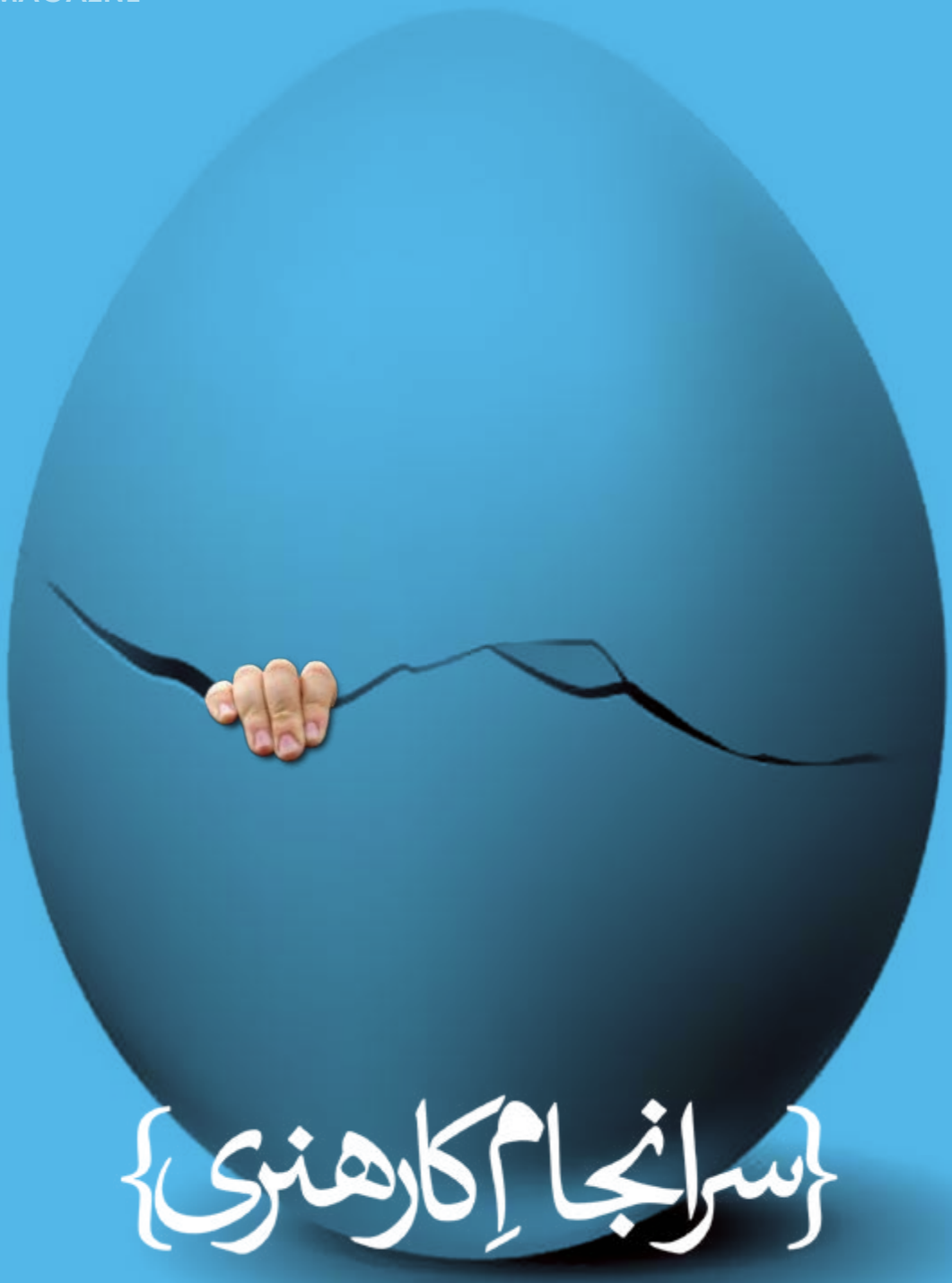
نهیب

/ فصلنامه فرهنگی / هنری /
/ شماره چهارم / سال اوّل / زمستان ۱۳۹۹ / ده هزار تومان /
NAHIB MAGAZNE



{سرانجامِ کارهنری}

حمیدرضا شجوانی / بهروز حشمت / محمدرضا مریدی / صالح موسوی / مسعود مجاوری آگاه / هلیا دارابی / سارا کریمان / حامد بهروزکار / صفا سبطی / سجاد باغبان / داوود آجرلو / رضا دبیری نژاد / حامد گرجی / صالح تسبیحی / سیاوش لطفی / نگار نادری پور / فرزام کریمی / الهامه کاغذچی / قاسم ترکان / فواد نجم الدین / محمدمهدی صنعتی / امین شاهد / عبدالبصیر حسین بر / شایا شهرستانی / مسعود ریاحی / منصوره بشیری پور /

تحقیق می‌گوید
تپش‌های نفس از پرده‌ی
که تا از خود اثر داری، نخواهی آرمید اینجا

بیدل دهلوی

نیم‌پیکر آپولو و فرجامِ نافرجام اثر هنری — ۸ — سیاوش لطفی
تداوم روح پدیدآورنده در اثر — ۱۲ — حمیدرضا ششجوانی
روی دیوار خانه‌ها — ۱۶ — محمدرضا مُریدی
گزارش یک فراموشی — ۲۰ — صالح تسبیحی
به نامِ سرانجام — ۲۴ — الهامه کاغذچی
پایان یا بازتولید — ۲۸ — حامد بهروزکار
سینماکه هیچ — ۳۲ — داوود آجرلو
از انجام هنری تا سرانجام موزه‌ای — ۵۲ — رضا دبیری‌نژاد
چکش و اندال‌ها بر سرانجامِ مجسمه‌های تاریخ — ۵۶ — عبدالبصیر حسین‌بُر
چهره / شایا شهرستانی — ۶۴ — امین شاهد
آرون، هوش مصنوعی نقاش، مسأله سرانجام و چند چالش — ۸۰ — فواد نجم‌الدین
موزه: سرانجام یا آغازی دیگر!؟ — ۹۲ — سارا کریمان
سرانجام اثر هنری در گفتمان هنر مدرن و پست مدرن — ۱۰۰ — صفا سبطی
نقد / هشتمین دوسالانه ملی مجسمه‌سازی — ۱۱۰ — هلیا دارابی / نگار نادری‌پور / محمدمهدی صنعتی / فواد نجم‌الدین
نقد / مشکلات کنونی حراجِ تهران — ۱۳۴ — سجاد باغبان / منصوره بشیری‌پور
راز بقای هنر — ۱۴۰ — امین شاهد
پایان هنر — ۱۴۶ — فرزام کریمی
ژاک رانسی‌یر — ۱۵۴ — سیدصالح موسوی خلخالی
چهره / بهروز حشمت — ۱۶۶ — قاسم تُرکان
خوانش عکس — ۱۷۸ — مسعود ریاحی
ابری که سرانجام می‌بارد یا ابری که سرانجام می‌بارد — ۱۸۸ — حامد گُرجی
هویت‌های چندپاره، تعلیق در گفتمان تصویری — ۱۹۶ — مسعود مجاوری آگاه

سخن سردبیر

یک

سالی که در حال اتمام است، سالِ دست‌کشیدنِ بسیاری از اهالی فرهنگ از دامانِ زندگی بود. آن‌قدر زیاد که نمی‌توان همه را نام برد. سالی که رمق و رونق اهل‌نظر کم‌حوصله و کم‌جان بود، اما بود. شاید خانه‌نشینی همه‌ی ما را صبورتر، آرام‌تر و عمیق‌تر نمود. مجبور شدیم در نگرش به خانه و خانواده تجدیدنظر کنیم. گوشه‌ها و کناره‌های تازه‌ای در آنها بیابیم. در خود و پیرامونِ خود.
گاهی شاید فاصله گرفتن، جزئیات را پدیدار می‌کند. عریان‌تر می‌کند. گویا پرده‌ای است میان ما و بسیار چیزهای نزدیک که با فاصله گرفتن از میان برداشته می‌شود.
اگرچه از سوی دیگر چنین خلوتی به بهانه‌ی پاندمی و قرنطینه راهی گشوده هموارتر برای انتشار و تراوش تاویلاتی لجام گسیخته و تخلیه‌ی هیجانات به بهانه‌ی آشتی ملت با ادعای ترویج مطالعه! در خودرسانه‌های جذاب و خوش آب و رنگ. و چنان به رقابتی سخت مشغولیم که لهجه‌ی جمعیتِ گوش و دهان گشاده و چشم بسته را به کلی تغییر داده است. غافل از آن‌که نه خودکامه را شناخته و نه دیوان‌سالاری را فهمیده‌ایم. و در نهایت به پویش‌های جهت دار و بی‌سرانجام پیوسته‌ایم. بی‌آن‌که بدانیم.

دو

این‌که می‌گوییم "کار" به "سرانجام" نمی‌رسد، با برداشتی شعف‌انگیز اما در مورد آثار هنری کاملا مصداق پیدا می‌کند. البته باید دید و پرسید که منظور از سرانجام و غایت در این مورد کدام است؟ آیا سیالیت هنر، آغاز و انجامی می‌پذیرد؟ به فرض که می‌پذیرد، این انجام(اگر که هست) چه لحظه‌ای است؟ آن هنگام که نقاش ابزار را کنار می‌گذارد و با فاصله از پرده‌ای که ساخته است می‌نشیند، سیگاری می‌گیراند و بر پرده خیره می‌ماند؟ یا هنگامی که قطعه یا مجموعه عکسی بر دیوار نگارخانه قرار گرفته است؟ یا آن هنگام که یک کارِ چیدمان مُنهدم می‌گردد؟ یا این‌ها ممکن است آغازی دیگرگونه باشند؟!
سرانجام با پایان چه وجه اشتراکی دارد و کجا در تضاد هستند؟
در این شماره با ارائه‌ی برداشت‌های برخی از هنرمندان و تفسیر و تحلیل بعضی از اندیشمندان به "سرانجام کار هنری" خواهیم پرداخته‌ایم. اگرچه دلایلِ بسیار از قبیل شرایط موجود موجب شدَ تا دست ما از دامنِ برخی از اهلِ نظر کوتاه شود.

امین شاهد - انتهای اسفند ۱۳۹۹

در این شماره می‌بینید و می‌خوانید از:

حمیدرضا ششجوانی / بهروز حشمت / محمدرضا مریدی / صالح جوی / مسعود مجاوری آگاه / هلیا دارابی / سارا کریمان / حامد بهروزکار / سجاد باغبان / داوود آجرلو / صفا سبطی / رضا دبیری‌نژاد / حامد گرجی / صالح تسبیحی / سیاوش لطفی / نگار نادری‌پور / فرزام کریمی / الهامه کاغذچی / قاسم ترکان / فواد نجم‌الدین / محمدمهدی صنعتی / عبدالبصیر حسین‌بر / شایا شهرستانی / مسعود ریاحی / منصوره بشیری‌پور /

*تحت نظارت شورای نویسندگان نهیب
انتشار محتوا با ذکر منبع بلامانع است.

مدیر مسئول و سردبیر: امین شاهد
شورای دبیران: داوود آجرلو / شیوا پیرانوند / فواد نجم‌الدین

هنرهای تجسمی / پیمانه‌ای

طراحی و صفحه‌آرایی: استودیو نَهیب
ویرایش و نمونه خوانی متن: کانون ادبی درنگ
پیاده‌سازی متن گفتگو: رقیه اولادیانی
تدوین و تنظیم ویدئو: بهزاد داوودی جاه / استودیو پاره پیکچرز

نهیب

nahibmag@gmail.com @nahibmag @nahibmag Youtube

برای دیدن وبـــایت این هنرمند و اطلاعات بیشتر، روی **تلنگر** کلیک کنید.

HANK WILLIS THOMAS
هانک ویلیـــس توماـــس

نیم‌پیکر آپولو و فرجام نافرجامِ اثر هنریَ

سیاوش لهفی
آهنگساز و پژوهشگر

ما آن سر عجیب را نمی‌شناختیم
که در آن چشمانش مثل سیب رسیدند
نیم‌پیکر او هنوز مثل چراغی می‌گدازد
و نگاهش به درون برگشته
وگرنه سینه‌ی او نمی‌توانست تو را خیره کند
و در چرخش آرام کمرش
نمی‌توانست لبخندی جاری شود
و تا میان‌گاه، تا نقطه‌ی خلقت برود.
اگر چنین نبود این سنگ بی‌شکل و کوتاه این‌جا ایستاده بود
و چیزی نبود مگر یک ستون
و این‌چنین به‌مانند پوست جانوری وحشی تلألؤ نداشت
و از هر کرانه‌ی خود هم‌چون ستاره‌ای سرریز نمی‌کرد
همه‌جای این نیم‌پیکر دارد تو را می‌بیند
باید زندگی‌ات را دگرگون کنی.

[راینر ماریا ریلکه، شعر «نیم‌پیکر باستانی آپولو»](۱)

رخداد عجیبی است آن‌چه ریلکه توصیف کرده است:
تندیسی که شاعر دارد آن را می‌نگرد سر ندارد ولی نگاه دارد.
صورت ندارد ولی لبخند دارد.
چشم‌خانه ندارد اما چشم دارد.
و چه چشم‌هایی! مثل سیبِ رسیده. از سیب‌های رسیده شهد پختگی بیرون می‌زند.
اگر این‌گونه نبود اصلا نمی‌شد نام این پدیده را هنر گذاشت. آن‌وقت تنها یک تکه سنگ برابرمان داشتیم. ریلکه این‌ها را گفته.
فرق یک ستون معوج با یک اثر هنری همین چشم‌هاست:

«هیچ‌جای او نیست که تو را نمی‌بیند». رفته بودیم تندیس ببینیم، ولی دیده شدیم! سرتاپای اثر هنری چشم و نگاه است.

دیده شدن از سوی اثر هنری یعنی در معرض موجودیت و معیار آن قرار گرفتن. یعنی با آهنگ آن هم‌رقص و هم‌خوان شدن، یعنی مورد محک آن قرار گرفتن.یعنی افتادن در میانه‌ی یک بحران زیبایی‌شناختی.یعنی به زعم اثر متحول شدن.
اگر من پس از گوش دادن به موومان دوم سمفونی هفتم بتهوون، همان باشم که پیش از آن بودم، یا بتهوون بتهوون نیست یا من مخاطب متناسبی نیستم.

اثر این‌گونه مرا تماشا و از این طریق متحول می‌کند:
«باید زندگی‌ات را دگرگون کنی!»
دگرگون شدن نظمِ مخاطب بودن است.
اثر هنری چشمی اَست پخته و دقیق. که مثل چراغ می‌گدازد. و می‌گدازاند.و دگرگون می‌کند. پس ما با یک پویاییِ مدام رو به رو هستیم.
شیوه‌ی «بودنِ» اثر هنری «شدن» است، از این رو نقطه‌ای وجود ندارد که هنر در آن مقیم شود. مقصد هنر خودِ رفتن است.

«تلألؤ داشت، مثل پوست جانوری وحشی»
اگر هنر، مخملی موج‌موج و پولک‌پولک و رنگ‌رنگ با خصلت دگرشوندگی مدام است، در معرض هر نوری که قرار بگیرد -بخوانید: هر اندیشه یا هر منظر تعبیری- دگرگون می‌شود.
اگر این ایده را در ساحت انتولوژیک فکر کنیم، می‌توانیم بگوییم این شباهت هنر است با همه‌ی هستی.اگر ناتمامی، بی‌مقصدی، پراکندگی و روندگی خصلت هستی باشد، هنر نمی‌تواند نظمی ایستا، تمامیت‌خواه و فرجام‌مند داشته باشد.
برای رمانتیک‌ها این هستی‌شناسی ریشه‌ی یک ایده‌ی کلیدی و یک تئوری هنر شده بود. و می‌بینیم ریلکه در این بستر، احتمالاً نیم‌نگاهی به پشت‌سر، به رمانتیک‌های آلمان و مقالات نشریه‌ی «آتنائوم» دارد.
برای «فردریش شلگل» -از نویسندگان اصلی آن نشریه و از نظریه‌پردازان شاخص رمانتی‌سیسم- کمال و معنا در ناتمامي یا بی‌پایانی محقق می‌شود(۲).
این ناتمامی حتی شرط ادراک هم هست.به عبارتی سوژه‌ی درک کننده و ابژه‌ی درک شونده نمی‌توانند دو شیوه‌ی مختلفِ بودن داشته باشند. پس باید بین مضمون و موضوع شناخت از یك سو و روش یا متد شناخت از سوی دیگر

تناسب و همسازی (Compatibility) ایجاد کنیم.

انجام هر چیز، متصورِ بسامانی آن چیز هم هست. فرجام و سرانجام، با تمام شدنَ، رسیدن، به دست گرفتن و شناختن، رام کردن و در عرصه‌ی شناخته‌ها، خودآگاه‌ها و دانسته‌ها محاط کردن پدیدارها همراه است.

آیا هنر می‌تواند در نقطه‌ای فرجامینی با این مختصات آرام گیرد؟ آیا هنر می‌تواند در یک نظم بسامان محاط شود؟ «نیم‌پیکر باستانی آپولو» که می‌گوید نه!
اثر هنری آرام نمی‌گیرد، به تعبیری نهایی تن نمی‌دهد به یک معنا، به یک مدلول موکول و منوط نمی‌شود و رنگِ تعلق نمی‌پذیرد.
این سخاوت بزرگ هنر است! یک هدیه‌ی سترگ شناختی. دستآوردی بزرگ که از هر دستی می‌گریزد. یک سرنوشت نانوشته و نانوشتنی.

اثر هنری از توحش هرمنوتیکی برخوردار است.
و این نبرد تعبیری پی‌پایان، سرانجامِ اثر هنری است.
هنر این است: اسبی برهنه و سپیدِ، با یال و دمی بلند، سرتاپا نگاه، با تنی گداخته و خوی کرده، آزاد، رام ناشدنی و گریزپا.
می‌گذرد و می‌تازد. و شیهه‌های بلندش در کوهستان‌ها طنین می‌اندازد.

منابع:

1)- Selected Poems (Univ. of California Press), 1957

2)- Erstdruck in: Athenäum (Berlin), 3. Bd., 1. Stück, 1798

تداوم روح پدیدآورنده در اثر

حمیدرضا شش‌جوانی

پژوهشگر اقتصاد هنر، عضو پیوستهٔ انجمن جهانی اقتصاد فرهنگ ACEI - دکترای اقتصاد فرهنگ- سیاستگذاری

آیا با انتقال مالکیتِ اثر، کار هنری به پایان رسیده است؟ از منظر حقوقی پایان کار اثر هنری کجاست؟

پاسخ این پرسش‌ها در تفاوت مالکیتِ اشیای مادی با مالکیت فکری(ادبی - هنری) است. تصور کنید شما قرار است زمینی را بفروشید، بعد از امضای قرارداد -تو بگو پایانِ کار- «عین» مال و کلیهٔ منافع و حقوق مرتبط با زمین به مالک بعدی منتقل می‌شود و آن چه برای شما باقی می‌ماند، خاطرات داشتنِ ملک است. به عبارت دیگر رابطهٔ مالکیت شما به طور کامل با «ملک فروخته شده» قطع می‌شود. اما بیایید نگاه کنیم وقتی هنرمندی یک نقاشی را می‌فروشد و یا آهنگ‌سازی قطعهٔ موسیقی‌اش را به تلویزیون می‌فروشد، چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر چه قالب هر دوی این آثار مادی است(بوم و فایل الکترونیک) اما هربار که کسی ترانه را می‌شنود و یا نقاشی را می‌بیند، حتی اگر آهنگ‌ساز و نقاش را نشناسد، شخصیت و احساس پدیدآور که در زبان حقوقی «اصالت» اثر نامیده می‌شود، از لابه‌لای کار خودش را تحمیل می‌کند، قانون‌گذار هم به استناد همین اصالت حقوقی را برای هنرمند به رسمیت شناخته که باعث می‌شود رابطهٔ هنرمند با اثرش در اثر انتقال مالکیت قطع نشود.

حقوق مالکیت هنری به دو دسته حقوق مادی(اقتصادی) و غیرمادی(معنوی) تقسیم می‌شود که حقوق مادی واگذار شدنی است اما حقوق معنوی نه. پس اگر جایی در دنیای هنر قراردادی را جلوی شما گذاشتند که در آن نوشته بود «کلیهٔ حقوق مادی و معنوی این اثر متعلق به خریدار خواهد بود»، بدانید که اگر به جای یک امضا ده بار امضا کرده باشید، تملیکِ بخش معنوی حقوق برای خریدار نشدنی است.

همین حقوق معنوی محمل قطع نشدنِ رابطه مالکیت هنرمند با اثر هنری است. هنرمند با خلق اثر در اساس بخشی از اندیشه، احساس، مهارت خودش را در اثر نمایان میکند و با امضای کار در اساس مهرِ شخصیت خودش را به اثر می‌زند. به عبارت دیگر هنرمند «خودش» را در قالب اثر هنر می‌ریزد و حقوق مالکیت هنری به او اجازه می‌دهد تا از شخصیت خودش که در قالب اثر درآمده حفاظت کند. به همین خاطر رابطهٔ مالکیتِ هنرمند با اثرش بر خلاف سایر اشیاء(تا زمانی که اثر به هر شکلی

“Hossein Valamanesh “Untitled
Lavender Bush, Oil Lamp. 80 x 58 x 82cm

وجود دارد) قطع نمی‌شود.
یکی از حقوق غیر مادی هنرمند، حق حرمت اثر است و آن به این معنی است که چون اثر هنری بازتابی از شخصیت هنرمند است، پس هر آسیبی که به اثر، آسیب به شخص پدیدآورنده تلقی می‌شود(زرکلام ۱۳۸۸: ۱۱۸). بر این اساس هیچ کس حق تحریف، دست‌کاری و حتی اصلاح اثر را ندارد. اگر کسی اثری را خریداری کرد با استناد به این که «مال» خودم است نمی‌تواند در اثر دست ببرد یا آن را تعمدا پاره کند* چرا که این کار جرم است و بر اساس مادۀ ۲۵ قانون حمایت از حقوق مولفان، مصنفان و هنرمندان بین سه ماه تا یک سال حبس دارد.
کوتاه سخن این که انتقال مالکیت اثر هنری، پایان کار هنری نیست و در این زمانه که جسمیت یافتن اثر در قالب‌های الکترونیکی و در فضای مجازی بسیار ساده شده است، کار هنری دستِ‌کم در معنای حقوق معنویِ آن جاودانه است. ■

*سال ها پیش فروشندۀ اثر هنری می‌شناختم که دانشجویان نقاشی را به ساختن اثر بزرگ تشویق می کرد و از آن ها به بهایی اندک می‌خرید بعد نقاشی را به قطعات کوچک‌تر تقسیم می‌کرد و به عنوان اثری مجزا می‌فروخت و نمی دانست کارش جرم است.

روی دیوارِ خانه‌ها

محمدرضا مریدی

دکترای جامعه‌شناسی هنر و عضو هیات علمی دانشگاه هنر

آثار هنری پس از آن که خلق شدند کجا می‌روند؟ به موزه‌ها، مجموعه‌ها، خانه‌ها راه می‌یابند یا در کارگاه هنرمند می‌مانند. احتمالا مقصد مطلوب برای بسیاری هنرمندان، موزه است. چنانچه اثری از هنرمند به موزه‌های معتبر راه بیابد، آن اثر سهمی از تاریخ هنر را از آن هنرمند کرده است.معمولا اثرگذاری هنر را با ماندگاری آن ارزیابی می‌کنند؛ موزه جایی برای ماندگار شدن هنر است. آثار هنری در موزه‌ها مامن می‌یابند، از هجوم بازار در امان می‌مانند و گنجینه موزه آنها را ماندگار می‌کند و پس از سال‌ها سر از کتاب‌ها و مقالات تاریخ هنر درمی‌آورند. موزه‌ها موقعیت‌های نهادی هنر هستند؛ معرف ارزش‌های نهادینه شدن هنر هستند و چانچه اثری از هنرمند به آن راه بیابد، یعنی بخشی از این نظام ارزش‌های نمادین تثبیت شده، پذیرفته شده و تایید شده است. اما برای برخی هنرمندان، موزه مقصد مطلوبی نیست. آنها به خلق آثاری می‌پردازند که در چارچوب موزه‌ها نمی‌گنجند مانند هنر عمومی، محیطی یا هنر ناماندگار. این همچون دهن‌کجی به همان ارزش‌های نهادیه شده و رقابت با ارزش‌های تثبیت شده موزه‌ها است. هنرهای ناماندگار اثرگذاری هنر را در پایداری یا جاودانگی اثر نمی‌دانند بلکه در افزایش مواجهه با اثر و در دسترس بودن اثر می‌دانند.

برخی هنرمندان مقصد نهایی آثار خود را خانه می‌دانند. خانه جایی است که اثر در معرض دید قرار می‌گیرد، برای همیشه به نمایش در می‌آید، در مهمانی‌ها حاضر است و موضوع گفتگو قرار می‌گیرد. این مهم‌ترین شاخص برای اثرگذاری هنر می‌تواند باشد. البته هنرمندان با احتیاط از این ایده سخن می‌گویند چرا که متهم به عامی بودن می‌شوند و آثارشان متهم به تزیینی بودن می‌گردند. یعنی مرتبه‌ای پایین‌تر از آنچه آثار موزه‌ای پنداشته می‌شود. البته این ارزیابی شتابزده است که آثار روی دیوار خانه‌ها را عامی و تزیینی بدانیم. باید دقیق‌تر پرسید: چه آثاری به دیوار خانه‌ها راه می‌یابند.

آنچه به خانه‌ها راه می‌یابد، ساده‌فهم و «آسان» دانسته می‌شود. آثار بغرنج با تفسیرهای پیچیده و «دشوار» جایی در خانه ندارند؛ چرا که سادگی دریافت و سطحی بودن نگاه را به چالش می‌کشند و فضای خانه را غریب می‌کنند و با تزیین خانگی ناهمخوان می‌شوند؛ جای آنها در موزه است. اغلب، فضای خانه را فضایی ساده و سطحی می‌پنداریم که پذیرای آثار ناب و چالش‌برانگیز نیست. خانه فضای زندگی روزمره است. جایی که بر پایه لذت حسی بنا می‌شود. راحتی و سبکی خانه، ادراکی حسی از فضا است که از پیچیدگی و تامل می‌گریزد. خانه همچون گریزگاهی برای نیاندیشیدن می‌شود. جایی که هنر و آثار هنری جدی در آن جایی ندارند. از همین

رو است که هنرمندان از ورود و حضور اثرشان به فضای خانه دلخوش نمی‌شوند. این اثر بیش از آن که امکان اثرگذاری بر فضای خانه داشته باشد، به سطحی از اشیاء ساده و دم‌دستی فروکاسته می‌شود.

به تعبیر بوردیو، در کتاب «تمایز» ذائقه ناب بر پایه بیزاری از چیزهای آسان بنا شده است؛ مانند موسیقی آسان یا سبک‌های هنری آسان. چون به آسانی فهمیده می‌شود و سرمایه فرهنگی چندانی نمی‌طلبد. همان‌گونه که کانت آن را «ذائقه زبان، دهان و حلقوم» می‌نامد. مانند آثاری که با واژه‌های حسی و زبانی توصیف می‌شوند مثلا «شیرین»، «چشم‌نوار» و «خوش خط و خال». اما هنرمندان از توصیف‌های سطحی و آسان گریزان هستند و آن را نازل، کسرِ شان و توهین‌آمیز می‌داند. در واقع با دو تقابل از لذت/کامیابی یا زیبا/خوشایند مواجه هستیم. یعنی آثاری که «لذت می‌بخشند» و آثاری که «ارضا می‌کنند» (بوردیو، ۱۳۹۰:۶۶۴). بوردیو با نقل قولی از شوپنهاور به نقاشی طبیعت بیجان به عنوان نمونه‌ای از ذائقه نازل در آثار هنری اشاره می‌کند. اکنون نقاشی طبیعت بی‌جان گونه هنری رایج بر دیوار خانه‌ها است. مانند ظرف میوه‌ها و خوراکی‌ها و برخی غذاهای کمیاب اعیانی. ظاهرا همه بر زیبایی میوه‌ها و خوراک توافق دارند. همچنین تابلوهای نقاشی از مجلس بزم و رقص که آشکار بر کام‌جویی تاکید دارند. هنرمندان از این آشکار بودن معنا و سطحی بودن قراردادهای زیبایی بیزار هستند. اما آیا واقعا دیوار خانه‌ها چنین فضای نازلی هستند!؟ اگرچه همچنان مجلس بزم و ظرف‌های میوه و منظره‌های زیبا بخشی از تابلوهای دیوار خانه‌ها هستند و به کلیشه‌های بصری تبدیل شده‌اند، اما این معرف همه انتخاب‌ها برای خانه‌ها نیستند. واقعیت این است که این تلقی از فضای خانه نیاز به بازنگری جدی دارد.

خانه تنها فضای سرگرمی، ذائقه حسی یا دوری از گفتگو و تعقل نیست؛ برعکس مهم‌ترین فضا برای گفتگو و مانوس شدن با هنر است. جایی که ساده‌انگاری و سطحی بودن به چالش کشیده می‌شود. به جای ساختن دوگانه خانه/ موزه، متناظر با دوگانه ساده/پیچیده یا ذائقه حس/ذائقه تامل، باید به بازاندیشی مفهوم فضای خانه پرداخت. اثرگذاری هنر در خانه بسیار قابل تامل است. هنر قادر است فضای خانه را به عنوان یک فضای آموزشی و تعلیمی و تربیتی به‌چالش بکشد. در برابر آنچه قراردادهای قطعی، بدیهی و همگانی است مقاومت کند. حضور مدام اثر هنری در خانه است که امکان اثرگذاری عمیق را به وجود می‌آورد. این برخلاف نظر کسانی است که حضور تابلو نقاشی در خانه را غیرمرئی و سطحی می‌دانند؛ یعنی به واسطه حضور همیشگی، اغلب تکراری می‌شود، نادیده گرفته می‌شود و از کانون توجه خارج می‌شود. اثر هنری در برابر این تکراری شدن مقاومت می‌کند و نظم هر روزه را به چالش می‌کشد.

فضای خانه، جسمیت یافته یک ساختار اجتماعی یا انتخاب طبقاتی است. انتخاب‌های ذوقی، همچون انتخاب اثر برای دیوار خانه، یا دکوراسیون خانه، بخشی از انتخاب طبقاتی است. اثرگذاری اثر در فضای خانه نیز مرتبط با جایگاه طبقاتی فضای خانه است. البته جایگاه طبقاتی خانه بیش از آن که سرمایه اقتصادی و دارایی سرو کار داشته باشد با سرمایه فرهنگی مرتبط است. مثلا گروه‌های سنتی جامعه ذائقه زیباشناختی زاهدانه دارند. ذائقه زاهدانه، توآم با ممارست و مهارت است. از همین رو آثاری را باارزش می‌دانند که «پرکار» است. یعنی خلق آن مستلزم ریزپرداز و پردازش جزییات است مانند صنایع‌دستی یا نقاشی واقع‌نمایانه از منظره که با جزییات همراه است. در مقابل گروه‌های اجتماعی مدرن و غیرسنتی، در پی ذائقه‌های زیباشناختی بازیگوشانه هستند؛ یعنی خلق آثاری که دلالت بر سرعت در خلق، و ساده‌سازی مینی‌مالیستی در برابر جزئی‌پردازی‌ها دارند. زیبایی‌شناسی زاهدانه برآمده از اخلاق کار محور است لذا با زیبایی‌شناسی هنرهای کاربردی انطباق

دارد؛ با هنرهایی که دست‌ورزانه هستند و نشان‌گر مهارت کار با دست. در مقابل زیبایی‌شناسی غیرزاهدانه یا بازی‌گوشانه، تفریح محور است و با زیبایی‌شناسی هنرهای غیرکاربردی انطباق دارد که دلالت بر هنر غیریدی دارد که از مهارت دست و ممارست کار گریزان است. تقابل ذائقه زاهدانه/بازی‌گوشانه بیش از آن که دو ارزش هنری باشد، دو انتخاب فرهنگی است. انتخاب اثر هنری برای فضای خانه نیز نشان‌گر انتخاب فرهنگی و طبقاتی است. جایی که هنر به گفتگو در می‌آید و ارزش‌های فرهنگی را نشان می‌دهد.

اثرگذاری هنر را با ماندگاری آن در گنجینه راکد موزه‌ها نباید سنجید، بلکه اثرگذاری را نه تنها در تقابل موزه/خانه بلکه می‌توان در تقابل خیابان/خانه نیز طرح کرد. به ویژه آن که خیابان به جای آن که عرصه عمومی باشد به عرصه گستره هژمونی غالب در آمده است. خانه همچون گریزگاهی از فضای ایدئولوژیک جامعه است. هنر بر دیوار خانه نیز تجلی فضای آزادتر، انتخابی‌تر و غیرایدئولوژیک است. گرچه اغلب خانه، فضای تزیینی و فراغتی دیده می‌شود که پذیرای آثار دکوراتیو، سطحی و غیرجدی است، اما در این یادداشت بر اهمیت خانه به عنوان عرصه اثرگذاری اثر هنری تاکید شد. دیوار خانه مقصد نهایی اثر هنری است.

اثرگذاری هنر را با ماندگاری آن در گنجینه راکد موزه‌ها نباید سنجید، بلکه اثرگذاری آن زمانی است که در گستره انتخاب فرهنگی افراد قرار بگیرد.

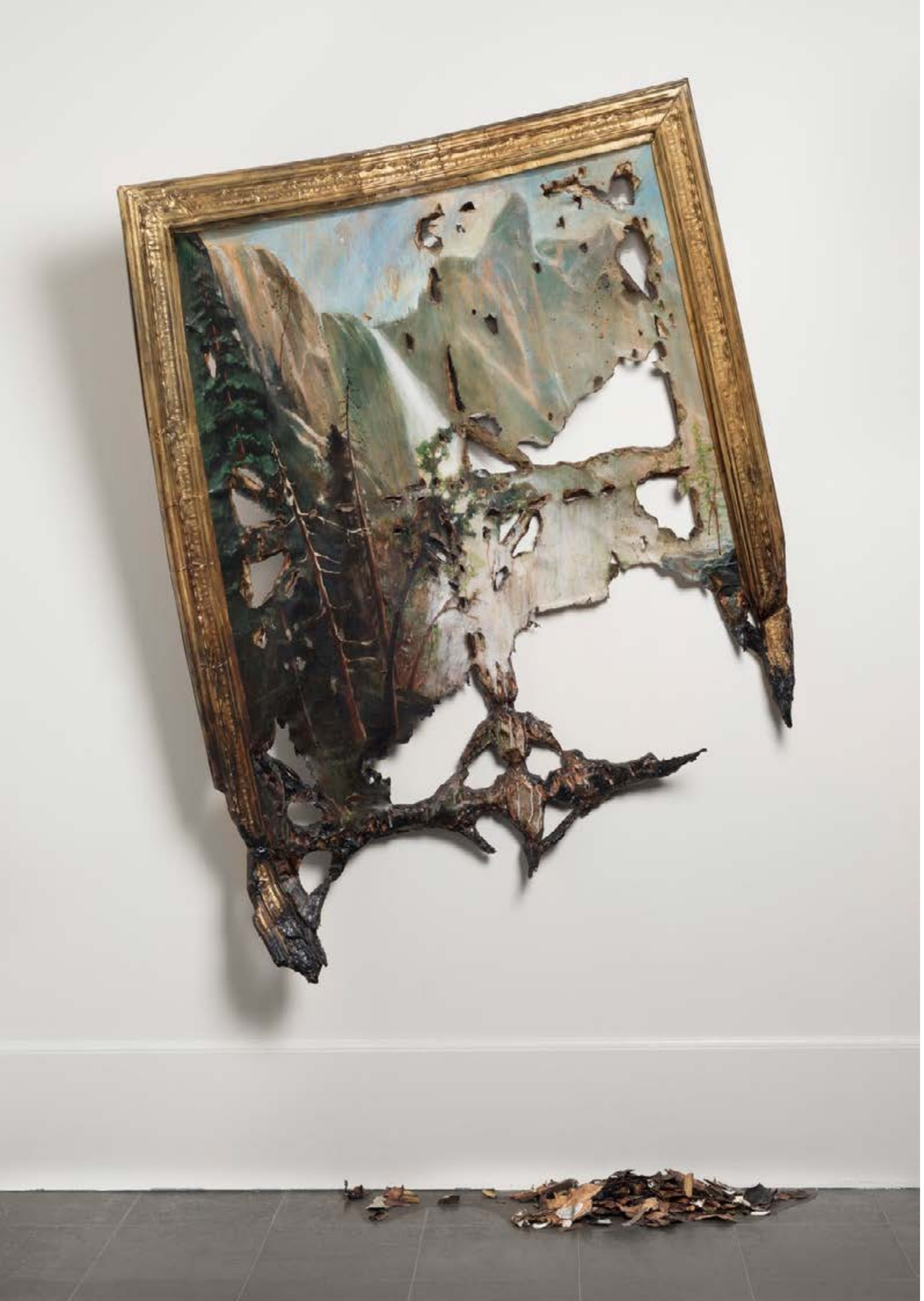
گزارشِ یک فراموشی

صالح تبیحی

رساله‌ای هست گم شده. نویسنده‌اش نوشتارِ خود را با ردیه‌ای بر «پایانِ هنر» هگل آغاز می‌کند. اما در ادامه به حدیث نفس می‌افتد و با ناله‌ای جگرسوز کتابِ کوتاه خود را به پایان می‌برد. در این رساله گویا مفصلا از آنچه هنر بوده است، و آنچه هنر خواهد بود حرف زده شده. چند نویسنده‌ای که این رساله را خوانده‌اند از زبانِ گزنده، نثر عجیب، و نظریه‌های دقیقِ نویسنده‌اش گفته‌اند. اما کسی از نام رساله و صدر و سرانجام آن حرفی به میان نیاورده است. گفته‌اند در این رساله توضیح داده شده که تنها کسی که مجاز است پایانِ کار خود را اعلام کند خودِ هنرمند است. لحظه‌ای توصیف شده که در آن هنرمند ناگهان دست از کار می‌کشد و بنا بر مشاهده‌ای غیبی به معرفتِ نهایی دست پیدا می‌کند. زمانِ مهمی که در آن، یک نقطه یا خطی کوچک، یک نُت، یک سکانس اضافه در تدوین، و دلبستگی‌های هیجانِ وقت خلق؛ می‌توانند اثر هنری را از اعتبار بیاندازند.

نویسنده توضیح می‌دهد که اعتبار هر اثر هنری دقیقا در همان نقطه‌ی پایانی‌ست. در وقت و لحظه‌ای که یک حرکت اضافه همه چیز را به‌هم می‌ریزد. نویسنده می‌گوید دل بستگی برای هنرمند سم مهلکی‌ست. هنرمندی که به آنچه می‌پردازد عشق می‌ورزد، حتما می‌داند(یا باید بداند) کجا سکوت کند، دست از بوم بردارد یا چه عناصری را از قاب حذف کند. اما هنرمندان زیادی هستند که نمی‌توانند از خلق و لب‌ریختگی دل بکنند. بله برای هجوم خلاقانه‌ی خیالات از عنوانِ «لبریختگی» استفاده می‌کند و می‌گوید لب‌ریختگی مانند «پر شدن وانِ حمام و باز ماندنِ شیر آب» گاهی از حدودِ معمول، اثر هنری را خارج می‌کند و چون هنرمند به شور و شهود افتاده است دکمه‌ی ایست خیالش کار نمی‌کند. نویسنده در فصلی مفصل این نقصان را بزرگ‌ترین ضعف یک هنرمند می‌داند و اذعان می‌کند هنرمندِ نیم‌بند کسی‌ست که نمی‌داند پایانِ کارِ هنری کجاست.

راویان نوشته‌اند که نویسنده‌ی رساله در بخشی مجزا به «کار» بودنِ هنر پرداخته. گویا نوشته است، برخلافِ نظرِ فیلسوفان دورانِ گذار، هنر از روزی که از قیدِ سفارش کلیسا و شاهان خلاص شد از «بیگاری» به کار تبدیل شد. نویسنده «کار هنری» را یک فرایندِ خلاقه می‌داند و معتقد است چون هنرمند خودش به خودش سفارش می‌دهد؛ پس «کارگر و کارفرما» خود اوست. منتقدانِ بعدیِ صاحب رساله یادآوری کرده‌اند که نویسنده نبوده و سال‌ها از مرگش گذشته و ندیده است که نیازِ بازار چگونه هنرمند را به «کار برای بازارِ خرید و فروش» تبدیل کرده است. منتقدی دیگر در این مرحله از روایتِ



کتاب، صاحب رساله را متهم به پیروی از مارکسیسم و و تزِ کمونیسمِ خروشچفی کرده است و کشیدنِ نامِ کارگر و بحاثی کارگری را به میان، دون‌شان هنرِ معاصر دانسته است.
منتقدی دیگر مدعی‌ست که رساله‌نویسِ قدیمی کارِ هنری را به فعالیت بدنی تقلیل داده و محدود کرده است به سفارش و تایید و پرداخت.
هجوم به رساله و نویسنده‌اش توسط راویان مختلف تا آنجا پیش رفته که در گزارشی کوتاه، در صفحه‌ی آخرِ روزنامه‌ای محلی درج شده دم صبحِ روزی پاییزی در میدانِ اصلی شهرِ زادگاهِ رساله‌نویس موردنظر، تمامِ نسخه‌های چاپ شده‌ی رسالَه و نیز دست‌نویس‌های او را تلنبار کرده‌اند و در میانِ هیاهوی هنرآموزان، دانشجویان هنر و صاحبان گالری‌ها و انبارداران متمولِ خریدارِ آثار هنری هر چه بوده، نبوده آتش زده‌اند. از این روست که از این رساله به شکل مستقیم؛ متنی در دست نیست و آنچه منتقدانش نوشته‌اند اکنون به عنوانِ پایه‌های هنرِ معاصر فکر و انتزاع را قبضه کرده است.

تصویر صفحه‌ی روبرو اثر: VALERIE HEGARTY

به نامِ سَرانجام

الهامه کاغذچی

نویسنده و منتقد ادبی

در گفتگوهای عامیانه تاویل‌هایی وجود دارد که درکِ حقیقت آنها ملزم به داشتن دانش است. این که ما می‌گوییم هر آغاز، پایانی دارد، از کدام حقیقت منشعب شده استَ؟

برای نیچه، حقیقت ارتشی از استعاره‌ها، کنایه‌ها و(انسان شکل‌انگاره‌هایی) است که رژه می‌روند... حقایق، فریفتارهایی هستند که فریبندگی آنها را از یاد برده‌ایم !

پس آیا هر آنچه شروع می‌شود، پایان دارد؟ آن چه بدیهی است جواب منفی به سئوال مطرح شده می‌باشد چرا که استثنائاتی وجود دارد. مثلا برای اثر هنری نمی‌توان پایانی متصور بود. بهتر است در ابتدا به صورت کاملا مختصر و تنها در چند کلمه به تفکیک معنی دو کلمه‌ی پایان و انتها بپردازیم. "انتها" آخرین قدم‌های راه رفته است، اما پایانِ مقصد نیست و اما پایان نقطه‌ی اتمام است! آنجا که همه چیز به آخر برسد، و(سرانجام) مرزی به باریکی مو در میانه‌ی تعلیق این دو کلمه است! سرانجام نه انتهاست و نه پایان، بلکه هر دوی آنهاست اما ناتمام!

در تعریف کلمه‌ی سرانجام آمده است:

سرانجام. [سَ اَ] (اِ مرکب، ق مرکب) عاقبت و آخرکار و سامان کار. (برهان). عاقبت و پایان کار و اینکه گویند کار سرانجام نمودند یعنی به آخر رسانیدند. (غیاث) اما گاهی کلمات چه مرکب باشد و یا غیر، از ادای کامل احساسات و منظور تهی و یا الکن می‌شود. بدین شرح است که در فرهنگ فارسی عمید در توضیح کلمه‌ی (سَر) آمده است:

سر گرفتن: (مصدر لازم) [عامیانه، مجاز]

۱. آغاز شدن.

۲. درگیر شدن.

[مجاز] آغاز و اول چیزی: سر زمستان، سر سال ! و باز در فرهنگ معین کلمه‌ی(انجام)چنین تشریح می‌شود:

انجام. [اَ] (اِ) انتها و آخر هرکار. (برهان قاطع) (آنندراج) (هفت قلزم). اتمام کار. ضد آغاز. (انجمن آرا). آخر کارها. (فرهنگ خطی) و الخ...

بدین ترتیب است که گاهی کلمات در بیان احساسات و منظورِ کاربر، افلیج و ناتوانند. با این حساب معنی کلمه‌ی مرکب(سرانجام)، یعنی شروع و آغازِ اتمام! اما نه به معنی نقطه‌ی پایان! بلکه همان انتها! اما از آنجایی که آلترناتیو فرهنگ عامه‌ی کلامی ما از این کلمهَ پایان است، من در ذیل با اشاره‌ی به همین مضمون عام، یعنی پایان، از سرانجام یاد خواهم کرد.

ما می‌توانیم برای یک داستان، یک مجسمه، قطعه‌ی موسیقی و یا تابلوی نقاشی انتها متصور شویم اما سرانجام به مفهوم چربیدن بار احساسی پایان نه! حسی که بار این کلمه بر اثر فرهنگی یا هنری ایجاد می‌کند، حاکی از نوعی سر درگمی فلسفی و کلامی است. ساده‌تر بگویم. من به عنوان داستان‌نویس، اثری را خلق می‌کنم، با همه‌ی پیرنگ، طراحی

شخصیت، نمای کلی داستان، فضاسازی و... سوبژکتیویته، آن چه که در من می‌جوشد منحصر به‌فرد و شوقِ نوشتنِ اتفاقی است که در آغاز شده. شخصیت‌ها جان می‌گیرند، فضا زنده می‌شود و جریان پیش می‌رود اما این اتفاق به زودی از کنترل خارج خواهد شد! شخصیت ها خودشان تصمیم می‌گیرند که کجای ماجرا بایستند و چه بر سرشان بیاید! داستان پیش می‌رود و جایی به صلاح دید منِ نویسنده، به انتها می‌رسد اما به سرانجام نه! ممکن است شخصیت‌ها در ذهن کسی دیگر رسوخ کنند و با تراوشات ذهنی وی به زندگی شأن ادامه بدهند! ممکن است کس دیگری تصمیم بگیرد که بعد از ده‌ها یا صدها دهه، اثر را ادامه بدهد! پس اینجا یک سئوال پیش می‌آید! آیا شخصیت‌های داستان من به سرانجام رسیده‌اند یا آلترناتیو کسی هستند که به کنش‌های ذهنی خویش اعتماد ندارد؟! من به شما می‌گویم که خیر. آنچه را که نمی‌شود برایش حد و مرز قائل شد، نامیرا و حتا ناتمام است! اگر ما قادر به تغییر سرانجام چیزی باشیم، بدون شک ناتمامی محصور شونده نخواهد بود و پایانی در کار نیست. پس من به عنوان یک نویسنده، نقاش، مجسمه‌ساز، فیلم‌ساز، آهنگساز یا... اختیاردار شروع اثر هستم تا انتها، اما سرانجامی وجود ندارد! آیا یک نقاش نمی‌تواند با خلق خطوط جدید، اثر گرونیکای پیکاسو را تکمیل‌تر کند؟ آیا یک موسیقی‌دان، توان آن را ندارد که از انتهای سمفونی شماره هشت بتهوون، دوباره شروع به نوشتن نت کند؟! آیا یک فیلم‌ساز قادر به ساختن ادامه‌ی فیلم بتمن نیست؟ و یا آنکه من به عنوان داستان‌نویس می‌توانم در رمان جدیدم از شخصیت سانچو و الاغ‌اش استفاده کنم؟! آنچه بدیهی است اصل است. گرچه حقیقت و واقعیت یکی نیستند! من در عالم واقع نقطه‌ی پایانی بر داستانم می‌گذارم اما حقیقت این است که در طول دوران همه چیز تغییر خواهد کرد حتا داستان من! بسیاری از داستان‌هایی که امروز آنها را شنیده‌ایم روایات متعددی دارند. نقال‌ها، چه کسی که در قهوه‌خانه به این کار مشغول بوده است و از این راه ارتزاق می‌کرده و چه مادربزرگ من و شما، هر کدام یک کلاغ را چهل کلاغ کرده و یا آرزوها، آمال و تخیلات شخصی‌شان را چاشنی داستان کرده و آن را تغییر داده‌اند! آنچه من از داستان امیر ارسلان نامدار شنیده‌ام احتمالا با حکایت شما و یا حتا اصل مکتوب ماجرا فرق بسیار دارد.

هنر و یا ادبیات داستانی و شعر، روایتی سینه به سینه است که دچار دست‌خوش حادثه می‌شود. روایتی که حتا مکتوب

من در عالم واقع نقطه‌ی پایانی بر داستانم می‌گذارم، اما حقیقت این است که در طول دوران همه چیز تغییر خواهد کرد حتا داستان من!

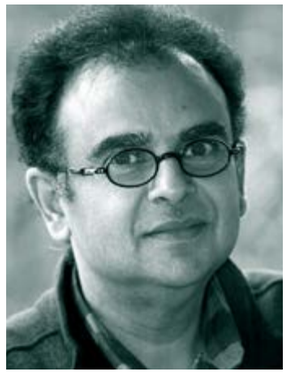
بودن آن هیچ ضمانتی برای نقطه‌ی پایانش نیست و حتا با نظر به هرمنوتیک قرن بیستمی که تکیه‌اش بر تفسیر به رای و نه متن است، می‌تواند مدام در حال تغییر و تحول باشد. چه به جنبه‌ی تفسیری و چه فیزیکی!
"آلژیرداس گرماس" بنیانگذار شاخه فرانسوی نشانه‌شناسی معتقد است در هر اثر هنری باید مقداری از نگاره‌های کنشی شخصیت‌ها را کشف کرده و از ایجاد ارتباط میان انگاره‌ها منطق نوشتار اثر هنری را به دست آورد.
بدون شک چنین نگرشی باعث اضمحلال متن نخواهد شد اما آن را دچار دست‌خوش و تغییر، در ادامه‌ی حیاتش خواهد کرد و آنچه در حال تغییر باشد مستمر است. به انتها می‌رسد و به پایان نه! و در برزخی به نام سرانجام نه از منظر تحت‌اللفظی آن که پایان باشد، بلکه از منظر هرمنوتیک قرن هفدهمی که تفسیر به متن را الویت می‌داند، کلمه‌ی مرکب(سرانجام) به معنی شروعی برای پایان، دست و پا خواهد زد!

داریوش شایگان در تفسیر تفکر خیام می‌گوید: ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که نه آغازی دارد و نه پایانی. آن چه که ما می‌بینیم تکرار موقعیت‌هایی است که جنون‌آمیز تکرار می‌شوند و زمان را ایجاد می‌کنند و دقیقا از همین‌جاست که ملال زندگی آغاز می‌شود!
لاجرم اگر برای آنچه که اثر هنری می‌خوانیم پایانی قائل شویم، شاید ملال زندگی بسیار بیشتر نمود پیدا کند. در حقیقت انجام هر چیزی در امید نهفته است. در این که شاید فردایی بیاید که در تکامل هنر و حتا اثر هنری، پرشورتر و قائم به ذات‌تر باشد!
جهان امروز ما پر شتاب و نامیراست! جهان گروتسکِ اپ‌هایی که مایه‌ی مسرت و شادمانی کودکان این قرن هستند. برنامه‌هایی که توانایی آن را دارند در چند ثانیه، از شبِ پُر ستاره‌ی(ونسان ونگوگ) انیمیشنی دنباله‌دار و از شخصیت مرموز تابلوی نقاشی"ادوارد مونک"، "جیغ" که پرآوازه‌ترین اثر ستایش منطقی است و از نمادهای اکسپرسیونیسم شمرده می‌شود، کاراکتری کاریزماتیک بسازند که در حال نطقی پرطمطراق و عاشقانه است! در تکنولوژی امروز، عکس مردگان به چشم‌های وق‌زده‌ی مخاطب لبخند و چشمک می‌زند، و ما می‌توانیم تنها با استفاده از یک عکس نه چندان با کیفیت از خود، همبازی هنرپیشه ی محبوب‌مان در صحنه‌های جنجالی یک فیلم کلاسیک بشویم! فیلمی که قبل از پا به عرصه نهادن ما در این جهان ساخته شده است!
شاید هنر، تنها چیزی در جهان است که سرشتی یگانه با پتانسیل تغییر دارد. چرا که از درد، فقدان، اعتراض، عواطف و در مجموع، درونیات و هیجانات روح سرچشمه می‌گیرد و از آنجا که از عالمی دیگر ظهور می‌کند، پس منتهایی ندارد!

بدین سان است که تعریف زمان و مکان تغییر می‌کند، آرزوها دست‌یافتنی‌تر می‌شوند و هنر ، رهاتر از آنچه انتظارش را داریم خودش را به جهان خسته از جنگ و بلایا تحمیل و دنیا را تلطیف می‌کند.
در نهایت باید گفت برخلاف انسان که با پرتاب شدن به دنیا، خلق می‌شود، اثر هنری به گاه سرانجام خلق می‌شود و مثل ققنوسی که از خاکستر خویش متولد شده است، هستی‌اش آغاز می‌شود. چرا که از آن پس این مخاطب است که او را ادامه می‌دهد. به عبارت دیگر ، جاودانگی هنر، زمانی آغاز می‌شود که هنرمند، به زعم خود اثرش را خلق و به سرانجام رسانده است و آن را آماده‌ی ارائه می‌پندارد.
با این حساب هنرمند تنها و تنها روشنی بخش و ایده‌پرداز است. پیامبری که رسالتش روشن‌گری است. اما سرانجام اثر، اتفاقی خارج اختیارات و مشهودات خالق آن است!
اثر هنری خلق می‌شود، هنرمند، تکه‌هایی از وجودش را در آن به امانت وا می‌نهد(مرگ مولف) و همه چیز را رها می‌کند، سپس اثر هنری جهان پیرامونش را در آغوش می‌کشد، دنیا را متحول می‌کند و به جاودانگی می‌رسد. این است سرانجام هنر! و صد البته که ما از هنر فاخر زبان به میان آورده‌ایم نه هنر پوپولیستیِ لمپن‌ها! که برای آن دسته نه آغازی قائلیم و نه سرانجامی!

پایان یا بازتولید؟

در شرح وبسطِ انجام و سرانجامِ اثر هنری



حامد بهروزکار لنگرودی

نقاش و پژوهشگر

«من برمی‌خیزم!
چراغی در دست
چراغی در دم.
زنگار روحم را صیقل می‌زنم
آینه‌ئی برابر آینه‌ات می‌گذارم
تا از تو
ابدیتی بسازم.»(۱)

اگر سرآغاز کار هنری از کیفیت بصری شروع می شود و در نهایت به کمیّت، که اثرهنری است می‌انجامد! در سرانجام کار هنری، زندگی دوباره‌ای از کمیّت شروع می‌گردد و ادامه‌اش به کیفیت بصری، که مفهوم و چگونگی خلق اثر است می‌انجامد. که مخاطبان با دیدن و خوانش آن عیارش را می‌سنجند و به آن جانی دوباره میبخشند. البته از طریق افق اندیشه‌های گوناگون دیگر نظاره کنندگان، که در پی جستجوی آنند. چرا که بینندگان فقط به دنبال اثر هنری نیستند. آنان در پی کشف دنیایی هستند که هنرمند در آن زندگی می‌کند و از آن می‌آید.
مهره‌های دومینو را تصور کنید تلنگری زده می‌شود و مهره ها یکی یکی و به سرعت به یکدیگر برخورد می‌کنند و می‌روند تا برسند به جایی که پایان است. اثر هنری نیز همین گونه است. با این تفاوت بزرگ که برخورد متسلسل مهره‌ها، تا افق‌های ناپیدا به شکلی همیشگی به مانند، دو خط موازی که یک خط را می‌توان زمان نامید و خط دیگر را مفهوم یا معنا، ادامه پیدا می‌کند و پایان نمی‌پذیرد.
مقوله‌ی سرانجام هنر هم می‌تواند همین‌گونه باشد. یعنی یک دور تسلسل از کمیت یا همان صورت اثر و سپس کیفیت همان مضمون و معنای اثر، که از بدو تاریخِ به وجود آمدن فرهنگ‌ها، از جهان باستان تاکنون ادامه داشته است.
ما مقیم خاورمیانه‌ایم، با همه پستی و بلندی‌های سیاسی و اجتماعی و تاریخی! و همین نسبت جغرافیایی ما؛ همتا و قرینه‌ی خود را در مفهوم جهان می‌یابد و می‌سازد. در این جستن و ساختن، شکلی وجود دارد که می‌تواند خاصیت هر تبادل اندیشه‌ای بین افراد جامعه باشد، که باعث برآمدن پدیدهای به نام فرهنگ گردد. درهم شدن افق‌های دید و اندیشه هنرمند و مخاطبانش سبب به وجود آمدن فرهنگ می‌گردد و فرهنگ بنیان هر تمدنی است، قبل از آنکه پدیده‌ای به عنوان زبان و خط به‌وجود بیاید. فرهنگ حاصل ارتباط و مناسبات و اشتراک مساعی بین مردم در جامعه است. و تمدن، حاصل اشیاء دست‌ساختِ همان مردم است، که امروزه به آن آثار هنری می‌گوییم!
حتی ادبیات؛ خارق‌العاده نیست؟ که بشَر توانست از آواهای خود دستگاهی نادیدنی به نام زبان بسازد و سپس آن را بر روی الواح گِلی با علامات اختصاری و نشانه شناسانه محفوظ و تبدیل به شئ کند، و آن شئ را به سخن وادارد؟ که

ما آن را خوانش می‌نامیم و می‌توانیم از پس گذشت هزاران سال دریابیم که جهان سومری، اکدی، بابلی، مصری و همه دنیاهای باستان چگونه و به چه شکلی بوده‌اند. از این رو خواندن، چیزی جز جنگیدن با متن برای درک معنا نیست؛ که بر واقعیت تاثیری ضمنی می‌گذارد، چرا که در این کلنجار با اثر هنری، پیام و مفهوم محفوظ در آن پدیدار خواهد شد.
شاید اختراع زبان اولین گام بشر در راه جاودانگی خود، از طریق ارسال پیام‌های مکتوب به آیندگان بوده است.
تجسم کنید مشعل تمدن از دیرباز و عهد باستان تاکنون چگونه به ما رسیده است؟ آیا چیزی جز بازتولیدِ فرهنگی است که از پیوستن افق‌های اندیشه‌ی هنرمندان و مخاطبان به وجود آمده است؟ تاریخ دنیا از روی همین درهم شدن افق‌های اندیشه‌ای، مردمان متفاوت در جوامع گوناگون شکل گرفته است، همان کمیتی که به آن اشاره شد، یعنی اشیائ تاریخی و هنری به دست آمده از کاوش‌ها که انسان متمدن امروزی با درک نشانه‌ها و مفاهیم باستانی آثار و سازه‌های هنری توانست پیام گذشتگان را برای ما تبدیل به میراثی ماندگار و امروزی کند. آن‌گونه که امروز می‌دانیم! فراعنه مصر با ساخت سازه‌ها و اشیاء هنری، از آنها به عنوان وسیله‌ای در جهت جاودانگی به زعم خود، استفاده نمودند. تا اهرام غول‌پیکر را به عنوان سکونت‌گاه‌های ابدی خود بسازند. یا از منظری دیگر، آفرینش مضمون و مفهومی به‌نام "عشق" که از ابتدای پیدایش فرهنگ‌ها به وجود آمده است و یکی از پدیده‌هایی است، که از هزاران سال پیش انسان درباره آن می‌سراید و نقش تصویر می‌کند و مجسمه می‌سازد. همانند "ونوس" ایزدبانوی عشق و زیبایی و باروری، که قدیمی‌ترین آنها بیست هزارسال پیش ساخته شد. و بعد از آن بارها و بارها در تمدن‌های مختلف به اشکال گوناگون باز تولید گشت. با صورت‌هایی گوناگون، اما با مفهومی مشترک که همه بیان‌گر معانی اولیه آن هستند. یا باغ‌های معلق بابل در عهد باستان که امروزه به صورت "روف گاردن"(۲) رخ نموده است و...

تجسم کنید مشعل تمدن از دیرباز و عهد باستان تاکنون چگونه به ما رسیده است؟ آیا چیزی جز بازتولیدِ فرهنگی است که از پیوستن افق‌های اندیشه‌ی هنرمندان و مخاطبان به وجود آمده است؟

پس می‌توانیم ببینیم که از عهد باستان تا امروز صورت‌ها به گونه‌ای متداوم از بین رفته یا تغییر شکل یافته‌اند و معنا و مفهوم، تغییر چندانی نکرده است.
در اینجا یک سوال پیش می‌آید! آیا اثر هنری نقشی انتقالی در مفاهیم بشری دارد؟ باید اذعان کرد انتقال‌پذیری جریانی است، از موردی به مورد دیگر در گستره‌ی تاریخ و آنچه در این میان انتقال می‌یابد قانون و قاعده نیست! بلکه

مناظره‌ای میان فاهمه و تخیل انسان‌هاست. که هر یک از ما این مناظره و کشمکش میان یک قاعده و تخیل را تجربه کرده‌ایم.
از این‌رو، اثر هنری برای هنرمند تا زمانی که در حال خلق، ساخت و ارائه آن است؛ متعلق به اوست! اما همین که این مراحل پایان می‌یابد و اثر هنری به نمایش عمومی در می‌آید، گویی این پایان تجسدی دوباره پیدا می‌کند و زندگی ابدی خود را تا زمانی که دارای مخاطب است ادامه می‌دهد. بدین سبب امر سرانجام هنر و جاودانگی وابستگی مستقیم، به فرستنده‌ی پیام که "هنرمند" است و گیرنده پیام که "مخاطبِ" آن‌اند، دارد. وقتی متنی هست، خواننده‌ی متن هم وجود خواهد داشت. این دو لازم و ملزوم یکدیگراند. و بی‌انجامی و ابدیت و جاودانگی، می‌تواند قراردادی باشد نانوشته، که از "وجود" این دو به ظهور می‌رسد. هنرمند خود بهتر از هرکسی می‌داند که جان‌اش بقا و دوامی ندارد! اما، اثرِ باقی مانده از او و بازتاب آن تا زمان وجود مخاطب متداوم و جاودانه است. گاهی صورتش از بین می‌رود اما معنای آن می‌تواند تا ابد، بی‌هیچ سرانجامی ادامه داشته باشد. شاید بتوان این‌گونه هم عنوان نمود که، کیفیتی هوس‌انگیز در اثر هنری وجود دارد، به این معنا که هنرمند طرحی بر جهان می‌ریزد که افق‌هایش هرگز تعریف نشده‌اند. به همین خاطر است که، اثر هنری در پشت تجربه‌ها پنهان نیست، بلکه ساحت بنیادین هر تجربه است! اما خوانش، تأویل و فهم یک اثر هنری فقط درک یک اثر و یک مفهوم هنری نیست بلکه شاید بتواند ما را به حافظه تاریخیی برساند که اثر هنری بارها و بارها از آن حافظه، نشأت گرفته و به منسه ظهور رسیده است. از این جهت شاید بتوان گفت اثر هنری می‌تواند پدیده‌ای فراتاریخی باشد؛ این فراتاریخی بودن، عبارت است از دوام یا همان جاودانگی آثار هنری که دائماً، تا به امروز در گریزی بی‌انجام از تاریخ آفرینش‌شان هستند.

به قولِ "عین‌القضات همدانی" که می‌گوید: «این شعرها را چون آیینه دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود؛ اما هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دانی که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هرکسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگارِ او بوَد و کمالِ کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آنست که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این هم چنانست که کسی گوید: صورتِ آینه صورتِ صیقل گراست که اول آن نمود.»

۱) شعری از احمد شاملو
۲) ROOF GARDEN

سینمایی که هیچ!

داوود آجرلو
فیلم‌ساز، پژوهشگر، مدرس هنر

مقدمه

سینما برای سینه‌فیل‌ها یا همان سینه‌سوخته‌هایش اِند هنر است و برای آن‌هایی که هنر را تنها در آکادمی‌ها می‌خوانند هم با کمی تفاوتْ بین هفت هنر، شده است هفتمَ یا همان آخر. برای اهالیِ هنر اما سینما به کودکی می‌ماند که با تمام کودکیَش کارهایی می‌تواند که از بزرگ‌ترهای کمی برمی‌آید. بچه است اما مَی‌ترسی ازش، چون بین تمام بچه‌بازی‌ها یک‌باره برگی زمین می‌زند که برگ‌های همه را می‌ریزد زمین و خیلی از برگه‌های محکم و سنگین را هوا می‌کند. با این‌حال باز برای اهل هنر هم سینما پدیده‌ای درگیر پایان‌ها است. نه این‌که فقط چون پایان در هر فیلم از اصلی‌ترین کلنجارهای آن حساب می‌شود و نه این‌که برای هیچ‌کجای هنر آن‌قدر نوشته و راش و انرژی دور نمی‌ریزند که برای پیدا کردن پایان در فیلم و سینما می‌ریزند. نه این‌که منظور از پایان در سینما همان باشد که هر فیلمی در هر اندازه‌ای پس از ساخته‌شدنْ بیشترین نگرانی را از برخوردِ مشتری و مخاطبش با آن دارد و اتفاقاً مخاطب سینما هم در هر اندازه‌ای بیش از هر چیزی روی پایان هر فیلم حساَس است. سینما تمام درگیریِ هنرهای دیگر را با سرانجام کار هنری دارد. در فیلم هم محل بحث است که با آخرین پلانی که فیلم‌برداری می‌شود تمَام می‌شود یا با آخرین پلانی که روی میزْ تدوین می‌شود یا با روشن‌شدن چراغ در سالن سینما یا روزی که مخاطبْ چیزی از فیلم یادش نمَانَد یا هزاران یای دیگر؟در فیلم هم این درگیری هست که اگر سرانجام کار هنری را پیش از آغاز آن بدانی، اگر پیش از شروع تولید بدانی که پایان فیلم چه می‌شود، دیگر کجای آن کشف است و ابداع است و هنر است؟ حتی این‌که در سینما، متفاوت از هنرهای جمعی دیگر، چه‌کسی حرف آخر را می‌زند، حرف‌ها دارد. فیلم‌نامه‌نویس؟ بازی‌گر؟ کارگردان؟ فیلم‌بردار؟ طراح صحنه؟ تدوینَ‌گر؟ تهیه‌کننده یا پخش‌کننده؟ سینمادارها؟ مطبوعات و رسانه‌های دیگر؟ تاریخ‌نویسان؟ یا مخاطب؟ کی نمی‌داند هرکدام از اصناف بالا فیلم‌هایی دارند که حرف آخر را در آن خودشان زده‌اند؟ کی حواسش نیست که سرنوشت بسیاری از فیلم‌ها را مثل بسیاری از هنرهای دیگر، مخاطبان رقم زده‌اند؟ اصلاً چرا فیلم‌های آخرالزمانی را نمی‌گویی که صاف درباره‌ی پایان همه‌چیز ساخته شده‌اند و کم هم نیستند؟

این‌ها و تمام بحث‌های دیگری که یک سرش سینما و یک سرش سرانجام است به‌کنار اما وضعیتی، جریانی، ماجرایی، چیزی در جهان هست به‌نام پُست‌مدرنیسمِ که از قضا با هنر هم کار داشته و دارد و با سینما هم. این نامْ بدجور با سرانجام گره خورده و از یک نگاهْ لعنتی اصلاً نامش جوری تعیین شده که درست مثل مرگ پایانی باشد که پایان ندارد. هر بَعدی برای بَعدش تصور کنی می‌شود خودش. خیلی گفته‌اند مدرن‌بودنْ گذار از سنت‌ها است و پست‌مدرن‌بودن فراتر رفتن از مدرن‌ها، اما فکر نکرده‌اند این‌جوری که دیگر بعد از پست‌مدرن‌بودن جور دیگری نمی‌شود بود. هی می‌شود از مدرن‌ها گذشت ولی هیچ نمی‌شود از پست‌مدرن عبور کرد و فوقِ فوقش مجبوری فقط مثل فجازی، پُست بگذاری پشتِ پُست بگذاری پشتِ پُست بگذاری پشتِ پُست تا آخر. این البته یک‌جور نگاه است به این ماجرا

برای دسترسی به فایل‌های صوتی در کانال تلگرام نهیب،
روی تلنگر کلیک کنید.

ولی همین را هم که جواب بدهی باز با سرانجام درگیر می‌شوی و خلاصه که این فقط نام پست‌مدرن است وگرنه مرام و مسلکش که مدام دست‌وپازدن با سرانجام‌ها است و دیگر بماند. حالا فکر کن یکی بنشیند درباره‌ی سینما که با پایان و سرانجام زاییده شده حرف بزند و پست‌مدرنیسم را در تاریخ سینما بجورَد. فکر کن. این کار را بانو وال هیل انجام داده است؛ از اَعضای اصلیِ دانشگاه کاونتریِ انگلستان و استادراهنمای پژوهش‌های دکتری در زمینه‌ی رسانه و ارتباطات که این مقاله را در سال ۲۰۱۱ برای کتاب راهنمای راتلج درباره‌ی پست‌مدرنیسم نوشته است.

راستی! مَخلص یعنی پایان، یعنی جایی که چیزی خلاص می‌شود. مخلصِ کلام؛ انسان هم از پایان رهایی ندارد، سینما که هیچ.

پست‌مدرنیسم و سینما(۱)

سینمای پست‌مدرن به‌طور متعارف با ظاهر درخشان، بینامتنیت، هوشمندی، ارجاعی‌بودن و نوستالژی فرم‌ها، ژانرها و سبک‌های قدیمیَش توصیف شده است. همه‌ی اینها درست است و این شاخص‌ها در حال حاضر به‌شکل محصولاتی توقف‌ناپذیر و بلکه پایان‌ناپذیر شکل گرفته‌اند. این چرخه‌ی بی‌پایانِ عرضه‌ها و تقاضا در سینمای معاصر به‌خوبی مشاهده می‌شود.

ما فیلم را در سینما یا مجتمع‌های فرهنگی می‌بینیم. روی نوار، دیسک نوری، صفحه‌نمایش‌های دیجیتال یا پلاسما که به دیوار آویخته و روی پرده‌های سینمای خانگی‌مان، فیلم تماشا می‌کنیم. فیلم بفروش، محصول اصلی هالیوود، مدام تجدیدنظر می‌شود؛ ویرایشِ جدید می‌شود، بسته‌بندیِ جدید می‌شود. غالباً در یک مجموعه‌فیلم، فقط روایت‌ها نیستند که فیلم به فیلم ارتباط دارند، بلکه محصولاتی هم هستند که خارج از پخش سینماییِ اصلی ارائه می‌شوند. اگر همه‌ی موضوعاتِ احتمالیِ مرتبط با یک عنوان خاص را در اختیار یا از آنها آگاهی داشته باشید، می‌توانید با شخصیت‌ها بیشتر ارتباط برقرار کنید، نکته‌های ریز و مبهم طرح را بیرون بکشید یا حتی خوراک بیشتری برای بارگذاری در وبسایتَ خود یا گفت‌وگو با دوستان‌تان داشته باشید. ما می‌توانیم پیش‌درآمدهای فیلم، دنباله‌های آن، موسیقی متن، بازی‌های ویدیویی، مجموعه‌فیلم‌ها، گزیده‌های کارگردان و گزیده‌های تهیه‌کننده را تماشا کنیم یا اجاره بگیریم و بخریم. اخیراً می‌شود بسته‌ای خرید که علاوه بر اضافات معمول فیلم، شامل نسخه‌هایی در فرمت‌های مختلف بلوری، دیویدی و فرمتهای دیجیتالی است و برای بارگذاری در کامپیوترهای ما آماده شده‌اند. ما می‌توانیم بازی‌های سرگرم‌کننده

هجوم به آرشیو سینمایی هم روشِ دیگری است تا آنچه سابقاً در چرخه‌ی خارج از متن قرار داشت تا سطح یک کالا رشد کند، جای تولید را بگیرد و بخشی از چیزی شود که مصرف می‌کنیم.

داشته باشیم، محصولی بخریم، قراردادهایی ببندیم، دانلود کنیم. ما به‌عنوان مصرف‌کنندگان هرگز محصول نهایی را نداریم؛ همیشه یکی دیگر وجود دارد، همیشه یک نسخه‌ی دیگر هست. نهایتش این است که می‌توانیم آخرین نسخه را به‌صورت سه‌بعدی در سینما و در خانه ببینیم.

هجوم به آرشیو سینمایی هم روش دیگری است تا آنچه سابقاً در چرخه‌ی خارج از متن قرار داشت تا سطح یک کالا رشد کند، جای تولید را بگیرد و بخشی از چیزی شود که مصرف می‌کنیم. کوئنتین تارانتینو احتمالاً مشهورترین مُبلغِ این گرایش باشد. فیلم‌های او پر از حرف، قصه‌های کوتاه درباره‌ی اوضاع فرهنگ عامه، موسیقی، فیلم‌ها، شوهایَ تلویزیونی، بازیگران و هنرپیشه‌ها اَستند. در پالپ‌فیکشن (تارانتینو ۱۹۹۴) رینگو یا همان پامپکین با بازی تیم راث، جولز با بازی ساموئل ال جکسون را مجبور می‌کند کیف‌سامسونت مشهور فیلم را باز کند. تماشاگران هرگز اجازه ندارند توی کیف را ببینند. تنها چیزی که می‌بینیم یک درخشش طلایی است که روی چفتِ کیف انعکاس دارد. دیالوگ هم فایده‌ای ندارد:

ـ «همون چیزیه که من فکر می‌کنم؟»

ـ «آره.»

ـ«قشنگه.»

برای مخاطبانی که سرمایه‌ی فرهنگیِ لازم را دارند، این لحظه و این شیء، حداقل سه فیلم دیگر و نیز راز جعبه‌ی پاندورا را به ذهن متبادر می‌کند: مرد بازخریدشده(الکس کاکس ۱۹۸۴)، مهاجمان صندوقچه‌ی گمشده(استیون اسپیلبرگ ۱۹۸۱) و مرا مرگبار ببوس(رابرت آلدریچ ۱۹۵۵) که آخرین فیلم نوآر نامیده شد؛ سه جعبه شامل یک اسنک بزرگ از یک برند مشهور، یک بمب(که نوع هسته‌ایِ آن تروریستی نیست) و یک فیلم که با پایان دنیا تمام می‌شود.

فیلم درنده۲ (استیفن هاپکینز ۱۹۹۰) هم لحظه‌ای کوچک‌تر اما همچنان کارآمد دارد؛ وقتی در اکران فیلم نشان بیگانه از مجموعه‌فیلم بیگانه(۱۹۷۹-۲۰۱۷) به‌عنوان یکی از نشان‌های روی دیوار فضاپیمای درنده مشاهده می‌شود، ما را به یاد بازیِ سرگرم‌کننده‌ای می‌اندازد که قبلاً ساخته شده و به فیلمی اشاره دارد که بعداً قرار است اکران شود و نیز به ساخته‌شدَن فضاپیمایی که هر دو را شامل می‌شود. مجموعه‌ی اشیائی که محصول فیلم ماتریکس (اندی و لانا واچوفسکی ۱۹۹۹) را شکل می‌دهند هم قابل توجه است. سه فیلم روی دیویدی وجود دارد با تبلیغات شلوغ، تفسیرها و غیره، به‌ویژه حول‌وحوش آن لحظه‌ای که معروف شد به «زمان گلوله». در واقع فیلم مستند بازدید ماتریکس(جاش اورک ۲۰۰۱) خودش را به عنوان «نگاهی ذهن‌گستر به فیلم ماتریکس، از مفهوم تا پدیدار» توصیف می‌کند که به شما وعده می‌دهد در «زمان گلوله» برای‌تان یک رویا خواهد ساخت. همچنین مجموعه‌ای از انیمیشن‌های کوتاه به سبک انیمه‌ی ژاپنی در دسترس است. فیلم‌های کوتاهی که درباره‌ی خطوط داستان و شخصیت‌ها در سه ماتریکس بعدی اطلاعات بیشتری می‌دهد. همین‌طور یک بازی به‌نام «وارد ماتریکس شو!» هست که در آن می‌توانید «در کنار بازیگران فیلم اصلی بجنگید.» و یک سی‌دی موسیقی متن و کمیک‌ها و بسیاری محصول دیگر. همه‌ی این اشیاء صرف‌نظر از لذت‌های آشکارِ مصرف، جزئیاتی بیشتر درباره‌ی چیزی را فراهم می‌کنند که نوعی فراداستان جلوه می‌کند؛ چیزی که بیش از هر کدام یا حتی همه‌ی ماتریکس‌ها است.

پیامدها و جلوه‌های دیگری هم از این دانش پست مدرن، کنایه، اقتباس و پارودیِ توخالی وجود دارد که فردریک جیمسون در «پست‌مدرنیسم» یا «منطق فرهنگیِ سرمایه‌داری متأخر» به‌عنوان پر کَردن فضای بدنه‌ی سینما فهرست کرده است.(۲) در اولین فیلم از مجموعه‌فیلم‌هایَ جیغ یعنی جیغ۱(وس کریون ۱۹۹۶) سکانسی هست که بچه‌ها نشسته‌اند و آبجو می‌نوشند و فیلم هالووین(جان کارپنتر ۱۹۷۸) را تماشا می‌کنند. یکباره یکی از شخصیت‌ها پخش فیلم را متوقف می‌کند و نطقی تقریباً شبیه پیمان‌نامه‌های فیلم‌های ژانر وحشت ایراد می‌کند:

به‌همین دلیل است که «جیمی لی کورتیس» در صحنه‌ی تعقیب‌وگریزِ طولانیِ پایان فیلم از قاتل جلو افتاد. تنها باکره‌ها

می‌توانند این کار را بکنند. آیا قوانین را نمی‌دانید؟ قوانین خاصی وجود دارند که باید برای زنده ماندن در یک فیلم ترسناک به آن پایبند بود. برای مثال، شماره‌ی یک، شما هرگز نمی‌توانید رابطه‌ی جنسی داشته باشید. نه‌ی بزرگ. مطلقاً نه. رابطه‌ی جنسی برابر است با مرگ. حالا شماره‌ی دو، شما هرگز نمی‌توانید الکل بخورید یا مخدر مصرف کنید. عامل گناه است. این یک گناه است، این امتداد همان شماره‌ی یک است. و شماره‌ی سه، هیچ وقت، هیچ وقت، هیچ وقت، تحت هیچ شرایطی نگو «من سالم برمی‌گردم»، چون تو اصلاً برنمی‌گردی.

روی مجموعه دیویدی فیلم ترسناک(۲۰۰۰) نوشته: «فیلم ترسناک: راهنمای پاپ‌آپ‌های مورد مناقشه‌ی فرهنگی». مجموعه‌ای که شامل توضیحاتی درباره‌ی ارجاعات فرهنگی و جوک‌های بومی است و همان‌طور که از نامش پیدا است پاپ‌آپ هنگام تماشای فیلم ظاهر می‌شود. بنابراین کالا گپ‌وگفت‌های ما، لذت‌های ما و دانش ما را می‌بلعد و آنها را بخشی از خودش می‌کند. ما از ناخودآگاه گرفته تا فضای بیرونی با کالایی شدن همه چیز مواجه‌ایم. پس به‌عنوان مخاطب یا به‌عنوان افراد دانشگاهی چه کنیم؟ اگر همه چیز روی دیسک‌ها و توی متن است چه چیزی برای گفتن باقی مانده؟

توسعه‌ی جلوه‌های ویژه که حالا دیگر تقریباً جلوه‌های عادی شده‌اند، شاخص بزرگ دیگری برای فیلم‌های سینمای معاصر است؛ بخش قدرتمندی از بازاریابی و هدایای تبلیغاتی که روی دی‌وی‌دی‌ها عرضه می‌شود. با این حال جلوه‌های ویژه تعیین‌کننده‌ی محتوا و ساختارِ خود محصول هم هست. کار این روایت با قطعه‌های ادبی‌هنریِ بزرگ کُند و متوقف می‌شود. در واقع این روایت به‌نوعی از بزرگداشت حقیقیِ ویژگی خود سینما جلوگیری می‌کند. «سینمای جذابیت‌ها» و «سینمای تاثیرگذاری» را تقریباً می‌توان نتیجه‌ی منطقیِ جهانی‌سازی و پست‌مدرنیسم خواند. این موضوع با ظهور فیلم‌های سه‌بعدیْ بیشتر متمایز شده است. در تزلزل مفاهیمی که غالب سینمای پست‌مدرن را تشکیل می‌دهند، روایت تاریخ و خاصیت مرجع‌های اجتماعی و فرهنگی از دست می‌روند.

نظریه‌ی فیلم پست‌مدرن در پی این تغییرات، کثرت پرشور ظواهر و خوانش‌های چندصدایی را که با سینمای پست‌مدرن مجاز شده، مورد تجلیل قرار داده است. اینجا باید پرسید که متن چه ملاحظاتی را ذیل خود الصاق می‌کند و چه ملاحظاتی باید داشت، اگر موقعیت مخاطب به‌همان میزان آزاد است که نظریه‌پردازان نسبیت‌انگاری ادعا کرده‌اند؟ گفته می‌شود ملاحظات مضمونیِ ایجاد شده در سینمای پست‌مدرن دسته‌ی بسیار خاصی از ارزش‌ها را آشکار می‌کنند. سناریوِ بسیاری از

محصول سینمای پست‌مدرن کالایی در حال گردش بی‌پایان و حاوی نظام‌های معنایی است که ارزش‌های سرمایه‌داری و نشانه‌های متناقض جدل‌های ایجاد شده در آن را توأمان به همراه دارد.

فیلم‌های پست‌مدرنْ تکرارهایی را به‌ویژه در مورد امور جنسی و نژادی نشان می‌دهند که معنای معلقِ رهاشده را که در بالا یاد شد، به‌سختی می‌توان تصور کرد. ساختارهای روایی به‌طور مکررْ سودها و زیان‌های «مغایَرت» را هرچند به‌شکل نو و جهش‌یافت‌های اما برمی‌گرداند. برای حفظ این ساختارها تبانیِ اغلب لذت‌بخشی در پرتو پیچیدگیِ انتقادی و واکنشی نسبت به تنگناهای متن صورت می‌گیرد. چرا مخاطب، کارگَردان و منتقد در پرتو این پیچیدگی به سازش و تبانی برای حفظ این ساختارها ادامه می‌دهند؟ جسم انسان که همیشه با مغایرت متمایز می‌شود، تحت عنوان پست‌مدرنیزم نیز بازی، جدل‌ها و تناقض‌های این مغایرت را حفظ می‌کند. افزایش نشانه‌های مغایرت (که امری انسانیتر از انسان است)، تحت عنوان پست‌مدرنیسم، خود را در اکثر تولیدات هالیوود به‌ویژه در فیلم‌های پرمخاطب و با هدف تأمین اعتبار جهانی شیوع می‌دهد.

با این حال شاید بد نباشد تعدادی از فیلم‌های هالیوود را که در سال ۱۹۸۴ ساخته شده‌اند مورد تأمل قرار دهیم؛ فیلم‌هایی که در سال انتشار مقاله‌ی جیمسون ساخته شده‌اند و امروزه ذیل یکی از این دو دسته قرار دارند: پست مدرنیسم انتقادی و غیر انتقادی. کُنستانس پنلی عبارت «ناکجاآباد انتقادی» را به‌عنوان روشی برای صحبت درباره‌ی فیلم‌هایی مانند ترمیناتور (۱۹۸۴)، بیگانه (۱۹۷۹) و بلید رانر (ریدلی اسکات ۱۹۸۲) به کار بُرد. این فیلم‌ها از آینده و داستان‌های علمی‌تخیلی برای انتقاد از حال و اندیشیدن درباره‌ی تاثیر حال حاضر بر آینده استفاده می‌کنند. (۳)با توجه به بسیاری از فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۸۰، ۱۹۹۰ و هزاره‌ی جدید، می‌توان از خصوصیات فرمی و زیباشناختیِ پست‌مدرنیسم به‌گونه‌ای استفاده کرد که به‌نظر با تحلیل‌های جیمسون سازگار است. به‌عکس، همین را می‌توان در مورد فیلم‌هایی نیز گفت که شاید برچسب عنوان پست‌مدرنیسم غیرانتقادی را داشته باشند. اقتباس، پارودی توخالی، سطحی‌بودن، فروپاشی معنا و پایان تاریخ، همه را می‌توان نسبت به فیلم‌هایی متفاوت از هم تطابق داد. فیلم‌هایی مثل بازگشت به آینده(رابرت زمکیس ۱۹۸۵، ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰)، جاده‌ی مالهالند(دیوید لینچ ۲۰۰۱)، بیل را بکش(تارانتینو ۲۰۰۳) و فرشتگان چارلی(الیزابث بنکس۲۰۰۳). بسیاری از این فیلم‌ها روی لذتِ بازشناسی کار می‌کنند و گاهی حتی فقط لذت کامل از تجربه‌ی سینمایی؛ مثلاً در مورد فیلم جاده‌ی مالهالند شاید لازم نباشد بپرسید همه‌ی فیلم چه معنایی دارد، فقط اجازه بدهید فراست و زیبایی ظاهری شما را تحت تاثیر قرار ندهد.

محصول سینمای پست‌مدرن کالایی در حال گردش بی‌پایان و حاوی نظام‌های معنایی است که ارزش‌های سرمایه‌داری و نشانه‌های متناقض جدل‌های ایجاد شده در آن را توأمان به‌همراه دارد. این یعنی داستان‌های سینمای پست‌مدرن، داستان‌های خاصی هستند که از طریق مضمون‌های بسیار خاصی عمل می‌کنند. این را درباره‌ی سینمای پست‌مدرن دقیقاً به‌همان دلیلی باید گفت که در مورد هر دوره از تاریخ یا فرهنگ می‌توان گفت. بازار سینمای پست‌مدرنْ تحت سلطه‌ی محصولات آمریکایی است. این سلطهْ هم برای فرم فیلم آمریکایی عواقبی دارد و هم برای سایر سینماهای ملی، بومی و مستقل که تمایل دارند مجذوب آن باشند یا مردود و در حاشیه بمانند. در عین حال فیلم آمریکایی به‌منظور ارضای نیاز به «جهانی» بودن ملزم است خصوصیت فرهنگی خودش را تقلیل دهد. بنابراین در حالی‌که فرم‌ها، کدها، قراردادها و ساختار رواییْ شباهت زیادی به سینمای تولیدی مدرنیته دارند، اما نیاز به جهانی شدن از سویی باعث تشدید خصوصیات رسمی می‌شود و از سویی آدرسی مجاز و ضروری به سمت مغایرت می‌دهد. «مغایرت» در اینجا به‌طور مضاعف تاکید می‌شود تا هم اشاره به نظام مغایرت جنسی و نژادی در ساختار متن باشد و هم ارجاعی به مشاهده‌پذیریِ بازنمایی‌های مغایرت درونِ بازیِ این متن. این مغایرت هم مجاز و هم مورد تجلیل و هم کالاسازی شده است. سیاست‌های فرهنگیِ مغایرت تبدیل به کالای فرهنگیِ مغایرت می‌شود. سینمای پست‌مدرن در لایه‌ی ظاهری، ارزش مبادله‌ی و استفاده از خودش را مورد تجلیل قرار می‌دهد. به ما می‌گویند چگونه ساخته شده، چقدر هزینه داشته و درباره‌ی چه چیزی است. این امر به‌طور ویژه درباره‌ی سینمای اکشن صدق می‌کند که به‌تعبیری نمونه‌ی پارادایمیِ سینمای پست‌مدرن است. تاریخ و قراردادهای بسیاری از ژانرهای هالیوودی مثل وسترن، هیجان‌انگیز، ترسناک، جنگی، عاشقانه و خانوادگی در فیلم اکشن چکیده و پررنگ می‌شود تا کالایی تولید شود که دارای همه‌ی لذت و تمام

درد است؛ کالایی که در بسیاری از بازارها می‌تواند موفق کار کند، در حالی‌که هرگز از ارزش‌های آمریکایی چشم‌پوشی نکند. من معتقدم این «پررنگ‌کردن‌ها» با اظهارات جیمسون درباره‌ی شوروحرارت ظاهریِ فیلم پست‌مدرن سازگار است. آنها بر نقد ماهیت واکنشی متن پستَ‌مدرن نیز تاکید دارند. فیلم و مخاطبان آن «تاریخ خودشانَ را می‌دانند». لذت این متن به شناخت مخاطبان از فیلم‌های دیگر، پرفورمنس‌های دیگر، موزیک‌های دیگر سرایت می‌کند: مرجع بخشی از گنجینه‌ی نشانه‌ها می‌شود که فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهَند.

برخی از نظریه‌پردازان مانند ژان بودریار این بحث را در اصل به این خاطر گسترش دادند که نتیجه بگیرند جهان اجتماعیِ «خارج» از فرهنگ عامه «از بین رفته است» و سینما اکنون تنها می‌تواند به نشانه‌های دیگرِ فرهنگ عامه اشاره کند.(۴) نظریه‌ی پست‌مدرن درباره‌ی پایان تاَریخ، از دست دادن مرجع، امکان‌ناپذیریِ فاصله‌ی انتقادی و تجلیل از مغایرت «تازه‌یافته» سخن می‌گوید. با این حال اگر سه مورد نخست را به آخَری اضافه کنید، مجبور می‌شوید بپرسید: «مغایرت چیست؟» بدون تاریخ، بدون ارجاع به امر اجتماعی، بدون احساس فاصله (چیزی که ممکن است اخلاق یا سیاست خوانده‌شود)، مفهوم مغایرت خودش زیر سوال می‌رود. بنابراین بین میل به تجلیل از مغایرت در شکل محصول از سویی و در عین حال نیاز به ساختن عالمِ محصولْ بدون تاریخ یا مرجع یا تضاد اجتماعی از سوی دیگر، تنشی وجود دارد و همین تنش است که اجازه می‌دهد انواع مغایرت مشهود در سینمای پست‌مدرن رها شود. ضعیف‌شدن کلان‌روایت‌هاَ، مغایرت را از قیدوبندهای مرتب‌ومنظم مدرنیسم درمی‌آوَرَد؛ با این حال اما این به این معنی نیست که دیگرانی که قبلاً تحت سلطه‌ی آن قیدوبندها بودند، تحت تأثیر مغایرتی مشهودتر بوده‌اند. درواقع بایَنری‌های «قدیمی»(زوجِ‌ارزش‌های تاریخ‌گذشته)، یا وجودشان به بودنی اغراق‌آمیزتر و تقریباً پارودیک مبدل می‌شود، یا از طریق تولید فرم‌های جدیدِ دیگربودن جابه‌جا می‌شوند. ویژگی‌های جنسیتی در دو سوی بایَنری قدَیم سرگردان‌اند: لیندا همیلتون در فیلم ترمیناتور۲ (جیمز کامرون ۱۹۹۱) می‌تواند عضله داشته باشد و همه‌ی ما می‌توانیم از بوسه‌ی برد پیت در تلما و لوییز (ریدلی اسکات ۱۹۹۱) لذتی شهوانی ببریم. مغایرتْ خودش به یک سازمان‌دهنده و نشانه‌ی سرنوشت‌ساز در متن‌های سینمای پست‌مدرن بدل می‌شود.

نسخه‌ی قدرتمند و نه هیستریکِ مردانگی(۵)، چونان‌که سیلوستر استالونه در سینمای اکشن بازی کرَده، اشتیاقی را مجسم می‌کند برای رابطه‌ای تثبیت‌شده با نمادِ چیزی بودن: با تضعیف کلان‌روایت‌هایی که مغایرت را نیز در جایَ خود حفظ می‌کنند، امکان ایجاد دنیایی

ما در ژانرهای فیلمی که بر پایه‌ی روابط مرد با مرد پیش می‌روند به رنجوریِ بدن مردانه عادت کرده‌ایَم، اما در فیلم‌های اکشنِ پس از رمبو «رفیقَ» حضور ندارد.

که قانون هنوز در آن عمل کند کمتر شد. می‌توان ادعا کرد اولین خون (تد کاچف ۱۹۸۲) فیلمی است که در آن، بدن استالونه سنگینی جراحتی تاریخی را متحمل می‌شود؛ بدن مردانه‌ی جدید و تکاَندهنده‌ای که به‌زودی کالایی‌سازی شده و در اَشکال متعددی چون آرنولد شوارتزنگر، ژان کلود ون دم و دیگران تکثیر می‌شود. تمایل به پیروزی در جنگ، اینجا در جنگ ویتنام، که در عمل از دست رفته بود حالا خود می‌تواند به‌عنوان فرمی از نوستالژی دیده شود که قبلاً هرگزِ نبوده است. اگر چه این بدن‌ها در سطحی فوق بشری بیش از حد هیستریک‌اند، در عین حال بدن‌های رنجور و تقریباً تا حد مرگ نابودشده‌ای نیز هستند. ما در ژانرهای فیلمی که بر پایه‌ی روابط مرد با مرد پیش می‌روند به رنجوریِ بدن مردانه عادت کرده‌ایم، اما در فیلم‌های اکشنِ پس از رمبو «رفیق» حضور ندارد. این دفاع از همجنس‌گرایی نیَست، جنون است. در واقع ادعا شده است که اگر پستَ‌مدرنیسم شامل عقب‌نشینیَ نظری از مسئله‌ی روابطِ قدرت در درون سرمایه‌داری شود، باید یک جابه‌جاییصورت بگیرد. این نزاع روابط قدرت بایدَ جای خود را به سایر شاخص‌های مغایرت بدهند که متحملِ بارِ تحمل‌ناپذیرِ درد و نیز شکل‌های دیگری از سرمایه‌گذاریِ مازادِ جایی صورت‌گرفته در نشانه‌های انسان‌گرایی لیبرال شوَند.

تناقضاتِ درونِ روایت‌های خاص به‌روشی آشکار می‌شوند که تناقض موجود در تجلیلِ مغایرت در سینمای پست مدرن را نیز به همان روش می‌توان نشان داد. در فیلم غارتگر ۲(استفن هاپکینز ۱۹۹۰) دنی گلاور از جایگاه «نوکر سیاه‌پوستی که همیشه همان اول می‌میرد» جابه‌جا می‌شود و به شأن قهرمان سیاه‌پوستی می‌رسد که نَجات پیدا می‌کند. با این حال هم‌زمان با آزادیِ متنیِ گلاور از کلیشه، غارتگر به‌عنوان یک دیگری ساخته می‌شود که نشانه‌های یک بازنمایی آشناتر از سیاه‌پوست بودنَ را حمَل می‌کند؛ موهای او شبیه گیسِ آفریقایی بافته و آشفته است. ریختِ او ریختِ یکَ شکارچی یا جنگجو است. او حتی در چارچوب پروازهای فضاییَ و تسلیحاتی با فناوری پیشرفته هم به‌شکل قبیله‌ای دیده می‌شود. در «چهارگانه‌ی» فیلم‌های بیگانه(۱۹۷۹، ۱۹۸۶، ۱۹۹۲ و ۱۹۹۷) پیش‌رفت شخصیت الن ریپلی با بازی سیگورنی ویور جای توجه دارد. او از یک زن مجردِ به‌ظاهر نیرومند به مادر خوب تبدیل می‌شود؛ به مادری فداکار تبدیل می‌شودَ که از یک کودک ـ ملکه‌ی بیگانه نگَهداری می‌کند؛ به مادری نیمه‌انسان ـ نیمه‌بیگانه که فدای کودک می‌شود. همه‌ی فیلم‌های بیگانه از گفتمان مغایرت برای روایت کردن استفاده می‌کنند، اگرچه به‌وضوحْ علت اصلی و غایبْ سرمایه است که در فیلم به‌صورت کمپانی حضور دارد.

بلید رانر(دنیس ویلونوو ۱۹۸۲) تغییر شکلی از مغایرت و دیگربودن را به‌روشی پیچیده‌تر ارائه می‌دهد؛ قراردادن انسان در برابر سایبورگ (انسان مکانیکیِ تخیلی با قدرت فراانسانی). فیلم را می‌توان این‌طور قرائت کرد که گویی دیگریِ سایبورگ، انسانیت را در نقطه‌ای بازتولید می‌کند که نژاد بشر خودْ انسانیتِ خود را از دست می‌دهد. با این حال ظهورَ سایبورگ به‌عنوان غیر انسان می‌تواند به‌طورمتفاوت قرائت شود. سینما و سایر اَشکال فرهنگیِ رایج در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ می‌تواند شامل فانتزی «کنارگذاشتن گوشتِ» (بدن) یا تبدیل بدن به چیزی دیگر و چیزی مغایر باشد؛ نمونه‌هایی مثل مگس (دیوید کرانبرگ ۱۹۸۶)، فرزندان شَب (کلایو بارکر ۱۹۹۰) و مرد چمن‌زن (برت لئونارد ۱۹۹۲). ناپدیدشدن نژاد بشر در دستور کار دهه‌ی ۱۹۹۰ است و شاید لازم است ثابت کنیم که این چیزی جز یک رمزگذاری برای از بین رفتنِ تصور سلطه‌ی سفید نیست. همدستی دو شخصیت راشل و دکارد در پایان فیلم بلید رانر گویای فرار از نکبت وضع انسان به سوی یک زندگی روستایی فانتزی (در نسخه‌ی اصلی فیلم) است. پیچ‌وتاب قصه‌ی فیلم، اعماق اضطراب معاصر درباره‌ی آینده‌ی انسان را نشان می‌دهد؛ احتمال این‌که هر دو شخصیت، سایبورگ‌اند و اطمینان از اینکه دست‌کم یکی از آنها سایبورگ است(موضوعی که آن را پیش از این به‌منزله‌ی چیزی غیر از یک تهدید ندیده‌ایم).

با این‌حال همان‌طور که درباره‌ی بلید رانر کلمه‌ی «انسان» شاید نماینده‌ی کلمه‌ی «سفید» است، کلمه‌ی «انسان» و اضطراب و دردی که او را فراگرفته نیز می‌تواند نماینده‌ی مردبودن باشد. «هزینه‌ی» تمام یا بخشی از دست‌آوردهای زنان در جهان و نیز توصیف این دست‌اوردها می‌تواند بر روی تن‌های اجساد زنانی ثبت شود که مصرانه بر صفحه‌های سینمای پست‌مدرن آمدوشد دارند. متن در مواجهه با کالایی‌ساختنِ تفاوت، به‌طور رضایت‌بخشی موفق نمی‌شود «چیزها را سر

جای خودشان برگرداند» و در این ناکامیْ زن به‌عنوان کالا سکه‌ی رایجی می‌شود که از طریق آن می‌توان بدهی غیر ممکنی را بازپرداخت. در غریزه‌ی اصلی (پل ورهوفن ۱۹۹۲) ما «مُجازیم» ببینیم زنی زیبا و قوی با بازی شارون استون می‌تواند هر کاری دلش می‌خواهد بکند و کسی به او حرفی نزند. او دوجنس‌گرا است: می‌خواهد هم مرد و هم زن را بگیرد. با این حال متن برای اینکه او به اهداف خود، مایکل داگلاس و تیشه‌ی یخ‌شکنِ زیر تخت برسد، چند جنازه تولید می‌کند؛ به‌ویژه جنازه‌ی روکسی دوست‌دخترِ شارون استون که او را هر چند مرسوم نیست ولی لزبیَنی با رژ لب شدید و تمایل به دیدزدن جنسی می‌بینیم و نیز جنازه‌ی زنِ روان‌پزشکی که قبلاً با اغواگریِ استون «فاسد» شده است. (هم‌چنین این نشان می‌دهد که بازی آزاد مغایرت آنقدر هم آزاد نیست.) سکوت بره‌ها (جاناتان دم ۱۹۹۱) بازتولید همین الگو است. شمایل لزبین، جودی فاستر شگفت‌انگیز، برنده می‌شود اما متن همزمان انبوهی از جنازه‌های زنانِ پوست‌کنده‌شده را هم تولید می‌کند. مخمل آبی (دیوید لینچ ۱۹۸۶) بدن خوارو‌خفیف‌شده و نه‌چندان عالی ایزابلا روسلینی را به ما نشان می‌دهد. خورشید در حال طلوع (فیلیپ کافمن ۱۹۹۳) قتل جنسی زنی ناشناس را در بر می‌گیرد که به‌صورت دیجیتالی رمزنگاری و تکرار شده است. روایت را جسد یک زن به‌هم می‌دوزد، بی‌محتواکردنِ مضاعف بدن زنانه، مرگی مضاعف تولید می‌کند؛ وزنِ مغایرت جنسی از بدن حذف می‌شود و آن را تبدیل به یک شیء می‌کند که هم انسداد است و هم اتصال؛ شیئی که معنای روایت را می‌سازد و یک زنانگیِ «نابه‌جا» را جبران می‌کند، در حالی که خودش معنایی ندارد. مثل این است که شیء در خارج از دلالتِ خارجیِ واقعی ظاهر شود.

در دو دهه‌ی نخست پس از انتشار مقاله‌ی جیمسون در سال ۱۹۸۴ تغییر و تحولات تاروپود جهان به‌لحاظ سینمایی از دو طریق انجام گرفته است. همیشه یک موضع پست‌مدرنیسم انتقادی وجود داشته‌است. فیلم‌هایی مانند بلید رانر، ترمیناتور، بیگانه، برزیل(تری گیلیام ۱۹۸۴) و بعدها باشگاه مشتزنی(دیوید فینچر ۱۹۹۹) و ماتریکس‌ها نشان‌دهنده‌ی اضطراب از هم حال و هم آینده‌ای است که برساخته‌ی فضولاتِ بصریِ گذشته‌اند و نشانه‌هایی از ترومای تاریخی. به‌عنوان مثال صحنه‌هایی از فاجعه‌ی آینده را در ترمیناتور می‌توان نشان داد که نشانه‌هایی در آنها برگرفته از هولوکاست، هیروشیما یا فاجعه‌ی کامبوج پس از سال صفر پل پوت است. برخلاف اینها پست‌مدرنیسم غیر انتقادی را داریم؛ جنگ ستارگان (جورج لوکاس ۱۹۷۷)، بازگشت به آینده (رابرت زمکیس ۱۹۸۵)، فیلم ترسناک جیغ (وس کریون ۱۹۹۶)، مرده باد عشق (پیتون رید ۲۰۰۳) و عنصر پنجم (لوک بسون ۱۹۹۷).

سینمای پست‌مدرن به‌عنوان مقوله‌ای کاربردی و نیز وهنداکنون در سایه‌ی نشانه‌های دیگر قرار گرفته است. شاید کلمه‌های «جهانی» و «امپریالیستی» برای محصول هالیوودی مناسب‌تر باشند.

این فیلم‌ها با ارزش‌های مرسوم آمریکایی مطابقت دارند و ژانرهای قدیمی و قراردادهای گذشته را اغلب بی‌نقص و شفاف اما بدون هیچ توضیحی مورد تقدیر قرار می‌دهند. اینها همان هجوهای پوچیِ استند که جیمسون به آنها اشاره می‌کند.

فیلم سگ‌های انباری(تارانتینو ۱۹۹۲) احتمالاً، هم یکی از افراطی‌ترین نمونه‌های پست‌مدرنیسم غیر انتقادی است و هم فیلمی است که در آن دستور کار سرمایه، با تنش‌ها و تناقضاتش، در گفتار و بر روی بدن‌های مردان به گویاترین وجه از کار درمی‌آید. فیلم‌های دیگر (تقریباً) در سطح گفتار برگزار می‌شوند. «سگ‌ها» حول‌وحوش نشانه‌های زن‌بودن، سیاهپوست‌ها، یهودیان و همجنس‌گراها اضطراب دارند. بین تن‌های هستریک‌شده‌ی مردان و گفتار هیستریک‌شده‌ی آنها در این فیلم و سایر فیلم‌های تارانتینو و اسکورسیزی پژواکی وجود دارد. گفتار در «سگ‌ها» براساس اضطرابْ طراحی شده است. بنابراین چیزی که به ما ارائه شده تقریباً شبیه‌سازیِ نوع خاصی از مردانگیِ دگرجنس‌گرای سفید به عنوان دفاعی در برابر وضعیت پست مدرن است، لذت‌های فراگیر فتیش‌گرایانه از ظواهر دیداری و شنیداری فیلم هم تلاشی است برای دفاع در برابر هر نشانه‌ای از بحران، اما با این‌همه، خصوصیات گفتار فیلم «سگ‌ها» چیز دیگری می‌گوید: «زنان چه می‌خواهند؟» (البته که این پرسش بزرگ فروید بود). «باکره هستند یا فاحشه؟ درآمد خیلی زیادی دارند یا خیلی کم؟ در مورد زنان سیاهپوست آیا قوی‌اند یا مطیع مردان خود استند؟» جنسیت زنان و مردان سیاه‌پوست با خودْ شدتی به همراه دارد که پیش از این در مورد آن صحبت کردم، اما این در واقع جنسیت مردان سیاه‌پوست است که مشکل واقعی «سگ‌ها» است، به‌ویژه هنگامی‌که با «تهدید» همجنس‌گرایی ترکیب شود. دشواری یک فیلم پر از مردان، موضوعی که قبلاً در نظریه‌ی فیلم مدرنیستی به‌خوبی ثبت شده بود، دچار جابه‌جایی شده و در گفتمانَ‌های همجنس‌گرایی‌ستیزی و نژادپرستی طرح شده است. در نهایت آنچه روایت تولید می‌کند مرگ‌های آنها است؛ شرایط واقعیِ وجود انسانی باز هم مردانگی دگرجنس‌گرای سفید را در بحران نشان می‌دهد.

سینمای پست‌مدرن به‌عنوان مقوله‌ای کاربردی و نیرومند اکنون در سایه‌ی نشانه‌های دیگر قرار گرفته است. شاید کلمه‌های «جهانی» و «امپریالیستی» برای محصول هالیوودی مناسب‌تر باشند. سینماهای نقاط دیگر جهان نیز، هم به دعوت بازار جهانی پاسخ می‌دهند و هم به شرایط متغیر سیاست و تاریخ جهان. پرسش از چگونگی ساخت فیلم و چگونگی درک فیلم‌های پس از یازده سپتامبر، در طول جنگ علیه ترور، از سوی ملت‌ها، کارگردان‌ها و صنعت‌های مختلف پاسخ‌های بسیار متفاوتی داشته است. پاسخ هالیوود اما پیچیده است و هیچ کاری با منطق زمانه ندارد. شمایل الن ریپلی (در بیگانه‌ها با بازی سیگورنی ویور) و کلاریس استارلینگ (در سکوت بره‌ها با بازی جودی فاستر) سقوط می‌کنند و محو می‌شوند تا بعد از واقعهْ شمایل مردانه‌ای آشکار شود که متحمل تروما و وحشت شده؛ یعنی شمایل قاتل زنجیره‌ای. هالیوود در روزگار پیش از یازده سپتامبر تصور از غرب را در قالب هانی‌بال لکتر (شخصیت قاتل زنجیره ای سکوت بره‌ها) تحت‌تاثیر قرار داده بود: شخصیتی متمدن، بافرهنگ و سلاخ. با گذشت زمانْ مظاهر دیگرِ قاتل زنجیره‌ای بیش از پیش ناشناخته و نامرئی می‌شوند: قاتل زنجیره‌ای روی هر جسد مرد ناشناخته‌ای در هفت (دیوید فینچر ۱۹۹۵) نامی گذاشته و مانند میناسمَن (همپتون فَنچر ۱۹۹۹)، مردی که وجود خارجی ندارد، به‌کلی ناپدید می‌شود. در روانی آمریکایی (ماری هارون ۲۰۰۰) ذهنیت قاتل، که شخصیتی به‌دقت پرداخته شده دارد، در نگاه خیره به اشیاء مستهجنِ دنیای خیالیِ خودش دیزالو می‌شود. یکی از شرورهای بزرگ سینماییِ این دوره یعنی کایزر شوزه در مظنون‌های همیشگی (برایان سینگر ۱۹۹۵) شخصیت خود را از تصاویر تصادفی، کلمه‌ها و چیزهایی که در پاسگاه پلیس احاطه‌اش کرده‌اند می‌پردازد، جان سالم به در می‌برد و ناپدید می‌شود. این شوزه است که میان قاتلان روزافزون و گمنام زنجیره‌ای با شرورِ جدیدِ هالیوود و غرب پیوند ایجاد می‌کند؛ او با گذشته‌ای که دارد حالا به‌دلیل حوادث یازده سپتامبر و جنگ ناشی از آن علیه ترور و تروریست، روی لبه‌ی بازنمایی(دنیای فیلم و دنیای «واقعی» که گریزپاییِ بن لادن و دیگر «مظنون‌های همیشگی» را تقدیم کرده) در تردید است. چونان‌که جیمسون می‌گوید:

«تروریسم» یا تصویر «تروریست» یکی از شکل‌های ممتازی است که در آن یک جامعه‌ی غیر تاریخیْ تغییرات بنیادی را تصور می‌کند. ضمن اینکه بررسی محتوای داستان هیجان‌انگیز یا ماجراجوییِ مدرن نیز نکته‌ی دیگری را روشن می‌کند که نشانه‌ی دیگری از ماهیت ایدئولوژیک این شبه‌مفهوم خاص است؛ اینکه «دیگربودنِ» چیزی که تروریسم خوانده می‌شود، تصاویر قدیمیِ «جنون» جنایی را به‌عنوان انگیزه‌ای بررسی‌نشده و ظاهراً «طبیعی» از ساختار طرح‌ها بیرون کرده است. از این طریقْ «تروریسم» یک وسواس جمعی تلقی شده؛ یک فانتزیِ بیمارگونه‌ی ناشی از ناخودآگاه سیاسیِ آمریکایی.(۶)

این آخرین اظهار نظر، یک روش عالی برای معرفی باشگاه مشت‌زنی (۲۰۰۰) است. فیلم دیوید فینچر از درون بدن شروع می‌شود. فیلمی که به‌عنوان نوعی فیلم اکشن درونی توصیف شده است: از مغز به‌سوی بمب سفر می‌کنیم. ما لحظه‌ای پیش از انفجار به پایان فیلم رسیده‌ایم؛ لحظه‌ای پیش از اینکه شرکت‌های بزرگ آمریکایی در تصاویری که تحمل آنها پس از یازده سپتامبر سخت است به آتش کشیده شوند. این شاید همان انتخابی باشد که در پایان ماتریکس (۱۹۹۹) با آن مواجه‌ایم، اما این سفر در مجموعه‌ی متفاوتی از نشانه‌ها برگزار می‌شود. شباهت آشکار دیگرْ موقعیت قهرمان یا یکی از قهرمان‌ها یعنی جک (با بازی ادوارد نورتون) است. کار جک ارزیابی ریسک است: کدام هزینه‌ی کم‌تری دارد؟ پس‌گرفتن اتومبیلی با نقص فنی و در نتیجه نجات جان افراد یا پرداخت بیمه؟ جک مثل نئو در یک دفتر کار می‌کند، اما زندگی دیگری به‌عنوان یک هکر ندارد. او نماد برند ایکیا است. جک سبک زندگی است. با توجه به اینکه این فیلم یک پُستِ دیگر هم دارد و فیلمی پست‌سیاسی است، جک در هیچ اتحادیه‌ای مبارزه نمی‌کند. او گروه‌هایی حمایتی را ملاقات می‌کند تا احساس زنده‌بودن کند. یک رابطه هم دارد؛ از نوعی که در آن به‌جای نگاه‌کردن به پورنوگرافی در توالت، کاتالوگ‌های ایکیا(۷) را نگاه می‌کند. به‌طور مبسوطی سفر هم می‌کند، اما همه‌چیز همیشه یک‌سان است. هیچ لذتی از سرهم‌بندیِ(۸) زندگی پست‌مدرن برای او وجود ندارد. هتل‌ها یک‌سان‌اند، هواپیماها یک‌سان‌اند و غذا هم یک‌سان است تا این‌که روزی با تایلر داردن(با بازی برد پیت) ملاقات می‌کند. زندگی داردن کاملاً متفاوت است: کارهای روزمره انجام می‌دهد، اما در آن‌ها خرابکاری هم می‌کند. در سوپ می‌شاشد، تصاویر پورنوگرافی را لای فیلم‌های خانوادگی جا می‌کند و از خرده‌ریزهای لیپوساکشن صابون فوق‌العاده گران‌قیمت درست می‌کند. او حتی با بینیِ شکسته و در حالی‌که خون از صورتش می‌چکد هم زیبا و نترس است. در یک خانه‌ی

پس ادعا این است که نه‌تنها پست‌مدرنیسم هیچ تضمینی برای افسارگسیختگیِ مغایرت نیست، بلکه اینَ مردانگی است که سنگینیِ تناقضات این رویداد معاصر را به دوش می‌کشد.

متروکْ بالای زباله‌دانی سمی در خیابانی زندگی می‌کند که به‌طرز شگفت‌آوری نامش خیابان کاغذی است. داردن ضد سبک، ضد مصرف و ضد سرمایه است، یعنی همه‌ی آن چیزی است که جک نیست. بعد از اینکه تایلر آپارتمان جک را منفجر می‌کند، آنها با هم باشگاه مبارزه درست می‌کنند و بعد هم پروژه‌ی ضرب‌وشتم راه می‌اندازند و سرانجام با کمک جنگجویانِ خودشان آسمان‌خراش‌هایی را منفجر می‌کنند که جای نگهداری سوابق اعتباری همه است. هدفْ ایجاد هرج‌ومرج برای بازگشت به سال مالی صفر و احتمالاً آغاز انقلاب است.

چیزی که از آن حرفی زده نشده وجودِ مازُلا است که بین جک و تایلر سرگردان است. او پس از برکناری تایلر به‌طور معناداری به جک می‌رسد و در حالی‌کَه دست در دست هم دارند منفعلانه انفجارها را تماشا می‌کنند. این فیلم با توجه به اظهارات جیمسون در مورد شخصیت تروریست، می‌تواند یکی از موارد متعدد فیلم پست‌سیاسی باشد. اگرچه این فیلم به‌وضوح نقد فرهنگ مصرف و سرمایه‌داریِ متأخر است، اما راهی هم برای حل‌وفصل مبارزه‌ی طبقاتی پیدا می‌کند. فیلم بیشترین کشمکش‌های خود را بین شخصیت‌های این دو مرد جریان می‌دهد تا مصونیت خود را حفظ کند اما در نهایت جک باید شخصیت مخرب و انقلابیِ تایلر داردن را بیرون براند. ما از چشم‌انداز نماد ایکیا به‌عنوان یک فرد محروم‌ایم. یک بار دیگر روایتْ جُفتِ خود را تولید می‌کند، هرچند، تایلر بودن «خارج» از متن مشخصاتی دارد که با آنچه به نظر می‌رسد هشدار استاندارد اَف‌بی‌آی باشد متعارض است؛ یک شبیخون ریز بین این همه احترام و اعتبار.

جایگاه اَبَرقهرمان‌ها و مافوقِ اَشرار در سینمای پست‌مدرن به‌طور فزاینده‌ای مسئله‌ساز شده است. انگار هیچ شأن و موقعیت تضمین‌شده‌ای ندارند. فیلم‌هایی هستند که به‌نظر می‌رسد قصد دارند «خون‌آشام‌ها» و «گرگ‌آدم‌ها» را عادی جلوه دهند و اتفاقاً بی‌نهایت محبوب‌اند؛ مثل گرگ‌ومیش (کاترین هاردویک ۲۰۰۸). اقتباس کریستوفر نولان از شوالیه‌ی تاریکی (۲۰۰۸) مانند وی مثل وندتا (جیمز مکتیگو ۲۰۰۵) قهرمان را محو و در تاریکی ناپدیدش می‌کند. او به «نگهبانی خاموش، محافظی نظاره‌گر و یک شوالیه‌ی تاریکی» تبدیل شده‌است. دشمن او یعنی جوکر نمونه‌ای از پیش‌بینیِ غم‌انگیز مقاله‌ی جیمسون است. نسبت به بدبینیِ ویران‌شهریِ پست‌مدرنیسم انتقادی هیچ درکی بهتر از جوکر نمی‌تواند وجود داشته باشد. او اندرز نیچه را بازسازی می‌کند که «آنچه تو را نکشد، قوی‌ترت می‌کند»:

جوکر باعث می‌شود حتی شَر نیز مانند یک معما به‌راحتی حل شود چراکه چیزی نیست که او نتواند با آن شوخی کند و نیز برخلاف بتمن او زندانی یک گذشته‌ی جراحت‌بار نیست، بلکه خودش مبدع یکی از آن جراحت‌ها است؛ او می‌تواند هر گذشته‌ای که دوست دارد داشته باشد... جوکر مطمئناً مردم را(هم) در فیلم و در سینما به وحشت می‌اندازد. اما تروریسم به‌شدت یک سلاح سیاسی است و جوکر بیشتر از هر اخلاقی که ندارد، هیچ سیاستی ندارد... او تصویر هر آن چیزی است که ما درک نمی‌کنیم.(۹)

پس ادعا این است که نه‌تنها پست‌مدرنیسم هیچ تضمینی برای افسارگسیختگیِ مغایرت نیست، بلکه این مردانگی است که سنگینیِ تناقضات این رویداد معاصر را به دوش می‌کشد. زنان در اینَ نقطه به‌نظر چندان در دیدرس و اهمیت نیستند، مگر اینکه شمایل تکامل‌یافته‌ی لارا کرافت(۱۰) باشد. وقتی برای بار نخستْ تصاویر یازده سپتامبر را دیدیم، بسیاری از مردم گفتند این فیلم شبیه فیلمی است که همه‌ی ما به‌نوعی با آن آشنا بودیم. من می‌خواهم بگویم تصویرها و صداهای یازده سپتامبر با گذشت زمان، ویژگی ساختِ سینمایی و حتی اثر مغایرت جنسیتی و نژادی را برملا می‌کنند. تأثیر فیلم‌ها از آن تصاویر واقعی کمتر می‌شود. با اینَ حالْ مردانگی در غرب گفتمانی است که اضطراب را به‌عنوان آسیب دوران معاصر، برخلاف دهه‌ی هشتاد تداوم می‌دهد. چیزی که در فیلم روز استقلال(رولند امریش ۱۹۹۶) یا محاصره(ادوارد زوویک ۱۹۹۸) می‌توان به‌عنوان بخشی از فانتزیِ سلطنتی یا استعماری تفسیر کرد، با فروریختن برج‌های دوقلو به واقعیت می‌پیوندد و در آنجا بیرون می‌زند. فروریختن برج‌ها به‌نظرْ امکان بازنمایی هر چیزی و گفتنِ هر داستانی را نمی‌پذیرد. با مرور گذشتهْ بسیاری از فیلم‌های آمریکایی در مورد این رویداد صحبتَ

می‌کنند، اما صحبت درباره‌ی آن‌سوی این رویداد یا حتی سخن‌گفتن از خود این رویداد بسیار دشوارتر است. پس از بحث در مورد لزوم حذف‌کردن یا نکردنِ تصاویر برج‌های دوقلو از فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی موجود، چند کارگردان این تصاویر را به‌عنوان بخشی از تاریخ نیویورک نگه داشتند و اجازه دادند هم حضور و هم غیاب این تصاویرْ بخشی از چشم انداز این تاریخ باشد. به نظر می‌رسد شکل‌گیری بحران معاصر بهترین حالت را در چرخه‌ی ارباب حلقه‌ها(پیتر جکسون ۲۰۰۱، ۲۰۰۲ و ۲۰۰۳) دارد که برنده‌ی چندین اسکار از جمله اسکار بهترین فیلم ۲۰۰۴ است. در این فیلم جهان(جهان شایر)(۱۱) نجات می‌یابد؛ جهانی که یک چشم‌انداز ایدئال از انگلستانِ روستایی است با فداکاری‌های میلیون‌ها نفر و تلاش‌های شاهزادگان و هابیت‌ها(۱۲) نجات می‌یابد. بازنمایی و روایتِ حواشیِ مبارزه با ترور به‌خودی خود غافل‌گیر کننده است، چرا که به‌جز فیلم‌هایی که در گذشته تنظیم شده‌اند تعداد کمی فیلم‌های جنگی قابل تماشا وجود دارد. حتی فیلم برنده‌ی اسکار مهلکه(کاترین بیگلو ۲۰۰۸) حول‌وحوش حوادث کوچک مربوط به شخصیت اصلی و مهارت او به‌عنوان یک متخصص خنثی‌سازی بمب است. فضا پرزرق‌وبرق نیست، گردوخاکی است و شکسته‌بسته. البته تمرکز بر جزئیات زندگی نظامی هم می‌تواند برای جلوگیری از جلب توجه به تعامل مستقیم با امور سیاسی باشد. نجات سرباز رایان (استیون اسپیلبرگ ۱۹۹۸) و تاوان (جو رایت ۲۰۰۷) هر دو به شکنندگیِ داستان‌های عامه‌پسند درباره‌ی جنگ در این عصر پست‌مدرن اشاره می‌کنند. به‌ویژه تاوان که دو جور پایان برای مخاطب گذاشته، یکی پایان خوش است و دیگری پایانی که عشاق دیگر هرگز یکدیگر را ملاقات نخواهند کرد. نجات سرباز رایان هم یک ساختار است. داستان سخت‌کوشی و رنج دوران سربازی با طرح نجات آخرین برادر از برادرهای رایان همراه است. این آرزوی ملت است که درد از دست دادن را تسکین دهد. در فهرست شیندلر(اسپیلبرگ ۱۹۹۳) و پیانیست(رومن پولانسکی ۲۰۰۲) هم می‌توان دید که از ترفندهای مربوط به شخصیت‌پردازی و تصویرسازی برای جابه‌جایی داستانِ «واقعی» هولوکاست با پیمان ورشو استفاده می‌شود.

نسخه‌ی پست‌مدرنِ سرمایه‌داریْ یک زنجیره‌ی فراگیر ایجاد کرده و شاید دست‌کم در غربِ در حال حاضر از ایده‌ی هر نوع هنر انقلابی یا رادیکال سلب مالکیت می‌کند. «همه چیز کپی از یک کپی از یک کپی است.» سینما اما این تصرف و این شاملیت را مضاعف می‌کند که دلیل آن هم ویژگی‌های زمانی و مکانیِ سینما و نیز وابستگی به و انسداد در زبان و روایت است. جیمسونِ ترسیم یا بازنمایی پست‌مدرنیته را به هر روشی که قانع‌کننده باشد غیرممکن می‌داند. فرزندان انسان

نسخه‌ی پست‌مدرنِ سرمایه‌داریْ یک زنجیره‌ی فراگیر ایجاد کرده و شاید دست‌کم در غرب در حال حاضر از ایده‌ی هر نوع هنر انقلابی یا رادیکال سلب مالکیت می‌کند.

(آلفونسو کوارون ۲۰۰۶) و وی مثل وندتا دو فیلمی هستند که در مقوله‌ی پست‌مدرنیسم انتقادی قرار می‌گیرند. هر دو در لندن واقع شده‌اند و دنیایی را نشان می‌دهند که، در فرزندان انسان به‌طور کامل، خراب شده و به‌معنای واقعی کلمه هیچ آینده‌ای ندارد، چراکه هجده سال است هیچ کودکی در آن متولد نشده است. بریتانیای وی مثل وندتا یک دولت فاشیست است. فرزندان انسان می‌تواند ادعای دیگری هم برای شهرت پست‌مدرن داشته باشد که درس‌گفتار اسلاوی ژیژک در آن، از جمله در «اضافات» آن، است. این درس‌گفتار را هم به‌صورت ویدیویی و هم به‌شکل چاپ‌شده می توانید در سایت رسمی فیلم مشاهده کنید. در این درس‌گفتار/مقاله ژیژک در مورد شیوه‌ای سخن می‌گوید که به‌واسطه‌ی آن «تاریخ» و «وقایع» در اغلب فیلم‌ها پس‌زمینه اَستند، در حالی‌که در این فیلم «پس‌زمینه ادامه پیدا می‌کند».

این فیلم دارای هیچ ابزار جدیدی نیست، لندن دقیقاً همان است که اکنون است فقط طوری دیگر،... خاکستری بودن و زوال حاشیه شهرهای به‌هم‌ریخته، حضورِ همه‌جاییِ نظارت ویدیویی. فیلم به ما یادآوری می‌کند که در میان همه‌ی چیزهای عجیب‌وغریبی که می‌توانیم تصور کنیم، عجیب‌ترین چیز خود واقعیت است. ... فرزندان انسان یک فیلم علمی تخیلی درباره‌ی حال حاضر خود ما است.(۱۳)

چیزی که هر دو فیلم نیز آشکار می‌کنند وجود شکننده‌ی مردم و امکان کنش جمعی بر اساس آگاهی طبقاتی است. در واقع در فرزندان انسان «قهرمان» می‌میرد و نجات‌دهندگانِ یک زن باردار در جهانْ ناشناس‌اند. در وی مثل وندتا پایان‌بندی فیلمْ عملِ خاصِ قهرمانِ منحصربه‌فرد را به میان مردم می‌کشاند؛ افرادی که در اقدام‌شان نسبت به پذیرش سیاست‌ها و رفتارِ وندتا باَ پوشیدنِ نقاب، درِ پایان خودشان را متمایز و متفاوت اما بخشی از مردم نشان می‌دهند.

اکنون مجموعه‌ایَ از ادبیات داریم که اصلاً وجود پست مدرنیسم را انکار می‌کنند.(۱۴) دست‌کم این‌که می‌توان گفت پست‌مدرنیسم پایان یافته یا این‌که آسیب جنگ در برابر ترور و یازده سپتامبر به‌یاریِ دیجیتالی شدن و جهانی‌سازی آن را متوقف و نابود کرده است.(۱۵) با این حال می‌خواهم بگویم فیلم جیمز کامرون یعنی آواتار (۲۰۰۹) به‌عنوان نخستین فیلم سه‌بعدی جدید، شاید به‌اندازه‌ی کافی ثابت کند که پست‌مدرنیسم همچنان ادامه دارد. مارک فیشر می‌گوید «من می‌خواهم بگویم بعضی فرآیندهایی که جیمسون توصیف و تحلیل کرده است اکنون به‌قدری وخیم و مزمن شده‌اند که در نوع خود تغییراتی را تجربه کرده‌اند.»(۱۶) من ترجیح می‌دهم بگویم پست‌مدرنیسم و سرمایه‌داری متأخر به‌طور کامل توسعه یافته است، چونان‌که جیمسون ادعا کرد:

این فرهنگ پست‌مدرنِ سراسر جهانی و درعین‌حال آمریکایی و بیان اَبَرساختاریِ یک موج سراسر جدید از سلطه‌ی نظامی و اقتصادیِ آمریکاییِ در تمام جهان، فرهنگی است که به‌این معنا یک پوشش بوده و مثل تمام تاریخ طبقاتی زیر پوشش فرهنگ خَون، شکنجه، مرگ و وحشت است.(۱۷)

اظهارات او زمینه را برای مجموعه واکنش‌های پیچیده از سوی مخاطبان و منتقدان آواتار فراهم می‌کند. بسیاری از منتقدان و گزارش‌نویسانْ فیلم را به ردیف کوتاهی از فیلم‌های دیگر تجزیه کرده‌اند و گفته‌اند «فیلم دقیقاً شبیه مردی به‌نام اسب (الیوت سیلورستاین ۱۹۷۰)، رقص با گرگ‌ها (کوین کاستنر ۱۹۹۰) و آخرین سامورایی (ادوارد زوویک ۲۰۰۳) است». آواتار با دل تاریکی (نیکلاس روگ ۱۹۹۳) و رمبو هم مقایسه شده است. این فیلم‌ها در یک چیز شباهت دارند؛ در همه‌ی این فیلم‌ها مردی عاشق یک فرهنگ بیگانه شده و یاد می‌گیرد آن را به‌طور کلی و جزئی دوست داشته باشد. همچونین چارچوب ایدئولوژیک استعمار را نیز به‌سادگی می‌توان در آواتار پیدا کرد. اما به‌نظر می‌رسد چیزی در این گزارش‌ها از قلم افتاده است و وزن این غفلت شاید با واکنش بعضی مخاطبان به فیلم روشن شود. غفلت این است که در سایر فیلم‌های یادشده فرهنگ بومی از بین رفته است. آواتار گرایشی را بسط می‌دهد که در فیلم‌های پست‌مدرنِ

دیگر می‌توان مشاهده کرد و آن امکان ناپدیدشدن انسان است؛ فیلم‌هایی مثل بلید رانر، بیگانه ۴ یا رستاخیز بیگانه (۱۹۹۷)، من افسانه‌ام (فرانسیس لارنس ۲۰۰۷) و منطقه ۹ (نیل بلومکمپ ۲۰۰۹). در آواتار انسان‌ها به دنیای در حال مرگ خود پس فرستاده می‌شوند. قهرمانی که پیش‌تر از کار افتاده بود و توان التیام یافتن نداشت به‌کلی یک ناوی(۱۸) می‌شود. اکنون این موجود آخرین فانتزی استعماری خوانده شده، اما آیا خود ناوی را نمی‌توان به‌عنوان فرهنگی در نظر گرفت که اولین دیالکتیک بزرگ میان انسان و طبیعت را با موفقیت پذیرفته و همه‌ی مشکلاتی را که «ما» با آن روبه‌روایم حل می‌کند؟ به‌تعبیری همه‌ی انتقادات مطرح‌شده را می‌توان این واقعیت دانست که همه‌ی آنچه ما باید از خواست‌ها و فانتزی‌ها و مبارزه‌های‌مان بازنمایی کنیم، گفتمان‌های مبارزه‌ای هستند که از پیش موجوداند. برای مثال مارک فیشر می‌گوید:

آنچه در آواتار داریم مصداق دیگری از ضدسرمایه‌داریِ شرکتی است. ... بدیهی است در تقابل میان غارتگریِ سرمایه‌داریِ تکنولوژیک با ارگانیسم(۱۹) بدوی، چیزی که مسدود می‌شود امکانِ ضدسرمایه‌داریِ تکنولوژیکِ مدرن است. در ارائه‌ی این شبه‌تقابل است که آوارتار به‌عنوانِ یک نشانه‌یِ ایدئولوژیک عمل می‌کند.(۲۰)

چیزی که درباره‌ی آواتار متفاوت است پایان‌بندی اتوپیایی و نیز خود مکان وقوع فیلم یعنی پاندورا است. وقتی این فیلم در ایالات متحده به نمایش درآمد واکنش های خارق‌العاده‌ای ایجاد کرد. عده‌ای افسرده شدند و شایعاتی درباره‌ی خودکشی به وجود آمد. دلیلِ ذکرشده این بود که می‌گفتند جهانی که ما در آن ساکن‌ایم پاندورا نیست. پاندورا بسیار زیبا است. این نام البته نام همان زن نخستین است؛ معادل حوا. بنابراین نه‌تنها این سیاره به‌عنوان مؤنث نشان داده می‌شود، بلکه زنان ناوی نیز قوی و زیبا استند. عنصری که مردم آسمان(انسان‌ها) به دنبال آن بودند آنابتانیوم(۲۱) نامیده می‌شود. بعضی این نام را بیش‌ازحد نسنجیده دانسته‌اند، اما ظاهراً مهندسان این نام را به چیزی اطلاق می‌کنند که ساختن یا به‌دست آوردن آن غیرممکن است! پیش از این اسمیت(شخصیت تخیلی مأمور ضدقهرمان) در ماتریکس مسئله‌ی کمال را نشان داده بود:

آیا می‌دانید نخستین فیلم ماتریکس طراحی شده بود تا جهان انسانیِ بی‌نقصی باشد که هیچ کس در آن رنج نبرَد و جایی باشد که همه در آنَ خوشحال باشند؟ این یک فاجعه بود. هیچ کس این نقشه را نمی‌پذیرد. ... اما من باور دارم انسان به‌عنوان یک گونه، واقعیت خود را از طریق رنج و بدبختی تعریف می‌کند. دنیای کاملْ رویایی بود که مغز بدویِ شما مدام

تلاش می‌کرد از آن رویا بیدار شود.

شاید این همانِ چیزی باشد که طرفداران افسرده‌ی آواتار را درگیر خود کرده است. ژیژک می‌گوید "چونین فانتزیِ بی‌نقصی دقیقاً به‌خاطر بی‌نقص‌بودنش ما را ناامید می‌کند." این کمال اشاره به این نکته دارد که جایی برای ما سوژه‌هاییَ که آن را تصور می‌کنیم نداریم.(۲۲) ژیژک همچونین می‌گوید اگر می‌خواهیم جهان را تغییر دهیم باید فانتزی‌های‌مان را هم تغییر دهیم. با این‌حال بیرون از غرب، در جایی دیگر، فانتزی به‌اندازه‌ی کافی خوب هست. ظاهراً فلسطینی‌ها از پاندورا و ناوی استقبال کرده و با آنها و مبارزه‌ی آنها هم‌ذات‌پنداری کرده‌اند.(۲۳) می‌توان آنها را تصور کرد که در حالی در مبارزات شرکت می‌کنند که سازوبرگ و آرایشِ آبیِ جیغ به‌تن دارند. رفتار آنها فانتزی را پُر می‌کند. فیلم از اینکه یک فانتزی استعماری باشد دست می‌کشد و درعوضَ بخشی از یک فانتزیِ آزادی و انقلاب است.

اگر پست‌مدرنیسم یک سلطه‌ی فرهنگی است، اگر زیر قطعه‌هایِ متلاشی‌شده‌ی مشعشع، ظاهر مسخره‌ی پست‌مدرنیسمْ خون، شکنجه، مرگ و وحشت است و اگر سینمای عامه‌پسند بدجور گرفتار آن شده است، شاید این توصیفات در هیچ کجا برازنده‌تر از وقتی نیست که جنگ قسمت مهمی از بافت تولید فرهنگی باشد. ■

ژیژک می‌گوید اگر می‌خواهیم جهان را تغییر دهیم باید فانتزی‌های‌مان را هم تغییر دهیم.

پانویس‌ها:

۱) The ترجمه‌ی مقاله‌ی Postmodernism and cinema نوشته‌ی Val Hill از چاپ سوم کتاب Routledge Companion to Postmodernism به‌ویرایش Stuart sim.

۲) See Fredric Jameson, 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism',New. Left Review, 146 (1984), pp. 53–92; later to become chapter 1 of Postmodernism,or, The .(Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991

۳) Constance Penley, 'Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia', in An- . netteKuhn, ed., Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cine- .(ma(London: Verso, 1990), pp. 116–27 (p. 117

۴) .See Jean Baudrillard, Simulations .

۵) معادل masculinity که به‌نوعی چیزی در برابر feminity است و همان‌جور ترجمه‌ناپذیر، اما فعلاً چاره‌ای جز ترجمه‌ی آن نداریم تا وقتی مَسکیولینیسم ایرانی هم پیدا شود که اصلاً دور نیست.

۶) Fredric Jameson, 'Periodising the 60s', in The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986. . Vol. 2. The Syntax of History(Minneapolis, MN: Minnesota University Press,1988), pp. .203–4

۷) نشانی تجاری با اصالت سوئدی که محصولات مدرن خانگی می‌فروشد و ارتباط ویژه‌ای را با مصرف‌کننده‌اش تعریف می‌کند.

۸) bricolage.

۹) Michael Wood, ‘At the Movies’, London Review of Books, 14 August 2008, p. 32 .

۱۰) شخصیت اصلی مجموعه گیم‌های مهاجم مقبره که ۱۹۹۶ متولد شد اما به-مرور در اسم و رسم و شمایلش تکامل پیدا کرد.

۱۱) اصطلاحی از قرن دهم بریتانیا برای تقسیمات کشوری، چیزی معادل ناحیه یا شهرستان که ملاحظات قانونی و سیاسی هم در آن مندرج است.

۱۲) نامی که تالکین نویسنده‌ی کتاب ارباب حلقه‌ها در فانتزی‌هایش برای نژاد کوتوله‌ها انتخاب کرده است.

۱۳) از حرف‌های ژیژک در اضافات فیلم فرزندان انسان.

۱۴) See also for doubts, critiques and elaborations: Hal Foster, The Return of the Real:The Avant-Garde at the End of the Century (Cambridge, MA: MIT Press, 1996); Jean-François Lyotard, The Post Modern Condition: A Report on Knowledge [1979].

۱۵) Alan Kirby, Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture (London: Continuum, 2009); Alan Kirby, ‘Successor Statesto an Empire in Free Fall’, Times Higher Education, 27 May 2010, www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731 (accessed 8 February 2011); Karen J.Winkler, ‘After Postmodernism: A Historian Reflects on Where the Field is Going’, Chronicle of Higher Education (January 2009), http://chronicle.com/article/After-Postmodernism-A/42181 ((accessed 8 February 2011.

۱۶) Mark Fisher, Capitalist Realism: Is there No Alternative? (Ropley: O Books, 2009).

۱۷) Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic, p. 5 .

۱۸) نژادی از انسان‌نماهای فرازمینی

۱۹) باور به این‌که جهان و اجزای مختلف آن ازجمله جوامع بشری بایددقیقاً مانند یک ارگانیسم زنده، زنده و منظم تلقی شوند.

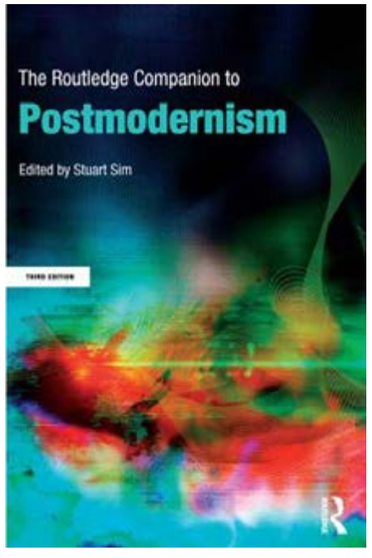
۲۰) Mark Fisher, ‘They Killed their Mother: Avatar as Ideological Symptom’, k-punk (6 January 2010),
(http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/011437.html (accessed 8 February 2011.

۲۱) اگرچه به این شکل بی‌معنی است اما با اختلاف کوچکی در املای کلمه، یعنی با افزودن یک nمی‌شود: unobtainium به‌معنی ماده‌ای درآزمایش-های علمی تخیلی که ملموس امابسیار نادر، پرهزینه و دست‌نیافتنی است.

۲۲) Slavoj Žižek, ‘Return of the Natives’, New Statesman, 4 March 2010, www.newstates-man.com/film/2010/03/avatar-reality- love-couple-sex (accessed 8 February 2011).

۲۳) Henry Jenkins, ‘Avatar Activism’, Le Monde Diplomatique (September 2009), http:// mondediplo.com/2010/09/15avatar (accessed 8 February 2011).

اگر پست‌مدرنیسم یک سلطه‌ی فرهنگی است، اگر زیر قطعه‌های متلاشی‌شده‌ی مشعشع، ظاهر مسخره‌ی پست‌مدرنیسم خون، شکنجه، مرگ و وحشت است و اگر سینمای عامه‌پسند بدجور گرفتار آن شده است، شاید این توصیفات در هیچ کجا برازنده‌تر از وقتی نیست که جنگ قسمت مهمی از بافت تولید فرهنگی باشد.



FANTICH & YOUNG

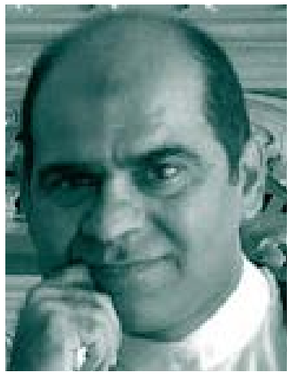
Apex Predator | Oxfords | Sculpture | 2010
Apex predators are predators with no predators of their own, residing at the top of their food chain

زوج هنرمند اکراینی و انگلیسی که با دستکاری نمادین اشیا، رویکردی مفهومی به آنها می‌دهند. این گَروه از سال ۲۰۰۸ ایجاد شده است و تاکنون نمایشگاه‌های بسیاری در نقاط مختلف دنیا برگزار کرده‌اند و کارهای‌شان توسط مجموعه‌داران مطرح از جمله "ساچی" خریداری شده است.

Mariana Fantich (Ukraine) and Dominic Young (UK) are East London based artists that started collaborating together in 2008 and have since then been known as Fantich & Young. See Less

برای دسترسی به وبسایت این هنرمند، روی تلنگر کلیک کنید.

از انجام هنری تا سرانجام موزه‌ای



رضا دبیری‌نژاد

موزه‌دار

شاید بتوان پیدایش و تحول موزه را همراه با تحول برداشت از اثر هنری دانست. موزه در ساحت مکانی خود آثار خانه‌ای محسوب می‌شد که محل گردآوری و نگهداری آثار ارزشمند بود و اثر هنری در کنار آثار تاریخی از مهم‌ترین نقاط کانونی این محدوده یا مجموعه موزه‌ای بود و تصور می‌شد که موزه می‌تواند محلی برای سرانجام اثر هنری باشد اثری حق عمومی را به نوعی در خود داشت و از مالکیت فردی حتی مالکیت هنرمند خارج می‌شد این گزاره پدید آمد که باید شرایط دسترسی همگانی و فرازمانی فراهم شود، این گزاره در مقابل کلکسیون‌های هنری که می‌توانستند نوعی انحصارگرایی در خود داشته باشند مطرح شدند و این‌گونه بود که درها گشوده شد تا موزه‌ها به نمایندگی جامعه و برای جامعه یا آثار هنری گردآورند و یا آثار گرد آورده شده را نگه‌دارند و در معرض نمایش و در دسترس عموم قرار دهند و از این طریق هم سرمایه‌سازی کنند .و هم از مرزها فراتر بروند.

این گونه بود که موزه به مثابه تکمیل یا تجلی یک گفتمان مطرح می‌شد گفتمانی که هنر را به مثابه یک محصول هنری می‌نگریست و برای این محصول یا اثر نیز مطالباتی ارزش‌گرایانه متصور بود. مطالباتی که هم می‌خواست اعتبار مادی اثر را ببیند و هم این‌که اثر هنری را دارای مأموریت و جایگاهی فرافردی می‌دانست که باشد شرایط بهره‌برداری همگانی برای آن فراهم شود. در واقع ماموریت و اثربخشی اثر هنری در دسترسی و بهره‌مندی بیشتر افراد محقق می‌شود. از سوی دیگر با رشد بازار هنری، آثار هنری همچون سرمایه‌ای مادی نگریسته شدند که مجموعه آن نیز یک اعتبار افزوده مالی می‌یافت که مهم افزایش این سرمایه و آوردن آن به چرخه اقتصادی بود و اینگونه بود که گفتمان مسلط بر بازار هنر همان‌قدر که بر هنر و اثر هنری اثر می‌گذاشتند.

بر موزه‌های هنری هم اثر داشت و موزه‌ها هم از بازار هنر اثر می‌گرفتند و هم بر بازار هنر اثر می‌گذاشتند. از این رو موزه‌ها با چنین نگاهی سبب سلطه بیشتر این گفتمان و نگاهی بازارگونه به موزه‌ها می‌شدند، که گاه موزه‌ها را شبیه هایپرمارکت هایی می‌کرد که آنچه نمایش می‌داد اعتبار مالی و مادی اثر و ایجاد چرخه‌ای بود که موزه بتواند بیشتر از این سرمایه گردآمده بهره ببرد.

هر دوی گفتمان‌های فوق اثر را به سرانجامی می‌رساند که اولی اثر را در معنای پیشین و تاریخی خود نگه می‌داشت و دومی با سرمایه‌سازی اثر آن را از گفتمان هنری به گفتمان لیبرالیسم می‌برد و نقش بازار بر هر چیز دیگر سایه سنگینی می‌انداخت. اما در هر دوی این‌ها موزه جایگاهی برای تقویت گفتمان‌های دیگر بود.

امروزه عمل موزه‌ای عملی گفتمانی است، عملی که از گفتمان‌های موجود در جامعه اثر می‌پذیرد و هم این‌که گفتمان‌سازی می‌کند. گفتمان‌های جامعه باعث شکل‌گیری موزه‌ها می‌شوند و از سوی دیگر موزه‌ها گزاره‌های

خود اعم از گردآوری، چیدمان و رویدادسازی سبب شکل‌گیری گفتمانی دیگر می‌شوند. از این رو اثر هنری با ورود به موزه وارد چرخه گفتمانی حاصل از موزه می‌شود. در نظر داشته باشیم در نگرش هنر به مثابه فرآیند خلق، کنش هنری درزمان خلق هنرمند صورت می‌پذیرد و پس از خلق هنرمند با اثر در ساحت محصول روبرو هستیم که انگار تمام شده و با متن تمام شده یا بسته‌ای روبرو هستیم که موزه در ساحت سنتی خود محلی برای مواجهه با متن بسته و تمام شده است، اما در نگاهی دیگر خود موزه یک متن است که ساخته می‌شود و از این رو اثر هنری با ورود به موزه در متن دیگری قرار می‌گیرد که از درهم‌تنیدگی متن‌های دیگر شکل‌گرفته است. متن موزه بر اثر هنری اثر می‌گذارد و به آن جهت‌دهی می‌کند از این رو اثر دیگر مستقل و مانده در معنای برساخته هنرمند نیست بلکه در ساحت متنی جدید خود نقش ایفا می‌کند. البته این به معنای نفی ساحت پیشینی اثر نیست اما دیگر تنها همان ساحت پیشین نیست بلکه اثر در زیست جدید موزه‌ای قرار می‌گیرد.

امروزه موزه‌ها یک نهاد اجتماعی محسوب می‌شوند و این به این معنا است که موزه در کنش اجتماعی قرار دارد و کنش اجتماعی بر آن اثر می‌گذارد. از این رو موزه را نمی‌توان ایستا در نظر گرفت، چرا که نهادهای اجتماعی متأثر از جامعه و تحولات آن پیش می‌روند و پویا هستند، موزه را هم باید نهادی پویا در نظر گرفت پویا در تحولات گفتمانی از این رو چالش‌های بیناگفتمانی جامعه بر موزه اثر می‌گذارد و موزه به نوعی محل همین چالش ها می‌شود. این چالش‌ها که حاصل دگرگونی‌های سیاسی، فرهنگی و علمی یا اقتصادی است بر معناسازی متن و رویدادهای موزه‌ای و پس از آن بر معنای اثر موزه‌ای تأثیر می‌گذارد. این‌گونه است که اثر هنری با موزه‌ای شدن از انجامی به انجامی دیگر وارد می‌شود و از فرآیند خلق هنری یا بازار هنری به فضای بیناگفتمانی موزه وارد می‌شود و در چرخه دگرگونی و معناسازی گفتمانی قرار

امروزه موزه‌ها یک نهاد اجتماعی محسوب می‌شوند و این به این معنا است که موزه در کنش اجتماعی قرار دارد و کنش اجتماعی بر آن اثر می‌گذارد.

می‌گیرد که روایت‌ها و معناهای جدیدی را بر اثر بارگذاری می‌کند. اثر هنری در موزه در زیست جدیدی قرار می‌گیرد که حاصل زیست اولیه آن است اما موزه مدام می‌خواهد با زنده‌سازی زیست پیشین معناهای تازه‌ای را بسازد از سوی دیگر از هم‌نشینی‌های درون متنی موزه به مقاصد گفتمانی خود برسد و همین فضای بینامتنی و بیناگفتمانی موزه باعث می‌شود که اثر هنری از متن بسته بودن به‌درآید و در چرخه جدیدی قرار بگیرد که تا فرداها پیش می‌رود و در این حال اثر را همواره در وضعیت اکنونی قرار می‌دهد. در موزه‌ای شدن گفتمان هنری با گفتمان‌های دیگر تداخل پیدا کرده و اثر با لایه‌های افزوده جدیدی روبه‌رو می‌شود که حاصل وضعیت موزه‌ای است. موزه‌ای شدن برای آثار هنری نقطه پایان نیست، بلکه نقطه آغاز روایت‌پردازی‌های فرامتنی است که با روش‌های موزه‌ای اتفاق می‌افتد.

چکش واندال‌ها
بر سرانجام مجسمه‌های تاریخ

عبدالبصیر حسین بر

پژوهش‌گر حفاظت متریال مدرن و هنر معاصر

سرانجام، اثر هنری چه می‌شود؟ به کجا می‌رود؟ به چه ختم می‌شود؟ شاید این تصور به ذهن‌ها برسد که اثر هنری بعد از خلق از دستان هنرمند سفری هیجان‌انگیز به فضای گالری‌ها، موزه‌ها، نمایشگاه‌ها شروع کرده و در انظار مشتاقان و شیفتگان هنر خودنمایی می‌کند و به قولی عاقبت به خیر می‌شود! این که در مسیر این سفر مهیج و مقصدش چقدر مورد لطف صاحبان، متصدیان، کیویتورها، حفاظت‌گران و مخاطبان واقع می‌شود فعلا موضوع بحث ما نیست. ولی آیا سرانجام، تمام اشکال هنرهای تجسمی چنین مسیری را طی می‌کنند؟ آیا نهایت دغدغه مرتبط با عاقبت به خیر شدن یک اثر هنری این خواهد بود که این اثر در فضایی معتبر جای‌گذاری و مدام مورد توجه مخاطب واقع شده و حضورش را در تاریخ هنر تثبیت کرده و از سوی صاحبان مورد حفاظت قرار گیرد؟ مراد ما از عاقبت به خیری تعریف الهیاتی‌اش نیست، منظور همان عاقبت به خیری است که در فرهنگ عامه به هر شکل از سرانجام خوش، ایده‌آل و مناسب اطلاق می‌شود. اصلا یک اثر هنری چگونه عاقبت به خیر می‌شود؟ تعریف هنرمندان کلاسیک در مورد عاقبت به خیری آثارشان با تعریف هنرمندان معاصر چه فرق دارد؟ سؤال‌هایی از این دست را می‌توان در ذهن ردیف کرد. از آن سو هم می‌توان پرسشی را چنین مطرح کرد که در طول تاریخ کدام شکل از آثار هنری از لحظه خلق، مدام سایه تهدید و تخریب بالای سرشان بوده است؟ واکاوی این پرسش موضوع اصلی این نوشتار است.

سرانجامی متزلزل

در میان آثار هنری، مجسمه دارای چنین ویژگی متزلزلی است و از هزاران سال پیش تاکنون مورد تهدید بوده، تا حدی که گاه هنرمندان پس از خلق آثارشان چون جامعه وقت شرایط پذیرش را نداشت مدت‌ها از رونمایی آن صرف نظر کرده‌اند.

چنان که در تاریخ دوره قاجار آمده است، مجسمه ناصرالدین شاه در مقام شاه مملکت، پس از ساخته شدن تا زمان نصب حدودا دو سال طول کشید. عده‌ای معتقدند شاید به این دلیل باشد که افکار عمومی حتی آمادگی پذیرش مجسمه‌ای از شاه را نیز نداشته و عموم جامعه ساخت مجسمه را مغایر سنت‌های اعتقادی می‌پنداشتند.

در این نوشتار از تهدید وندالیسم به عنوان یک سرانجام بالقوه برای برخی مجسمه‌ها صحبت خواهد شد. تهدیدی که همچون سایه‌ای ویرانگر بر فراز مجسمه‌های تاریخ وجود داشته و دارد. چه آنها که در فضای معبد یا کاخ بوده‌اند، چه آنها که در فضای شهری و حتی در موزه‌ها قرار داشته‌اند.

خطر بالقوه تخریب

جامعه‌شناسان هر شکل از گرایش افراد به انجام رفتارهای خرابکارانه در محیط‌های شهری را وندالیسم و شخص خرابکار را واندال می‌نامند(خاکپور، ۱۳۹۳). نقاشی‌های به نمایش درآمده در گالری‌ها، آثار باستانی موجود در موزه‌ها، ابنیه تاریخی، مجسمه‌های نصب شده در میادین، پارک‌ها، اماکن عمومی، منازل خالی از سکنه، صندلی‌های اتوبوس

و مترو، کتاب‌های کتابخانه‌ها و ده‌ها عنوان دیگر از جمله موضوعاتی هستند که در اثر واندالیسم متحمل خسارات و صدمات گردیده و مورد تخریب قرار می‌گیرند(پورافکاری، ۱۳۷۳). اما چرا مجسمه‌ها در معرض تخریب و تهدید هستند؟ کوتاه‌ترین پاسخ به این سؤال می‌تواند این باشد که مجسمه‌ها حاوی ایده هستند. ایده‌هایی همچون قدرت‌نمایی جلال و شکوه یک شاه مسلط بر قلمروی یک سرزمین، یا ایده‌هایی بازنمایی شده از یک باور و اعتقادات دینی مذهبی. یا نمایش از برشی یک روایت اسطوره‌ای و اگر در نهایت به کلی از عنصر ایده چشم‌پوشی بکنیم می‌توان گفت حضور مجسمه در فضای شهری خود به تنهایی می‌تواند انگیزه عده‌ای را برای تخریب غلغلک دهد! همین چند مورد به سادگی می‌تواند خطر تهدید مجسمه را به صورت بالقوه مشخص کند. چرا که ایده‌ها همیشه مورد تهدید هستند و مجسمه‌ها با ایده‌هایی ساخته شده‌اند و این خطر بالقوه مجسمه را هدف می‌گیرد تا ایده را نابود کند، تحقیر کند و یا انتقام خود را از آن بگیرد. اگر دست‌های از انقلابیون و یا حتی شورشی‌ها دست‌شان به شخص حاکم یا قدرت مسلط نمی‌رسد، ولی می‌توانند تمام خشونت و عصبانیت خود را با پتک و چکش روی مجسمه‌ی وسط میدان خالی کنند.

مجسمه‌سازی در طول تاریخ روشی برای بیان و تجلیل چهره‌ها و شخصیت‌ها، بیان وقایع تاریخی و ایده‌ها بوده است. و این شکل از هنر هزاران هزار سال قدمت دارد و جالب آنکه تخریب این فرم هنری از همان هزاران سال پیش چون تهدیدی مقابل این آثار بوده است. چنانکه روی مجسمه پادشاه آشوری که متعلق به ۲۷۰۰ ق.م است حک شده است: «هر کس مجسمه مرا نابود کند، تا آخر عمر زندگی پر از دردی داشته باشد!» از همین نفرین متوجه می‌شویم که تخریب مجسمه‌ها نیز تاریخی بسیار کهن دارد. حتی همین اواخر، پس از ماجرای قتل جرج فلوید و جنبشی که علیه آن شکل گرفت، شماری از مجسمه‌های تاجران و قهرمانان دوران برده‌داری و نژادپرستی نیز مورد تخریب واقع شدند.

کوره‌های ذوب مجسمه

همواره در طول تاریخ، تخریب و حمله به مجسمه‌ها با انگیزه‌های مختلفی همراه بوده است، به عنوان نمونه می‌توان به مجسمه‌های روم باستان اشاره کرد که از ناحیه چشم یا گوش آسیب دیده‌اند و احتمالا این روش تخریب با انگیزه تحقیر همراه بوده است. انگیزه‌های تخریب مجسمه‌ها متفاوت بوده است؛ مثلاً یکی از انگیزه‌های تخریب مجسمه‌های برنزی که با غلبه حکومت‌ها بر دیگری روی می‌داده، ذوب کردن برنز و استفاده از آن برای تولید گلوله و توپ جنگی بوده است. اسکندری از مدرسین سال‌های دهه ۶۰ دانشکده هنرهای تزیینی جایی نقل می‌کند، به ایشان اطلاع داده‌اند در بخش تسلیحات ارتش و آهن قراضه‌های مربوطه مجسمه‌ای وجود دارد که ممکن است آن را ذوب کرده و برای ساخت گلوله و توپ استفاده کنند. مجسمه مذکور، « مجسمه کشتی‌گیر» اثر «بهمن محصص» بوده است و گویا فوراً ارزش این اثر بازگو شده و به این ترتیب مجسمه از خطر ذوب شدن نجات پیدا می‌کند و بعد از سالیان از تهران به کیش منتقل شده و این روزها گویا در میدانی نصب شده است.

نقش تفریط‌ها در حفاظت و یا تخریب

تخریب‌های صورت گرفته توسط داعش نیز که توجه جهانیان را به خودش جلب کرد از جمله اقدامات واندالیستی معاصر است. داعش در فیلمی که منتشر کرده دلیل تخریب این مجسمه‌ها را چنین عنوان می‌کند که این آثار بت‌هایی هستند که از دوران کفر و شرک به جا مانده‌اند و باید از بین بروند و با این منطق به جان مجسمه‌ها افتاده و همه را نابود کردند.

به طور کلی مجسمه‌های پادشاهان و چهره‌های سرشناس شانس بیشتری برای محافظت شدن دارند. اما این شانس تا زمانی برقرار است که آن حاکم یا دولت بر سر قدرت باشد؛ بلافاصله پس از سقوط، تمام تهدیدهای ناشی از واندالیسم آن اثر را تهدید می‌کند. مگر اینکه اثری بازنمایی شده از ارزش‌های نیک جامعه باشد. بر این اساس متوجه می‌شویم که نمادها و ارزش‌های جامعه هم می‌توانند تعریف کنندکه یک اثر حفظ شود و یا تخریب شود. مثلاً مجسمه «کریستوف کلمب» تا زمانی که نماد کاشف آمریکا بود در میدان‌ها با افتخار حضور داشت اما به محض اینکه نماد دوران برده‌داری تفسیر و خوانش شد آن را از میدان‌ها به زیر انداختند و تخریب‌ها صورت گرفت. یکی از تعاریف عاقبت به خیری

آن است که شخص بعد از عزت دچار ذلت نشود! بدین معنا درباره مجسمه کریستوف کلمب اگر بخواهیم ساحت ادب را به تاریخ رعایت کرده و از واژه ذلت استفاده نکنیم، می‌توان گفت که مجسمه کلمب در فضای شهری عاقبت به خیر نشد! همچنین مجسمه «ادوارد کالستون» تاجر معروف برده در شهر بریستول پایین کشیده و در بندر به آب انداخته شد.

در ایران هم اوضاع به همین گونه بوده است. در جریان انقلاب مجسمه‌هایی که ارجاع مستقیم به حکومت پهلوی داشتند همگی سرنگون شدند و این سرنگونی به عنوان نماد واژگونی حکومت سابق محسوب می‌شد. مثلاً انقلابیون مجسمه رضاشاه را که شمایلی سواره در میدان راه آهن بود به عنوان یکی از نمادهای حکومت قبلی پایین کشیدند؛ اما مجسمه‌هایی که ارجاع مستقیمی به حکومت قبلی نداشت و در خاطره شهروندان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده، حفظ شدند. ولی امروزه مدلول آنها تفسیر نوینی پیدا کرده است(عادلوند، ۱۳۹۴). مثلاً مجسمه «گرشاسب در حال مبارزه با اژدها» یکی از این نمونه‌هاست که توسط «غلامرضارحیم‌زاده ارژنگ» ساخته شده است. محل نصب این مجسمه میدان باغ شاه سابق بود که بعد از انقلاب به میدان «حر» تغییر نام داد و مجسمه ارجاع جدیدی به شخصیت حر و مفهوم مبارزه با نفس پیدا می‌کند. به طوری که در نظر بسیاری از مخاطبان متأخر این میدان و مجسمه آن یادآور واقعه کربلا و حوادث مربوطه است و در این جهان‌بینی حر نماد انسان آزاده و اژدها نماد نفس سرکش است. در این مورد می‌بینیم با وجود اینکه اثر مزبور به حکومت سابق تعلق دارد ولی به دلیل تفسیری ارزشی همراه با معیارهای حکومت و جامعه تخریب نشده است (مهاجر و تاج الدین، ۱۳۹۴، ۳۲۳). عده‌ای میان تخریب‌های صورت گرفته نیز تفاوت‌ها و تمایزهایی قایل می‌شوند. مثلاً در ارتباط با تخریب مجسمه‌ها توسط داعش و تخریب مجسمه‌های نماد دوران برده‌داری چنین استدلال می‌کنند که داعش برای پیشبرد ایدئولوژی‌اش که سراسر خشونت و نفرت است مجسمه‌ها را از بین می‌برد، اما معترضین جنبش ضد نژادپرستی برای آینده‌ای صلح‌آمیز به سمبل‌های نفرت‌آور گذشته حمله کرده و این معترضین اقدام خود را این‌گونه توجیه می‌کنند.

عده‌ای از سیاستمدارها با حذف این مجسمه‌ها موافق و عده‌ای دیگر مخالفت کرده‌اند. مثلاً «بوریس جانسون» نخست وزیر بریتانیا مخالف حذف این مجسمه‌ها بوده و این اقدام را تلاشی برای ویرایش تاریخ خواند و این ویرایش را مثل ویرایش بعضی از سیاست‌مدارها در سایت ویکی‌پدیا نیز تشبیه کرد و گفت ما طرفدار میراث و تاریخ هستیم و می‌خواهیم گذشته را با تمام نواقص آن درک کنیم و این درحالی بود که در همان زمان کمپینی تشکیل شده بود تا مجسمه «سیسیل رودز» از فراز کالج دانشگاه آکسفورد برداشته شود در این ارتباط بوریس جانسون به روزنامه Evening Standard گفت که قصد حذف مجسمه مذکور را ندارند، اما از سوی دیگر در سایر کشورها بسیاری از مسئولین خواستار حذف برخی مجسمه‌ها بودند. دوباره برگردیم به مسئله ایران در مواجه با مجسمه‌ها؛ در رژیم پهلوی مجسمه‌سازی مورد حمایت و توجه قرار گرفته شد. اما پس از پیروزی انقلاب اسلامی، مسئله حرام بودن مجسمه به عنوان بت در دین اسلام مطرح گردید و این موضوع باعث شد که به مسئله حضور مجسمه‌ها با تردید نگاه شود(رحمانی، ۱۳۷۷). بدین سبب مجسمه‌سازی و حضور مجسمه‌ها که پس از ورود اسلام به ایران تا اواخر دوره قاجار ممنوع شده بود و در پی وقوع انقلاب این موضوع بار دیگر مورد تردید قرار گرفت. اوایل انقلاب (۱۳۵۸) برخی از هنرمندان و مجسمه‌سازان مانند طاهر شیخ الحکمایی، حسین فخیمی و ناصر پلنگی که در داخل کشور به فعالیت خود ادامه می‌دادند با پرسش از علمای دینی از جمله: علامه جعفری، مجتهد شبستری صانعی، فاضل لنکرانی، آیت الله جوادی آملی، آیت الله جناتی این مطلب را دنبال کردند و بر این مبنا استفتا گرفتند که آثار مجسمه لزوماً بت نیستند، بلکه هر آنچه مورد پرستش قرار گیرد بت محسوب می‌شود (طلایی و حاتم، ۱۳۹۰) و آیت الله جناتی معتقد بود مجسمه به عنوان فن و هنر به نوعی بیانی از تجارب آدمیان از زمان حاضر است(جناتی، ۱۳۸۲: ۳۸).

موضوعاتی که مطرح شد بخشی از چالش‌های مرتبط با مجسمه‌ها است. شرایطی که سرانجام حضور مجسمه‌ها را تحت تاثیر قرار داده و می‌دهد. در جایی مجسمه‌ای مصلحت اندیشانه از فضای شهری حذف می‌شود و در جای دیگر بی‌محابا با چکش و پتک نابود می‌گردد. علاوه بر این در جایی دیگر مجسمه‌ها غیب‌شان می‌زنند! سال ۱۳۸۹ تعدادی از مجسمه‌های شهر تهران در عرض چند هفته ناپدید شدند. البته پیش از این مجسمه‌هایی دیگر در سال ۸۷ از پارک دانشجو به سرقت رفت و متاسفانه هنوز خبری از آن مجسمه‌ها نیست. این چنین است که مفهوم واندالیسم کنار

تک تک مجسمه‌های تاریخ بشریت جا خوش کرده است. واندالیسم مفهوم بسیار گسترده‌ای است و انواع مختلف دارد ولی کلی‌ترین تعریف آن آسیب عمدی به آثار است. اینجاست که تخریب در مقابل مفهوم ایده قد علم کرده و این موضوع با روابط پیچیده‌ای از نسبت‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی ارتباط پیدا می‌کند. به عنوان مثال در یک نمونه، مجسمه تاریخی مونث در شهر سطیف الجزایر وجود دارد که چندین بار مورد تخریب واقع شده است. خبرگزاری‌های بین‌المللی این تخریب را حمله‌ی یک اسلام‌گرای افراطی تشریح کرده‌اند که صورت و سینه‌های این مجسمه را تخریب کرده است. گویا این مجسمه چندین بار دیگر هم مورد تخریب واقع شده است. حزب اسلامی الجزایر در مجلس مدام خواستار جمع‌آوری مجسمه‌های برهنه و انتقال‌شان به موزه بوده و دلیل‌شان چنین ذکر شده است که این شکل از مجسمه‌ها باعث وارد شدن خدشه به عفت عمومی جامعه مسلمان الجزایر می‌گردد. اما در ارتباط با مجسمه مذکور بحث‌های مفصلی در پارلمان شکل گرفته و داستان‌های ضد استعماری آن هم پررنگ شده است که یک بخش از داستان این مجسمه برمی‌گردد به نصب آن توسط فرانسوی‌های دوره استعمار میان حوضی روبروی مسجد که مسلمان در آن وضو می‌گرفتند. از این رو می‌بینیم پیچیدگی‌های زیادی وجود دارد که سرانجام مجسمه‌ها را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد.

در پایان سرانجام و عاقبتی به خیر برای مجسمه‌ها آرزومندیم!

منابع

پورافکاری، نصرالله (۱۳۷۳)، بررسی اختلالات رفتاری کودکان و نوجوانان بزهکار ضد اجتماعی خرابکار(وندالیسم). مجله راه آهن شماره ۳

خاکپور، براتعلی و حسینی، سید مصطفی. (۱۳۹۳)، بررسی و ارزیابی علل گرایش به رفتارهای واندالیستی در محیط‌های شهری. مجله دانش انتظامی خراسان رضوی

مهاجر، شهروز و تاج‌الدینی، مرجان (۱۳۹۴). پیشینه زیباسازی شهر تهران. سازمان زیباسازی شهر تهران و پیکره.

عادل‌وند، پدیده. سلحشور، زهرا. قلیچ‌خانی، آزاده. (۱۳۹۴). مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکرهای تا فردگرایی انتزاعی. منظر، شماره ۳۱

طلایی، مینا و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۰). سیر تحول مجسمه‌سازی ایران. فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال چهارم، شماره نه

رحمانی، محمد. (۱۳۷۷). نگاهی نو به حکم فقهی مجسمه‌سازی. میراث جاویدان. سال ششم، شماره ۲۱

جناتی، محمد ابراهیم. (۱۳۸۲). نظریه اجتهاد تفریعی و تطبیقی، فصلنامه علوم سیاسی، شماره ۲۱

تخریب مجسمه‌ای در شهر سطیف الجزایر

چهره

هُنَرمَند

دیداری

تجسمی

مفهومی

بینارشته‌ای

روایتِ بُنیادینِ زَخم

شایا شهرستانی
SHAYA SHAHRESTANI

متولد سال ۱۳۵۱- تهران، فارغ‌التحصیل رشته‌ی نقاشی از هنرستان هنرهای تجسمی دختران تهران - دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران و عضو انجمن مجسمه‌سازان ایران است.
او سه نمایشگاه انفرادی و شرکت در بیست و هشت نمایشگاه گروهی را در کارنامه‌ی خود دارد.
تجربیاتَ وی در زمینه‌ی مجسمه‌سازی، طراحی و نقاشی است.

به زعم او، طراحی قرابتِ نزدیکی با تجربه‌ی زیسته‌ی هر انسان دارد و از آنجاَ که رنج، جزء لاینفک زندگی است، طراحی به واقع بازتولیدِ رنج انسانی و بَه نوعی تسکینِ مازوخیستی است. از اینَ رو، آثارِ دو بعدی و سه بعدیِ َاو بر همین مبنا شکل گرفته‌اند.

ایجاد خط و بافت، چه از راه سوزندانِ ماده و برش آن برای دستیابی به فرم موردِنظر، وَ چه از طریقَ فشارِ ماده‌ی اثرگذار بر روَی کاغَذ و ایجاد یک تصویَر، عینیَت بخشیدن به تجربه‌ی زیسته است. ُبه بیان دیگر، تجربه‌گرایی، بداهه‌پردازی، عدم تعین و کُنش‌گری از مؤلفه‌های مشترک میان زندگی و طراحی به شمار می‌آیند.

راویِ رویتِ زخم

امین شاهد

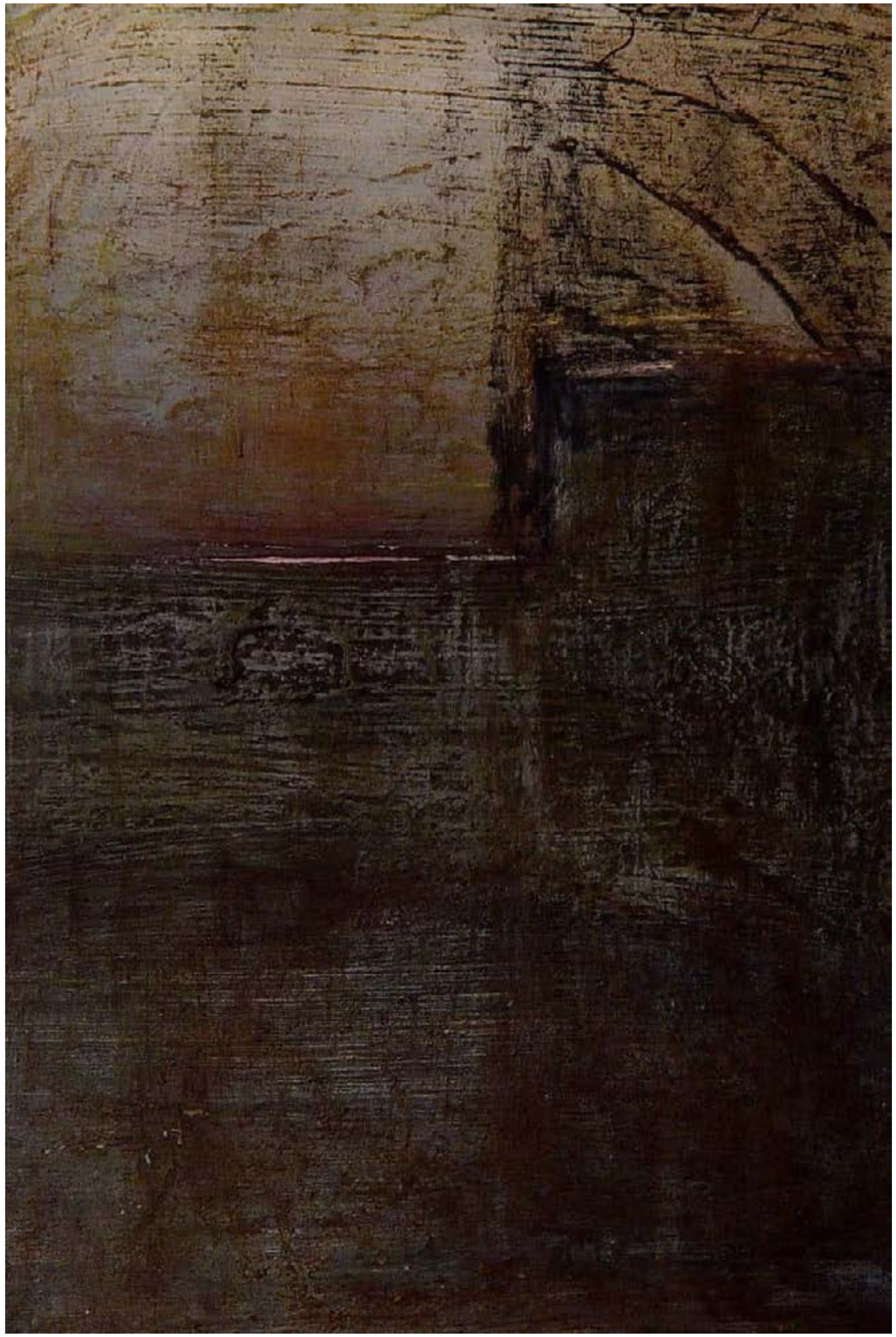
در انتظارِ روایتی ملموس نشسته‌ای و شیئیّتِ اثر هنری با تاکید در ابعاد یا برجسته نمودنِ یکی از عناصر بصری بر چشمانت فرود می‌آید. ملموس اما غیرمنتظره. فیگوراتیو یا غیرشیئی، آشنا یا غریب، در هر شکل و با هر ماده‌ای کارهای "شایا شهرستانی" وجهی کاملا انسانی، فارغ از جنسیت را به نمایش می‌گذارند.
تخریبِ ذهنیت در مواجهه با ارائه‌هایِ هنرمند را وجه بارزِ کارهایش می‌بینم. با بی‌شکل کردن یا از فرم انداختنِ عادت‌های دیداری و آنچه انتظار داری ببینی، اما چیزی دیگر مقابل چشمانت نمایان می‌شود. جاذبه‌ی فرم‌ها و نوع ارائه گاهی میخ‌کوب کننده است. شُکی که این سال‌ها از اغلب آثارِ نمایش داده شده‌ی هنرمندان رخت بربسته است.

وحدت و کثرت درهم و به‌هم تنیده است، به این معنی که بخشی از کار بر دیگر بخش‌ها مقدم نیست. کارهای او عموما تکه زخم‌هایی رها شده یا قاب شده هستند، متصل به عصب‌های کش‌دارِ همیشه‌یِ تو. یعنی توالیِ زخم را روایت می‌کنند. گوشت و گدازه‌هاییَ که انگار دقایقیَ پیش به سکوت و خاموشی رسیده‌اند. میان برزخی در تقابل انسان و پیرامون او. زخمی نامرئی که در لحظه‌ای طولانی قابل رویت است. یعنی زمان را از حرکت بازمی‌دارد و در حال تورا رها می‌کند.

شهرستانی غوطه‌ور میانِ زبانِ طراحی و حجم/طراحی است. حجم‌هایِ او روایتی طراحی‌گونه دارند. اما به تنهایی مجسمه نیستند. یکی از دلایل این نظر، وابستگیِ مطلق به محیطِ چیدمانِ اثر است. و اصولا چه لزومی به تفکیک رسانه؟! شایا شهرستانی به نوعی مرز میانِ این تفکیک‌ها را برداشته است. حجم-طراحی‌های او اگرچه سهل و ممتنع به نظر می‌رسند. اما بنابر گفته‌ی شیخ اجل سعدی بر مدعیانِ ساده‌پندار:

بوریاباف گرچه بافنده است
نبـــرندش به کارگاهِ حـــریر

این‌که چنین برخوردهایی را بتوان کاملا شهودی نامید یا تخیلی کنترل شده و آگاهانه، نیز اساسا به کار بیننده نمی‌آید. چرا که جرم و قدرتِ کارها فراتر از عناوین و تاویل‌ها خود را به درستی و ساده‌گی تعریف می‌کنند. شاید باید در مواجهه با چنین آثاری گارد بسته و روشنفکرانه را بگشاییم و ساده‌تر و صمیمی‌تر آنها را بپذیریم.



Untitled- Mixed media- 30x23 cm- 2000

Untitled, Mixed media, 70x50cm- 2001- 2003

Untitled, Mixed media, 40x100cm- 2001- 2003

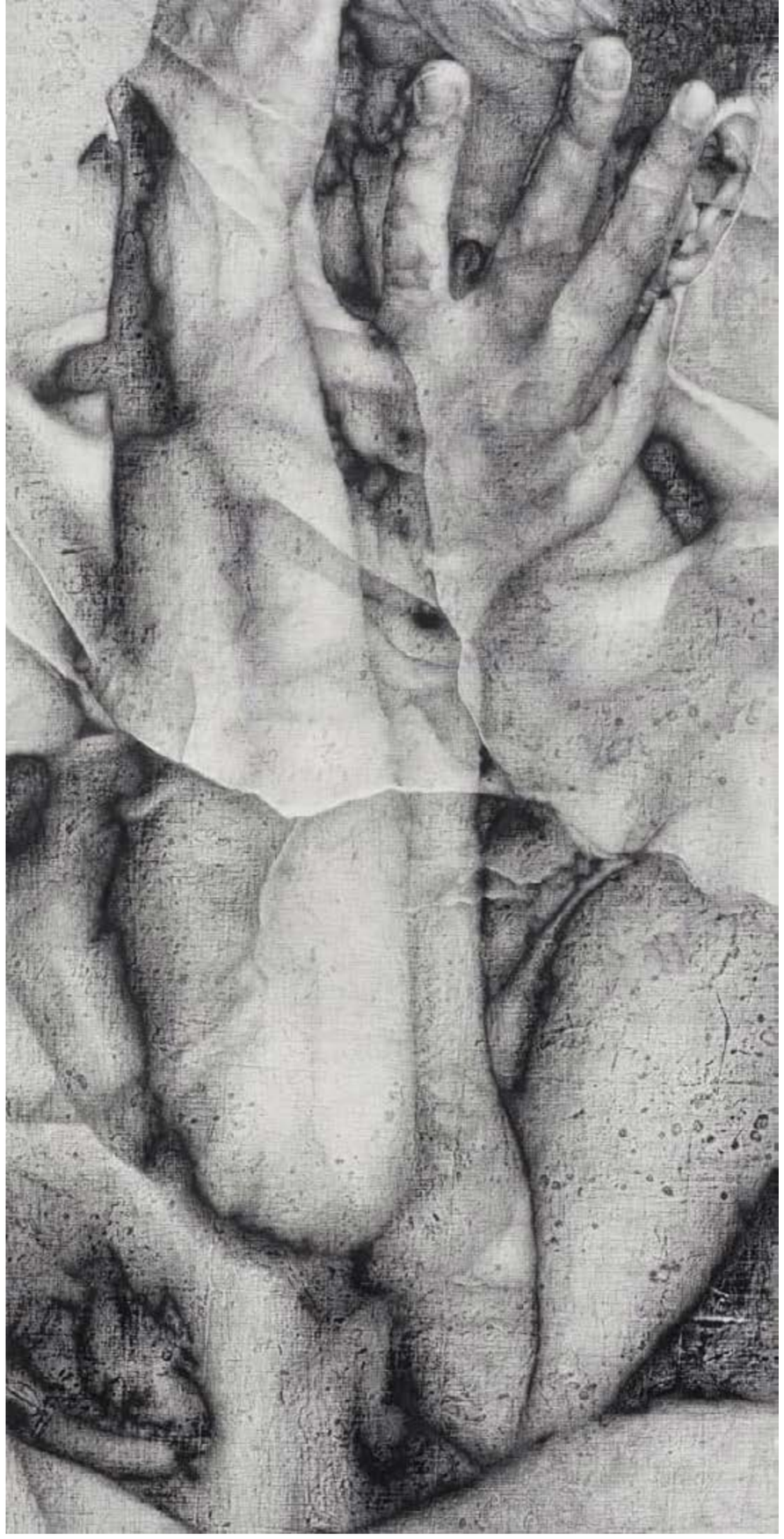
Untitled, Mixed media , 100 x 80 x 10 cm -2004

Untitled, 2004, Mixed media , 100 x 80 x 10 cm-2004- 2005

Untitled, Mixed media, 200 x 200 x10 cm, 2011

Untitled9, Mixed media, 200 x 100 x 100 cm, 2013-14

Untitled9, Mixed media, 200 x 100 x 100 cm 2013



Untitled4- Oil pastel and Pencil on Canvas- 200x100 cm- 2020

Untitled6- Oil pastel and Pencil on Canvas- 200x100 cm- 2020

خوش‌تر از نقش تو در عالم تصویر نبود

خوش‌تر از نقش تو در عالم تصویر نبود

حافظ

آرون، هوش مصنوعی نقاش، مسأله سرانجام و چند چالش

فواد نجم‌الدین
پژوهشگر مطالعات فرهنگ بصری
عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ

هرولد کوهن(۱)، طراح و مدیر پروژه آرون، نرم‌افزار نقاش، در ۲۰۱۶ درگذشت. سن و سال چندانی نداشت و اصلاً در مقام یک علاقه‌مند و دنبال‌کننده تصور نمی‌کردم بناست به این زودی با پرسش «حالا چه خواهد شد» روبرو شوم.

کوهن جوان نقاش نسبتاً مطرحی در دهه ۵۰ و۶۰ میلادی در عرصه هنری بریتانیا بود و با اقبالی که آرام آرام به سویش می‌آمد، می‌رفت که به نامی ماندگار در صحنه هنر لندن بدل شود؛ لیکن از آشنایی او با کامپیوتر و طرح پرسش اصلی‌ای که تا پایان عمر ذهنش را به خود گرفتار کرد، مسیر تجربه‌گری هنریش تغییر کرد. او از خود پرسید که آیا ممکن است این دستگاه که روبروی من قرار گرفته، بتواند هنر تولید کند؟ او خود مثالی جذاب یاد می‌کند از زمانی که برای نخستین بار پا به دانشگاه کالیفرنیا در سن‌دیه‌گو(۲) گذارد و در مرکز مطالعات کامپیوتر و هنر، نوای موسیقی‌ای را شنید که از سوی کامپیوتر نواخته می‌شد. صدای موسیقی مسحورش کرده بود و پس از پایان قطعه پرسیده بود که آیا قطعه دیگری هم هست که بتواند از کامپیوتر بشنود؛ پاسخ مأیوس‌کننده‌ای که شنیده بود، متوجهش کرد که کامپیوتر با آن همه پیچیدگی نیازمند ورود نت موسیقی اولیه از سوی انسان است و بدون آن نمی‌تواند بنوازد. از این رو می‌توان تمام تلاش‌های گسترده او در سه دهه فعالیت را در جهت ساختن برنامه‌ای دانست که مستقل از انسان توان تولید تصویر و اثر هنری دارد؛ آرون، حاصل این تلاش‌های سی‌ساله بود.

نهایتاً چه او را در این مسیر موفق بدانیم و چه نه، آرون(۳) از دهه ۷۰ میلادی با نخستین نسخه‌ها پا به عرصه عمومی گذارد و در این سه دهه با نسخه‌های ارتقا یافته متعدد، ابتدا به خلق تصاویر و موتیف‌هایی با ترکیب انتزاعی پرداخت؛ در نسخه‌های بعدی که مسیر یادگیری تصویرگری را طی می‌کرد، به سوی شناخت فرم‌های طبیعت، از جمله فیگور و برگ و درختان پیش رفت و در دورانی ترکیب‌های داخلی یا خارجی از انسان‌ها با گلدان و گل و درخت ساخت و سپس در سال‌های پس از قرن بیست و یکم، با بازگشت به فرم‌های انتزاعی‌تر، تجربه‌های تعریف فرم و خصوصاً رنگ‌گذاری مستقل‌تری را تجربه کرد و همین فرایند آموزش مستمر و تجربه‌گری کوهن بود که این چنین مساله این هوش مصنوعی نقاش را هم‌زمان مرموز و جذاب و پرهیجان می‌ساخت.

این که آیا می‌توان آرون را یک هوش مصنوعی هنرمند یا نقاش مستقل دانست، و میزان این استقلال چقدر است را کم و بیش در کتاب مجمـــوعه مقالات هنر نرم‌افزاری بحث کرده‌ام و از آرای بسیاری نیز چون لو مانویچ(۵) در سخنرانی زنده نقد آثار، لوپز(۵) در کتاب هنر کامپـــیوتری، پاملا مک‌کـــورداک(۶) در ماشین‌های اندیشمند و دیگرانی بهره‌مند شده‌ام؛ گرچه که با گذشت حوالی هشت سال از آن مقاله، بیش از پانزده سال از کتاب لوپز و ده سال از آرای مانویچ، نیاز به بازنگری جدی و نگاه مجدد به این آرا بسیار ضروری است، لیکن پرسش‌های بسیار زنده‌ای که در پس مرگ کوهن پیش چشم آمده است، توجه سرانجام این پروژه را گریزناپذیر ساخته است.

مساله سرانجام اما، درباره کوهن و آرونش مساله‌ای پیچیده است. اساسا هر اثری کی آغاز می‌شود؟ کی به سرانجام می‌رسد و نسبت آن با دیگر آثار مجموعه چیست؟ آیا درباره آرون که سخن می‌گوییم، از یک اثر واحد صحبت می‌کنیم؟ یعنی آرون یک اثر است یا یک مجرا برای شکل گرفتن چندین اثر؟ هریک از این آثار چطور؟ این قاب‌ها چطور آثاری هستند؟ کدهایشان اثر محسوب می‌شود یا نسخه پرینت شده و یا روباتی که تا دهه نود در میان کاغذ و بوم به کلام کوهن مانند «لاک‌پشت(۷)» سطـح را درمی‌نوردید و تصویر را بر روی آن نقش می‌کرد؟ این‌ها همگی پرسش‌هایی است که تصور و فهم ما از چیـستی اثر و سرانجام آن را در این پروژه تغییر می‌دهد. از این رو به بررسی هر مساله در قالب یک بند جداگانه می‌پردازم تا در ازای هر بند وجهی از این وجوه را آشـکار سـازم.

مساله سرانجام اما، درباره کوهن و آرونش مساله‌ای پیچیده است. اساساً هر اثری کی آغاز می‌شود؟ کی به سرانجام می‌رسد و نسبت آن با دیگر آثار مجموعه چیست؟ آیا درباره آرون که سخن می‌گوییم، از یک اثر واحد صحبت می‌کنیم؟

مسأله دیرین اصل و نسخه‌ها

در دهه ۶۰ میلادی ریچارد وولهایم(۸) و نلسون گودمن (۹)تقریباً هم‌زمان به مسأله هستی‌شناسانه رابطه اثر

هنری با نسخه‌ها پرداختند و هریک متناظر با رهیافت خود کوشش کردند آثار نسخه‌محور، مانند رومان اولیس(۱۰)، اپرای شوالیه گل سرخ(۱۱) و مانند آن را نه به عنوان یک اثر، بلکه در قالب یک نوع یا گونه تعریف کنند؛ اولیس، نه این نسخه و آن نسخه، نه این ویراست و آن ویراست، نه این ترجمه و آن ترجمه و نه حتی فیلم و زینک نسخه چاپی و دست‌نویس جیمز جویس نیست؛ همه این‌ها هست و هیچ یک نیست. به نظر می‌رسد به تعبیر وولهایم باید آن را یک نوع هستی‌شناختی بدانیم و هرآنچه از آن خوانده می‌شود را نسخه یا مصداقی از آن نوع بدانیم. در شرایطی که هر اثرِ برجای مانده از آرون در قالب یک مجموعه کد قابل ذخیره و انتقال و بازآفرینی است، اساساً هر نوع نگاهی نسبت به این آثار، و مغفول داشتن امکان بازتولید آن‌ها با همان جزئیات در هر زمان و مکان دیگری، نگاهی نامتوازن و غیرفنی به این آثار خواهد بود. از سویی می‌توان به این نکته چنین اندیشید که مانند هر اثر قابل بازتولید دیگری، مانند مجسمه‌ای قالب‌گیری شده یا تک‌نسخه چاپ دستی که کلیشه‌های آن محفوظ باشد، خود اثر که در توافق و اطلاع و کنترل هنرمند در یک فرآیند پدید آمده است، ارزش منحصربه‌فرد خود را دارد؛ و اگر در شرایط حقوقی آن قید شده باشد، نسخه‌های بازتولید شده با نظارت و فرآیند تعریف شده، ارزشی متناظر با عرف بازار هنر خواهد داشت؛ هرچند که از نظر فنی و زیبایی‌شناختی تفاوت معناداری با نسخه اصلی نداشته باشد. طرفه آنکه درباره آثار نسخه‌پذیر دیجیتالی، نسخ تکثیرپذیر قابل بازتولید نیز تعریف اقتصادی خود را خواهند داشت؛ هم‌اکنون از میان ۴۱ اثر نگه‌داری شده از آثار این نرم‌افزار در موزه تیت مدرن لندن(۱۲) نسخ تکثیر شده آن‌ها همانند دیگر آثار با تعریف مشخص خود به فروش می‌رسد و وب‌سایت مربوط به پروژه نیز رأساً برخی از آثار را در قالب بازتولید و چاپ در معرض فروش قرار داده است. به این تعبیر، بنا بر شرایط تعریف شده برای اثر، نفس نسخه اصلی یک حیثیت وجودی مستقل و منحصربه‌فرد، و نسخ بازتولید شده آن در شرایط تعریف شده توسط کوهن، حیثیت متفاوت خود را خواهد داشت که این تفاوت در بهای اثر و جایگاه آن در بازار اقتصادی هنر آشکار است. طبعاً اگر نسخه اصلی اثر به هر دلیلی از میان برود، دیگرنسخ نمی‌توانند جایگزین آن شوند؛ نه می‌توان چنین پنداشت که اثر از میان رفته است و هم نمی‌توان نسخ بازتولیدشده را در جایگاه همان حیثیت پنداشت. به این ترتیب:

نسخه «الف» نسخه اصل اثر است اگر با نیت هنرمند و تحت شرایط «ش» پدید آمده باشد.

و نسخه یا نسخه‌های «الف"» نسخه‌های تکثیریافته اثر هستند اگر با شرایط «ش"» پدید آمده باشند.

اما از سوی دیگر نکته‌ای که دراین میان نباید از نظر دور بماند این است که گرچه نسخه موضوع بحث در شرایط خاصی و با آیینِ مشخص پدید آمده است، می‌توان آن را به همان سیاق شوالیه گل سرخ وولهایم، اثری ماهیتاً نسخه‌محور دانست؛ اثر از سویی وابسته به مجموعه کدنویسی ضبط و مستند شده در نزد پروژه است و هر آینه اراده بر بازتولید و چاپ آن باشد، کافیست به یک چاپگر استاندارد با معیارهای تعریف شده متصل شود تا اثر ساخته شود. نباید فراموش

کرد که کوهن در موقعیت‌های مختلف کوشش کرده است توجه مخاطب و منتقدین را از مرکزیت خروجی تصویری منحرف کرده و به سوی فرایند شکل‌گیری آن معطوف بدارد.
در مصاحبه خود می‌گوید که از نیمه‌های دهه نود میلادی از توجه بیش از حد و شگفتی مخاطبان نسبت به روبات پیاده‌ساز تصویر مأیوس شده و از آن پس «لاک‌پشت»، همان روبات چاپگر میدانی را از مدار نمایش خارج ساخته است تا موجب انحراف توجه مخاطب نشود. به این ترتیب، اگر مجموعه شرایط مورد نظر برای شکل‌گیری اثر در قالب «ش۱» تصور می‌شد، پس از این بازنگری که در چند مرحله صورت می‌گیرد، در نسخه بازنگری شده «ش۲» قطعاً مختصرتر و کوچک‌تر می‌بود.
همین نگاه بازنگرانه می‌تواند شاهدی بر این مدعا باشد که هنرمند چندان در بند مجموعه شرایط بازتولید نیست و به این ترتیب توجه چندانی به محصول تصویری نهایی ندارد و لذا حساسیت کمی نسبت به حیثیت هستی‌شناسانه اثر عینی دارد. اما اگر حساسیت او نسبت به محصول عینی کم باشد، چه چیزی برای او حساس‌تر است؟
کوهن در گزارش‌های مختلفی که طی دهه‌ها از روند تکوین پروژه ارائه داده است، نشان داده که تمامی تمرکزش بر رفتاری است که به خود آرون آموخته و اساس شیفتگی او معطوف به این نرم‌افزار است که ابا هم ندارد آن را الگوریتم بخواند. چنان از آن سخن می‌گوید که کودکی است که به او ساختن تصویر را به روشی انسان‌وار و در مرحله‌ای دیگر به روشی ماشین‌وار بیافریند. درواقع فروکاستن مجموعه «ش۱» به «ش۲» همگی به دلیل حساسیت او نسبت به وضعیت آرون بوده است.
به این ترتیب، تعریف او از محوریت کنش هنری در پروژه آرون، تکیه بر خود آرون دارد؛ و اگر بخواهیم

کوهن در گزارش‌های مختلفی که طی دهه‌ها از روند تکوین پروژه ارائه داده است، نشان داده که تمامی تمرکزش بر رفتاری است که به خود آرون آموخته و اساس شیفتگی او معطوف به این نرم‌افزار است که ابا هم ندارد آن را الگوریتم بخواند.

توصیفی هستی‌شناسانه از تعبیر او نسبت به اثرش ارائه دهیم، او فرآیند شکل‌گیری اثر را به یک محصول تبدیل کرده و تعبیری فرایندی ـ فراورده‌ای برساخته است. در این منظر اساساً اگر سرنوشت و سرانجامی متوجه اثر او باشد، سرانجام و سرنوشت پروژه آرون است و نه سرانجام آثار. درواقع ادامه حیات پروژه آرون طول عمر اثر را مشخص می‌سازد.

سرانجام هنرمند

بسیاری از آثار آرون در طول این چهار دهه توسط مجموعه‌های مهمی به نمایش درآمده و خریداری شده است؛ برای مثال اگر به داده‌های موزه ویکتوریا و آلبرت(۱۳) لندن رجوع کنیم، علی‌رغم هرآنچه موضوع علاقه کوهن بود، اثر مربوط به سال ۱۹۷۹ آرون که از آثار اولیه آن نیز محسوب می‌شود، تماماً به نام هرولد کوهن ثبت شده و نشانی از نام آرون در کنار نام هنرمند به چشم نمی‌خورد. به این تعبیر، در این بانک اطلاعاتی آرون، بخشی از ابزار تولید اثر منظور شده و تعریف درخوری در تولید یا خلق اثر ندارد. همین سیاق در دیگر مجموعه‌ها، از جمله در تیت مدرن نیز برقرار است. با این تعریف از منظر مجموعه‌داران، آثار تولیدشده توسط آرون مستقیماً آثار کوهن محسوب می‌شوند و گرچه از اصطلاحاتی مانند «ساخت کامپیوتر(۱۴)» در توصیف تکنیک آن یاد می‌شود، اما آثار نه تولید هوش مصنوعی دانسته می‌شود و نه نسخه‌محور، چنانکه خود کوهن تمایل داشت آن را چنان بداند. روشن است که از منظر اقتصادی نیز یگانه و تک‌نسخه دانستن این آثار بهره بیشتری را متوجه این نهادها خواهد ساخت.
در کنار این امر باید در نظر داشت که همان قدر که از منظر بیرونی آثار رابطه مستقیم و وابستگی تام به هرولد کوهن دارند، شخصیت هنری هرولد کوهن نیز از پس از جلب توجهش به هنر نرم‌افزاری و پروژه آرون، به هیچ روی به سوی تولید اثری خارج از این مسیر نرفت و اساساً هرآنچه هویت هنری کوهن را در این چهار دهه، از دهه هفتاد میلادی تا ۱۹۱۶ و مرگش شکل داد، همین مجموعه آثار بود که از مسیر آرون پدید آمد.
بر این سبیل، مرگ هنرمند، پایان این سلسله جاری پروژه آرون است و همین امر مسأله را چالش برانگیز می‌سازد:

مسأله سبک در آثار آرون

در ادبیات ساده کوهن، آرون یک الگوریتم پیچیده است که مطابق فهمی که از معادل تصویری اشیا به دست می‌آورد، به خلق ترکیب و فرم‌های بدیع و رنگ‌آمیزی مستقل آن می‌پردازد. به این ترتیب اگر با دوره‌های متنوع تصویری و سبکی در بیان تصویری آرون روبرو هستیم، درواقع معادل تجدید برنامه‌نویسی‌ها و ارتقا یا تغییر نگاه و فهم آرون از جهان تصویری است؛ نه معادل انتخاب آرون برای دیگرگونه پیاده سازی یا بدعت در خلق تصویر. به بیان روشن، برخلاف آنچه خصوصاً از دوران مدرن به این سو در سنت نقاشی رواج یافت، هنرمند که در اینجا آرون است، از میان بیان‌های ممکنی که پیش رویش قرار دارد، مبتنی بر تمایلات یا شرایط یکی را انتخاب

نکرده است. اتفاقاً آرون را باید بیشتر مطابق سنت نقاشی پیشامدرن، پیاده‌ساز تصویر جهان به تنها راهی که می‌شناسد و دریافته است بدانیم. لذا تغییر سبک در آثار آرون کنشی اختیاری، خلاقانه و به تبع هنری نیست و انتخاب ما خواهد بود که تا چه حد آن را زیبایی‌شناختی تفسیر کنیم؛ گرچه که اتصال آن به یک جهان از انتخاب‌های گسترده‌تر، مانند هوش و اراده بالادستی کوهن، اعتبار زیبایی‌شناختی آن را به پای کوهن خواهد نوشت.

به این تعبیر، ما با یک آرون با سبک‌های مختلف و آثار و نسخه‌های فراوان طرف نیستیم. بلکه بیشتر با چند نسخه آرون روبرو هستیم. که هریک در تنها محدوده بیانی مربوط به خود، تعداد قابل توجهی آثار یکه دارد که در بیان به هم شبیه، و در خاصه‌های بصری از هم متمایز و منفرد هستند و در عین حال هریک می‌توانند بارها و بارها بازتولید شوند. به این ترتیب مثلاً:

۱. از سه دوره یا مجموعه آثار ساخت آرون سخن می‌گوییم.
۲. هر دوره دارای اعضایی است. این اعضا با هم این‌همانی ندارند.
۳. اما در خاصه‌های با هم اشتراک دارند که این خاصه‌ها در ذهن ما تلقی سبک و بیان واحد می‌کند.
۴. هر عضو از این انواع، مصادیق محتمل این‌همان (مشابه عینی) دارد.

در واقع تأثیر علیتی کوهن، از پایان گزاره اول حذف می‌شود و منطقاً حضور و عدم حضور یا مرگ کوهن تأثیری در کیفیت یا ویژگی‌های اعضای مجموعه‌های موجود نخواهد داشت. کوهن تنها در تعریف یا بازتعریف مجموعه‌ها ندارد و از آن مرحله به بعد تولید آثار به هیچ روی از او متأثر نخواهد بود.

آرون را باید بیشتر مطابق سنت نقاشی پیشامدرن، پیاده‌ساز تصویر جهان به تنها راهی که می‌شناسد و دریافته است بدانیم. لذا تغییر سبک در آثار آرون کنشی اختیاری، خلاقانه و به تبع هنری نیست

با این وجود تجربه و تاریخ نشان داده است که علیرغم قابلیت پیدایی اثر نو، اثر جدیدی با این تعبیر از ۲۰۱۶ به این سو از سوی آرون پدید نیامده است.

سرانجام آرون

در مصاحبه‌ای که از کوهن در ۲۰۱۱ سن‌دیه‌گو، در دانشگاهی که کرسی استادی‌اش را داشت ثبت شده، به تصریح اشاره می‌کند که پروژه آرون برای او حتی آن مجموعه کدنویسی گردهم‌آمده‌ای نیست که ابتدا با زبان برنامه‌نویسی C و پس از آن با زبان تخصصی‌تر Lips نوشته شد؛

... آرون آن مجموعه کدهایی نیست که در بیست دقیقه سرهم کردم و نوشتم؛ بلکه سال‌ها و سال‌ها تفکر و تجربه‌ایست که نهایتاً رفتار انسان‌وار تولید تصویر یک نقاش را به یک هوش مصنوعی بیاموزم ...

بنابراین از نظر کوهن، حتی می‌توان تعبیری ایدئالیستی از آثار آرون ارائه داد. اساس تولید اثر، خود عینی تصاویر نیست؛ حتی در این منظر، فرایند شکل‌گیری آن هم نیست. اثر پیش روی ما، ایده آرون است. آرون است که اثر است و باقی هرآنچه که پیش چشم آمده و ساخته شده، مصادیقی ناگزیر از آن است. کوهن تمام تلاشش را کرده است که تمام حواس‌ها را به خود آرون نزدیک کند. بنابراین در این تعبیر، سرآغاز اثر، اراده بی‌نظیر کوهن برای پدید آوردن این نرم‌افزار است و طبعاً سرانجام اثر هنگامی فرا می‌رسد که آرون از حرکت و عاملیت بازایستد. پرسش ساده است:

آیا هنوز آرون فعال است؟

در یک کلام گویا پروژه آرون با مرگ کوهن رو به خاموشی نهاده است؛ کوهن اساساً وب‌سایت شخصی نداشت و نامش را با پروژه آرون پیوند زده بود. درواقع وب‌سایت www.aaronshome.com تمامی آثار مشترک هنرمند و نرم‌افزارش را در دل خود جای داده و از کوهن حیثیت هنری فارغ از این پروژه نمی‌توان یافت. در داده‌های وب‌سایت که جستجو می‌کنید، می‌توان دو گونه اطلاعات به دست آورد: مستندات گردآوری شده درباره پروژه با محوریت کوهن؛ و پروژه‌های نمایش و بازدید پیش رو. مستندات که روشن است کاملاً به وجود کوهن وابسته بوده و طبعاً از ۲۰۱۶ به این سو تغییری نداشته است و برنامه‌های نمایش که دامنه آن تا روسیه هم می‌رود، در اوایل ۲۰۱۷ متوقف مانده و به نظر می‌رسد تنها تعهداتی که پیش از مرگ هنرمند فقید تنظیم شده است تا آن زمان ادامه یافته و سپس راکد مانده است. درواقع مجدداً به نظر می‌رسد در حالیکه آرون یک سیستم پویاست و قابلیت تولید درون‌مجموعه‌ای با آخرین سبک خود را دارد، عملاً از فعالیت بازمانده و رو به تعطیل رفته است.

بنیاد هنری؛ راهکار غایب آرون

در این‌که هویت کوهن به تمامی با آرون و آثارش پیوند خورده بود شکی نیست؛ براون و مانویچ در جلسه نقد سال ۲۰۱۱ به روشنی این مسأله را عنوان می‌کنند و کوهن بی هیچ مقاومتی این امر را می‌پذیرد و استقبال می‌کند. اساساً او زندگی هنری خود را رها می‌کند تا همین هویت را به دست آورد؛ در اواخر دهه ۶۰ در مقام استاد مهمان پا به سن‌دیه‌گو می‌گذارد. از اوایل دهه ۷۰ به عضویت هیأت علمی مرکز تحقیقاتی هنر و کامپیوتر در دانشگاه سن دیه‌گو درمی‌آید و پس از چندی به ریاست آن مرکز می‌رسد و نهایتاً در دهه ۹۰ به مقام استاد تمامی این دانشگاه دست می‌یابد. به نظر می‌رسد پروژه آرون حتی از نظر حقوقی نیز بخشی از هویتش را مدیون همین مرکز است؛ لیکن در تمام این سال‌ها همواره این نام کوهن است که در کنار نام آرون درج می‌شود و در وب‌سایت پروژه نیز نام مرکز تنها در بخش روزمه علمی و زندگی‌نامه کوهن حضور دارد. در عین حال که می‌توان از وسعت نظر دانشگاه در اجازه به شکل گرفتن هویت حقوقی مستقل هنرمند درس گرفت، باید به این نکته نیز توجه کرد که گرچه تمام فعالیت‌های پروژه آرون ویژگی‌های یک بنیاد فرهنگی هنری را دارد، لیکن پیوند بیش از حد شخصی آن با کوهن موجب شده است که علی‌رغم ظرفیت موجود، بلافاصله پس از فقدان هنرمند، این بنیاد نیز رو به خاموشی گذارد و از فعالیت خارج شود.

مخلص کلام؛ آرون، دامنه وسیع امکان‌ها

تجمیع نکات اشاره شده نشان می‌دهد از یک سو این مسأله که آرون چیست و نقش هنرمند و اثر را کدام یک از این مؤلفه‌ها می‌توانند به دوش بگیرند، مسأله‌ای پرچالش و مجادله‌برانگیز است و از منظرهای مختلف می‌توان تقسیم نقش‌ها را به شکل‌های متفاوتی صورت‌بندی کرد. لیکن در عین حال از هر

تجمیع نکات اشاره شده نشان می‌دهد از یک سو این مسأله که آرون چیست و نقش هنرمند و اثر را کدام یک از این مؤلفه‌ها می‌توانند به دوش بگیرند، مسأله‌ای پرچالش و مجادله‌برانگیز است

طرف که بنگریم، هم از منظر منطقی و هم از منظر حقوقی با مرگ غم‌انگیز کوهن، پروژه آرون می‌توانست هم در تولید آثار جدید و هم در بازتولید نسخ پیشین و هم در ارائه خدمات زنده و فعال باقی بماند.

در اینجا به روشنی نبود اراده برای عملکرد سازمانی در زنده نگاه داشتن پروژه به صورت مستقل و فراتر از آن تأسیس بنیاد، تمامی ظرفیت‌های موجود در این پروژه را در حد یک رابطه سنتی هنرمند و اثر فروکاسته و از شکوفا شدن و تحقق آرمان و ایده‌پروژه، یعنی آرزوی نزدیک شدن به یک هوش مصنوعی مستقل هنرمند دست شسته است. ■

پانویس‌ها:

1- Harold Cohen
2- University of California San Diego
3- AARON
4- Lev Manovich
5- Domenic McIver Lopes
6- Pamela McKorduk
8- Turtle
9- Richard Wollheim
10 Nelson Goodman
11- Ulysses
12- RosenKavalier
13- Tate Modern Museum London
14- Victoria & Albert Museum
14- Computer-Made

HAROLD COHEN at the San Francisco Museum of Modern Art in 1979

موزه:
سَرانجام یا آغازی دیگر!؟

سارا کریمان
دانش آموخته ی پژوهش هنر

موزه در معنای عام خود فضایی برای آرشیو و نمایش دستاوردهای علمی، هنری، تاریخی و .. است، این مضمون در دوران معاصر با چالش‌های بنیادینی روبروگشته که کارکرد و چشم‌انداز این مکان‌ها را مستلزم بازنگری و تغییر می‌دانند.

آرشیو، کتابخانه و موزه، دوامی سکولار را وعده می‌دادند، نوعی ابدیتِ مادی که جایگزینِ وعده‌ی مذهبیِ رستاخیز و حیات جاودان بود. در دوران مدرنیته، «بدنِ اثر» جای روح به منزله‌ی بخشِ بالقوه نامیرایِ نفس را گرفت. فوکو چنین جایگاه‌های مدرنی را که زمان در آنها به جای ناپدید شدن، انباشت می‌شود«هتروپیا» نامیده بود(گرویس، ۱۳۹۳: ۱۸).

این باور و جایگاه نیز رفته رفته دستخوش تغییر و بازنگری شد. تعریف ذیل از موزه به عنوان آخرین تعریف در مجمع عمومی ایکوم (شورای بین‌المللی موزه‌ها) سپتامبر ۲۰۱۹ در کیوتو در میان اعضای این شورا به رای گذاشته شد.

«موزه‌ها فضاهایی مردم سالارانه، فراگیر و چند صدایی برای گفتگویی منتقدانه پیرامون گذشته‌ها و آینده‌ها هستند. موزه‌ها ضمن به رسمیت شناختن و حل کردن تضادها و چالش‌های زمان حال، نگهدارنده اشیا و نمونه‌های تاریخی ارزشمند به نفع جامعه، حفظ کننده خاطرات متنوع گذشته برای نسل‌های آینده‌اند و تضمین کننده‌ی برابری حقوق و دسترسی به میراث برای همگان هستند.»

تعریف متاخر تبیین‌گر مواضع اجتماعی و مسئولانه‌ی موزه‌ها در قبال حفاظت و انتقال ارزش‌های جمعی نیز می‌باشد. امروزه موزه‌ها در نظام معناسازی فرهنگی، منشا و سازنده‌ی استعاره‌ها و نمادهای بسیاری هستند که هرگونه مواجهه‌ی اثر هنری با این نهاد، مجموعه‌ای از این معانی را در خویش مستتر می‌سازد.

آنچنان که موزه در قرن ۲۱ با چالش ها مفهومی عمیقی مواجه است، موضوع و دغدغه‌ای فراتر از نمایش تاریخ و گذشته‌ی باستانی دارند. افتتاح موزه‌های هنر معاصر و انواع موزه‌هایی با مفاهیم انسانی حول اشیا نامنقول گواه این امر است.

در طول سده ی بیستم و دوران معاصر موزه‌ها و مجموعه‌های هنری به یکی از مهم‌ترین گونه های موزه‌ای بدل شدند، که علاوه بر ایفای نقش خود در جایگاه یک موزه به عنوان محلی برای نگهداری و نمایش آثار، موضعی بسیار تاثیرگذار در عرصه‌های اقتصاد هنر، آموزش و ارزش آفرینی انواع هنری دارند. چنانچه پدیده‌ی موزه به عنوان گرداننده و نهاد متولی در امور هنری بسیاری از مناسبات در چرخه‌های تولید، عرضه و مصرف هنری را تعین می‌بخشد. موزه‌ها فراتر از سایر رویدادهای هنری نظیر دوسالانه‌ها، آرت فِرها و حراجی‌های به عنوان

Visitors to the Tate Museum interact
with Ai Weiwei›s installation
the Sunflower Seeds
Ai WeiWei

اهرمی موثر ایفای نقش می‌کنند.

در بسیاری از انواع هنری خصوصا دسته‌ی هنر مفهومی هنرمند تعمدا اثر خود را در حالتی ناپایدار خلق می‌کند و تحت اندیشه‌ها ضد فرهنگ تلاش دارد ارزش خلق خود را در انتقال پیام مستتر در آن جلوه بخشد و در گریز از وجاهت موزه‌ای، اثر را به گونه‌ای می‌آفریند که یا غیر قابل نگهداری و نمایش در موزه باشد یا پایداری لازم را نداشته باشد.

اگرچه در خلال این جنبش نیز موزه‌ها به اصلی‌ترین مخاطب و پایگاه هنری تبدیل شدند، چنانچه می‌توان اذعان داشت موزه‌ها در وضعیت موسساتی سیال، به هر نوع، مسیری را برای گفتگو با جهان هنر و اندیشه باز می‌یابند، ولو هنری اعتراضی یا پاره‌ای از یک گرافیتی، این مهم این امر را بازگو می‌نماید که موزه ذاتا پدیده‌ها را ثبت و آرشیو می‌کند و نسبت به تحولات فرهنگی و هنری با آغوشی باز پذیرندگی دارد.

چگونگی حفاظت، نگهداری و مستند نگاری از این قبیل آثار مسئله‌ای است که کماکان در میان موزه‌ها و موزه‌داران مطرح می‌باشد. مثلا «ماده و فکر»(حوض روغن) اثر نوریوکی هاراگوچی که در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران قرار دارد، نمونه‌ی بارزی از این دست آثار است که پس از ۴۰ سال(۱۹۷۷) از نگهداری آن عملیات مرمت عظیمی را طلب می‌کرد. به گفته‌ی هنرمند در آن زمان ۲۰ نسخه از این طرح اجرا شد که امروزه تنها نمونه‌ی موجود در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران همچنان پا برجاست، یا انواع چیدمان‌هایی که با هزینه‌های بسیار هنگفت اجرا می‌شوند، نظیر «گل‌های آفتابگردان» (۲۰۱۲) آی وی وی در گالری تِیت لندن. تاکنون انواع روش‌های دیجیتال‌سازی، ثبت و ضبط تصویر و فیلمِ تنها راهکار حفظ و مستندنگاری از آثاری از این دست می‌باشد.

لایه‌های واقعیت در چهارچوب اندیشه‌هایی شکل می‌گیرند که پایه‌های تعریف‌ها را از جهان می‌سازند.

چنانچه امروزه از بسیاری از این آثار و رویدادها تنها تصاویری بجا مانده است. مصالح بکار رفته در این قبیل آثار بگونه‌ایست که رفته رفته دچار زوال شده و یا اساسا از بین می‌روند. برخی از آثار کلاس اولدنبرگ که در آنها از پارچه استفاده شده است با چالش جدی حفاظتی روبروست. دان فلاوین چیدمانی از نور فلورسنت در موزه گوگنهایم نیویورک در سال ۱۹۹۲ اجرا کرد، علی‌الرغم اهمیت این چیدمان در عملکرد این موزه، دیگر هیچ‌گونه شیئ قابل ارجاعی به آن رویداد وجود ندارد. انواع ویدئو آرت‌ها که با نسخه‌های محدود تولید می‌شوند و به تملک موزه‌ها در می‌آیند همواره با مسئله ی حفاظت و نگهداری روبرو می‌باشند.

این در حالی است که هنر دوره ی کلاسیک اساسا با در نظر داشتن میزان حداکثری بقا و عدم آسیب‌پذیری خلق می‌شدند، پیکره‌های عظیم سنگی و یا انواع روش‌های آماده‌سازی بوم‌های نقاشی نشان دهنده‌ی آن است که خالق و مالک اثر دغدغه‌ی دوام آن را در سر داشته است.

برخی آثار به مقصد موزه و به سفارش موزه پدید می‌آیند که در این صورت مسیری را که اثر می‌پیماید با آنچه در ادوار گذشته سپری می‌کرده بسیار متفاوت است. در مورد هنر دوره‌های پیشین چنانچه امروزه در موزه‌ها و مجموعه‌های مختلف هم نگهداری شوند، هرگز موزه جایگاه و مقصدی نبوده است که در هنگام سفارش و خلق اثر بدان اندیشیده شده باشد. لذا موزه را می‌توان مقصد و مخاطبی نوین دانست که با جدیت رد و قبول انواع هنری را رهبری می‌نماید.

بنابراین این سوال و چالش بوجود می‌آید که در سرنوشت یک اثر هنری موزه آغازی برای هویت آن به‌حساب می‌آید یا قرارگیری در جایگاه موزه‌ای غایت و اتمام فرآیند تعمق و معرفی در اثر است؟

لحظه‌ی تولد«هنر»، سرآغاز دوره‌ی مدرن هنر است. از آن پس هر فعالیتی که در ذیل آن صورت می‌گیرد فعالیتی عمیقا مسئله‌ساز می‌شود، و هر یک از روال‌های آن و سرانجام هر آن امر هنری که حق هستی پیدا می‌کند، می‌تواند مورد بازجویی و پرسش‌گری قرار گیرد(سانتاگ، ۱۳۹۰: ۲۶۰).

در ساز و کار معاصر هنری، ورود و حضور در موزه به خودی خود گواهی اعتبار هنرمند و اثر اوست که بسته به سیاست‌ها و رده‌های موزه‌ها متفاوت است، گاه هنرمندی جوان با اقبال روبرو می‌شود و پیش از آنکه در فهرست برترین‌ها قرار بگیرد اثر او به موزه‌ای مهم راه می‌یابد که تحلیل چگونگی انجام این فرآیند فرصتی دیگر می‌طلبد، و گاه هنرمندی در دوره‌ای که به وضعیت تثبیت رسیده است و موفقیت‌هایی را سابقا در رویدادها و حراجی ها کسب کرده است، به موزه راه می‌یابد. به هر نوع به نظر می‌رسد، موزه عاقبت خیر و سرنوشت نیکویی است که نصیب اثر هنری می‌شود.

به نظر می‌رسد زمانی که اثر به گنجینه‌ی موزه راه می‌یابد، دِنج امنی را یافته که ساختاری نظام یافته برای حفاظت از آن و نمایش هرچه بیشتر ارزش‌هایش می‌کوشند، از این منظر می‌توان موزه را اتمام راهی دانست که اثر هنری در تلاطم‌های پیاپی می‌گذارند تا بتواند در تملک گنجینه ی مطمئنی به حیات خود امتداد بخشد، از سوی دیگر چه بسیار آثاریَ که پیش از ورود به موزه شهرتی نداشته‌اند و موزه‌ای شدن به مثابه تولد آنها می‌تواند استنباط شود، آغازی برای خوانش‌های گوناگون از اثر و کاوش در معناهای متعدد آن، انجام انواع مطالعات فنی و سبک‌شناسی و سرانجام معرفی و تثبیت هنرمند به عنوان بخشی از تاریخ هنر.

رومانتیک‌ها نقش بسیار مهمی در مفهوم‌سازی سوژه‌ی هنرمند و خاستگاه شکل‌گیری اثر هنری در ذهن او داشتند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد سیاست انواع موزه‌ها در خصوص جذب هنرمندان به موزه متفاوت است و بر اساس اهداف از پیش تعیین شده و اساسنامه‌ی موزه این مواجهه صورت می‌پذیرد. برخی موزه‌ها سیاست حمایت از هنرمندان و استعدادهای جوان را در پیش می‌گیرند که در این صورت حضور هنرمند در یک رویداد موزه‌ای، برگزاری نمایشگاه یا خریداری اثر و راه یافتن به گنجینه‌ی موزه، می‌تواند سرآغاز زندگی هنری هنرمند و باشد و سرنوشتی متفاوت از گذشته‌ای را برای او رقم زند.

منابع

بوریس گرویس، موزه یک کارخانه است، ترجمه‌ی؛ ایمان گنجی، کیوان مهتدی، حرفه هنرمند،۱۳۹۳

یوسف منصورزاده، مبانی موزه‌داری، سمت،۱۳۹۶

سوزان سانتگ، زیبایی‌شناسی سکوت، تحلیلی انتقادی از شکل‌گیری و چالش‌های هنر مدرن، ترجمه؛ عظیمه ستاری، سوره اندیشه آذر و دی ۱۳۹۰، شماره ۵۴ و ۵۵ از ۲۶۰ تا ۲۶۸

Gyan Prakash, 2012, Museum Matters,Museum Studies,WILLEY BLACKWELL, UK

/https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition

untitled (to Tracy, to celebrate the love of a lifetime) / 1992
Dan Flavin
Medium: Pink, green, blue, yellow, daylight, red, and ultraviolet fluorescent light

untitled (to Ward Jackson, an old friend and colleague who, during the Fall of 1957 when I finally returned to New York from Washington and joined him to work together in this museum, kindly communicated) / 1971

Dan Flavin
Medium: Daylight, pink, yellow, green, and blue fluorescent light

سرانجام اثر هنری در گفتمان هنر مدرن و پست مدرن

صفا بطی

پژوهش‌گر و دکترای پژوهش هنر

وقتی دربارهٔ سرانجام کار هنری صحبت می کنیم پیش از هر چیز می‌بایست دریچهٔ نگاهی که در آن به تاویل و تفسیر می‌پردازیم مشخص کنیم. پیش از پرداختن به سرانجام اثر هنری، می‌بایست حیطهٔ کار هنری را جستجو کنیم، اما سخن گفتن از "کار هنری" در فضایی انتزاعی بدون پیش‌فرض‌های گفتمانی مشخص یا اتفاق نمی‌افتد و یا به تعاریفی ضعیف و نامنسجم می‌انجامد. پاسخ یا دستکم تلاش برای پاسخگویی به پرسش درباره کار هنری ما را به سوی تفاوت گفتمان هنر مدرن و پست مدرن هدایت می‌کند. پرسش اساسی این است که: آیا کار هنری دارای مرزهای مشخص و معین است؟ و آیا اثر هنری ارجاعی به یک درونِ متمایز از بیرون دارد؟ یا آیا مرزهای کار هنری سیال است؛ طوری که همزمان به درونی مبتنی بر فرم به طور کلی و بیرونی مبتنی بر مفهوم اشاره دارد؟

در گفتمان هنر مدرن برخاسته از زیبایی‌شناسی کانتی، اثر هنری "محصور در مرزهای معین"، "دارای انسجام"، "خودبسنده"، "مستقل از بیرون" و "دارای تمامیت" است و چنانکه بخواهیم به تحلیل اثر هنری بپردازیم می‌بایست درون اثر را بر اساس "محوریت زیبایی" مورد "قضاوت" قرار دهیم. (هر یک از مفاهیمی که در این جمله در گیومه آمده است نماینده مفاهیم بنیادی و مهم زیبایی‌شناسی کانتی هستند که شرح آن در این متن کوتاه نمی‌گجد) در حالی که در گفتمان هنر پست مدرن یک یک این مفاهیم و مرزها مورد تردید و پرسش قرار می‌گیرد.

به منظور درک این تفاوت نقبی می‌زنیم به زیبایی‌شناسی کانتی و نقد مفهومی تحت عنوان "پاررگون" که کانت طرح می‌کند و از طریق آن نظام فلسفی و نظام زیبایی‌شناسی خود را بسط می‌دهد. کانت در کتاب "نقد قوه حکم" تلاش می‌کند مرز اثر یا "درون" را از "بیرون" اثر واضح کند. او نه تنها قاب تابلوها را متعلق به بیرون اثر می‌داند، بلکه لباس و الحاقات مجسمه‌ها یا ستون‌ها و تزیینات بناهای معماری را نیز صرفاً عناصری ضمیمه‌ای و بدون ارزش ذاتی زیبایی‌شناختی می‌داند. کانت آن‌ها را تحت عنوان "پاررگا" (به معنی آرایه و زینت) دسته‌بندی می‌کند و به عنوان عناصری بیرونی نسبت به اثر برمی‌شمارد. این یعنی اثر حدود و مرز مشخصی دارد و درون اثر از بیرون قابل جدا کردن است. اینجا چند پرسش اساسی مطرح می شود که دریدا نیز در کتاب "حقیقت در نقاشی" به آن‌ها اشاره می‌کند. اینکه چه چیزهایی خود را به اثر هنری متصل می‌کنند یا از اثر جدا می‌کنند؟ مرز اثر هنری کجاست؟ نقطهٔ پایان اثر و آغاز پاررگا کجاست؟ چرا زیبایی‌شناسی کانتی بر تمایز درون/بیرون تاکید می‌کند؟ و این "بیرون" تا کجا ادامه پیدا می‌کند؟

در پاسخ دریدا می‌گوید، پاررگون نه تنها زائد نیست، بلکه افزوده‌ای به متن است که خودمختاری متن را متزلزل می‌کند، متن را مدام در معرض دگرگونی از طریق ردّ های بیرون قرار می‌دهد، ساختار متن را می‌شکافد و اجازه قضاوت بر درونی تمامیت یافته، درونی قائم به ذات خود و درونی متکی بر فرم نمی‌دهد. با این حساب پاررگون نه متنی مستقل و مجزا برای تعقل است و نه بخشی از درون متن و فی‌نفسه ابژهٔ اندیشیدن؛ اما بدون آن فقدانی در متن ظاهر می‌شود. این فقدان، نیاز اثر به پاررگون را نشان می‌دهد و همین فقدان نشان دهندهٔ آن است که پاررگون امری نه به تمامی بیرونی و نه به تمامی درونی است؛ اما ضروری است. جلد کتاب، اسم داستان، قاب نقاشی، عنوان سخنرانی، بیانیهٔ یک رویداد، داربست مجسمه، نام کتاب، فونت نوشتار،... حاشیه‌هایی خنثی نیستند، آن‌ها مدام در حال وصل به متن و جدا شدن از متن هستند، در حالی که برای متن ضروری‌اند.

با مثالی از یکی از آثار دوسالانه هشتم مجسمه سازی بحث را باز می‌کنم. اثری تحت عنوان "موقعیت نامعلوم" کار محمدرضا خلجی در طبقه اول در تالار وحدت به نمایش گذاشته شد. لازم به ذکر است که این اثر حدود یک سال قبل در گالری ایرانشهر نیز به نمایش گذاشته شده بود. ابتدا وجه فرمی اثر را با ارجاع به مفهوم "پاررگون" مورد بررسی قرار می‌دهیم تا درکی از تعامل قاب و تاثیر غیر قابل انفکاک آن از اثر برسیم. در نمایش اول(گالری ایرانشهر)، اثر به قابی الحاق شده و در نمایش دوم(بینالِ مجسمه‌سازی) به داربست. سوال این است که اولاً عناصر ضمیمه‌ای کدامند و چه نسبتی با اثر دارند؟ ثانیاً چگونه می‌توان و اساسا چرا باید عناصر ضمیمه‌ای و به طور کلی زمینه را کاملاً از اثر جدا فرض کرد و برای اثر محدوده‌ای معین در نظر گرفت؟ پاسخ زیبایی‌شناسی کانتی این است که قاب در نمایش اول و داربست‌ها در نمایش دوم "پاررگا" یا عناصر تزیینی و بدون ارزش

مساله زیبایی‌شناسی کانتی مساله قضاوت درباره‌ی زیبایی در نسبت با فرم است و حال می‌بایست تمامیتی از اثر وجود داشته باشد که بتوان بر آن قضاوت کرد.

زیبایی‌شناختی و الحاقی زائد است تا جایی که می‌توانند به اثر لطمه بزنند. در واقع کانت با طرح مسئله پاررگا، بر تمامیت اثر هنری تاکید دارد و با جدا کردن محدوده اثر از طریق تمایز عناصر ذاتی و عناصر ضمیمه‌ای(پاررگا) مرز معینی برای اثر ترسیم می‌کند تا از تمامیت محافظت کند. این یعنی از نظر کانت اثر هنری نقطهٔ پایانی دارد که هر چیز دیگری نسبت به آن بیرونی محسوب می‌شود. حال چرا برای کانت تمامیت اثر و مرز درون از بیرون مهم است؟ سراسر نقد سوم بر حکم یا قضاوت زیبایی‌شناختی بنا شده است: قضاوت درباره زیبایی؛ درباره فرم‌هایی که لذت زیبایی‌شناختی را برمی‌انگیزند؛ درباره هنرها که کدامیک ارزش زیبایی‌شناختی بیشتری دارند؛ درباره عناصری از اثر که ارزش زیبایی‌شناختی دارند یا ندارند و قضاوت‌های دیگر. مساله زیبایی‌شناسی کانتی مساله قضاوت درباره‌ی زیبایی در نسبت با فرم است و حال می‌بایست تمامیتی از اثر وجود داشته باشد که بتوان بر آن قضاوت کرد. ضمن اینکه هر گونه ارجاع به مفهوم، ارزش زیبایی‌شناختی را کاهش می‌دهد یا به کلی زائل می‌کند، چون هم تمامیت اثر(فاصله‌ی درون از بیرون) را خدشه دار می‌کند و هم بجای لذت زیبایی‌شناختی و برانگیختن حس زیبایی‌شناسانه، قوای شناختی را فعال می کند؛ یعنی ما را به سمت شناخت، فهم و مفاهیمی پیش می‌برد که از مرز درون(یا فرم به طور کلی) گذر می‌کنند و به چیزی بیرون از اثر اشاره دارند. همینجا مهم‌ترین تفاوت تعاریف از هنر در گفتمان مدرن و پست مدرن رخ می‌نماید: اینکه اثر را در فرم آن محصور کنیم و درباره آن قضاوت کنیم(گفتمان هنر مدرن) یا فروکاهش اثر به یک درون خودبسنده و ماهیت معین و مستقل از زمینه‌ها را نپذیریم و به مثابه متنی در ارتباط با متن‌های دیگر تحلیل کنیم؟ در اینجا دریدا می‌پرسد، برای تمایز درون/بیرون تا کجا باید پیش رفت و اساسا چگونه ممکن است به تفکیک عناصری از درون اثر که مدام به بیرون ارجاع دارند، بپردازیم، در حالی که مرز دقیقی بین درون و بیرون اثر وجود ندارد و درون اثر مدام به بیرون اشاره دارد یا به عبارتی درون بی‌محابا مورد هجوم بیرون است. ضمیمه‌ها، متن‌ها را متاثر می‌سازند و بر آن اعمال فشار می‌کنند و نشان می‌دهند که متن به نحوی به پاررگا نیاز دارد. هر اثر هنری به قاب، دیوار، کف، فضا، مکان نمایش، شهر و هر بستر نمایشی... نیاز دارد، به طوری که این ضمیمه‌ها برای متن امری ضروری هستند و متن نمی‌تواند به تمامی از آن رهایی یابد. عناصر ضمیمه‌ای یا پاررگا، بخش‌هایی نه به تمامی درون و نه به تمامی بیرون‌اند اما سرنوشت اثر را متغیر می‌سازند و هر تغییری در این عناصر می‌تواند پایانی متغیر را برای اثر رقم بزند.

تا اینجا تلاش کردیم تا مرزهای سیال اثر را مورد مداقه قرار دهیم. در گفتمان هنر مدرن که اساس آن تعین‌پذیری بر اساس قواعدی محصور در ساختاری تمامیت یافته است، اثر هنری قابل ارزیابی از طریق پرداختن به درونی متمایز از بیرون و قضاوت بر اساس قواعد زیبایی‌شناسی است در حالی که گفتمان هنر پست مدرن اساساً به نقد قاعده‌ها و تعین‌ها می‌پردازد. در این گفتمان اثر هنری در هم تنیده با ساختارهای جدایی‌ناپذیر دیگر از جمله ساختارهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، جنسیتی، فرهنگی، زبانی،... است که اثر هنری از این ساختارها سر بر آورده و نمی توان آن را منفصل از چنین ساختارهایی مورد مداقه و تحلیل قرار داد. در اینجا نیز تمایز گفتمان هنر مدرن با پست مدرن بر سر منشاء و پایان اثر نمایان می‌شود. اینکه اثر هنری زاییده‌ی نبوغ هنرمندی است که به گونه‌ای فرازمانی و فرامکانی اثر هنری را از نقطه صفر و با تکیه بر ویژگی نبوغ خود می‌آفریند؟ یا هنرمند پرتاب‌شده‌ای درون ساختارهای از پیش تکوین یافته است؟ آیا هنرمند قادر است از جایگاهی فراتر یا خارج از ساختارهای اجتماعی اعم از نظام حاکم بر جامعه، آموزش، جنسیت... که درون آن زیست می‌کند و پرورش پیدا

می‌کند، یا ساختارهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، تکنولوژیک... که در آن شکل می‌گیرد بیندیشد؟ با رویکرد پست مدرن اثر هنری متنی مرتبط با متن‌های دیگر است که اگر بخواهیم درباره ماهیت نامتعین آن صحبت کنیم بی‌محابا وارد حوزه ارتباط غیر قابل تفکیک با متن‌های دیگر می‌شویم. با این نگاه "سرانجام" نمی‌تواند به محدوده‌ای مشخص شامل مرز فیزیکی شیء هنری اشاره کند. در این وضعیت است که اثر از یک شیء یا یک وضعیت تکوین یافته با ماهیت معین، سلب مسئولیت می کند و در وجه متنی با ماهیت مدام در حال گذار پدیدار می‌شود که دائماً در ارتباط با متن‌های دیگر است و از این رو "سرانجامی" تحت عنوان نقطه‌ی پایان را بر نمی‌تابد.

بجز بستر نمایشی که یکی از زمینه‌های اثر محسوب می‌شود، اثر هنری حامل مفاهیمی است که قضاوت زیبایی‌شناختی نه تنها وقعی به آن ندارد بلکه به روایت "نقد قوه حکم کانت" این مفاهیم ارزش زیبایی‌شناختی اثر را کاهش می‌دهند یا به کلی زایل می‌کنند. در حالی که مفهوم یا به طور کلی اندیشه نقش اساسی در گفتمان هنر پست مدرن ایفا می‌کند. با این رویکرد اثر مستقل از بیرون خود نیست و بر خلاف قواعد زیبایی‌شناسی کانتی به بیرون از اثر یعنی به مفاهیم و زمینه‌ها از جمله بسترهای سیاسی-اجتماعی وابسته است.

در بازگشت به اثر مورد بحث، این اثر و تمامی آثار به نمایش در آمده در دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی هشتم در بستر یک رویداد جریان‌ساز تاریخی تکوین پیدا کرده و به همین جهت بار مفهومی مشترکی را با خود حمل می‌کنند. این اثر فارغ از نمایش آن در تالار وحدت با تمامی مشخصه‌های فرهنگی، تاریخی، بافت شهری، اقتصاد سرمایه‌دارانه، و مشخصه‌های بی‌شمار دیگر، در دوسالانه‌ای به همراه ۸۶ اثر دیگر به نمایش درآمد. حال آیا می‌توان اولاً اثر را در نمایش اولِ آن با نمایش دوم آن "این همان" دانست؟ و ثانیاً، آیا می‌توان این اثر را مستقل از فضای دوسالانه در نظر

برگزاری دوسالانه هشتم نه فقط تلاشی جمعی برای ساماندهی یک رویداد هنری، بلکه یک کنش جمعی برای محافظت از حق برخورداری از فضایی برای بروز آزادانه‌ی دغدغه‌های هنرمندان است.

داشت و تاثیر دوسالانه را در سرانجام آن انکار کرد؟ آیا می‌توان ردّها و عوامل زمینه‌ای متصل به اثر هنری را از آن حذف کرد و همچون زیبایی‌شناسی کانتی پایان اثر را به شیء تمامیت یافته در دقیقه پایانی تقلیل داد که محمدرضا خلجی آن را تکمیل کرد و از ادامه آن دست کشید؟

در پاسخ به پرسش‌های مطرح شده پیش از هر چیز می‌بایست ماهیت دوسالانه هشتم و هدف کانونی آن به عنوان زمینهٔ اثر مورد بحث روشن شود. بیانیه بینال اینگونه آغاز می‌شود: "هنرمند آزاد است بیندیشد، شکل دهد، ویران کند و بسازد. او در بستر جامعه شکل می‌گیرد، شکل می‌دهد و هر آنچه می‌آفریند محصول مشترک او و پیرامون اوست. هشتمین دوسالانه ملی مجسمه سازی تهران با عبور از فراز و نشیب‌های بسیار در وضعیتی رقم می‌خورد که بحران جهان ما را فراگرفته است. در این شرایط برگزاری دوسالانه هشتم نه فقط تلاشی جمعی برای ساماندهیِ یک رویداد هنری، بلکه یک کنش جمعی برای محافظت از حق برخورداری از فضایی برای بروز آزادانه‌یَ دغدغه‌های هنرمندان است."

چنان‌که در بیانیهٔ درج شده است، هدف‌های مهم بینال، اول ارتباط هنر با زمینه‌های اجتماعی و دوم دفاع از آزادی بیان هنرمند و پیش‌فرض آن کنشی جمعی و مشارکت جامعه هنری در هدف‌هایی بود که جریان هنر را به وضعیت سیاسی-اجتماعی دوران پیوند می‌داد. برای رسیدن به چنین اهدافی دو مساله اساسی وجود داشت: اول تلاش برگزارکنندگان برای تحقق اهدافی که در بیانیه اعلام کرده بودند و دوم حمایت و پشتیبانی جامعه هنری از رویدادی که منحصر به یک فعالیت هنری نبود، بلکه در جهت دفاع از آزادی بیان و کنشی جمعی بود. در مورد اول، برگزارکنندگان بینال پایبندی خود را به ادعای بیانیه با تلاش برای برگزاری نمایشگاهی بدون حذف نشان دادند. نمایشگاه دوسالانه ۳۸ روز با آثاری متعددی بر پا شد که محتوای نقادانه آشکار و پنهان آنها نسبت به وضعیت سیاسی-اجتماعی دوران مشهود بود. اما مساله دوم در حقیقت تنها یک پیش‌فرض دربارهٔ درک جامعه هنری از کنش جمعی و مشارکت در دفاع از حق خود بود، اما مواجهه با این رویداد نشان داد که این پیش‌فرض منطبق با درک تاریخی جامعه هنری از حرکت جمعی نبوده است. در نتیجه سرنوشت بینال این‌گونه رقم خورد که برگزارکنندگان در واکنش نسبت به حذف ۳ اثر و تهدید و اتهام نسبت آثار متعدد دیگر در میانهٔ راه، تعطیلی زودهنگام دوسالانه را اعلام کردند، اما جامعه هنری نه در حمایت از حق خود برای مقابله با حذف بلکه در مقابله با برگزارکنندگان دوسالانه از کنشی جمعی که می‌توانست به دستاوردهای اجتماعی مهمی منجر شود صرف‌نظر کردند و در نهایت کورسوی امید به حرکتی جمعی ناکام ماند.

با توصیف وضعیت دوسالانه به عنوان زمینه، با این پرسش مواجهیم که آیا می‌توان اثر مورد بحث را مستقل از فضای دوسالانه در نظر گرفت؟ در حیطهٔ گفتمان هنر مدرن "موقعیت نامعلوم" در گالری ایرانشهر و "موقعیت نامعلوم" در دوسالانه مجسمه‌سازی تفاوتی با هم ندارد، چرا که ارزش‌گذاری زیبایی‌شناختی به عنوان رکن اصلی گفتمان هنر مدرن نسبت به موقعیت‌های زمینه‌ای منفعل و بی‌تفاوت است(چنانکه حتی زیبایی‌شناسی کانتی تصریح می‌کند عناصر ضمیمه‌ای مثل داربست‌ها وجهی منفی در ارزش‌گذاری اثر نیز تلقی می‌شوند)، اما اگر بخواهیم در حیطهٔ گفتمان هنر پست‌مدرن با این اثر مواجه شویم "موقعیت نامعلوم" به ردّها و زمینه‌های بروز و تکوین آن متصل است و سرانجام اثر، یک موقعیت نامعلوم است که فراز و نشیب حضور در دوسالانه مجسمه‌سازی را در نسوج خود حَمل می‌کند. داربست‌ها نه تنها نقطه تلاقی اثر با غیر اثر(پاررگا) نیست، بلکه "موقعیت نامعلوم" از داربست‌ها و دوسالانه مجسمه‌سازی و شرایط برگزاریِ آن و همین‌طور همراهی در رویدادی که با دفاع از آزادی بیان گره خورده است، قابل

انفکاک نیست. این تداخل متن و زمینه تا آمیختگی این دو پیش‌روی می‌کند، تا حدی که می‌توان آثار به نمایش درآمده، آثار حذف شده، بیانیهٔ دوسالانه، محل نمایشگاه، اجزاء الحاقی(داربست‌ها)، هنرمندان و برگزار کنندگان دوسالانه را اجزاء یک پروژهٔ کلان تحت عنوان دوسالانه مجسمه‌سازی تلقی کرد که ارتباط میان این اجزاء ساختار دوسالانه را شکل دادند. با این نگاه، جدایی متن و زمینه رنگ می‌بازد و سرنوشت "موقعیت نامعلوم" با سرنوشت دوسالانه گره می‌خورد. "سرانجام" پروژهٔ دوسالانه و آثار آن شکافی بود در ساختار متعارف دوسالانه‌ها و نظم قدرت مسلط بر آن‌ها و "سرانجام" غیرقابل پیش‌بینی "موقعیت نامعلوم" همچنان ادامه دارد؛ چه بسا در بسترهای دیگری به سرانجام دیگری برسد و از آن نیز عبور کند.

اثر محمدرضا خلجی در گالری ایرانشهر

اثر محمدرضا خلجی در هشتمین دوسالانه‌ی ملی مجسمه‌سازی تهران

نقد

هُنَرمَند

دیداری

تجسمی

مفهومی

بینارشته‌ای

هشتمین دوسالانه‌ی ملی مجسمه‌سازی

در گفتگوی هلیا دارابی، نگار نادری‌پور، محمد مهدی صنعتی و فواد نجم‌الدین

فواد نجم‌الدین: بی‌ینال‌ها رویدادهای هنریِ مهمی هستند که معمولاً به‌طور منظم در کشورها و حوزه‌های هنریِ مختلف برگزار می‌شوند و به بهانهٔ آنها گردهم‌آیی‌های جدی شکل می‌گیرد، جامعهٔ هنری یکدیگر را می‌بینند و با آثار آنها آشنا می‌شوند و این بخت را پیدا می‌کنند که تجربه‌های خود را با یکدیگر درمیان بگذارند. در عین‌حال رویدادهای حاشیه‌ای نیز کنار آنها شکل می‌گیرد.

در این سال‌ها رویدادهای دوسالانه در کشور ما داستان‌های پر فرازونشیبی داشته‌اند؛ در جاهایی با درخشش و با رونق زیاد روبه‌رو شده‌اند و در جاهایی با چالش‌ها و یا مسائل مختلف. رویدادی که در ماه گذشته با آن روبه‌رو بودیم، رویداد هشتمین دوسالانهٔ مجسمه بود که توسط انجمن مجسمه‌سازان ایران برگزار شد و در عین‌حال که نکات جذابی داشت، با چالش‌هایی نیز روبه‌رو شد و زمینه‌ها و ظرفیت‌هایی را برای ایجاد بحث‌هایی در جامعهٔ هنری دربارهٔ آن و کلیات برگزاری دوسالانه‌ها فراهم کرد. در جلسهٔ امروز از دوستانی دعوت کردیم که هم در حوزهٔ نظری و هم تجربی در حوزهٔ عملی هنر، متخصص حوزهٔ هنر معاصر و مجسمه‌سازی هستند و هم ربط و نسبت‌های نزدیکی با برگزاری بی‌ینال‌ها یا رویدادهای هنری، هم به صورت عمومی و هم دوسالانه‌های مجسمه‌سازی داشتند. آقای مهدی صنعتی، خانم نگار نادری‌پور و خانم هلیا دارابی که در خدمت آنها هستیم. من از عناوین صرف‌نظر کردم، برای این‌که لحن جلسه را لحنی دوستانه و خودمانی نگه دارم و بدون تکلّف بتوانیم صحبت دوستان را بشنویم. آغاز بحث جلسهٔ امروز درمورد ماهیت دوسالانه‌ها و تجربه‌هایی است که در کشور ما با تمام ویژگی‌ها و ظرفیت‌هایی که وجود داشته، پیش آمده و دوسالانه‌ها را شکل داده و آرام آرام گذر می‌کنیم تا به دوسالانهٔ هشتم مجسمه برسیم و مسائل و چالش‌هایی که تجربه کردیم.

از خانم دارابی عزیز خواهش می‌کنم که تعریف و نگاه خود را درمورد دوسالانه‌ها مطرح کنند.

هلیا دارابی: سلام می‌کنم به همهٔ دوستان. فی‌البداهه دربارهٔ اهمیت بی‌ینال‌ها در حوزهٔ هنر معاصر می‌توانم بگویم که امروز کسی تردید ندارد که بی‌ینال‌ها فرصتی هستند برای نمایش مجموعه‌ای از آثار که شاید امکان نمایش آنها در گالری‌ها و فضاهای تجاری هنر نباشد.

هشتمین دوسالانه ملی مجسمه سازی تهران

THE 8TH TEHRAN NATIONAL SCULPTURE BIENNIAL

خیابان حافظ، پایین تر از پل کالج، پهنه رودکی، تالار وحدت

۲۱ آذر تا ۲۱ بهمن ۱۳۹۹

هلیا دارابی

محمد مهدی صنعتی

فواد نجم‌الدین

نگار نادری‌پور

Website: www.2salane.ir
Instagram: tehransculpturebiennial

فرصت‌هایی هستند برای مطرح شدن ایده‌هایی در آثار هنری که شاید به‌طور معمول در بدنهٔ بازار هنر جایگاهی ندارند. در عین‌حال دوسالانه‌ها فرصت‌های خیلی مغتنمی برای شهر هستند. اگر دقت کرده باشید بیشتر دوسالانه‌ها با عناوین شهرها مشخص می‌شوند؛ دوسالانهٔ سائوپائولو، دوسالانهٔ استانبول، دوسالانهٔ ونیز. همهٔ دوسالانه‌هایی که امروز برگزار می‌شوند ربط و نسبت عمیقی با شهرها برقرار می‌کنند. می‌توانم بگویم فرصت‌های فرهنگی بی‌نظیر و یگانه‌ای برای شهرها هستند، توجه جهان را به امکانات فرهنگی هر شهر جلب می‌کنند، در کنار بستر تخصصی، فرصت‌هایی برای تجارب فرهنگی مردم عادی فراهم می‌کنند و البته بدیهی است که فرصت‌های توریستی قابل توجهی را هم ایجاد می‌کنند و رونق اقتصادی را نیز به دنبال دارند. بسیاری از این دوسالانه‌ها فرصت‌های مهمی برای طرح مسائل اجتماعی، سیاسی، جلب توجه به گروه‌های حاشیه‌ای و اموری از این دست هستند که از این بابت می‌توانند هویت و موقعیت ویژه‌ای را برای یک شهر به ارمغان آورند.
دربارهٔ ایران فرمودید. ما در ایران از سال ۱۳۳۷ اولین بی‌ینال تهران را داشتیم. همان موقع هم اسم آن «بی‌ینال تهران» بود و در ذات خود نیز ماهیتی چندرسانه‌ای داشت که در آن زمان شامل مجسمه‌سازان و نقاش‌ها می‌شد. این اتفاق چند دوره برگزار شد، ولی ادامه پیدا نکرد. می‌خواهم بگویم که سابقهٔ خود ما نیز در بستر جهانی قابل توجه است.

نجم‌الدین: خیلی ممنون، خانم نادری‌پور می‌خواهید شما تعریف و نگاه خود را مطرح کنید؟ البته نه خیلی به شکل کلاسیک و دانشگاهی، بلکه به شکلی که ما را به مسئلهٔ بی‌ینالی که با آن روبه‌رو بودیم نزدیک کند، فتح بابی داشته باشید و بحثی را باز کنید تا بعد به آن چیزی که امسال دیدیم، نزدیک شویم.

هلیا دارابی:...امروز کسی تردید ندارد که بی‌ینال‌ها فرصتی هستند برای نمایش مجموعه‌ای از آثار که شاید امکان نمایش آنها در گالری‌ها و فضاهای تجاری هنر نباشد.

نگار نادری‌پور: من هم سلام می‌کنم خدمت همه دوستان. همان‌طور که خانم دارابی هم گفتند به‌هرحال اشتراکاتی بی‌ینال‌های جهان را به هم شبیه می‌کند. هرچند مدل یکسانی برای آن وجود ندارد، اما رویکرد مشترکی وجود دارد و آن توجه ویژه به سویهٔ مستقل و تجربه‌گرای هنر است؛ و این‌که امکان رشد را برای این قسم از هنرمندان فراهم می‌کند. در حقیقت فضای گفتگو و نقش‌آفرینی را برای هنرمند در عرصه‌های اجتماعی باز می‌کند و یادآوری می‌کند که توانایی هنرمند به‌عنوان عنصری تأثیرگذار در جامعه چه می‌تواند باشد. این رویدادهای فرهنگی-هنری بزرگ که بی‌ینال‌ها هستند، شاید به شکلی لبهٔ تماس هنر پیشرو با جامعهٔ مخاطبین عام‌تر هستند. یعنی آن مقاومتی که افراد عام‌تر در جامعه برای حضور در گالری‌ها و نمایشگاه‌ها دارند را می‌شکنند و هنر را به سطح شهر می‌آورند و شهر را تصرف می‌کنند و کاری می‌کنند که شما درحین این‌که دارید از جایی عبور می‌کنید، با هنری و اثری مواجه شوید، با رفتاری هنری مواجه شوید که در حالت عادی جزو زندگی شما نبوده و هرچند طبعاً قرار نیست این همان لحظه درک شود، اما تأثیرات اجتماعی بسزایی دارد. این‌گونه است که جامعه آمادهٔ پذیرش رفتارهای آوانگارد و پیشرو می‌شود، و بعداً حضور یک اثر نوگرایانه با مقاومت کمتری مواجه خواهد بود، چراکه هنر به شهر می‌آید و خود را در معرض تماشای مردم می‌گذارد. مسئلهٔ دیگری این که، بی‌ینال هر چند وارد بازار نمی‌شود، اما یک‌جور نقش تنظیم‌کنندگی بازار را دارد؛ یعنی اجازه نمی‌دهد که بازار به تمام سلیقهٔ موجود در جامعه مستولی شود؛ از یک‌سویه شدن سلیقهٔ هنری جلوگیری می‌کند، و امکان عرض اندام برای رفتارهای جدید را باز می‌کند. مثلاً درخصوص ما مجسمه‌سازها، امکان ارائهٔ متریال‌های جدید یا حتی امکان حضور در مکان‌هایی که قبل از آن به سادگی ممکن نبوده را فراهم می‌کند. درحقیقت یک رفتار دموکراتیک و مردم‌گراتر است، برای این‌که هنر هم بتواند خارج از آن معیارها و چارچوب‌هایی که در طول سال برای آن حاکم است، حرکت کند و هم فضا را برای خود گسترش دهد. اشتراک جدی دیگری که بی‌ینال‌ها دارند و من فکر می‌کنم شاید بد نباشد که از این جانب به بی‌ینال خودمان نزدیک شوم این است که علاوه بر روابط داخلی که در خود بی‌ینال وجود دارد، بی‌ینال یک‌سری روابط تنظیم‌شدهٔ تعریف‌شده با سایر بی‌ینال‌ها و اتفاقات هنری جهان دارد. بی‌ینال‌ها موجودات تک‌افتادهٔ مفلوکی در سراسر دنیا نیستند، بلکه با هم روابطی دارند و یکدیگر را تقویت می‌کنند، به هم نیرو قرض می‌دهند و با هم بده‌بستانِ فرهنگی-هنری دارند. فقط بدین شکل است که بی‌ینال‌ها می‌توانند توان خود را افزایش دهند. بی‌ینال‌ها با هنرمندان، با مردم و با نهادها و بی‌ینال‌های دیگر در ارتباطی منسجم، زنجیره‌وار مثل یک دویِ امدادی قدم‌های هنری را به سمت جلو آرام‌آرم حرکت می‌دهند و پیشروی می‌کنند. چیزی که یک ژوژمان بزرگ را -که متأسفانه خیلی از بی‌ینال‌های ما از این قبیل هستند- از یک بی‌ینال متمایز می‌کند، داشتن افق و چشم‌انداز است. بی‌ینال‌ها می‌دانند که برای چه کسی انجام می‌شوند و چه کاری انجام می‌دهند. افق و چشم‌اندازی که ترسیم کردند مشخص است و برای رسیدن به آن یک برنامهٔ منظم پیوسته دارند. هرچند شما ممکن است دوسال یک‌بار با شوی یک ماههٔ این‌ها مواجه شوید، اما بی‌ینال هیچ‌وقت تعطیل نیست. بی‌ینال همیشه درحال کار است و هرازگاهی ماحصل و نتیجهٔ کاری که در آن دوسال انجام داده را در معرض دید افراد قرار می‌دهد.

نجم‌الدین: من در این دو پارهٔ صحبت اهداف بی‌ینال‌ها، کارکردهای آنها، ربط و نسبت آنها با جامعهٔ مخاطب؛ در واقع هم مخاطب عمومی و هم مخاطب خاص را پیدا کردم. صحبت‌ها معطوف شد به کارهایی که بی‌ینال‌ها انجام می‌دهند، این‌که ربط و نسبت آنها با بازارها چیست، و همین‌طور هم با مردم و جامعهٔ عمومی و هم هنرمندان چه نسبتی دارند. شاید جای یک چیزی خالی ماند که هم خواهش می‌کنم آقای صنعتی اگر فکر می‌کنند با آن نکته می‌توانند شروع کنند و نگاه به بی‌ینال هشتم داشته باشند و هم اگر دوستان دیگر احساس کردند می‌توانند بحث را تکمیل کنند. جای صحبتی که داریم این است که بی‌ینال‌ها را چه کسانی برگزار می‌کنند؟ و چه کسانی برگزار نمی‌کنند؟ با این سوال یا نگاه می‌توانیم شروع کنیم و نگاهی داشته باشیم به تجربه‌ای که در این سال‌های اخیر در جامعهٔ خود داشتیم.

محمدمهدی صنعتی: من هم سلام عرض می‌کنم خدمت همگی. در ادامه صحبت دوستان که به زوایای مختلفی از بی‌ینال پرداختند، من هم در ابتدای صحبتم به دو مورد اشاره می‌کنم. در باور من بی‌ینال‌ها می‌توانند یکی از محل‌های ارائه بیانیه‌های هنری باشند و میدانی برای بروز ایده‌های جدید و پیشرو. این گردهم‌آیی جلوه‌ای از عملکرد هنرمندان تجسمی در مدت دو سال است. نکته دیگر مربوط به هنرمندانی است که با گالری‌ها کار نمی‌کنند و باز بی‌ینال میدانی است برای ارائه آثار این طیف از هنرمندان. به نظر من این بُعد همیشه مغفول واقع شده و این هم یکی از امتیازات بی‌ینال‌ها است. تا آنجایی که من اطلاع دارم در تمام ادوار، یکی از ویژگی‌های بی‌ینال‌ها این بوده که خوشبختانه سازوکار ماهیتی و عملکردی آنها را انجمن‌ها تعیین و انجام می‌دادند و چگونگی برگزاری آن تماماً دست انجمن‌ها بوده. من کلمه مستقل را عنوان نمی‌کنم، چون ممکن است بار داشته باشد ولی به جز مسائل مالی و شاید حمایتی در بحث مکان، تمام سازوکارها در دست انجمن‌هاست؛ از تعیین روند گرفته تا چگونگی انجام آن، تعیین دبیر، شکل‌گیری رخداد و چگونگی ارائه آثار، خلاصه صفر تا صد ماجرا در دست انجمن‌هاست. این مهم‌ترین امتیاز این بی‌ینال‌هاست که تمام تلاش خود را در نگهداری آن داشته‌اند و تاکنون نیز این‌طور بوده که نهادهای متولی دولتی را در چگونگی انجام دوسالانه، به جز در بحث حمایت‌های مالی و غیره، دخالت ندهند. و بر این باور هستم که بی‌ینال‌ها فرزند خلف و صالح جامعه تجسمی هستند. به همین دلیل ضرورت پیش می‌آورد که از این بی‌ینال‌ها صیانت شود و با کنار هم ایستادن جامعه تجسمی به هرچه بهتر کردن و بالندگی این بی‌ینال‌ها کمک شود. و این امر مستلزم واکاوی و آسیب‌شناسی هر دوره از بی‌ینال‌هاست و به اعتقاد من همه بی‌ینال‌ها کم یا بیش دارای نواقص و ایراداتی هستند ولی نقد باید منصفانه باشد تا به بنیاد وجودی آن آسیبی نرسد. من اعتقاد دارم بی‌ینال هنوز در سن نوجوانی است، بی‌ینال مجسمه ما هشتمین دوره خود را می‌گذراند و هنوز در سنین پایین خود قرار دارد که امیدوارم دوره به دوره بهتر شود.

نجم‌الدین: خیلی ممنون. فکر کنم شما خیلی نزدیک شدید به همین بی‌ینال هشتم و اتفاقاتی که در آن شکل گرفته و بیانات شما ارجاعاتی داشت به اتفاقاتی که در بقیهٔ جاهای کشور برگزار می‌شود، مشخصاً جشنوارهٔ تجسمی فجر که چند سالی است شروع به فعالیت کرده و ربط و نسبت آن با بی‌ینال‌ها، نه فقط بی‌ینال مجسمه، بالا و پایین‌های بسیاری داشته است. از جایگزینی و رقابت و این‌ها گرفته تا هم‌سازی و انواع رابطه‌ها. حالا بدون این‌که نیاز باشد خیلی واکاوی عمیقی از این سال‌ها داشته باشیم، معطوف به آن چیزی که در این سال‌ها می‌گذرد و در این دوسالانه تجربه شده، اگر دوست دارید و فکر می‌کنید، می‌شود وارد آن شد که به آن نگاهی بیندازیم. شاید بد نباشد که ببینیم خود این دوسالانه

چه سرگذشتی داشته است.

صنعتی: در بحث جشنواره فجر و تفاوت اهمیت و کیفیت آن با بینال باید بگویم، اولاً فجر یک جشنواره است با شاخصه‌های خود، ولی یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها این است که سازوکار جشنواره فجر در اختیار اداره کل هنرهای تجسمی و ارشاد قرار می‌گیرد؛ از انتخاب دبیر و شورای سیاست گرفته تا دبیرهای رشته‌های مختلف و روند و چگونگی آن. حساسیت‌های درون سیستمی هم دارد که مانع رشد آن است، یادم می‌آید چند سال پیش زمانی که می‌خواست کمی کیفیت خود را به بینال نزدیک کند از طرف روزنامه‌های حاکمیتی مورد نقد شدید قرار گرفت. و درنتیجه خصلت بی‌ینال را با آن شکل و سازوکاری که انجمن‌ها انجام می‌دهند و آن آزادی و شاید روند در شکل‌گیری و هم‌سو شدن جامعه تجسمی را ندارد. من فکر می‌کنم با این موارد باید به‌طور آماری برخورد شود؛ چه درصدی از هنرمندان فعال و باکیفیت ما که روند مستمری داشته‌اند در جشنواره فجر شرکت می‌کنند. ولی باز تکرار می‌کنم مهم‌ترین ایراد آن به نظر من این است که ساختار و شکل‌گیری و روند جشنواره فجر در اختیار نهادهای دولتی است و در دست متولیان درست خود که همان انجمن‌ها باشند، قرار نگرفته است.

نجم‌الدین: آن شکل مردم‌نهاد را کمتر در آن می‌بینیم. حالا تجربهٔ دوسالانهٔ هشتم را در این بستر چطور می‌بینید؟

صنعتی: ببینید من مختصر شرحی از این دو سال‌ونیم می‌دهم. فکر می‌کنم از بعد از شکل‌گیری هیئت مدیره یازدهم، یکی از اولین کارهایی که در دستور کار ما قرار گرفت و خیلی هم انگیزه در آن بود، این شد که اجازه ندهیم وقفه‌ای مشابه بی‌ینال ششم تا هفتم به وجود آید، یعنی ریتم دوساله بی‌ینال حفظ شود. درنتیجه بلافاصله بعد از تشکیل هیئت مدیره جلسات متعددی داخل انجمن با کسانی که صاحب‌نظر بودند، برگزار شد. شاید اگر اغراق نکنم بالای بیست جلسه شکل گرفت. حتی جلساتی هم به‌صورت نشست در خانه هنرمندان داشتیم، تحت عنوان «رهیافت‌ها»، و بر بستری پژوهشی و خرد جمعی صاحب‌نظران شکل گرفت که بتوانیم این بی‌ینال را یک قدم به استانداردهای به‌روز خود نزدیک کنیم. من از استاندارد صحبت می‌کنم، باز به بستر شرایط اجتماعی و مکانی‌ای نظر دارم که این بی‌ینال در آن شکل گرفت و پتانسیل و ظرفیت‌هایی که هنر تجسمی ما دارد. به این اجماع رسیدیم که بی‌ینال بخش کیوریتوری داشته باشد؛ و با این‌که خیلی‌ها اعتقاد داشتند که برای کل بی‌ینال این اتفاق بیافتد، ولی در تصمیم نهایی این ظرفیت را نمی‌دیدیم. در نتیجه با درصدی شروع کردیم. بحث دیگر مسئله روند بود، که در نگاهی معاصرتر شدن، قرار بر آن شد که بینال «روند»محور باشد. به عنوان مثال یادم هست در جلسات بعدی این صحبت شد که چگونگیِ شکل‌گیری آثار در سایتی قرار گیرد و دیگر هنرمندان این روند را در سیر تکاملی خود اثر ببینند. بعد از این ماجرا طبعاً برای شروع کار، شورای سیاست‌گذاری شکل گرفت. در ادامه دبیر انتخاب شد و بعد از جلسات متعدد نحوه دریافت آثار در چهار بخش تنظیم گردید: بخش فراخوان، بخش مدعوین، بخش کیوریتوری و بخش گالری‌ها. ارکان بی‌ینال که شامل شورای سیاست‌گذاری و دبیر بودند، کار را پیش رفت، البته این نکته قابل ذکر است که نوع انتخاب افراد شورا و حتا دبیر بر اساس و بستر هم‌اندیشی و جلسات مشورتی در تدوین چگونگی انجام این بی‌ینال بود. امور دوسالانه در روند خود بود تا این‌که به وقایع آبان ماه برخوردیم و فضای ملتهبی که در جامعه به‌وجود آمد و این چالشی بود که ارکان تصمیم‌گیرنده بی‌ینال را در موقعیت قرار داد، و دبیر در آن مقطع انصراف داد. هیئت مدیره انجمن تصمیم گرفت که بی‌ینال متوقف شود تا فرصت تصمیم‌گیری داشته باشد. چند ماهی گذشت و در نهایت به این نتیجه رسیدیم که بهتر است این بی‌ینال را که متعلق به جامعه هنری خودمان است از دست ندهیم و در پی صیانت و حفظ این رویداد برآمدیم. در نتیجه طبعاً باید دوباره دبیرِ انتخاب می‌شد. با جلسات متعددی که شکل گرفت به این نتیجه رسیدیم که هر دبیر دیگری که به کار دعوت شود طبعاً نمی‌تواند از وسط راه ادامه

محمدمهدی صنعتی:...بعداز شکل‌گیری هیئت مدیره یازدهم، یکی از اولین کارهایی که در دستور کار ما قرار گرفت وخیلی هم انگیزه در آن بود، این شد که اجازه ندهیم وقفه‌ای مشابه بی‌ینال ششم تا هفتم به‌وجود آید،

دهد. چون بخش‌هایی از جمله بخش فراخوانی‌ها انجام و آثار انتخاب شده بودند. روند هم تا حدودی پیش رفته بود. در نتیجه براساس مشورت‌های جمعی که صورت گرفت بهترین شکل این بود که خود هیئت مدیره در نقش شورای دبیران کماکان روند را حفظ و صیانت کند. در ادامه کار موانع و شرایط دیگری هم به‌وجود آمد، از جمله بحث بیماری کرونا که تغییرات زیادی را ایجاد کرد، و بی‌ینال طبعاً آن روندمحوری درنظر گرفته شده را به نوعی از دست داد. با تعدادی از هنرمندان مواجه شدیم که دیگر نمی‌خواستند بی‌ینال را همراهی کنند و این کار را خیلی سخت کرد. من فکر می‌کنم تا اینجا میتوانم صحبتم را متوقف کنم و دوستان دیگر هم وارد بحث شوند و باز دوباره ادامه ماجرا را بگویم، که چه اتفاقات دیگری در ادامه افتاد و بارها تا مرز توقف کامل پیش رفت، و مسائل و مشکلاتی که پیش آمد...

نجم‌الدین: به کرونا اشاره کردید. بگویم که ما این جلسه را به خاطر این شرایط در فضای آزاد داریم برگزار می‌کنیم که صدای محیط کاملاً نشان می‌دهد و این وجه خودمانی و غیررسمی فکر می‌کنم جزو نکات ممتاز جلسه هم هست. ولی اشاره کردید به مسئلهٔ حرکت‌های معاصر یا رویدادهای معاصر هنری دیگر و همین‌طور خانم دارابی اشاره کردند به دوسالانه‌هایی که با نام شهرها و یا مکان‌ها پیوند خوردند. در آنها ما خیلی نگاه تخصصی به آن معنا نمی‌بینیم. نگاه تخصصی به این معنا که نگاه رسانه‌محور به آن معنا در آنها کمتر دیده می‌شود. در ایران است که بیشتر می‌شنویم دوسالانه، دوسالانهٔ مجسمه است یا دوسالانهٔ نقاشی است و اتفاقاً برعکس این جریان می‌بینیم که در رویکردهای معاصر به سمت دوسالانه‌هایی پیش می‌رویم که ماهیت بین رشته‌ای دارند. از حالت تک‌رسانه‌ای خارج شده‌اند و حتی در همین دوسالانه و دوسالانهٔ قبلی به این نگاه تلفیقی را می‌شد دید. سوالی که می‌خواهم به آن بپردازیم همین است. از یک جهت ما ضرورتی مردم‌نهاد و صنفی در جامعهٔ خود داریم، این‌که انجمن‌های صنفی یا تخصصی یا رسانه‌ای دارند شکل می‌گیرند و درحال افزایش هم هستند و فکر می‌کنم اعضای شورای خانهٔ هنرمندان اگر اشتباه نکنم ۱۷ تا یا ۱۸ تا انجمن هستند و در حال افزایش نیز هستند و معماران و عکاسان و نقاشان و مجسمه‌سازان و شهرسازان و.. خاطرم هست که از سال ۹۰ این‌ها شکل گرفتند. الان به نظر می‌آید که دوسالانه‌ها هم به همین نگاه شاید بگوییم بخشی‌نگر یا تخصصی‌شده یا منفک شده، در همان بخش‌ها دارند فعال می‌شوند، یعنی انگار هر کدام از انجمن‌ها دارند سهم خود را برای این هنر امروز ایران ادا می‌کنند. شاید یک تفاوت‌هایی را بتوان نسبت به دیگر دوسالانه‌ها در آن پیدا کرد. نظر دوستان چه است؟ فکر می‌کنید که چطور باید با این‌ها نگاه کرد؟ خانم نادری‌پور عزیز.

نادری‌پور: خواهش می‌کنم. ابتدای سخن شما را خوب یادم نیست، ولی آخر آن را یادم هست. به همین خاطر من از آخر شروع می‌کنم. ببینید برگزاری بی‌ینال‌ها توسط انجمن‌ها اتفاقی است که در ایران رخ می‌دهد. در سایر نقاط دنیا نهادهای خیلی قوی و جدی‌ای وجود دارند که بی‌ینال‌ها را برگزار می‌کنند. اصولاً برگزاری بی‌ینال یک رفتار صنفی نیست. به دلیل این‌که در مواردی با منافع صنفی مغایرت دارد. طبعاً کار صنف این است که برای اعضا یک زمینهٔ مساوی و برابر فراهم کند، کار آن ارزش‌گذاری و رتبه‌گذاری نیست. انجمن‌های ما تلاش می‌کنند در زمینه امور صنفی هم فعالیت کنند. (هرچند که انجمن‌های ما از موسسه‌های فرهنگی-هنری هستند و انشاالله به‌زودی انجمن های صنفی ما هم تشکیل خواهند شد.) اما وقتی می‌خواهند در بی‌ینال‌ها رفتار گزینشی‌تر داشته باشند ، به مشکلاتی جدی برمی‌خورند. حالا وقتی که انجمن‌ها در همان بی‌ینال خود علاوه بر رفتار گزینشی نسبت به اعضا، یک رفتار بازتری نسبت به آن مدیا و رسانهٔ خود هم انجام می‌دهند، مشکل دوچندان می‌شود و این وضعیتی است که گریزی از آن وجود ندارد. نقطهٔ عزیمت بی‌ینال مجسمه‌سازی، مجسمه‌سازی بوده، هر چند به مجسمه‌سازی ختم نمی‌شود. بی‌ینال مجسمه‌سازی تلاش کرده درعین این‌که جای پای خود را در مجسمه‌سازی حفظ می‌کند تاجایی که امکان دارد دستش را درازِ کند و ببیند کدام مرز و قلهٔ دیگر را می‌تواند فتح کند یا نکند. خاطرم هست تا کنون خیلی در این مورد بحث کردیم، مثلاً در بی‌ینال فکر میکنم پنجم وقتی یک ویدئوآرت جایزه گرفت، در جامعه بحث‌های زیادی بین مجسمه‌سازان داشتیم و این اتفاق جدیدی نیست. بی‌ینال مجسمه‌سازی، بی‌ینال مجسمه‌سازی هست، اما قرار نیست که در مجسمه متوقف بماند. درخصوص بی‌ینال هنر اتفاقاً خیلی خوشحالم که فرصتی پیش آمده که در این مورد صحبت کنم. چیزی حدود پنج سال قبل تمامِ انجمن‌ها در شورای انجمن‌های تجسمی دور هم نشستیم و تصمیم گرفتیم که بی‌ینال هنر را دوباره برگزار کنیم. طبعاً همان ابتدا مواضع صنفی جای جدی‌ای

داشت. یعنی مثلاً سئوال این بود که جای گرافیست‌ها کجاست؟ سهم نقاش‌ها چقدر خواهد بود؟ سهم عکاس‌ها چطور؟ مجسمه‌سازها چه جایگاهی خواهند داشت و ما کم‌کم در مباحث به این سمت رفتیم که مسئلهٔ ما باید چیزی بزرگ‌تر از صرف رفتار صنفی و مسئله‌های تخصصی خودمان باشد. به همین خاطر با جشنواره‌ای مثل جشنوارهٔ فعلی فجر، تفاوت می‌کند. باید بی‌ینالی باشد که به هنر می‌پردازد، فارغ از این‌که شما با چه مدیوم و رشته‌ای دارید فعالیت می‌کنید. ما این مباحث را خیلی خوب پیش بردیم. تا آنجا که حتی مکانهای مختلفی را برای برگزاری بی‌ینال دیدیم. فکر می‌کنم درخصوص جای برگزاری بی‌ینال بعداً با هم حرف می‌زنیم و من بیشتر توضیح خواهم داد. اما واقعیت این است که نبود بی‌ینال هنر آسیبی جدی دارد می‌زند. نه ما می‌توانیم در رفتار سنتی مجسمه‌سازانه متوقف بمانیم، نه نقاشان می‌توانند و نه هیچ انجمن دیگری. هنرمندان ما در نمایشگاه‌های خود، رفتارهای پیشرو و متهورانه ای در رسانه و کار تخصصی خود به نمایش میگذارند. قرار نیست بی‌ینال که برآیند حضور این افراد است، یک رفتار واپس‌گرا داشته باشد و پای خود را در این زمینه پس بکشد. طبعاً حضور آدم‌هاست که به بی‌ینال‌ها معنا و سروشکل می‌دهد. این‌که ما فکر کنیم به بی‌ینال‌ها چیزی را تزریق می‌کنیم و هنرمندان به‌خاطر نگرش ما، این آثار را می‌سازند یک اشتباه بزرگ است، هرچند که شوراهای سیاست‌گذاری زمینه‌ای را فراهم می‌کنند اما در نهایت شوراهای انتخاب از میان آنچه برای آنها فرستاده شده، انتخاب می‌کنند. پس تصمیم‌گیرندگان واقعی برای خط‌ومشی و سمت‌وسوی یک بی‌ینال خود هنرمندان هستند و این را نباید فراموش کرد.

نگار نادری‌پور: ...اصولاً برگزاری بی‌ینال یک رفتار صنفی نیست. به دلیل این‌که در هواردی با منافع صنفی مغایرت دارد.

نجم‌الدین: ممنون. فکر می‌کنم که این مسئله جای صحبت بیشتری دارد و نظر خانم دارابی عزیز را هم بشنویم.

دارابی: دربارهٔ این‌که بی‌ینال‌ها را چه کسانی برگزار می‌کنند پرسیدید. خوب، در دنیا این الگوی ثابتی ندارد. مثلاً بنیانگذار بی‌ینال سائوپائولو که از نظر قدمت دومین بی‌ینال جهان است، یک فرد بوده است. یا مثلاً تا جایی که من خبر دارم حامیان بی‌ینال استانبول دو بانک هستند. اصل مطلب این است که هر بی‌ینال همیشه خودش یک نهاد دارد. اصولاً بی‌ینال‌ها نهادهای مستقلی هستند که همان‌طور که نگار جان هم گفتند، همیشه فعال‌اند. ماهیت یک بی‌ینال با پایان آن به پایان نمی‌رسد. اتفاقاً قبل از این‌که یک بی‌ینال برگزار شود، بی‌ینال‌های بعدی برنامه‌ریزی شده‌اند، تم آنها، برنامه‌ریزی آنها و حتی گاهی کیوریتورهای آنها انتخاب شده‌اند و کار ادامه دارد. حال این منابع مالی در جاهای مختلف به شکل‌های مختلفی تأمین می‌شود.

در ایران نکته‌ای که به‌لحاظ تاریخی اهمیت دارد این است که ما بی‌ینال تهران را قبل از انقلاب داشتیم؛ در چهار دوره برگزار شد و بعد به آن صورت ادامه پیدا نکرد و بعد از آن جشن هنری شیراز اتفاق افتاد و آن نهاد به هر دلیلی تداوم نداشت. اما ماجرای بی‌ینال‌های تخصصی چه بود. پس از دورهٔ جنگ، یعنی درواقع در دورهٔ «سازندگی» تغییر و تحولاتی در سیاست‌گذاری فرهنگی در ایران داشتیم. در حوزهٔ تجسمی هم سمتی داریم با عنوان مدیر مرکز هنرهای تجسمی. و معمولاً ایشان بنا به سنت ریاست موزهٔ هنرهای معاصر را هم داشته است، و خود این موضوع باعث می‌شده که موزهٔ هنرهای معاصر به‌نوعی همواره بازتاب سیاست‌های فرهنگی هر دوره‌ای باشد. در اوایل دهه ۷۰ در قالب همین مرکز یک تصمیم‌گیری انجام شد: تا جایی که می‌دانم نُه تا شاخهٔ هنری تعیین شدند، یعنی نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی، کاریکاتور، گرافیک، تصویرسازی، سرامیک، خوشنویسی، و نگارگری؛ و بعد برای هر کدام انجمن‌ها پا گرفتند و برای هر کدام بی‌ینالی درنظر گرفته شد. این اتفاقی که آن موقع رخ داد جنبهٔ تاریخی دارد؛ مثلاً این‌که ما بی‌ینال سرامیک داریم، می‌توانستیم نداشته باشیم، شاید مثلاً پیش‌کسوتان قدرتمندی مثل آقایان قانبیگی و انوشفر این فرصت را برای جامعهٔ سرامیک گرفتند؛ می‌شد یک بی‌ینال دیگری باشد. برای همین، این که مثلاً چرا بی‌ینال کاریکاتور داریم، تا حدودی توجیه تاریخی دارد.

نکته دیگر که من لازم است اینجا به لحاظ دینی که نسبت به گروهی از همکاران دارم مطرح کنم، این است که همان‌طور که نگارجان گفتند انجمن‌ها این تصور و امید را در سر می‌پروراندند که بی‌ینال تهران پا بگیرد، چند سال پیش گروهی

به سفارش انجمن نقاشان شکل گرفت که خانم رعنا فرنود مدیریت این گروه را به عهده داشتند، من و کامبیز موسوی اقدم، مهسا فرهادی‌کیا، آیدین خانکشی‌پور، و آذر محمودیان با هم در این گروه بودیم و پژوهشِ سه-چهار ماهه‌ای دربارهٔ بی‌ینال‌ها انجام دادیم و هر کس بخشی را به عهده گرفت و در نهایت مدلی را برای بی‌ینالِ تهران براساس این پژوهش‌ها پیشنهاد کردیم و آن مدل را در موزهٔ هنرِ معاصر تهران به جامعهٔ هنری معرفی کردیم و در مورد آن بحث شد. ولی متأسفانه کار در همین نقطه ماند. حالا ما بعداً از زبان مدیران بعضاً شنیدیم که به این موضوع اشاره کردند. هرچند که طبق معمول به‌هرحال اسمی را هم نبردند. معمولاً این‌گونه است که دوستانی که قبلاً کاری را انجام داده‌اند، اسم آنها را نمی‌برند. حال اگر گروه‌های دیگری هم بوده‌اند که روی این موضوع کار کردند و من اطلاعی ندارم باید بگویم از ندانستن بنده است که اسم نمی‌برم. به هر حال این قضیه اینجا ابتر ماند و اصل مطلب این که این فرصتی است که باید به آن توجه شود و مطالبه‌ای است که می‌تواند به جهات مختلف در وضعیت فرهنگی ما تغییر ایجاد کند. ایران از بسیاری جهات قدرت فرهنگی منطقه است و ما پتانسیل فرهنگی بسیار زیادی داریم که متأسفانه از آن استفاده نمی‌کنیم و تمام این امکان‌ها الان دارد در کشورهای خلیج فارس یا نزد همسایگان ما مثلاً در ترکیه استفاده می‌شود. و البته به شما بگویم که دورنمایی نمی‌بینم و امیدی ندارم که این اتفاق بخواهد در بستر فعلی فرهنگ کشور رخ دهد. اگر هم رخ دهد، شاید مطلوب جامعهٔ هنری نباشد.

اگر بحث من طولانی نمی‌شود راجع‌به بحث بی‌ینال‌های تخصصی در ایران هم بگویم. شخصاً اعتقاد دارم که وجود بی‌ینال‌های تخصصی بسیار به رشد شاخه‌های تخصصی هنری ما کمک کرده و این چیزی است که به آن نیاز داریم. پس حضور نهاد بی‌ینال تهران به معنای تضعیف این نهادهای تخصصی نیست و من به‌شدت مُصر هستم بر این‌که این بی‌ینال‌ها باید رخ دهند. نکتهٔ دیگر مسئلهٔ خود بی‌ینال مجسمه است. چرا بحث‌های چندرسانه‌ای بودن معمولاً دامن‌گیر رسانهٔ مجسمه و بی‌ینال مجسمه شده و چرا همیشه بی‌ینال مجسمهٔ تهران به‌نوعی در این زمینه پیشرو بوده است؟ من از بی‌ینال سوم یادم هست که اولین اینستالیشن‌ها اتفاق افتادند. اتفاقاً مورد توجه داوران بین‌المللی بودند و جایزه گرفتند. بخشی از این مسئله به نظر من به ماهیت رسانهٔ مجسمه و پتانسیل آن برمی‌گردد. به‌ویژه از اتفاقاتی که در دههٔ شصت میلادی می‌افتد، ماهیت هنر تغییر می‌کند و خیلی از هنرمندان پیشرو به رسانه‌های سه‌بعدی روی می‌آورند. نمی‌توانیم واقعاً بگوییم مینی‌مالیسم یا هپنینگ یا نئوداد، کدام مجسمه هستند، ولی وارد عرصهٔ سه‌بعدی شدند و این‌ها خودش بر ایده‌های حاضرآماده و اسامبلاژ متکی بود. این‌ها رودخانهٔ هنر را به مسیر دیگری انداختند و به‌خاطر همین وقتی امروز ما از مجسمه صحبت می‌کنیم، واقعا نمی‌توانیم مجسمه را از تاریخچهٔ آن جدا کنیم. این حتی به قبل از دههٔ شصت هم برمی‌گردد. یعنی در در بستر غرب در جریان‌های دادا و کانستراکتیویسم دنبال می‌شود. چرا می‌گوییم در بستر غرب؟ چون به هرحال ما یک الگوهایی از بستر غرب برداشتیم، و این مسئلهٔ مهمی است. پس باید بدانیم وقتی از مجسمه صحبت می‌کنیم، اصلاً ماهیت مجسمه چیست. این مسئله را خیلی از دوستان ما که مجسمه‌ساز هستند و نگاه سنتی دارند شاید لازم باشد در آن تجدید نظر کنند. ولی فکر کنم خیلی صحبت کردم!

نجم‌الدین: بین صحبت‌ها دوسه بار به تجربه‌هایی که در کشور از سر گذراندیم و تاریخ‌مندی شکل گرفتن دوسالانه‌ها اشاره شد. این‌که ما بخواهیم واقعاً روی یک کاغذ سفید با یک نگاتیو همهٔ این‌ها را بچینیم وجود ندارد. بلکه این‌ها حاصل گردهم‌آیی انسان‌هایی هستند که به هر حال این بخت را فراهم کرده که در کشورمان مجراهایی داریم که دروازه‌های عمومی شدن هنر هستند. اما به نظر می‌رسد دوسالانه‌ها این ظرفیت را بیشتر دارند. آقای صنعتی هم به این گذاری که دوسالانهٔ هشتم از سر گذرانده اشاره کردند و فکر می‌کنم الان وقت آن است که در عین‌حال که صحبت شما را آقای صنعتی عزیز می‌شنویم به آن ساختار هم اشاره‌ای بفرمایید، چون اشاراتی دربارهٔ تصمیماتی دربارهٔ مکان، نوع آثار و این‌ها انجام شد ولی به اندازهٔ کافی بسط داده نشد. یعنی این ساختاری که داریم می‌بینیم و شاید مورد نقد هم است، خودش چه از سر گذراند؟

صنعتی: من قبل از آن می‌خواستم بگویم که من هم خیلی خوشبین نیستم که از طرف نهاد متولی‌ای که امتیاز این عنوان در اختیار آن است، به بی‌ینال جامع تهران برسیم. و البته من هیچ وقت آن را نافی دوسالانه تخصصی نمی‌بینم. اما در

بحث بی‌ینالِ هشتم، از مکان شروع می‌کنم. یادم هست که در بحث مکان موزه هنر معاصر فضای بسیار ایده‌آل بود، هرچند اساساً موزه هنرهای معاصر یک مکان مدرن است و شاید آن قابلیت‌های روند معاصریت را خیلی نداشته باشد. اما به‌خاطر مقبولیت‌اش خیلی می‌تواند به جلوه این بی‌ینال‌ها کمک کند. موزه هنرهای معاصر وارد ترمیم و بازسازی شد و این مکان را از دست دادیم. وقتی به امکان‌های دیگر نگاه می‌کنیم می‌بینیم که در این حوزه بسیار فقیریم. در نتیجه بر این تصمیم شدیم و گفتیم این اتفاق منفی را به یک اتفاق مثبت تبدیل کنیم و وارد یک رویکرد معاصر و مکان‌محور شویم، و از گردهم‌آیی جمعی از هنرمندان در مکان‌هایی آشنا که در اختیار طبقه هنرمند یا طبقه متوسطی که موزه هنرها را می‌شناسد و بلیط می‌خرد به این انگیزه که یک بی‌ینال را ببیند، فاصله بگیریم. درنتیجه پیشنهاد مکان تپه‌های عباس‌آباد مطرح شد، که هم می‌تواند یک مکان فرهنگی باشد و هم مخاطب عام زیادی دارد که مجسمه وارد آن حوزه شود و آنها هم وارد رابطه تنگاتنگی با چنین اتفاقی شوند. که صحبت هم شد و قطعی هم بود ولی به اتفاقات سال ۹۸ برخوردیم و انصراف‌ها و بلاتکلیفی انجام این بی‌ینال. درنتیجه وقتی که روند متوقف شد و بعد از چند ماه دوباره برای ادامه راه رجوع کردیم، متأسفانه متولیان آن مکان دیگر این شرایط را نداشتند که آن را در اختیار ما قرار دهند. و ما ناچار به مکان‌های دیگری فکر کردیم، ازجمله من خودم به شخصه خیلی میل داشتم که دوسالانه از فضاهای تکراری و حتی دولتی خارج شود و به مکان‌های غیر دولتی برویم مثلاً از جمله ساختمان پارس در خیابان آزادی.

اجازه دهید صریح‌تر صحبت کنم. یکی از کارهای ما این بود که یک دبیرخانه دائمی را در انجمن شکل دهیم. یعنی وقتی بی‌ینال تمام می‌شود، کار بی‌ینال بعدی بلافاصله آغاز شود. ما حتی برای این کار در خود انجمن مکانی را تعیین کردیم.

و بعد فکر کردیم یک ساختمان مستقل‌تر باشد، مکان دیگری را درنظر گرفتیم. ساختمان دیگری هم انجمن در حوالی میدان انقلاب دارد که تصمیم گرفتیم آنجا را به یک دبیرخانه دائمی دوسالانه مجسمه‌سازی تبدیل کنیم. و این اتفاق افتاد و به خیلی از مشکلات برخوردیم. از جمله ممیزی‌های تند مؤسسه هنرهای تجسمی که خیلی مخالف بود، ولی این مقاومت اتفاق افتاد و دبیرخانه شکل گرفت و مشکلات مالی و غیره هم سر جای خودش بود، و در مقابله حتا گفتیم انجمن تأمین مالی می‌کند و سعی کردیم روند را جلو ببریم. در بحث مکان هم به جاهایی رفتیم که خصوصی باشد و به مشکلاتی برخوردیم، هزینه‌های بازسازی و غیره داشتند. مکان‌های دیگر از جمله به پهنه دانشگاه تهران، پهنه دانشگاه هنر و حتی هردو باهم فکر کردیم، که باز هم اختلاف نظرهایی بود از جمله این که روزهای تعطیل بسته خواهند بود، مخاطب باید از ورودی‌های خاص به همراه بازرسی بگذرد، و مشکلاتی چنینی داشت. به میدان آزادی و مجموعه فرهنگی آزادی هم فکر می‌شد و درنهایت با پیشنهادی مواجه شدیم که پهنه رودکی بود؛ تالار وحدت و پهنه جلوی آن و در جمع که پهنه رودکی نامیده می‌شد.

محمدمهدی صنعتی:...یکی از کارهای ما این بود که یک دبیرخانه دائمی را در انجمن شکل دهیم. یعنی وقتی بی‌ینال تمام می‌شود، کار بی‌ینال بعدی بلافاصله آغاز شود. ما حتی برای این کار در خود انجمن مکانی را تعیین کردیم.

اولین چیزی که خود من را پس زد فخر درباری آنجا بود. یعنی با آن ایده اولیه تضاد داشت. اما امتیازاتی هم داشت. از طرفی بحث مالی مطرح بود و ما پول دست ما نبود که قدرت مانور ما را کمتر کرد. دوم این‌که ما پرسنل تربیت‌شده می‌خواستیم، و برگزاری در موزه هنرهای معاصر یا فرهنگسرای نیاوران کار را خیلی راحت می‌کند. مسائل حمایتی از طرف آن مکان وجود داشت و در نهایت به این نتیجه رسیدیم که درست است که آسیب‌های خودش را دارد، اما شاید بتوان فضا را از آن خود کرد و این یک انگیزه شد.

در باب بحث جامعه هنرهای تجسمی هم بگویم، شما وقتی کتاب بی‌ینال هفتم را ورق بزنید، می‌بینید که چه تعدادی از پتانسیل هنرمندان فعال تجسمی ما حضور دارند و چه تعداد از مجسمه‌سازان. من شاید با تعصب بگویم که واقعاً بی‌ینال مجسمه‌سازی بار فقدان بی‌ینال تهران را دارد به‌نوعی به دوش می‌کشد. یعنی بدنه هنرمندان تجسمی، بی‌ینال مجسمه را میدان خود می بیند و اثرش را ارائه می‌دهد.

در مورد پهنه رودکی دوباره تکرار کنم که با نگاهی معاصر به آن فضا رفتیم تا فخر درباری آن را شکسته و هنرهای تجسمی فضای آنجا را در اختیار بگیرد، این نقطه امیدی برای ما بود.

نجم‌الدین: اشارهٔ خیلی جالبی بود. من با دخترم یک بار به این دوسالانه رفتم. و در طبقهٔ دوم کنار این ورودی اتاقک‌ها که رد می‌شدیم، خیلی بی‌خبر به دخترم گفتم که این اتاقک وی.آی.پی، یعنی اتاقک مهمان‌های مخصوص است. این فخر درباریِ که گفتید، فکر کنید دختر من که الان نُه ساله است، چه تصوری از سازمان درباری و این‌ها دارد. فهمش از شاه، احتمالاً درحد پادشاه‌هایی است که در فیلم سیندرلا و این‌ها دیده و اصلاً چند دقیقه‌ای شوکه بود و یک‌دفعه دیدم که چقدر این فاصلهٔ نسلی و این تجربه‌هایی که ما از این ساختمان‌ها داشتیم، بین نسل‌های مختلف متفاوت است.

شما اشاره کردید به فضا و بی‌ینال مجسمه خیلی خوب نشان داد که چطور از عرصه‌های تخصصی با مخاطب خاص خود بیرون کشید و به عرصه‌های عمومی روی آورد و مخاطب عمومی هم جلب کرد و از آن طرف هم آمد در چشم جامعه و هزینه‌های سیاسی را هم به نظر می‌آید خیلی افزایش داد.

صنعتی: و هزینه‌های سیاسی را هم پرداخت کرد. شاید اگر در موزه هنرهای معاصر بود آن جریان آخر بی‌ینال که منجر به تعطیلی زود هنگامش شد هم اتفاق نمی‌افتاد. خود این بی‌ینال به نظر من جدای از بحث کیفی از بابت اتفاقاتی که در آن رخ داد مهم است. حتی جمع شدن زودهنگام آن هم بخشی از آن روند شد. مخاطره و به نظر من بهایی بود که باید می‌دادیم. مواجهه با نماینده مجلسی که می‌گفت چرا هنر شاد نیست؟ چرا اینجا این‌قدر غمگین است؟ چرا این‌قدر اعتراض دارد؟ چرا به نوعی سیاه است؟ و من گفتم که ببینید شما چه کردید؟! خوب، به باور من زیاد شدن آثار نقادانه، اعتراضی و پرسش‌گر صرفا در این بینال نیست و در همه جا این حس می‌شود و هنرمند به فضا و اتفاقات پیرامونی خود حساس است؛ و این فضای امروزه همزمان شد با بی‌ینال هشتم که یک روحیه اعتراضی داشت. یک خبرنگار از من پرسید چرا این‌قدر این‌ها نقادانه و اعتراضی‌اند؟ و من گفتم، خوب، کار هنر این است.

نجم‌الدین: اتفاقاً همین را دلم می‌خواهد از دوستان دیگر هم بشنوم، به خاطر این‌که در برخی آثار ممکن بود تم‌هایی وجود داشته باشد که در لایه‌هایی خوانش‌های اعتراضی در آن دیده شود. اما واقعاً خیلی با آثاری که در سال‌های اخیر در گالری‌ها یا جاهای مختلف روبه‌رو شدیم، تمایز خاصی نداشت.

صنعتی: درست است اما منظور من به نمود زیاد آن بود. پررنگ بودن فضای اعتراضی برخی آثار بازتاب فضای اجتماعی و سیاسی این چند ساله است. خب در گالری یک و نهایت چند هنرمند آثارشان نمایش داده می‌شود که قابل مقایسه با یک بی‌ینال نیست. در نهایت این نشان‌دهنده بغض و غیظ هنرمندان است.

نجم‌الدین: دقیقاً من می‌خواهم یکی دو نکته را کنار هم بگذارم و نظر دوستان دیگر را هم در این باره بشنوم. از طرفی رویدادهای اخیر هزینه‌های برگزاری هر رویدادی را از هر طرفی افزایش داده، یعنی واقعاً هر انجمنی با هر نگاهی، مستقل یا کمتر مستقل، دست به هر کاری که بخواهد بزند، مجبور است تقویم را بگذارد جلوی خود و ببیند به سالگرد چه چیزی نزدیک است، به چه رویدادی ممکن است نزدیک باشد، یا چه اتفاقاتی پیش بیاید. و این خطر را از هر دو طرف ببیند؛ یعنی هم از طرف نهادهای حکومتی، این‌که چه نگاهی به آن دارند، حمایت می‌کنند، قرار است سنگ‌اندازی شود، قرار است چه اتفاقی رخ دهد. با توجه به این‌که یک دوسالانه به‌شدت به لحاظ بودجه‌ای وابسته است و می‌خواهد که طلب کند و این کانال‌ها بالاخره کنترل‌کنندهٔ این حوزه هستند. پس از یک طرف نگران این هست که حقی که مال خودش هست را باید ببیند که می‌تواند درست دریافت کند یا نه، که می‌دانم در اینجا هم چالش‌هایی بوده و از یک طرف هم...

صنعتی: حالا من یک پرانتز اینجا باز کنم. ما مواجه شدیم با این نقد که شما پول خود را دارید از دولت و حاکمیت دریافت می‌کنید. من می‌پرسم آیا این پول حاکمیت است که می‌خواهیم بگیریم یا پول ما در دست او به امانت است؟ آیا آن شخص تعیین‌کننده است؟ او رئیس من است یا در خدمت من؟ می‌دانید برای این‌ها مرزهای باریکی در جامعه تجسمی وجود دارد. ما باید حق را طلب کنیم. یعنی مسئول متولی نهاد تجسمی دولتی خدمتگذار من هنرمند است، پول

بی‌ینال ما دست او به امانت است، این پول جامعه هنری و هنرمند است.

نجم‌الدین: این حرف آن طرف هم مطرح می‌شود. یعنی هم جامعهٔ عمومی و هم جامعهٔ هنرمندان هم به‌شدت به هر رویدادی حساس هستند و آن را ارزیابی می‌کنند که چه کسی دارد این رویداد را برگزار می‌کند و هزینه‌های بسیار زیادی از آن طرف وجود دارد. درحالی‌که همه سر یک میز نشسته‌اند و با هم دارند همکاری می‌کنند، باهم سر یک کلاس نشسته‌اند و عضو یک جامعه هستند، ناگهان جبهه‌بندی‌های بسیار جدی‌ای که شما رفته‌اید آن طرف، ما تحریم می‌کنیم، ما شرکت نمی‌کنیم، می‌دانید هزینه‌ها از آن طرف هم به‌شدت افزایش پیدا می‌کند و کار را دشوار می‌کند. چند رویداد در این یکی دو سال داشتیم که با این مسائل روبه‌رو شدند. فکر می‌کنم یکی از مشکلات جدی‌تری که این دوسالانهٔ هشتم تجربه کرد و شاید سایه انداخت روی بقیهٔ حوزه‌ها، شاید همین مسئله است. می‌خواهم بگویم که عملاً این دوسالانه شاید جدی‌تر از هر رویداد دیگری با امر سیاسی روبه‌رو شد. در جاهایی تصمیماتی مثل به عرصهٔ عمومی رفتن و از جهاتی هم واقعاً به خاطر تقویم و هر چیز دیگری با این هزینه‌ها روبه‌رو شدیم. می‌خواهم نظر دوستان دیگر را در این مورد بدانم و ببینم که این رویداد را چطور دیدند؟

دارابی: ببینید این مشارکت مسئلهٔ خیلی مهم و فکر می‌کنم بسیار پیچیده‌ای است. گاهی فکر می‌کنیم که پاسخ برخی سوالات خیلی واضح و روشن است ولی در عمل و با توجه به تجربه‌های قبل می‌بینیم که نه خیلی هم ساده نیست. این سوالی است که واقعاً پیش روی جامعهٔ ما به صورت کلان هست، نه فقط جامعهٔ هنری. یعنی ما به‌زودی دوباره با سوال‌هایی مواجه خواهیم شد که آیا باید مشارکت کنیم یا نه؟ گاهی وقت‌ها فکر می‌کنیم بدیهی است که مثلاً نباید این کار را انجام دهیم، ولی واقعاً بدیهی هم نیست. چون مواقعی هم که این کار را نکردیم تبعاتی بسیار سنگین را پرداختیم. من در درجهٔ اول می‌توانم این مسئله را شخصی جواب بدهم. به‌هرحال نهادها متشکل از اشخاص هستند و گاهی وقت‌ها اشخاص هستند که با انتخاب‌ها و تصمیم‌های خود مسائل را به مسیرهایی می‌برند. به نظر من خیلی مهم است که هنرمند بداند سرمایهٔ اجتماعی و اعتبار خود را کجا نباید خرج کند. گاهی وقت‌ها آدم‌ها بابت کارهایی که نمی‌کنند بیشتر ارج و قرب و احترام دارند تا کارهایی که انجام می‌دهند. و تصمیم شخصی من این است که وقتی در یک موقعیت چنینی قرار می‌گیریم بهتر است یک مدتی کاری انجام ندهیم.

هلیا دارابی: ... به نظر من خیلی مهم است که هنرمند بداند سرمایهٔ اجتماعی و اعتبار خود را کجا نباید خرج کند. گاهی وقت‌ها آدم‌ها بابت کارهایی که نمی‌کنند بیشتر ارج و قرب و احترام دارند تا کارهایی که انجام می‌دهند.

البته درعین حال درک می‌کنم که این هم جای نقد دارد. یعنی الان من می‌توانم به دوستان دوسالانه حق بدهم که خودشان را این همه به آب و آتش زدند و الان منی که از من دعوت کردند هم برای کیوریتوری و هم برای همایش و من قبول نکردم و الان خیلی راحت می‌توانم بنشینم و بگویم دیدید حالا! می‌خواستید نکنید! نه، این درست نیست، اما، کماکان، من معتقدم یک جاهایی خط قرمزهایی وجود دارد. ببینید ما در ظرف یک سال و نیم گذشته چیزهایی دیدیم که واقعاً معمولی نبودند و به نظر من یک زمانی هنرمند باید موضعی بگیرد. روح و روان مردم ما به‌شدت آسیب دیده است. حالا آقای صنعتی به مسائل آبان اشاره کردند. ولی من فکر می‌کنم علاوه بر آن بعد از قضیهٔ هواپیما آن استعفا اتفاق افتاد.

صنعتی: بله درسته.

دارابی: خوب این‌ها واقعاً مسائل قابل هضمی نیست. شاید دهه‌ها طول می‌کشد تا چنین چیزهایی هضم شوند. آیا ما باید دهه‌ها کار را تعطیل کنیم؟ نمی‌دانم. فی‌الواقع برای چنین پرسش‌هایی خود من پاسخ روشنی ندارم. می‌توانم از طرف خودم اظهار نظر کنم. طبعاً دوستانی هم که این کار را انجام دادند، هدف‌شان زنده نگه‌داشتن بی‌ینال بوده، این که به بچه‌ها و جامعهٔ هنری فرصت بدهند. جامعهٔ مجسمه‌سازی ما به این فرصت‌ها نیاز دارد. خوب، این مسئله پیش روی ما

هست و واقعاً هم نمی‌شود برای آن پاسخ روشنی پیدا کرد، ولی من معتقدم بعضی نهادها و برخی مقاطع تاریخی واقعاً وضعیت را برای ما روشن می‌کنند.

یک چیز دیگر را هم لازم است بگویم که من در دوسالانهٔ هفتم چند موقعیت داشتم، سهم زیادی داشتم. اگر الان نقدی به این دوسالانه دارم، حتماً انتظار دارم این طور برداشت نشود که جنبهٔ رقابت وجود دارد. همان‌طور که گفتم از خود من هم دوستان با محبت دعوت کردند. بنابراین تمام همّ‌وغم همهٔ ما این است که این اتفاقات باعث بزرگ شدن جامعهٔ هنری شود. این دریاچه‌ای است که همهٔ ما داریم در آن شنا می‌کنیم. هرچقدر این دریاچه گسترش پیدا کند من جای بیشتری برای شنا کردن دارم. پس هر اتفاق موفقیت‌آمیزی مستقیماً به نفع من است و هر نوع محدودیتی مستقیماً به ضرر شخص من است. می‌خواهم بگویم خوب است که فرد منافع شخصی خود را به منافع جمع گره بزند و آن موقع است که می‌تواند ببیند چگونه این مسائل به نفع و ضرر او تمام شود، بنابراین اتفاقاً اگر من دعوی دوستی هم نداشته باشم، اگر کاملاً به منافع شخصی خودم هم نگاه کنم، باید طرفدار پیشرفت این نهاد باشم.

صنعتی: من یک مورد را اضافه کنم چون با این بحث در آن مقطع مواجه بودم. ببینید من تکرار می‌کنم، به‌شدت موافقم در یک ساحت کنش جمعی حرکت کنیم. باور من بر این است که ما باید بدانیم که منافع فردی من کاملاً گره‌خورده با منافع جمعی ماست. اگر ما هر قهری یا هر اعتراضی را در یک کنش جمعی انجام دهیم و یک کارکرد پیدا کند، بسیار درست است. حتی اگر ده تا بی‌ینال انجام نشود. چگونگی آن برای من مهم است که ما یک کنش نسبت به یک مسئله سیاسی یا اجتماعی را چگونه انجام دهیم و چگونه همسو و همزمان شویم. اما متأسفانه کنش‌های فردی ما بی‌ثمر بوده و معمولاً جواب‌گو نبوده است. حتی در آن مواقع آبان هم من می‌گفتم آیا الان ماهیتی تغییر کرده است؟ نه ماهیت تغییر نکرده، شاید کنش ما تغییر کرده اما ماهیت تغییر نکرده است. ما بر کار درست خودمان باید استوار باشیم و باید حواس‌مان باشد که چه‌چیزی را از دست می‌دهیم و چه‌چیزی را به‌دست می‌آوریم. کاملاً با خانم دارابی موافقم که بحث پیچیده‌ای است. لازمه مطالبه‌گری درست این است که آسیب‌شناسی درست داشته باشیم و با هم همراه شویم و یک طلب جمعی داشته باشیم. ضمن این‌که برخی مواقع می‌بینیم که لابه‌لای این سکوت‌ها، از طرف یک‌سری آدم‌ها، بی‌عملی دارد ارزش می‌شود. فردی که شاید ناتوان است یا اصلاً با این نوع کارکردها مخالف است هم در این مواقع مدعی می‌شود.

دارابی: البته من خیلی موافق نیستم. اگرچه یک عده ممکن است از این استراتژی سوء استفاده کنند، اصل آن زیر سوال نمی‌رود. واقعاً من گاهی احساس می‌کنم اصلاً نمی‌توانم خودم را راضی کنم. گاهی وقت‌ها اصلاً یک وضعیت روانی است و آدم‌ها ممکن است اصلاً در شرایطی قرار گیرند که در توان... چه‌طوری بگویم صورت مسئله بعضی وقت‌ها بی‌اعتبار می‌شود.

نجم‌الدین: من به یک نکته‌ای می‌خواهم اشاره کنم. راستش این است که صحبت خانم نادری‌پور را می‌خواهم بشنوم در این زمینه و هم می‌خواهم به بحث‌های دیگر هم برسیم. مواقعی که در خانواده‌ای عزیزی فوت می‌کند و شما صحبت‌های کسانی که آن دوروبر هستند را می‌شنوید. اگر دورتر باشید همان لحظه‌ها به این فکر می‌افتید یا بعداً می‌شود آن را حلاجی کرد. واقعاً می‌گویند می‌خواهیم چکار کنیم؟ فردا چه می‌شود؟ از هم می‌پرسند. خوب، من از دور می‌دانم که این‌ها بالاخره خواهند بود. خوب، اسمش کنار آمدن است یا هر چیز دیگر، به هرحال این‌ها خواهند زیست. رفتار روزمره را آرام آرام از سر می‌گیرند. غم را خواهند داشت. اما بالاخره فردایی خواهد بود. بحران‌ها در جامعه پیش می‌آیند و خیلی لکه‌های هولناکی را می‌سازند و این سوال فردا چه خواهد شد، جوری آدم را می‌گیرد که مثل خانم دارابی شاید بگویم اصلاً نمی‌توانم، و شخصاً امکان مشارکت ندارم. یا ممکن است بگویم شاید الان مشارکت کار درستی نباشد، یک زخمی به زخم‌های جامعه اضافه کند، یا بحران‌ها را حتی تشدید کند و این کار درست نباشد. کنار این می‌خواهم یک مثال دیگری را بگذارم که مثلاً فرض کنید از رویدادهای هنر معاصری در دورهٔ دانشجویی من در سال ۸۱ در موزهٔ هنرهای معاصر توی نمایشگاه کانسپچوآل برگزار شد و یکی دوسال این تجربه‌ها را به‌عنوان دانشجو داشتم. به دلایلی دیگر این رویدادها از این جنس در جامعهٔ ما تشکیل نشد و من به‌عنوان فردی که قرار بود در آن دوره با هنر معاصر مواجه شوم،

این بخت را داشتم که این رویدادها را ببینم. کسی که نسل بعد از من آمد بخت مواجهه با این‌ها را هیچ‌وقت تجربه نکرد. بدون این‌که خبر داشته باشد که مسئله مدیریتی بود، بودجه بود، بحران اجتماعی بود یا چه چیزی! این اتفاقات برای کسی که تجربیات زیادی دارد، یک «امروز مشارکت نمی‌کنم و فردا مشارکت خواهم کرد» است. ولی برای خیلی‌ها مهم‌ترین شانس‌های مشارکت است. بچه‌هایی که می‌توانستند یک دوسالانه را ببینند، در ذهنیت خود نگه دارند و این تجربه را به‌خاطر انتخاب نسل باتجربه‌تر از دست می‌دهند. درواقع ما از یک سو شانس‌هایی را از تعدادی افراد داریم می‌گیریم و در عین حال آن کنش جمعی هماهنگ هم شکل نمی‌گیرد و دومرتبه به همین خاطر است که نسل‌ها پشت سر هم می‌آیند و سهم خود را از تاریخ می‌خواهند. در سال ۹۸، ۹۹ در سال ۱۴۰۰ نسل‌هایی هستند که در آن لحظه در اوج توانایی‌اند و می‌خواهند خودشان را به جامعه و دوستانشان نشان دهند. از دست دادن این شانس هزینه‌اش برای من شاید آن‌قدر زیاد نباشد ولی برای آن نسل ممکن است بیشتر باشد. باید متوجه این فرشی که هرکدام از ما بخشی از آن را شکل می‌دهیم باشیم. هزینه‌ها و خواست‌ها و طلب‌ها احتمالاً یکسان هم نیست.

دارابی: ببخشید من نکته‌ای را عرض کنم. حتماً می‌خواهم نظر خانم نادری‌پور را هم درمورد این موضوع بدانم. الان که شما این بحث را مطرح کردید درواقع چون ما در میزگرد هستیم، سکوت من به معنی تأیید حرف شماست. و من اصلاً نمی‌توانم بخش اول حرف شما را بپذیرم. به نظرم قیاس مع‌الفارق است. اینجا با تقدیر یا با اتفاقی که قرار بوده رخ دهد، مواجه نیستیم. حتماً شما هم نظر خود را بگویید. این مسئلهٔ فوت عزیزان و ادامهٔ زندگی به نظر من اینجا صدق نمی‌کند. من به پیچیدگی مسئله اشاره کردم، ولی شما یک رهیافت تجویزی دارید. من این را نمی‌پسندم که شما بگویید که آنهایی که این کار را نمی‌کنید، فرصت را دارید از دیگران می‌گیرید. به نظر من بهتر است که واقعاً به پیچیدگی قضیه اذعان کنیم و البته به یک مسئلهٔ دستورِ کار اخلاقی برگردیم که هر کس برای خود دارد. یعنی مسئلهٔ من، مسئلهٔ ناتوانی روانی نیست. به هر حال ما بچه‌های جنگ هستیم و کسی که به نظر من در دههٔ هفتاد در ایران توانسته کار کند، همیشه و همه جا می‌تواند کار کند. اما گاهی وقت‌ها مسئلهٔ تصمیم اخلاقی است. من فقط می‌خواستم این نکته را بگویم.

نجم‌الدین: مرسی. کاملاً درست، می‌پذیرم. خانم نادری‌پور عزیز.

نگار نادری‌پور: ...معتقدم با وجودی که بی‌ینال مجسمه‌سازی کم‌آسیب ندیده، در نهایت، نمایش یک فضای کاملا منفعل بود، مملو از آثاری که لبه‌هایی کند و نرم داشتند و به هیچ‌جا آسیبی نمی‌رساندند.

نادری‌پور: خواهش می‌کنم. واقعیت این است هر رفتار غیرانسانی را نمی‌توان مثل تقدیر، مثل مرگ یا حقایق واقعی زندگی پذیرفت. رفتارهای غیرانسانی و فجایع برای همیشه بشریت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شما خودتان استاد هنر هستید و می‌دانید که هنوز نمی‌شود از هنر گفت و در مورد تأثیرات جنگ جهانی صحبت نکرد. تا می‌خواهیم حرف بزنیم باید از فجایع صحبت کنیم. فجایعی که ما هم نمی‌توانیم و نباید از کنار آن ساده بگذریم. بعد از این‌که یک تعدادی از هنرمندان از فجر استعفا دادند، نظر حاکمیت نسبت به هنرمندان تجسمی جلب شد. متوجه آن سرمایهٔ اجتماعی و قدرتی شدند که هنرمند تجسمی در اختیار داشته و معمولاً از آن استفاده نکرده و این حساسیت را بالا برد. و تبعاتی هم دارد. فارغ از موضع شخصی خودم هم افرادی که در بی‌ینال شرکت کردند و کار ارائه دادند و هم کسانی که در بی‌ینال‌ها شرکت نمی‌کنند و آنها را تحریم می‌کنند، نظرات هردو و مواضع آنها را می‌بینم و می‌شنوم. مسئله این است که ما چطور می‌توانیم این روند را هدفمند کنیم. اگر شرکت می‌کنیم یا شرکت نمی‌کنیم، آیا قرار است به حرکتی تبدیل شود؟ چطور قرار است موضع‌گیری ما جایی خوانده شود، شنیده شود و تأثیر خود را بگذارد؟ به همین خاطر است که مثلاً معتقدم با وجودی که بی‌ینال مجسمه‌سازی کم آسیب ندیده، در نهایت، نمایش یک فضای کاملاً منفعل بود، مملو از آثاری که لبه‌هایی کند و نرم داشتند و به هیچ‌جا آسیبی نمی‌رساندند. فضایی بود پر از آثاری که فقط ذکر مصیبت می‌کردند. هیچ کاری از پیش نمی برند، شکافی را به‌وجود نمی‌آوردند. البته متوجه تعدادی از آثار هستم که اینگونه نبودند. درخصوص فضای کلی دارم صحبت می‌کنم.

درخصوص مکان بی‌ینال هم باید اضافه کنم که هرچند که من خودم به این اشاره داشتم که بی‌ینال باید به مکان‌های جدید برود و جایی را تصرف کند، حضور در کنار اداره کل هنرهای تجسمی، تصرف آنها بود، نه تصرف ما. اتفاقی هم که افتاد را داریم می‌بینیم، ما بی‌استراتژی و بی‌دفاع در جایی قرار گرفتیم که خوب، آسیبِ جدی دیدیم. از ایستادگی‌ای که بچه‌ها کردند واقعاً خشنودم و اصلاً آن را نادیده نمی‌گیرم. بی‌انصاف نیستم! اما طبعاً اگر در بخشی از شهر همین آثار چیدمان می‌شد، آن‌وقت جمع کردن بی‌ینال و حذف کردن هر اثر هزینهٔ خیلی بیشتری برای نهاد سانسورچی داشت، که ما این امتیاز و این امکان را همان ابتدا با قرارگیری در تالار وحدت از خودمان سلب کردیم.

صنعتی: البته من درخصوص حذف آثار باید بگویم که از طریق ممیزی اتفاق نیفتاد. یک تعرضی بود از طرف کسانی که از مجلس آمدند.

نادری‌پور: بله من منظورم کلاً بحث سانسور و حق آزادی بیان است. شما درست می‌فرمایید. این‌که اصلاً نهادی که متولی این کار نیست و یک‌دفعه می‌تواند به بی‌ینال شبیخون بزند و تک به تک آثار را از اول بررسی کند و به نهادی که متولی این کار هست بفهماند که شما به اندازهٔ کافی مسئولیت خود را انجام نداده‌اید و ما می‌آییم و دخالت می‌کنیم و به شما یاد می‌دهیم که اثر هنری خوب چه اثری هست، خوب این یک رفتار جدید و سانسور خیلی جدی است.

صنعتی: فقط یک مطلب هم در ادامه این صحبت بگویم که ما مسئله‌ای که در ادامه این بی‌ینال داشتیم، این بود که تعدادی افراد در بخش فراخوانی شرکت کرده بودند و مطالبه داشتند، باید آنها را هم درنظر می‌گرفتیم. بنابراین شاید اگر می‌خواستیم روند دیگری را درنظر بگیریم باید شخصی عمل می‌کردیم، و در موقعیت متولی نمی‌توانستیم این کار را بکنیم چون باید به این هنرمندان پاسخگو می‌بودیم.

نجم‌الدین: تا اینجا آن‌قدر چالش‌ها سایه انداخت که خود بی‌ینال و محتوای آن درست دیده نشد. اگر موافق هستید روی خود چالش‌های محتوایی تمرکز کنیم. شاید هم نقطهٔ شروع خوب رویکرد بی‌ینال باشد، که در بی‌ینال‌های مختلف رویکردهای مختلف می‌بینیم و این بی‌ینال با رویکرد «روند» وارد شد. همین‌جا خودش را نشان می‌دهد که هیئت‌های انتخاب چه سهمی از مداخله‌گری را قرار است در این بی‌ینال‌ها انتخاب کنند و این بی‌ینال چطور گذشته است. جایی ممکن است ببینیم که در پرورش موضوع درواقع جلساتی برگزار می‌کنند، جایی در انتخاب خیلی محبوس و بسته برخورد می‌کنند که خیلی خیلی نزدیک این مفهوم پیش رفتیم، جاهایی هم نگاه باز یا متکثری را انتخاب می‌کنند، ظرفیت خود آن واژه یا آن تم هم می‌تواند آن را تعیین کند. از نزدیک هر سه این موضوع را تجربه کرده‌اید. خواهش می‌کنم خانم نادری‌پور عزیز بحث را شروع کنند.

نادری‌پور: فکر می‌کنم اول لازم است درمورد همکاری‌ام با این بی‌ینال صحبتی داشته باشم؛ رابطهٔ من با این بی‌ینال هشتم که رابطهٔ تیره‌ای است و تعریفی هم ندارد. من همزمان با این‌که دوستان در هیئت‌مدیرهٔ یازدهم شروع به کار کردند به شورای سیاست‌گذاری دعوت شدم و تا مدتی هم در جلسات کنار آنها حضور داشتم. بعد از دیدن پروپوزال دبیر این بی‌ینال و به خاطر اشکالات جدی که به ساختار آن وارد بود -و الان میبینم که درست دیده بودم- از بی‌ینال خداحافظی کردم. همان‌جا دیدم نمی‌توانم کنار بی‌ینالی بایستم که این مشکلات جدی را در ساختار دارد. چیزی که فکر می‌کنم بعد از فجایعی که بر سر این بی‌ینال آمد هنوز نمی‌شود از مشکلات جدی که در ساختار خود داشت، چشم‌پوشی کرد. یعنی این بی‌ینال هرچند کرونا گرفت، اما از بیماری‌های زمینه‌ای رنج می‌برد که لازم است به آن نگاه کنیم. من این را چندباره اینجا می‌گویم، چون واقعاً به این قائلم که هیچ رویدادی را خارج از زمینهٔ اجتماعی‌اش نمی‌توان بررسی کرد. بی‌ینال هشتم هم خارج از اوضاعی که وجود داشته و اتفاقاتی که مسلسلی و پشت هم بر سر آن آمده، نمی‌توان دید و این کمال بی‌انصافی است که تمام زحماتی که این صد نفر کیوریتور و هنرمند و دست‌اندرکار این بی‌ینال کشیدند، بخواهم نادیده بگیرم. من درگیر برگزاری رویدادهایی بوده‌ام و می‌دانم که برای برگزاری چنین رویدادی چه تعداد آدم نازنین باید خون دل بخورند

تا به نتیجه برسد. واین چیزی نیست که از آن چشم‌پوشی کنم. اما به‌هرحال به همین دلیل برای من مسئلهٔ بی‌ینال خیلی جدی است. نمی‌توانم به این‌که خوب فقط برگزار کردیم و دست‌مان درد نکند، قانع شوم. این خیلی برای ما کم است. برای بی‌ینال اول، دوم و سوم شاید! ولی فکر نمی‌کنم در بی‌ینال هشتم صرف این‌که توانستیم سرمان را بالای آب نگه داریم و خفه نشویم و نمیریم به خودمان هورا بگوییم و مدال شناگری بدهیم. این‌طور نبوده. فکر می‌کنم ما چیزی بیشتر، از این بی‌ینال انتظار داشتیم، و صحبت کردن درمورد آن می‌تواند به ما کمک کند که از همین الان برای بی‌ینال نهم تصمیمات جدی‌تری بگیریم. تصمیماتی که کمک‌مان کند که این روند را درست درپی بگیریم.

همان‌طور که گفتم من در شورای سیاست‌گذاری این بی‌ینال حضور داشتم. خانم دارابی لطف کردند یک چیزی را یادآوری کردند، پس من هم الان یادآوری می‌کنم. آقای امیرعلی قاسمی همراه با من در این شورای سیاست‌گذاری بودند و زحمات زیادی کشیدند و ایشان هم اواخر سال ۹۷ تقریباً همزمان با من از شورای سیاست‌گذاری کناره‌گیری کردند. یکی از مهم‌ترین مسائلی که من نسبت به آن در این بی‌ینال نقد داشتم و الان هم میبینم که اشتباه نمی‌دیدم، بحث کیوریتوری بود. می‌دانید که ما همیشه درمورد این موضوع صحبت کرده بودیم. بی‌ینال هشتم باید بیشتر به سمت رویکردی برود که هنرمندها را انتخاب و آنها را حمایت کند، نباید به عنوان یک نهاد بالادستی بنشیند و کارها را نگاه کند و بگوید، بله شما بیا و شما نیا؛ بلکه باید در روند کارها دخیل باشد و به نظرم همهٔ این‌ها در ابتدا و در صحبت روی میز خیلی هم خوب بود. اما واقعیت این است که چیزها از شکل انجام شدن خود جدا نیستند. شما نمی‌توانید اسم کیوریتور را بیاورید و بعد آن را تقلیل بدهید به دستیار. شما نمی‌توانید بگویید کیوریتور اما از افرادی استفاده کنید که تاحالا سابقهٔ این کار را نداشتند. شما نمی‌توانید به مفهوم واقعی کیوریتوریال بودن یک بی‌ینال وفادار باشید اما شرایط و زمینهٔ ظهور و بروز آن را فراهم نکنید؛ چیزی که من فکر می‌کنم خیلی آسیب جدی زد.

نگار نادری‌پور: ... شما نمی‌توانید اسم کیوریتور را بیاورید و بعد آن را تقلیل بدهید به دستیار. شما نمی‌توانید بگویید کیوریتور اما از افرادی استفاده کنید که تاحالا سابقهٔ این کار را نداشتند...

یکی دیگر از مشکلات جدی این بی‌ینال این بود که از رویکردهای اصلی که خودش در نظر گرفته بود فاصله گرفت و نتوانست ابداً به آنها وفادار بماند و اگر بخواهیم در یک جمله بگوییم، مشکل عدم وضوح و شفافیت در روند آن بود. «روند»، چیزی که مسئله اصلی بود، و واقعیت این است که الان از خیلی‌ها سوال کنید، دقیقاً نمی‌دانند آثار از کجا و به چه شکل انتخاب شدند و به کجا رسیدند. چه‌کسی آنها را انتخاب کرد و چرا انتخاب کرد؟ این وحشتناک است و تیر خلاص است به یک بی‌ینال. بی‌ینال چیزی غیر از یک ساختار که قرار است مشکلی را حل کند و به هدفی نائل شود نیست. اگر این را از بی‌ینال بگیریم چیزی از آن باقی نمی‌ماند. هدفمند بودن و مشخص بودن روند بی‌ینال چیزی بود که در بی‌ینال هشتم از کف دادیم. باز اشاره می‌کنم متوجه صدماتی که از بیرون به این بی‌ینال وارد شد هستم. اما فکر می‌کنم، همان‌طور که گفتم، مشکلات اساسی در پروپوزال دبیر و بعداً در روند اجرایی آن داشتیم. متأسفانه «روند» با این‌که موضوع خیلی جذابی بود وخیلی جای کار داشت و می‌توانست یکی از بهترین تم‌های انتخابی برای بی‌ینالی باشد، مثلاً بعد از بی‌ینال هفتم می‌توانست زمینه را برای شکل دیگری از کار باز کند و خیلی انتخاب هوشمندانه‌ای بود، ابداً آن‌گونه دیده نشد. تقلیل پیدا کرد به نشان دادن روند ساخت مجسمه! و این سطحی‌ترین نوع برخورد با روند بود. ببینید ما می‌توانیم روند را در اشکال مختلف ببینیم، از روند شکل‌گیری ایده، از روند خود هنرمند به عنوان یک پدیده، و روند شکل‌گیری یک اثر .... اما این متأسفانه تقلیل پیدا کرد به روند تولید اثر و پروسهٔ ساخت مجسمه. مسئلهٔ دیگر این که روند می‌بایست در کل این نمایش، در کل این بی‌ینال جاری می‌بود، چیزی که اصلاً شاهد آن نبودیم. الان در یک‌سری متن‌ها و صفحاتی که در اینستاگرام می‌بینیم، یک تیم یا یک نفر دارند صادقانه تلاش می‌کنند از هنرمندانی که در آن بی‌ینال شرکت کردند و در حین کارکردن آنها تصاویری می‌گیرد و ارجاعاتی می‌دهد به این‌که قبلاً چطور فکر می‌کردند. ولی این کافی نیست. این سطحی‌ترین لایه‌ای بود که می‌شد با آن برخورد کرد و خوب، جای تأسف دارد.

مسئلهٔ دیگری که خیلی به این بی‌ینال آسیب زد، گذشته از این‌که ما مجبور شدیم -حالا من سر آن هم نقد دارم- کجا بی‌ینال را برگزار کنیم، این است که ما حتی در چیدمان آثار هم این روند را کلاً نادیده گرفتیم. ما آثار درخشانی در این بی‌ینال داشتیم که در ذات خود روند محور بود. آثاری که می‌توانستند بی‌ینال را نجات دهند. اما با آن چینشی که انجام دادیم آن آثار را نابود کردیم. اجازهٔ دیده شدن و شنیده شدن را به آنها ندادیم. و فاصلهٔ آثار را با هم رعایت نکردیم. ببینید در این بی‌ینال برخلاف تمام بی‌ینال‌هایی که تا الان داشتیم، تعداد آثاری که از طریق غیرفراخوانی وارد شدند در حداکثر قرار دارد. پیش از این بینال ها با تعداد زیادی آثار فراخوانی و یک تعداد قلیلی دعوتی برگزار می شدند. اما این تمایز هم دیده نشد. مسئلهٔ دیگر کار با گالری‌هاست. کار با گالری‌ها می‌توانست نقطهٔ ضعف این بی‌ینال نباشد، درصورتی که بی‌ینال استراتژی و محافظت لازم را در مقابل گالری‌ها داشته باشد. آثاری در بی‌ینال توسط گالری‌ها وارد شدند که امکان نداشت از فیلتر فراخوانی رد شوند. و این یک آسیب جدی است. در بی‌ینالی که قرار است تنظیم‌کنندهٔ رفتار گالری‌ها و بازار و حراج باشد، یک‌دفعه مسیر و جایی را باز می‌کنیم و به گالری می‌گوییم شما بفرمایید تصمیم بگیرید که چه کاری در بینال باشد! شنیدم که دوستان گفتند که ما خودمان را هم گزینش کردیم. می‌دانم که در مرحلهٔ دوم این اتفاق افتاد. من وضعیت نیم‌نزدیکی به این بی‌ینال داشتم و چیزهایی شنیدم، می‌تواند بعضی از آنها هم اشتباه باشد. ولی آن ابتدا که از طرف بی‌ینال با گالری‌ها تماس گرفته می‌شد، بعضی از گالری ها این را به‌عنوان یک امتیاز و جایزه تلقی کرده بودند و با هنرمندهای خود وارد مذاکره می‌شدند که فلانی، تو که سوال می‌کردی ما برای تو چکار کردیم یا نکردیم؟ اینک تو را می‌خواهیم ببریم به بی‌ینال مجسمه‌سازی! قرار ما این نبود. قرار نبود بی‌ینال چنین نقشی ایفا کند! و این یک آسیب خیلی جدی بود.

از آن‌طرف آثاری را دعوت کردیم که مشخص نیست براساس کدام بیانیه و استراتژی وارد شده اند. می‌دانید، واقعیت این است که قابل دفاع‌ترین آثار هنوز آثار فراخوانی در این بی‌ینال هستند. آثاری که دلت می‌خواهد در مورد آنها حرف بزنی و به آنها نگاه کنی. هرچند در آثاری هم که از طریق کیوریتورها یا دعوتی‌ها آمدند آثار درخشانی وجود دارد. من همه را با یک چوب نمی‌رانم اما اگر بخواهیم آمار بگیریم، هنوز می‌بینیم آثار فراخوانی جالب‌تر و موفق‌ترند. این نقطهٔ شروع خوبی نیست. برای مایی که سال‌ها تلاش کردیم، بینال در اولین برخورد با کیوریتور وابدهد! در اولین برخورد خیلی ضعیف عمل کند! میتواند موضع ما را برای همیشه تضعیف‌کند. هرچند که من امیدهای جدی به بی‌ینال نهم دارم. البته که این بی‌ینال اولین بی‌ینال ما نبوده و آخرین بی‌ینال ما هم نیست. بی‌ینال هشتم نقاط قوت جدی هم دارد. اما این نقاط ضعف ربطی به خیلی از اتفاق‌ها و بلاهای طبیعی و غیرطبیعی ما نداشت. این‌ها مشکلات ساختاری در دل همین بی‌ینال بود، که نگاه نکردن به آن باعث می‌شود ما مرتباً تقصیر را از گردن خود به گردن بقیه بیاندازیم. ما در خیلی از مشکلاتی که در این بی‌ینال وجود دارد، مقصریم. هرچند رفتار غیر انسانی و غیراخلاقی و غیرقانونی افرادی که به بی‌ینال ما شبیخون می‌زنند و پای خود را وسط می‌گذارند و هرکاری که دل‌شان بخواهد در بی‌ینال انجام می‌دهند دیگر به ما اجازه نمی‌دهد که بتوانیم به مسائل جدی هنر بپردازیم. یک آسیب جدی بی‌ینال هشتم همین است. ما الان باید بتوانیم اینجا بنشینیم و راجع‌به تک تک آثار حرف بزنیم، همدیگر را در بحث ها و نقدهای هنری به صلابه بکشیم. اما مسئلهٔ جدی‌تری اتفاق افتاده که تمام توجه ما را به خود جلب می‌کند.

درخصوص مکان بی‌ینال، که یک بحث قدیمی و ریشه دار است. در جریان هستم که از دورهٔ هیئت‌مدیرهٔ آقای قشقایی، یعنی دورهٔ نهم، به شهرداری و به سازمان بازرگانی درخصوص این که یکی از سالن‌های نمایشگاه بین‌المللی را جهت برگزاری بینالها به ما بدهند نامه‌نگاری‌هایی کردند. چرا یکی از سالن‌های نمایشگاه بین‌المللی در اختیار انجمنها نیست؟! که بتوانیم در آن نمایش‌هایمان را داشته باشیم. این درخواست در دورهٔ من دوره دهم هم دنبال شد. در دوره یازدهم چون خودم ابتدا در جلسات سیاست‌گذاری حضور داشتم. در دفتر مدیر کل ارشاد، این را درخواست را مطرح کردیم. و گفتند که باشد، و اگر شد در چنین جایی اجرا کنیم.... شما فرض کنید هرکدام از این آثار اگر امکان عرض اندام و نمایش در یکی از آن سالن‌ها را داشت چه دنیایی بود! چقدر متفاوت بود! هر کدام از این آثاری که امروز در آن شلوغی و بی‌نظمی و تراکم، از شخصیت و امکان ابراز وجود شخصی خود تهی شده است، می‌توانست در آن سالن چه نمایی داشته باشد! چه تأثیر بیشتری داشته باشد!

شاید بهتر باشد بحث بچرخد و باز برگردیم من باز درمورد بی‌ینال هشتم صحبت دارم.

نجم‌الدین: خانم دارابی عزیز شما هم اگر صحبتی دارید، بفرمایید.

دارابی: اول که این روحیهٔ صنفی و دلسوزانهٔ نگار را تحسین می‌کنم و امیدوارم خدا تو را برای مجسمه‌سازی ایران نگه دارد! و اما دربارهٔ مکان حتماً می‌خواستم صحبت کنم. می‌خواهم خیلی رک و راحت بگویم که امیدوارم که این دوسالانه که با این وضعیت اتفاق افتاد، یک بار برای همیشه این را روشن کرده باشد که مکان‌هایی که برای هنر تجسمی ساخته نشده‌اند، امکان ندارد بتوانند میزبان رویدادهای بزرگ تجسمی باشند. توضیح خواهم داد. ببینید، برای مکانی مثل تالار وحدت، ممکن است و این اتفاق هم می‌افتد، که یک اثر، دوتا اثر، مکان‌ویژه/ site-specific طراحی شود، با توجه به وضعیت فیزیکی، جغرافیایی، تاریخ، خاطرهٔ جمعی آن مکان، اثری که دیده شود و تمرکز بر روی اثر باشد. ولی مگر می‌شود ما هشتاد اثر را ببریم، هشتاد تا بوده آقای صنعتی؟

صنعتی: نه نزدیک نود تا بود. هشتادوچهار هنرمند، فکر می‌کنم نزدیک نود اثر باید بوده باشد.

دارابی: بله. شما نود اثر را ببرید در فضایی که اصلاً برای حضور اثر تجسمی طراحی نشده، اگر هم فضاهایی دارد که قرار است اثر هنری در آن عرض اندام کند، پیشاپیش آن آثار آنجا هست. آنجا آثار باشکوهی از نقاشان مدرن داریم. روزی که من با یکی از دوستانم آمدیم نمایشگاه را دیدیم، صادقانه بگویم که بیشتر از دیدن آثار علی‌اکبر صادقی ذوق کردیم و یک‌سری از کارهایی که به‌طور معمول آدم نمی‌تواند آنها را ببیند را دیدیم. خوب، این برای یک بی‌ینال خوب نیست. پاگرد و راه‌پله جای گذاشتن مجسمه نیست. این کار را حقیر و کوچک می‌کند. اصلاً من می‌خواهم بگویم که دانش کیوریتوری را نداریم. من خودم ادعا می‌کنم، ندارم. راحت و با صراحت می‌گویم. بعضی وقت‌ها به من می‌گویند و داخل رزومهٔ من می‌نویسند «کیوریتور». من می‌گویم کیوریتور نیستم و اصلاً درسش را نخوانده‌ام. شاید جاهایی به ضرورت آن را انجام دادم. این یک علم است. چرا ما این را نادیده می‌گیریم؟ چرا وقتی هم دوستانی می‌آیند و کارگاه‌هایی می‌گذارند و در این زمینه کار می‌کنند، فقط دنبال مسائل تئوریک پیچیدهٔ این حیطه‌اند! بابا ما در الفبای این قضیه مانده‌ایم! من عذرخواهی می‌کنم. قصدم به هیچ‌وجه کوچک کردن کار دوستان نیست. این بی‌ینال خاص مشکلاتی دارد -همان‌طور که نگار به‌خوبی گفت- که مختص این بی‌ینال است. به‌خاطر همین که در درجهٔ اول یک مدیریت کلی در آن غایب است. شخصی مدیریت را برعهده داشته، برنامه‌هایی را پیش برده و بعد کنار گذاشته و دیگران مجبور شدند با آنچه که بوده، به‌قول دوست‌مان با تخته‌پاره‌هایی که در دست دارند، قایقی بسازند. حالا این‌که ما بیاییم به کار این‌ها ایراد بگیریم هنر نیست. ولی به‌هرحال وقتی داریم کاری را انجام می‌دهیم، یک حداقل‌هایی از این دانش را باید درنظر بگیریم. شاید وقتی این انتخاب جلوی راه این دوستان قرار گرفت، چاره‌ای نداشتند. من با این هدف دارم این حرف را می‌زنم که برای آینده بدانیم فضاهایی که برای اتفاقات تجسمی نیستند، نمی‌توانند میزبان رویدادهای تجسمی باشند. ممکن است الان کسانی به من خرده بگیرند و بگویند این همه کارخانه‌ها و فضاهای صنعتی بوده که به مکان رویدادهای بزرگ تبدیل شده‌اند. من می‌خواهم بگویم این‌ها «تبدیل» شده‌اند، تغییر کاربری داده‌اند، فضای آنها برای این کار مناسب‌سازی شده است. ما نمی‌توانیم این فضا را همان‌گونه که هست، نود اثر را در آن بچینیم.

محمدمهدی صنعتی: ...شورای دبیران در اصل از نیمه راه وارد شد و خیلی از مشکلات را که می‌خواست قدم در تصحیح آن‌ها بگذارد با موانع دیگری مواجه می‌شد. بارها تا مرز تعطیلی پیش رفت. چانه‌زنی‌های ما چندسویه بود.

نکتهٔ دیگر این که آن فضاهای صنعتی، تهی از عواملِ بصریِ به این اندازه بارز و واضح هستند. یک اثری که پس‌زمینهٔ آن مثلاً کار علی‌اکبر صادقی با آن همه کیفیات تجسمی است خوب معلوم است که نمی‌تواند خودش را نشان دهد. ببینید، مثلاً من خودم را مخاطب تخصصی هنر می‌دانم. سال‌هاست کار من دیدن است. هنرمند نیستم. کارم دیدن است. ولیکن واقعاً نتوانستم ارتباط برقرار کنم. بعضی از کارها را که بعداً دوستانی گفتند که نکتهٔ این کار این بود من نتوانسته بودم با آن کار ارتباط بگیرم. به خاطر چینش واقعاً مسئله‌داری که وجود داشت. رعایت یک چیزهایی هم واقعاً ارتباطی به این فضا ندارد. شما کاری را که باید می‌گذاشتید روی زمین، روی پایه قرار دادید و بر عکس. این‌ها را واقعاً لازم است که بدانیم.

ولی من اینجا می‌خواهم اگر فقط یک حرف در این پادکست بزنم و مورد توجه قرار بگیرد، این است که ما به مکان‌های نمایش‌گذاری هنر نیاز داریم. این مطالبهٔ نه‌تنها جامعهٔ هنریِ ما، بلکه کل جامعهٔ ماست. چه چیزی باید زندگی‌هایِ ما را غنا ببخشد؟ واقعا در ازای رشدی که جامعهٔ تجسمی ایران در چهل سال اخیر داشته، که شایان توجه است، واقعاً چقدر فضا از طرف سیستم اضافه شده؟ ببینید خود موزهٔ هنرهای تجسمی گنجینه‌ای دارد که در غرب بی‌نظیر است. ما یک گنج عجیبی داریم. خوب این همیشه در انبار است. اگر هم بیرون بیاید یک بخش خیلی کوچکی از آن می‌تواند در آنجا جای گیرد. این نهادها باید فضاهای دیگری داشته باشند که ما هنر مدرن ایرانی را در آنجا نمایش دهیم. پس هویت هنری ما کجا باید دیده شود؟! من هر وقت می‌روم استانبول گریه می‌کنم. حالا نمی‌گویم برویم پاریس و برلین. آنجا در موزهٔ مدرن تمام سیر هنر مدرن‌شان هست. می‌توانم بگویم هنر مدرن ما قوی‌تر از آن اتفاقات در آن افتاده است؛ و ما جایی برای نمایش آن نداریم. شما الان اگر بخواهید درس بدهید، بچه‌ها کجا باید نمونه‌های آنها را ببینند؟ ما به این فضاها احتیاج داریم و تا زمانی که نداشته باشیم این بحران را خواهیم داشت.

صنعتی: من هم موافقم و این‌ها نقدهای خیلی درستی هستند. این بی‌ینال شاید با همه مسائلش باید چیزی را انجام می‌داد و خطا می‌کرد و به مشکلات برمی‌خورد، تا ببینیم که آیا می‌توانیم. این آغازی است برای این‌که روندی باشد که ترمیم شود تا شکل درستی پیدا کند. این را هم متذکر شوم که شورای دبیران در اصل از نیمه راه وارد شد و خیلی از مشکلات را که می‌خواست قدم در تصحیح آن‌ها بگذارد با موانع دیگری مواجه می‌شد. بارها تا مرز تعطیلی پیش رفت. چانه‌زنی‌های ما چندسویه بود. مثلا در بحث گالری‌ها، هم شورای دبیران وهم دبیر اجرایی مشکل داشتند، یعنی احساس کردیم که سوءتفاهم پیش آمده و گالری‌ها مسیر را در گزینش آثار دارند اشتباه می‌روند. اما این به نظر من یک مشق بود. خیلی جاها باید آسیب‌شناسی شود، خیلی جاها هنوز پتانسیل آن در مسیر وجود ندارد. در بحث کیوریتوری قرار بود فراخوانی رخ دهد و کیوریتورها پروپوزال بدهند. شاید در ابتدای حرکت به مشکلاتی برخورد یا مسائلی پیش آمد که مسیر تغییر کرد. بحث کیوریتورها قرار بر انتخابی نبود و باید فراخوانی می‌شد. درمورد مکان هم شرحی دادم از این ماجرا که چه اتفاقی افتاد. من فکر می‌کنم در این چهار ساله به جز یک فضای صبا، هیچ فضای دیگری برای هنرهای تجسمی ساخته نشده است واین فقر واقعاً احساس می‌شود.

دارابی: فرهنگ‌سراهای زیادی ساخته شده ولی همه دست شهرداری هستند.

صنعتی: بله دقیقاً. در بحث دعوتی‌ها هم در شرایط دشواری قرار گرفتیم، این را از باب روشن‌گری می‌گویم، ما هم‌زمان در حال چانه‌زنی و حقق‌طلبی با ارشاد و موسسه توسعه تجسمی بودیم و شدیدا درگیر این موضوع و ار آن طرف هم در حال رایزنی با مدعوین و باید کار هم سریع پیش می‌رفت و زمان هم خیلی نداشتیم، به خیلی‌ها گفتیم، نیامدند و دلایلی آوردند مبنی بر این‌که دیر گفتید و با ما صحبت نشده و نمی‌خواهیم شرکت کنیم. من احساس کردم که دوتا مسئله وجود داشت. این نظر من است که بعد از یک وقفه شش ساله بین دو بی‌ینال برخی از هنرمندان ما در بی‌ینال هفتم تخلیه شدند. یعنی بی‌ینال بعد از مدت‌ها باز شد و در موزه هم برگزار می‌شد و شرایط هم خیلی مهیا بود و وقایع سیاسی آن‌چنانی هم نبود و هنرمند هم در موقعیت موضع‌گیری قرار نداشت. طبعا شاید احساس ضرورت ندیدند که در بینال بعدی آن هم در این شرایط سخت شرکت کنند. یعنی من عنوان آن را قهر نمی‌گذارم. شاید عدم میل بود، خب یک تعدادی هم استقبال کرده و شرکت کردند.

دارابی: من یک سوال از شما دارم. مثلاً شاید بد نباشد درمورد این صحبت کنیم. تعداد کارها واقعاً زیاد بود. من می‌خواهم بگویم حضور برخی از کارها واقعاً توجیهی نداشت یعنی هر قدر نگاه می‌کردیم که چه چیزی در این اثر وجود دارد، متوجه نمی‌شدیم. لیبل‌ها هم واضح نبودند. یعنی بعضی جاها واقعاً نتوانستیم بفهمیم اثر مال کدام بخش است. واقعاً کارها زیاد بود. این تعدد آسیب‌زده بود. باعث می‌شد یک‌سری کارهایی که واقعاً ارزشمند هستند، دیده نشوند. شما در این زمینه چه توضیحی دارید؟

نادری‌پور: فکر نمی‌کنم آقای صنعتی قرار باشد به همهٔ این‌ها توضیح دهند، ولی چون داریم مسئله را باز می‌کنیم، اشاره میکنم. همهٔ ما در هیئت‌های انتخاب حضور داشته ایم. وقتی انتخاب می‌کنیم، ناخودآگاه یک‌سری ژانربندی‌ها انجام می‌دهیم. مثلاً میگوییم از این تیپ کار، این، این و این‌ها شبیه هم هستند و بعضی از این‌ها را به نفع بعضی که بهتر هستند کنار می‌گذاریم، یعنی از یک تیپ کار صد مدل را نمی‌آوریم، چون متوجهیم که بینِ این‌ها یکی هست که از بقیه بهتر است، جان کلام را دریافته، صحبت کرده، کار ارائه داده، روند آن همین است، و اتفاقاً یک نوآوری خاصی هم دارد. در این بینال، از یک تیپ و ژانر، چندین کار مشابه می‌دیدیم.

مسئلهٔ دیگر این بود که بعضی از کارها جوری کنار هم چیده شده بودند که انگار چون فقط شکل و شمایل آنها شبیه هم است، باید پیش هم باشند. مدتی طول کشید که من یک عده را قانع کنم که والله این‌ها کار دو نفر است، هرچند که هر دو با فلان متریال کار شده، افراد محترمی که بینال را چیدند، فکر کردند باید نزدیک هم بگذارند. ولی اتفاقاً باید دور از هم می‌گذاشتند. چون باعث می‌شد لیبلِ دیگری خوانده نشود. تصور می‌شد این کار از اینجا که شروع شده تا ته سالن ادامه دارد اما ادامه نداشت. لیبل‌ها اصلاً در کنار کارها نبود و خوانده نمی‌شد.

درخصوص عدم شرکت در بی‌ینال صحبت کردید. من به بی‌ینال دعوت شدم. واقعیت این است که برای من حضور در بی‌ینال افتخار است. که دوباره در بی‌ینال کار بگذارم، جایزهٔ آن را ببرم. اما وقتی بی‌ینال جایزه ندارد، چرا باید شرکت کنم؟ یک بی‌ینال چرا نباید جایزه داشته باشد؟ سوال من این است، آیا ما انتخاب و داوری انجام می‌دهیم یا نه؟ انجام می‌دهیم. چون از بین سیصد تا کار نود اثر را، انتخاب کردیم. پس داوری انجام می‌دهیم. فقط نمی‌خواهیم پای آن بایستیم. این بی‌ینال یک مشکل بزرگ دارد که همه می‌گویند تقصیر من نبوده. شما می‌شنوید، آنهایی که به شورای سیاست‌گذاری آمدند می‌گویند، نادری‌پور بوده که سیاست‌گذاری کرده، درحالیکه استعفای من به دلیل مخالفتم با سیاستگذاری و پروپوزال بود. انگار این بی‌ینال را هیچ‌کس نمی‌خواهد. افتاده روی زمین.

نگار نادری‌پور:... واقعیت این است که برای من حضور در بی‌ینال افتخار است. که دوباره در بی‌ینال کار بگذارم، جایزهٔ آن را ببرم. اما وقتی بی‌ینال جایزه ندارد، چرا باید شرکت کنم؟ یک بی‌ینال چرا نباید جایزه داشته باشد؟

صنعتی: این مورد خیلی مشخص است. جایزه در دوره دبیری آقای بخشی حذف شد. باید از خود ایشان پرسید. من اولاً بگویم که در موقعیت پاسخگویی نیستم و نمی‌توانم باشم. خودم هم نقدهایی دارم. بخش‌هایی را در جریان نیستم و بخش‌هایی هم توضیح دارد.

درمورد بخش جایزه، دبیر آن را حذف کردند. این‌ها هم واقعیت‌های این بی‌ینال بود، یعنی شورای دبیرانی که می‌آید برای حفظ و صیانت ناچار است از یک روندِ هم پیروی کند. این روند البته زاییده آن بستر پژوهشی و جلسات بوده و این‌طور نیست که همه را بیندازیم گردن مثلاً آقای دبیر. اما چیزی که وجود داشت، ما فکر کردیم که جایزه را برگردانیم، ولی دیدیم راهی برای این مسئله وجود ندارد. حتی به این فکر می‌کردیم که می‌توانیم به زیر سی‌وپنج سال آن را اختصاص دهیم یا حتی پیشنهاد خود من این بود که اگر نمی‌خواهیم جایزه هم بدهیم، سه نفر را برای رزیدنسی انتخاب کنیم.

نادری‌پور: من و چند نفر از دوستانم تصمیم گرفته بودیم به چندتا کار جایزه بدهیم. اگر این اتفاقات نهایی پیش نمی‌آمد، ما خودمان به‌صورت خودجوش پا پیش گذاشته بودیم و به تعدادی از کارها جایزه می‌دادیم. با بی‌ینالی که با سیاستهای آن مخالفم، با روندی که اصلاً موافق نیستم، اما باز تصور می‌کنم که هنرمند می‌بایست دیده شود. باید به او گفته شود که این کار تو در این زمینه درخشان بوده و ما متوجه شدیم. می‌دانید این جایزه دادن‌ها در دنیای امروز برای انتخاب بهترین یا بدترین نیست، بلکه زمینه‌سازی برای هنرمند و اثری است که فکر می‌کنیم قابلیت گسترش دارد، امکان این‌را دارد که به دنیای جدیدی منجر شود، کار جدیدی انجام دهد، چیزی به هستی اضافه کند. این‌که ما پشت سر "هنر معاصر جایزه ندارد" قایم شویم واقعا یک رفتار سطحی با بحث معاصر است.

صنعتی: در بحث بی‌ینال نظر شخصی من این است و اگر اشتباه نکنم شما هم خانم نادری این صحبت را داشتید که ورود به بی‌ینال خودش یک جایزه است، یعنی بی‌ینال باید در چنین قواره‌ای اتفاق بیافتد. و این‌که بهتر-بدتری در چه سطحی اتفاق بیافتد، خودش جای بحث دارد. اساساً رتبه‌بندی کردن در یک گردهمایی این شکلی هنری، تحت عنوان بی‌ینال فکر نمی‌کنم در دنیا هم مرسوم باشد و به نظرم رفتاری جشنواره‌ای است. جایزه چه ماهیتی دارد؟ این‌که میدانی باز شود برای جوان‌ترها و تشویق شوند. من خودم را خیلی در موقعیت نظر دادن در این مورد نمی‌بینم، ولی فکر می‌کنم بحث جایزه، احتیاج به موقعیت و زمان خودش دارد و باید روی آن خیلی صحبت و هم‌اندیشی شود.

دارابی: من یک سوال دارم. نگار جان شما گفتید ما می‌خواستیم جایزه بدهیم، منظورتون از ما چه کسی بود؟

نادری‌پور: من و دو نفر دیگر از هنرمندان.

دارابی: ببینید من می‌خواهم اینجا از این صحبت نگار یک ماهی بگیرم. این‌که واقعاً چقدر خوب می‌شد و خوب می‌شود وقتی رویدادی برگزار می‌شود، برخی از هنرمندان که به جایگاهی رسیده‌اند و شرایط مالی تثبیت شده‌ای دارند، بیایند و چنین کاری را انجام دهند. بگویند من این شخص را انتخاب می‌کنم و با بودجهٔ خودم در این حد در اختیارش قرار می‌دهم. من همیشه به این فکر کردم هنرمندانی که موقعیت‌های برجسته دارند، کارهایشان خیلی خوب فروش می‌رود، ای کاش از طرف خودشان یک جایزه بگذارند. هر دوسال یکبار یک جایزه‌ای را به جوان‌هایی بدهند.

نادری‌پور: البته شما لطف دارید. من که خودم را نه صاحب جایگاه میبینم، نه به لحاظ مالی توان خاصی دارم. ولی واقعیت این است که به عنوان یک همکار که متوجه هستیم به چه اندازه می‌تواند تلخ باشد که تو کارت را انجام بدهی و کسی نبیند، اینکه هیچ اثری نگذاری و جایی از تو صحبتی نشود، چه‌قدر دردناک است.

صنعتی: البته من یک نقدی کنم خانم نادری‌پور. یادم هست شما تأکیداً می‌گفتید که از بی‌ینال همیشه یک نفر خوشحال بیرون می‌رود. یادم هست که شما این موضع را داشتید...

نادری‌پور: نه، منظورم مسئله دیگری بود که هنوز هم از آن دفاع می‌کنم. حرف من این بود که وقتی یک بی‌ینال و یک رویداد به این بزرگی برگزار می‌کنیم، اگر تمام شرکت‌کننده‌ها، تمام داورها، تمام کسانی که نتوانستند وارد شوند و حتی نفر دوم و سوم ناراضی باشند و یک نفرِ راضی باشد، این به آن معنا نیست که بی‌ینال خوب انجام نشده یا شما کارتان را انجام ندادید. یک چنین رویدادی طبعاً مخالفینی دارد. در خصوص جایزه اضافه کنم که برای همین است که امروز به هرکسی جایزه‌ای می‌دهید، نیم صفحه، یک صفحه متن وجود دارد که ما چه‌چیزهایی را مد نظر قرار دادیم و برای چه این اثر را شایسته دریافت جایزه دیدیم. نظر هیئت داوران این بود که این خصوصیت کار شما، این مسئله‌ای که به آن اشاره کردید، رویکرد شما و نحوهٔ مواجههٔ شما یا غیره جالب و مورد توجه بوده است. هر تقدیر بیانیه‌هایی دارد که آن جایزه یا آن مقام را حمایت می‌کند و نشان می‌دهد که منظور چیست.

دارابی: یک نکته‌ای را هم من بگویم. می‌خواهم یک سوزن به خودم بزنم. و آن این که این دیده‌شدن که نگار می‌گوید، مسئله فقط هم جایزه نیست. شاید ما منتقدها هم سهمی داریم. من شخصاً شاید سهم خودم را ادا نکردم. شاید ما هم باید دقیق و حساس باشیم. می‌توانم به عنوان یک منتقد بگویم من این چهارتا کار را پسندیدم و دربارهٔ آنها می‌نویسم و برای آن هنرمند می‌تواند ارزشمند باشد. این را من می‌توانم به دوستان و همکاران دیگر هم بگویم که گاهی ما می‌توانیم با همین حرکت‌های کوچک حمایت کنیم و فرصت‌ها را به‌وجود آوریم یا حتی ممکن است بدون آن که بدانیم جوانی را از شرایط ناامیدی بسیار شدید نجات دهیم.

نجم‌الدین: درست است. یک نکتهٔ دیگری که این‌ها خیلی می‌توانند تعیین‌کننده باشند این است که نهادهای تأثیرگذار اقتصادی، گالری‌ها هم که وقتی این امتیاز را به آنها دادیم که دیده شوند، آنها چه تعهد متقابلی دادند؟ آیا آنها جمع شدند که یک جایزه‌ای را با هم بدهند؟ یا فرصت‌های نمایشگاهی را به برگزیدگان تعهد دهند؟ به‌هرحال همان‌طور که فرمودید بخشی از کار ما این است که این روابط را تنظیم کنیم. و این شاید راهی باشد برای بی‌ینال‌های بعدی که یک مقدار متوجه امتیازاتی باشیم که به بقیهٔ وجوه داریم می‌دهیم و در ازای آن می‌توانیم امتیازاتی برای اعضا و یا هنرمندان جوان داشته باشیم.

صنعتی: من هم امیدوارم. متاسفانه با دست درازی که در آخرین روزها به بینال شد خیلی چیزها به هم ریخت. خود من هم در آخرین لحظات انصراف دادم. امیدوارم اگر قرار است که بی‌ینال جان دوباره‌ای بگیرد و با یک سازوکار قدرتمند و تازه بیاید. این صحبت‌هایی که دوستان می‌گویند، خیلی مهم است و تک‌تک آنها باید بررسی شوند. هر چند که این روزها سرخورده‌ام و شاید ناامید اما خوشبین می‌مانیم که بدنه تجسمی بتواند یک دبیرخانه دائمی برای خود شکل دهد. یعنی بی‌ینال نهم باید از الان شروع می‌کرد، بلافاصله بعد از اتمام بی‌ینال قبلی. درمورد مکان این را هم بگوییم وقتی که پهنه رودکی در اختیار بی‌ینال قرار گرفت، صحبت‌ها و وعده و وعیدهایی هم داده شد. به‌هرحال توضیح دادم که در آنجا چه کشیدیم. در مراحل اجرایی با چیزی مواجه شدیم که بی‌ینال را در موقعیت خیلی بدی قرار داد. متوجه شدیم که متولیان تالار می‌گویند، تالار ثبت شده میراث است و... و حتی مانع کوبیدن یک میخ در دیوار می‌شدند. و واقعیتش این است که روزهای بسیار دشواری گذشت. خیلی مهم است که این اتفاقات در حافظه تجسمی ما بماند. که چه اتفاقاتی افتاد و چه بخشی از آن مربوط به متولیان بود، چه بخشی مربوط به اتفاقات پیرامونی بود. چالش‌هایی که با کارهای دیواری داشتیم! این‌که بخشی از چیدمان آثار در یک موقعیت ناگزیر قرار گرفت. من هم با تمام این نقدها موافقم. فقط می‌توانم بگویم که بسیار سخت گذشت. حتا تا سه هفته قبل از اجرا، به این سمت رفتیم که تعطیل شود. یعنی به مو بند می‌شد و بارها تا مرز تعطیل شدن پیش می‌رفت.

هلیا دارابی: ...ما به مکان‌های نمایش‌گذاری هنر نیاز داریم. این مطالبهٔ نه تنها جامعهٔ هنری ما، بلکه کل جامعهٔ ماست. چه چیزی باید زندگی‌های ما را غنا ببخشد؟ واقعا در ازای رشدی که جامعهٔ تجسمی ایران در چهل سال اخیر داشته، که شایان توجه است، واقعا چقدر فضا از ظرف سیستم اضافه شده؟

نجم‌الدین: یک نکته‌ای را هم من اشاره کنم که شاید بد نباشد که روی آن صحبت شود. بحث استیتمنت‌هاست، که نه فقط در این دوسالانه، بلکه در نمایشگاه‌های دیگر هم با آن روبه‌رو هستیم. که گاهی زیادهگویی‌هایی را روی متن‌ها سوار می‌کنند که خوانش را دشوار هم می‌کند. شاید بد نباشد که به نقش آنها در این دوسالانه هم یک نگاهی بیندازیم.

صنعتی: درست است. در گزاره‌نویسی برای خود من شرایطی پیش آمد که دوره ای را شرکت کردم، و آنجا متوجه می‌شویم که درصد بسیار بالایی از حوزه تجسمی ما این گزاره‌نویسی را بلد نیستند. متن‌هایی که نه موجز است، نه تأثیرگذار است. به نظر من هم این نقد درستی است.

دارابی: بگذارید یک پله به عقب برگردم و دربارهٔ رابطهٔ تئوری با پراتیک هنری ما در اینجا صحبت کنم. ما به تئوری به چشم یک پدیدهٔ تزئینی نگاه می‌کنیم و فکر می‌کنیم هر اتفاقی که می‌افتد، بعد باید به زیور نظریِ آراسته شود یا به موازات آن باید یک زیور نظری مطرح شود. درصورتی که ایده‌ها درهم تنیده‌اند و چه بسا که اصلاً از آن عمل باید آن نظریه شکل گیرد. این مشکل متأسفانه خیلی فراگیر شده و بخشی از آن هم به دانشگاه‌ها برمی‌گردد. رساله‌های دانشجویی را ببینید. شما باید یک موضوع پیدا کنید، یک نمونه موردی پیدا کنید و یک نظریه هم کنار آن بزنید و این می‌شود یک رساله. درصورتی که اصلاً مطرح نمی‌شود که کلاً یک سال و نیم فرصت دارد که یک‌سری مسائل ابتدایی را یاد بگیرد. چون از رشته‌ای آمده که اصلاً نظری نبوده، در بهترین حالت از رشته‌های هنری آمده و در بدترین حالت از رشته‌های فیزیک و مامایی و غیره آمده که تازه با این جهان آشنا شده و کی می‌تواند یک متفکر را بشناسد و به کنه مطلب واقف شود و برای تحلیل یک مطلب انضمامی به‌کار گیرد. این غیر ممکن است!

درمورد استیتمنت‌های این بی‌ینال خاص، باید بگوییم هیچ‌کدام در تلاش نبودند که اثر را برای ما باز کنند. من برای دوستانی که به این روش‌ها در استیتمنت روی می‌آورند یک مثال از بی‌ینال هفتم بزنم. هنرمندی داشتیم که در آن یک سال و نیمی که داشتیم کار می‌کردیم و بعد هم ایشان داوطلب شدند و آمدند، خیلی از ما فکر می‌کردیم که یکی از جوایز باشند. ایشان جزو معدود مجسمه‌سازان مؤلف در ایران است. وقتی که نتیجهٔ داوری آمد، ایشان حتی جزو بیست‌ودو نفری که مورد توجه داوران قرارگرفته بودند هم نبود. بعدها یکی از داوران را در جایی دیدم، پرسیدم: «شما کار فلانی را ندیدید»؟ گفتند: «کدام کار»؟ گفتند: «آهان، اون ستونه»؟ و باور نمی‌کنید داوران حتی متوجه نشده بودند که به لحاظ فنی ایشان چه‌کار کرده؟ فکر کرده بودند که یک ستون است و دارند می‌بینند دیگر. مشکل این بود که بیانیه این هنرمند از جهان هستی شروع می‌شد و راجع‌به کیهان صحبت می‌کرد و در نهایت ایشان نگفته بود که چه‌کار کرده است، فکر کرده بود بدیهی است. البته به تیم همراهان و دبیر هم می‌شود حق داد، طبیعتاً آنها نمی‌توانستند راجع‌به این اثر توضیح اضافه دهند چون نمی‌توانستند به یک فرد امتیازی را بدهند. می‌خواهم بگویم که بیانیه باید به فهم اثر کمک کند. نباید وضعیت را از آنچه که هست پیچیده‌تر کند. این مشکلی است که ما به‌طور کلی داریم. من بحثم را تمام می‌کنم با یک ایده‌ای که در تحلیل این بی‌ینال مطرح شده بود، و آن بحث پارارگون بود. و این‌که داربستها این ایدهٔ دریدا مقایسه شده بود؛ و اتفاقاً من معتقدم به جای داربست‌ها، کل این بی‌ینال و برگزاری آن را می‌شود کلاً براساس این مفهوم بررسی و تحلیل کرد: این که مشکل این بی‌ینال آن قابِ بیرونِ اثر بود. من به این تعبیر از آن یاد می‌کنم، آن بستر و زمینه‌ای بود که باید برای دیده شدن اثر فراهم می‌شد و همین اتفاق بود که ضربهٔ اصلی را به این دوسالانه زد. شما وقتی که وارد پهنهٔ تالار رودکی می‌شدید، می‌خواهم به شما بگویم که کار خانم همتی واقعاً چه‌جوری دیده می‌شد؟ یا کار شمیم یوسفی؟ باید فضایی را مشخص کنیم که اثر هنری در آن مشخص باشد و این فقط با تجربه است که به‌دست می‌آید. اتفاقاً به نظر من همین‌جاست که این دوسالانه آسیب دید. در نهایت، ممنونم و امیدوارم که همهٔ بحث‌هایی که اینجا مطرح شد تجربه‌ای برای آینده باشد. بزرگترین مسئله‌ای که خانم نادری‌پور و آقای صنعتی مطرح کردند این است که تجارب ما از یک دوسالانه به دوسالانهٔ بعدی به درستی منتقل نمی‌شود و این انتقال می‌تواند باعث شود در آینده موفق‌تر باشیم.

نجم‌الدین: خیلی ممنون، خانم نادری‌پور عزیز.

نادری‌پور: من فقط این را اضافه کنم، درمورد این‌که چه‌طور می‌توانیم افراد را برای مشارکت در بینال تشویق کنیم. مکان برگزاری! جدای از خصوصیات ظاهری و این‌که مکان چه شکل و شمایل و پیشینه ای دارد، تالار وحدت یا اپرای قدیمی که همه اشاره کردند، من باید اثرم را پشت میله‌ها در مکانی بگذارم که برای ورود به آن باید از گیت حراست عبور کنم. و مثلاً اثری اعتراضی را، جایی قرار دهم که محل کار و رفت و آمد مسئولان تایید یا رد صلاحیت و جمع‌آوری آثار است. طبعاً آنجا جایی برای عرض اندام من نیست. فرصتی برای اثر من در کار نخواهد بود و حرفی که می‌خواهم زده شود، شنیده نخواهد شد. می‌خواهم این را هم در انتها اضافه کنم، ببینید این بی‌ینال آخرین بی‌ینال ما نیست. ما باید بی‌ینال بعدی را انجام دهیم. چرا بعد از اتمام بی‌ینال هفتم بلافاصله بی‌ینال هشتم را شروع نکردیم؟ به این دلیل که مطالبات مالی بی‌ینال هفتم تا یک سال بعد هم تسویه نشد. همین الان دوستان ما در بینال هشتم به دنبال دریافت مطالبات مالی هستند و باید از پس این دیونی که به گردن آنهاست بر بیایند. پس مشکلات اجازه نمی‌دهد به بی‌ینال بعدی فکر کنند! می‌شود الان خیلی راحت نشست پشت این میز و گرم و دوستانه درمورد این گپ بزنیم که دبیرخانهٔ دائمی را این جوری کنیم و بینال بعدی را چگونه برگذار کنیم و غیره. اما به نظر من اتفاقی نیست که ما نمی‌توانیم این کارها را انجام دهیم. طبعاً همه می دانند که کار بی‌ینال نهم باید دیروز شروع می‌شده نه حتی امروز. چرا این اتفاق نمی‌افتد؟ چرا در مملکتی که بالاترین رتبهٔ ساخت‌وساز را در منطقه دارد، یک فضا، حتی یک فضا برای ما ساخته نمی‌شود؟ به نظر شما اتفاقی است؟ چرا در آئین‌نامهٔ بی‌ینال‌ها رئیس شورای سیاست‌گذاری و عالی‌ترین مقام سیاست‌گذاری و مدیر و مسئول همه امور، مدیر کل هنرهای تجسمی است؟ به نظر شما آیا وقتی همهٔ این‌ها را کنار هم می‌گذاریم، یک چشم‌انداز فرحبخش دل‌انگیزی پیش

روی ماست؟ که به بروبیم بی‌ینال نهم را انجام دهیم!؟ این موانع به شکل اتفاقی کنار هم قرار نگرفته، بلکه یک برنامهٔ مشخص و کاملاً هماهنگ با هم هست که تنظیم شده، که هنر تا می‌تواند بی‌ضرر و تا می‌تواند ضعیف عمل کند. قرار است که صدای هنرمند تجسمی به جایی نرسد. قرار است که بی‌ینال هیچ‌وقت نتواند کاری انجام دهد. قرار است هیچ بی‌ینالی به هیچ تأثیر اجتماعی منجر نشود. خوب همه چیز را کنار هم می‌گذاریم و می‌بینیم، اما ما نمردیم! ما متأسفانه جان سختیم و ادامه می‌دهیم. بی‌ینال نهم را با تمام مشکلاتی که بی‌ینال هشتم داشته و به آن واقفیم، ادامه می‌دهیم و باید به‌زودی آن را شروع کنیم و حواس‌مان هست که این دفعه اولین مطالبهٔ ما دقیقاً داشتن دبیرخانه‌ای است که بچه‌ها در بی‌ینال هشتم، تا حد زیادی تلاش کردند و گرفتند. به نظر من این‌که شما کلیک می‌کنید و سایت بی‌ینال هشتم جداست، هرچند تمام حقوق مربوط به مؤسسه توسعهٔ هنرهای تجسمی است، اتفاق مهمی است. این‌که شما جلسات را از مؤسسه، (چیزی که من می‌دانم دوستان و همکاران من تلاش کردند در بی‌ینال هفتم و نتوانستند،) به انجمن منتقل می‌کنید، گام بزرگی است. من این‌ها را نادیده نمی‌گیرم. با وجود تمام نقدهای جدی که به این بی‌ینال داریم، فکر می‌کنم که ما همین الان و در اولین اقدام می‌بایست برای داشتن یک آیین‌نامهٔ عادلانه و مطابق با شرایط هنرمند امروز تلاش کنیم.

صنعتی: من هم پیرو صحبت‌های خانم نادری و در تأیید آن دقیقاً معتقدم که اگر این سلسله صحبت‌ها می‌خواهد تأثیراتی داشته باشد و امیدبخش و راه‌گشا باشد، حتماً باید ادامه‌دار باشد. و اساساً جلسات بر چگونگی و نیاز به این بی‌ینال‌ها بپردازد. مخصوصاً صحبت‌های آخری که خانم نادری مطرح کردند، بحث اداره کل و دبیرخانه هم خیلی مهم است.

نجم‌الدین: سپاس‌گزارم از همهٔ دوستان که لطف کردند با حوصلهٔ فراوان و وسعت نظر و با درواقع نیت نیک کنار هم جمع شدند وبه‌خوبی این موضوع را مورد بحث و بررسی قرار دادند، نظرات مخالف و متعارض و همراه را کنار هم شنیدیم و برای من خیلی جلسهٔ ارزشمندی بود. از طرف خودم و همکارانم در نشریهٔ نهیب از شما تشکر می‌کنم.

با وجود تمام نقدهای جدی که به این بی‌ینال داریم، فکر می‌کنم که ما همین الان و در اولین اقدام می‌بایست برای داشتن یک آیین‌نامهٔ عادلانه و مطابق با شرایط هنرمند امروز تلاش کنیم.

مشکلات کنونیِ حراج تهران

سجاد باغبان ماهر
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان

منصوره بشیری پور
کارشناس اقتصاد تجسمی، دانش آموخته اقتصاد فرهنگ و هنر

حراج، یکی از آخرین حلقه‌های چرخه آثار در بازار هنر است. چرخه‌ای که با ارائه آثار در/از آتلیه هنرمند یا نمایشگاه آغاز می‌شود و سرنوشت‌های مختلفی پیدا می‌کند. می‌تواند برایش رخ دهد. بسیاری از آثار هنری به معنای واقعی کلمه حتی وارد چرخه بازار نمی‌شوند و هیچ‌گاه از آتلیه هنرمند راهی به بیرون پیدا نمی‌کنند. گروه بزرگ دیگری از آثار مصرف و تمام می‌شوند!! یعنی فقط یک بار توسط یک مشتری از هنرمند خریده و به عنوان کالایی تزئینی به عنوان بخشی از مبلمان مورد مصرف قرار می‌گیرند و اغلب بعد از گذشت زمانی کوتاه یا طولانی(همانند سایر اشیاء و مبلمان منزل) به چرخه سمساری وارد شده و آخرالامر پس از فرسودگی زیاد، بازیافت و یا معدوم می‌شوند. اما فقط تعداد محدود و معدودی از آثار هنری وارد چرخه بازار ثانویه می‌شوند(درست مانند ورود برخی از اشیاء کاربردی خاص به عتیقه‌فروشی‌ها). منظور از بازار ثانویه همان بازار فروش مجدد دست‌دوم فروشی است و فقط تعداد اندکی از آثار هنری با هر دفعه دست به دست شدن ارزشمندتر می‌شوند(دست‌کم از جهت ارزش اقتصادی). این آثار هنری، معمولاً میان مجموعه‌دارها، دلال‌ها یا موزه‌ها می‌چرخند و معمولاً گروه بزرگی از منتقدان، مورخان هنر، کارشناسان هنری و متخصصان مرمت به ارایه خدمات تخصصی و حرفه‌ای به آن‌ها مشغولند. مهم‌ترین نهاد رسمی برای مبادله این بخش از آثار شاخص و تثبیت شده در بازار ثانویه، حراج آثار هنری است می‌توان حراج را مهم‌ترین نهاد رسمی برای مبادله... دانست. حراج جایی برای رقابت جهت تصاحب آثار است. جذابیت آن آثار و مشوق خریداران برای رقابت در تصاحب این آثار به خاص بودن و منحصربه‌فرد بودن آثار ارائه شده بازمی‌گردد ویژگی‌های اثر و هم‌چنین نام هنرمند از مواردی است که به جذابیت آثار می‌افزاید و فضا را برای بدست آوردن آن رقابتی می‌کند. و کیست که نداند، هر قصه جذاب برای تعریف کردن درباره اثر هنری و هر اتفاق رسانه‌ای درباره آثار، خود عاملی موثر برای منحصربه‌فرد نمودن و ماندگاری آن آثار در ذهن مخاطبان است.

حراج به‌مثابه شکلی از معامله کردنِ همراه با رقابت، شیوه‌ای بسیار کهن در تاریخ تجارت است و از قرن‌ها پیش، از این شیوه برای فروش برده و سایر غنایم جنگی استفاده می‌شد. «چوب زدن» در بازار ماهی‌فروش‌ها نیز شکلی از حراج در فرهنگ عامه این سرزمین کشورمان بوده است؛ اما شکل سازمان‌یافته و مدرن حراج در طول ۲۰۰ سال گذشته مورد توجه بوده و در یک سده اخیر نیز به عنوان بخشی از بازار هنر مطرح شده است. تجربه برگزاری حراج در ایران، عمر کوتاهی دارد و به تلاش‌هایی پراکنده و غیرحرفه‌ای ـ اغلب در قالب خیریه ـ در طول دو دهه گذشته مربوط می‌شود. بنابراین حراج آثار هنری برای هنر ایران، پدیده‌ای قرن بیست و یکمی است. به‌ویژه با افتتاح شعبه خاورمیانه حراج کریستیز در دوبی و برگزاری رویدادهای پیوسته در زمینه هنر معاصر عرب، ایران و هند و ترک توجه فعالان ایرانی به این رویدادها را بیش از پیش جلب نمود. در میان این رویدادهای پراکنده، ظهور پدیده حراج تهران در دهه ۱۳۹۰ به یک‌باره همه توجه را به خود جلب نمود و خود را به عنوان آیکون بخشی از بازار هنری و حتی سبک‌زندگی طبقه‌ای تقریباً نوظهور تثبیت کرد. اتفاقی که

تبعات متفاوتی برای این موسسه و مدیران این نهاد به همراه داشته است. یادداشت زیر تلاش می‌کند مروری بر مهم‌ترین چالش‌های حراج تهران در سال ۱۳۹۹ داشته باشد.

***

با شروع سال میلادی ۲۰۲۰ و آغاز پاندمی، بازار هنر ایران مانند دیگر بخش‌ها در جهان،با تغییرات زیادی مواجه شد. این تغییرات چه در بخش بازار اولیه که به فعالیت گالری‌ها، آرت‌فرها و بینال‌ها مربوط می‌شود و چه در بخش ثانویه‌ی بازار که حراج‌ها و خرید و فروش مجدد را پوشش می‌دهد، قابل رویت است. ویروس کرونا موجب تعطیلی همه رویدادهای حضوری، اعم از نمایشگاه‌ها، آرت‌فرها و حراجی‌ها شد و بازار هنر را با رکود بی‌سابقه‌ای مواجه کرد؛ هر چند طولی نکشید که برگزاری آنلاین، جایگزین حضور در این اتفاقات گردید.به مرور و با گذشت چندماه از شروع بحران، بیشتر گالری‌ها به فعالیت خود بازگشتند و به صورت مجازی و یا به صورت محدود و با درنظر گرفتن تدابیر بهداشتی، نمایشگاه‌های حضوری خود را از سر گرفتند. اغلب خانه‌های حراج بین‌المللی نیز با برگزاری حراج‌های آنلاین به فعالیت خود ادامه دادند؛ اماحراج تهران به عنوان مهم‌ترین رویداد بازار ثانویه در هنر ایران، دلایلی چون، نوپا بودن بازار هنر ایران و نبود فرهنگ خرید آنلاین آثار هنری و نبود پلتفرم مناسب برای برگزاری آنلاین، نتوانست هیچ مدل غیرحضوری جایگزین را طراحی کند و به دستور ستاد ملی کرونا مجبور به لغو برگزاری حراج تیرماه خود و ادغام آن با حراج دی‌ماه شد. این تصمیم موجب ارائه آثار کلاسیک، مدرن و معاصر در یک رویداد واحد شد که بعد از ۵ سال تفکیک تخصصی در برگزاری رویداد، یک گام به عقب محسوب می‌شود و البته نتایج ناخواسته‌ای هم برای بازار هنر به دنبال داشته است.

ارائه آثار «کلاسیک»، «مدرن» و «معاصر» در یک شب، موجب افزایش مجموع فروش نسبت به حراج مشابه سال گذشته خود شد. این اتفاق از سویی رشد بالای بازار هنر را نشان می‌دهد و از سوی دیگر از سوی منتقدان

با به هم خوردن تعادل در نظم اقتصادی و عدم پیش‌بینی دقیق آینده، هرگونه سرمایه‌گذاری در بازار هنر بسیار پرریسک‌تر از پیش شده است.

حراج تهران به مثابه مصداقی برای قیمت‌های صوری در نظر گرفته می‌شود. اما از جهت فنی، این افزایش قیمت مشکلاتی نیز برای فعالان بازار ثانویه ایجاد می‌کند. «کارایی قیمت» مبحثی مهم در اقتصاد است به این معنا که تخمین قیمت آثار توسط حراج‌گذار ملاک تاثیرگذار و پیامی مهم به کل بازار هنر است. ما در دو سال گذشته با پدیده «عدم کارایی تخمین قیمت» در حراج مواجه هستیم؛ به این معنی که قیمت نهایی یا به اصطلاح «قیمت چکش» Hammer Prisze در اغلب آثار فروخته شده، کمتر از میانگین تخمین کمینه و بیشینه حراج است. مهم‌ترین علت برای تفسیر این اتفاق، می‌تواند «عدم برآورد درست تقاضا» محسوب شود. همچنین در نقطه مقابل، افزایش قابل تامل قیمت برخی از آثار نسبت به قیمت پایه نیز بر قیمت‌گذاری حراج‌های بعدی تاثیرگذار است و می‌تواند عدم کارایی را دامن بزند. تداوم این پدیده بخشی از عملکرد حراج را دچار نقصان می‌کند. موسسات معتبر برای مواجه با چنین چالش‌هایی، اقدام به ارزیابی و تحلیل فرایند قیمت‌گذاری می‌کنند و با بررسی دلایل موثر بر بروز این پدیده سعی در اصلاح روند و حفظ جایگاه حراج در بازار ثانویه می‌کنند. شاید مهم‌ترین دلیل این رخداد در حراج تهران را تخمین بالاتر از ارزش واقعی آثار به طور آگاهانه توسط کارشناسان حراج برای راضی نگه‌داشتن فروشندگان و جلب تمایل آن‌ها به ارائه اثر در دوره‌های اخیر حراج دانست. اتفاقی که بی‌شک ارتباط مستقیمی با عدم دریافت انعام از خریداران آثار دارد. و البته مهم‌ترین دلیل آن را می‌توان نوسانات ارزی و فشار مجموعه‌داران به قیمت‌گذاری بالا دانست.

نوسانات ارزی چالش دیگری است که هرگونه فعالیت اقتصادی در هنر ایران و از جمله حراج تهران را با مشکل مواجه کرده است. ازجمله عوارض نوسانات قیمتی، تشدید «عدم کارایی قیمت‌ها» در حراج است، چرا که تخمین قیمت در این شرایط کار راحتی نیست! بدین ترتیب با به هم خوردن تعادل در نظم اقتصادی و عدم پیش‌بینی دقیق آینده، هرگونه سرمایه‌گذاری در بازار هنر بسیار پرریسک‌تر از پیش شده است. این وضعیت به طور طبیعی تقاضا را ـ به ویژه برای آثار هنرمندان نوظهور ـ کاهش می‌دهد. از سوی دیگر، موجب عرضه کمتر آثار به بازار نیز می‌شود؛ نگه‌داشتن اثر ـ به‌ویژه آثار هنرمندان تثبیت‌شده ـ به امید افزایش قیمت آن در آینده و قیاس قیمت‌ها در بازار داخل با قیمت‌های ارزی برای هنرمندانی که بازار منطقه‌ای یا بین‌المللی دارند، امری طبیعی در این وضعیت تلقی می‌شود. در نتیجه ما در دو سال اخیر با بحران عدم ارائه آثار شاخص و چشم‌گیر برای حراج، از سوی فروشندگاه مواجه بودیم؛ به نحوی که مدیر حراج کریستیز در دبی، دلیل اصلی لغو برگزاری حراج آثار خاورمیانه در این شعبه را نکته اخیر عنوان کرده است. عدم فعالیت حراج کریستیز در منطقه که خود الگو و محرک برگزاری حراج تهران بود، فی‌نفسه خطر مهمی برای فعالیت حراج تهران ایجاد می‌کند. مخصوصا به این دلیل که حراج تهران به عنوان یک حراج ملی با جامعه هدف محدودتری برای ارائه روبه‌رو است و نسبت به کریستیز خاورمیانه با شدت بسیار بیشتری با علایم ناشی از بحران اقتصادی و تحریم مواجه خواهد بود، روبروست. در همین شرایط با افزایش درآمد برخی افراد و سازمان‌ها که درآمد ارزی دارند، و افزایش شکاف طبقاتی و تجمیع بیش از پیش ثروت در طبقه الیتِ ویژه اقتصادی، ظهور بازیگران جدید در بازار هنر نیز دور از انتظار نبوده است. علاوه بر آن ناامیدی برخی از سرمایه‌گذاران از بازدهی برخی بازارهای موازی مانند مسکن، طلا و بازار بورس(یا ایجاد برخی ممنوعیت‌های قانونی برای سرمایه‌گذاری) آن‌ها را متوجه بازار هنر نموده است. از این رو شاید بتوان افزایش غیرقابل پیش‌بینی در قیمت برخی از آثار در حراج تهران را ناشی از سرازیر شدن برخی از این سرمایه‌های «سرگردان» به بازار هنر دانست.

همچنان که همه می‌دانیم و نیاز به تشریح بیشتر ندارد، این حقیقت است که سال ۱۳۹۹ اوج بحران اقتصادی در ایران بود. انباشت مشکلات فزاینده اقتصادی ناشی از تورم و تحریم که از سه سال قبل آغاز شده بود و هر سال بیشتر از سال قبل کشور را به فروپاشی اقتصاد می‌برد، همراه با بحران جهانیِ «کووید ۱۹»که اقتصادهای سالم و نرمال جهان را هم دچار بحران کرده، همگی دست به دست هم دادند تا شاهد یکی از بدترین

سال‌های اقتصاد ایران در دهه‌های اخیر باشیم. انتشار مداوم اخبار ضدونقیض و گاه باورنکردی درباره حجم و ابعاد «فساد اقتصادی» نیز بر شدت بحران افزود و جامعه را در آستانه تنش‌های اجتماعی و سیاسی قرار داد. در چنین شرایطی، به واسطه برخی اخبار و شایعات و حواشی موجود در مورد پول‌شویی، تخطی‌های مالی و آثار جعلی که در مورد حراجی‌ها در جامعه رواج پیدا کرد و توسط برخی سریال‌ها تقویت شد، موجب عدم اطمینان و بی‌اعتمادی نسبت به حراج تهران در انظار عمومی شد. بسیاری از منتقدان و مخالفان حراج، تلاش وافری داشته و دارند تا آن را به‌عنوان نمادی از تجمل، زندگی اشرافی و پول‌های بادآورده و رانتی مطرح نمایند. لذا برگزاری آن در چنین شرایط بغرنجی، نگران‌کننده به نظر می‌رسید.

در نهایت، حراج تهران پس از وقفه‌ای یک‌ساله در دیماه سال ۱۳۹۹ با گرفتن اجازه از ستاد کرونا سیزدهمین دوره‌اش را با تجمیع هنر مدرن و معاصر به صورت حضوری اما با مدعوین محدود، برگزار نمود. درحالی که به نظر می‌رسید، عدم انتخاب دوباره دونالد ترامپ در آمریکا، آرمشی نسبی بر فضای ملتهب اجتماعی و اقتصادی حاکم نموده و تورم فزاینده در دو سال اخیر نیز، اذهان عمومی را با ارقام نجومی آشنا نموده، همه چیز مهیای برگزاری آرام و بدون حاشیه این دوره حراج شده است؛ اما یک جرقه به بشکه باروت کافی بود که دوباره توجه همه رسانه‌ها به حراج تهران جلب شود: فروش ۱۲ میلیاردی اثری از آیدین آغداشلو و زنده کردن دوباره همه حرف و حدیث‌ها درباره آغداشلو، این هنرمند ولی این‌بار در پیوند با حراج تهران! موجب آن شد تا موضوع از مساله‌ای اخلاقی و اجتماعی، رنگ و بوی اقتصادی نیز پیدا کند!

انتشار مداوم اخبار ضدونقیض و گاه باورنکردی درباره حجم و ابعاد «فساد اقتصادی» نیز بر شدت بحران افزود و جامعه را در آستانه تنش‌های اجتماعی و سیاسی قرار داد.

ارائه آثار «کلاسیک»، «مدرن» و «معاصر» در یک شب، (در این دوره از حراج تهران) موجب افزایش مجموع فروش نسبت به حراج مشابه سال گذشته خود شد.

رازِ بـقای هُـنر

امین شاهد

منتقد و روزنامه‌نگار هنرهای تجسمی

هنرمند همواره میان موفقیت و ناکامی در تلاطم است. این گفته اگرچه در نگاه اول حکمی کلی به نظر می‌رسد، اما قاعده‌ی دنیای هنر خارج از این نیست.

اقتصاد هنر از زمانی به بی‌راهه رفت و ارتشا، کلاه‌برداری و پول‌شویی در آن رو به فزونی نهاد که قدرتِ انتشار و اطلاع‌رسانی در آن بیشتر شد. در واقع اقتصاد فرهنگی از میانه‌های دهه‌ی هشتاد قرن بیستم میلادیَ به این سمت و سو کشانده شد. و البته به نوعی پیش از آن در دهه‌های چهل و پنجاه با پیدایش اکسپرسیونیزم انتزاعی و ترویج آن توسط هنرمندان اروپایی مهاجر و آمریکای لاتینِ ساکن و متمرکز در نیویورک، هم‌چنین به واسطه‌ی پروپاگاندای رسانه‌ها و منتقدان در آن دوره، بنیانِ دلالی هنَری به شیوه‌ی نوین گذاشته شد.

اقتصاد هنرهای تجسمی امروز ایران با توجه به تلاطم نرخ ارز و بحران‌های همه جانبه‌ی سیاسی و اقتصادی در خصوص بازار هنر اخته است و البته بسیار مناسب و اتوپیایی برای فرصت‌طلبان. اما این‌که چرا نتوانسته به یک ثبات برسد، شامل عوامل متعددی می‌شود، چون نوپایی هنر نوین ایران، عدم تعریف سبد فرهنگی میان خانواده‌های ایرانی، محدود بودن خریداران که غالبا مجموعه‌داران، آقازاده‌ها یا ستاره‌های نوکیسه هستند. هم‌چنین برخوردهای سلیقه‌ای و عدم وجود و تربیتِ کارشناسان ارزش‌گذاری آثار هنری و اساسا پیروی از الگوهای بازارهای دور از فضای زیست هنرمند ایرانی. این‌ها برخی از عواملِ هرج و مرج در ارزش‌گذاری آثار هنری ایران و عدم ارائه و تعریف یک الگوی نسبی هستند.

از سوی دیگر هنرمند ایرانی نه بازار را می‌شناسد، نه قیمت را و نه بازی‌های این نوع بازار را. البته که اندک هنرمندانی هستند که با دانش روز، حفظ فاصله و با احتیاط وارد بازی‌های اقتصاد هنر می‌شوند. چیزی که شاید موجب تن دادن هنرمند به ایده‌ی مخاطب، راضی نگه‌داشتنِ او و پا گذاشتن بر ایده و دنیای شخصی است، مقایسه و رقابت با دیگر هنرمندان و اشتیاق و عطش دیده شَدن است. و همین عطش منجر به سواستفاده‌ی کاسبانِ هنر و خشکاندنِ سرچشمه‌ی تولید فرآورده‌ی او خواهد شد.

هنرهایِ تجسمی امروز ایران پس از سال‌های جنگ عراق با ایران به واسطه‌ی ثباتی نسبی و بعدتر حضور در بازارهایِ منطقه‌ای چون حراجی کریستیز دبی و ملاک و معیار قرار دادن چنین رویدادهایی با هجوم مشتاقان زیادی هَمراه شد. غافل از این‌که حباب چنین بازارهایی برای خاورمیانه به زودی خواهد ترکید و چنینَ نیز شد. روی‌گردانی گردانندگان حراجی‌ها از بازارهای خاورمیانه و سرد شدن خریداران نسبت به آثار هنرمندان ایرانی در حراجی‌های مهم منطقه دلالان ایرانی را به سمت ایجاد یک بازار داخلی سوق داد. اما همان مقطع چندساله منجر شد تا آسیب جدی به اقتصاد نداشته یا کم‌جانِ هنر ایران وارد آید که مهم‌ترینش ایجاد توقع در میان هنرمندان و ترویج الگوهای عددیِ نامعقول و غیرقابلِ کنترل بوده است. از این‌جاست که در بازتعریف هنرمند

و صنعت‌گر دچار دوگانه‌گی شده‌ایم.
وقتی درباره‌ی خرید و فروش آثار هنری در هنرهای تجسمی صحبت می‌کنیم، غالب توجه به سمت آثاری است که پیش از دوران پست مدرنیزم پدید آمده‌اند یا به جریانات پیش از آن برمی‌گردند و وجه شیی و فیزیکی آنها مورد اهمیت است. اغلب دلال‌ها و گالری‌دارها نیز در معاملات، نگاهی سنتی به اثر هنری دارند. از همین روی هنرمند برای بقا، خود را در دایره‌ی بسته‌ی مواد و موتیف‌های سنتی و موردپسند گلوگاهِ ارائه‌ی آثار محصور می‌بیند.
عدم خرید و فروش آثار مفهومی یا عدم شناخت شیوه‌ی درآمدزایی از آنها موجب شده که نگاه این دسته از هنرمندان به بازار و اقتصاد هنر بیشتر از همه منتقدانه و موشکافانه باشد.
حراج تهران لنگه کفشی در بیابان هنرهای تجسمی ایران بود. رویدادی بدون رقیب که پوششی زیبا چون فرهنگ و هنر را نیز به تن کرده باشد، مسلما محفل گرم و زیبایی است برای کسانی که به واسطه‌ی حضور خود به دنبال شان و منزلت با نگاهی حامیانه به هنر و هنرمند و چکاندنِ اشکی از سر شوق در کنارِ ثروت‌شان نیز هستند. اگرچه وجودِ چنین رویدادی می‌تواند موجبِ رشد و اهمیت اقتصادِ هنر و سودآوری مقطعی برای هنرمندان و صاحبانِ آثار در سرزمینی باشد که مردمانش هم‌چنان در مظاهرِ مدرنیزم دست و پا می‌زنند، آثار هنری را با استفاده از حضورِ ستاره‌ها و فضاهای لوکس، غالبا به خانه‌هایِ نوکیسه‌هایی می‌کشاند که نه دانش نگهداری از آثار هنری را دارند و نه پی‌گیرِ رشد و اعتبارِ پدیدآورنده‌ی آن(به عنوان بخشی از سرمایه و سودآوری خود) هستند.
از سوی دیگر به دلیلِ انگیزه‌های سودجویانه‌اش و پشتوانه‌ی مالی، الگوهایِ عددی را برای هنرمندان و جامعه‌ی هنر مدون کرده، دانش تاریخی و پژوهش هنر را سرکوب می‌کند. نقد که جای خود دارد.
با توجه به مسائل پیش‌آمده در آخرین دوره‌ی این رویداد که پاسخ قانع‌کننده‌ای به آنها داده نشده، هم‌چنان باید پرسید که آیا حراج تهران بنگاه خیریه‌ای است که می‌خواهد اندکی از سرمایه‌های باد آورده‌ی آقازاده‌ها و سلبریتی‌های نوکیسه با پُز روشنفکری را به کیسه‌ی

سوراخ هنرمندان هدایت کند؟ آیا این بنگاه اقتصادی می‌خواهد خلا کوتاهی و اساسا نبودِ حمایت اقتصادی و فرهنگ‌سازی دولتی در این زمینه را پُر کند یا چشم‌اندازی برای بین‌المللی شدن و پیوستن به اقتصاد جهانی هنر می‌بیند!؟
این روزها وقتی صحبت از ارزش‌گذاری و بازار هنرهای تجسمی می‌شود، غالبا با نام علیرضا سمیع‌آذر همراه است. اگر چه شاید ایشان به نوعی به واسطه‌ی فعالیت‌های سی سال گذشته در این حوزه، پیشانیِ این عرصه باشند. اما تجربه ثابت کرده که همیشه پشت جریان‌های اقتصادیِ پرطمطراق، دست‌های قدرتمندیِ وجود دارد که نامی از ایشان برده نمی‌شود. نام‌هایی در شکل و شمایل شرکت‌های خصوصی یا به ظاهر خصوصی و بنیادها و مجموعه‌های فرهنگی در کار است.
رشد نگارخانه‌ها در فاصله یک دوره‌ی پنج ساله از کمتر از سی مکان به بیشتر از ۲۳۰ مکان و عدم حمایت و نظارت آنها توسط یک هیئتِ کارشناس فنی و نه عقیدتی، اگرچه تب نمایش آثار را در هنرمندان و هنرجویان کمی فرو نشانده. اما موجبِ آشفتگی بازارِ کم رونق و ایجاد توقع در بسیاری از هنرمندان نیز شده است. برخوردهای سلیقه‌ای صاحبان بعضی از گالری‌ها و بعضا نگاه از بالا به پایین‌شان با توجیهِ اینکه ما یک نهاد خصوصی هستیم و دغدغه‌های شخصی را دنبال می‌کنیم. محدود بودن به تعدادی هنرمند ویژه و ستاره ساختن از بعضی دیگر. خط دادن برای تولید آثاری با پرداختن و اشاره به سکسیزم و پورنوگرافیِ پنهان (همچون فیلم‌ها و سریال‌های شانه تخم مرغی و دورهمی‌های تلویزیونیِ این روزها که در بقالی‌ها عرضه می‌شوند). لزوما فساد مالی در حوزه‌ی فرهنگ می‌تواند داد و ستد پول نباشد. نوعی معامله‌ی کالا با کالا هم در میان است که حدیث مفصلی است. طبیعی است که بیشتر وا دادن به بیشتر دیده شدن در یک رابطه‌ی دیالکتیک و همچنین منجر به رشد مالی هنرمند نیز خواهد شد. از این مرحله به بعد، تنها نام است که همه چیز را پوشش خواهد داد و گاها با تقلیلِ گردش مالی هنرمند به اقتصاد لایک و فالوور رویایِ او را به توهمی فرساینده تبدیل می‌کنند.
چندان‌که دست به اجاره‌ی سنگین متر مربعی دیوار یک گالری دورافتاده در کشورهای اروپایی و آمریکایی همچون لندن، نیویورک یا سانفرانسیسکو می‌زنند برای چیدمان چند اثر و ثبت آن در فضای اختیاری شبکه‌های مجازی به نیت سنگین کردن رزومه.
مافیایِ هنر و فرهنگ در بسیاری از ممالک دنیا با نقابی معصومانه و مظلومانه سعی در فرهنگ‌ساز بودنِ جریان‌هایی چون حراجی‌ها، بینال‌ها و آرت‌فرها دارند. چرا که بدون تلاشی پیچیده می‌توانند سبک و ذائقه‌ی بسیاری از هنرمندان، اندیشمندان و اساسا نگاه رادیکال یک جامعه را در جهتِ سیاست‌هایِ دیکته شده تغییر دهند.
این تغییر ذائقه‌ی هنرمندان توسط معدود فعالین عرصه‌ی هنرهای تجسمی با موج‌سواری روی تابوهای اجتماعی و دست گذاشتن بر وقایع روزمره و بابِ سلیقه‌ی مخاطبانِ خاص، استعمار در پوشش فقرزدایی و نگاهی مظلوم‌نما به قشر آسیب‌پذیر جامعه برای سرپوش گذاشتن بر پول‌شویی در بنگاه‌های اقتصادی صورت می‌گیرد.
این روزها کمک به خیریه‌ها و به راه انداختن پویش‌هایی با اهداف انسان‌دوستانه غالبا آمیخته به نوعی پروپاگاندا شده است که دامن اهل هنر و بنگاه‌های هنر را نیز آلوده است. چندان‌که در یک بنگاهِ پرطمطراقِ نوظهور آرزوهایِ دخترکانِ کوره‌پزخانه را با تقلیل به پوششی فاخر به بازی می‌گیرند و سعی در ارائه‌ی الگوهایِ ویژه و هدف‌مند دارند.
در آخر این‌که در چنین آشفته‌بازاری گویا هنرمند همیشه و به همه بدهکار است. بدهکار به جامعه، به خانواده، گالری‌دار، دلال، کیوریتور، منتقد و به خود. و این حقیقتی است کتمان‌ناپذیر.

{سرانجامِ کارهنری}

سرانجام با پایان در هنر چه وجه اشتراکی دارند و کجا در تضاد هستند؟
در این شماره‌ی نهیب به «سرانجام کارِ هنری» پرداختیم و از هنرمندان زیر خواستیم تا در یک ویدئوی کوتاه، نظر شخصی خود را بیان نمایند.

معصومه مظفری
فرح ابوالقاسم
سعید رفیعی منفرد
امیر راد
فربد مرشدزاده
جلال‌الدین مشمولی
نگار فرجیانی
اوژن شیراوژن
مهدیار جمشیدی
علیرضا مجابی
محمودرضا نوربخش

برای دسترسی به این ویدئو در کانال یوتیوب نهیب روی «تلنگر» کلیک کنید.

پایان هنر

(با اتکا به آرای کن جانـــون، هگل، آرتور دانتو، جیانی واتیمو، بلتینگ و آلـش اریاوچ)

فرزام کریمی

مترجم

کن جانسون در تشریح نظریات دانتو می‌گوید: وی یکی از بزرگ‌ترین منتقدان عصر خویش با رویکرد پست‌مدرن به شمار می‌رفت با وجود احاطه ی دانتو به فلسفه می‌توان مقاله ی پایان هنرش را یکی از کاربردی‌ترین مقالات وی دانست که به حق باید به آن توجه بیشتری شود اما به واقع استدلال دانتو چه بود؟ آیا هنر به پایان خویش رسیده است؟ اگر این‌گونه است چه فرجامی در انتظار آفرینش هنری و تاریخ هنر است؟

در سال ۱۹۶۴ دانتو در یکی از نمایشگاه‌های وارهول در نیورک با وی دیدار کرد. دیداری که به واقع زندگی او و نگاهش نسبت به مقوله‌ی هنر را تغییر داد. ایده‌ی وارهول در آن نمایشگاه فیلسوفی چون دانتو را شوکه کرد شکل اجسام و نحوه‌ی قرارگیری آنها در کنار یکدیگر سبب ایجاد تفاوت و در عین حال عدم تشخیص آنها نسبت به اجسام واقعی شده بود!!! به واقع مخاطب نمی‌توانست این چنین چیزی را هضم کند. گرچه به‌صورت عینی آن را در مقابل چشمانش رویت می‌نمود، مخاطب نمی‌توانست بین امر حقیقی و عینی تفاوتی قائل شود چگونه این‌چنین مسئله‌ای ممکن بود؟ کنار هم قرارگیری اجسام بر مبنای ایده ی وارهول توانسته بود تفاوتی منحصربه‌فرد ایجاد کند. به‌گونه‌ای که بعضی اجسام همچنان از همان ماهیت هنری خویش برخوردار بودند و برخی دیگر همان ماهیت عادی خویش را حفظ کرده بودند!!! چنین امری به واقع حیرت‌انگیز است. دانتو ماحصل مشاهدات خویش را در مقاله‌اش به نام عالم هنر در سال ۱۹۶۴ این‌گونه بیان می‌کند:

تئوری‌ها و نظریه‌ها ما را به سمت و سوی دنیای هنر می‌برند و ما را به این سو رهنمون می‌سازند که هر آن چیزی در دنیای هنر ممکن است حتی آن‌چه که ممکن است در نگاه اول اتفاق هنری محسوب نشود امکان دارد پنجاه یا صد سال بعد اتفاقی هنری به حساب بیاید. دنیای هنر بسان دنیای واقعی ست و چیزی از جهان حقیقی کم ندارد نظریات و تئوری‌های هنری می‌توانند هنر و جهان هنری را بسازند.

اما در این بین اثر هنری وارهول به خصلت فرهنگ مصرفی قرن بیستم، آری گفت. باید دانست که هنرمند، اثر هنری را خلق نمی‌کند، بلکه انتخاب می‌کند؛ انتخاب‌های او از تصور ابژه‌ها و اشیای از قبل تولید شده نشأت می‌گیرد. این هنر مصرفی حاوی پیام ژرفی‌ست و آن هم این‌است که هنر مصرفی شیء یك‌بار مصرف است، هنری که راز ماندگاری و جاودانگی هنری را رد می‌کند و تبدیل به مدی می‌شود که دارای تاریخ انقضا است و زمانی که تاریخش به اتمام برسد مصرفش نیز به اتمام می‌رسد.

در نظر دانتو پایان هنر با پاپ آرت آغاز می‌شود و مهم‌ترین خصلت آن از میان برداشتن مرزهای موجود هنر و زندگی مصرفی روزمره است. به گونه‌ای که اثر هنری، بازتاب دهنده‌ی مسائل موجود زندگی روزمره می‌شود. در این دوران، همه چیز هنر است و همه‌کس هم هنرمند هستند!!!

آن‌چه که از دهه‌ی شصت میلادی و در رویارویی با زیبایی‌شناسی هنر مدرن به میدان آمده و پرچم‌دار هنر پیش‌تاز و پست‌مدرنیستی شد، از حیث نظری و تاریخی جریان‌های مختلف هنر معاصر را در برمی‌گیرد. جوهر ذاتی این تحول، جابجایی تمرکز هنر از دغدغه‌های درونی آن بر مسائل بیرونی از جمله گفتمان‌های نظری و مفهومی مربوط به خودرسانه یا موضوعاتی خارج از قلمروی هنر است. در این تحول ابژه‌ی هنری در چالش‌های انتقادی و تئورتیك معنا می‌گیرد. هنر معاصر درعین حال که به دنبال عقب‌نشینی از قضاوت‌ها و تاثیرها و دوری از لایه‌های ایدئولوژیک است ابژه‌ی هنری را گاه تا حد تصاویر رسانه‌ای خنثی می‌سازد.

نوآوری دانتو از این امر ناشی می‌شود که برای نخستین‌بار نظریه‌ای را در فلسفه هنر مطرح کرده است که عاری از خصوصیات ادراکی برای تشخیص هنری بودن یك اثر است. در واقع دانتو با طرح نظریه عالم هنر باعث شد که به پیروی از وی در تعریف هنر هیچ مشخصه‌ی ادراکی را دخالت ندهند، یکی از ویژگی‌های دانتو در مورد مسئله نظریه‌های غالب در فضای فرهنگی، هنری و سیاسی سبب مطرح شدن امر هنری یا غیرهنری شد.

عالم هنر از نظر دانتو، پیش زمینه تئورتیکالی را فراهم می‌آورد که با اتکا به آن هنرمند آن‌چه را که به نمایش می‌گذارد هنر می‌نامد، وارهول با جعبه های بریلو نشان داد که هر چیزی اگر زمینه و نظریه‌ای مناسب داشته باشد، می‌تواند اثر هنری نام بگیرد، به عبارت دیگر اثر هنری ابژه‌ای‌ست که اندیشه یا تفسیری مناسب را با خود به همراه دارد و این تفسیر در کلیتی به نام عالم هنر می‌گنجد. ابژه‌ها بدون تئوری‌ها و تاریخ عالم هنر، آثار هنری نخواهند بود، هنرمند و اثر هنری و مخاطبانش در این پیش زمینه‌ی نظری یا بافت فرهنگی و تئوریکی شریك هستند.

گرچه جورج دیکی، نظریه‌ی عالم هنرِ دانتو را با تغییرات فراوانی بسط می‌دهد، اما گفته‌ها و توصیفات وی در این راستا می‌تواند روشن‌کننده باشند. از نظر وی، عالَم هنر، شامل کسانی‌ست که در تشکیلاتی نه چندان مدون

حضور دارند.

اگر یك اثر دست‌ساز بشر از دروازه‌ی حقیقت عبور کند، به یك اثر هنری تبدیل می‌شود و اگر نتواند از آن عبور کند اثر هنری به حساب نخواهد آمد. مثلاً؛ می‌توان فواره اثر مارسل دوشان را به این دلیل که به دست یك هنرمند ساخته شده است و از سویی هم در یك فضای هنری به نمایش درآمده است و هم به عنوان یك اثر هنری از سوی جامعه‌ی هنری پذیرفته شده است یك اثر هنری به حساب آورد.

مردم در عالم هنر دست‌کم باید بتوانند گفتگو(دیالوگ) داشته باشند تا بتوانند دلایلی ارائه بدهند که چرا چنین چیزی باید یک اثر هنری برشمرده شود، به عقیده‌ی دانتو، عالم هنر ارزشی کمتر از عالم واقعی ندارد. به واقع مسئله‌ی اثر هنری در دوره‌های گوناگون نگاه‌های متفاوتی را به خویش اختصاص داده‌اند. اما مجددا پس از توضیح کوتاهی از منظر دانتو پیرامون آن‌که چه چیزی را می‌توان اثری هنری برشمرد می‌بایست به پرسش اصلی‌مان بازگردیم و آن هم چیزی جز این نیست که پایان هنر کجاست؟ آیا می‌توان نقطه‌ی پایانی برای هنر در نظر گرفت؟

در دهه‌های اخیر، مقوله‌ی «پایان» یا حتا «مرگ» هنر اغلب موضوع بحث‌های زیبایی‌شناسی و نقدهای هنری بوده است. این نظر هر چند در شکل کنونی خود عمدتا در ایالات متحده شکل گرفته است اما بی‌شك ریشه‌های تاریخی آن به برداشت هگل از پایان هنر بازمی‌گردد.

در دهه‌ی هشتاد میلادی آرتور دانتو مقاله‌ای به نام «مرگ هنر» را منتشر کرد. همان‌طور که دانتو خود بعد از انتشار این مقاله عنوان کرد، سخن از «مرگ هنر» گزافه‌گویی بوده است. کمابیش در همان زمان، نویسنده و فیلسوف ایتالیایی جیانی واتیمو به همین بحث اما با رویکردی دیگر پرداخت، قصد واتیمو این بود که نشان دهد چگونه دامنه‌ی کیچ و رسانه‌های همگانی معاصر باعث «مرگ» و «انحطاط» هنر شده است. واتیمو که تحلیل‌های خود را براساس نظرات هگل و تئودور آدورنو استوار ساخته بود به این نتیجه رسید که «در جهانی که چنین دستکاری شده، هنر اصیل تنها با خاموش ماندن سخن می‌گوید.» و باز نویسنده‌ای دیگر به نام هانس بلتینگ در کتاب خود به نام پایان تاریخ هنر(که نسخه‌ی آلمانی آن را در ۱۹۸۳ و ترجمه‌ی انگلیسی‌اش در ۱۹۸۷ انتشار یافت) در قالب گفته‌های آرتور دانتو چنین بحث می‌کند که به نظر نمی‌رسد هنر به مفهوم عینی آن دیگر بتواند تاریخ تکاملی مترقی داشته باشد. پرسش بلتینگ در آن زمان این بود که اگر این شرایط عینی با شکست روبه‌رو شده است پس چگونه چیزی به‌نام تاریخ هنر در زمان حال می‌تواند وجود داشته باشد؟ با این حال که پذیرفته‌اید «مرگ هنر» از دیدگاه دانتو گزافه‌گویی بوده است!!!

موضوع پایان هنر حتی پیش از دهه ی هشتاد میلادی تنها به بحث‌های دانش‌پژوهانه یا منحصرا گفتمان روز که جزء درونی مطالعه‌ی آثار هگل و شارحینش است یا به این نظر واتیمو محدود نمی‌شد که پایان هنر دراصل با پایان ماورالطبیعه(متافیزیك) پیوند دارد. برعکس، این اندیشه اغلب به حوادث هنری در غرب مربوط و به یاری آنها تصریح می‌شد. زیرا حداقل بخشی از هنر غرب پس از هگل به شیوه‌ای رفتار می‌کرد که گویی می‌خواست نظرات هگل درباره‌ی آینده‌ی هنر را به اثبات برساند. اما براساس نظرات دانتو، واتیمو و بلتینگ به نتیجه‌گیری پایان هنر بر مبنای «وضعیت درونی هنر» رسیدند که به گفته‌ی دانتو در همان سال ۱۹۸۶ «کمابیش جدا از متغیرهای پردامنه‌تر تاریخی و فرهنگی در نظر گرفته می‌شد.» از این گذشته، دانتو مقاله‌ی «پایان هنر» خود را دقیقا به منزله‌ی «پاسخی به وضعیت اسفبار دنیای هنر که من در جست‌وجوی توضیحی برای آن بوده و هستم» نوشت.

به‌طورکل با در نظرگیری مفهوم پایان هنر در نزد هگل، مرگ هنر با توضیح او درباره‌ی مسیر روح که یکی از عناصر یا مراحل سازنده و جوهری هنر بوده است مرتبط است. از آنجا که عالی‌ترین اشکال روح یعنی اندیشه‌ی مفهومی پس از هنر شکل گرفته است، بنابراین، هنر به مثابه‌ی شکل غالب روح موضوعی متعلق به گذشته است هر چند پیتر بورگر نشان داده که ما هنوز در نزد هگل اندیشه‌هایی درباره‌ی تکامل هنر در جهت مدرنیسم فرمالیستی می‌یابیم اما این مساله تغییری در این نگاه به وجود نمی‌آورد که پایان (یا به حاشیه رانده شدن) هنر در عمل در کشورهایی روی داده که از لحاظ اقتصادی پیشرفته‌ترین‌اند یعنی در کشورهایی که هنر بخشی از محیط زندگی‌شان و جزیی از برداشت‌ها و تفسیرهای فرهنگی‌شان است یا شاید هم استمرار انزوای هنر از گذشته‌ی مدرنیستی شان باشد. ایده‌ی هگل درباره‌ی پایان هنر بالاخص هنر سده‌ی بیستم همراه با بکارگیری مفهوم‌گرایی بوده است. اما باید دانست که در بسیاری از کشورها و فرهنگ‌های غربی هنر غالب شده است. آلش اریاوچ معتقد است هنر مفهومی در فلسفه‌ی هگلی کانسپچوال(مفهومی) نیست، حقیقت دارد که هنر براساس ایده‌ها شکل گرفته است. اما شکاف میان ایده‌ها و مفاهیم در مفهوم هگلی بسیار بزرگ است. برداشت «پایان هنر» هر چند توصیف نقش کمرنگ شده‌ی هنر سودمند است. اما به نظر می‌رسد که نیروی بالقوه‌ی محدودی دارد. البته اگر بخواهیم آن را با مفهوم کاملا هگلی درک کنیم، در این صورت، هنر مفهومی نمی‌تواند جای معرفت مفهومی هگلی را بگیرد. بلکه تنها باید جنبه‌ی وضعیت «پایان هنر» به قابل رویت‌ترین حالت ممکن درنظر گرفته شود.

در همین راستا بوده است که آرتور دانتو آن را چنین تعبیر کرده است که به نظر او دیگر هنری وجود نخواهد داشت، هر چندکه«مرگ» چنین چیزی را می رساند، چیزی که به پایان رسید روایت بود، اما نه موضوع روایت. به عبارتی دیگر زمانی که هنر نقش تاریخی و جایگاه خود را در تکامل تاریخی از دست داد، زمانی بوده که«معنای»

تاریخ دیگر هستی خود را از دست داده بود. از چنین دورنمایی، هنر سرنوشت تاریخ تمامیت یافته را می‌یابد. با این حال، این گفته بدان معناست که چنین قضاوتی به درك وجودی هنر به‌صورت تاریخی ارتباطی ندارد. از سویی باید به ارزیابی مجدد نقش تخیل در هنر با توجه به نظریات کایا سیلورمان هم پرداخت اگر چه این نگاه کاری به پایان هنر ندارد، بلکه فقط با تنزل فعلی آن سر و کار دارد.

منابع:

1-Arthur C. Danto, “The Philosophical Disenfranchisement of Art,” in The Philosophical Disen.
franchisement of Art -New York, 1986-

2-Josiah Royce, Lectures on Modern Idealism, ed. Jacob Loewenberg (Cambridge, Mass.,1920)

3-Hegel, Aesthetics, 11

4-Arthur C. Danto, “Narrative Sentences,” in Histoin and Theory 2 (1962), 146-179. Sub
stantially reprinted in my Analytical Philosophy of Histoty (Cambridge, Eng., 1965)

5-Monroe Wheeler, Soutine (New York, 1950), 50

VALERIE HEGARTY

Niagara Falls, 2007
Foam core, paper, paint, gel medium, glue
150x300x65 cm

والری هگارتی / آبشارهای نیاگارا / ۲۰۰۷

هگارتی هنرمند آمریکایی متولد ۱۹۶۷ در ورمونت است که در نقاشی، مجسمه و چیدمان‌هایش وضعیت رو به وخامت جامعه‌ی آمریکا را به نقد و چالش می‌کشد.
از او لذت کار بیش از ساختن، در تخریب آن است. کارهای او با تمرکز بر روی سیاست و رویای آمریکایی، نمادهای اخلاقی، شخصیت‌ها و سبک زندگی آمریکایی را به سخره می‌گیرد.

ژاک رانسی‌یر
و نظام‌های شناسایی هنر در غرب

سید صالح موسوی خلخالی
مدرس و پژوهشگر فلسفه

مقدمه

در بحث ارتباط میان استتیک و سیاست، رانسی‌یر مفاهیم گوناگونی را به کار می‌گیرد تا این ارتباط را اثبات کند. برای این مهم، یک گام ضروری پرداختن به شرایط و تعاریفی است که در دوره‌های تاریخی مختلف "هنر را به مثابه هنر" قابل درک ساخته است. رانسی‌یر تعریف‌مندی مفهوم هنر و طرز تلقی از آن را وابسته به شاخصه‌های فلسفی و نظری می‌داند که در دوره‌های تاریخی مختلف حاکم است. برای تحلیل این نظام‌های شناسایی و تلقی، او به طرح یک سه‌گانه‌ی فلسفی اقدام می‌کند که عبارتند از:

نظام اتیک،
نظام بازنمایی،
نظام استتیکی.

در این مقاله، برای پاسخ به این پرسش که چگونه هنرها تعریف‌مند می‌شوند و پس از خلق قابلیت درک می‌یابند، ارائه‌ای از این نظام‌ها خواهیم داشت. اما قبل از پرداختن به تحلیل رانسی‌یر از این نظام‌های سه‌گانه در سنت غربی، ضرورت دارد که خواننده با مجموعه‌ای از ابزارهای مفهومی اندیشهٔ رانسی‌یر آشنا شده باشد. همچنین این بخش مقدماتی پایه‌های درکی را فراهم خواهد کرد که رانسی‌یر از ارتباط بنیادین سیاست و استتیک ارائه می‌دهد.

"توزیع امر محسوس" و نسبت امر سیاسی و استتیکی و نقش آن‌ها در "توزیع امر محسوس"

رانسی‌یر، غایت هر فلسفهٔ سیاسی را بناگذاری یک "دنیای مشترک" می‌داند. در این تحلیل، می‌توان هدف فلسفهٔ سیاسی را ایجاد یک جهان مشترک دانست که هم در صلح باشد و هم پایدار باقی بماند. فلسفه، هم شرایط تحقق‌پذیری دنیای مشترک را با چارچوب‌های محتوایی مختلف توضیح می‌دهد و هم شرایط پایدار ماندن آن بنای نظری-عملی را طرح می‌کند. در این‌باره، اندیشهٔ سیاسی-استتیکی رانسی‌یر مفهومی به نام "توزیع امر محسوس" را می‌سازد تا ابعاد این اندیشه‌ورزی را پیگیری کند.

برای شناخت مفهوم "توزیع امر محسوس" باید با واژهٔ توزیع آغاز کنیم. "توزیع" ترجمهٔ مبهمی از واژهٔ فرانسوی partage است که دو معنای متضاد دارد و هر دو معنا مد نظر رانسی‌یر است: معنای نخست، "تقسیم

یک کل مشترک از طریق جداسازی" است و دومی، "در چیزی اشتراک داشتن". پس هر توزیع امر محسوس در پی جزءبندی‌نمودن "امر مشترک" است تا آن فضای مشترک قابل زیست شود و برای هر عضو نیز نقشی در آن تعیین شود. به عبارت دیگر رانسی‌یر تأکید دارد که توزیع امر محسوس ساختاری از نهانه‌های محسوس است که شرایط و سطح دسترسی هر عضو را به دنیای مشترک تعیین می‌کند و این مهم را با تعیین دقیق جایگاه اختصاص‌یافته به هر فرد در فضای مشترک به نتیجه می‌رساند.

رانسی‌یر در این درک استتیکی از امرِ سیاسی می‌نویسد:

«توزیع امر محسوس را قانونی عمدتاً نانوشته می‌خوانیم که تعریف اشکال نقش‌یابی [جایابی در دنیای محسوس مشترک] را ابتدا از طریق تعریفِ حالات ادراکی را که در آنها متجلی هستند، انجام می‌دهد. [...] این توزیع را باید در دو معنای آن درک نمود: از یک سو، آنچه جدا و معاف می‌کند و از سوی دیگر آنچه به مشارکت وا می‌دارد».

او در جای دیگر و برای تبیین بیشتر ارتباط میان امر استتیکی و امر سیاسی بیان می‌دارد:

«سیاست، [...] قبل از هر مورد، جدال بر سر تمام آن چیزهایی است که به شکل محسوس "داده"شده‌اند: بر سر آن که دیده می‌شود، بر سر شکلی که آن قابل بیان می‌شود و بر سر آن که می‌تواند بیانش کند. در نتیجه، یک توزیع انجام می‌شود میان "آنی که دیده می‌شود"، "آنی که قابلیت بیان دارد" و "آنی که ممکن است"... که این توزیع باید در هر دو معنای آن درک شود: آنکه در "مشترک" قرار داده می‌شود و همچنین آنی که دلالت دارد از هر دو سوی مرز میان پیدا و ناپیدا، صامت و غیرصامت، ممکن و ناممکن و در نهایت بین آنکه سخن می‌گوید و آنکه امکانش را ندارد، اویی که می‌تواند و آنکه نمی‌تواند [...]». این استتیک نخستین که من با عنوان توزیع امر محسوس از آن نام برده‌ام، توزیع شکل‌هایی است که تجربهٔ مشترک را [در دنیای محسوس مشترک] ساختاردهی می‌کند».

پس توزیع امر محسوس را می‌توان برنامه‌ای دانست که فیزیونومی دنیای مشترک را مقدر می‌سازد و با توزیع

به طور کلی برای افلاطون، هنر هرگز به مثابه یک مفهوم مستقل وجود ندارد و در میان دیگر انجام‌دادن‌ها و ساختن‌ها شناسایی می‌شود.

نقش‌ها، زمان‌ها و مکان‌ها در دنیای مشترک تعیین می‌کند که: هر کس در دنیای محسوس مشترک چه نقشی دارد؟؛ چه کسی و تا چه میزان در تعیین سرنوشت دنیای محسوس مشترک مشارکت داده می‌شود؟؛ هر فرد می‌تواند چه دادهٔ حسی دریافت و تولید کند؟ چه کسی می‌تواند حرف بزند(سخن یک دادهٔ حسی است) و چه کسی باید بشنود؟... نبوغ رانسی‌یر در همین تحلیل فلسفه‌های سیاسی در قامت برنامه‌های استتیکی و متعلق به حوزهٔ امر محسوس است.

رانسی‌یر مفهوم "پلیس" را در برابر "امر سیاسی" نیرویی صاحب قدرت معرفی می‌کند که از توزیع امر محسوس هر دنیای مشترک قوام‌یافته و تثبیت‌شده مراقبت می‌کند تا نظم دنیای مشترک تأمین شود و برقرار بماند. در برابر این قوهٔ نظم‌دهنده، "امر(فعل) سیاسی" و استتیک(به معنای کار هنری) دو مسیر شاخص هستند برای تلاش در تعلیق و در نهایت تغییر در توزیع امر محسوس و در نهایت جهان مشترک. چنین است که جایگاه هنرها و تحلیل آنها در پروژهٔ رهایی رانسی‌یر اهمیت دوچندان می‌یابد و او را وامی‌دارد که چند دهه از کار علمی خود را در حوزهٔ نظری هنر پیگیری کند.

در ادامه ارائه‌ای خواهیم داشت از نظام‌های سه‌گانهٔ شناسایی هنر در سنت غربی در اندیشهٔ رانسی‌یر.

نظام اتیک تصاویر (هنر):

رانسی‌یر با نظام اتیک آغاز می‌کند: "نظامی که در آن مجموعه فعالیت‌هایی که ما عنوان هنرها را بر آن می‌گذاریم، استقلال مفهومی ندارند و مستقیما به اشکالِ بودن یک اجتماع مرتبط می‌شوند". در این نظامِ تعریف و تلقی از هنرها، هنر در دسته‌بندی "گونه‌ای از ساختن" جای می‌گیرد.

برای رانسی‌یر مثال نمونه‌ای این نظام را می‌توان در کتاب "جمهور" افلاطون یافت. هنر در اندیشهٔ افلاطون به شکلی طرح می‌شود که بیش از هر چیز متوجه به آثار و اهداف هنرهاست و این چنین در دستهٔ کلی ساختن قرار می‌گیرد و قابل فهم می‌شود. بنا بر نظر رانسی‌یر، دغدغهٔ اخلاقی و اجتماعی افلاطون در تلقی او از هنر تعیین‌کننده است. هر عضو شهر آرمانی باید طبق توزیع امر محسوسی که او اندیشیده جا و مکان مخصوص به خود را اشغال کند و نقش خود را ایفا سازد. چنین است که در آرمان‌شهر افلاطونی "هر کسی را برای کاری ساخته‌اند" و هویت‌های چندگانه و هیبریدی(مانند هویت‌های هنرمندان)، برهم‌زنندهٔ "آرکه" آرمان‌شهری تلقی می‌شود که افلاطون در خیال برپایی آن است. پس دلیل حکم افلاطونی به اخراج شاعران از شهر آرمانی را باید در توزیع امر محسوسی دانست که در فلسفهٔ سیاسی افلاطون تدوین‌شده و هنرمندان متهمان ردیف اول هستند در ایجاد آشوب و تغییر در آن. طبق نظر رانسی‌یر در این تحریم افلاطونی، آنچه پس‌زده می‌شود هنر است که ذات سیاسی آن نزد فیلسوف آشکار است. در اندیشهٔ استتیکی و سیاسی رانسی‌یر این ظرفیت سیاسی به توان بالقوهٔ هنرها اشاره دارد در به فروپاشی‌کشاندن توزیع امر محسوس دنیای مشترک و ایجاد یک بازتوزیع دموکراتیک.

به طور کلی برای افلاطون، هنر هرگز به مثابه یک مفهوم مستقل وجود ندارد و در میان دیگر انجام‌دادن‌ها و ساختن‌ها شناسایی می‌شود. در تحلیل رانسی‌یر از افلاطون، تنها مشخصهٔ محتوایی هنرها نحوهٔ قاب‌بندی امر محسوس توسط آنهاست که در دو ساختار بزرگ دسته‌بندی می‌شود: تئاتر و نوشتار. برای افلاطون، هر دوی این نظام‌ها نامشروع هستند، چون سیاسی‌اند: نظام‌های توزیع امر محسوسی که هویت‌ها را در دنیای مشترک معلق و ناقطعی می‌کنند: وقتی فردی سخن می‌گوید زمان و مکان محتوای محسوس(کلام) خود را اعلام می‌دارد اما آن زمان که می‌نویسد، با آنکه محتوای محسوسی را قاب‌بندی و ثبت کرده است، جا و زمانش برای مخاطب

پنهان است و این چنین نظم حاکم بر دنیای مشترک را به هم می‌ریزد. تئاتر نیز چنین است. بازیگری که در صحنه تئاتر اجرا می‌کند، با فرورفتن در نقش فرد دیگری، توزیع امر محسوس دنیای مشترک را به هم می‌ریزد و هویت‌ها را در صحنهٔ تئاتر معلق می‌سازد. می‌توان در تحلیل رانسی‌یر این را یک آنارشیسم "محسوس" سیاسی-هنری دانست که نزد افلاطون مانعی بزرگ در مسیر ساختن جامعهٔ آرمانی او به شمار می‌آید.

رانسی‌یر بیان می‌دارد که در برابر این دو گونهٔ شکل‌دهی به "اجتماع"، افلاطون از گونهٔ سومی سخن می‌گوید که فرم هنری مطلوب برای اوست: رقص دست‌جمعی که همه می‌خوانند و طبق یک نظم مشخص در جمع می‌رقصند. چنین است که باید شهر آرمانی افلاطون را یک رقص دقیق و طراحی‌شده دانست که طبق آن هر فرد جا و نقش خود را می‌داند و انجام می‌دهد و در جا و مکانی حاضر است که طبق برنامهٔ دنیای حسی مشترک به او اختصاص یافته است: برنامه‌ای که هم نظم تولید داده‌های حسی و هم ظرفیت اعضای اجتماع را برای دریافت داده‌های حسی تولیدشده تعیین می‌کند.

نکتهٔ دیگری که رانسی‌یر در تحلیل خود از افلاطون ارائه می‌دهد توجه او به "تصویر" است به مثابه استعاره‌ای از کار هنری. در کنار دغدغه‌های "اجتماعی" برای ممکن‌پذیریِ "دنیای مشترک"، طرد هنر نزد افلاطون یک جنبهٔ اخلاقی نیز دارد. زمانیکه افلاطون هنر را به مثابه تصویرسازی درک می‌کند، بحث ارزش‌گذاری دربارهٔ اثر هنری به جریان می‌افتد. چنین است که اگر کار هنرمند "ساختن" تصویر است(که نزد افلاطون چنین است)، باید بحثی اخلاقی آغاز نمود که چه چیزی حقیقی است و چه چیزی مجازی. پس مشروعیت هنرها با نامشروعیت تصویرسازی تثبیت می‌شود و هنری که از جنبهٔ سیاسی خود تهی‌شده به رسمیت شناخته نمی‌شود و به نفع یک "اجتماع بدون سیاست" سرکوب می‌شود.

نظام بازنمایی تصاویر (هنر):

دومین رژیم شناسایی هنر در سنت غربی رژیم بازنمایی

رانسی‌یر تأکید دارد که همچنان نمی‌توان ادعا کرد که در نظام بازنمایی، هنر به شکل یک مفهوم مستقل از ساختن وجود دارد.

هنر است. رانسی‌یر در این نظام مفاهیمی را باز می‌یابد که تا قرن‌ها تعیین‌کنندهٔ چیستی هنرها و شکل دسته‌بندی آنها در غرب هستند. در این نظام است که مفهوم هنرها با تصویرسازی‌های خوب (صاحب ارزش هنری) در مقابل تصویرسازی‌های بد و گونه‌شناسی هنرها براساس موضوعات طرح می‌شود و نظام‌هایی برای سوژه‌ها و موقعیت‌های هنری وضع می‌شود. نتیجهٔ این رویکرد به هنرها، یافتن دسته‌هایی کلی است که به شکل‌ها و روش‌های مختلف هنری استقلال مفهومی می‌بخشد. رانسی‌یر تأکید دارد که تمام این دسته‌بندی‌ها براساس کلان‌مفهوم "تقلید" از طبیعت (بیرونی و یا احساسات انسانی) انجام می‌پذیرد که واضع نخستین آن ارسطو در کتاب "فن شعر" است.

برای رانسی‌یر آنچه ارسطو می‌کند، دورکردن هنرها از تلقی اجتماعی و اخلاقی افلاطون و تلاش برای یافتن یک تعریف انفرادی برای آنها و شکل‌های مختلف آنهاست. رانسی‌یر بیان می‌دارد که ارسطو روند ایجاد آثار هنری را در دوگانهٔ پوئسیس (poiesis)[ساختن] و میمسیس (mimesis) [تقلید] بیان می‌کند. معنای این تحلیل این است که نزد ارسطو هنرها به معنای گونهٔ ویژه‌ای از ساختن، پیرامون مفهوم تقلید به انجام می‌رسند. در نتیجه با تقلید است که محصول این ساختن ویژه (اثر هنری) با پرسش‌های زیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

این محصول هنری منفرد به چه گونهٔ هنری تعلق دارد؟

این اثر هنری چگونه ساخته شده است؟

این اثر هنری با این شکل خاص ساختن، چگونه درک‌پذیر می‌شود و در قالب دسته‌بندی‌ها و تلقی‌ها قرار می‌گیرد؟

در نهایت در این نظام است که اشکال بودن(در فرم حسی) با اشکال مختلف ساختن مرتبط می‌شود و مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در نظام بازنمایی هنر، هنر به عنوان یک محصول ممتاز انسانی، ذات منحصر به فرد "طبیعت انسان" را میان ساختن(poiesis)، تقلید(mimesis) و در نهایت بودنِ حسی(aisthesis) آشکار می‌سازد.

با این حال، رانسی‌یر تأکید دارد که همچنان نمی‌توان ادعا کرد که در نظام بازنمایی، هنر به شکل یک مفهوم مستقل از "ساختن" وجود دارد. هنرها همچنان در دستهٔ کلی ساختن قرار دارند اما یک نظام پدیداری جدید یافته‌اند که در میان دیگر ساختنی‌ها منحصر به فرد است. ارسطو در کتاب فن شعر خود گونه‌های هنری را دسته‌بندی می‌کند و با مفهوم تقلید روند خلق اثر هنری را درک و دربارهٔ آنها داوری می‌کند؛ روندی که بعدها در کلاسیسیسم با ارائهٔ تعاریف قطعی از انواع هنر و مفهوم‌سازی از "هنرهای زیبا"، یک تلقی خاص از هنر و زیبایی را نمایندگی می‌کند. در اندیشهٔ سیاسی رانسی‌یر، رویکرد ارسطویی به هنر، به رسمیت‌شناختن جایگاه هنر است که در یک "فضای مشترک" از پیش‌تعیین‌شده که به سیاست‌مندی هنر مشروعیت می‌بخشد. در نتیجه در این نظام، هنر با آنکه به عنوان یک جزء در توزیع امر محسوس حاکم جای می‌گیرد، اما نقشی فراتر از آن در توزیع و بازتوزیع امر محسوس ندارد.

نظام استتیکی هنر

برای رانسی‌یر آنچه در رژیم استتیکی هنر مورد توجه است، شکل‌گیری یک تلقی و تعریف جدید از هنر است. در مدرنیتهٔ غربی، روندی قابل شناسایی است که استقلال میان اشکال مختلف هنری و مرزهای تعیین‌شده میان انواع هنر را از بین می‌برد (دسته‌بندی که توسط نظام قبلی ایجاد شده است) و تجربهٔ استتیکی را در استقلال از تجارب معمولی زندگی روزمره قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، هنر در نظام استتیک تجربهٔ مخصوصی می‌سازد که "ارتباط‌های روزمره و معمولی میان ظاهر و واقعیت، فرم و محتوا، فعال و منفعل، اندیشه و محسوسات را

معلق می‌سازد" و سازندهٔ یک فرم نامتجانس نسبت به تجارب معمولی و روزمرهٔ تجربهٔ حسی است.
در نتیجه در اندیشهٔ رانسی‌یر استتیک نه به واژگان مفهومی بومگارتن (به معنای شناخت واضح اما آشفتهٔ حسی) ارجاع دارد و نه به کانت که با استتیک "نظام قوهٔ حکم" را تحلیل می‌کند. رانسی‌یر بیشتر به شیلر نزدیک است. برای او این نظامِ جدیدِ تعریف‌مندسازی و درک هنر با رمانتیک‌ها آغاز می‌شود که طبق نظر رانسی‌یر نخستین ساختار اندیشه‌ای حقیقی بر هنر را طرح کردند. در نتیجه نباید مفهوم استتیک را نزد رانسی‌یر با مباحث تئوری‌های هنر و یا کاوش‌ها دربارهٔ تأثیر هنر بر قوهٔ ادراک حسی خلط کرد؛ استتیک در فلسفهٔ رانسی‌یر نام یک مفصل‌بندی خاص از شکل‌های مختلف ساختن، فرم‌های به ظاهردرآمدهٔ آن اشکال و در نهایت شکل بودن حسی منحصر به فرد در این رابطه است که تبلور شکل جدیدی از اندیشهٔ هنری را در مدرنیته نمایندگی می‌کند.

رانسی‌یر در نوشته‌های خود بر این نکته تأکید دارد که واکنش قدرت مدرن به این تعلیق قوا، در حوزهٔ کلان اجتماع، تأسیس رشته‌ای مانند جامعه‌شناسی است تا مفهوم طبیعت جامعه(و در نهایت طبیعت انسان) را در شرایط جدید بازسازی کند و امکان تشکیل یک تئوری مدرن قدرت را فراهم سازد.

همچنان باید در این سئوال پیش رفت که منطق حاکم بر نظام استتیکی چیست؟ برای رانسی‌یر مفهوم استتیک در مدرنیته نشان از تمایل هنر دارد برای اعلام استقلال هنر از دسته‌بندی‌ها و تعاریف نظام بازنمایی هنر. هنر برای نخستین‌بار صاحب مفهومی می‌شود که ارزش و مشروعیت‌اش با مفاهیم ثانوی(مانند تقلید) سنجیده نمی‌شود و آن را دیگر در دستهٔ کلی یک ساختن(مانند دیگر ساختن‌ها) جای نمی‌دهند. به عبارت دیگر، در این نظام "تقلید" مورد حمله قرار می‌گیرد و اتحاد کلیدی میان ساختن(poiesis)، تقلید(mimesis) و در نهایت بودن حسی(aisthesis) که قلب مفهومی نظام بازنمایی بود، منهدم می‌شود و هنرها دیگر نه براساس "گونه‌ای از ساختن" و یا تقلید از "طبیعت"، بلکه براساس "گونه‌هایی از بودنِ محسوس" دسته‌بندی می‌شود. پس استتیک اعلام وضعیتی است که ساخت اثر هنری، درک اثر هنری و اندیشه‌پذیری اثر هنری در دوران مدرن ایجاد می‌کند.
با مفهوم‌سازی تجربهٔ استتیکی در قرابت با فلسفهٔ کانت در تعریف زیبایی به مثابه "یک مفهوم بدون مفهوم" و یا "مفهوم هنر در برابر تجربهٔ استتیکی بدون مفهوم"، با

کتاب "نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان" شیلر است که نسبتی میان آزادی و زیبایی‌شناسی برقرار می‌شود و استتیک جایگاه تمدنی می‌یابد. چنین است که در غیاب تقلید، ارتباط مستقیم و در عین حال متناقضی میان "ساختن" و "بودن حسی" برقرار می‌شود که تبلور "مفهوم‌مندی بدون مفهوم" کانت است و به ساختارسازی تجربهٔ استتیکی بدون تحکم ساختارها اقدام می‌کند. کانت در تحلیل امکان تجربهٔ زیبایی‌شناسانه، تعلیق قوای تعیین‌کنندهٔ اندیشه را اساسی می‌داند و امکان درک لذت را در یک "بازی آزاد" میان قوای دخیل در عملیات صدور حکمِ تحلیل می‌کند. در نظام استتیکی مفهوم "بازی آزاد" در فلسفهٔ استتیک(یا اندیشه‌مندی فارغ از نظم که قبلاً حاکم بر نظام‌های تلقی هنرها بود)، با از دست‌رفتن باورهای قدیمی در رابطه با "طبیعت حسی انسان" و در نتیجه "طبیعت اجتماعی انسان" همزمان می‌شود. در همین دوره است که نظام‌ها و ساختارهای دمکراتیزاسیون جامعه، سلسله‌مراتب‌های سوژه‌ها و مخاطب‌ها را به هم ریخته و تمامی ارکان جامعهٔ سنتی غرب را به چالش کشیده است. طی این تعلیق مفاهیم سنتی از طبیعت انسان و طبیعت اجتماع، شیلر و اندیشمندان نظام استتیکی هنر، فرصت تحقق یک "آزادی" را در مفهوم بازی آزاد استتیکی می‌بینند. رانسی‌یر در نوشته‌های خود بر این نکته تأکید دارد که واکنش قدرت مدرن به این تعلیق قوا، در حوزهٔ کلان اجتماع، تأسیس رشته‌ای مانند جامعه‌شناسی است تا مفهوم طبیعت جامعه(و در نهایت طبیعت انسان) را در شرایط جدید بازسازی کند و امکان تشکیل یک تئوری مدرن قدرت را فراهم سازد.
رانسی‌یر بیان می‌دارد که این "تعلیق" به معنای ایجاد یک شکل جدید دنیای مشترک است. تجربهٔ استتیکی خود را با هیچ مفهوم از پیش‌تعیین‌شده مرتبط نمی‌سازد: تعلیق تمامی تعاریف تثبیت‌شده از هنرها، قواعد، رده‌بندی شخصیت‌های داستان و روندها... رانسی‌یر نتیجه می‌گیرد که در این تعلیق استتیکی و همچنین سیاسی، ارتباط سنتی میان فرم و محتوا به هم می‌ریزد، ارتباط حکم‌دهندهٔ قوهٔ فهم و اندیشه با محتوای حسی در تجربهٔ استتیکی نامعتبر می‌شود تا در تحقق "تولید" در زوج کارفرما/کارگر، کار نیز جای طبیعی خود را به مفهوم بازی دهد... در به رسمیت‌شناسی بازی به عنوان فعالیتی که در دیالکتیک طبیعی استیلا و تسلیم تعریف نمی‌شود، مفهوم اقتصادی-سیاسی بازی در یک معنای آنارشیستیِ استتیکی-سیاسی، به عنوان فعالیتی که هدفی غیر از خود(صرفِ بازی) ندارد، تثبیت می‌شود تا بحران نظام‌هایِ سنتی توزیع امر محسوس به بهترین شکل نمایان شود. این تعلیقِ سیاسی-استتیکی را شیلر در بافت زمانی و مکانی انقلاب کبیر فرانسه تعلیق قدرت سیاسی بر مردم عادی تفسیر می‌کند.
چنین است که در تحلیل رانسی‌یر، هنر مفهوم جدیدی می‌یابد و گونهٔ جدیدی از مفهوم‌مندی را بر خود می‌پذیرد. هنر و آثار هنری دیگر اجباری به ایجاد تقارب ضروری با مفاهیم از پیش‌تعیین‌شدهٔ زیبایی ندارند. در نظام استتیکی هنر، هنرمند رهاشده از ضوابط و قواعد نظام بازنمایی و اتیک، در تجربهٔ خلق اثر هنری آزادی می‌یابد تا در رابطهٔ میان ساختن و بودن حسی، بی‌واسط و آزادانه کار کند. نتیجه این بازی آزاد در کارهای هنری دوران مدرن قابل مشاهده است: در تئاتر، تئاتر بدون اکشن شکل می‌گیرد؛ در ادبیات، رمان بدون داستان و وقایع دراماتیک معمول داریم و کتابی می‌خوانیم با داستانی شبیه به روزهای بی‌معنی زندگی... استفان مالارمه آرزوی خود را در شعر نه شرح ادبی اشیاء و جهان(آنچنانکه که در شعر سنتی مرسوم است)، بلکه به تبعیت از رقص مدرن، شعری می‌خواهد که حسی از حرکت ایجاد کند؛ نقاشی "سفید بر سفید" اثر کازیمیر ماله‌ویچ نقاشی تلقی می‌شود و "فواره" مارسل دوشان نماد هنر جدید... چنین است که مخاطب اثر هنری هم پذیرش و تجارب متفاوتی می‌یابد و هم در تجربهٔ استتیکی در نظام استتیکی هنر، انتظار متفاوتی از "آنچه هنر است" پیدا می‌کند. همچنین در نظام استتیکی هنر است که فضاهای جدیدی برای نمایش و درک آثار هنری تولید می‌شود:

موزه‌ها، گالری و... این مفاهیم فضایی جدید، در پی مفهوم‌سازی‌های نظام استتیکی به ثمر می‌رسند و با تغییر در محتوا و فرم اثر هنری مخاطب، آداب و شرایط نمایش جدیدی را برای هنرها ایجاد می‌کنند.

نتیجه‌گیری:

در این مقاله معرفی کلی داشتیم از پروژهٔ منحصر به فرد ژاک رانسی‌یر در ارتباط بنیادین میان سیاست و استتیک پیرامون مفهوم "توزیع امر محسوس". در ادامه سه نظام شناسایی هنر در غرب مورد بررسی قرار گرفت. مرور این سه نظام در اندیشهٔ رانسی‌یر فرصتی فراهم کرد تا تئوری اصلی او در زمینهٔ جنبهٔ سیاسی استتیک(و همین‌طور جنبهٔ استتیکی سیاست) مورد آزمون قرار گیرد. تحلیل این سه نظام نشان داد که نحوهٔ درک هنرها در پیوستگی با مفاهیم نظری دوره‌های تاریخی است. در نهایت تأکیدی که روی ویژگی‌های نظام استتیکی هنر داشتیم، تغییرات را در تلقی‌ها، نحوهٔ تعریف اثر هنری و شرایط دریافت آثار هنری در روزگار جدید نشان داد.■

منابع:

.RANCIÈRE, Jacques. La Mésentente, Politique et philosophie, Paris, Galilée, 1995

.RANCIÈRE, Jacques. Le partage du sensible – esthétique et politique, Paris, La fabrique, 2000

RANCIÈRE, Jacques. Aux bords du politique, Paris, La Fabrique, 1998, rééd. Gallimard« Folio», .2003

.RANCIÈRE, Jacques. Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, 2004

Entretien de Rancière avec Frank Ruda et Jan Volker, 2006. «Politique de l'indétermination esthétique», in Jacques Rancière. Politique de l'esthétique, Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski, .Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2009

.RUBY, Christian. L'interruption, Jacques Rancière et la politique, Paris, La Fabrique, 2009

...همچنان باید در این سئوال پیش رفت که منطق حاکم بر نظام استتیکی چیست؟ برای رانسی‌یر مفهوم استتیک در مدرنیته نشان از تمایل هنر دارد برای اعلام استقلال هنر از دسته بندی‌ها و تعاریف نظام بازنمایی هنر...

چهره

هُنَرمَند

دیداری

تجسمی

مفهومی

بینارشته‌ای

بهروز حشمت
BEHROUZ HESHMAT

قاسم تُرکان
روزنامه‌نگار

گاه‌شمار زندگی:

نام: بهروز

نام خانوادگی: حشمت

نام پدر: عبدالله

نام مادر: محبوبه سعیدی

محل تولّد: تبریز

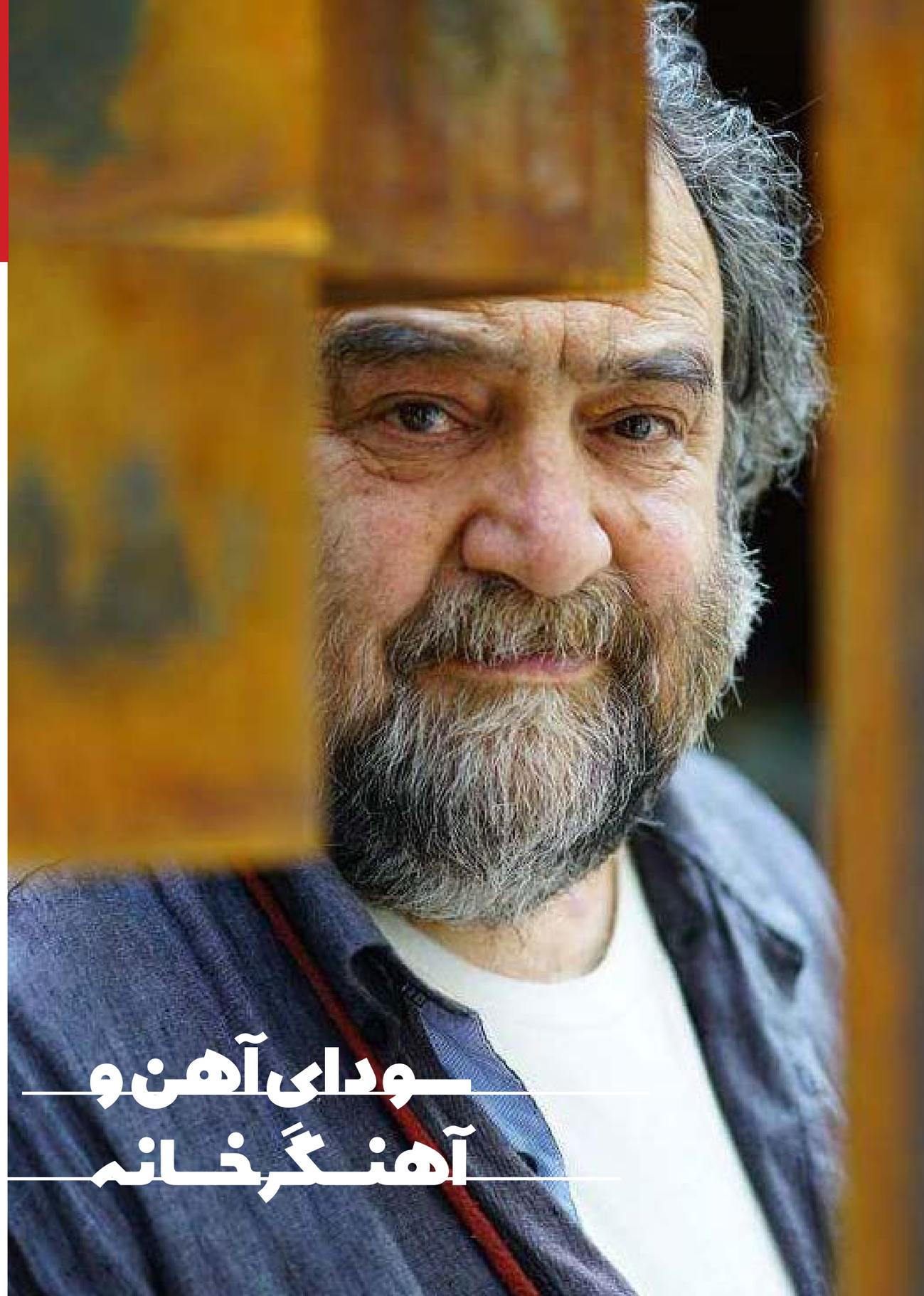
تاریخ تولد: ۱۳۲۹/۱۰/۲۹

محله: تبریز- ششگلان - کوچه آجودان باشی، کاشی ...

تاریخ کوچ: ۱۳۵۵ - (بیش از چهل و چهار سال پیش، عمری به درازای بلوغ عقلی انسان)

اینک: ماوی‌گزیدهٔ وین

نشانی: ...



صدای آهن و آهنگرخانه

تندیـــس‌هنرهند

در تاریخ هنر معاصر، نام «بهروز حشمت» پهنه‌ای از جغرافیای زیست ما را در نوردیده است. این امر به بهایی گزاف میسّر شده‌است. به بهای حسرت خانه در فراسوی دیوارها.
از این رو همواره خانه به مثابهٔ آشیانه‌ای بر فراز درخت، در پی قد برافراشتن دیوارها، از جمله مضامین اصلی آثار «حشمت» به شمار می‌آید. (تکثری دردناک)
هنرمندان بسیاری را شاهد بوده‌ایم که در بازه‌ای زمانی به مقیاس فراتر از چهار دههٔ اخیر، از خاورمیانهٔ غرقه در خون و آتش، برای رهیدن از دود و گلوله و محبس، مجبور به کوچی ناخواسته گشته‌اند. امّا «حشمت» و آثارش، به اقتضای تناقضات بین قاره‌ئی متمایز می‌نماید.
سخن از مصداق «شیرآهن‌کوه‌مرد» سرودهٔ «شاملو» در میان است. هنرمندی سربرآورده از اعماق تاریخ در بطن روزگار نوین.
گویی سرشت عاصی «حشمت»، از دوران سنگی، به هیئتی مسلط گذر کرده و وادی آتش را پشت سر نهاده‌است. او غرق دنیای آهن، از دل اعصار کهن، فریادی طنین‌انگیزتر از «فریاد مونش» را در «پسااکسپرسیونیسم» معمول سر می‌دهد.
عجینی عجیب وی و آهن، شورآهنگی است آشنا با سرشت بشری. براین ادعا نیازی به شهادت هست؟ اگر نیست و اگر نَباشد نیز، سزاوار است گواهی از «رضا براهنی» عزیز قوّت سخن گردد.
«...حالا ما در حضور تناسخ درد به لذّت هستیم، در حضور لذّتی هستیم که از اسطوره زاده می‌شود. اشتیاق متفرق و پراکنده هم‌زمان می‌شود. هم‌زمانی درد آدمی با لذتش، لذت آدمی با خیالش، و خاطراتی که آدم انگار از یک زندگی پیشین دیوار آن سو، دیوار آهن دارد.»(۱)

...حالا ما در حضور تناسخ درد به لذّت هستیم، در حضور لذّتی هستیم که از اسطوره زاده می‌شود. اشتیاق متفرق و پراکنده هم‌زمان می‌شود

«براهنی» غرق دگردیسی‌های آهن رها گشته از دست‌های گرم‌آفرینش‌گر و اندیشه‌های عاصی «حشمت» مبهوت آثاری - سخت سرد و سخت، سخت- لاجرم پرسش‌هایی را مطرح می‌سازد.
-«ما چگونه تو را ببینیم؟ آهن‌های تو چشم‌های ما را به مبارزه طلبیده است. آهن‌های تو اورگانیسم چهره‌ی انسان را به مبارزه طلبیده‌است. ما باید دور اثر راه برویم، دور اثر هلهله کنیم، هروله کنیم، بدویم، در طواف حجرالاسود آهن شرکت کنیم تا بفهمیم، به همین دلیل، این آثار، آثار هروله اسطوره هستند. دویدن، ایستادن، دیدن و باز دویدن، ایستادن، دویدن...»(۲)
نگاه «براهنی» به آثار «حشمت» مترنّم تغزّلی ترکستانی است. مضامین آفریده‌های حشمت، حاوی تکثّر مأخوذ از تعدّد است. تعدّدی محدود که ناگزیر تن به تکثّر سپرده‌است. در این میان تکثّری دیگر، این‌بار از یک سمبل، نگاه تیز نقّادی چون «براهنی» را پری پرّان می‌بخشد، تا از جهان امروز پهنه‌ای بیکران را به مقصد ظلمات سکندری درنوردد و حدیث جغد را به باوری ترکانه(۳) و رها از پنداری شوم انگارانه چنین نقل مبحث خویش سازد:
«... آهن، آهن بودن خود را خرد می‌کند تا ما به وجود زبانی پی بریم که زبانی بُرّا است. مثل جغد شدن آهن. آهن رازهای شبانه‌ی جهان را برملا می‌کند. جغد از ظلمات خضری برگشته، آب حیات خود را از آهن گرفته و ابدی شده‌است. با تو ما گام در عصر آهن گذاشته‌ایم ...»(۴)
«حشمت» در وانفسای نگرش‌های ایسمی رایج، درد مشترکی را فریاد می‌زند. پژواک فریادش، با یورشی بر دیوارها، خانه‌های بی‌بنیاد واقع بر فراز درخت‌ها را سخت آکنده است. خانه‌هایی که، فارغ از پروای بنیان، در اندیشهٔ امنیت بنا شده است.
سخن گفتن از بهروز حشمت مصداق سخن از هنرمندی بومی است که طیّ دهه‌هایی خود نیز همراه آثار خویش راهی به جهان معاصر گشوده‌است. هنر وی سهل نه، سخت و بسی ممتنع است ...! از این رو کس را یارای دستیازی به این حریم نیست.

به این خاطر است که، هنرمند مجسمه‌سازی چون «اسوالد اشتیم» اتریشی معتقد است؛ اگر«وتروبا» زنده بود به احترام «بهروز [حشمت]»، کلاه از سر برمی‌داشت. آنانکه با هنر معاصر آشنا هستند، به ویژه با هنر اتریشی، بی‌تردید از منزلت «وتروبا» آگاه می‌باشند، همچنین منزلت رشک‌انگیز «اسوالد اشتیم» را شایستهٔ تحسین خواهندخواند.

نمی‌توان از حدیث نرم گشتن آهن سخت‌سرد، در میان دستان گرم‌کار و آفرینش‌گر این "شیرآهن‌کوه‌مرد"، به سادگی عبور کرد. تأملیً بس پردوام و نگرشی سرشار از اندیشه‌ای بس ژرف، بایسته می‌نماید. زیرا، دستمایهٔ وی آهن است، سخت محکم‌تر از سنگ.

در پی علقه‌هایی دیرین، پیوند «حشمت» با آهن در کارخانهٔ نوبنیاد «ماشین‌سازی تبریز» اتفاق می‌افتد. در این مجموعهٔ صنعتی، آهن در میان دستان توانمند کارگری آفرینش‌گر تن به تسلیم می‌سپارد. این حادثه و تداوم آن از دید کاوشگران جوان عرصهٔ هنر مغفول نمی‌ماند. در این میان نوخاستگان عرصهٔ هنر و قلم یکدیگر را نیک درمی‌یابند. اگرچه غول‌هایی در آن ایّام در پهنهٔ هنر تبریز سایه‌افکن بودند. باری «فرشاد فدائیان» در برنامهٔ فرهنگ و هنر تلویزیون تبریز، به آثار آهنین و در عین حال مدرن «حشمت» می‌پردازد.

پخش این گزارش تلویزیونی توّجه برخی صاحب‌منصبان وقت تبریز را جلب می‌کند. در این میان، زنده‌یاد «مهندس تقی توکلی» پدر صنایع مدرن آذربایجان تحت تأثیر مشاهدات خویش از گزارش پخش شده، درمی‌یابد که این آفرینشگر یکی از کارگران توانمند مجموعهٔ تحت مدیریت خویش می‌باشد. «حشمت» را در دفتر مدیریت کارخانه می‌پذیرد. کارهایش را می‌ستاید، از وی می‌خواهد، تندیسی برای «ماشین‌سازی تبریز» بسازد. نخستین کار سفارشی عظیم هنرمند ما تندیس معروف و هنوز پابرجای وی موسوم به «صنعت‌واندیشه»است که، امروزه به محوطهٔ داخلی کارخانه منتقل شده است. نگاه «بهروز حشمت» به هنر، بیش از همه توجّه «کیومرث کیاست» را جلب می‌کند. تبریز آن ایّام، دوران پسا«آدینه» را سپری می‌ساخت. «کیاست» از معدود هنرمندان تبریزی بود که دغدغهٔ مطبوعاتی داشت. کارهای گرافیکی وی در نشریات معتبری چون فردوسی چاپ و از استقبال چشمگیری برخوردار می‌شد. از این رو با نقد آشنایی داشت. کارهای «حشمت»، از دید «کیاست» مغفول نمی‌ماند. این نقد با اشراف «فدائیان» به موضوعات هنری موجب جریانی متناوب می‌گردد. این جریان در بیان زبان هنری جاری نیاز به عرضهٔ اندیشه و آثار خویش داشت. تبریز آن روزها از یک گالری شخصی فعالی برخوردار بود. «گالری اصولی» متعلق به هنرمندی پاکدل چون سیروس اصولی بود. برای نخستین بار آثار آهنین «حشمت» به همراه آثار نقّاشی آقای حدّاد به مثابهٔ نمایشگاهی مشترک در گالری اصولی برپا می‌شود. «فرشاد فدائیان» اگر چه دانشجوی رشتهٔ فلسفه در دانشگاه تبریز است، باری حرکت‌های مقبول و رخدادهای آثار تجسمی را تعقیب می‌کند. او به پاس حضور «خسرو رابط» در تبریز، «گروه تئاتر رابط» را تشکیل داده‌است. کلاس‌های پرشوری برگزار می‌شوند، موج‌هایی پدید می‌آید، پتانسیل‌ها مشهود و استعدادها شکوفا می‌شوند. «فدائیان»، «حشمت» و «کیاست» تمثال تلاشگران پویا به‌شمار می‌آیند. همراهی و هم‌اندیشی‌های این تلاشگران پویا، هنرمند خودساختهٔ بی‌پروای ما را شهامتی بیش از پیش می‌بخشد. «حشمت» و «کیاست» این‌بار در صدد برپایی نمایشگاهی در گالری سیحون تهران برمی‌آیند.

شهردار آن سال‌های به یاد ماندنی، بزرگمردی چون «حمید وارسته» بود. نام خانوادگی‌اش حقیقتاً بامسمّی بود. وارسته و شیفتهٔ اندیشه و خدمت. این شهردار مردمی «حشمت» را باز می‌یابد. سفارش اثری مانا به جوانی آفرینشگر، خود شهامتی به غایت می‌طلبد. اقدام به ساختارشکنی در پهنهٔ جغرافیای شهری کاری خرد نبوده و نیست، به ویژه اگر پای خنیاگر، آن‌هم از نوع «عاشق»ی در میان می‌بود.

آفریده‌های نخستین «حشمت» در زادگاه خویش تبریز، از همان آغاز، گویی تراویده از غرّش غولی رهاگشته از بند بود. تنوره‌ای برای نشانه رفتن قفل‌ها و بندهای آهنینی که همواره اندیشهٔ انسانی را سخت در هم پیچیده است. «حشمت» در آن ابتدا سعی می‌ورزید، بارقه‌ای از این تنوره را در کالبد سرد تندیسی آهنین در هیبت خنیاگری موسوم به «عاشق» بگنجاند.

این راز را چشم‌هایی کاوشگر سریع درمی‌یابند. در این میان، روزنامه‌نگاری جوان به قول «حشمت» جوانی رعنا

به سراغ آفریدگار «عاشیق مجسمه‌سی» (مجسمه عاشق) می‌رود. نخستین مصاحبهٔ مطبوعاتی «حشمت» به قلم روزنامه‌نگارِ داستان‌نویسِ شاعرِ تلخ‌فرجام، کریم شفائی رقم می‌خورد. همو که در آن روزگاران، در محفل «حکیم رابط» در پی رمزگشایی از رازهای نمایشی می‌زیست. روزگاری که «حکیم رابط» در شهر «براهنی‌ها» و «ساعدی‌ها» و «صمدها» و ... مأوی گزیده بود. اتفاقاً در محلهٔ «مارالان» و درست روبه‌روی «چوپور میدانی» کوچه‌ای که زمانی «ساعدی» در عشق «طاهره» می‌سوخت.

«شفایی» عاشقانه تیتر می‌زند: «نگذاریم صدای عاشق‌ها خاموش شود.» طنین این صدا سهمگین می‌شود، سهمگین برای گوش‌هایی که صداها را رصد می‌کنند. در این گفت‌وگو «شفایی» درمی‌یابد که گفته‌های «حشمت» اصالت و استحکام سخن نسل‌های از آب و آتش گذشتهٔ قدیم را دارد.

بهار دل‌انگیزی است، «شفایی» می‌پرسد:

- چه مدت، برای ساختن مجسمهٔ غول‌آسای عاشیقلار کار کردی؟

- تمام زمستان را کار کردم، سه ماه شد.

"دریغ از آوریل بی‌رحم ..."

علی‌رغم میل «حشمت» می‌خواهند آن مجسمهٔ آهنین به ظاهر خاموشِ سرشار از فریاد را در پارک تاریخی «شاهگلی» نصب کنند. مجسمه نصب می‌شود. استقبال از این "آهنین‌غول‌پیکر" هراس بر پیکرهٔ ساواک می‌اندازد. قرار بود «هویدا» از این پیکرهٔ عظیم پرده بردارد، امّا دست‌هایی پنهان و آشکار سراسیمه، "آهنین‌عاشق‌غول‌پیکر" را برچیده و در پی معدوم ساختن آن غول‌پیکرهٔ آهنین برمی‌آیند. رئیس وقت «موزهٔ آذربایجان» پدر سکّه‌شناسی ایران «استاد سیدجمال ترابی طباطبائی» که خود هنرمندی فرهیخته بود، درب فراخ حیاط جنبی موزهٔ آذربایجان را گشوده و این تندیس غول‌پیکر را پناه می‌بخشد، تا «عشق مجسمه‌سی» از توطئهٔ زوال نجات یابد. «تبریز» دیگر برای «حشمت» امن نمی‌نماید. از این مقطع سرآغاز کوچی بی‌بازگشت در حیات هنرمند همیشه در جدال‌باآهن رقم می‌خورد. اروپا، وین و فضا، برخی آمال‌ها را برنمی‌تابد. به این خاطر حسرت ساختن تندیس «قزلباش» در دل «حشمت» تا به امروز ماناست.

«عاشق‌مجسمه‌سی» جنجالی‌ترین تندیس در تاریخ هنر آذربایجان به شمار می‌آید. مجسمه‌ای که ابهت خاموش و سردش خواب حاکمان را برآشفته است.

«عاشق‌مجسمه‌سی» جنجالی‌ترین تندیس در تاریخ هنر آذربایجان به شمار می‌آید. مجسمه‌ای که ابهت خاموش و سردش خواب حاکمان را برآشفته است. به نظر می‌رسد، تمامی آنچه پیرامون این تندیس "غول‌پیکرآهنین" نوشته و ثبت شده‌است، اعم از نوشتاری و تصویری همچنین منتشر شده و منتشر نشده، هنوز گردآوری نشده‌است. اگر این پژوهش انجام پذیرد، شاهد انبوهی سند و تصویر و نوشتار خواهیم بود. روایت‌های گوناگونی در میان است. زنده‌یاد حمید وارسته شهردار جسور و صدیق تبریز آن ایام در اثر معروف خود روایتی دیگرگون دارد.

در یک روز بهاری به سال ۱۳۵۵ «حشمت» تبریز و یاران خود را وداع می‌کند و راهی وین می‌شود. پیش از کوچ «حشمت»، «فدائیان»، سودایی‌سر، تن به محبس می‌سپارد. باری، هر سه هنرمند به راه خویش دوام می‌بخشند. یکی رها، یکی دربند و یکی در تبعید!

تبریز آن روزها هنوز تهی نگشته بود. خروش آذربایجانی از تبریز نشئت می‌گرفت. «کیاست» آرام-آرام به همراه «غلامحسین فرنود»، این رهاگشته از محبس شاهی به فعالیت‌های هنری خویش دوام می‌بخشد.

«بهروز حشمت» در «وین» تحصیلات آکادمیک خود را آغاز می‌کند. حوادث، این سه هنرمند را در سرنوشتی دیگر سهیم می‌سازد. سال‌ها در حال ساختن دهه‌ها هستند. «حشمت» غرق کار در آهنگرخانهٔ خود است، «فدائیان» غرق مستندسازی شده است، «کیاست» به خلق آثار خویش دوام می‌بخشد.

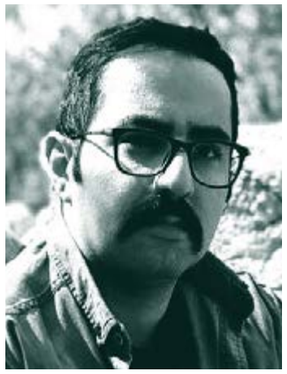
در دی ماه سال ۱۳۸۳، خبرگزاری ایسنا طی گزارشی اعلام می‌کند: «تندیس، استند و پوسترهاي مجسمه‌ساز ایرانی مقیم اتریش در گالری آبان به نمایش درمي‌آید».

لید خبر حاوی اطلاعاتی به‌این مضمون بود:
«ده پوستر، سه استند و يك مجسمه با تكثير پنج تصوير در آيينه و چهار قطعه شعر نگاشته بر صفحات فلزي از مجموعه آثار “بهروز حشمت” مجسمه‌ساز ايراني مقيم اتريش در تهران به‌نمايش در مي‌آيد.»
استندها همراه با یک مجسمه، علیرغم محدودیت‌های رایج به نمایشگاه راه پیدا می‌کنند. این‌بار این سه هنرمند در جغرافیایی جدا از هم امّا هنوز انسانی، بار دیگر هم‌اندیشی خود را به نمایش می‌گذارند. «فرشاد فدائیان» و «کیومرث کیاست» در فراق «بهروز حشمت»، این‌بار در «گالری آبان» تهران، در صدد بازخوانی و بازنمایی شکوه گذشته هستند. به روایت ایسنا؛ "این نمایشگاه به همّت فرشاد فداییان - مستندساز ايراني- از هجدهم دي‌ماه در گالري آبان برپا مي‌شود."
این گزارش می‌افزاید:" ارایه این آثار قرار است با نمایش پنج فیلم کوتاه به مدت ۴۴ دقیقه، درباره حشمت و آثارش که توسط فداییان ساخته شده‌است، به صورت تکرار در طول مدت زمان برپايي به نمایش گذاشته شود. فداییان تاکنون پنج فیلم از زندگي و آثارش ساخته است. “مرزها” درباره يكي از نمايشگاه‌هاي اوست؛ اما چهار فیلم دیگر آهنگرخانه حشمت را معرفي كرده و نمايش آثار او در جريان نصب در پارك و خيابان است. فداییان فیلم‌ها را خود تدوین، صداگذاري و با موسيقي همراه كرده است و اكنون قرار است در اين نمايشگاه پنج‌روزه آن‌ها را به نمايش بگذارد"
خبر فوق با اندکی تفاوت از صحت و سقم کاری روایت می‌کند که این مجال درصدد شرح و بسط آن است.
خود «فدائیان» می‌گوید: من یک فیلم برای «حشمت» ساخته‌ام ... برخی تدوین‌ها نیز توسط «فدائیان» صورت گرفته‌است. به ویژه تدوین آوای ضجه‌ها [به تعبیر این قلم].
این نمایشگاه به‌یادماندنی با همکاری عزیزانی صورت گرفت که در کانون این جریان سیمای «کیومرث کیاست» می‌درخشید.
اینک در آستانه سال ۱۴۰۰ شمسی بعد از ۴۵ پنج سال، (عمری قریب نیم قرن) به یاد «بهروز حشمت»، «کیومرث کیاست» و «فرشاد فدائیان» این سطور قلمی گردیده‌است.
گفتنی است؛ آنکه رفت، بخشی از مطلب مفصلی است که اگر میسّر شود، با تعمق بر مستندات، گردآوری یکایک نقدها و نظرها، به همراه عکس‌ها و خبرها و ... دربارهٔ «بهروز حشمت» به فرجام خواهد رسید.
یقیناً در آن سوی دنیا، سخن تازه‌ای از «حشمت» بر زبان و اندیشه‌ها جاری خواهد گشت.

توضیح: این مطلب، صرفاً به نکاتی از رئوس فعالیت‌های «بهروز حشمت» در کشورمان پرداخته است. بی‌تردید بیان حدیث دوام حرکت بی‌وقفه هنرمندی در آن سوی مرزها مجالی فراخ می‌طلبد.

۱- به نقل از ”آوای تبعید“ شمارهٔ۱۰ مورخهٔ ۸ آوریل ۹۲- وین رضا براهنی
۲- همان
۳- "جغد" در فرهنگ ترکی "بای قوش" خوانده می‌شود. مراد از بای همانا بَی و بیگ است. یعنی بیگ پرندگان. در عرفان ایرانی سیراب از مشرب تصوف ترکستانی جغد حدیثی والا دارد.
۴- به نقل از ”آوای تبعید“ شمارهٔ۱۰ مورخهٔ ۸ آوریل ۹۲- وین رضا براهنی

خوانشِ عکس



مسعود ریاحی

داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و فیلم‌نامه‌نویس

«محقق به هیزم و خاکستر توجه دارد، جستارنویس به آتش.» -والتر بنیامین

ارائه‌ی یک تعریفِ صُلب و نامنعطف از «جُستار»، در تضادِ با یکی از خاستگاه‌های «جستارنویسی»ست؛ یعنی پَس‌زدنِ چهارچوب‌های اصطلاحا خُشک و کنترل‌کننده‌ی کلام و واژه‌ها. اما آن‌چه گویی اشتراکی در نگاهِ جستارنویس‌هاست، حضور پر رنگ‌تر «منِ» نویسنده و اصطلاحا نگاهِ شخصی اوست که بر اساسِ زیست‌جهان و زیست‌تجربه‌اش شکل گرفته. یک جُستار، مدعی آن نیست که حقیقتِ تغییرناپذیرِ چیزی را کشف کرده و قصد دارد تا آن را در چهارچوبی آکادمیک و علمی ارائه دهد؛ بلکه گویی تلاش دارد با فرمی شخصی که متاثر از نویسنده‌ی آن‌است، حولِ محورِ آن‌چه که قصد دارد درباره‌اش بنویسد، بیاندیشد؛ اندیشه‌ای نه الزاما نظام‌مند و دارایِ چهارچوب و ساختی از پیش تعیین‌شده؛ البته این‌ها مانع از آن نمی‌شود که نویسنده ارجاع‌هایی به بیرون از زیست‌تجربه‌اش نداشته‌باشد، بلکه همچون مقاله و رساله، ملزم به آن نیست.

و البته که جستار، آن‌چیزی نیست که صرفا در این‌جا ذکر شده. ■

وداع با کریه

عکس در فوریه سال ۱۹۴۵ از هواپیمایی گرفته‌شده، عکاسش ناشناس است. روزهای پایانی جزیره‌ی ایووجیماست؛ روزهایی پیش‌از ساخته‌شدنِ آن قاب معروف و مشهورِ جو روزنتال، قابی که در آن سربازان ایالت متحده، پرچمی را بر فراز قله سوریباچی می‌کارند؛ زمانی که تقریبا تمام سربازانِ ژاپنی، کشته می‌شوند. این قاب، به لحظاتِ آغازینِ مرگ جزیره ایوجیما شهادت می‌دهد؛ ایَوجیمایی که دیگر پس‌از آن خالی از سکونت باقی می‌ماند، بر تلی از جسدهایی که نه در این قاب و نه در قابِ جو روزنتال، پیدا نیستند. این قابی‌ست که بر تلی از اجسادِ ناپیدا شهادت می‌دهد، بر پنهان بودَن‌شان در ماسه‌هایی که رویت نمی‌شوند.

در آخرین سکانسِ فیلم «زیرزمین» امیر کوستوریتسا، جزیره‌ای استعاری به تصویر کشیده می‌شود که افرادی خندانَ و شادَ، با موسیقیِ نوازندگانِ حاضر، می‌رقصند و می‌نوشند؛ در همین حین، آن تکه زمینی که همه‌ی افراد روی آن قرار دارند، جدا می‌شود و حرکت می‌کند. آن تکه‌زمین، حرکت می‌کند و افراد رویِ آن، گویی که اصلا متوجه این کنده‌شدن نیستند، هم‌چنان می‌رقصند و نوازندگان می‌نوازند؛ تیتراژ فیلم بالا می‌آید و فیلم تمام می‌شود.

آن فیلم ۱۶۷ دقیقه‌ای، بالاخره تمام می‌شود، اما گویی میل دارد آن جزیره را هم‌چنان دنبال کند به به تماشاگران نشان دهد. آن جزیره، گویی دارد چیزی را با خود می‌برد. آن‌چه کنده می‌شود و می‌رود یوگوسلاوی است؟ آن‌ها که روی جزیره ایستاده‌اند و می‌رقصند، اجسادِ متلاشی شده‌ی یوگوسلاوی هستند؟ یوگوسلاوی‌یی که امیر کوستوریتسا شهادت می‌دهد که زوال‌اش از ۱۹۴۱ آغاز می‌شود و سرانجام در ۱۹۹۲، به تمامی فرومی‌پاشد.

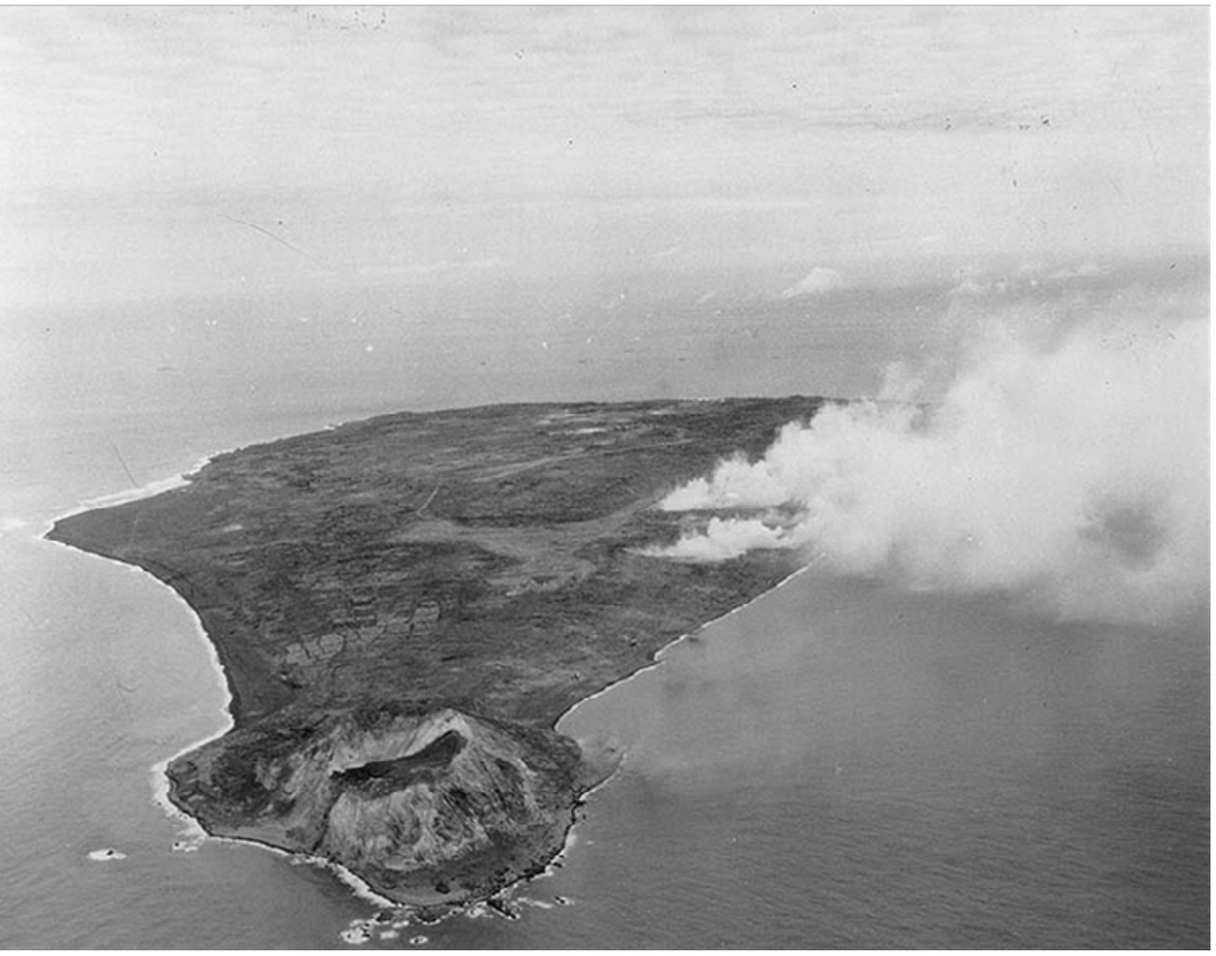
کوستوریتسا، در آن فیلم، به «روزی روزگاری، کشوری بود» شهادت می‌دهد؛ به یوگوسلاوی‌یی که دیگر نیست، به سرزمینِ «رفته»، به سرزمینِ فروپاشیده، به چیزهایی که نیستند، به اجسادِ رقصانِ روی آن سرزمین.

آن‌جا، در آن فیلم، به سرزمین‌های کنده شده شهادت داده می‌شود و در این قاب، به سرزمین‌های سوخته. عکس، پیش‌از سقوط و مرگ جزیره گرفته شده، پیش از کشته شدن همه‌ی آن سربازانِ ژاپنی که ظاهرا فقط دویست و اندی از آنها باقی می‌ماند؛ که اسیر می‌شوند. این‌جا در این قاب، جزیره هنوز حاویِ اکثریتِ زندگان است. این قاب پیش‌از مرگِ زنده‌های روی آن است، پیش از سوختنِ کامل.

دودها از گوشه آغاز شده‌اند؛ گویی که تکه‌ای آتش گرفته باشد و قرار باشد به کل آن سرایت کند. این قابِ پیشِ از سوختنِ کامل است، قابی از آغازِ مرگ.

این قاب، نه‌تنها به ایووجیمایِ سوخته، که به همه‌ی سرزمین‌های سوخته، شهادت می‌دهد؛ به همه‌ی اجسادِ ناپیدا و پنهان.

عکس‌ها شکلی از وداع با لحظه‌ی عکاسی شده‌اند؛ این عکس، به لحظه‌ی وداع، به زبانِ وداع شهادت می‌دهد.



در آخرین سکانس فیلم «زیرزمین» امیر کوستوریتسا، جزیره‌ای استعاری به تصویر کشیده می‌شود که افرادی خندان و شاد، با موسیقیِ نوازندگانِ حاضر، می‌رقصند و می‌نوشند؛ در همین حین، آن تکه زمینی که همه‌ی افراد روی آن قرار دارند، جدا می‌شود و حرکت می‌کند.

زمانِ تروماتیک

این ساعت در ششم آگوست سال ۱۹۴۵، مانده‌است؛ هشت و ده دقیقه صبح. پنج دقیقه پیش از آن لحظه‌ای که ساعت‌ها می‌ایستند، «زمان» برای سوژه‌های فروپاشیده، متلاشی می‌شود؛ در لحظه‌ی آن انفجار عظیمِ اتمی در هیروشیما. انفجار در هشت و پانزده دقیقه رخ می‌دهد ولی این ساعت، پنج دقیقه پیش‌ازَ آن را نشان می‌دهد؛ احتمالا نادقیق و کمی عقب بوده، اما این ساعتی که روی آن قفل و خشک‌شده‌است، ساعتیاست که هنوز، زندگان در شهر می‌جنبیدند و بودند، این لحظه‌ی پیش از مرگ را نشان می‌دهد، اما به تمام آن مرگ‌ها، در ساعت هشت و پانزده دقیقه صبح، شهادت می‌دهد.

این، شمایلِ لحظه‌ی توضَیح ناپذیری‌ست در هفتاد و یک سال پیش، هشت و پانزده دقیقه‌ای که دیگر جلوتر نمی‌رود[از هشت و ده دقیقه جلوتر نمی‌رود؛ زمانی که هنوز زندگان در شهر می‌جنبیدند]، می‌ماند تا مدام به‌یاد آورده شود، می‌ماند، تا آوار شود بر هرآن آینده‌ای که پس‌ازآن خواهد آمد.

لحظه‌ی نمادینِ هشت و پانزده دقیقه‌ی ششم آگوست سال چهل و پنج، لحظه‌ی تروماتیکِ مهمی‌ست، نه فقط برای هیروشیمای ژاپن، که برای لحظات تروماتیکِ تاریخ بشر. این تروماست، که بخشِ عظیمی از هویت، حولِ آن شکل می‌گیرد، با تکراری ابدی، با ماندنش در گذشته و آوارشدن‌اش بر اکنون.

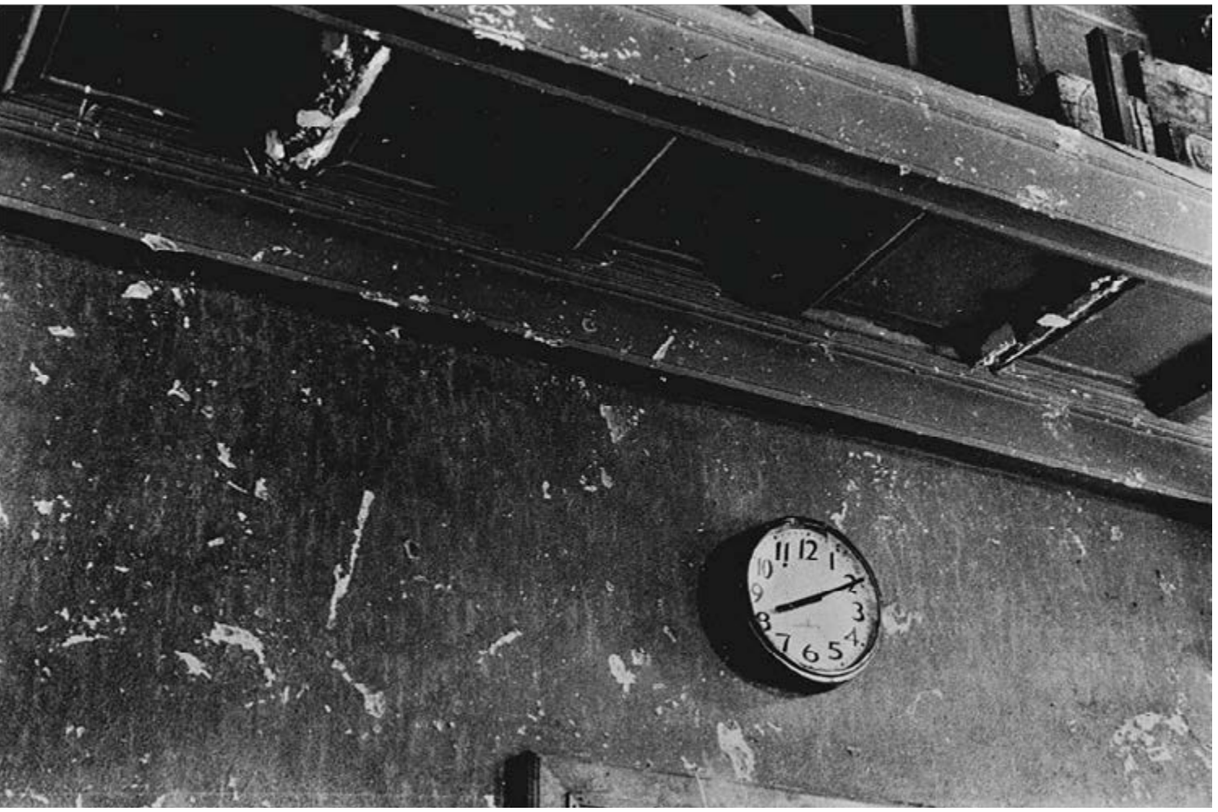
این ساعتِ نمادین، تجربه‌ی تروماتیکی را از سر گذرانده. تروما، نظم نمادین را سوزانده و متلاشی کرده؛ چونان رخدادهای تروماتیکی که برای سوژه‌ها رخ می‌دهد و سوژه آن رخداد را از فرطِ شدتِ تاثیر هولناکِ آن، نمی‌تواند به‌یاد بیاورد. تروما، در تخیل و حافظه زبانی و تصویری سوژه، چونان یک خلاء شکل می‌گیرد و سوژه مجبور به ترمیم می‌شود، تا هم به‌یاد نیاورد و تا هم، به شکلی تحریف‌شده به‌یاد بیاورد، عقلانی‌سازی‌اش کند.

حال این ساعت، برعکسِ سوژه‌ها که قبل و بعد رخداد را به‌یاد می‌آورند، در خودِ آن لحظه‌ی تروماتیک مانده و ما باید قبل و بعدش را با تخیل و زبان بسازیم؛ روایتِ ساعتی را که مالِ کسی بوده، که کسی، در خانواده‌ای بوده و خانواده‌ای در شهری بوده، و شهری، در جهانی بوده، سوژه‌ای که زمانی سوژه بوده و در آن لحظه، سوخته و نیست که شهادت دهد به آن لحظه، به آن رخداد؛ به لحظه‌ی انفجار. شهادت دادن، به زعم آگامبن، نمی‌تواند پیشاپیشِ زبان یا نوشتار باشد، بلکه فقط می‌تواند چیزی باشد که هیچ‌کس به آن شهادت نداده است و از سویی دیگر، در شاهد بودن، چیزی مانندِ ناممکنیِ شهادت هست؛ چراکه سوژه اگر تمام رخداد را تجربه کرده باشد، دیگر نیست که بخواهد قصه‌ی آن را بگوید.

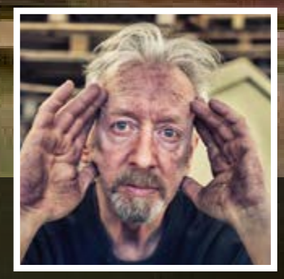
این ساعت، نماینده‌ای‌ست برای توضیحِ توضیح‌ناپذیر بودن آن لحظه‌ی تروماتیک، که هرقدر تلاش کنیم و آن را به زبان بیاوریم، همواره، تا ابد، چیزی، مازادی می‌ماند که نمادین و زبانی نمی‌شود.

این ساعت، تجربه‌ی آن تروما را نیز در خودش ثبت کرده. او را چونان جسدهای سوخته به‌خاک نخواهند سپرد. او می‌ماند، تا تاریخِ جسدهای سوخته را روایت کند؛ تاریخِ لحظه‌های تروماتیک بشر؛ با صفحه و صورتی سوخته، با قابی سیاه شده.

عکاس: Eiichi Matsumoto



لحظه‌ی نمادینِ هشت و پانزده دقیقه‌ی ششمِ آگوست سال چهل و پنج، لحظه‌ی تروماتیکِ مهمی‌ست، نه فقط برای هیروشیمای ژاپن، که برای لحظات تروماتیکِ تاریخِ بشر.



دیوید ماچ یکی از برجسته‌ترین مجسمه سازان انگلیس و یکی از مهم‌ترین نام‌ها در هنر معاصر بین‌المللی است. دیوید ماچ در مارس ۱۹۵۶ در متیل، فیف، اسکاتلند متولد شد و در سال ۱۹۷۹ به کالج سلطنتی هنر پیوست و پیوسته ایده‌ها و تکنیک‌هایی جدید را تجربه می‌کند.

وی که در سال ۱۹۸۸ نامزد دریافت جایزه ترنر شد، در سال ۱۹۹۸ به عضویت آکادمی سلطنتی هنر انتخاب شد. وی به خاطر نصب های چشمگیر خود از جمله Temple at Tyre در ادینبورگ ، Polaris ، یک زیردریایی ساخته شده با صدها لاستیک و اینجا برای ماندن شناخته شده است.

GOLGOTHA - 2016
A David Mach installation at Chester Cathedral

مجموعه‌ی نهیب در بستر‌های زیر فعال است:

کانال تلگرام

اینستاگرام

کانال یوتیوب

برای دسترسی به کلیه اطلاعات نهیب
روی «تلنگر» کلیک کنید.

شماره‌های قبلی فصلنامه‌ی نهیب در وبایت فصلنامه‌ی
«پشت بام» قابل دسترسی هستند.

ابری که سرانجام می‌بارد یا سرانجامِ ابری که می‌بارد؟

حامد گُرجی

کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی

در این مقاله که درباره‌ی سرانجامِ کار هنری خواهد بود، ابتدا پرسش‌هایی در مورد معنایِ واژه‌ی «سرانجام» مطرح می‌شود و در پیِ آن، کوششی در جَهتِ کند و کاو در پرسش‌ها و پیدا کردن ارتباط میانِ آن‌ها به عمل خواهد آمد.

«سرانجام کار هنری» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

سرانجام را می‌توان به پایان یا عاقبتِ کار تعبیر کرد. امّا به راستی پایانِ کار کجاست؟ یا پایانِ چه کاری مدّ نظر است؟ پایانِ سفری که کار هنری به میان توده‌ی مخاطبینش داشته است یا پایان پروسه‌ی ساخت اثر؟

آیا سرانجام یافتنِ کار بار مثبتی مانند عاقبت به خیر شدن به همراه دارد، یا خنثی است و حتی می‌تواند چندان خوش‌آیند نباشد؟ وقتی کسی می‌گوید: «این کار، عاقبت سرانجامی یافت» یا برای دیگری آرزو می‌کند: «امیدوارم کارت به سرانجام برسد»، چه معنایی به ذهن متبادر می‌شود؟ آیا سرانجام گرفتن مترادفِ سامان گرفتن است؟

میانِ تعدّد مخاطب کار هنری و کیفیتِ تاثیرگذاریِ آن، سرانجامِ مطلوب کدام است؟ آیا می‌توان این تاثیرگذاری را به طورِ شفاف ردیابی کرد؟

چه نسبتی میانِ سرانجام و سرآغاز به عنوانِ دو واژه‌ی متضاد می‌تواند وجود داشته باشد؟ آیا ممکن است این دو واژه [علی‌رغمِ تضادِّ معنایی] در نقطه‌ای یک‌دیگر را ملاقات کنند؟ اگر این ملاقات صورت پذیرد، از چه جنسی خواهد بود؟

اگر واژه‌یَ انجام را همان انجام دادن یا پرداختن در نظر بگیریم، آیا واژه‌ی سرانجام را می‌توانیم از سر انجام دادن تلقی کنیم؟ در این صورت حداقل دو معنا از آن استخراج می‌شود؛ یکی از ابتدا انجام دادن و دیگری دوباره انجام دادن.

چه ارتباطی میانِ این خوانش با برداشت‌های پیشینِ ذکر شده وجود دارد؟

سرانجام به معنای آخرین نقطه‌ی سفر کار هنری

اگر واژه‌ی سرانجام را معادل عاقبت‌الامر و یا آخرین نقطه‌ی سفرِ کارِ هنری در نظر بگیریم، نمی‌توانیم آن نقطه را مشاهده، توصیف و یا تشریح کنیم. زیرا این گونه است که وقتیَ کارِ هنری پس از پدیدآمدن، سفر خود را به سوی سرانجام خویش آغاز می‌کند، این سفر به طور قطع به پایان نخواهد رسید تا ما در مورد آن نقطه‌ی پایان (سرانجام) به گفتگو بنشینیم. یعنی این سفر در حال ادامه است و لذا بر هر نقطه‌ای از آن که دست بنهیم، کار هنری را در میانه‌ی راه می‌بینیم و هنوز سرانجامی قطعی مشاهده نمی‌کنیم.

البته شاید بتوان تا حدی به وضعیت کنونی کار هنریِ خلق شده پرداخت. ولی کسی نمی‌داند روزها، ماه‌ها و سال‌های بعد چه چیزی در انتظار کارِ مدّ نظر خواهد بود. پس، از این منظر اصطلاح «سرانجام کار هنری» وضعیتی آپوریایی برایمان ایجاد می‌کند. از اینَ رو که این اصطلاح به چیزی اشاره می‌کند که می‌دانیم نه تنها هنوز به آن نرسیده‌ایم، بلکه هرگز بدان نخواهیم رسید. به همین خاطر در نظر گرفتن وضعیت کنونی کار هنری به عنوانِ سرانجام نهاییِ آن، خطای بزرگی خواهد بود. البته پیش‌بینی دقیق ادامه‌ی مسیری که کار هنری در آینده طی خواهد کرد نیز امری دشوار و قابل خرده‌گیری است.

با تمام این اوصاف اگر بخواهیم اغماض کرده و منعطف‌تر باشیم، به طوری که وضعیت اکنونِ یک کار هنری را به مثابه‌ی سرانجام کنونی آن! در نظر بگیریم، به راستی چه مشاهده خواهیمَ کرد؟ (اگر چه اصطلاح سرانجامِ کنونی! تناقض بزرگی در دل دارد).

کار هنری تاکنون چه سرانجامی داشته است؟

کار هنری به مانند ابری یک‌پارچه در آسمان است که به محض باریدن به قطرات بی‌شماری تبدیل می‌شود که هر قطره سرنوشت و سرانجامی متفاوت دارد. در این فرآیند، پروجکشنی (projection) اتفاق می‌افتد و هر قطره به شیء و مکانی پرتاب می‌شود که به فراخورِ آن مکان و یا جسم، تاثیرگذاری متفاوتی دارد. قطره‌ای زمینی را سیراب می‌کند، قطراتی در گودالی جمع می‌شوند تا گنجشکی از آن‌ها بنوشد، یکی روی گونه‌ی عاشق سوخته‌دلی می‌افتد تا اشکش را استتار کند، جایی سبب باز شدن چتری می‌شود که دو یار در زیر آن به یک‌دیگر نزدیک‌تر شده و از صدای برخورد قطرات به چتر به وجد آیند. کشاورزی را شاد می‌کند، سیل‌زده‌ای را نالان و راننده‌ای را محتاط.

به مانند مثالی که برای بارش یک ابر زده شد، یک قطعه‌ی موسیقی نیز [به عنوان یک کار هنری] در تقابل با هر شنونده سرنوشت و سرانجامی متفاوت دارد. برای فردی لحظه‌ای آرام، شاد و یا غمگین می‌سازد. دیگری با آن به تسکین آلام خود می‌پردازد. برای شخصی دیگر، خاطره‌ای را تداعی می‌کند. برای نوازنده‌ای جوان آرزویی می‌شود و هدفی تا بلکه روزی بتواند با ممارست فراوان آن را بنوازد و خودشکوفایی را تجربه کند. رقصنده‌ای بر اساس آن رقصی طراحی می‌کند، راننده‌ای به آن گوش فرا داده تا خواب از او دور شود، تبدیل به زنگ تلفن کسی می‌شود. حتی این قطعه می‌تواند برای یک موسیقی‌شناس، جامعه‌شناس یا روان‌شناس کِیسی (case) باشد تا او با تحلیلش به نتایج گوناگونی دست پیدا کند.

حتی زمانِ این ملاقات نیز به طرز چشم‌گیری بر آن سرنوشت تاثیر خواهد گذاشت. زمانی ممکن است بارش ابر به برف یا تگرگ تبدیل شود، گاهی باعث سیراب شدن درخت و بیش‌تر شدن میوه‌هایش شود و گاهی دیگر مسبب آسیب به شکوفه‌های همان درخت و کم شدن بار میوه‌هایش. مواجهه‌ی یک قطعه‌ی موسیقی [به مثابه‌ی کار هنری] با یک فرد نیز می‌تواند در زمان‌های مختلف اثرات گوناگونی داشته باشد. آهنگی که شخصی بارها به آن گوش فرا داده است، در موقعیتی خاص می‌تواند تاثیر بسیار متفاوتی بر شنونده‌اش

بگذارد که پیش و پس از آن، چنان کیفیتی از تاثیرگذاری ممکن نبوده باشد. به مانند قطعه شعری که وقتی به حادثه‌ای مبتلا می‌شویم درک متفاوتی از آن خواهیم داشت، گویی که قبل از آن اتفاق، بیت یا مصرع مذکور تا این عمق از جان ما نفوذ نکرده بوده است.

به هر روی ورای تمامی تاثیرگذاری‌های گوناگونی که ذکر شد مایلم به یک مورد به صورت ویژه اشاره‌ای کرده و درباره‌ی آن تأملی داشته باشم. آن‌جا که کار هنریِ مذکور برای هنرمندی دیگر و یا حتی کارهای دیگرِ خود خالق، تبدیل به منبع الهامی می‌شود. یعنی همان قطراتی که فرود آمده‌اند، زیر تابش نور خورشید دوباره بهَ بخار تبدیل شده و ابری می‌شوند تا بارشی دیگر حادث شود. پس وقتی قرار است قطرات به ابری دیگر تبدیل شوند سرانجامی در کار نیست و فقط سرآغازی دیگر در راه است. شاید سرانجام، طی شدنِ همین فرایند باشد. این سرانجام‌ها در حقیقت بخشی از مسیر حرکت کار هنریِ بعدی است که از عدم به سوی تجلّی در حرکت است. چنانچه در شماره‌ی سوم نهیب در مقاله‌ای توسط نگارنده این‌گونه بیان شد که:

«...هر کار هنری فیچرها و ویژگی‌های گوناگونی مانند شکل، فرم و محتوا دارد. این فیچرها به تمامی در لحظه‌ی اقدام هنرمند برای ساخت آن به وجود نیامده‌اند. آن‌ها حاصل سفری تاریخی بوده و به تدریج به صورتی که در کار هنری مشاهده می‌شوند، درآمده‌اند ... کار هنری پیش از زاده شدن نیز در حال ساخته شدن بوده است. حتی پیش از زاده شدن خالق آن!...»

پس کار هنری سفر تاریخیِ خود را سوار بر مَرکبِ سرانجام‌های بی‌شمارِ پیشین طی می‌کند. یعنی سرانجام هر کار هنری به سرآغاز کار هنریِ بعدی پیوند می‌خورد و همه‌ی این پیوندها حرکتی است که کارهای هنریِ آتی طیَ می‌کنند تا به منصه‌ی ظهور برسند. یعنی سرانجام هر کار هنری می‌تواند به از سر، انجام گرفتنِ کار هنری دیگر منجر شود.

با چنین نگاهی می‌توانیم بگوییم که وقّتی یک کار هنری به قدری تاثیرگذار است کَه ردّی از آن در کارهای پسین وجود دارد، در قالب و شمایلِ کارهای دیگر، به زیست خود ادامه می‌دهد. یعنی تبدیل به کارهای دیگر می‌شود و در دل آن‌ها به سفر خود به سَوی سرانجامی که قابل مشاهده نیست راه می‌پیماید. به عبارتی کار هنری در بافت و زمینه‌ی صیرورتی قرار می‌گیرد. گویی که قانون پایستگیِ انرژی در کار هنری نیز مصداق دارد و مدام از شکلی به شکل دیگر تبدیل می‌گردد!

با توجّه به مطالبی که گفته شد می‌بینیم که شبیه به قطره‌ی جوهری که در سطلی آب چکیده می‌شود، عملاً سرانجام کار هنری قابل ردیابی نیست. تعداد واقعیِ مخاطبینِ کار هنری و همین‌طور میزان و کیفیتِ تاثیرگذاریِ آن نیز بهَ راستی ممکن نیست. چگونه می‌توان به جامعه‌ی مخاطبینِ یک کار هنری به تمامی دسترسی پیدا کرد وَ از نتیجه‌ی برخورد آن با تک‌تکِ افرادِ آن جامعه آگاه شد؟ مگر ممکنَ است به طور واضح بتوانیم بگوییم که چند کار هنری و چند هنرمند دیگر وَ با چهَ کیفیتی از یک کار هنری مشخّص تاثیر پذیرفته‌اند؟

امروز می‌توانیم ردَّ پای نوازندگی و تفکّر وزیری یا لطفی را در نوازندگان نسل‌های بعد به آسانی ببینیم. چقدر این جمله می‌تواند قابل تجدید نظر باشد که می‌گویند «جلیل شهناز دفتر تار را بست!»، در حالی که نشانه‌هایی از شیوه‌ی نوازندگیِ شهناز را زیر انگشتانِ هزاران نوازنده‌ی نسل و نسل‌های بعد مشاهده می‌کنیم؟ حتی می‌شنویم که محمدرضا شجریان در جایی می‌گوید کَه بیش‌تر ۶۰ درصد از ساز شهناز در آوازش هست و خود را شاگرد او می‌داند. آری، امروز دیگر نمی‌توان شبیهِ شهناز ساز نزد! پس با این وجود چرا نگوییم جلیل شهناز دفتر تار را باز کرد! یا دفتری دیگر برای تار باز کرد؟ می‌گویند چرا خواننده‌ها شبیه به شجریان آواز می‌خوانند؟ مگر می‌توان امروز شبیه شجریان آواز نخواند! شجریان اکنون در هزاران هزار حنجره ریشه دوانده و تکثیر شده است.

نسبت میانِ سرانجام و سرآغاز

سرآغاز و سَرانجام به عنوانِ دو واژه‌ی متضّاد ظاهرا در مقابل یک‌دیگر قرار دارند و می‌بایست فاصله‌ی چشم‌گیری میانِ آن‌ها وجود داشته باشد؛ چرا که یکی در ابتدا قرار دارد و دیگری در انتها. اما همیشه این دو واژه با هم نسبتِ ترتیبِ زمانی (chronological) ندارند. یعنی لزوماً سرآغاز پیش از سرانجام اتفاق نمی‌افتد. همان‌گونه که پیش‌تر گفتهَ شد سرانجام یک کار هنری می‌تواند سرآغازی باشد برای کار هنری دیگر. در این حالت می‌بینیم که سرانجام پیش از سرآغاز رخ می‌دهد. البته درک این موضوع چندان دشوار نیست، چرا که پدیده‌های فراوانی را در

جهان مشاهده می‌کنیم که سرانجام کاری به سرآغاز کاری دیگر پیوند می‌خورد. مثلاً در ورزش دوی امدادی هر ورزشکار وقتی شیء مورد نظر را به سرانجام خود می‌رساند [یعنی به دست ورزشکار دیگر می‌رساند]، ورزشکار گیرنده در سرآغاز کار خود قرار می‌گیرد و تازه باید دویدن را به سوی سرانجامی دیگر آغاز کند. یا این‌که سرانجام زایمان مادر، سرآغازی است برای زندگی کودک در خارج از رحِم. اما موضوع وقتی پیچیده می‌شود که در یک پدیده سرآغاز و سرانجام با هم اتفاق بیفتند.

یکی دیگر از معانی سرانجام به سامان رسیدن است. یعنی وقتی پروسه‌ی انجام دادنِ کاری با موفقیت به پایان می‌رسد اصطلاحاً گفته می‌شود که «کار به سرانجام رسیده است». جالب است که ببینیم در همان آن و لحظه‌ای که هنرمند کار هنری را به سرانجام می‌رساند (آن را خلق می‌کند)، اثر به نوعی دیگر در سرآغاز سفر خویش قرار می‌گیرد. یعنی سرانجام یک کار هنری همان سرآغاز آن است! چگونه است که دو واژه‌ی متضاد که در نگاه اول فاصله‌ی زمانی زیادی میان آن‌ها تصور می‌شود، در یک لحظه اتفاق افتاده و با هم ملاقات می‌کنند! این‌گونه است که می‌بینیم مفهوم زمان و برخی از پیش‌فرض‌های استنباط شده از جهان، در عالَم هنر به سخره گرفته می‌شوند! سرانجام و سرآغاز کار هنری در یک نقطه به وقوع می‌پیوندند و عجیب‌تر این که پس از این اتفاق، کار هنری سفری دوباره را به سوی سرانجامی از جنسی دیگر [که می‌دانیم هرگز محقق نخواهد شد] آغاز می‌کند!

و سرانجام آسمان از ابر تهی نخواهد شد. ابرهایی که سرانجام می‌بارند.

شماره‌ی سوم «فصلنامه‌ی نهیب» با پرداختن به موضوع «سرآغاز کار هنری» در ۱۷۴ صفحه و در دو نسخه‌ی الکترونیکی برای گوشی‌های هوشمند و رایانه‌ها از طریق کانال تلگرام نهیب و وبسایت «پشت بام» قابل دریافت است.

دل چو پرگاری روان گردد به گرد نقطه‌ای

... دل چو پرگاری روان گردد به گرد نقطه‌ای

شاه نعمت‌الله ولی

هویت‌های چندپاره؛ تعلیق در گفتمان تصویری

مسعود مجاوری آگاه

پژوهشگر و عضو هیئت علمی دانشگاه

آیا سرانجامی برای تصویرگری تألیفی می توان در نظر گرفت یا نه؟ با توجه به این نکته که اصول ساخت بخشی از این تصاویر حد فاصل بین بازسازی، تلفیق، ترکیب و انتخاب آثار در دوره های متعدد است؛ با این رویکرد ما جنبه‌های غیر ارجاعی در این تصاویر داریم، به معنای نداشتن دوره‌های تاریخی مطلق، یا کنش‌های هنرمندانه در یک ایسم مشخص. در این رویکرد گفتمان خود مرجع خود را می‌سازد. در این مرجع‌سازی آنچه اهمیت دارد ایجاد فضایی است که بتواند سوژه(مخاطب) را متقاعد سازد که آنچه او با آن روبه‌رو است واقعی به نظر می‌رسد؛ به این معنا که با جهان ممکن پیشِ رو وارد ارتباط شود. چیزی که اهمیت دارد معناسازی(هویت‌سازی) سوژه(مخاطب) است و تعامل شکل گرفته وابسته به جنبه‌های پدیدارشناختی است. در این مسیر در تصاویر تألیفی با انواعی از رویکردها مواجهیم که در کتاب مورد مطالعه با عنوان نقاشی‌های ویلی می‌توان مؤلفه‌های پسامدرنیستی هم چون از آن خودسازی و روایتِ در روایت را مشاهده کرد. حال با توجه به این مؤلفه‌ها، پرسش این است که آیا می‌توان برای تصاویر تالیفی سرانجامی قائل بود؟ یا درک معانی(سرانجام روایت) وابسته است به شکل روایت‌گری در اثر پیش‌رو؛ چرا که هویت سازی یا معناسازی برابر است با هم‌ذات‌پنداری با چیزی، و این «چیز» همان موقعیت‌هایی است که گفتمان‌ها در اختیار فرد قرار می‌دهند. طی فرایندهای گفتمانی هویت‌ها پذیرفته یا رد می شود و به همین دلیل هویت امری اجتماعی است و همواره در ارتباط با دیگران سازماندهی می‌شود.

تصویرگری تألیفی؛ اهمیت جنبه‌های غیرارجاعی

تِری بَرِت در کتاب نقد هنر نوشته است: «پس از ظهور پسامدرنیسم منتقدان با مخاطبان‌شان هماهنگ شده‌اند و تفسیرهای گوناگون از یک اثر را غنیمت می‌شمارند»(۱۳۹۴: ۱۰۷). او ادامه می‌دهد که اثر پسامدرنیستی بیشتر محرک است و به جای صدور حکم، احتمالات را در نظر دارد. این آثار حتی اثر چند صدایی، میدانی از جای‌گشت نقل قول‌های گوناگون است که صداهای گوناگون باهم می‌آمیزند. آن طور که پسامدرنیسم «خود» را بی‌مرکز و متکثر می‌انگارد، پس هویت تصویرگرمولف امری اجتماعی می‌شود. تصویرسازی کتاب تصویری امری فرهنگی است که از حیث تکثیر و چاپ در دسترس تعداد زیادی از مخاطبین قرار می‌گیرد و همین ویژگی، آن را در زمره‌ی هنرهای کاربردی قرار داده است. در کتاب مورد مطالعه، کتاب تصویری تألیفی نقاشی‌های ویلی نوع تکثیر و همه‌گیری در تولیدات فرهنگی، به بازسازی و تولید تصاویر از روی آثار هنری ما قبل از تولید کتاب، همچون دوره‌ی کلاسیک تا دوره‌ی مدرن انجامیده؛ با این تفاوت که خالق اثر جنبه‌های غیر ارجاعی به آثار ماقبل

را مورد توجه قرار داده و با تلفیق «ایسم»های هنری به شگردهای بیانی نویی دست یافته است. در این حرکت تصویرگرمولف دیگر اهمیت مصالح و مواد اصیل استفاده شده در آثار اولیه مد نظر نبوده و هدف، گرایش و حرکت به سمت یک جریان فرهنگی تازه است که تنها با دیدگاه پسامدرنیسم قابل بررسی است. در این رویکردِ خالق کتاب می‌توان مواردی همچون عدم هویت پایدار، عدم انسجام تکنیکی، وجود خودهای متعدد، تغییر و سیالیت سوژه، چندصدایی، تمرکززدایی، چند فرهنگی، روایت در روایت، گفتمان در گفتمان، زمان در زمان را یافت.

دنیای ممکن؛ دنیای هنر

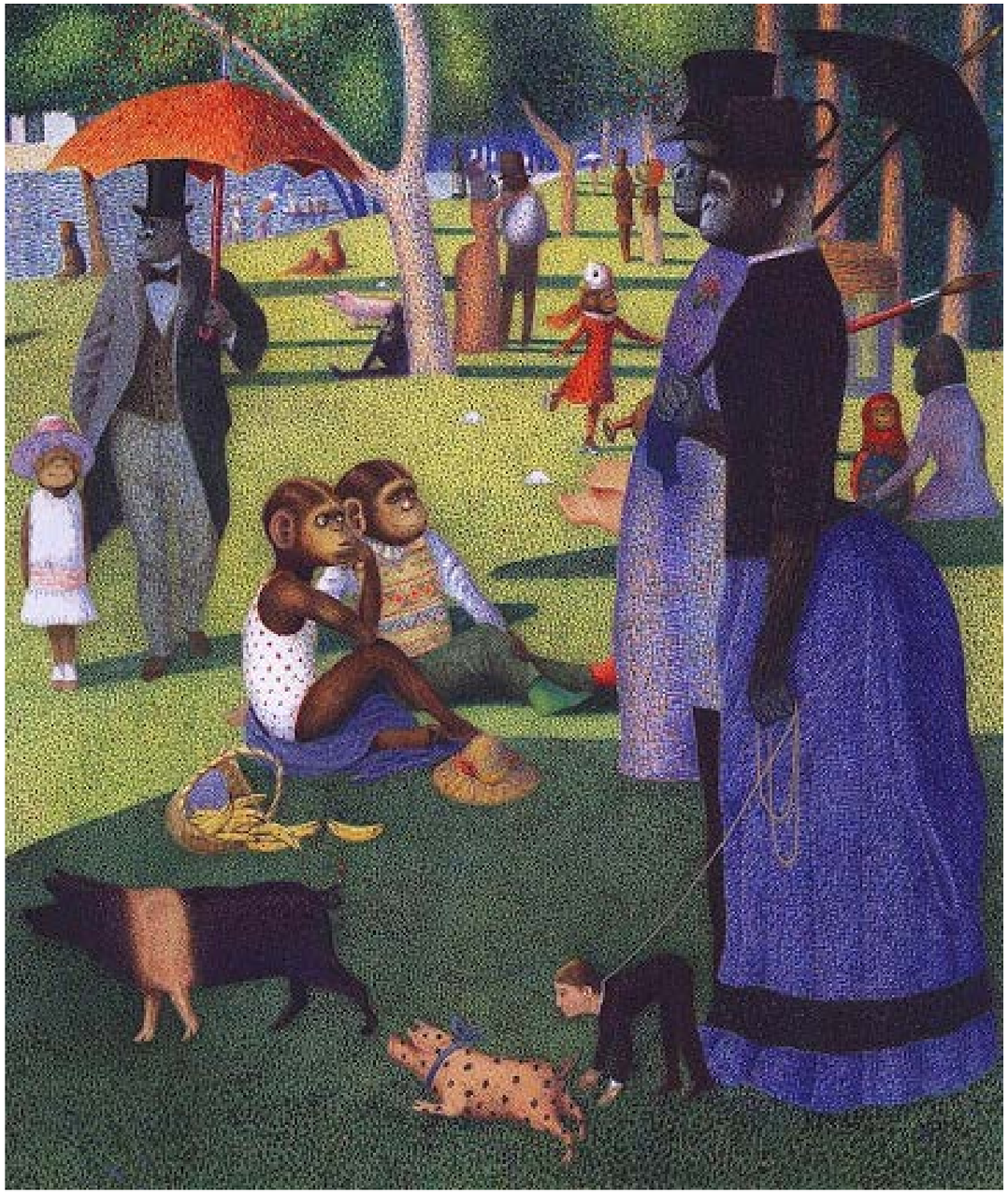
کتاب بر اساس دو روایت موازی شکل می‌گیرد که یکی با شخصیت ویلی ساخته و پرداخته شده و دیگری دنیای خیالی ویلی است که خوانش‌گر تصویر پس از تورق و دیدن تمامی تصاویر و آستر بدرقه‌ی کتاب آن را دریافت می‌کند. کتاب پیش رو با گوشه‌ی چشمی به گذشته‌ی هنر نقاشی از سویی در پی «از آن خودسازی» است و از سویی دیگر روایت در روایت پسامدرنیسم را دنبال می‌کند.

آنتونی براون، یا بهتر بگویم فیلسوف تصویرگرمولف در تلاش برای ارائه‌ی طرح کلی از مفاهیم نو است؛ او در ورودی کتاب «ویلی» را در حالت تخیل رو به مخاطب تصویر می‌کند، فرم نشستن ویلی و قلم‌مویی که در دست دارد در لحظه ای فریز شده و ثابت است و چشمانش به حالتی است که او را فرو رفته در عمق رویاهایش نشان می‌دهد. در همین اولین فریم، براون با هدف «از آن خودسازی» مخاطب را روبه رو می‌کند؛ در سمت چپ میزِ ویلی یک نقاشی از دوره‌ی اوج رنسانس دیده می‌شود و زیر دستان ویلی یک مقوا است که او با الهام از تصویر اصلی در حال پرداختن به رویاهای خویش است؛ یکی از مهم‌ترین مولفه‌های هنری دوره‌ی پسامدرن در همین جا شکل گرفته است، هویت یا خودی که گره خورده است با خودها و هویت‌های دیگر. در متن تصویر آمده است: «ویلی نقاشی کشیدن و دیدن تصاویر را دوست دارد». متن نوشتاری از علایق ویلی می‌گوید و برای مخاطب مسیر

خلق روایت را توصیف می‌کند که در نتیجه‌ی رخدادها به وجود آمده است. نقاشی روی میز ویلی در دفتر نقاشی درحال شکل‌گیری است و همین کدگذاری باعث می‌شود تا ما در اولین فریم کتاب با کادر در کادر یا فریم در فریم به عنوان یک تمهید روبه‌رو شویم که مدام به مخاطب گوشزد می‌کند این یک دنیای ممکن و برآمده از ذهنیت ویلی به عنوان نقاش است.

زمان‌درزمان

ارونیگ گافمن، جامعه‌شناس امریکایی را پیشگام مهم «خود» پسامدرن دانسته‌اند. زیرا افراد را نه از لحاظ این که ماهیت درونی‌شان چیست، بلکه از این دیدگاه که چگونه در شرایط اجتماعی عمل می‌کنند مورد مطالعه قرار داده است. گافمن، عمدتا علاقمند بود بداند افراد چگونه در شرایط خاص نقش‌های اجتماعی خود را ایفا می‌کنند، و برای همین زندگی را اساسا تئاترگونه می‌دانست(ر.ک: وارد ۱۳۸۳: ۱۸۴). در تصویرگری تالیفی برخورد تصویرگرمولف به گونه‌ی زمان در زمان و بازی در بازی است؛ برای مثال در بخش نوشتارِ فریمی از کتاب با عنوان «خیلی خیلی نقطه» چنین آمده است: «ما به تدریج متوجه یک سری چیزهای عجیب در پارک شدیم». در این فریم با شگردهای چندگانه‌ای همچون آشنایی‌زدایی روبه رو می‌شویم. تلفیق نقاشی‌هایی از ژرژ سورا «بعدازظهر در جزیره گرادزا»، «روزبارانی» از گوستاو کلیمت و کاری از کلود مونه. هر یک از این سه نقاشی متعلق به یک زمان(ایسم) خاص است و ترکیب یا تلفیق عناصری از آن‌ها در یک اثر نوعی زمان در زمان یا همان بازی در بازی است. همین امر باعث می‌شود تا مخاطب به نوعی در خوانش یا ارتباط‌گیری با اثر اصلی و سه اثری که از آن‌ها اقتباس شده(از آن خودسازی) دچار رفت و برگشت باشد. در این گفتمان هویت‌سازی(معناسازی) که مخاطب وابسته است به ابژه‌ی بازنمایی شده و رفت و برگشت او در فرایند بازنمایی، او را دچار تعلیق خواهد کرد.



خودمتکثر؛معنای‌متکثر

گافمن علاقه‌مند بود بفهمد که آیا عملکردهای متعدد ما می‌تواند با موفقیت به بقای اجتماعی کمک کند. بنابراین، بنا به گفته‌ی او، خود «چیزی منسجم و یگانه نیست که مکان خاصی داشته باشد و تقدیر بنیادی آن، تولد و بلوغ و مرگ باشد، بلکه تاثیری دراماتیک است که به صورت مبهم و پراکنده از یک صحنه(تئاتر در حال اجرا) ناشی می‌شود و موضوع خاص و دغدغه اصلی‌اش، این است که آیا پذیرفته می‌شود یا نه». بخش اعظمی از تصویرگری تالیفی با رویکرد پسامدرن، چیزی شبیه این تئاتر گونه‌گی را با خود به همراه دارد. چراکه با پرداختن به سازه‌ی روایتی شخصیت و ایجاد فضاسازی‌های متکثر و همچنین ایجاد تم‌ها و مضامین نو به خودهای(ظاهری) متعددی دست پیدا می‌کند. بنابراین با استدلال گافمن «خود» مجموعه‌ای از صورت‌های ظاهری است که پیش روی مخاطب‌های مختلف افراشته شده است. این صورت‌ها تنها، در ظاهر، از «خود» فطری درون بازیگر (تصویرگرمولف، خود اثر و مخاطب) اجتماعی ساطع می‌شوند. در واقع، «خود» معلول صورت ظاهر است نه علت آن. همچنین «خود» چیزی نیست که هر کسی جداگانه آن را داشته باشد. «خود» از تعامل با دیگر بازیگران صحنه‌ی اجتماع به وجود می‌آید. بنابراین آن طور که گافمن می‌گوید «شما به مثابه‌ی قلاب یا گیره‌ای هستید که تا مدتی محصولی که به صورت مشترک تولید شده به شما آویخته خواهد شد». در اینجا همان بحث تعامل یا هنر کاربردی تعاملی مدنظر است. چرا که کتاب تصویری محصولی حسی ادراکی است و از طریق نظام‌های معنایی امکان برقراری ارتباط دو طرفه را بین ابژه‌های تن‌دار و سوژه ایجاد می‌کند. تاکید گافمن بر «خود ظاهری» با دیدگاه پسامدرن که فرهنگ را دنیایی پر از تصاویر تخت و شبیه‌سازی‌ها می‌داند به خوبی تطابق و سازگاری دارد. در این دنیا، به راحتی نمی‌توان فرق واقعیت را از تصنع تشخیص داد. همچنین نمی‌توان خودها را به مثابه‌ی افرادی مستقل دانست که جوهره‌ی خود را هر طور که شخصا دوست داشته باشند بروز می‌دهند. به قول تسیلون، در پسامدرنیسم، ایده‌ی

«خود» واقعی یا ژرف از بین می‌رود و مجموعه‌ای از ساخته‌های اجتماعی جای آن را می‌گیرد. بنابراین گافمن را می‌توان اندیشمندی دانست که تصویری اولیه از این دوره‌ی گذاری پسامدرن ارائه می‌دهد(رک: وارد،۱۳۸۳: ۱۸۵). در تصویر «خیلی خیلی نقطه»، هر سه نقاشی اشاره شده به طرز عجیبی حایل میان معنای این اثر با تصاویر اصلی هستند و در نتیجه، جهان ممکنی را موجب شده‌اند که با بازی زبانی تصویر، برداشت های ضمنی را در اثر موجب شده است؛ مانند خوک خالدار و انسان بسته شده به قلاده. بنابراین «خود» پسامدرن، در ذهنیت تصویرگرمولف در پی ساخت تصویر با بازی های هوشمندانه و شگردهای بیانی است که سطوح متفاوت و گوناگونی از نشانه‌های در حال تغییر و دگرگونی را به نمایش می‌گذارد و در هر کادر چهره‌ها و شخصیت‌هایی را در موقعیت‌های متعدد و رخدادهای گوناگون به جهان عرضه می‌کند و هیچ «خود» اصیل و واقعی را هدف قرار نمی‌دهد؛ چرا که یگانگی در آن‌ها نیست و علت‌اش این است که در شبکه‌ای پیچیده از نیروهای عظیم بصری با لایه‌های بصری چندگانه در تصاویر کنترل می‌کنند. بنابر این در سه سطح می‌توان دیدگاه تصویرگرمولف را توجیه کرد:

۱-ایده‌هایی که برساخته‌ی ذهنیت تصویرگرمولف است تا منابع متعدد، مستقل و منفرد را برای بیان بینش‌های متکثر در یک جا جمع کند؛

۲-پیچیدگی زندگی روزمره را در قالبی پیوسته در طبقات مختلف اجتماعی و فرهنگی با تصویرسازی به نمایش بگذارد؛

۳- تا جایی که ممکن است هیچ بیان روشن و واضحی را با تصویر عیان نکند تا سوژه معطوف به یک اصل در معنامندی اثر شود و برای خودها مرزی میان بیرونی، درونی، اصلی، فرعی قائل نشود.

جمع‌بندی

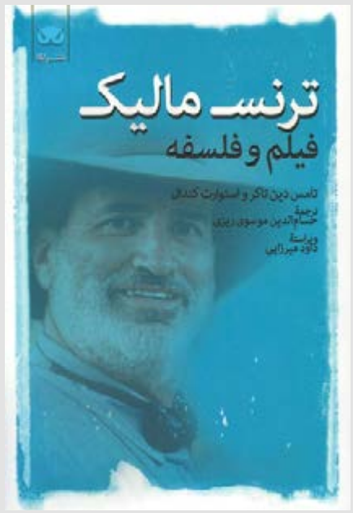
آثار تصویری تالیفی بخشی از جهان ممکن تصویرگرمولف است و مخاطب که انواعی از زمان، مکان، روایت، گفتمان را به صورت یک ابژه‌ی بازنمایی شده دریافت می‌کند، این قابلیت را پیدا می‌کند تا در یک زمان و مکان مشخص، زمان در زمان، روایت در روایت یا گفتمان در گفتمان را تجربه کند. به همین دلیل هم معناسازی مخاطب نوعی معناسازی(هویت‌سازی) چندپاره، متکثر و سیال است. چرا که او با اثری چندگفتمانی مواجه است، در چنین رویکردی هیچ وقت معنا یا هویت‌سازی کامل نیست. از طرفی، با هربار خوانش، معناسازی یا هویت‌سازی(خود) شکلی جدید به خود می‌گیرد که به دلیل وجود گفتمان‌های متعدد و متکثر است؛ از این روی نمی‌توان برای کتاب تصویری تالیفی سرانجامی را در نظر گرفت.

منابع:

برت، تری.(۱۳۹۴)، نقد هنر، ترجمه کامران غبرائی، تهران: کتاب نشر نیکا.

وارد، گلن.(۱۳۸۳)، پست مدرنیسم، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: نشر نی.

کتاب

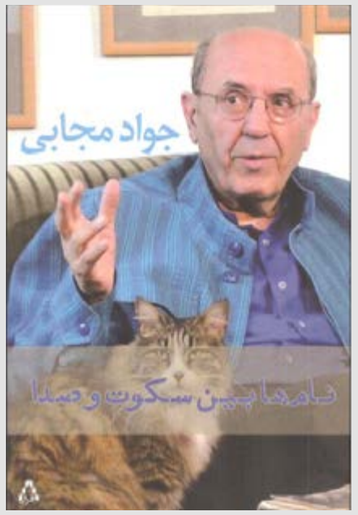


ترنس مالیک: فیلم و فلسفه
استوارت کندال
مترجم: حسام الدین موسوی ریزی
انتشارات لگا

ترنس مالیک، کارگردان _ فیلسوف سینما، یکی از بزرگ‌ترین معماهای سینمای معاصر جهان است، فیلم‌سازی که به‌ندرت در جشنواره‌های فیلم و محافل عمومی ظاهر می‌شود و شهرت و اعتبارش از نُه فیلمی سرچشمه می‌گیرد که در طی بیش از چهل‌وپنج سال ساخته است. مالیک که به‌خاطر سبک بصری منحصربه‌فردش زبان‌زده خاص و عام است از چهره‌های شاخص عصر طلایی فیلم‌سازی هالیوود جدید است که در دهۀ ۱۹۷۰ آغاز شد. و زیبایی‌ای رؤیاوار و فرا_ زمینی را در قالب ساختار روایی مؤجز و آیرونیک روی پردۀ سینما به نمایش می‌گذارد.

پیاده‌روی؛ و سکوت، در زمانه‌ی هیاهو
ارلینگ کاگه
مترجم: شادی نیک‌رفعت
انتشارات گمان

کتاب پیاده‌روی؛ و سکوت، در زمانه‌ی هیاهو جلد ششم از مجموعه خرد و حکمت زندگی است. ارلینگ کاگه در کتاب پیاده‌روی؛ و سکوت، در زمانه‌ی هیاهو از عناصر مهمی نوشته است که به انسان‌ها کمک می‌کند تا درباره مفاهیم مختلف زندگی تفکر و تامل کنند. عمیق شوند و به درک تازه‌ای برسند. او انسان‌ها را به سکوت دعوت می‌کند. همان چیزی که جای خالی‌اش در زندگی پر از سر و صدای امروزی به شدت به چشم می‌خورد. مجموعه خرد و حکمت زندگی آثاری را ارائه می‌کند که هدفشان آوردن فلسفه و اندیشه به درون زندگی روزمره انسان‌های امروزی است. البته فلسفه‌ای که باعث تفکر و تعمق در مسائل حتی ساده‌ی زندگی شوند.



نام‌ها بین سکوت و صدا
جواد مجابی
انتشارات افراز

او شاعر شهری است، شاعر مدرن شهر تهران و پیماینده ی پیاده روها، خیابان ها و کافه ها و کتابخانه هایش، سرشناس در اعتصاب های دانشجویی، سرخوش عشرت های شبانه، خواننده ی کوشای ادبیات کهن ایران و شناسنده ی ادبیات آوانگارد ایران و جهان، شناساننده ی نمونه های ادبیات پیشرو در نشریات ادبی از آن روزها تا الان.
از نسلی است که انزوا و جنت مکانی را دوست نداشته است. اهل زد و خورد ادبی و درگیری های اجتماعی بوده بیشتر به خاطر ارتباط با مردم و آگاه کردنشان. برای همین است که همه جا حضور دارند. می نویسد در فردوسی، امید ایران و دیگر نشریه های ادبی، در رادیو و تلویزیون شعر می خواند در جلسات ادبی سخن می گوید در محیط های دانشجویی به هر جا که مخاطبان نوجوئی هستند. نسل ما حاملان فرهنگ نو جهان در ایران نوشنونده بود.

تصویر پشت جلد

BEHROUZ HESHMAT

اثری از بهروز حشمت متولد سال ۱۳۳۲

او بارها خود را "آهنگر" و آتلیه‌اش را "آهنگرخانه" خوانده است. هنرمند با برداشت‌ها و شکل‌بندی‌های گوناگون از خانه، مفهوم بی‌پناهی و بی‌خانمانی را در اقلیم‌ها و فرهنگ‌های گوناگون به کاوش می‌گیرد. نمایشگاه سری "خانه"های بهروز حشمت سال ۲۰۱۳ در چندین شهر از جمله وین و لندن به تماشا گذاشته شد.

www.poshtebammag.ir