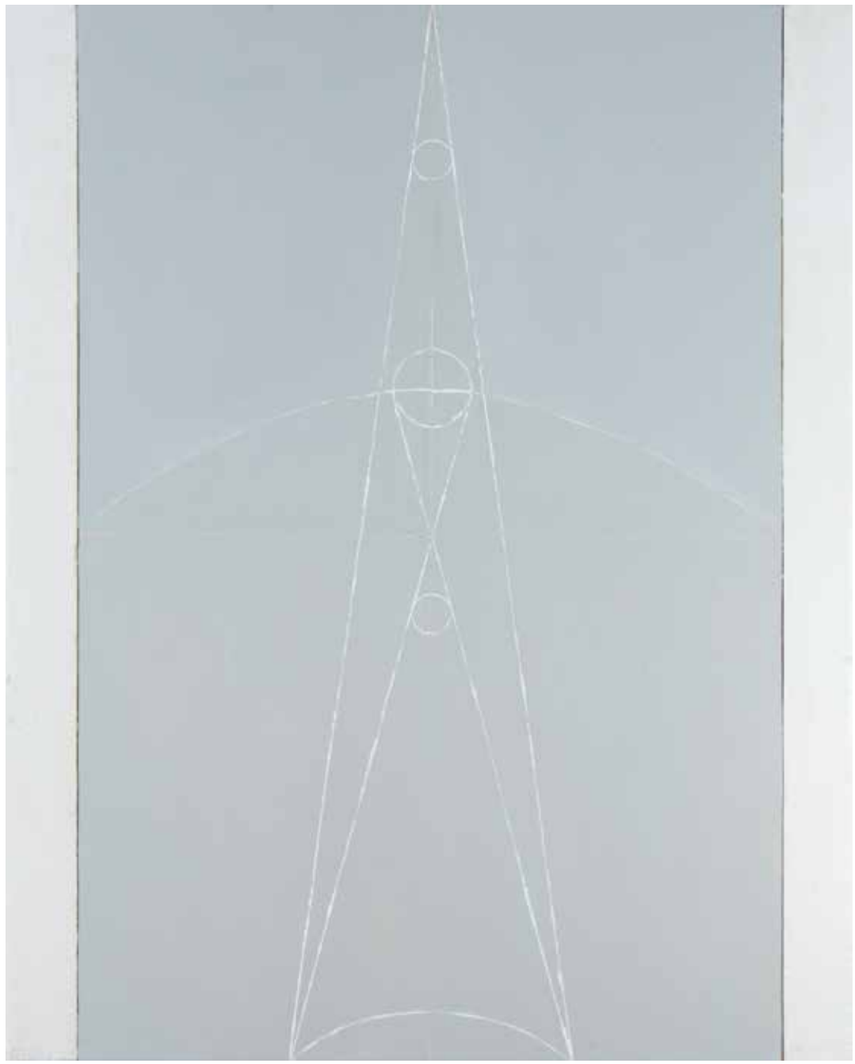
Untitled, 2009,
Mixed media on canvas
150x100 cm



Untitled, 2014
Mixed media on canvas
135x225 cm

Untitled, 2009
Mixed media on canvas
150x100 cm

Untitled, 2009
Mixed media on canvas
150x120 cm



Untitled, 2007
Mixed media on canvas
150x120 cm

Untitled, 2008
Acrylic and mixed media on canvas
125x150 cm

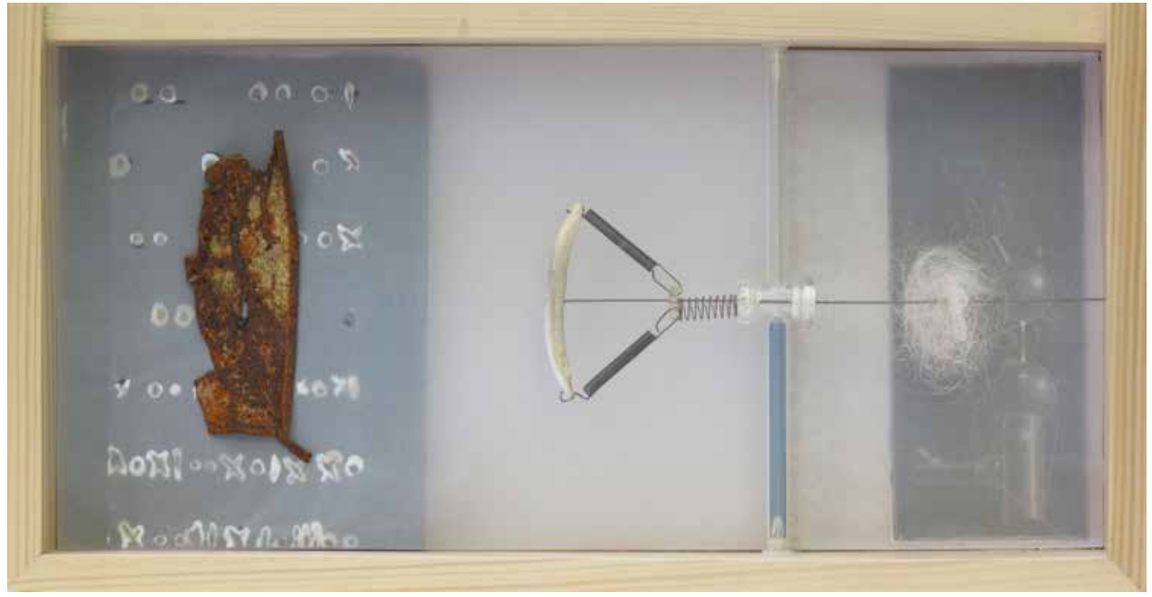
Fereydoun Ave

Shahla Hosseini's landscape
The texture of the surface of an eggshell
The roughness of tea soaked gauze
The colours of mist
The nervousness of a line
The sound of a colour
The poetry of the pastoral
The whiter shades of pale
The depth of a pin prick
The emptiness of empty
The courage of splendid solitude
The meditation atop a misty mountain
The vortex
The minute
The precise
The poetry of silence
The hesitation of the world
The texture found and lost the space between
The scale ever changing
The line animate and inanimate
The surface ripple fragile and ephemeral
The quiet sound less rage
Wooden boxes, paper, string, clothes, nets,
cobwebs, coocouns, moth's wings, feather
and other found things.
Writing, reading, music, shaven head.

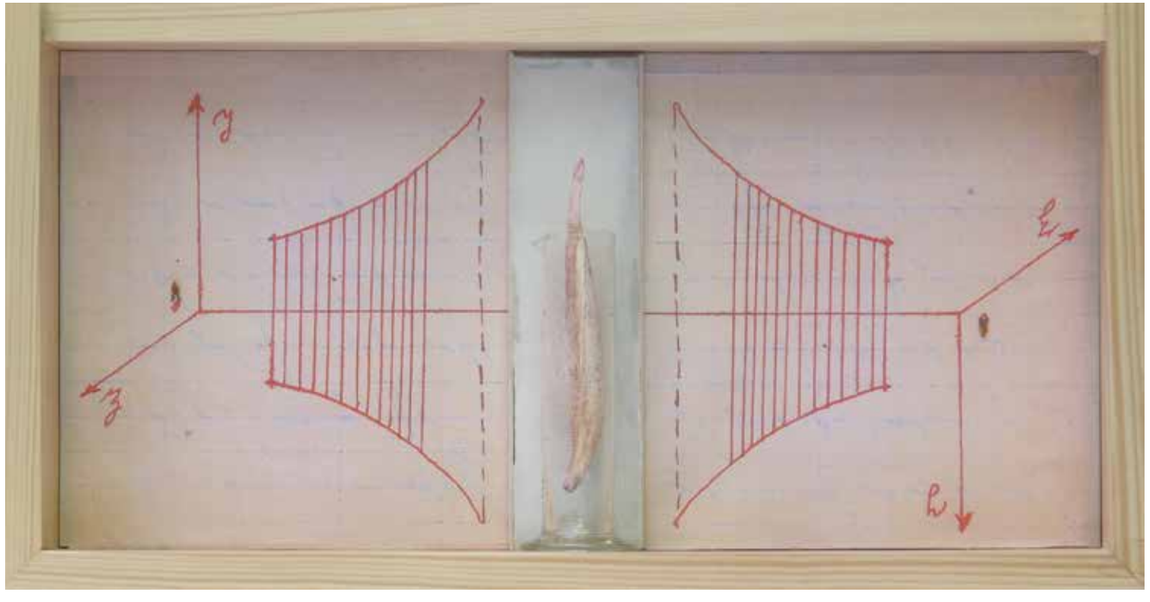
Untitled, 2000
Wooden construction
37x29 cm

چشم‌انداز شهلا حسینی
کیفیت سطح یک پوست تخم مرغ
زمختی چای خیس شده در توری
رنگ‌های مِه
اضطراب یک خط
صدای یک رنگ
شعر روستایی
سایه‌های سفیدترِ رنگ باخته
عمق خراش سوزن
پوچیِ پوچ
شجاعت یک خلوت باشکوه
تامل برفراز یک کوه مه‌آلود
گرداب
لحظه
دقت
شعرِ سکوت
ترددِ کلمه
بافت به دست آمده و از دست رفته، همه دانسته
فضای مابین و فضای مابین
مقیاسِ همواره در حال تغییر
خطِ جان‌دار و بی‌جان
سطحِ موج‌دارِ شکنند و زودگذر
صدای ساکت خالی از خشونت
جعبه‌های چوبی، کاغذ، نخ، لباس، تور، تار عنکبوت، پیله، بال پروانه، پر
و دیگر اشیای یافت شده
نوشتن، خواندن، موسیقی، سرِتراشیده شده

Untitled, 2015
Wooden construction
44x33 cm

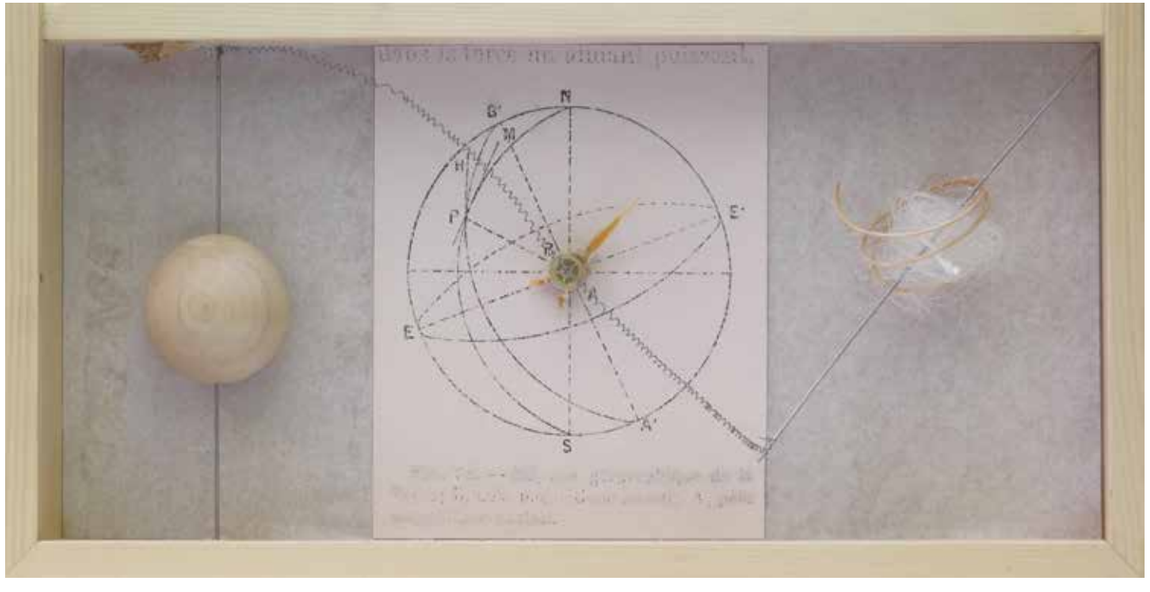


Untitled, 2014
Wooden construction
24x46 cm



Untitled, 2014
Wooden construction
24x46 cm

Untitled, 2015
Wooden Construction
44x33 cm



Untitled, 2014
Wooden construction
24x46 cm

Untitled, 2013
Wooden construction
60x43 cm

11 Ways of Looking at Things in Shahla Hosseini's Boxes

Vahid Hakim

1

That occasionally when we blink, on the white glimmer of plaster, in the conciliatory foreground of life, things appear beyond their lucid darkness, that as we stare, things—though once a mass of dense gases, or formless matter—absorb light, discover weight, rest in their appointed colors.

2

A bony arc honors earth's weightless cradle, I peer at its descending lines, in search of a discreet chisel's carvings over the plaster.
The scale of time has reached its balance, a tremor of desire moves over my body.

3

The vessel of things rests hoisted upon a hollow bone, upon solid iron (as if to buttress the base of a temple).
Is there within each thing, another thing, or is it that same matter, that bone, metal, plaster? Which is bared upon passing over our tongue, until all that remains are a few fragmented letters: p, l, s, t, r, m, n, …

4

The carpenter, joins the wooden ceiling of the sky to the unsettling land of thought, upon its veranda, the painter pieces together a chariot, using a specific amount of breath, metal, story, then the installer, hangs the outcome of this ancient attempt for all to see, all is in complete balance.

5

To recollect words, a white paper is required, to recollect things, a background, a board, a thin coating of plaster, and a mind that does not recoil at remembering …
To treasure, one needs a box, to arrange, time—a lifetime—even if as fleeting as a sigh …

6

"I know not the meaning of things," yet it suffices for me to become attached to them, thus it suffices for their spirits to be for me to feel I have understood them, like a person coming from afar, whose vague movements we recognize.

7

When intellect falls into a slumber, instinct, with its wide, lustrous eyes looks upon the earth whose dark half, thus nears from afar.
Aye, in the approaching half, the beast observes, the beast regards the darkness as it regards all things—with all its essence.
But man, descends into gloom with the approaching night, feels weak, falls into a slumber.

8

What use is all this science and metaphysics if the arc of a bony bolt remains so forever, if things, forever, leave us wanting?
What is all this science and metaphysics for if in the end, man becomes old, if the black of night steals the onyx of his eyes?
I knew not anything, and still I know not!

9

Is it the misfortune of times past, or the fortune of "knowing", which agrees to such insignificant furnishings? That which tears things from their unavoidable place?
Is it the alum of time, or the light of darkness, which makes possible the clarity of things, which joins things together with their preconceived names?
Is it a simple box, or a secret the temptation of which pulls me to it?

10

I say: bone, spring, tooth, and then a fragment of an image (or even something like what I have just seen) swells in my memory.
I say: pressure, reality, tremor, when a strait line melts in the bolt of my spine, as if I secure my foothold on rocky terrain.
I say: whiteness, light, plaster, then a mass of things gradually fades behind my eyelids, particles of light and plaster float in limbo in the air before me.

11

The chariot of things moves forth from having remained in my memory for hours, and words fall silent once more. Again, I stare within the box, as if staring at words, which I recognize, yet know not their meanings.

Untitled, 2012
Wooden construction
49x43 cm

۱۱ طریق نگاه کردن به چیزها در جعبه‌ای از شهلا حسینی

وحید حکیم

۱

که گاه تا پلک می‌زنیم، بر تلالو سفیدی گچ، در پیش‌زمینه‌ی آشتی‌پذیر زندگی، چیزها از مرز تاریکیِ روشن‌شان بیرون می‌آیند، که چیزها ــ گرچه زمانی توده‌ای از بخارات فشرده بوده‌اند، یا ماده‌ای بی‌شکل ــ تا خیره می‌شویم، نور می‌پذیرند، سنگینی می‌یابند، در رنگ‌های مقررشان می‌نشینند.

۲

قوس استخوانی، گاهواره‌ی بی‌وزن زمین را پاس می‌دارد، در نشیب خطوطش باریک می‌شوم، در رد ناپیدای مغار بر گچ.
شاهینک میزانِ زمان، از واپسین نوسانات ناچیزش بازایستاده است، لرزشی از هوس در اندامم می‌نشیند.

۳

کشتی چیزها برافراشته بر استخوانِ پوک، بر آهنِ سخت می‌نشیند (چونان که پایه‌ی معبدی را استحکام بخشند).
آیا درون هر چیز، چیزی دیگر است، یا همان ماده، همان استخوان، فلز، گچ؟ که آندم که نامش را بر زبان می‌رانیم، در دم بیراز می‌شود، تنها چند واج گسیخته بر جای می‌ماند: آ، د، م، گ، چ،...

۴

نجار، سقف آسمان چوبین را به زمینِ همچنان ناپایدار پندار کلاف می‌کند، بر کریاس‌اش، نقاش ارابه‌ای جفت‌وجور می‌کند، مقدار معینی نَفَس، فلز، نَقل بر جای‌جایش می‌نشاند، آنگاه نصاب، حاصل این تلاش دیرین را در فاصله‌ای معین، در برابر چشمان نگاه می‌دارد، همه چیز در تعادل کامل است.

۵

برای به‌خاطرآوردن کلمات، کاغذ سفیدی باید، برای به‌خاطرآوردن چیزها، پس‌زمینه‌ای، تخته‌ای، پوسته‌ی نازکی از گچ، و ذهنی که از به‌خاطرآوردن چیزها پای پس نمی‌کشد...
برای پاس داشتن چیزها جعبه‌ای نیاز است، برای سامان دادن‌شان زمانی ــ زمان یک زندگی ــ حتی به کوتاهی آهی...

۶

می‌گویم معنای چیزها را درنمی‌یابم، اما همین بس که بدان‌ها دل ببندم، این‌گونه حتی دیگر شبح چیزها کافیست تا احساس کنم آن‌ها را دریافته‌ام، همچون کسی که از دور می‌آید، و ما حرکات نامفهوماش را می‌شناسیم.

۷

آن‌گاه که عقل به خواب می‌رود، غریزه، با چشمانی باز و رخشان زمین را می‌نگرد که نیمه‌ی تاریکش، اینک، از دوردست فرا می‌رسد.
آری، در نیمه‌ای که از راه می‌رسد، جانور نظاره می‌کند، جانور به تاریکی، همچنان که به هر چیز دیگری، با تمامی شیره‌ی تناش نگاه می‌کند.
آدمی اما، شب که فرا می‌رسد تنگ‌خلق می‌شود، تناش تحلیل می‌رود، به خواب می‌رود.

۸

این همه علم و مابعدالطبیعه به چه کار می‌آید اگر چوب مرده سرانجام سایه می‌افکند، سقف کوتاه جعبه را کوتاه‌تر نشان می‌دهد، مکان کوتاهِ "بودن" را کوتاه‌تر جلوه می‌دهد؟
این همه علم و مابعدالطبیعه به چه کار می‌آید اگر قوس استخوانِ صاعقه تا همیشه قوس باقی می‌ماند، اگر چیزها، تا ابد، حسی ناتمام در ما باقی می‌گذارند؟
این همه علم و مابعداطبیعه برای چیست اگر آدمی سرانجام پیر می‌شود، اگر سیاهی شب شبق چشمانش را می‌رباید؟
چیزی نمی‌دانستم، هنوز هم نمی‌دانم!

۹

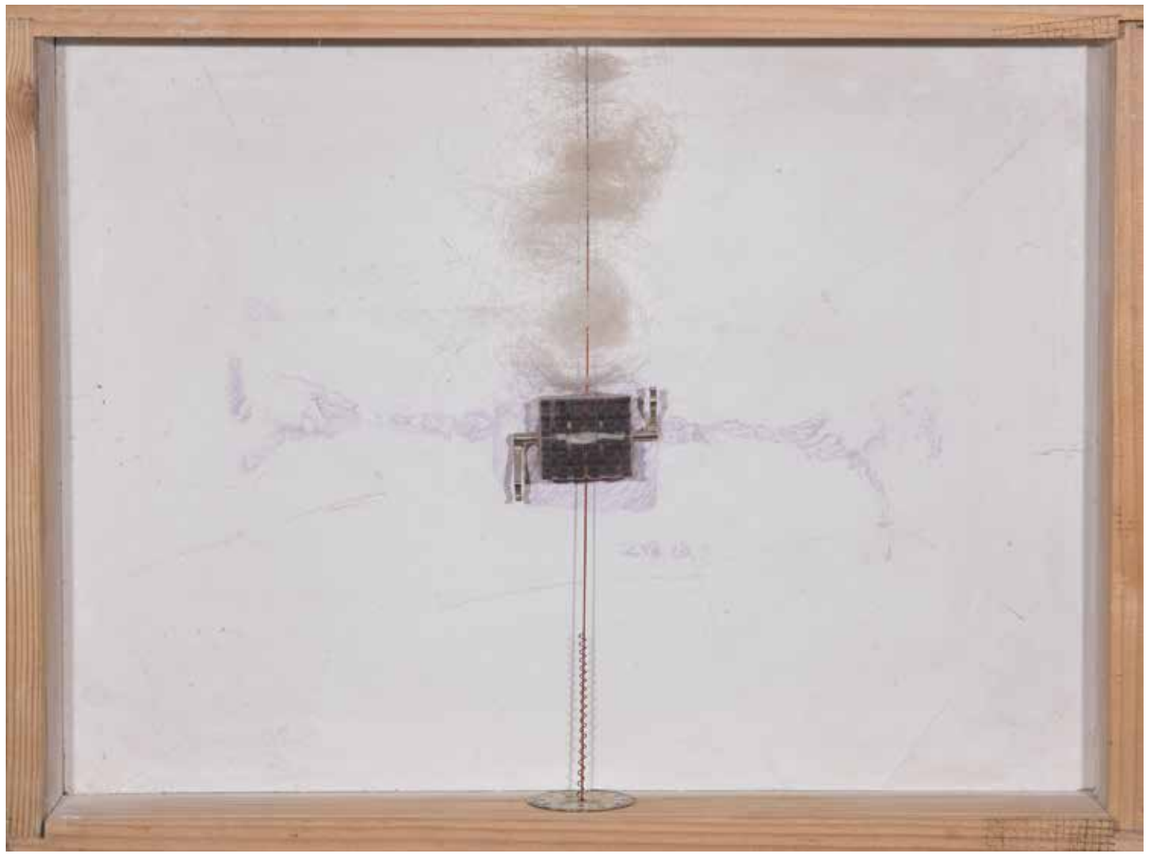
نحسِ زمان سپری شده است این، یا سعدِ همچنان "شناختن"، آنچه به جهازی اینچنین کم‌شمار رضا می‌دهد؟ آنچه چیزها را از مکان محتومشان جدا می‌سازد؟
زمه‌ی سفید زمان است این، یا نورِ تاریکی، آنچه وضوح چیزها را امکان می‌بخشد، آنچه چیزها را با نام‌های مقررشان در هم می‌آمیزد؟
جعبه‌ای ساده است این، یا رازی که وسوسه‌اش جانب خویش می‌کشدم؟

۱۰

می‌گویم: استخوان، فنر، دندان، و بعد خرده‌تصویری (و یا حتی چیزی شبیه به آنچه اکنون دیده‌ام) در حافظه‌ام موج می‌زند.
می‌گویم: فشار، واقعیت، ارتعاش، آنگاه خطی صاف در صاعقه‌ی فقراتم آب می‌شود، گویی بر مزاری سنگلاخ جای پاهایم را محکم می‌کنم.
می‌گویم: سفیدی، نور، گچ، آندم حجمی از چیزها رفته‌رفته پشت پلک‌هایم محو می‌شود، ذرات نور و گچ در هوای روبرویم معلق می‌ماند.

۱۱

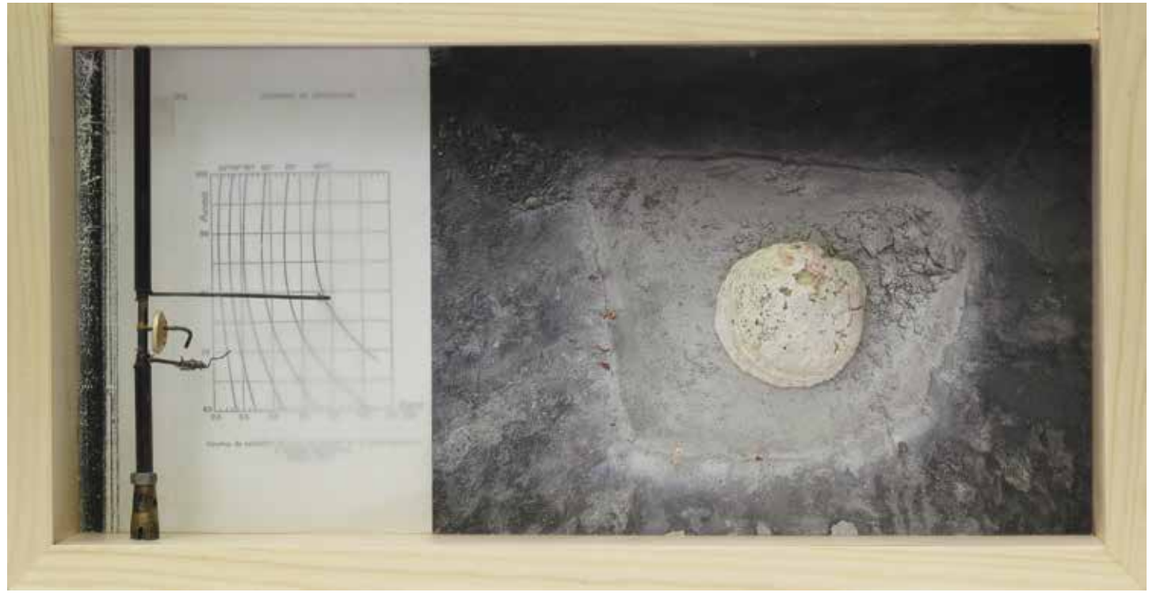
ارابه‌ی چیزها از پس ساعت‌ها ماندن در حافظه‌ام شراع می‌کشند، و کلمات دیگر بار خاموش می‌مانند. باز، به درون جعبه خیره می‌مانم، همچون خیره ماندن به متنی که کلماتش را می‌شناسم، اما معنایش را درنمی‌یابم.



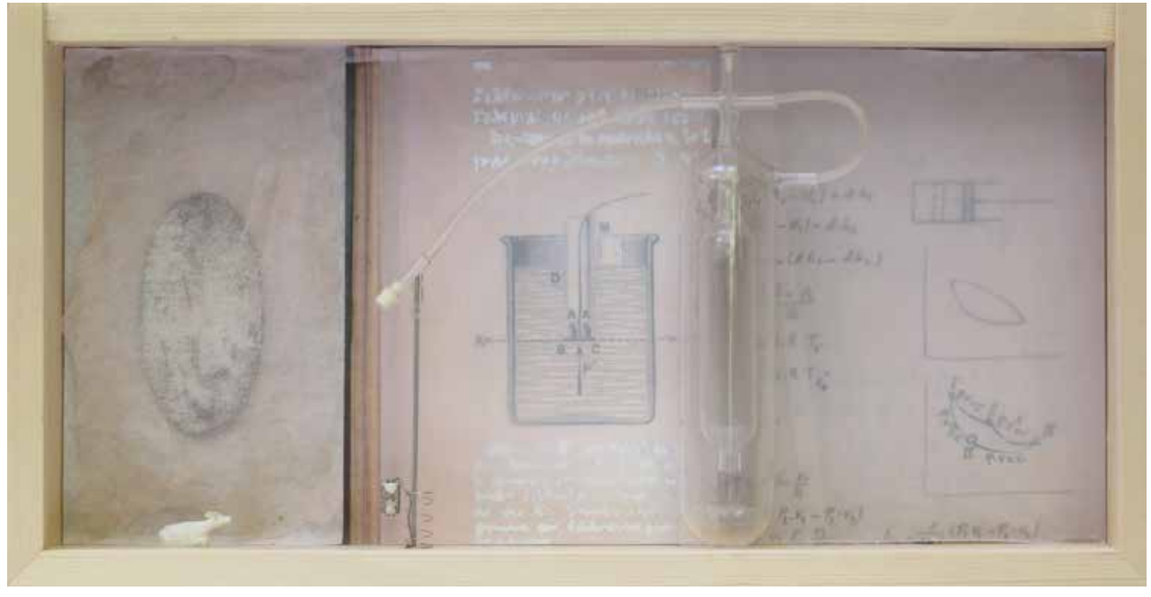
Untitled, 2015
Wooden construction
33x44 cm

Untitled, 2013
Wooden construction
24x46 cm

Untitled, 2013
Wooden construction
24x46 cm

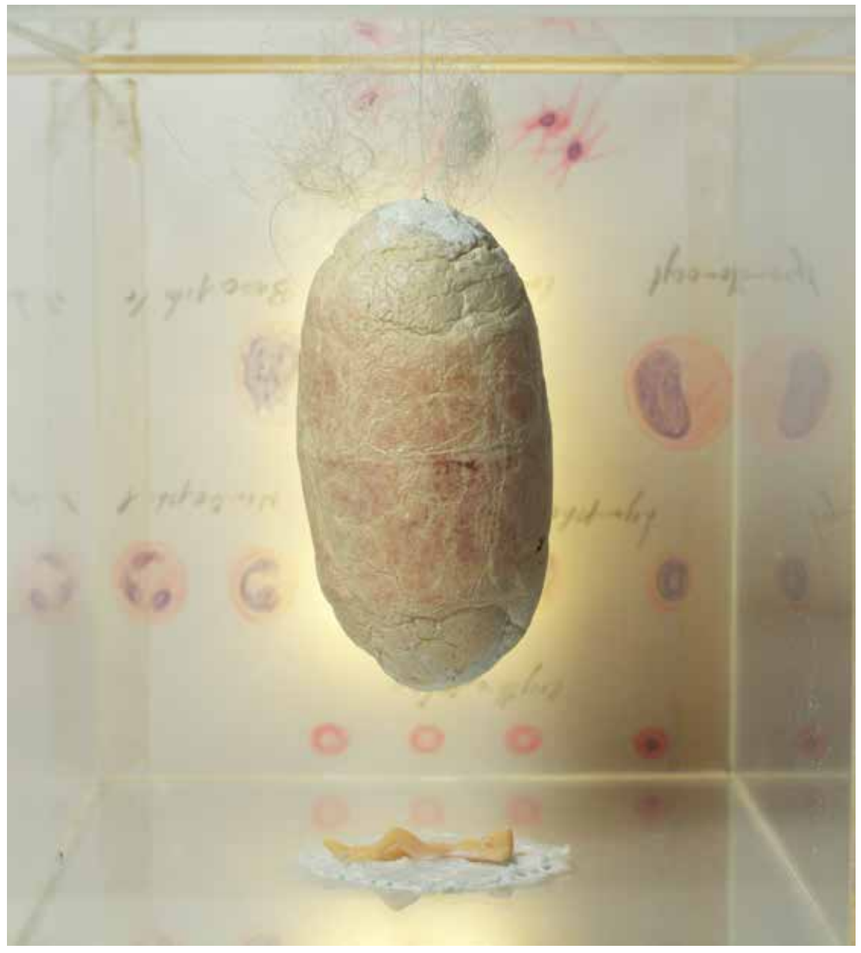


Untitled, 2013
Wooden Construction
24x46 cm

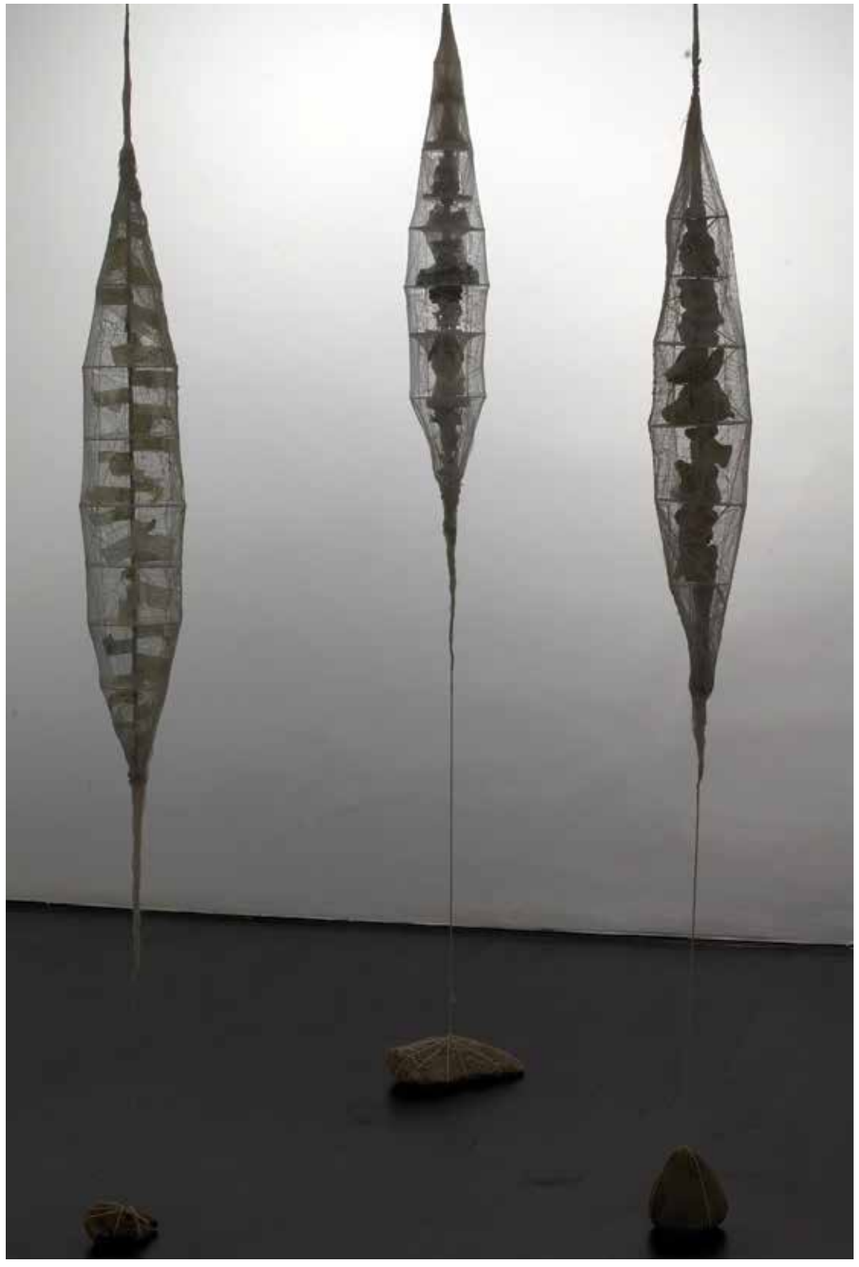


Untitled, 2013
Wooden construction
24x46 cm

Untitled, 2015
Plexiglass construction
32x22x20 cm



Untitled, 2015
Plexiglass construction and light
13x12x20 cm



Instalation of various sized cocoons at Khak Gallery, Tehran, 2014

Mobile installation of various objects at Khak Gallery, Tehran, 2013

Shahla Hosseini, Jomhouri St., Tehran, 2015