جریان متناوب یک جریان الکتریکی است که به صورت دوره ای جهت را معکوس می‌کند و دامنه آن را تغییر می‌دهد، در مقابل جریان مستقیم، که فقط در یک جهت جریان دارد. این شامل پیوستگی، تقابل، تقارن است ... یک اصل نسبیتی که وقتی به جان‌مایه یک نمایشگاه بدل می‌شود، حس قدرتمندی از امید را به همراه خود دارد.
و نظام‌های پایگانی که تاریخ جمعی ما را شکل داده اند به چالش می‌کشد - رابطه سلطه قسمی‌از جهان بر قسمی‌دیگر، همچنین بین انسان‌ها و «غیر انسان‌ها»، در حالی که اکنون پذیرفته شده است که اشکال طرد اجتماعی و کاهش منابع طبیعی زمین از جهاتی بهم پیوند خورده‌اند.
از این نظر، آثاری که در نمایشگاه جریان‌های متناوب، توسط هنرمند و کیوریتور مملی شفاهی گردهم آمده اند، عموما به زمانه خود تعلق دارند. وجه مشترک آنها این است که آنها به دنبال اصلاح‌اند، به دنبال «صورت‌بندی مجدد جهان». همچنین که او می‌گوید: گزینه های جدید برای آینده، در اینجا به شکل جستجوی زیبایی شناسی. همچنین مسئله «فرمول» یا معنای داده شده به این عمل، جادویی باشد یا مقدس. مملی توضیح می‌دهد که ایده این نمایشگاه زمانی متولد شد که مجموعه ای از استدلال‌ها و ارتباطات امکان ایجاد مکالمه جمعی با هنرمندان این نمایشگاه را در اینجا فراهم کرد" در مورد دورنمایی ممکن از آینده. این دغدغه ای است که او با بسیاری از هنرمندان نسل اوست. چنین بود که ایده نمایشگاه جمعی از تکثر دیدگاه‌ها و شیوه‌های گوناگون بیانی شکل گرفت. هیچ تک هنرمندی قادر نیست گستره راه‌های دیدن آینده را تجسم یا آن را تبیین کند.
برای به‌پیش خواندن این جهان‌ها، آن‌گونه که تصور و هم‌آفرینی می‌شوند، آثار بر روی فرآیندهای متکثر - تولید، ساخت، تحول، تجزیه، بازیابی— متمرکز است، که چرایی و چگونگی تولید محیط‌ها و تاثیر آن بر ما را مورد پرسش قرار می‌دهند.

کار انسان و غیر انسان

نحوه چیدمان اشیا، موجودات و درون مایه‌ها مانند کلاژها یا لایه‌های چندگانه که یکی بر روی دیگری می‌لغزد، در این نمایشگاه، بدون دسته‌بندی یا تمایز پیشینی، بر روی اشیا ساخته شده، بدن انسان و حیوان، گیاهان و تکنولوژی‌های نوین نوری می‌افکند.
این نحو تداعی تازه‌ای میان روش‌های گوناگون تولید پدید می‌آورد و یا اثرات مخرب نزدیکی بیش از حد را نفی می‌کند. بنابراین ما این‌گونه اشیا، حیوانات و گیاهان را شناسایی

شناسایی می‌کنیم؛ به عنوان اشیایی قابل ارائه: پارچه، یک لیمو، یک کروسان، یک ماهی، یک دست، ابزار کشاورزی، یک عینک، چاپی پلنگی، خشخاشی (یا قاصدک؟)، سایه‌ای، صدفی، لوله‌ای، موجک‌ها، کوزه، کلید، اندام انسان، یک سگ، یک زنجیر و یک مغز: موجودات و اشیا در دو یا سه بعد گسترده می‌شوند اما ماهرانه بر اساس پیامی که دربردارند، منظم شده‌اند. با نشان دادن پیوند میان ماده و ابزار، ابزار و شی پرداخته شده و طرح مسائل مربوط به استهلاک، رها کردن و بازیابی، بازیافت، مثله کردن و چگونگی انتساب اشیا به کارکردهای خاص (آیا این یک لوله مسی است یا یک ساز موسیقی؟)، این نمایشگاه "سیر اجتماعی" اشیا را به پرسش می‌کشد. بدین وسیله وضع آن‌ها (به عنوان مثال از ماده اولیه تا اثری هنری) و زمینه بین تولید، تبلیغ، ترک، فراموشی و ناپدیدی- حتی گاهی، از سطل‌زباله به موزه، در حال تناوب است. و ماندگاری سرنوشت احتمالی تعداد معدودی از آن‌ها خواهد بود.

پرسش از سیستم‌های ارزش‌گذاری، طبقه‌بندی‌ها و مقوله‌بندی‌ها (زیبا/زشت، مفید/ بی‌فایده، محبوب/غیر خلاق)، استانداردسازی شیوه‌های تولید و سبک زندگی ما، به علاوه سهم اشیا در زندگی اجتماعی ما... این همان چیزی است که هنرمندان این نمایشگاه به طور مشترک انجام داده‌اند. یادآوری اینکه وجود ما تا چه اندازه با اشیا گره خورده است، چیزی که برونو لاتور آن را "بیناشیئی" خوانده است: من همان‌قدر بر روی شی اثر می‌گذارم (یا دیگری، غیر انسان) که شی بر من. من هم‌زمان آن را نفی می‌کنم و می‌شناسم. تعامل ما نه تنها جدی، که ناگزیر است. در مورد این نمایشگاه، و در مجموعه آثاری که پیام و زیبایی‌شناسی رنگینش ما را به یک اندازه مجذوب می‌کند، هنرمندان با جابه‌جایی و تجدید صورت‌بندی بازی می‌کنند. . تنوع دیدگاه‌های ارائه شده در اینجا نه تنها نتیجه ریشه‌های فرهنگی متنوع هنرمندان است که به کثرت هستی‌شناسی و تعامل با وجوه هستی اشاره می‌کند: حشرات به ما نگاه می‌کنند، درختان چیزهایی را با ما بازگو می‌کنند، اشیا عاملیت دارند. این غیر انسان ها مرزهای ذهن و شی را خلط می‌کنند. جایگاه آن‌ها به عنوان عامل برجسته‌کننده ارتباطات و پیوندها، و همچنین بر انفصال یا ناهمگونی تاکید می‌کند.

بدن‌ها نیز بخشی از این مبادله و مسیر هستند و به انسجام نمایشگاه کمک می‌کنند: مجموعه ای از عواطف، ظرفیت‌ها و انرژی‌ها، که گویی برای دیدگاه‌های بیان شده در آثار اساسی است. برای مثال، کار مولی پالمر، جایی که هنرمند این میل به تداوم میان انسان و غیرانسان که همه توسط بستری کلی متحد می‌شوند را ایجاد می‌کند.در عین حال دیگران فراتر رفته، و تداومی مابعدالطبیعی میان طبیعت و فرهنگ ایجاد می‌کنند. نوعی «دیدگاه‌گرایی»، آن‌گونه

آن‌گونه که ویویروس د کاسترو ممکن است بگوید، که نگاه حیوانات و عناصر طبیعت به ما، به موضوع یک اکتشاف و هدف یک قرارداد طبیعی جدید، مبتنی بر انسان شناسی در مورد هر آنچه که هست، بدل می‌شود. از جمله غیر انسان‌ها: گیاهان، حیوانات، ماشین آلات و موارد دیگر.

برخی از آثار، بدن را موضوع نوعی کالایی شدن معرفی می‌کنند، همانطور که مملی شفاهی خاطرنشان می‌کند: 'در این آثار، بدن اغلب مورد دستکاری، دست‌اندازی، خستگی یا پارگی قرار می‌گیرد... خسته شده است زیرا بدبختی‌هایی که با آن روبرو هستیم، نتیجه کاهش منابع، تبعیض، سلطه تکنولوژی و نابرابری‌ها بر بدن ما تأثیر می‌گذارد، بنابراین وارد حالت دفاعی می‌شود.

برای مثال، در کار حمید شمس، بدن یک صورت غایب ابدی است، و فقط به واسطه موقعیت و تنظیمات مکانی به حضور شبح‌وارش اشاره می‌شود. اما در عین حال جسمی است با احساسات، تمایلات و مطلوبات که در شیفتگی‌های زودگذر مستهلک شده که هنرمند شیدایی آن را توصیف می‌کند. از «جستجو برای رضایتی آنی، مانند لذت، حرمان»، تا احساس محرومیت و از دست دادن خود و خشونتی که دربرگیرنده آن‌هاست. اغلب، اشیا و نحوه نمایش آنها بازیگران واقعی داستان‌هایی هستند که هنرمند برای ما روایت می‌کند. آنها موقعیت‌هایی مبهم و تفسیرهای ضمنی را برمی‌انگیزند، در حالی که به اعمال فیزیکی ملموسی اشاره می‌کنند، که توسط جسمی در موقعیتی منحصر به فرد گرفتار شده اما هیچ وقت نمایان نمی‌شود. حداقل گاهی، حیوانات و حرکات ناخودآگاه جذب یا دفعی که به هنرمند پیشنهاد می‌کنند برایش استعاری دست و پا می‌کند. این ممکن است یک گوزن باشد، که عکس آن را در «پرتره گوزن در جنگل مه آلود در غروب آفتاب» می‌بینیم، یا یک "گربه وحشی هیبریدی" در «نقطه امن» (سری ۲۰۲۱)، که آنچه از آن باقی مانده تسمه ای است از جنس پوست. یک شی فتیشی برای اعمال سادومازوخیستی. حیواناتی که قربانی می‌شوند، مانند فردی در یک رابطه عاشقانه. این "قرارداد" اصلی کار اخیر است:

"گر برود جان ما در طلب وصل دوست
حیف نباشد که دوست دوست‌تر از جان ماست»

کار هنرمندان بر روی بدن و شی، فرایندهای تولید آثار و ارزش نهایی آن‌ها را نیزبه پرسش می‌کشد. در اینجا، مملی شفاهی توضیح می‌دهد:

"در این کارها آنچه توجه من را جلب می‌کند، ویژگی‌ها و دانش فنی‌ای (نقاشی، مجسمه سازی، چیدمان) است که آنها به نمایش می‌گذارند. الهاماتی که در پس آن‌هاست، از فرهنگ عوام گرفته تا نمادگرایی، جریان صوری آن‌ها، به علاوه روش استفاده از این ویژگی ها است که در جهت حفظ یک گفتمان انتقادی در مورد پیچیدگی شیوه‌های مختلف تولید استفاده می‌شود. در اینجا مسائلی درمورد روش هنرمند و شکنندگی وضعیت امروز او، در شرایطی که همه چیز در انتقال و تغییر است نیز به چالش کشیده می‌شود.

حالا پرسشی در مورد نیروی فیزیکی واقعی مورد نیاز در تولیدات هنری توسط مولی پالمر در برخی انقاشی‌هایش مانند Muscle Beach Miami Condo (۲۰۱۰) یا My Guns (۲۰۱۰)، که در آن تصویر اندام و عضلات آنها پررنگ شده، مطرح می‌شود. رابطه بین کار پرداخته‌شده و روند تولید توسط یک بدن واقعی، استفاده از انرژی هنرمند برای تولید و تبدیل مواد استفاده شده؛

«من درمورد آناتومی و نحوه گردش انرژی در جوارح و جوانح بدن به میزان زیادی مطالعه کرده‌ام... من درگیر مشکلات سلامتی بودم، خستگی مزمن داشتم و یک سال و نیم در رختخواب بودم ... در این مدت به ارتباط میان جادو و پزشکی و به مفهوم انرژی و قدرت علاقمند شدم. من همیشه فیزیک متناسبی داشتم و از اینکه ناگهانی متوجه شدم انرژی و نیرویی ندارم، شوکه شدم. چطور است که جریان انرژی تبدیل به یک مدار بسته می‌شود و نمی‌توان آن را به صورت فیزیکی بیان کرد؟

اگر چه فرایند تکنیکال برای اکتاو ریمبرت-ریویر، کار را تا حد زیادی متعین می‌کند، اما بخشی جدایی‌ناپذیر آن است:

"من در یک استودیو (ایزو آمستردام) کار می‌کنم که هنرمندان، صنعتگران و طراحان همه به مسئله «ساخت» فکر می‌کنند. در طول آموزش اولیه من در Beaux-Arts de Lyon، من همیشه مخالف روند رایج بودم و بیشتر به تکنیک‌های سنتی گچ‌بری، برنز و رزین علاقمند بودم تا ویدیو (...). وقتی وارد آمستردام شدم ۳D یادگرفتم. چگونگی پیوند فرایند دیجیتال و روند خلاقیت به کار بر روی مواد برایم جالب بود.

اما وقتی در انستیتو سندبرگ بودم، شنیدم که آن‌ها یک کارگاه شیشه سازی دارند. فکر کردم: من می‌خواهم کار با شیشه را یاد بگیرم، می‌خواهم با قالب‌هایم بیایم و درون آن‌ها فوت کنم!

بنابراین، حیات اورگانیک « قوری» (ظروف سفالی لعابدار، ۲۰۲۰) با تکنیک سه بعدی امکان پذیر شد. این هنرمند ابتدا با اشکال هندسی ساده کار می‌کند و آنها را با دست از حالت طبیعی‌شان خارج می‌کند. اما این آثار قبل از چاپ و قالب‌سازی ابتدا در واقعیت مجازی تولید می‌شوند:

«من می‌خواستم بدانم که چگونه تجسد مجسمه‌سازانه‌ای به اشیای دو بعدی بدهم و در عین حال مطمئن باشم که این اشیا نه فقط در دنیای هنر که جایگاه خود را در زندگی عادی و روزمره حفظ می‌کنند. بنابراین این یک قوری در حال گذار، اما قابل استفاده است.»

این روند مستمر است: در سایر آثار، آنچه قبلاً کاربردی بود (قالب گچ، اشیا مستعمل) به سایر مجسمه‌ها بازیافت می‌شود، و این امکان را برای یک «قایم موشک کارآمد – ناکارآمد» فراهم می‌کند. (بدون عنوان، سفال لعابدار ۲۰۲۰، گچ)

بنابراین این شیوه‌های تولید اشیای کاری باعث برانگیختن افکاری درباره انتقال از ماده به صورت و از صورت به کارکرد می‌شوند. بسیاری از آثار به تعاملات میان حوزه‌های متمایز اشاره دارند: از تکنیکی به ارگانیک، از اشیا روزمره تا اثری هنری، از فحش تا تصدق. در عین حال پیشنهاد می‌کند دیدگاهمان مورد دسته‌بندی‌های که به طور سنتی در بیشتر جوامع غربی ممیز در نظر گرفته شده اند را تغییر دهیم.

به سمت دنیاهای جدید؟ اشکال و کاربردهای گذشته، چشم اندازهای آینده

چیزی که به طور ویژه در مورد آیدا جانسون و سایمن سارینن صدق می‌کند. در کار آنها مرز بین طبیعت و فرهنگ محو است و جای خود را به آن نوع از هم‌زیستی می‌دهد که رابطه متقابل انسان و طبیعت را برجسته می‌کند. بینشی شاعرانه از آنتروپوسن که بیش از هر زمان دیگری ما را با درهم تنیدگی بی نهایت جهان انسانی و ناانسان روبرو می‌کند، در قالب جهانی که مردم در آن با یک رابطه جدید متوجه طبیعت می‌شوند. طبیعتی که در هر بستری موضوع پرسش هایی تازه است. برای مثال، در چیدمان «باغچه علف‌های خاموش» هنرمندان می‌پرسند که چگونه رابطه‌مان با باغ را بسازیم:

«چگونه می‌توانیم بدون اعمال خشونت با باغ ارتباط برقرار کنیم؟ با مراقبت یا مشاهده؟»

این پروژه از آنجا مشاهده شد که در دهه ۱۹۹۰ میلادی، افزایش مقاومت برخی از ارقام گیاهی در برابر سم هایی که به طور گسترده ای در تولید محصولات کشاورزی مورد استفاده قرار می‌گیرد، و به ویژه در موردی که در مزارع استرالیا در سال ۱۹۹۶ اتفاق افتاده بود،

افتاده بود، افزایش یافت. با در نظر داشتن این اتفاق در ذهن، آنها شروع به تأمل در جهش ها، سازگاری گونه‌ها و تولید "انواع" می‌کنند. آنها با تأیید وابستگی ما به محیط زیست، به نقل از آنا تسینگ و «قارچ در پایان جهان» مثلث رابطه میان «طبیعت»، ماشین‌آلات و اختیار انسان را بررسی می‌کنند، و خود را جای یکی یا دیگری می‌گذارند، و به عنوان هنرمند، از مسئولیت خود پرسش می‌کنند.

فراگیر بودن و تأثیر تکنولوژی در زندگی روزمره ما نیز موضوعی است که برخی از هنرمندان با آن مواجه شده‌اند. اکتاو ریمبرت-ریویر ویژگی‌های رهایی‌بخش استفاده از ۳D را توضیح می‌دهد، که به جای آنکه ارتباط ماده و واقعیت از بین رفته به نظر برسد ،یک مسیر رهایی بخش و آزادی بخش است، که احتمالاً جایگزین‌هایی برای جریان‌های غالب تولید می‌کند:

۳D نیز با به صورت گسترده در دسترس قرار گرفته است، که می‌تواند فرآیند مقاومت در برابر بازارها، تا سلطه بر دانش تکنولوژیک را آغاز کند یا بخشی از آن باشد. خارج از دسترس ما و به سمت استقلال کاربر.

این مانع از این نمی‌شود که هنرمند با استفاده از تصنع این تکنولوژی، پرسشی اساسی نداشته باشد. به عنوان مثال، به دلیل علاقه هنرمند به سطح به عنوان "فضای اضافی"، این سوال توسط «قوری» او مطرح شده است - فرم بسته، مات، اما بسیار پربار.

من همیشه روی ایده مقابله با آنچه باز است و آنچه بسته است، آنچه قابل مشاهده است و آنچه که مدفون، پنهان و آشکار شده است، روی فضای داخلی، ساختار اشیا، مصنوعی بودن سطح، روی ابهام ظاهر کار می‌کنم. در مجموعه‌هایم روی سرهای شیشه‌ای، روی نقوش کارناوال و وارونگی کار کردم.

این دیدگاه‌ها همچنین سوال اساسی رابطه بین زمان هر هنرمند در نمایشگاه را مطرح می کند. رابطه‌ای که ناگزیر ریشه در یک جغرافیای اجتماعی و فرهنگی متمایز دارد، و صورت های دانش برآمده از آن را مطرح می‌کند. هما دلورای این‌گونه توضیح می‌دهد:

رابطه من با گذشته اجتناب ناپذیر است. زندگی خودم، شیوه زندگی من پر از پارادوکس است و من فقط با نگاه به گذشته می‌توانم این پارادوکس‌ها را توضیح دهم. اگر نمی‌خواهم مثل یک غربی فکر کنم، باید از گذشته خود آگاه باشم. و من سعی می‌کنم کلیشه‌های گذشته

گذشته را تکرار نکنم و رویکرد خود را تغییر دهم. '
او همچنین از خطاطی و گلدوزی به عنوان ارجاع به اشکال و روش‌های مروثی کار خود استفاده می‌کند تا پویایی و حالات ذهنی را زیر سوال ببرد:

از خودم پرسیدم دقیقاً در کجا می‌توانیم هویت پیدا کنیم، آن را تعریف کنیم و حرف جدیدی بزنیم - گفتگوی جدیدی با این هویت داشته باشم. رابطه با مینیاتور و خط بنایی کوفی ؛ نقش تایپوگرافی، هنر فرش، صنایع دستی ایرانی ... من به ویژه می‌خواستم ساختار اندیشه دخیل در صنایع دستی ایران، در معماری را درک کنم، که باعث شد این "تندیس پارچه‌ای" را بسازم.
دیگران مانند علیداد جلالی از طریق خود اشیا، که به عنوان مصنوعات در نظر گرفته شده اند، به گذشته اشاره می‌کند. استفاده مجدد و بازتکلیف آنها ما را به تجدیدنظر در مورد چگونگی ادراک آنها دعوت می‌کند. همچنین در مورد شیوه‌ها یا موقعیت‌هایی که با آنها ارتباط دارند: هنر بافندگی، مانند اکرم (۲۰۲۰)، که متعلق به یک خاله مرحوم است. یا بدون عنوان ۲۰۱۷، نوعی نمونه آماده که هنرمند پیشنهاد می‌کند در آن تجدید نظر کنیم. یا اوضاع سیاسی مانند شن‌کش (سری ۲۰۱۷)، این "ابزار بی فایده" با اشاره به تظاهرات ۲۰۱۷ علیه دولت و برداشتی که توسط این هنرمند توصیف شده است: «آن‌جا که شما آماده عمل هستید، همه چیز دارید جز ابزار انجامش»
این آثار، تولید شده توسط هنرمندانی که در ایران به کار و زندگی مشغولند، با بیان اینکه پیوند بین توانایی ما در استفاده از فرم‌های یادبود، آثار و کاربردهای قبلی به عنوان بخشی از روند مقاومت در برابر خوانش بیش از حد هژمونیک تاریخ و حال ابدی یک وضعیت سیاسی سوال می‌کنند. در اینجا پیش بینی آینده دشوار است.
در مورد حمید شمس، او این رابطه را با زمان از نظر "تصنع" اشیا روزمره، تقدیس و تطهیر، در نظر می‌گیرد. او درباره «نقطه امن» توضیح می‌دهد:
«محل ادرار به یک قطعه مناظر، یک صحنه آماده تبدیل می‌شود. اشیا جایگاه خود را تغییر می‌دهند. آنها کار نمی‌کنند.»
آیا با تبدیل شدن به یک اثر هنری، این شی مقدس نمی‌شود؟ اثر یک مجسمه است و آنچه باید ادرار باشد ترکیبی است از گلاب و نمک که قطراتش روی دیوار جریان می‌یابد، اثری برجای می‌گذارد و در مورد مسئله پاکی، نجسی و تمیزی تأمل می‌کند. همچنین در تقبیح و

تقبیح و تقدیس.
برخی دیگر ارجاع به "سنت" را از طریق منشور اشیا از فرهنگ عامه را مشکل‌ساز می‌دانند. برای مثال هما دلورای می‌پرسد که آیا غرب این مفهوم را به ایران تحمیل کرده است: خواه این دین باشد یا خرافات ، نباید آنها را "فرهنگ عامه" خواند. به هر حال ، آنها محدود به مناطق روستایی نیستند ، شما فقط باید در این شهر عظیم تهران به ما نگاه کنید: هر چیزی که ثابت نشود خرافه است ، فکر نمی کنید؟ چرا در مورد فرهنگ عامه صحبت کنیم؟
آیدا جونسون و سایمن سارینن با استفاده از شکل کوتوله باغ، یک شی نسبتاً تنزل‌یافته که در فرهنگ‌های حومه نشینی موجودند تعداد معینی از روابط بین فرهنگ‌های غالب و محبوب ، یا ارتباط ما با باغ و کار و زمین را به پرسش می‌کشند.
’باغبان نگهبان این فضا است. ما می‌توانیم با حراست، حفاظت و مشاهده یک باغبان باشیم. کوتوله نوعی باغبان معنوی است.
با نقوشی مانند ملیله و کوتوله، فرهنگ عامه، فولکلور را زیر سوال می‌برند:

«کوتوله‌ها و ماشین‌آلات، در فرهنگ عامیانه، متعلق به چیزی هستند که معمولاً به حاشیه ای در نظر گرفته می‌شود. اما ما معتقدیم که مردم نیز فرهنگ را به روشی دموکراتیک تر شکل می‌دهند. به عنوان مثال پرده‌ها مربوط به دانش، پیشه‌ای خاص است که ممکن است منتقل شود. اما متأسفانه فولک سرگرمی محسوب نمی‌شود.»
عکس‌های ریمبرت-ریویر از حیوانات حکایت از دنیایی دمدمی، از رونق افتاده، کیچ و گروتسک دارد.

از طریق این مقوله‌ها، هنرمندان تعلق، جابجایی، تغییر موقعیت‌های اجتماعی و زیبایی شناسی متمایز را زیر سوال می‌برند. آنچه جالب است دیدن این ارجاعات رو در رو و گفتگو در فضای نمایشگاه است. در حقیقت، چالش جریان‌های متناوب نشان دادن این است که چگونه این مدارها که ریشه در زمان و جغرافیای متمایز دارند، به نوعی جهان‌بینی مشترک اشاره دارند، از اضطراب مشترک که دائماً به دنبال ابتذال است. این نه تنها از یک چشم انداز مشترک، از منظرهای مختلف جهان بحث می‌کند بلکه از جهان مشترک ما، به عنوان بحران سیاره ای.
«جهان‌بینی‌های متفاوت اما فقط یک جهان»: این سهم هستی‌شناختی این نمایشگاه است. آیا

آیا هنر می‌تواند نمایانگر این شیوه "جهانی" نگاه به آن باشد؟ مملی شفاهی به ما یادآوری می‌کند که این اشیا، هرچند در زمینه‌های فرهنگی که به آن تعلق دارند قدیمی باشند، اما بیش از هر چیز شاید در دنیای هنر از مد افتاده باشد: «بیش از هر چیز در زبان هنر معاصر این به نظر می‌رسد که اشیای از مد افتاده، تنزل یافته، حتی چرند هستند.»
وقتی از آن‌ها پرسیدند که از مخاطبین چه انتظاری دارند، بیشتر هنرمندان پاسخ دادند که آنها کنجکاو و در عین حال به چشم انداز کیوریتور متعهد هستند، زیرا او این نمایش جمعی از آثار را در حالی در مدار مدار موازی در تهران گردهم‌آورده که برخی بر بعد باز و گسترده تفسیری آثار خود تأکید کرده اند، برخی دیگر به بعد حساس آنها اشاره می‌کنند، ابعادی که ممکن است متفاوت از منشور سیاست و سانسور بالقوه خوانده شود. همانطور که آیدا جانسن و سیمون سارینن می‌گویند:
’ما مجبور شدیم بیش از کلمات، تصاویر و احساسات را به تهران بیاوریم (چون فارسی صحبت نمی‌کنیم یا آن را نمی‌نویسیم). و ما همچنین به توانایی کیوریتور مملی برای نمایشگاه اعتماد داریم.
اثربخشی ارتباطاتی که نمایشگاه از ما دعوت می‌کند تا در مورد آنها تأمل کنیم، به ترکیب دیاسوریک هنرمندان شرکت کننده نیز بستگی دارد. ایرانیان متولد، ساکن تهران (هما دلوارای، علیداد جلالی) و پاریس (حمید شمس) ؛ سوئدی‌ها و فنلاندی‌ها، فرانسوی‌ها و انگلیسی‌های ساکن آمستردام (آیدا جونسون و سیمون سارینن، اکتاو ریمبرت-ریویر، مولی پالمر) ؛ فرانسوی‌های ساکن سنت اتین (جوزفا نجم) ایتالیایی‌های ساکن بروکسل (یاکوبو پاگین)... همه به طور موقت در اینجا ملاقات می‌کنند، اگرچه ممکن است قبلاً در طول برنامه‌های اقامت در گالری‌های مربوطه یا در موارد دیگر از طریق دوستی‌های دور با یکدیگر ملاقات کرده باشند.
با دریافت پیوند میان آثار - و میان آن‌ها و آثار خودش - مملی شفاهی اعتماد و آشنایی این هنرمندان و شیوه‌های کار و بینش آنها را به هم پیوند می‌زند و آن را با مخاطب در میان می‌گذارد. یک بار دیگر می‌بینیم که چگونه هنر، هنر معاصر، به دور از قرار دادن یکی در برابر دیگری در دنیای گسترده هنری، پیوندها را امکان پذیر می‌کند. مرزهای ساخته شده بین ملت‌ها و فرهنگ‌ها را تضعیف می‌کند و از طریق نمایش اشیا، حضور ما و رشته‌هایی که ما را بهم پیوند می‌زند، جهان را در فضای نمایشگاه بازسازی می‌کند.
سوفیا برونس. امین مقدم

An alternating current is an electric current which periodically reverses direction and changes its magnitude, in contrast to direct current, which flows only in one direction. It involves continuity, reciprocity, symmetry... a relational principle which, when it becomes the leitmotif of an exhibition, brings with it a powerful feeling of hope. It calls into question the hierarchies that have structured and marked our collective history - relationships of domination by one part of the world over another, but also between humans and 'non-humans', when it is now commonly accepted that forms of social exclusion and the depletion of the planet's natural resources are in some ways interlinked.

In this sense, the works assembled in the exhibition Alternating Currents, conceived by artist and curator Mamali Shafahi, are very much of their time. What they have in common is that they seek reform, 'a re-formulation of worlds', as he puts it: new options for the future, here in the shape of a quest for an aesthetic. There is also the idea of the 'formula', or the meaning given to this act, be it magical or sacred. Mamali explains that the idea of this exhibition was born 'when a set of arguments and connections made it possible to strike up a collective conversation with the artists shown here' about possible visions of the future - a preoccupation he shares with many artists of his generation. The idea of a collective exhibition, involving diverse points of view and forms of expression, thus grew out of

his view that no single artist can express a complete panorama of ways the future may be envisioned, or account for it alone.

To evoke these worlds as they are imagined and co-produced, the works focus on a variety of processes - production, fabrication, transformation, decomposition, reuse - that question how our environments are produced and how they, in turn, affect and condition us.

The work of humans and non-humans

The way things, beings, and motifs are arranged in the exhibition, like collages or multiple layers, one over the other, sheds new light, without prior categorization or differentiation, on manufactured objects, human and animal bodies, plants and new technologies. It elicits new associations between different methods of production, or denounces the perverse effects of too close proximity. Thus we identify objects, animals and plants, all of them presented as things: fabrics, a lemon, a croissant, a fish, a hand, agricultural plots, a pair of glasses, a leopard print, a poppy (or dandelion?), a shadow, a shell, a glass, pipes, wavelets, a jug, a key, a human organ, a dog, a chain and a brain: beings and objects vibrating in two or three dimensions but skilfully structured according to the message each carries.

By demonstrating the links between material and tool, between tool and finished object, and raising issues of finitude, abandonment and reuse, recycling, dismemberment, and how objects are assigned to particular functions (is this a copper pipe or a musical instrument?), the exhibition questions the ‘social trajectory’ of objects, whereby their status (e.g. from raw material to work of art) and context alternate between production, promotion, abandonment, oblivion and disappearance - even, at times, ‘from the dustbin to the museum’

and the achievement of heritage status, to name but a few of their possible destinies.

Questioning value systems, classifications and categorisations (beautiful/ugly, useful/useless, popular/uncreative), the standardisation of modes of production and of our lifestyles, but also the participation of objects in our social life... this is what the artists in the exhibition are jointly doing here, reminding us of the extent to which our existences are at grips with things, what Bruno Latour has called 'interobjectivity': I impact the object (or the Other, non-human) as much as it impacts me. I both reject and identify with it. Our interaction is not only serious, but inevitable. In the case of this exhibition, in a series of works whose message and vibrant aesthetic attract us in equal measure, the artists experiment with this displacement, this re-formulation. The diversity of viewpoints offered here is not only the result of the artists' diverse origins; it also refers to a plurality of ontologies, of interacting modalities of existence: insects look at us, trees tell us things, objects act. These non-humans blur the borders between subject and object. Their status as agents highlights connections and associations, but also discontinuities or heterogeneities.

Bodies are also a part of these exchanges and trajectories. They contribute to the coherence of the exhibition: a bundle of affections, capacities and energies, as if fundamental to the viewpoints expressed in the works - as, for example, in the work of Molly Palmer, where the artist establishes this sought-after continuity between humans and non-humans, all united by a universal substratum.

Others take it further still, establishing a metaphysical continuity between nature and culture, a form of ‘perspectivism’, as Viveiros de Castro might say, in which the gaze of animals and elements of nature, resting on us, becomes a matter for exploration and the object of a new natural contract, based on an anthropology of everything existing, including non-humans: plants, animals, machines, and more.

Some works present the body as the object of some form of commodification, as Mamali Shafahi notes: ‘In these works, the body often appears impacted, abused, tired or torn... Tired because the misfortunes we face, a result of the depletion of resources, the exclusion of humans, technological domination and inequalities, also affects us in our bodies, which therefore go into resistance mode.’

Indeed, in Hamid Shams' work, for example, the body is an eternally absent figure, its ghostly presence only hinted at through situations and spatial configurations. But at the same time it is a body with feelings, desired and desiring, consumed in fleeting amorous relationships whose ambivalence the artist describes, from ‘the search for immediate satisfaction, for instant pleasure, abandonment’, to feelings of of disenfranchisement and loss of self, and the violence they involve. Most of the time, the objects and the way they are displayed are the real players in the stories the artist tells us. They evoke ambiguous situations and implicit interpretations, while referring to concrete physical actions, by a body caught up in singular situations but never actually represented. Sometimes, at least, animals, and the unconscious movements of attraction or repulsion

they suggest to the artist supply a metaphor for it. It may be a deer, whose photo we see in Portrait d'un cerf dans une forêt brumeuse au coucher du soleil (2021), or a ‘hybridised wild cat’ in Comfort Zone (Series 2021), all that remains of which is the skin, made into a sling, a fetishistic object relating to sadomasochistic practices: animals that are often sacrificed, as is the person in a love relationship. This is the central "contract" of this last work:

‘If I am to love the other, I must sacrifice a part of myself’

The artists’ work on the body and the object also questions the very processes of production of the works and their resultant value. Here again, Mamali Shafahi explains:

‘What interests me in these works is their virtuosity, the technical know-how (painting, sculpture, installations) they display, the inspirations behind them, from pop culture to symbolism, their formal fluidity, but also the way this virtuosity is used to sustain a critical discourse on the sophistication of the various modes of production. This also raises issues of an artist's practice, to the fragility of their situation today, in a context where everything is shifting and changing.’

Thus the question of the actual physical force needed in artistic production is raised by Molly Palmer in some of her painted works, such as Muscle Beach Miami Condo (2010) or My Guns (2010), where the depiction of limbs and their musculature highlights the relationship between the finished work and the process of production

by an actual body, deploying the artist's energy to produce, to transform the materials used:

'I study anatomy and the way our organs circulate energy round our bodies a lot... I had health issues, with chronic fatigue, and was bedridden for a year and a half... During this time I looked into the links between magic and medicine and became interested in the notions of energy and strength. I had always been a physically fit person, and I was shocked to find that I suddenly had no energy, no strength. What happens when the flow of energy cannot be expressed physically, and it becomes a closed circuit?'

For Octave Rimbert-Rivière, the technical process, although it determines the work to a great extent, is an integral part of it:

"I work in a studio (ISO Amsterdam) where artists, craftsmen and designers are all concerned with the question of practices, of 'making'. During my initial training at the Beaux-Arts de Lyon, I always went against the grain of the dominant trends, being more interested in traditional techniques, plaster, bronze and resin than in video (...), when I arrived in Amsterdam, I learned about 3D, because I was interested in how the digital process related to the creative process and work on materials. But when I was at the Sandberg Instituut, I heard that they had a glass workshop, and I thought: I want to learn how to work with glass, I want to come with my moulds and blow in them!'

So, the organic vitality of his Tea Pot (glazed earthenware, 2020) is

made possible by 3D production. The artist first works with simple geometric forms and distorts them by hand. But the works are produced first in virtual reality before being printed and moulded:

‘I wanted to know how to give sculptural reality to 2D objects but also to make sure that these objects have their place in the sphere of ordinary, everyday life, not just in the art world. So it is a teapot in transition, but it is functional.’

This process is ongoing: in other works, what was once functional (plaster moulds, scrap objects) is recycled into other sculptures, allowing for ‘a functional-non-functional game of hide-and-seek’ (Untitled, 2020, glazed earthenware, plaster).

These modes of production and 'objects’ careers' thus provoke stimulating thoughts about transitions - from material to form and from form to function. Many of the works point to interactions between distinct spheres: from the technical to the organic, from everyday object to artwork status, from the profane to the sacred, while at the same time proposing a reversal of perspective on categories traditionally thought of as distinct in most of our Western societies.

Towards new worlds? Forms and uses of the past, visions of the future
This is notably the case with Ida Johnson and Simon Saarinen. In their work, the border between nature and culture is blurred, giving way to a symbiosis that highlights the interdependent relationship between man and nature. A poetic vision of the Anthropocene that confronts

us, more than ever before, with the infinite interweaving of the human and non-human worlds, in the form of a world where people are attentive to nature under a new relationship, in which every context is subject to new questioning. In their installation A (proposed) garden of mutated weeds, for example, the artists ask how to construct our relationship to the garden:

‘How can we relate to the garden without enforcing violence? Is it by taking care, by observing?’

The project grew out of on the observation that, in the 1990s, there was an increase in the resistance of certain plant varieties to herbicides widely used in agricultural production, and in particular to one case that occurred on Australian farms in 1996. With this event in mind, they begin to reflect on mutations, the adaptation of species and the production of 'variants'. Reaffirming our interdependence with the environment, quoting Anna Tsing and her Mushroom at the End of the World, they investigate the triangular relationship between ‘nature’, machines and human agency, placing themselves in the shoes of one or other in turn, and questioning, as artists, their own responsibility.

The omnipresence and impact of technology in our daily lives is also an issue that some of the artists confront. Octave Rimbert-Rivière explains the emancipatory virtues of the use of 3D, which, rather than what it might seem, i.e. a loss of link with matter and reality, constitutes an emancipatory and liberating path, likely to produce alternatives to the dominant currents:

‘3D has also become widely accessible, in the spirit of a reappropriation of technical knowledge by all, of do-it-yourself, which can initiate, or be a part of, a process of resistance to markets, to the domination of technical knowledge usually out of our reach, towards user autonomy.’

This does not prevent the artist from asking the fundamental question of artifice through this use of technology. This question is posed, for example, by his Tea Pot - a closed, opaque form, but very loaded as well, because of the artist's interest in the surface as a ‘space of excess’.

‘I always work on the idea of confronting what is open and what is closed, what is visible and what is buried, hidden and revealed, on the interior, the structure of things, the artificiality of the surface, on the ambiguity of appearances. In my series on glass heads, I worked on carnival motifs, on inversions.’

These points of view also raise the fundamental question of the relationship to time of each of the artists in the exhibition, a relationship inevitably rooted in a distinct social and cultural geography, and the forms of knowledge that emerge from it. Homa Delvaray explains it this way:

‘My relationship to the past is inevitable. My own life, my way of life, is full of paradoxes and I can only explain these paradoxes by looking back to the past. If I don't want to think like a Westerner, I have to be aware of my past. And I try not to repeat the clichés of the past, and

to change my approach.'

She also uses calligraphy and weaving as references to forms and practices inherited from her work, Talisman of Khash (2020), in order to question dynamics and states of mind:

I asked myself where exactly we can find identity, define it and say something new - have a new dialogic with this identity. The relationship with miniature and Kufic banna'i calligraphy; the role of typography, the art of carpets, Iranian handicrafts... I especially wanted to understand the structure of thought involved in Iranian handicrafts, in architecture, which led me to make this 'fabric statue'.

Others, like Alidad Jalali, refer to the past through the prism of the objects themselves, taken as artefacts, whose reuse and recontextualisation invite us to rethink how we perceive them, but also on the practices or situations they relate to: the art of weaving, or of hospitality, as with the Akram cushion (2020), which belonged to a great aunt now deceased, or Untitled 2017, a kind of ready-made, a sample,or remains the artist proposes we reconsider. Or the political situation as with SHENKESH (series 2017), this 'useless tool' referring to the 2017 demonstrations against the government and to the impression, described by the artist, where 'you are ready to act, you have everything but the tools to do it'.

These works, produced by Iranian artists living and working in Iran, question how we appropriate the past in a particular way, pointing out the link between our capacity to seize on memorial forms, traces

and uses of the past as part of a process of resistance to an overly hegemonic reading of history, and the eternal present of a political situation in which it is hard to envisage the future.

As for Hamid Shams, he considers this relationship with time from the point of view of the 'artification' of everyday objects, of sacralisation and desacralisation. He explains Comfort Zone:

'The urinal becomes a piece of scenery, a stage set. The objects change their status. They don't work.'

By becoming a work of art, is the object not made sacred? The work is a sculptural object, and what might otherwise be urine becomes an 'offering' of rose water mixed with salt, flowing from drips on the wall, leaving marks and engaging in a reflection on the question of purification, the dirty and the clean, as well as on the profane and the sacred.

Others consider heritage, or the reference to a 'tradition', through the prism of objects from popular culture - the definition of which, moreover, is problematic. Homa Delvaray asks, for example, whether the West has imposed this notion on Iran:

'Whether it's religion or superstition, they shouldn't be called "popular culture". Anyway, they are not limited to rural areas, you only have to look at us in this huge city of Tehran: anything that is not proven is superstition, don't you think? Why talk about popular culture?'

Ida Jonsson & Simon Saarinen highlight the forms of segregation symbolised by objects, using the figure of the garden gnome, a relatively déclassé object that inhabits our suburban cultures but is nonetheless effective in questioning a certain number of relationships between dominant and popular cultures, or our relationship to the garden and working the land.

'The gardener being a guard for this space, we could be a gardener by guarding, protecting, observing. The gnome is a kind of spiritual gardener.'

With motifs like the tapestry and the gnome, they question popular culture, folklore:

'Gnomes and machines, as folk, also belong to what is usually considered as peripheral. But we believe folk is also shaping culture in a more democratic way. For instance curtains are related to a certain knowledge, craft, tradition which may be transmitted. But unfortunately usually folk is rejected as just fun.'

Rimbert-Rivière's photographs of animals suggest a quirky, old-fashioned, kitschy and grotesque world.

Through these categories, the artists question belonging, displacements, shifts between distinct social statuses and aesthetics. What is interesting is to see these references brought face to face and setting up a dialogue in the exhibition space. Indeed, the challenge of Alternating Currents is also to show how these circuits, with their

roots in distinct temporalities and geographies, nevertheless point to a form of common cosmology, of shared anxiety constantly seeking decentring. It argues not only for a shared vision, from diverse perspectives, of the world, our shared world, of the same planetary crisis. 'Many worldviews, only one world': that is the ontological contribution of this exhibition. Could art represent this 'global' way of looking at it? Mamali Shafahi reminds us that these objects, however old-fashioned they may be in the cultural contexts to which they belong, are above all perhaps old-fashioned in the world of art: 'it is above all in the language of contemporary art that these objects look old-fashioned, downgraded, even corny.'

When asked what they expected from the reception of their works by the 'local' public, most of the artists replied that they were curious, expectant, and committed to the vision of the curator as he presents this bold, collective display of their works at the Dastan Gallery in Tehran. While some have emphasised the open, broadly interpretative dimension of their works, others also point to their sensitive dimension, one that may be read differently than through the prism of politics and potential censorship. As Ida Jonsson & Simon Saarinen say:

'We had to bring to Tehran (as we do not speak Farsi nor write it) images and sensations more than words. And we also trust in Mamali's curatorial ability for the exhibition, especially to approach this subject through different ways.'

The effectiveness of the connections and circulations the exhibition

invites us to reflect on thus also depends on the diasporic composition of the artists participating. Iranians by birth, living in Tehran (Homa Delvaray, Alidad Jalali) and in Paris (Hamid Shams); Swedes and Finns, French and English living in Amsterdam (Ida Jonsson & Simon Saarinen, Octave Rimbert-Rivière, Molly Palmer); French living in Saint-Etienne (Josefa Ntjam); Italian living in Brussels (Jacopo Pagin)... all meet here temporarily, although they may also have met before during residency programmes (notably at the Rijksakademie in Amsterdam), at their respective galleries, or in other cases through distant friendships.

By eliciting connections between these works - and between them and his own - Mamali Shafahi shares with the audience the trust and familiarity that unites these artists, their practices and their visions. Once again we see how art, contemporary art, far from setting one against the other in the vast world of art, makes interconnections possible. It undermines the frontiers erected between nations and cultures and, through the objects on show, our presence and the ties that bind us, remakes the world within the exhibition space.

Sophie Brones, Amin Moghadam