

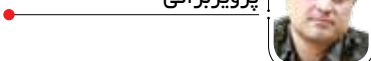
هنر اجرا

گفتارهایی برای هنر اجرا-۳
اجرا در کجا اتفاق می‌افتد؟

باوند بهیروز



■ اجرا در کجا اتفاق می‌افتد؟ در ذهن مخاطب یا در جهان بیرون؟ اینجا می‌توان دید که نظریه اجرا چطور با دوتایی‌های مساله‌ساز عالم هنر و فلسفه (نظریه فرم و محتوا، عین و ذهن و دال و مدلول) برخورد می‌کند. یکی از توانایی‌های نظریه اجرا به این است که می‌تواند بدون استفاده مدلول از این تمایزات پردردرس حرفش را بزند. تفکیک میان عین و ذهن بدین معناست که چیزی هست به نام جهان که غیر از «ما»ست و ما چشمائی هستیم که جهان را «تعبیر» می‌کنیم. این چشم‌ها انگار خودشان چیزی از جهان نیستند اما در جهان جابه‌جا می‌شوند و همه‌چیز را تفسیر می‌کنند، سپس به واسطه زبان به یکدیگر «انتقال»ش می‌دهند. اگر این فرض را بپذیریم، آن‌وقت مجبور می‌شویم در چند قدم بعدتر «فرهنگ» و «طبیعت» (culture/nature) را هم از هم جدا کنیم و «هنر» و «زندگی» را نیز همین‌طور. ازسوی دیگر، گفتن اینکه این دو از هم «کاملاً» منفک و جدا هستند به همان اندازه دردرس‌ساز است که بگوییم اینها «کاملاً» یکی هستند اما می‌شود به شیوه نظریه اجرا، به این پرداخت که چرا این اصطلاح‌ها را ابداع کرده‌ایم و این واژگان چکار می‌کنند ذهن یا اینها چه کار می‌کند یا به عبارت بهتر «چگونه کار می‌کند». نظریه اجرا بر همین مفهوم «کار» و «کاربرد» مستقر شده است. آیا فهمیدن کار است؟ آیا اندیشیدن کار است؟ آیا تحلیل کار است؟ «کار» و «اندیشه» هم چه نسبتی دارند و این مفاهیم جدایی هستند؟ از این جادایی تا تمایز میان «طبیعت» و «فرهنگ» راه زیادی نیست. ریشه‌های نظریه اجرا را می‌توان در کتابی از جال.آستین اسناد دانشگاه اسکوفر و فیلسوف اخلاقی پی گرفت که نام کتابش به سادگی گویای موضعی است که در قبال این مساله دارد: «چگونه می‌توان به کلمات کار انجام داد»؟ آستین در این کتاب ادعا می‌کند که دسته‌ای از جملات هستند که دستور زبان‌نویسان بی‌اعتنا از کنارشان گذشته‌اند و آنها را جملات خبری به شمار آورده‌اند در حالی که این جملات به معنای اخص کلمه «خبری» نیستند و «درست» و «غلط» ندارد. ویژگی اصلی این جملات این است که «کار انجام می‌دهند». این «کار» در لحظه به زبان آوردن این جملات اتفاق می‌افتد. برای مثال، وقتی عاقل از عروس یا مادام می‌پرسد که وکیل است یا نه و شخص جواب می‌دهد: «بله»، این جملهای خبری نیست شخص با به گفتن به اطلاع عاقل نمی‌رساند که وکیل است بلکه با گفتن این کلمه این وکالت را می‌دهد و کالتی که پیش از گفته‌شدن این جمله وجود ندارد و کالت دادن با خود عمل «گفتن» اتفاق می‌افتد. یا باز، مثلاً وقتی کسی به دیگری قول می‌دهد، این قول جملهای خبری نیست. اینکه بگوییم: «من قول می‌دهم فردا قرض را پس بدهم» نمی‌شود گفت جمله درست یا غلطی است. ممکن است شخص دروغ بگوید، یعنی قصد نداشته باشد واقعا این قرض را ادا کند، ولی باز این جمله «غلط» نمی‌شود و ضمناً این غلط بودن را نمی‌توان با چیزی در جهان خارج سنجه‌ای معین کرد. آستین نام این دسته از جملات را جملات اجرایی (performative) می‌گذارد و می‌گوید این جملات «مناسب» یا «نامناسب» اند (happy/unhappy)، نه درست یا غلط. تمامی فحش‌ها، قول‌ها، شرط‌بندی‌ها، قسم‌ها، لعن و نفرین‌ها، جملات عاشقانه، شعرها و مانیفست‌ها جملات اجرایی‌اند. آستین از آن کتاب نشان می‌دهد که اندیشیدن «کار» است. یا اندیشیدن یا گفتن یک جمله «تفاقی» می‌افتد اما «مناسب» یا «نامناسب» بودن این اتفاق را همیشه نمی‌توان از روی منطق‌اش (مثل اینکه «چیز» از کل کوچک‌تر است») یا به محک جهان بیرون فهمید («زویو تابش و بازتابش با هم برابرند») جمالتی هستند که شرایط گفته شدن «شان در مناسب یا نامناسب بودن‌شان موثر است. آستین مثال خطبه عقد را به کار می‌برد و می‌گوید خطبه عقدی که روی صحنه تئاتر خوانده شود، دو طرف ماجرا را به عقد ازدواج یکدیگر درمی‌آورد. جملات روی صحنه عیناً شبیه جملات گفته شده در دفتر ازدواج‌اند اما شرایط گفته شدن‌شان یکسان نیست. مهم است که چه جملهای توسط چه کسی در چه شرایطی خطاب به چه کسانی گفته می‌شود. محتوای جمله به اینها بستگی دارد. این هسته اصلی نظریه اجراست. آستین در اواسط کتاب این قضیه را بسط می‌دهد و ادعا می‌کند که «تمامی جملات‌زبان» تا حدودی اجرایی‌اند و در نتیجه معنایشان «تا حدودی» به شرایط گفته شدن‌شان بستگی دارد. از همین‌جا می‌شود دید که چرا پس‌زمینه (context) اینقدر در نظریه اجرا مهم می‌شود («پس‌زمینه» همان شرایطی است که به «متن» (text) معنا می‌دهد) و نیز می‌شود دید که چرا در هنر اجرا می‌گوییم تمامی اجراها منحصر به فردند و اجرای کاملاً «تکراری» وجود ندارد. هر اجرایی در «شرایط» متفاوتی اتفاق می‌افتد. دست‌کم زمان و تاریخ اجرا تغییر می‌کند. باز به همین دلیل است که مخاطب در هنر اجرا تا بدین اندازه مهم می‌شود: مخاطب خود بخشی از «شرایط اجرا» است. کافی است مخاطبان اجرا را عوض کنید (مثلاً تئاتر بزرگسالان را برای کودکان یا موسیقی محلی را برای مخاطبانی از فرهنگی دیگر اجرا کنید) تا معنا و تاثیر اجرا نیز عوض شود. نظریه اجرا به مثابه دستگاف‌زیباشناختی اینطور فرض می‌کند که اثر هنری مشمول نظریه اجراست: نمی‌شود گفت معنای «قطعی» اثر هنری چیست و این معنای «قطعی» را نمی‌توان از ساختار اثر استخراج کرد، بلکه همواره در تعامل با مخاطبانی خاص و در شرایط خاص است که اثر معنا می‌دهد.



پرویز بشارتی

■ در کتاب آتلیه کیود گفته بودید که از پنج دهه پیش اعتراضی که به کاربرد عنصر خط داشتید باعث شد که به کلمه «هیج» برسید. ما طی این چند دهه شاهد هیچ‌سازی‌های شما بوده‌ایم و حتی کارهای دیگران از جمله مجموعه دیوارها و شاعر را تحت‌الشعاع قرار داده است. این نگاه اعتراضی بعدها به کجا کشیده شد؟ آیا قبول دارید که رویکردتان از یک نگاه اعتراضی تبدیل به یک نگاه زیبایی‌شناسانه شده است؟ بله، دقیقاً. اول نگاه اعتراضی در کار بود، برای اینکه جریان آن روز هنر اصلاً به دل من نمی‌نشت. گالری‌هایی که زیاد هم نبودند، همه شان متاع دست دوم هنر را عرضه می‌کردند، یعنی کار هنرمندانی را عرضه می‌کردند که خیلی مفتخر بودند که دارند از هنر غرب دنباله‌روی می‌کنند. رکو راست افتخار می‌کردند که من امپرسیونیست‌ام، من کوپیست‌ام، آن هم بعد از ۵۰ سال. یک عده خطاط هم پیدا شده بودند که داعیه خط‌نگاری داشتند؛ غافل از اینکه خط همیشه در فرهنگ ما بوده و همیشه در همه خانه‌ها حضور داشته. خوشنویسی و سیاه مشق مثل عبادت روزمره مردم در فرهنگ ما بوده است. اما چون اینها را روی بوم نقاشی آورده بودند و ابعادش را بزرگ کرده بودند، خیلی ادعای نقاشی داشتند و خلاصه آن زمان همه جا پر از خط بود. هر گالری می‌رفتی، می‌دیدي یک نقاش یا خطاطی کار خط کرده. اینها همه جمع شد و در وجود به یک اعتراض روشنفکرانه و نه بد و بیراه گفتن مبدل گشت. در نتیجه بعد از تعمق بسیار به یک کلمه رسیدم و تصمیم گرفتم زیبایی این یک کلمه را نشان دهم، در مقابل خطوط انبوهی که روی بوم‌ها و تابلوهای نقاشی نوشته شده بود. این یک کلمه را بعد بخشیدم و سه بعدی کردم و مجسمه‌اش کردم. من آن روزها آدم خوشبختی نبودم و از خودم خیلی ناراضی بودم. تازه از ایتالیا برگشته بودم. احساس می‌کردم که فرهنگ آنجا را به اینجا آورده‌ام. نمی‌خواستم یک ایتالیایی درجه دو در ایران باشم. درجه یک که نمی‌توانستم باشم چون تجربه کمی داشتم. آن زمان آدم می‌توانست در شهر کورها پادشاهی کند اما من به این کار راضی نبودم. در نتیجه دایماً در فکر بودم که فرهنگ هر بار ایران را وارد کارم کنم. فرهنگ غنی ایرانی در شعر نهفته است و شعر بُعد ندارد. من خیلی علاقه‌مند بودم که شعر را وارد مجسمه‌سازی کنم. این شد که کلمه «هیج» را وارد کار مجسمه‌سازی کردم. همه اینها باعث شد که هیج وارد زندگی من شود.

■ می‌دانم که به رغم درخشش دیگر مجموعه‌هایتان در حراج‌ها، هنوز ساخت مجسمه‌های هیج را ادامه می‌دهید. گویا به دورهای می‌خواستید کارخانه هیج‌سازی بسازید. آن پروژه به کجا رسید؟ می‌خواستیم این کار را بکنم ولی میسر نشد. البته من یک کارخانه درست کردم و حتی اعلان هم دادم برای گرفتن نمایندگی، ولی کسی نیامد.

■ ۱۵ سال پیش یک کارخانه هیج‌سازی در جاجرد اجاره کردم و در چند مجله اعلان دادم که نمایندگی پیدا کنم تا هیج را به شهرستان‌ها بفروسم و در آنجا نمایندگی داشته باشد اما حتی یک نفر هم نیامد و اظهار علاقه نکرد. بسیاری از پروژه‌های رویایی و بزرگ که همیشه در سرم می‌پروراندیم، عملی نشد و مال بد ماند بد ریش صاحبش! برگشت پیش خود ما و خودمان شروع به ساختن کردیم؛ ولی آن گسترش را نداشت. اما اگر روزنامه‌های دهه ۴۰ و ۵۰ را بخوانید من همان موقع هم می‌گفتم که می‌خواهم دنیا را پر از هیج کنم؛ یعنی چنین آرزوهایی داشتم که دنیا را پر از هیج کنم. کاری به این ندارم که انجام شد یا نشد، به هر حال هیج‌سازی دوره‌های کند و تند داشته است. دوره‌هایی بود که هیج هیچ می‌ساختم و دوره‌هایی بود که کارهای دیگر هم می‌کردم، ولی هیج را هم فراموش نکردم. گاه‌گاه با کارهای دیگر مثل شاعر و دیوارها تلفیق‌اش می‌کردم در نتیجه هیج، یک دوست قدیمی است که هم آن زمان بوده و هم امروز هست. دیگر با هم اخت شده‌ایم.

■ هیج‌ها بتان از نظر متربال دو دسته‌اند که این امر در فروش آنها اثر گذاشته است. ممکن است درباره متربال این آثار صحبت کنید؟

یک دسته از هیج‌ها، برنزی‌اند و دسته دیگر از جنس فایبر گلاس، برنز، به کار، سختی و زیبایی می‌دهد؛ ولی رنگ نمی‌دهد. فایبر گلاس رنگ را به تصویر می‌کشد، یعنی هم حجم می‌دهد و هم اینکه یک آزادی در عمل برای شما می‌گذارد که هیج به رنگ قرمز و آبی بسازیم اما برنز این اجازه را نمی‌دهد. از طرفی، برنز فلز بسیار گرانی است. من،

هیج فایبر گلاس سه تا چهار متری می‌سازم که ارزان‌تر در می‌آید، خیلی هم به نظر من برای هوای آزاد و داخل خانه ماده مطلوبی است. درست است که فایبر گلاس مربوط به زمان ماست و سابقه چندانی ندارد؛ ولی با هیج‌ها من خیلی همخوانی دارم. مثلاً من هیج سنگی نمی‌توانم بسازم، چون می‌شکند؛ یا گاه‌گاه سرامیک‌ها را بسیار برجسته و با عمق کم ساخت‌ام ولی آن صورت که می‌خواهم نمی‌شود. برنز و فایبر گلاس مواد ایده‌آلی هستند برای این شکل.

■ می‌دانم که به رغم درخشش دیگر مجموعه‌هایتان در حراج‌ها، هنوز ساخت مجسمه‌های هیج را ادامه می‌دهید. گویا به دورهای می‌خواستید کارخانه هیج‌سازی بسازید. آن پروژه به کجا رسید؟

می‌خواستیم این کار را بکنم ولی میسر نشد. البته من یک کارخانه درست کردم و حتی اعلان هم دادم برای گرفتن نمایندگی، ولی کسی نیامد.

■ ۱۵ سال پیش یک کارخانه هیج‌سازی در جاجرد اجاره کردم و در چند مجله اعلان دادم که نمایندگی پیدا کنم تا هیج را به شهرستان‌ها بفروسم و در آنجا نمایندگی داشته باشد اما حتی یک نفر هم نیامد و اظهار علاقه نکرد. بسیاری از پروژه‌های رویایی و بزرگ که همیشه در سرم می‌پروراندیم، عملی نشد و مال بد ماند بد ریش صاحبش! برگشت پیش خود ما و خودمان شروع به ساختن کردیم؛ ولی آن گسترش را نداشت. اما اگر روزنامه‌های دهه ۴۰ و ۵۰ را بخوانید من همان موقع هم می‌گفتم که می‌خواهم دنیا را پر از هیج کنم؛ یعنی چنین آرزوهایی داشتم که دنیا را پر از هیج کنم. کاری به این ندارم که انجام شد یا نشد، به هر حال هیج‌سازی دوره‌های کند و تند داشته است. دوره‌هایی بود که هیج هیچ می‌ساختم و دوره‌هایی بود که کارهای دیگر هم می‌کردم، ولی هیج را هم فراموش نکردم. گاه‌گاه با کارهای دیگر مثل شاعر و دیوارها تلفیق‌اش می‌کردم در نتیجه هیج، یک دوست قدیمی است که هم آن زمان بوده و هم امروز هست. دیگر با هم اخت شده‌ایم.

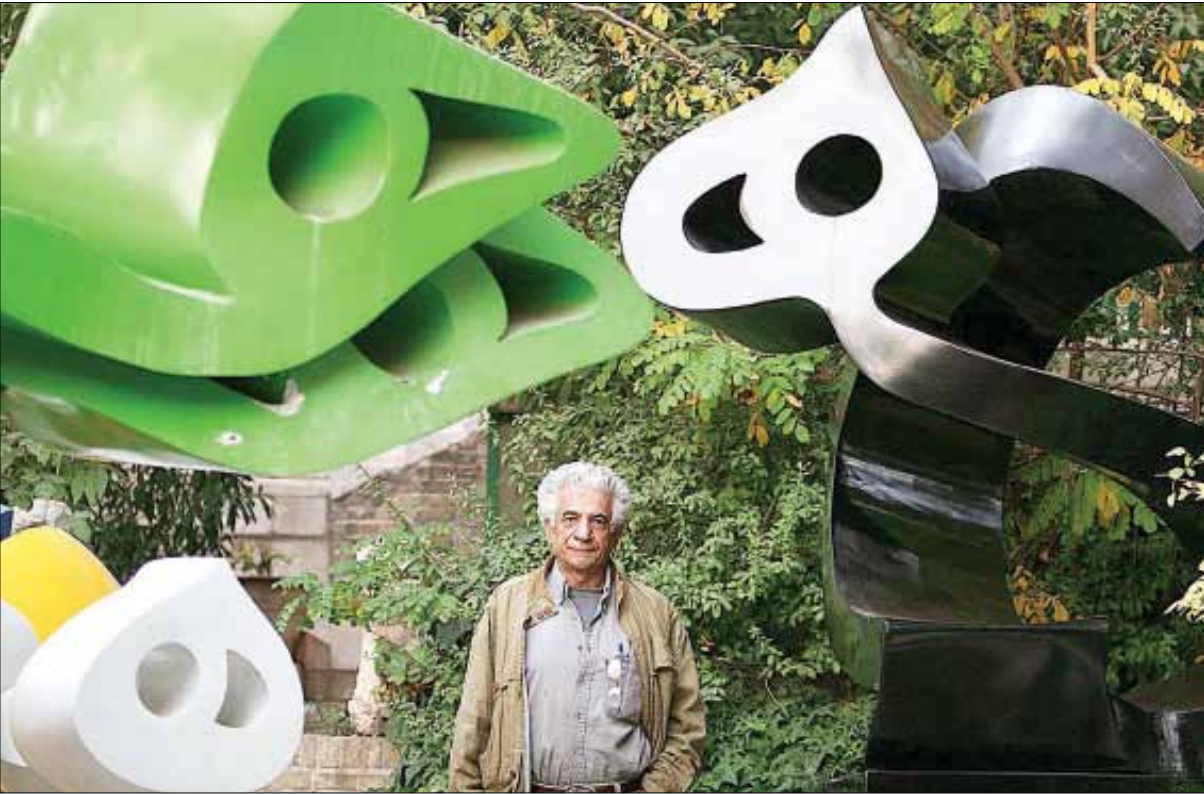
■ هیج‌ها بتان از نظر متربال دو دسته‌اند که این امر در فروش آنها اثر گذاشته است. ممکن است درباره متربال این آثار صحبت کنید؟

یک دسته از هیج‌ها، برنزی‌اند و دسته دیگر از جنس فایبر گلاس، برنز، به کار، سختی و زیبایی می‌دهد؛ ولی رنگ نمی‌دهد. فایبر گلاس رنگ را به تصویر می‌کشد، یعنی هم حجم می‌دهد و هم اینکه یک آزادی در عمل برای شما می‌گذارد که هیج به رنگ قرمز و آبی بسازیم اما برنز این اجازه را نمی‌دهد. از طرفی، برنز فلز بسیار گرانی است. من،

تجسمی

گفت‌وگو با پرویز تناولی به مناسبت نمایش هیچ‌هایش در گالری ۱۰

می‌خواستم دنیا را پر از هیج کنم



عکس: میلاد پناهی

فراتر رفته و به نقطه رسیده بودند. در آثار تناولی این کلمه در قالب تکی یا ترکیبی ساخته شده است. هیچ‌های ترکیبی شامل مجسمه‌هایی چون هیج و قفس، هیج و صندلی، هیج و میز، هیج خوابیده، قفس هیج، فرهاد و هیج و حتی دیوار هیج هستند که در دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی ساخته شده‌اند. تناولی ۳۸ سال پس از برپایی اولین نمایشگاه این دسته آثار، آنها را یک‌بار دیگر از روز جمعه ۲۰ خرداد در گالری ۱۰ به نمایش گذاشته است. به این بهانه پای صحبت‌های این هنرمند نشستیم؛ مجسمه‌سازی که جدا از کار هنری، در پژوهش روی ابعاد بصری فرهنگ ایرانی، هم استاد است و هم صاحب تالیفات بسیار.

اما هیچ من، هیچ نقاشان غربی نبود. هیچ امید، زندگی و دوستی بود. نکته مهم این است که سر این مجسمه با دوچشم آغاز می‌شود. فکر می‌کنم این کلمه از بدو پیدایش در خود واجد این قدرت فیزیکی بوده است. ■ شما در کنار هیج‌سازی، در زمینه تالیف و انتشار کتاب‌هایی مرتبط با این حوزه هم بسیار فعال بوده‌اید؛ کتاب‌هایی چون آتلیه کیود، طلسم، قفل‌های ایران، ترازو و سنگ و سرمه‌دان، سنگ قبر و سرامیک‌ها.

کتاب «سنگ قبر» اولین سنگ بنای تدوین مجموعه سرگذشت مجسمه‌سازی در ایران است... و شرح داده‌ام. در خراسان بزرگ، سفید بودن برخی صفحات تاریخ مجسمه‌سازی در ایران، آیا نگارش چنین تاریخی ممکن است؟ ما مجسمه‌سازی نه به مفهوم غربی، اما نوعی مجسمه‌سازی سبهدی و حجاری داشتیم‌ایم که خیلی هم ارزشمند بوده است. این نوع مجسمه‌سازی را روی سنگ قبرها شاهد هستیم که دارای جنبه‌های مذهبی هم هستنددر مقام تفسیر، آثاری چون شیرهای سنگی چیزی جز مجسمه نیستند و تمام ویژگی‌های مجسمه را دارد. نتیجتاً اینکه ما نمی‌توانیم به کل منکر مجسمه‌سازی در ایران شویم و بگوییم فاقد هر گونه مجسمه‌سازی بوده‌ایم. ما فاقد آن نوع مجسمه‌سازی به مفهوم کلاسیک و مدرن‌اندای هستیم که در یونان و روم باستان و حتی زمان ساسانیان وجود داشته است. تاریخ هنر ما از این نظر خالی است، با این حال ایرانی‌ها به گونه‌های دیگر هیج‌گاه مجسمه‌سازی را فراموش نکرده‌اند.



حرف سوم (چرا، در کشیدگی ادامه حرف چ، فرم‌ها می‌شود و بیانی از کم‌گشتگی و آزادی می‌شود. کلمهای که بوی نیستی از آن به مشام می‌رسد، سرچشمه امید و زندگی است...

با تعبیر شما موافقم. «هیج» تاریخی کهن دارد. بشر از زمانی که خودش را شناخت، علاوه بر هستی به نیستی هم فکر کرد. هزاران سال نیستی را در مرگ می‌دید، ولی برای اولین بار فلاسفه این موضوع را مطرح کردند که در برابر «هست»، «نیست» هم هست. در خود «هست»، «نیستی» است. بنابراین نیستی فقط در مرگ و نابودی تفسیر نمی‌شود. این را هم بگویم با اینکه در کار امثال رانشر، ک، بوم‌های سفید و بدون نقش، مفهوم هیج را نداعی می‌کند؛

یادداشتی بر نمایشگاه عکس اسفندیار پورمقدم در گالری زاویه

عکس و نقاشی در تعادل جادویی

هر عکس-نقاشی داستانی را برپایان تعریف می‌کند و گاهی می‌گیرد تا به این سبب نگاه نکن به آن آبی به این ران‌دویر حواست را پرت نکند! همه اینها جمع شده‌اند! آتاریکی را پنهان کنند) * چه کسی از رنگ‌ها می‌ترسد؟ این سوالی است که مدت‌هاست باید از خودمان بپرسیم و پیش از آنکه جوابی بدهیم، به خود و اطراف‌مان نگاهی بیندازیم. ترسی که از محیط شهر، خانه و اشیا شروع می‌شود و تا تولیدات حوزه تجسمی نیز رسوخ می‌کند. آثار پورمقدم عکس‌هایی است که از تلفیق یک یا چند پرتره و یک نقاشی تشکیل شده‌اند. بافت‌های رنگی و رد قلم‌های نقاشی که با پرتره‌های امروزی ماهرانه ترکیب شده‌اند. از رنگ‌ها و زیبایی اولیه که بگذریم،

آن به عنوان نتیجه تلاش هنرمند برای تبیین امر زیبا در قالب تصویر یاد کرد. در واقع نقاشی مانند یک قطعه ادبی اما از جنس تصویر برای تفسیر عکس مورد استفاده قرار گرفته است. این دستاوردی است که منطق تولید چنین آثاری را توجیه می‌کند. در این میان آثاری هم وجود دارد که از اشباع رنگ و طرح می‌گریزند و به سادگی و آرامش روی می‌آورند؛ مثل طراحی فیگوری از مودیلیانی که بر فراز شهر تهران نشسته است و پرندهای رها را بر سینه حمل می‌کند. رنگ آبی آسمان دقیقاً همان آثای اثر مودیلیانی است که طراحی خطی او را به نقاشی شبیه می‌کند. در گذشته عقیده بر این بود که عکس برشی کوتاه از زمان و مکان است که بر سطحی دوبعدی ثبت می‌شود. اما با توسعه ابزار و تکنولوژی

■ شعر از مقدمه نمایشگاه

مکعب سفید

نگاهی به هنر دیمن هرست به مناسبت نمایشگاهش در بریستول مرگ، کسب و کار من است



علیرضا امیرحاجبی

■ تابستان اسمال آکادمی سلطنتی بریستول در انگلستان میزبان مجموعه آثاری از هنرمندان معاصر و صاحب‌نام است. هنرمندانی چون الیزابت فرنیک، جک واترپائو، جانت جونز و از همه مهم‌تر دیمن هرست هنرمند بریتانیایی و رادیکال معاصر است. این نمایشگاه که به افتخار مری فدن، مدیر سابق آکادمی سلطنتی برگزار خواهد شد، مجموعه‌ای بزرگ از نقاشی، طراحی، عکس و مجسمه‌های این هنرمندان را در معرض دید عموم قرار خواهد داد.

هرست با یک مجسمه غول‌آسای برنزی در این نمایشگاه شرکت خواهد داشت، مجسمه‌ای مری فدن است که صندوق اعانه‌ای را در یک دست و عروسی را در دست دیگر دارد. شخصیت دیمن هرست چندوجهی و چندلایه‌ای است. با آنکه در دنیای هنر به مجسمه‌سازی مشهور است اما تمایلات و نحوه ارایه آثار هرست او را یکسره در گروه هنرمندان مفهومی قرار می‌دهد. وی به شکلی نبوغ‌آسا از اواخر دهه ۹۰ میلادی آثاری خلق کرد که باعث تعجب و شگفتی کارشناسان بزرگ هنر معاصر از جمله چارلز ساچی شد. اما چه چیز باعث این توجه جهانی به هرست شد؟ آنچنان که توانست جایزه معتبر ترنر (Turner) را نیز به دست آورد؛ یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت و تاثیرگذاری آثار هرست ارایه و اجرای تکرارناشدنی آنلست. استفاده از حجم‌ها و ابعاد واقعی، معنایش بی‌کم و کاست مرگ به مثابه پدیدهای که همه موجودات زنده به سمت آن پیش می‌روند. به قول یکی از منتقدان بازار فروش آثار هنر دیمن هرست مرگ می‌فروشد. «نامعنکبت فیزیکی مرگ» مشهورترین اثر هرست در سال ۱۹۹۲ میهمان نمایشگاه هنرمندان بریتانیایی بود. یک کوسه عظیم‌الجثه که در ماده نگهدارنده فورمل سبزنرگی در یک آکواریم به نمایش گذاشته شد. کوسه‌ای که توسط یک ماهیگیر استرالیایی صید و به مبلغ شش هزار پوند به هرست فروخته شد. اما اثر مفهومی هرست در آن نمایشگاه نه تنها قیمتی بالغ بر ۶۰هزار پوند را از آن خود کرد بلکه به اعتراف



بسیاری از صاحب‌نظران به عنوان نماد هنر مدرن بریتانیا شناخته می‌شود. سال ۱۹۹۳ اولین حضور جهانی هرست در دوسالانه ونیز بود؛ «مادر و بچه جدا از هم» اثری مفهومی است در همان قالب آکواریومی و ماده نگهدارنده فورمل. یک ماده گاو و گوساله‌اش در دو آکواریم جداگانه در کنار هم. این اثر، موفقیت هرست را کاملاً تضمین کرد. اما همواره بلندآوازی در جهان هنر به سود هنرمند تمام نمی‌شود. هرست گمان می‌کرد که می‌تواند هر چه دلش خواست انجام دهد، بگوید و کسی هم جلوازش نیست که البته چنین نشد. واکنش وی نسبت به ماجرای غم‌انگیز یازدهم سپتامبر باعث خشم بسیاری از منتقدان و خانواده قربانیان شد. وی در مصاحبه‌ای با شبکه تلویزیونی بی‌بی‌سی می‌گوید: «حادثه یازدهم سپتامبر به نحوی یک اثر هنری بود. این اقدام حقیقتاً زیسته تقدیر است چون آنان (توریست‌ها) دست به عملی زدند که هیچ‌کس قادر به انجام آن نبود. به‌ویژه در کشور بزرگی چون آمریکا، به همین دلیل و در یک سطح لازم است به آنان تبریک گفت»

فشار افکار عمومی، صاحبان گالری‌های معتبر آمریکا و اروپا و رسانه‌ها باعث شد که هرست از گفته خود پشیمان شود و تهدیدهای مراکز قدرت بازارهای هنری مبنی بر بایکوت شدن‌اش را ردی بگیرد و عذرخواهی کند: «من از تمامی کسانی که با سخنانم باعث ناراحتی‌شان شدم پوزش می‌خواهم، به‌خصوص خانواده قربانیان آن حادثه روز وحشتناک»

رابطه هرست با پدر معنوی‌اش چارلز ساچی که او را به دنیای هنر معرفی کرده بود، در سال ۲۰۰۳ و بر اثر یک سوءتفاهم کشتل‌انگیز و تار شده. قرار بود تا نمایشگاه سیری در آثار هرست در تالار جدید لندن افتتاح شود که حضور یکی از آثار هرست دردرس‌ساز شد، ماشین مینیاتوری هرست که به قول خودش اثر اثر کودکانه بود باعث خشم وی و واکنشی تند شد: «من میمون دست‌اموز ساچی نیستم»

از این پس هرست با استقلال کامل تا به امروز به فعالیت‌های غیرمعمول خود در زمینه هنر مفهومی ادامه داده و خود را به عنوان یکی از مطرح‌ترین هنرمندان این حوزه معرفی کرده است.