هم‌میهن
شنبه ۶ دی ۱۴۰۴
سال چهارم. شماره ۹۶۷
www.hammihanonline.ir

بلکه مسئله «نحوه‌ی دیدن رنج»، مسئله‌ی «مالکیت روایت» و درنهایت شیوه‌های تاب‌آوری است؛ چه کسی حق دارد تصویر بسازد، تصویر را منتشر کند و با آن اعتبار/سرمایه تولید کند. در گفت‌وگوی توکلیان با اندیشه پویا، او آشکارا بر صداقت و مسئولیت در عکاسی تأکید می‌کند، نه به‌عنوان ژست اخلاقی، بلکه به‌عنوان مرزِ کار: جایی که عکس می‌تواند دوباره سوژه را ابژه کند. در چنین خوانشی، پروژه‌های مشارکتی یا تغییر قواعد تولید/نمایش، از «نیک‌خواهی» عبور می‌کنند و به «تکنیک مقاومت و تاب‌آوری» بدل می‌شوند؛ بازگرداندن امکان روایت به کسانی که معمولاً فقط موضوع گزارش‌اند. نمایشگاه هم دقیقاً وقتی درست کار می‌کند که به‌جای عرضه‌ی «محتوا»، شرایطِ تولیدِ محتوا را مرئی کند. او در یک‌سو، یک روایت تراژیک سهمگین را پیش‌روی ما می‌گذارد و در سوی‌دیگر، روی بنرها و پارچه‌های رنگی، رنگ باختگی و عریانی و بزک‌شدگی وضعیت را نمایان می‌کند. رنگی که آشکارا به‌زحمت به تصویر نشسته است و نمی‌تواند از بار هولناکی وضعیتی که انسان در آن قرار دارد، ذره‌ای بکاهد، بلکه گویی تمرکز را روی چشم‌ها و نقاطی می‌برد که موضوع را سهمگین‌تر نیز می‌کند. آنها با رنگ سعی می‌کنند بخش زیادی از خود را و به‌تبع آن وضعیت خود را، پنهان کنند. تنها نقطه غیرقابل پنهان، چشم‌هاست؛ جایی که اوج بیانگری آنجا رخ می‌دهد.

«شنیدن» به‌جهت افشا

ابوحمدان از مهم‌ترین چهره‌های هنر تحقیق‌محور است، چون نشان داد که صدا فقط ماده‌ی هنری نیست بلکه «مدرک» است. او این‌بار متریال صدا را به‌شکل دیگری رونمایی می‌کند. توصیف دقیق و استانداردی که به تواتر درباره‌ی کار او تکرار می‌شود، مفهوم «گوش‌سپاری» است؛ نوعی شنیدن که هدف‌اش لذت نیست، بلکه اثبات، افشا و افزایش دامنه وضعیت است. در منطق Phony Wars»»، پیوند ابوحمدان با نمایشگاه همین‌جاست: جنگ می‌تواند بی‌تصویر رخ دهد، اما بی‌صدا نه، و صدا، حتی وقتی به‌طور مستقیم ثبت نشود، بدن را تنظیم می‌کند؛ خواب، اضطراب، ریتم روز و کیفیتِ حضور. اینجا نمایشگاه عامدانه «تماشاگرِ راحت» تولید می‌کند و بعد همان راحتی را با داده‌ی صوتی/روایی آلوده می‌کند. این آلوده‌سازی، از صادقانه‌ترین شکل‌های سیاست‌ورزیِ موزه‌ای است؛ نه خطابه، نه شعار، بلکه یک تجربه‌ی ادراکیِ ناهموار.

نقدِ معیارِ زیبایی‌شناسی

آرامش، خشونت را بازنمایی نمی‌کند بلکه «بازنماییِ خشونت» را بازسازی می‌کند و این تفاوت، سرنوشت اخلاقی کار را تعیین می‌کند. در معرفی‌ها و متن‌های پژوهشی/نمایشگاهی درباره‌ی او، معمولاً بر این نکته دست گذاشته می‌شود که آرامش با تصاویرِ منازعه، بازداشت، شکنجه و بدنِ تحقیرشده کار می‌کند، اما آن‌ها را از مدارِ خبر و مصرف رسانه‌ای بیرون می‌کشد تا هم‌زمان نسبتِ ما با «دیدن رنج» و نیز نسبتِ تاریخ هنر با نمایشِ بدنِ آسیب‌دیده یا تحت سلطه را زیر سؤال ببرد. قرار گرفتن چنین کاری در یک نمایشگاه سالگرد در تهران، دقیقاً یعنی نهاد به‌جای «نشان‌دادن تصویری خوشایند»، به کانونِ ناراحت‌کننده‌ی سیاستِ تصویر نزدیک می‌شود؛ این‌که ما چگونه به تصویر خبری عادت می‌کنیم، چگونه از حجمِ تصویر بی‌حس می‌شویم، و هنر آیا می‌تواند این بی‌حسی را بشکند یا نه. کاری که آرامش در مجسمه‌هایش نیز به‌شکل دیگری دنبال می‌کند. او در نمایش مینیمال خشونت، به‌دنبال پرهیز از آن است، همانطور که با پرداختن به سازوکارهای سلطه به‌نوعی از آزادی سلب‌شده در جهان امروز سخن می‌گوید و اینکه چطور ازدهام و تکرار، حواس ما را از توجه به برخی وضعیت‌های خشونت‌بار و سلطه‌گرانه پرت کرده است.

بدنِ کنشگر در میان بدن‌های بی‌کنش

ایمهوف هنرمندی است که بدن را هم‌زمان به‌عنوان تصویر، کالا و میدانِ نبرد می‌فهمد؛ بدنی که در معماریِ قدرت حرکت می‌کند، اما آزادی‌اش همیشه «چارچوب‌مند» است. در Phony Wars»»، هم‌نشینی ایمهوف با منطقِ سازه/سیستم (بلوفا) یک تصمیمِ قاب‌بندی‌کننده است؛ یک‌طرف، سازوکارهایی که فرهنگ و رفتار را نگه می‌دارند و طرف‌دیگر، بدن‌هایی که زیرِ همان سازه‌ها فرسوده می‌شوند و هر دو در نیمه‌تاریکیِ رسانه، مدام بازپخش می‌شوند. بدن کنشگر در برابر چشم و در میان بدن‌های بی‌کنش، مدام در حال واکنش نشان‌دادن به صداست. او هربار به‌شکلی درمی‌آید و مخاطب را متوجه شدت و ضعف صدا می‌کند. در این اثر تن، به مصداق کامل کلمه بدن جامعه است، جامعه‌ای که مدام در برابر رخداد و حادثه است. قرارگیری چنین بدنی در برابر سازه‌ای که در عین شلختگی، از نظمی برخوردار است که آن را هنوز پا برجا نگه داشته، معنای مضاعفی ایجاد کرده است.

سازوکار سیستم‌ها

بلوفا در بهترین پروژه‌هایش مثل یک تدوینگرِ اجتماعی عمل می‌کند؛ اجزای نامرتبط را کنار هم می‌چیند تا نشان بدهد آنچه «طبیعی» به‌نظر می‌رسد، محصول طراحی است. در معرفی‌هایی که از کار او شده، معمولاً روی این وجه تأکید می‌شود که او با ترکیب ویدئو، شیء و چیدمان، سازوکارهای قدرت، فناوری و رسانه را به‌صورت فضاهای تجربی و قابل‌زیستن به پرسش می‌گیرد. در بستر آرگو، بلوفا با «نهادسازی» جفت می‌شود؛ نهاد هم یک سیستم است و هم الگوریتمِ دیده‌شدن. اینکه نمایشگاه از نمایشِ «دستاورد» فرار می‌کند و به‌جای آن سازوکارِ تولید معنا را رو می‌کند، خودش یک کنش بلوفایی است؛ نهاد، خودش را «ویرایش» می‌کند تا قابل خواندن شود. نهاد خود را در وضعیتی قرار می‌دهد که نشان دهد، محیط پیرامونش در چه وضعیتی و طبق چه سازوکاری دارد به حیات خود ادامه می‌دهد.

طنزِ ژئوپلیتیک

کار این گروه، پروژه‌هایی است که پژوهش را از حالت خشک آکادمیک درآورده و به «فرم» تبدیل کرده است. گزاره‌ی کلیدی درباره آنها این است که میدان کارشان «منطقه‌ای میان شرقِ دیوار برلین و غربِ دیوار بزرگ چین» است و زبان، ترجمه، شوخی و بازی با نوشتار را ابزار تحلیل سیاسی-فرهنگی می‌گیرند. کار آنها به مجموعه کاری که در گالری ریشه ۲۹ در همین ایام با عنوان فک آرت از فکاهی تا آرت در حال انجام است، نزدیک است. در یک نمایشگاه سالگرد، حضورشان یادآوری است که هنر معاصر اگر طنز را حذف کند، ب سرعت تبدیل به بروشور می‌شود. طنز برای این‌ها «نرم‌کننده» نیست، برعکس تیزکننده است؛ گذشته را مسخره نمی‌کند، نشان می‌دهد چگونه گذشته هنوز موتور آینده است، حتی وقتی آینده وانمود می‌کند از گذشته بریده شده است. ما هرگز از گذشته و محیطی که در آن رشد کرده‌ایم، نمی‌توانیم کنده شویم و این یکی از اساسی‌ترین حرف‌هایی است که به‌نظرم نمایش جنگ‌های تصنعی، سعی دارند بزنند.

توهم خجالت‌آور قدرت

مدنی سال‌هاست روی میدان میدانِ جذابی کار می‌کند؛ تصویر مردانگی و قدرت وقتی از درون تهی می‌شود و به کمدیِ نفرت‌انگیز بدل می‌گردد. مردانگی، که زیاد هم مردانه نیست یا با معنایی که در ادبیات مسلط ما معنا می‌شود، فاصله دارد. در نقدها و معرفی‌های جدی درباره‌ی او، روی همین کیفیت تأکید می‌شود که جهان تصویری مدنی هم‌زمان خنده‌دار و آزاردهنده است و بدن‌های مردانه را در وضعیت‌هایی می‌نشاند که مرزِ بازی/خشونت و خجالت/سلطه را به‌هم‌می‌دوزد. در «Phony Wars»، مدنی و توکلیان نقش تنظیم‌کننده فرکانس را دارند؛ نمایشگاه را از افتادن در دام پیام پاکیزه نجات می‌دهند. «جنگ‌های تصنعی» بدون این گروتسک ممکن بود زیادی تمیز و نظری شوند. مدنی یادآوری می‌کند که خشونت همیشه با یونیفورم نمی‌آید؛ گاهی با خنده می‌آید، گاهی با بازی و بی‌شرمی روزمره و همین خطرناک‌ترش می‌کند.

ناتمام‌بودن

گدار در این نمایشگاه «مرجع» نیست؛ «روش» است و روشِ گدار، یعنی قبول کنیم که تصویر هیچ‌وقت بسته نمی‌شود و هیچ‌وقت به نتیجه‌ی نمی‌رسد. این دقیقاً همان چیزی است که نمایشگاه برای ۱۰ سالگیِ یک بنیاد انتخاب کرده؛ به‌جای آلبومِ موفقیت، دفتر چه یادداشتِ باز پیش‌روی ما گذاشته است. ما هنرمندان سرشناس بسیاری در ایران و غرب داریم که با وجود کارهای بسیار زیاد ناتمام و نیمه‌تمام اما همچنان معروف، معتبر و محل ارجاع هستند. آنچه این نمایشگاه را از «کنار هم‌چیدن نام‌ها» جدا می‌کند، طراحیِ مسیر است؛ نمایشگاه طوری حرکت می‌دهد که هر اثر، مثل یک «تبدیل فرکانس» عمل کند. آغاز با طنز و اسطوره (اسلاوها و تاتارها) نه تفنن است، نه خوشامدگویی، بلکه یک کلید است؛ می‌گوید اینجا با جنگِ روایت‌ها طرفیم. بعد با پایین‌رفتن وارد لایه‌ای می‌شویم که تصویر، اخلاق و فرسایشِ ماده (پروژه‌ی توکلیان) خودش را نشان می‌دهد. تصویر نه شفاف است، نه بی‌هزینه و حتی وقتی رنگ می‌بازد، اثرِ اجتماعی‌اش عمیق‌تر می‌شود و می‌ماند. بازگشت به سطح و رسیدن به انصاری‌نیا، مثل عبور از «اخلاق تصویر» به «اخلاق فضا»ست؛ این‌که شهر چگونه ما را می‌چیند. سپس بنانی با طبیعت بی‌جانِ بیش‌فعال و «شیء-اضطراب»، جهان را از معماری به پلتفرم پرت می‌کند؛ جنگ، تمرینِ روایی می‌شود. در پلکان، هم‌نشینی ایمهوف و بلوفا عمداً بدن را میان سیستم گیر می‌اندازد؛ تجربه‌ی معاصر را خلاصه می‌کند، تحرک زیاد، اثر کم؛ صدای زیاد، معنا کم. سپس ابوحمدان با «شاهدِ صوتی»، به ما می‌گوید حتی اگر چیزی را نبینی، جنگ از راه گوش وارد بدن می‌شود. آرامش در اتاق دودکش (با آن بار صنعتی/تاریخی) مسئله‌ی «کانن نمایش رنج» را رو می‌کند؛ چه چیزی را زیبا می‌کنیم و چرا. در پایان، کتابخانه با مدنی و گدار، مثل یک جمله‌ی پایانی است؛ وقتی تصویرها و روایت‌ها این‌قدر تولید می‌شوند، جنگ دیگر صرفاً رویداد نیست بلکه «فرم» است، فرمی که در کتاب، قاب، انیمیشن و حافظه تکثیر می‌شود. این فرمِ چیدمان، خودش محل تأمل است چون می‌فهماند نمایشگاه به‌جای ارائه‌ی «موضوع»، یک «دستگاه ادراک» می‌سازد؛ دستگاهی که از شوخی شروع می‌کند، به اخلاق می‌رسد، از معماری عبور می‌کند، در پلکان بدن را گیر می‌اندازد و نهایتاً صد؛ و خشونت و تاریخ تصویر را به «حافظه» حواله می‌دهد. این همان جایی است که «Phony Wars» به‌جای جشن‌نامه، تبدیل به آزمونِ نهاد می‌شود؛ نهاد چقدر می‌تواند مخاطب‌اش را از مصرف تصویر، به تجربه‌ی انتقادیِ تصویر منتقل کند؟

۱۰ سالگیِ بنیاد پژمان و آرگو و مسئله تعمیرات اساسی

اگر بخواهم نقش بنیاد پژمان را در این ۱۰ سال با یک جمله توصیف کنم؛ تلاش برای ساختن «نهادِ تصویر» در شهری که تصویر، هم ابزار زیستن است، هم ابزار جنگ. آرگو به‌عنوان پروژه‌ی باززنده‌سازیِ صنعتی و تبدیل به مرکز هنر معاصر، از بیرون ممکن است «موفقیت» به‌نظر برسد، و البته هست؛ به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از تبدیل کارخانه قدیمی به نهاد فرهنگی در تهران معرفی‌شده و در فضای معماری بین‌المللی هم به‌رسمیت شناخته‌شده است. اما ارزش «جنگ‌های تصنعی» دقیقاً این است که این موفقیت را «مصون» نمی‌کند. نمایشگاه نشان می‌دهد نهاد اگر راستگو باشد، باید مرتب خودش را در معرض بحران قرار بدهد؛ بحرانِ مالکیت تصویر، بحرانِ شنیدن، بحرانِ بدن، بحرانِ شهر و بحرانِ سیستم‌ها. نهاد ضمن تعمیر و بازآفرینی خود، باید نمایش یک تعمیرات اساسی در نوع نگاه ما هم ایجاد کند. ما برای مواجهه بهتر با جهان پیرامون که تغییرات در آن سرعت گرفته است، نیازمند نگاه چندوجهی، چندمعنایی و چندصدایی و هرروز تعمیر و تغییر هستیم. به زبان ساده‌تر؛ آرگو اگر فقط «زیبا» باشد، شکست می‌خورد و وقتی موفق است که «مسئله‌ساز» باشد. این همان سیاستِ درستِ یک ۱۰ سالگی است؛ نه جشنِ پایان، بلکه اعتراف به ادامه، ادامه‌ای که قرار نیست راحت باشد. البته که در این ادامه باید از پز فاصله بگیرد؛ پز فرهنگی مُدشده این روزهای تهران. از ماندن در یک دایره بسته اندیشه و گروه هنری، فاصله بگیرد. در زمانه‌ای که فضا و امکان نمایش محدود است، حتی در قالب مسئولیت اجتماعی هم شده، آغوشی باز برای انواع هنر معاصر باشد.

ما برای مواجهه بهتر با جهان پیرامون که تغییرات در آن سرعت گرفته است، نیازمند نگاه چندوجهی، چندمعنایی و چندصدایی و هرروز تعمیر و تغییر هستیم. به زبان ساده‌تر؛ آرگو اگر فقط «زیبا» باشد، شکست می‌خورد و وقتی موفق است که «مسئله‌ساز» باشد. این همان سیاستِ درستِ یک ۱۰ سالگی است؛ نه جشنِ پایان، بلکه اعتراف به ادامه، ادامه‌ای که قرار نیست راحت باشد. البته که در این ادامه باید از پز فاصله بگیرد؛ پز فرهنگی مُدشده این روزهای تهران

نمی‌داند اثر متعلق به چه دوره‌ای است. این ویژگی، اگر چه انسجام جهان او را نشان می‌دهد، اما ازسوی دیگر می‌تواند نشانه‌ای باشد از اینکه دبیری همچنان در چارچوب زیبایی‌شناسی تثبیت‌شده خود حرکت می‌کند و نسبت‌اش با تحولات هنر جهانی چندان تعریف نمی‌شود. در یادداشت‌های برخی منتقدان نیز اشاره شده: «دبیری نقاشیِ امروز نمی‌کشد؛ نقاشیِ دبیری می‌کشد.» این جمله، هم تحسین است، هم نقد. نکته مهم دیگر، رابطه دبیری با مفهوم «پیکر» است. در بسیاری از آثار این نمایشگاه، بدن انسان هسته مرکزی تصویر است. اما این بدن، نه یک بدن واقع‌گراست، نه یک بدن کاملاً انتزاعی؛ بلکه بیشتر بدنی است «روایی» در حال تبدیل‌شدن به اسطوره. فیگورها گاهی در مرز شمایل‌نگاری قرار می‌گیرند و گاهی در مرز نقاشی بیان‌گرا. اما باز هم این حرکت میان دو قطب، همیشه به جهش تازه نمی‌رسد؛ گاهی در حد یک «تعلیق فرمی» باقی می‌ماند. بااین‌حال بخشی از قدرت دبیری در همین تعلیق است. او نقاشی را تبدیل به یک فضای بینابینی کرده؛ نه کاملاً کلاسیک، نه کاملاً معاصر و نه کاملاً فیگوراتیو، نه تماماً انتزاعی. در این میان بودگی، نقاشی‌های او شکلی از «خاطره‌نگاری زیبایی‌شناسانه» را می‌سازند؛ خاطره‌ای که هم جمعی است، هم فردی. رنگ‌های او اغلب یادآور فرش ایرانی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شمایل‌نگاری و حتی کمی از روشنی درمانی غربی است. اما همه این‌ها در نقاشی او حل شده و هویت تازه‌ای یافته‌اند. نمایشگاه اخیر، بیش از هر چیز نشان می‌دهد که دبیری هنوز جایگاه مستحکمی در ذهن مخاطب دارد، اما در گفت‌وگو با نسل جوان هنرمندان، کمتر وارد میدان شده است. جهان او، جهانی «در خودش» است؛ سرشار از زیبایی و رنگ، اما گاه منفصل از مسائل امروز هنر. اگر هنر معاصر را عرصه‌ی پرسش‌گری بدانیم، دبیری هنوز بیشتر «تصویرگر» است تا «پرسشگر». ازسوی دیگر، دعوت از او برای نمایشگاه بزرگ موزه، در شرایطی که نسل‌های جدیدتر کمتر در چنین سطحی فرصت نمایش می‌یابند، پرسشی نهادی به وجود می‌آورد؛ آیا موزه تلاش دارد پیوستگی تاریخی هنر ایران را نمایش دهد، یا در بازتولید الگوهای تثبیت‌شده عمل می‌کند؟ نمایشگاه دبیری پاسخ روشنی به این پرسش نمی‌دهد، اما بستر مناسبی ست برای طرح آن.

درنهایت نمایشگاه اخیر دبیری، اگرچه یک بازگشت بزرگ نیست، اما یک یادآوری مهم است؛ اینکه نقاشی هنوز می‌تواند جهان‌سازی کند، می‌تواند روایت شخصی هنرمند را به اسطوره تبدیل کند. اما درعین‌حال یادآور این نکته نیز هست که جهان نقاش، اگر در برابر جریان‌های تازه‌ی هنر معاصر گشوده نشود، درنهایت به‌سمت خودارجاعی و تکرار پیش می‌رود.

این نمایشگاه، نه ستایش مطلق است، نه نقد قاطع بلکه صحنه‌ای برای دیدن نقاشیِ دبیری در فاصله‌ای صادقانه است؛ از نزدیک، زیبا و استوار و از دور، شاید کمی بی‌پرسش و بی‌خطر.

گزارشی از نمایشگاه چاپ مریم تخت‌کشیان

امید انقلاب

محسن آزموده
روزنامه‌نگار

جمعه ۲۸ آذرماه میز پژوهش موسسه خوانش به کارهایی از مریم تخت‌کشیان اختصاص داشت. خانم تخت‌کشیان برای کارش دو نام برگزیده بود، به فارسی «تن-دیس» و به انگلیسی «PANDORA». خودش در کاتالوگ در توضیح عنوان «تن-دیس» چنین نوشته: «تن به‌معنای «پیکر» است و «دیس» به‌معنای «مانند». تن-دیس اغلب به هدف یادآوری یا به نمایش گذاشتن وجود یک انسان، شیء یا یک واقعه ساخته می‌شود». در توضیح «PANDORA» چند جمله انگلیسی نوشته که ترجمه‌اش چنین است: «در اساطیر یونان، پاندورا اولین زن انسانی بود که خلق شد. پاندورا جعبه‌ای را که به او گفته شده بود هرگز باز نخواهد شد، باز کرد و مصیبت‌ها در سراسر زمین گسترش یافت. تنها امید در جعبه باقی ماند تا تسلی‌بخش بشر باشد.» در رویداد مذکور، فقط عکس نبود. روی میز پژوهش غیر از عکس‌هایی که به‌صورت خاکستری روی کاغذهای سفید چاپ شده بودند، چیزهای دیگری هم بود مثل چند نگاتیو، یک جعبه خالی شیرینی فرانسه و یک تبلت که در آن فرآیند درست‌شدن عکس‌ها و نگاتیوها را نمایش می‌دادو... در عکس‌های چاپ‌شده و نگاتیوهای تخت‌کشیان، صحنه‌هایی واقعی یا ساخته‌شده از پرحادثه‌ترین پیاده‌روی مهم‌ترین خیابان ایران در عصر جدید دیده می‌شد؛ یعنی از پیاده‌روی روبه‌روی دانشگاه در خیابان انقلاب، مخصوصاً حد فاصل شانزده آذر تا شیرینی فرانسه. آشنایان با تاریخ ۷۰-۶۰ ساله اخیر ایران می‌دانند که این خیابان و این پیاده‌رو چقدر مهم و حیاتی هستند و چه رویدادهای تلخ و شیرینی در آن‌ها رخ داده است. هنوز هم این پیاده‌رو بسیار مهم و حیاتی است، اگرچه تعداد کتابفروشی‌ها کم شده و جای آن‌ها را کافه‌ها و غذاخوری‌ها گرفته. تا چندسال پیش پیاده‌رو فقط پیاده‌رو بود، حالا از چهارراه ولیعصر تا میدان انقلاب، دو طرف را دستفروش‌ها تسخیر کرده‌اند. قبلاًفقط جمعه‌ها عصر بساط کتابفروش‌های دسته‌دومی زیاد بود، حالا هر روز در کنار فروشندگان عکس، صنایع‌دستی و خنزر و پنزر، حضور سنگین دست‌دوم‌فروشی‌ها هم دیده می‌شود. عصرها و غروب‌ها این پیاده‌رو جای سوزن انداختن نیست. لابه‌لای دست‌فروش‌ها و جلوی ویترین کتابفروشی‌ها و کافه‌ها، انبوه رهگذران از هر سن و سالی (اکثراً جوان) دیده می‌شود که تک و تنها یا دونفری و گروهی، در حال قدم‌زدن یا رفت‌وآمد هستند، شتابان یا خوش‌خوشان. البته در کارهای تخت‌کشیان، کمتر نشانی از جمعیت و مهم‌تر از آن دستفروش‌ها هست؛ جای آن‌ها را یک جعبه برق یا مخابرات گرفته. از همان جعبه‌های آهنی مکعبی که در سال‌های اخیر به ضرورت و برای جلوگیری از تغییر کاربری، برایشان یک شیروانی ساخته‌اند تا چیزی رویش قرار نگیرد! کاری به دلالت‌های سیاسی و اجتماعی این جعبه‌ها و تغییر و تحولات آنها ندارم. فکر می‌کنم همه‌چیز به حد کافی گویاست. مثل منتقدان هنری هم بلد نیستم اصطلاحاً نشانه‌ها را «واسازی» کنم و به‌قول علما، به پس‌پشت آنها بروم. به‌نظر من جذابیت کار مریم تخت‌کشیان در خود تصاویر است. نمایش خیابان انقلاب به شیوه‌ای که او دیده، به میانجی جعبه‌هایی که حالا یا واقعاً در جاهایی که او عکسبرداری کرده، هستند یا او آنها را وسط تصویر کاشته. فرقی هم نمی‌کند. برای من این جعبه‌ها همان پاندوراهایی هستند که مثل سایر اشیای ماندگار و قدیمی این پیاده‌رو، خواسته یا ناخواسته شاهد هزاران هزار اتفاق و حادثه بوده‌اند، از یک کنش اعتراضی پرسروصدا، تا رهگذری ساکت و آرام که می‌کوشد در هیاهوی پیاده‌رو کسی متوجه اشک‌هایش نشود، یا عاشق و معشوقی که دست‌های همدیگر را گرفته‌اند و سرخوشانه قدم می‌زنند، یا جماعتی دانشجوی جدیدالورود که از شهر و روستاهای دور به تهران آمده‌اند و با غرور و بی‌خیال، خنده‌کنان و پرسروصدا پیاده‌رو را گز می‌کنند. مهم نیست که جعبه دهان بگشاید و حرف بزند. مهم آن امیدی است که در آن باقی مانده تا تسلابخش انسان باشد.