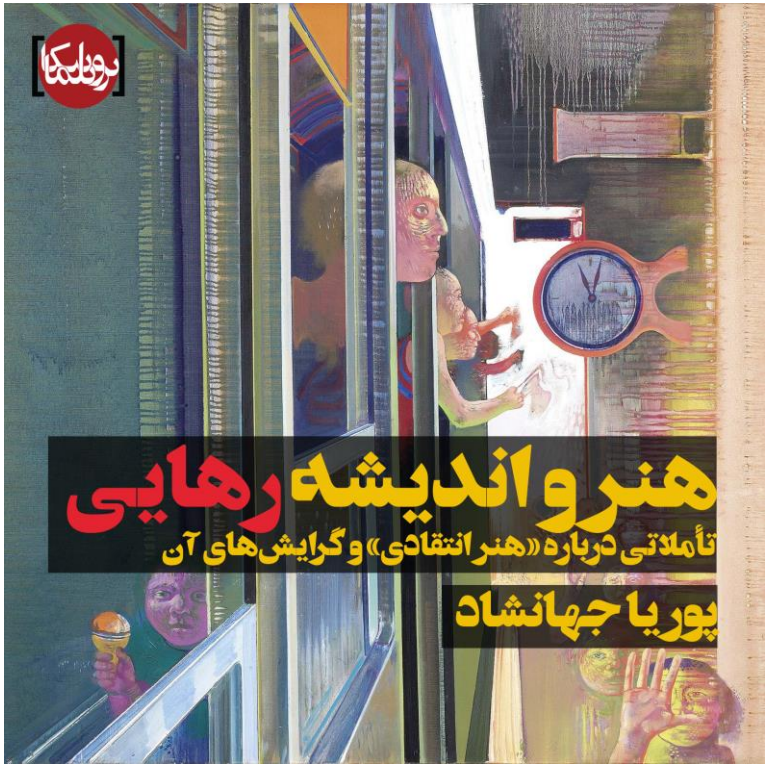


مقدمه

اگر قصد داشته باشیم به عام‌ترین بیان، «هنر انتقادی»(Critical Art) را توصیف کنیم، می‌توانیم آن را هنری بدانیم که با ایجاد آگاهی درباره‌ی سازوکارهای سلطه تماشاگر را به عاملی آگاه از دگرگونی جهانی بدل می‌کند.[1] از این تعریف چنین برمی‌آید که «هنر انتقادی» پیوندی انکارناپذیر با امر اجتماعی- سیاسی دارد و ازآنجاکه ذیل عنوان کلی هنر تعریف می‌شود، از سازش و هم‌نشینی بین هنر، سیاست و اخلاقیات هم حکایت می‌کند.

این تعاریف و انتظارات از هنر، به‌خصوص در ایران، تا حد زیادی از انتظارات و درک عمومی از آن فاصله دارد. بسیاری از مردم و حتی طیف گسترده‌ای از هنرمندان و منتقدان به خود آئینی(Autonomy) هنر باور دارند و بر این گمان‌اند که هنر نباید یا نمی‌تواند وارد این عرصه‌ها شود. به اعتقاد این گروه، کاری که هنر قرار است انجام دهد و کاری که سیاست و جامعه‌شناسی قرار بر انجام آن دارند از بنیاد با یکدیگر متفاوت‌اند و ملاک‌هایی که این امور با آن سنجیده می‌شوند نیز نسبتی باهم ندارند. به‌زعم آن‌ها هر زمان هنر وارد این عرصه‌ها شده جز زیان و بدنامی به دنبال نداشته و به گرایش‌هایی مانند «رئالیسم سوسیالیستی» منتهی شده که نبوغ و تخیل هنرمند را در سایه ثبت واقعیت، نادیده گرفته‌اند.

به تصور من به دلیل وجود چنین باورهایی درباره هنر، هرگونه تبیین «هنر انتقادی» بدون پاسخ به این شائبه‌ها راه به‌جایی نخواهد برد؛ به‌خصوص در جامعه‌ای که به دلایل مختلف بدبینی‌های زیادی نسبت به حوزه سیاست وجود دارد و بسیاری از هنرمندان در شناخت ماهیت سیاسی-اجتماعی هنر دچار تعارض شده‌اند. به همین دلیل من در قدم اول قصد دارم ریشه باورهای موردبحث را شناسایی کنم؛ سپس ضمن تأمل بر تأثیرات متقابل هنر و جامعه، به چیستی «هنر انتقادی» بپردازم. به همین

Problematicaa.com

ترتیب، تلاش خواهم کرد با توجه به گرایش‌های مختلف «هنر انتقادی» طی چند دهه‌ی اخیر و وام گرفتن از نظریات مرتبط با این حوزه، «هنر انتقادی» را به‌گونه‌ای مستدل دسته‌بندی کنم؛ گرچه پیشاپیش می‌پذیرم این دسته‌بندی‌ها به هیچ رو کامل و بی‌نقص نیست.

«زیبایی‌شناسی» و ذات انگاری

اگر با قدری تأمل به دیدگاه‌های مدعیان خود آئینی هنر بنگریم، درخواهیم یافت که در نظر آن‌ها هنر واجد ذاتی مستقل است که جهان بیرون راهی به آن ندارد؛ به همین دلیل ساحت آن نباید به اقتضائات این جهان آلوده شود. ریشه‌یابی این باورها در تاریخ اندیشه‌کار چندان دشواری نیست و می‌توان بین این قبیل باورها و نظریات متفکرانی چون «امانوئل کانت»(Immanuel Kant) فیلسوف شهیر آلمانی، شباهت‌های بارزی یافت. «کانت» بااینکه چندان به هنر نپرداخت و در تحقیقات نظری‌اش، زیبایی، آن‌هم زیباییِ طبیعت را مدنظر قرار داده بود، اما تأثیر اندیشه‌هایش بر هنر و هنرمندان بر هیچ‌کس پوشیده نیست. علت آن است که برقرار کردن پیوند بین زیبایی و هنرکار چندان دشواری نیست و به شکل تاریخی بخش عمده‌ای از نظریات زیبایی‌شناسانه درباره‌ی هنر، ارزش هنر را در پیوند با امور زیبا تبیین

Problematicaa.com

می‌کنند. «کانت» احکام زیبایی‌شناسانه را در حدفاصل احکام منطقاً ضروری(قضایای ریاضی) و احکام کاملاً شخصی قرار می‌دهد. او ازیک‌طرف بر ذهنی بودن تأثیر لذت حاصل از مشاهده‌ی امر زیبا تأکید می‌کند و از طرف دیگر این ذهنی بودن را کاملاً شخصی نمی‌داند و بر این باور است که دیگران نیز لذت مشابهی از مشاهده‌ی امر زیبا کسب می‌کنند؛[□□] لذتی که حاصل بازی آزادانه تخیل و «غایت‌گرائی بی غایت» امر زیباست.[□□□] به‌زعم «کانت» احساس رضایت‌مندی حاصل از مشاهده‌ی امر زیبا نتیجه حکم ذوقی و عاری از میل و غرض است.[□□] به تعبیر دیگر، این حکم هم از تعیّن عملی و هم از تعیّن شناختی به دور است.

اگر بخواهیم به سیاق فلاسفه‌ی هنر و بر مبنای آنچه «کانت» از تأثیر امر زیبا بیان کرده تعریفی از هنر ارائه دهیم، به‌نحوی‌که در این تعریف شیء هنری را به‌عنوان شیء مصنوع، از طبیعت مجزا کرده باشیم، این تعریف چنین چیزی خواهد شد: «الف» اثر هنری است اگر و فقط اگر، «الف» به‌قصد برانگیختن بازی آزادانه‌ی تخیل و تأمل همدلانه و بی‌غرضانه تولیدشده باشد.

تعریف فوق مبتنی بر فرضی بنیادی است که حکایت از تأثیر خاص و منحصربه‌فرد اثر هنری روی مخاطب دارد. فارغ از اختلافات اندکی که

Problematicaa.com

در تبیین نوع این تأثیر وجود دارد، فرض وجود تأثیر غیر زمینه‌اند و منحصربه‌فرد اثر هنری، در همه تعاریف از هنر که متأثر از «زیبایی‌شناسی»[1](Aesthetics) اند وجود دارد. «نوئل کرول»(Noel Carroll) فیلسوف و منتقد هنر آمریکایی، در کتاب «درآمدی بر فلسفه‌ی هنر(۱۹۹۹)» می‌نویسد: «وصف «زیبایی‌شناسانه» آشکارا به سهم مخاطب دلالت دارد. برخی از مثال‌ها بدین قرارند: «تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه»، «دریافت زیبایی‌شناسانه» و «احوال زیبایی‌شناسانه». این تعابیر همگی به‌نوعی به حالت‌های درونی/ذهنی دلالت می‌کنند که در واکنش به آثار هنری یا به طبیعت، به مخاطبان دست می‌دهد یا تجربه‌اش می‌کنند».[2] به‌زعم «کرول» جهت‌گیری فلسفه‌ی هنر که وظیفه‌ی تعریف هنر را به عهده دارد به‌سوی موضوع شناسایی(هنر) است، حال‌آنکه گرایش زیبایی‌شناسی در جهت فاعل شناسایی(مخاطب) است؛ بااین‌حال فلسفه‌ی هنر می‌تواند بر مبنای سهم مخاطب از اثر و تأثیر اثر روی مخاطب به ارائه‌ی تعاریف از هنر بپردازد؛ این تعاریف، تعاریف زیبایی‌شناسانه هنر نامیده می‌شوند.[3]

همان‌طور که پیشتر اشاره شد تأثیر اندیشه‌های ذات‌گرایانه «کانت» و دیگر زیبایی‌شناسان به زمان خود محدود نماند. «لاری اشنایدر ادمز»(Laurie Schneider Adams) نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر، این

Problematicaa.com

موضع را چنین توضیح می‌دهد: ««راجر فرای»(Roger Fry) مؤثرترین منتقد فرمالیست معاصر در انگلستان، این موضع را اتخاذ می‌کند که هنر هیچ‌گونه پیوند معنادار، چه با هنرمندی که آن را خلق می‌کند و چه با فرهنگی که به آن متعلق است ندارد، یا اگر هم دارد، چندان قابل‌اعتنا نیست. ازهمین‌رو، رویکرد «فرای» غیر تاریخی است و کانون توجهش تأثیرات عاطفی است که آثار هنری ایجاد می‌کنند. این نظر «فرای» همانند نظر «امانوئل کانت» است که در باب ماهیت واکنش زیباشناختی به زیبایی بحث می‌کند و بر اهمیت آن در مقام محصولی از ذهن آدمی صحه می‌گذارد».[□□□□] با توضیحی که «لاری اشنایدر ادمز» در مورد «فرای» می‌دهد روشن می‌شود که «فرای» نیز چون اسلاف زیبایی‌شناس خود معتقد به ذاتی غیر تاریخی و غیراجتماعی برای هنر است و هنر را دارای تأثیراتی فرازمانی، فرا قومیتی و فرا جنسیتی می‌داند. چندان پیچیده نیست که دریابیم چگونه این تفکرات ذات‌انگارانه که به قول «گوردن گراهام»(Gordon Graham) به لحاظ ارزشی نگاهی خنثی به هنر دارند[□□]، در جوامع امروزی به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل‌شده‌اند و موجب تسهیل فرآیندهای سلطه‌ی طبقاتی، جنسیتی و قومیتی می‌شوند.

Problematicaa.com

منتقدان ذات‌انگاری زیبایی‌شناسان که عموماً از چشم‌اندازی مارکسیستی به نقد جامعه-تاریخ‌گریزی آنان می‌پردازند، نقدهای خود را بر دو محور عمده متمرکز کرده‌اند: یکی بر محور تأثیرات جامعه بر هنر و هنرمندان و به چالش کشیدن اسطوره هنرمند- نابغه و دیگری بر محور تأثیرات و کارکردهای سیاسی-اجتماعی هنر در جامعه.

زمینه و ساختار اجتماعی و تأثیرات آن بر هنر و هنرمند

از تأثیرات اجتماعی و اقتصادی جوامع بر هنر و هنرمندان بسیار شنیده‌ایم و اطلاعات جسته‌وگریخته زیادی ازاین‌گونه اثرگذاری‌ها در ذهن داریم. همه ما کم‌وبیش از نقش سلبی انقلاب صنعتی بر تفکرات رمانتیک‌ها تا تأثیر جنگ جهانی اول بر شکل‌گیری «دادائیسم» اطلاعاتی داریم؛ همین‌طور چیزهایی در موردحمایت های آشکار و پنهان سازمان امنیت امریکا از «اکسپرسیونیسم انتزاعی» در جهت تأمین اهداف جنگ سرد می‌دانیم؛ علاوه بر آن روایت‌های زیادی از نقش نهادهای هنر در هویت‌بخشی‌های خاص به اقلیت‌های جنسی و قومی شنیده‌ایم و تا حدی به سیاست‌های «دیگری»سازی که در مورد مسلمانان خاورمیانه از طریق همین نهادها اعمال می‌شود اشراف داریم. بااین‌حال به دلیل تسلط اندیشه‌های زیبایی‌شناسان بر عرصه‌ی هنر در ایران و مواضع نه‌چندان

Problematicaa.com

کارآمد منتقدان آن‌ها، لازم است به شکلی دقیق‌تر و موثق‌تر مصادیق بحث و منابع تحقیق را شناسایی کنیم.

بدون شک یکی از مهم‌ترین منابع برای چنین تحقیق اجتماعی را دهه‌ها پیش، «آرنولد هاوزر»(Arnold Hauser) مورخ هنر مجارستانی در اختیار ما گذارده است. «هاوزر» در کتاب چهارجلدی خود «تاریخ اجتماعی هنر(۱۹۵۱)» به‌تفصیل به تبیین نقش جوامع در شکل‌گیری هنرها و پایگاه اجتماعی هنرمندان پرداخته و دوران پیشازبانی تا «امپرسیونیسم» را مورد مداقه قرار داده است. او در این کتاب با ذکر مصادیق نشان می‌دهد چگونه سبک‌های هنری متأثر از شرایط اجتماعی و اقتصادی در هر دوره تاریخی‌اند و چگونه آثار هنری این شرایط را بازتاب می‌دهند. دیدگاه «هاوزر» در مورد «شیوه گرایی»(Mannerism) مثالی بسیار مناسب از قرائت‌های مارکسیستی از هنر است. «شیوه گرایی» با نهضت اصلاح‌گرایی پروتستانیسم و انتقادات تند از دادگاه‌های تفتیش عقاید مقارن است و هردوی این تحولات تأثیراتی قدرتمند و پیچیده بر جامعه، نهادهای آن و انواع هنرها داشته‌اند.

خوانش «هاوزر» از دلایل علاقه طبقه مرفه به دیدن تصاویر روستائیان و طبقه زحمت‌کشان در آن دوران، به‌شدت تداعی‌کننده سیاست‌های

Problematicaa.com

هویتی در دنیای هنر امروز است. علاقه نهادهای هنری در غرب به بازنمایی‌های اگزوتیک فرهنگ‌های در حاشیه به‌منظور تثبیت وضع موجود و درونی کردن جایگاه‌های فرادستی و فرودستی، دقیقاً از تفاسیر «هاوزر» از روابط طبقاتی قرن شانزدهم میلادی قابل‌ردیابی است. به‌زعم «هاوزر» تصاویری که «پیتر بروگل»(Pieter Bruegel) از زندگی مردم عادی می‌کشید، موجب شده بود به او برچسب «بروگل دهاتی» بزنند؛ چون چنین می‌پنداشتند که هنری که زندگی مردم ساده را تصویر می‌کند، روی سخنش با همین مردم ساده است، حال‌آنکه حقیقت امر متفاوت است. طبقات ستمدیده و آن مردمی که می‌کوشند خویشتن را از شرایط موجود برکشند، می‌خواهند تصویری از آن شرایط زندگی ببینند که وصول به آن را آرمان خویش قرار داده‌اند و ازاین‌رو نمی‌خواهند تصویر شرایطی را مشاهده کنند که می‌خواهند از آن بدر آیند.[۹] به اعتقاد «هاوزر» تنها مردمی از جایگاه اجتماعی بالاتر، تمایل به دیدن این تصاویر دارند؛ به همین دلیل مخاطب «بروگل» نه روستائیان و دهقانان بلکه طبقه دربار و اشراف است؛ تصاویری که «بروگل» از زندگی روستائیان می‌کشید ریشه در فرهنگ دربار داشته است. آن‌ها زندگی مردم زحمت‌کش را به‌مثابه امور طرفه و غریب می‌نگریستند، اما این زندگی در نظرشان چیز رقت‌انگیزی هم نبود که احساس انسانی و

Problematicaa.com

انسان دوستانه ایشان را برانگیزد. طبقه حاکم با دیدن این تصاویر همان لذت و انبساط خاطری را می‌یافت که در قصه‌ها و افسانه‌های قرون گذشته یافته بود.[۱۰]

«لارا اشنایدر ادامز» در کتاب «درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر(۱۹۹۶)» به تعدادی دیگر از تحلیل گران و مورخان برجسته مارکسیست و خوانش های جامعه‌شناختی آن‌ها از هنر می‌پردازد. یکی از این تحلیل گران «فردریک آنتال»(Fredrick Antal) مورخ مجارستانی یهودی‌تبار است. او در کتاب «نقاشی فلورانسی و پس‌زمینه اجتماعی آن(۱۹۴۸)» به نقش حامیان هنر چون «کارینو دی مدیچی»(Cosimo de Medici) و نقش رونق اقتصادی در تجمل‌طلبی طبقه مرفه فلورانس قرن پانزدهم اشاره می کند. به اعتقاد «آنتال» سفارش‌های متعدد برای پرتره، معرف حمایت بورژوازی بود؛ پرتره‌ای که در آن، تصویر چهره سفارش‌دهنده اندک‌اندک چنان بزرگ شد که به‌اندازه شمایل مقدس رسید. علاوه بر این، در طول سده پانزدهم، حامیان هم پرتره سفارش می‌دادند و هم خواستار گنجاندن تصویرشان در رخدادهای مقدس می‌شدند. به‌زعم «آنتال»، سبک جدید بورژوازی سده پانزدهم، که مرکزش در فلورانس بود، منتهی شد به آثار «مازاتچو»(Massaccio) و نقاشی چون «نقدینه خراج».

Problematicaa.com

به بیان «آنتال» این نقاشی به سه بخش تقسیم‌شده است: در مرکز، مسیح که هیچ پولی ندارد، به پطرس می‌گوید که او آن را در دهان ماهی‌ای بر لب دریای جلیله خواهد یافت. در سمت چپ، پطرس سکه‌ای را از ماهی می‌گیرد و در سمت راست به مامور جمع‌آوری مالیات می‌پردازد. «آنتال» معتقد است که حامی «مازاتچو»، «فلیچه برانکاچی»(Felice Brancacci)، این اثر را به انگیزه‌های اقتصادی و سیاسی سفارش داده است. «فلیچه» عضو انجمن مجامع دریانوردی بود و در سال ۱۴۲۲ میلادی به سفارت نزد سلطان مصر در قاهره رفت تا مقدمات تجارت با شرق را با تکیه بر بندر پیزا که چندی پیش مهیا شده بود تدارک ببیند. از همین رو، او می‌خواست اهمیت اقتصادی دریا را از طریق این واقعه منقول در انجیل متی، که به‌ندرت تصویری از آن کشیده شده بود، نشان دهد.[۱۱]

Problematicaa.com

یکی دیگر از مورخان مورداشاره «لاری اشنایدر ادمز»، «اسوت لانا آلپرز»(Svetlana Alpers) آمریکایی است. او در کتاب «تجارت‌خانه رامبرانت(۱۹۸۸)» به این مسئله می‌پردازد که چگونه «رامبرانت»(Rembrandt) آثارش را به پول رایج تبدیل کرد و به‌جای بدهی‌هایش برای طلبکاران نقاشی می‌کشید. «آلپرز» در این کتاب توضیح می‌دهد که «را مبرانت» با شناخت سازوکارهای اقتصادی عصر خود و عدم اتکا به حامی مالی توانست شیء هنری را به کالا تبدیل کند.□□□□

بدون شک یکی دیگر از مهم‌ترین افرادی که به تاریخ اجتماعی هنر پرداخته است، «تیموتی. جیمز. کلارک»(T.J.Clark) متفکر بریتانیایی است. بازه زمانی اغلب آثاری که او به مطالعه آن‌ها پرداخته، قرن نوزدهم میلادی به بعد را دربرمی گیرد. «کلارک» در کتاب «تصویر مردم: گوستاو کوربه و انقلاب ۱۸۴۸ (۱۹۷۳)» به گرایش «کوربه»(Gustave Courbet) در تصویر کردن مردم می‌پردازد و به اسنادی اشاره می‌کند که به‌موجب آن «کوربه» تلاش دارد علم تصویرگری‌اش را از مردم بیاموزد؛ به‌عبارت‌دیگر «کلارک» در این کتاب مدعی آن است که «کوربه» نه‌تنها مردم را تصویر می‌کرد، بلکه اصول

Problematicaa.com

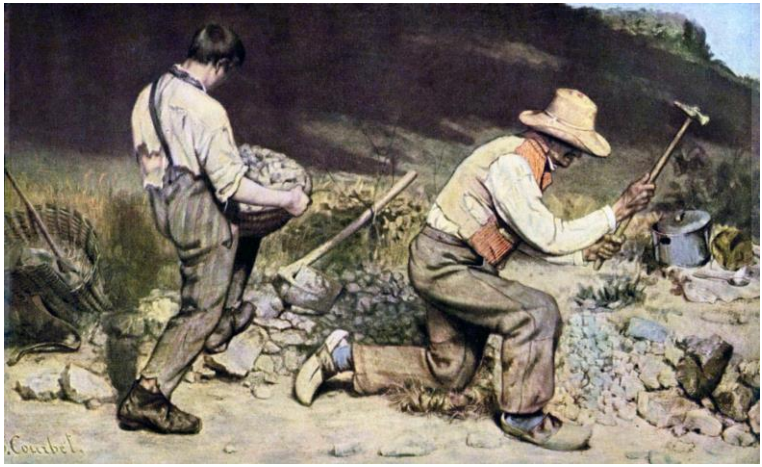
تصویرگری‌اش هم نه از یک نظام نمادین معین، بلکه مستقیم از مردم وام می‌گرفت.

پیش‌ازاین، از اشارات «هاوزر» چنین دریافتیم که تصویرسازی از افراد در حاشیه(دیگری‌ها)، فرودستان یا شاید هر سوژه دیگری به‌خودی‌خود واجد ارزش تحلیلی(انتقادی) نیست. برای قضاوت در مورد کارکردهای سیاسی-اجتماعی اثر باید بدانیم هنرمند چگونه و برای ارضای میل کدام مخاطب و فرهنگ به مفهوم‌سازی دست‌زده و برای نیل به این هدف کدام قواعد زیبایی‌شناختی را حاکم کرده است؟ این همان نکته‌ای است که «کلارک» با ریزبینی به سراغش رفته است.

«ساندرو بکولا»(Sandro Bocola) نویسنده و منتقد ایتالیایی هم در کتاب «هنر مدرنیسم(۲۰۰۹)» تقریباً از همین منظر به بحث در خصوص «کوربه» و آثارش پرداخته است. «بکولا» می‌نویسد: «کوربه فردی مردم‌گرا، یک دموکرات پرشور، و هنرمندی بود که هیچ تمایلی به حرمت و اعتبار بورژوازی نداشت...تصویر کردن فرودستانی مانند دهقانان و کارگران به‌خودی‌خود امر تازه‌ای نبود. مردم‌نگاری‌های استادان هلندی سده هفدهم، در فرانسه و در زمان کوربه بسیار موردتوجه بود، اما همه آن نقاشی‌ها ابعاد کوچکی داشتند. کوربه با

Problematicaa.com

تصویر کردن دهقانان و کارگران در اندازه طبیعی‌شان، به آن‌ها منزلت و اهمیتی بخشید که مختص بزرگان بود»[۳۳]



به‌زعم «بکولا» منتقدان محافظه‌کار به‌خوبی از این بعد سیاسی در گرایش هنری جدید آگاه بودند. آن‌ها می‌دانستند که بیزاری «کوربه» از آرمان‌های زیبایی‌شناختی عصر خود، اعتراضی علیه وضعیت موجود است. در نظر آن‌ها نقاشی‌های «کوربه» از دهقانان، کارگران و زنان زمخت و بدقواره متعلق به طبقه متوسط، ضرورت نگرشی نو به نوع بشر و نظم اجتماعی جدید را آشکار می‌کرد.[۳۴]

در این میان بد نیست اشاره‌ای هم به موضع برخی سردمداران نقاشی «غیر بازنمایانه»(Non Representational)، در ارتباط هنر با امر سیاسی-اجتماعی داشته باشیم؛ کسانی که در نظر بسیاری، آثارشان یادآور عقاید زیبایی‌شناسانی چون «فرای» است، اما مواضع خود این

هنرمندان نشان می‌دهد که سبک کار آن‌ها به‌نوعی یک واکنش یا یک استراتژی در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی-اقتصادی است. به‌عنوان نمونه «واسیلی کاندینسکی»(Wassily Kandinsky) تعبیر «هنر برای هنر»(Art for Art Sake) را می‌ستود چون آن را اعتراضی علیه مادی‌گرایی و کاربرد گرایی سرمایه‌داری می‌دانست.[۱۳] «کازیمیر مالویچ»(Kazimir Malevich) هم عقاید خود نسبت به هنر را این‌گونه مطرح می‌کند: «هنر دیگر دغدغه خدمت به دین و دولت را ندارد. دیگر نمی‌خواهد تاریخ شیوه‌های رفتاری را به تصویر بکشد؛ دیگر نمی‌خواهد با اشیا به‌خودی‌خود سروکار داشته باشد».[۱۴] «رابرت مادرول»(Robert Motherwell) نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی که خود را دنباله‌رو «مالویچ» و «کاندینسکی» می‌دانست در توضیح این مواضع می‌گوید: «تا وقتی جامعه مدرن زیر سلطه پول‌پرستی است، هنرمند هیچ مدل یا بدیلی برای فرمالیسم ندارد. تا وقتی انقلابی همه‌جانبه در ارزش‌های جامعه مدرن رخ نداده است، می‌توانیم برای ادامه کار خود در جستجوی هنر کاملاً فرمال باشیم...هنرمندان مدرن مجبور بوده‌اند ارزش‌های زیبایی‌شناختی را جانشین ارزش‌های اجتماعی دیگر کنند».[۱۵] به‌زعم «سوزی گابلیک»(Suzi Gablic) منتقد سرشناس آمریکایی، واکنش مدرنیست‌های اولیه به فروپاشی معنویت در غرب و

Problematicaa.com

زوال دین و حاکم شدن ارزش‌های مادی، توجه به دنیای درون بود؛ نگرش «هنر برای هنر» اساساً واکنش اجباری هنرمند به واقعیت اجتماعی بود که دیگر نمی‌توانست آن را تأیید کند. «گابلیک» تصریح می‌کند: «بورژوا می‌توانست هویت خود را بر اساس نقشی تعیین کند که از او می‌خواست زندگی‌اش را پیرامون پول سمت‌وسو دهد، اما هنرمند مدرن در پی یافتن هویتش از طریق مخالفت با جامعه‌ای بود که هیچ نقشی را به وی پیشنهاد نمی‌کرد که او مایل به پذیرشش باشد».[۱۵]

بااین‌حال، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی مدرنیسم پسین نمونه‌هایی از فرمالیسم خود مرجع را عرضه کرد که داشتن هر نوع نقش معترض یا معنای اجتماعی را در هنر روا نمی‌دانست. نوآوری‌های نقاشان «میدان رنگ»(Color-Field) که پیرو نظریات «کلمنت»(Clement Greenberg) بودند را می‌توان کاملاً زیبایی‌شناختی ارزیابی کرد. آن‌ها از هر ادعای انقلابی، شور و شوق دینی، بی‌بهره‌اند. «گرینبرگ» این تصور را رد می‌کرد که هنر هدف متعالی دارد؛ به‌زعم او هنر فقط همان کاری را می‌کند که می‌کند: تأثیرش محدود و جزئی است؛ کار هنر این است که ازنظر زیبایی‌شناختی «خوب» باشد.[۱۶]

پیش از اینکه به بحث در خصوص تأثیرات هنر بر جامعه وارد شویم و صحت ادعاهای «گرینبرگ» را بسنجیم، شاید بد نباشد مهم‌ترین عوامل

Problematicaa.com

اجتماعی اثرگذار بر تولید هنر را که تا به اینجا تلویحاً به آن‌ها اشاره کرده‌ایم، به‌اختصار جمع‌بندی کنیم؛ از این عوامل عموماً به‌عنوان عواملی یاد می‌شود که تصور نبوغ هنرمند را به چالش می‌کشند. «جنت ولف»(Janet Wolf) نویسنده و منتقد بریتانیایی، در فصل دوم از کتاب «تولید اجتماعی هنر(۱۹۹۳)» و با ارجاع به برخی تحقیقات انجام‌شده در امریکا و بریتانیا به توصیف این عوامل پرداخته است؛ من محتویات تقسیم‌بندی او را با توجه به اتفاقات سال‌های اخیر اندکی توسعه داده‌ام و حاصل عناوین زیر است:

۱. فعالیت‌های گروهی؛ فعالیت‌هایی که لازم است انجام شوند تا به‌عنوان‌مثال یک کنسرت موسیقی به سرانجام برسد، این فعالیت‌ها ازاین‌قرارند: اختراع سازها، ابداع نت‌نویسی، آموختن چگونگی نواختن سازها از روی نت، فراهم کردن زمان و مکان لازم برای تمرین، انجام تبلیغات و بلیط فروشی و اعلام تاریخ برگزاری کنسرت، فراخواندن مخاطبان آشنا با آن نوع موسیقی. بنا به استدلال‌های «جنت ولف» این نوع فعالیت‌ها نه در اجرای یک کنسرت موسیقی بلکه کم‌وبیش حتی در هنرهایی که خیلی شخصی هم به نظر می‌رسند، می‌باید انجام شوند.

Problematicaa.com

۲. فناوری(تکنولوژی)؛ دسترسی به فناوری و توانایی استفاده از آن

۳. نهادهای اجتماعی؛ نقش این نهادها ازجمله نهادهای هنر را می‌توان در سه جنبه خلاصه کرد؛ اول) اشتغال و آموزش هنرمندان: نقش طبقه، جنسیت، قومیت، ملیت، رانت و ثروت در اشتغال افراد به هنر و آموزش آن‌ها. دوم) نظام‌های حمایتی: سیاست‌مداران، حامیان شخصی، رادیو، تلویزیون، دانشگاه، انجمن‌های دولتی حامی هنر، ناشران، گالری دارها، بنگاه‌های تجاری غیر مرتبط با هنر، مخالفان و موافقان دولت‌های ملی و محلی، نوکیسه‌هایی که از هنر به‌عنوان ابزار پول‌شویی استفاده می‌کنند. سوم) نظام‌های واسطه‌گری و غربال‌گری: دولت‌ها، موزه‌ها، جشنواره‌ها و دوسالانه‌های هنری، منتقدان، نشریات هنری، بازاریاب‌های هنری، واسطه‌های خرده‌پا متصل به قدرت در کشورهای جدا افتاده از بازار جهانی هنر.

تأثیرات سیاسی-اجتماعی هنر بر جامعه

پس‌ازآن که به شکل اجمالی به تأثیرات جامعه بر هنر و هنرمندان پرداختیم، اکنون نوبت آن رسیده به‌گونه‌ای معکوس تأثیرات هنر و

Problematicaa.com

هنرمندان بر جامعه را بررسی کنیم. نظریاتی که به تأثیرات هنر بر جامعه می‌پردازند عموماً در دو دسته کلی جای می‌گیرند؛ یک دسته آن‌هایی‌اند که تأثیر هنر بر جامعه را ناشی از بازتاب واقعیت در هنر می‌دانند(نظریات بازتابی)(Reflection Theories). دسته دیگر نظریاتی‌اند که تأثیر هنر بر جامعه را ناشی از آن می‌دانند که هنر سازنده و درعین‌حال تخریب‌کننده واقعیت اجتماعی است(نظریات شکل‌دهنده)(Shaping theories). نظریات دسته اول قدمتی به‌اندازه کل تاریخ فلسفه دارند و لااقل تا نیمه اول قرن بیستم این نظریات طرفداران پر و پا قرصی داشته‌اند؛ به‌طوری‌که هنوز هم وقتی از تأثیر هنر بر جامعه صحبت می‌شود، ذهن بسیاری از مردم درگیر هنر بازتابنده و نظریات مرتبط با آن می‌شود. اما نظریات دسته دوم تازه‌ترند و به اقتضای دنیایی شکل‌گرفته‌اند که زیر بار امواج مختلف رسانه‌ای کمر خم کرده است. بنابراین من هم در آغاز تأثیر هنر بر جامعه را از منظر نظریات بازتابی بررسی می‌کنم.

اغلب وقتی از شناسایی ریشه‌های نظریات بازتابی و مسئله بازنمایی و شبیه‌سازی واقعیت سخن به میان می‌آید، توجه‌ها معطوف به کتاب «فن شعر» «ارسطو» می‌شود. بااین‌حال در سراسر این کتاب هیچ‌گاه به‌صراحت گفته نشده که هنر واقعیت را بازتاب می‌دهد؛ در «فن شعر»

Problematicaa.com

بیش از هر چیز به سرشت بازنمایانه شعر اشاره‌شده و از محتویاتی که شعر بازنمایی می‌کند بحث به میان رفته است؛ با تمام این‌ها شاید بشود از محتویات کتاب چنین استنباط کرد که «ارسطو» به شبیه‌سازی(بازتاب) واقعیت در هنر باور داشته است. اما این فقط «ارسطو» نبوده که چنین دیدگاهی داشته است؛ بسیاری از نویسندگان و هنرمندان مشهوری که می‌شناسیم مدعی بازتاب واقعیت در آثارشان بوده‌اند و لیست بلندبالای آن‌ها در نوشته‌های مورخان قدیمی مارکسیست قابل‌مشاهده است.[۳۳] هنر بازتابی (یا به تسامح رئالیستی) که همواره مدعی اصلاحات اجتماعی از طریق نمایش معضلات اخلاقی به مردم بوده، طی دوران حیات خود دچار اوج و افول‌های فراوان شده است. بخش عمده‌ای از کم‌فروغی نسبی آن طی سده‌های اخیر ناشی از نفوذ نظریات زیبایی شناسان و به‌خصوص جنبش «هنر برای هنر» در قرن نوزدهم بوده است. اما درست در انتهای این قرن و ابتدای قرن بیستم، تأثیر قدرتمند نظریات «مارکس» و هم رکابانش، جانی تازه به کالبد نظریات بازتابی و هنر رئالیستی بخشید. برای «مارکس»، هنر به برج عاجی تعلق ندارد که تعدادی زیبایی‌شناس ساکن آن‌اند، بلکه هنر متعلق به بافت بزرگ‌تر جامعه و فرآیند تاریخی–اقتصادی است. به‌زعم «مارکس»، آثار هنری را «کارگران» می‌سازند، لیکن بورژوازی آن‌ها را سفارش می‌دهد،

Problematicaa.com

تصاحب می‌کند و به سود خود مورداستفاده قرار می‌دهد.[۴۴۴۴]به اعتقاد نظریه‌پردازان اولیه مارکسیسم، «هنر انتزاعی» بخشی از سازوکاری است که جامعه بورژوازی از طریق آن، بر سیاست خود پرده می‌کشد.[۴۴۴۴۴]در همین دوران با نظریه‌پردازی‌های «آندری ژدانف»(Andrei Zhdanov)، کمیسر فرهنگی استالین، «رئالیسم سوسیالیستی» نظریه‌پردازی شد. «ژدانف» در کنگره نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ به‌صراحت از نویسندگان خواست که «مهندس روان‌های انسان» باشند و توضیح داد که این «مهندسی» باید متضمن چه باشد: « صداقت و عینیت تاریخی تصویرسازی هنری باید با بازپروری و تعلیم و تربیت ایدئولوژیک انسان‌های زحمت‌کش در حال و هوای سوسیالیسم درآمیخته شوند. این شیوه در ادبیات و نقد ادبی، همان است که ما رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم.»[۴۴۴۴]

چنان‌که از سخنان «ژدانف» برمی‌آید، مهم‌ترین انتظار مارکسیست‌های اولیه از «رئالیسم سوسیالیستی» تعلیم و تربیت ایدئولوژیک مردم است. مارکسیست‌هایی چون «ژدانف» بر این باور بودند که بین آنچه مردم می‌بینند و می‌خوانند و آنچه در باورشان قرار می‌گیرد و بر اساس اش عمل می‌کنند، رابطه مستقیمی وجود دارد. به همین دلیل هم در نظر «ژدانف» تعلیم و تربیت ایدئولوژیک مردم متضمن آن است که

Problematicaa.com

ایدئولوژی در هنر بازتاب یابد. اما درعین‌حال فرض نیاز جامعه به تعلیم و تربیت و ضرورت «مهندسی روان انسان‌ها» نشان می‌دهد، آن ایدئولوژی بازتابی از باور کلی جامعه نیست. به‌بیان‌دیگر، واقعیتی که وعده بازتاب آن داده‌شده، واقعیت ایدئولوژی زده طبقه حاکم است. این امر به معنای آن است که هنر در دستان رئالیست‌های سوسیالیست به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل‌شده که دیدگاه‌ها و ارزش‌های طبقه حاکم را به‌کل جامعه بسط می‌دهد و صداهای حاشیه‌ای را نادیده می‌گیرد.

در اینجا ممکن است این سؤال ایجاد شود که بر سر واقعیت چه می‌آید؟ آیا واقعیتی محض در جهان وجود ندارد که هنر بتواند آن را بازتاب دهد؟ پاسخ منفی است. اگر واقعیت را تنها به جهان اشیا تقلیل دهیم، ممکن است بتوان از واقعیتی محض سخن گفت، اما وقتی واقعیت شامل مفاهیم و ارزش‌هایی هم می‌شود که به اشیا و پدیدارها نسبت می‌دهیم، در این صورت با واقعیتی محض و خنثی سروکار نخواهیم داشت. مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی برساخته‌هایی‌اند که به‌واسطه بازتولید مداومشان در اشکال مختلف رسانه‌ای(زبان، هنر و...)، طی سال‌ها و دهه‌ها، طبیعی سازی شده‌اند. بنابراین نقش گفتمان‌های مسلط و طبقات حاکم درروند مفهوم‌سازی‌های اجتماعی غیرقابل‌انکار است. مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی همواره تأمین‌کننده منافع گروه‌های نزدیک به

Problematicaa.com

قدرت‌اند و این کار را اغلب به بهای نادیده گرفتن حقوق اقلیت‌ها و گروه‌های حاشیه‌ای انجام می‌دهند. ازاین‌رو واقعیتی که نظریات بازتابی به آن استناد می‌کنند و مدعی آن‌اند که از طریق بازنمایی آن واقعیت، جامعه دچار تحول اخلاقی می‌شود، واقعیتی ساخته‌شده و سویه مند است. این واقعیت بیش از آن‌که جامعه را بازتاب دهد، درصدد شکل‌دهی ایدئولوژیک جامعه است. به این اعتبار امروزه استدلال می‌شود هنر شکل‌دهنده یا تخریب‌کننده واقعیت اجتماعی است. ازاین‌رو «رئالیسم سوسیالیستی» هم به‌عنوان جنبشی شناخته می‌شود که با تقلیل هنر به ابزاری ایدئولوژیک، به انکار اشکال غیررسمی واقعیت اجتماعی پرداخته بود و تلاش داشت از راه هنر، ایدئولوژی طبقه حاکم را بر اذهان مسلط کند.

علیرغم آن‌که دهه‌ها از آشکار شدن چهره مزور «رئالیسم سوسیالیستی» می‌گذرد و افراد بیش‌ازپیش با کارکردهای اجتماعی رسانه‌ها آشنا شده‌اند، اعتراض‌های اقلیت‌های اجتماعی به بازنمایی‌شان در رسانه‌های هنری، به‌طور محسوسی افزایش‌یافته است. این گروه‌ها بیش از هر چیز نگران فراگیر شدن مفاهیم و ارزش‌هایی هستند که به آن‌ها نسبت داده می‌شود؛ همان مفاهیمی که به‌عنوان واقعیت در ذهن دیگران می‌نشیند و فراگیر می‌شود. در مقیاس ملی هم اگر به خودمان، به‌عنوان کشوری در

Problematicaa.com

حاشیه اقتصاد جهانی بنگریم، سال و ماهی نبوده که صدای اعتراضمان به بازنمایی‌های رسانه‌ای به گوش آسمان نرسیده باشد. زمانی به تحریف اسطوره‌های ملی‌مان معترض می‌شویم، وقتی دیگر توهین به باورهای مذهبی و سنت‌های قومی‌مان را برنمی‌تابیم و هر از چندی به نادیده گرفتن مظاهر زندگی مدرنمان در آثار هنرمندان اعتراض می‌کنیم. این اعتراض‌ها مرز هم نمی‌شناسد، زمانی هنرمندان خارجی و زمانی دیگر، هنرمندان داخلی را فرصت‌طلب و معامله‌گر می‌نامیم. خیلی وقت‌ها بینمان همدلی گسترده‌ای در اعتراض‌ها وجود دارد و وقت‌هایی هم گمان می‌کنیم دیگران دچار خوانش اشتباه و برداشت‌های متعصبانه جنسیتی، قومیتی و ملی شده‌اند. به‌هرحال، وجود این نوع اعتراض‌ها، فارغ از میزان حقانیتشان، حکایت از آن دارد که در جهان امروز خطر استثمار هویتی و فرهنگی حاشیه‌نشینان نظم جهانی، خطری واقعی است. بنابراین درحالی‌که بسیاری از رسانه‌های غربی مدعی آن بودند که با به حاشیه رانده شدن کمونیسم و جنبش‌هایی نظیر «رئالیسم سوسیالیستی»، خطر استثمار ایدئولوژیک مردم ازمیان‌رفته است، وقایع دهه‌های اخیر، خلاف این ادعاها را نشان می‌دهند. درواقع این‌گونه ادعاها که هر از چندی در آثار هنری هم بازتاب می‌یابند خود نشانگر کارکرد ایدئولوژیک هنر و رسانه هستند. به همین دلیل هم بسیاری از متفکران

Problematicaa.com

مارکسیست امروزی که بر عاملیت رسانه‌های هنری در ساخت واقعیت تأکیددارند، به تحلیل نقش ایدئولوژی در شکل‌دهی به واقعیت اجتماعی پرداخته‌اند.

یکی از مهم‌ترین افرادی که با استناد به مفهوم ایدئولوژی تلاش کرد نقش سرکوب گر و هدایت‌کننده آپاراتوس های قدرت را آشکار کند «لوئی التوسر»(Louis Althusser) فیلسوف فرانسوی بود. ازنظر «آلتوسر»، کل ایدئولوژی‌ها از یک نظر سرکوب گر و کل دستگاه‌های دولتی از یک نظر ایدئولوژیک‌اند. اما ازآنجاکه ایدئولوژی بدون توسل به خشونت و تا حدی، باهم دستی سرکوب‌شدگان عمل می‌کند، به نهادها و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی هم وحدت می‌بخشد. نهادهای مذهبی، حقوقی، هنری، احزاب، مدارس، خانواده و رسانه‌ها همه از منظر «التوسر» درگیر تربیت ایدئولوژیک مردم‌اند. به تعبیر «آلتوسر» از انقلاب فرانسه به بعد، مدرسه، هم‌پیمان با خانواده، به‌عنوان توانمندترین سرچشمه ایدئولوژی جایگزین کلیسا شده است.[۳۳] به‌این‌ترتیب «آلتوسر» هم مانند افرادی چون «ویلهلم رایش»(Wilhelm Reich) روانکاو آنارشیست اتریشی، نقش خانواده و مدرسه را در ساخت ایدئولوژیک جامعه انکارناپذیر می‌داند.[۳۴]

Problematicaa.com

به نظر «آلتوسر» اثر هنری بیش از هر ابژه دیگری رابطه نزدیک با ایدئولوژی برقرار می‌کند و این رابطه نزدیک فرصت یکه‌ای در اختیار آن می‌گذارد تا به‌عنوان نقدی بر ایدئولوژی به کار گرفته‌شده یا در شمول آن قرار بگیرد. بنابراین هر اثر هنری می‌باید واقعیت ایدئولوژی موجود را از راه «فاصله‌گذاری» افشا کند.□□□□□ در نظر «آلتوسر» یکی از هنرمندانی که توانسته کار کرد ایدئولوژیک هنر را افشا کرده و نگاه انتقادی در هنر را ارتقا دهد، « لئوناردو کرمونینی»(Leonardo Cremonini)، نقاش معاصر ایتالیایی است. «آلتوسر» بر آن است که چهره‌های انسانی نقاشی‌های «کرمونینی» انگار از روی پیکره‌های سنگی کشیده شده‌اند، نه از روی الگوهای انسانی؛ از این چهره‌ها صورت زدایی شده است و اکنون آن‌ها نمایانگر نوعی غیاب‌اند؛ آن‌ها فاقد هرگونه فردیت‌اند؛ فردیتی که در ایدئولوژی اومانیستی از انسان‌ها انتظار می‌رود□□□□□□

Problematicaa.com

درمجموع چنین به نظر می‌رسد که اهمیت عمده «کرمونینی» برای «آلتوسر» در برآشفتن فهم عادی ما از سوژه‌ها و ابژه‌ها است؛ زیرابه ظن «آلتوسر» آپاراتوس‌های ایدئولوژیک حاکمان، مردم را چون سوژه همه‌چیزفهم و فعال، اما درواقع چون معلول پنهان آن ایدئولوژی‌ها، «احضار»(Interpellation) می کنند.

در دهه ۷۰ میلادی منتقدانی چون «کریستین متز»(Christian Metz)، «ریموند بلور»(Raymond Bellour) و «ژان لوئی باودری»(Jean Louis Baudry) با وام‌گیری از مفهوم «احضار» نزد «آلتوسر» و هم‌چنین قیاس پرده سینما با آینه در روان‌کاوی «ژاک لکان»(Jacque Lacan)، به عیان کردن کارکردهای ایدئولوژیک سینما پرداختند. به

باور «باودری» منتقد و فیلسوف فرانسوی، آپاراتوس سینمایی از طریق سیستم و سازوکارهای بازنماییِ خود، یک موضع ایدئولوژیک ایجاد می‌کند. این موضع، ایدئولوژیک است چون رویه‌های سینمای روایی مسلط، کاری را که صرف فراوری فیلم شده پنهان می‌کنند و بیننده گمان می‌کند که با خودِ واقعیت روبرو است. این بی‌خللی، حسی از یک بینش یگانه که بیننده به گمان خود بر آن توفق یافته است، به او می‌دهد. بیننده باور می‌کند که مؤلف معناهای متن فیلمیک است، و از این نظر با آرمان‌گرایی جلوه‌های واقعیتِ سینمایی هم‌دستی می‌کند. اما درواقع عکس این قضیه صادق است: این معناهای متن هستند که بیننده را می‌سازند. پس به‌این‌ترتیب آپاراتوس سینمایی سوژه را به‌مثابه معلول متن احضار می‌کند.□□□□

دیدگاه‌های «باودری» اگرچه بیننده را بیش‌ازحد منفعل نشان می‌دهد، اما به‌خوبی کارکردهای ایدئولوژیک آپاراتوس سینما را آشکار می‌کند. «باوری» هم به تبعیت از «آلتوسر» راهکار مقابله با القای سوژگی دروغین به بیننده را در خلل‌پذیری فیلم یا خودآگاه بودن آن می‌داند؛ ویژگی که بین متن و بیننده ایجاد فاصله می‌کند.

«ویکتور برگین»(Victor Burgin) هنرمند و منتقد سرشناس بریتانیایی هم در ارتباط با کارکرد ایدئولوژی در هنر و مسئولیت هنرمند

Problematicaa.com

در قبال آن می‌گوید: «کارکرد غائی هنر...اصلاح الگوهای نهادینه‌شده جهت‌دار به سمت جهان و ارائه خدمات به‌عنوان یک عامل اجتماعی سازی است. (بنابراین هیچ‌یک از فعالیت‌های هنری را نباید جدا از رمزها و اعمال جامعه‌ای که در آن قرار دارد ادراک نمود؛ هنر مورداستفاده ناگزیر در قالب ایدئولوژی قرار می‌گیرد)...پس می‌بایست مسئولیت خلق هنری که چیزی بیش از محتواست را به عهده بگیریم».[۳۰]

«پیر ماشری»(Pierre Machery) منتقد ادبی فرانسوی و شاگرد «آلتوسر»، ایده‌های انتقادی استاد خود را یک‌قدم فراتر می‌برد و مدعی آن می‌شود که اگر متن‌های داستانی به‌طور انتقادی خوانده شوند، تضادهای درونی آن نظام ایدئولوژیک که در قالب آن نوشته می‌شوند را آشکار خواهند کرد؛ تضادهایی که یک ایدئولوژی عرفا در پی استتارشان است.[۳۱] «ماشری» در جستجوی آن است که اساس و مبنایی را برای یک چنین انتقاد ریشه‌ای به وجود آورد، انتقادی که از لایه ویژگی‌های سطحی یک متن-مضمون، ساختار صوری، سبک نوشتاری-درگذرد و تضادهای ایدئولوژیک به رمز درآمده درون آن را بازشناسد، تکنیکی که «برخلاف جهت خواندن» نام‌گرفته است.[۳۲]

«هنر انتقادی» و گرایش‌های آن

Problematicaa.com

روشن است که درک تضادهای درونی یک نظام ایدئولوژیک علاوه بر آن‌که ما را نسبت به کارکردهای سویه مند مدیوم‌های هنری هوشیار می‌کند، نقش راهنمای «هنر انتقادی» در نفوذ و ضربه زدن به آن نظام سرکوب گر را هم ایفا می‌کند. اگر هنر با بازتولید مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی توانایی تثبیت و طبیعی سازی نظام‌های ایدئولوژیک را دارد، پس به شکل معکوس توانایی افشای ماهیت و به چالش کشیدن آن‌ها را هم خواهد داشت. تضادهای درونی یک نظام ایدئولوژیک دقیقاً همان نقاط ضربه‌پذیری ست که «هنر انتقادی» به شکل سنتی تلاش کرده است، آن‌ها را هدف قرار دهد.

عکس‌ها و مستندهای سیاسی-اجتماعی یا آن‌هایی که خشونت پایان‌ناپذیر جنگ را به تصویر می‌کشند، اغلب به جنبه‌هایی از این تضادها می‌پردازند. تضاد بین فیگورهای آزادی خواهانِ رهبران سیاسی و جنایاتی که در پس این فیگورها انجام می‌دهند، تضاد بین سیاست‌های به‌ظاهر توانمندسازی و مدرنیزاسیون در کشورهای آفریقایی و شکم‌های ورم‌کرده کودکان، تضاد القائات سیاسی مبنی بر حاکمیت مردم بر مردم در بحران‌های سیاسی-انتخاباتی و حاشیه‌نشین کردن مردم در سایر تصمیم‌گیری‌ها، تضاد بین توجیهات فنی-رفاهی پروژه‌های شهری و تغییرات معنادار فضاهای زیست مردم در جهت سلب اقتدار آن‌ها. همه

Problematicaa.com

این تضادها نشان‌دهنده آن‌اند که در پس فیگورها، سیاست‌ها و توجیهات، اهداف دیگری وجود دارند که تلاش می‌شود از افکار عمومی پنهان نگه‌داشته شوند؛ اهدافی اقتصادی، سیاسی و اجتماعی.

طی چند دهه‌ای که نوعی فتوژورنالیسم هنری در عرصه سیاسی-اجتماعی و جنگ رونق گرفته و عکاسان و مستندسازان تلاش کرده‌اند پرده از تضادهای موردبحث بردارند، سؤالات زیادی هم در مورد کارکرد و اثرگذاری این تصاویر شکل گرفته است. به‌عنوان‌مثال، عکس مشهور و شوک دهنده «ادی ادامز»(Eddie Adams) که صحنه اعدام خیابانی یک ویت کنگ را در سایگون نشان می‌دهد چه انتظاری از مخاطب دارد؟ عکس رقت‌انگیز «دیوید برنت»(David Burnett) از کودک آفریقائی یا حتی عکس معروف کودک غرق‌شده سوری در سواحل آنتالیا قرار است چه واکنشی را برانگیزد؟ عکس «لاری بروس»(Larry Burrows) که زنی را درهرحال جان دادن در ویتنام نشان می‌دهد، با آن زیبایی‌شناسی چشم‌گیر در رنگ و نور و قاب‌بندی حامل چه پیامی برای بیننده است؟

Problematicaa.com

امروزه در خصوص این‌که آیا مستندنگاری های اجتماعی یا جنگی می‌توانند تضادهای درونی ایدئولوژی‌ها را آشکار کنند، تردیدهای جدی شکل‌گرفته است. عکس‌ها و مستندهای اجتماعی یا جنگی تنها به بخشی از این تضادها می‌پردازند و اغلب سروکارشان با معضلات اجتماعی و جنایت‌های جنگی است. اگر خوش بینانه به موضوع نگاه کنیم، چنین به نظر می‌رسد که تصاویر اشاره‌شده فوق، عموماً کارکردشان تعلیمی و اخلاقی است و انتظار عکاس بیشتر ایجاد همذات پنداری در مخاطب و افزایش آگاهی او نسبت به وقایع جهان است. عکاس به ما می‌گوید واقعیتی که در رسانه‌های رسمی از وقایع انعکاس می‌دهند، همه واقعیت نیست و توجه ما را معطوف به آن بخش پنهان

مانده واقعیت می‌کند. بااین‌حال تصاویر او بیشتر از آنکه موجب افزایش آگاهی سیاسی شوند، ترحم بیننده را نسبت به موضوعات تصویر شده برمی‌انگیزند. بنابراین پیامد مشاهده تصاویر، چنان‌که در مورد تصویر آن کودک سوری هم‌روی داد، برانگیختن احساس ترحم فرادستان غربی نسبت به فرودستان خاورمیانه و قدری مماشات موقت در بازکردن مرزهای کشورهای غربی به روی آن‌ها بود. اگرچه این تأثیرات موقت به‌شدت واجد اهمیت‌اند، اما وجه اثرگذاری این تصاویر نشان می‌دهد که آن‌ها فاقد هرگونه سازوکار براندازانِ گفتمان‌های مسلط‌اند. به‌بیان‌دیگر، چون این تصاویر کم‌ترین ارجاعی به سیاست‌های منتهی به این فجایع ندارند، لبه انتقادی‌شان به‌شدت ضعیف است و برانگیختن ترحم بیننده، عمده کاری است که انجام می‌دهند. اگر قدری بدبینانه به موضوع نگاه کنیم، این تصاویر به‌ظاهر انتقادی که این روزها به‌وفور در مطبوعات داخلی و خارجی به چشم می‌خورند، بیش از هر چیز با تقلیل نقادی سیاسی به همذات پنداری دلسوزانه، به تثبیت وضع موجود کمک می‌کنند.

بااین‌وجود «ژاک رانسیر»(Jacques Rancier) فیلسوف فرانسوی، حتی به تأثیرگذاری همدلانه این تصاویر هم مشکوک است و چنین فرضی را حاصل تصورات تاریخی باطل‌شده می‌داند. او می‌پرسد:« آیا

Problematicaa.com

نمایشگاه عکسی از قربانیان نسل‌کشی شورش علیه مقصران است؟ آیا چیزی فراتر از یک ابراز هم دردی بی‌فایده نسبت به قربانیان است؟ آیا باید خشم ما را نسبت به عکاسی برانگیزد که رنج قربانیان را به موضوعی زیبایی‌شناختی تبدیل کرده است؟ یا، در غیر این صورت، ما را از کسانی منزجر کند که این افراد را به نحوی تحقیرآمیز تنها به دیده قربانی می‌نگرند؟»[□□□□□] به‌زعم «رانسیر» این فهرست را می‌توان گسترش داد. اما، پس از تفریق همه واکنش‌ها، آنچه پابرجا می‌ماند عبارت است از «زیبایی» یا «قدرت» کذایی خود عکس.[□□□□]

به‌غیراز آنچه اشاره شد، به نظر می‌رسد مستندنگاری‌های اجتماعی مرسوم را از جنبه رویکرد پوزیتیویستی‌شان نیز می توان موردانتقاد قرارداد؛ ازجمله اینکه این تصاویر تلاش دارند به مخاطب بقبولانند که از طریق مشاهده یک صحنه می‌توان به دریافتی از کل واقعه رسید(استنتاج‌های کلی از مشاهدات جزئی)، همچنین این تصاویر مبتنی بر نوعی تعمیم بخشی وقایع‌اند که امکان سنجش صحت آن‌ها وجود ندارد. درمجموع به نظر می‌رسد که شیوه‌های مرسوم مستندنگاری تصویری، چندان در آشکار کردن تضادهای درونی ایدئولوژی‌ها و به چالش کشیدن گفتمان‌های مسلط کارایی نداشته‌اند.

Problematicaa.com

اما تفکر انتقادی در هنر راه‌های دیگری را هم برای به چالش کشیدن سازوکارهای ایدئولوژیک حاکم بر حوزه‌های مختلف آزموده است. ازجمله فعال کردن تضادهای پنهان ایدئولوژی؛ نه از طریق بازنمایی، بلکه از طریق پیوند هنر و «زندگی روزمره»(Everyday Life). «هانری لوفور»(Henri Lefebvre) فیلسوف مارکسیست فرانسوی، بر این اعتقاد است که نقش ایدئولوژی‌ها تضمین توافق بین ستمگران و ستمدیدگان، از طریق پنهان ساختن منافع واقعی طبقات تحت سلطه است.[۴۴۴۴] به عقیده او شهر و فضای شهری در جهان امروز مهم‌ترین عرصه تقابل نیروهای مختلف و یکی از جاهایی است که تضادهای درونی نظام ایدئولوژیک سرمایه‌داری در آن سرباز می‌کند. «پیتر سوندرز»(Peter Saunders) پژوهشگر اجتماعی، می‌نویسد: ««لوفور» به نقد برنامه‌ریزی شهری و نظریه حاکم بر آن می‌پردازد. بر اساس این نظریه، فضا یک موضوع کاملاً علمی است؛ بنابراین برنامه‌ریزی یک علم است که مدعی ست به‌اندازه ریاضیات، دقیق و علمی است. این‌یک نظریه فن سالارانه است که در آن اشکال فضایی به‌صورت یک امر معین و مسلم‌اند و برنامه‌ریزی نوعی مداخله فنی است که می‌تواند اثرات خاصی را بر اساس فهم علمی منطق کاملاً فضایی، به وجود آورد؛ ازاین‌رو نظریه شهری و عمل برنامه‌ریزی مبتنی بر انکار

Problematicaa.com

ماهیت سیاسی ذاتی فضا هستند. این نظریه، ایدئولوژیک است؛ زیرا باسیاست زدایی از مسئله فضا و کاربرد فضا، به حفظ وضع موجود کمک می‌کند».[□□□□□]

به باور «لوفور» فضا برخلاف ادعای برنامه ریزان شهری، نه موضوعی علمی، بلکه سیاسی است. فضا کالایی ست که همچون هر کالای دیگری در دنیای سرمایه‌داری تولید و مورد بهره‌برداری اقتصادی قرار می‌گیرد.[□□□□□□] «لوفور» معتقد است، گرچه تولید فضا سود زیادی برای سرمایه‌داری به همراه دارد اما درعین‌حال پایه‌های سرمایه‌داری را نیز سست می‌کند. زیرا گسترش فضا توأم با تجمع مراکز قدرت در قلب شهرها و رشد حاشیه‌نشینی در اطراف آن‌ها و کم شدن هژمونی نظارت و کنترل بر حاشیه‌ها و «زندگی روزمره» است. چنین تناقضی را می‌توان در شهرهای بزرگ بین الزام سرمایه‌داری برای استعمار فضا و الزامات اجتماعی افرادی که مصرف‌کننده فضا هستند مشاهده کرد. «لوفور» این شرایط متناقض جدید را پیامد گذر از انقلاب صنعتی به انقلاب شهری(Urban Revolution) می‌داند و بر جنبه رهایی‌بخش «زندگی روزمره» تأکید فراوان دارد؛ جنبه‌ای که عرصه مقاومت خلاقانه در برابر اقتدار حاکم است.[□□□□□□□] «زندگی روزمره» در نظر «لوفور» همان حیطه‌ای است که تناقضات ایدئولوژی سرمایه‌داری را آشکار

Problematicaa.com

کرده و بین شهر و شهروند و اثر هنری و هنرمند تناظر برقرار می‌کند. بنابراین پرابلماتیزه کردن «زندگی روزمره» از طریق واردکردن خلاقیت‌های فردی به آن، مرز بین هنر و «زندگی روزمره» را حذف می‌کند و هنر را به کنشی اجتماعی تبدیل می‌کند.

ایده هنر همچون «زندگی روزمره» امروزه یکی از گرایش‌های اصلی «هنر انتقادی» است و بسیاری از رسانه‌های تازه هنری یا جنبش‌هایی که تلاش دارند بین هنر و سیاست پیوند برقرار کنند، متأثر از این ایده عمل می‌کنند. یکی از این جنبش‌های هنری-سیاسی «موقعیت گرایان بین‌الملل»(Situationist International) است که در سال ۱۹۵۷ میلادی در پاریس شکل گرفت. «موقعیت گرایان بین‌الملل» از گروهی جامعه‌شناس، هنرمند و افراد در حاشیه اجتماع تشکیل‌شده بود که مصمم بودند کل جامعه را به عرصه‌ای برای هنر ستیزه جوی خود تبدیل کنند و با تسخیر فضاهای عمومی، نظام سرمایه‌داری حاکم را به بن‌بست بکشانند. یکی از تکنیک‌های «موقعیت گرایان» در کار هنری که به‌سرعت در «هنر انتقادی» رواج یافت به «مسیرگردانی»(détournement) معروف است. آن‌ها با «مسیرگردانی» که نوعی نقیضه سازی هجوآمیز از آثار هنری است، نمودهای نظام سرمایه‌داری و فرهنگ رسانه‌ای آن را علیه خودش به کار

Problematicaa.com

می‌گرفتند. فیلم مقاله‌های «گی دِ بور»(Guy debord) و آثار نقاشی «اسگر یورن»(Asger Jorn) به‌خوبی استفاده هنرمندانه از این تکنیک را نشان می‌دهند.

فعال کردن یا پرابلامتیزه کردن «زندگی روزمره» به‌عنوان عرصه شکل‌گیری تضادهای درونی نظام‌های ایدئولوژیک، در سال‌های اخیر نیز موردتوجه بسیاری از هنرمندان بوده است؛ به‌خصوص هنرمندانی که تجربه تلخ در حاشیه بودن و تبعیض‌های جنسیتی و نژادی را با خود حمل می‌کنند. ازجمله «جنی هولتزر»(Jenny Holzer) که بیشتر به‌واسطه نورپردازی‌های شهری‌اش شهرت دارد و هنرمندان چندملیتی چون «آنا مندیتا»(Ana Mendieta)، «مونا حاتوم»(Mona Hatoum) و «مارینا آبراموویچ»(Marina Abramovic) که با پرفورمنس‌های خود به مسائل مرتبط با جنسیت، قومیت و نژاد می‌پردازند. هنرمند دیگری که در این حوزه بسیار به او اشاره می‌شود «آدرین پایپر»(Adrian Piper) است. «پایپر» در مجموعه «اثر مجاورت در فعل‌وانفعال شیمیایی(۱۹۷۱-۱۹۷۰)» با اَشکال مختلف حضور اجتماعی‌اش در شهر، نظم اجتماعی تعریف‌شده در آن را به چالش می‌کشید؛ مثلاً درحالی‌که به‌عنوان یک سیاه‌پوست حوله‌ای دردهان

Problematicaa.com

گذارده بود با اتوبوس در شهر تردد می‌کرد، یا با یک بلوز با طرح «تازه رنگ‌شده» به فروشگاه‌های گران‌قیمت شهر می‌رفت.

«سیلدو میرلس»(Cildo Meireles) برزیلی هم در اثر «الحاق مدارهای ایدئولوژیک: پروژه کوکاکولا(۱۹۷۰)» بطری‌های کوکاکولا را از چرخه توزیع خارج می کرد و عباراتی منتقدانه از قبیل «یانکی به خانه‌ات برگرد» روی آن‌ها می‌نوشت و مجدداً بطری‌ها را وارد عرصه توزیع می‌کرد؛ به‌محض پر شدن بطری‌ها عبارات روی آن‌ها روئیت پذیر می‌شد؛ این کار مستقیماً به حاضر آماده‌ها، کارکردی سیاسی می‌بخشید.

Problematicaa.com

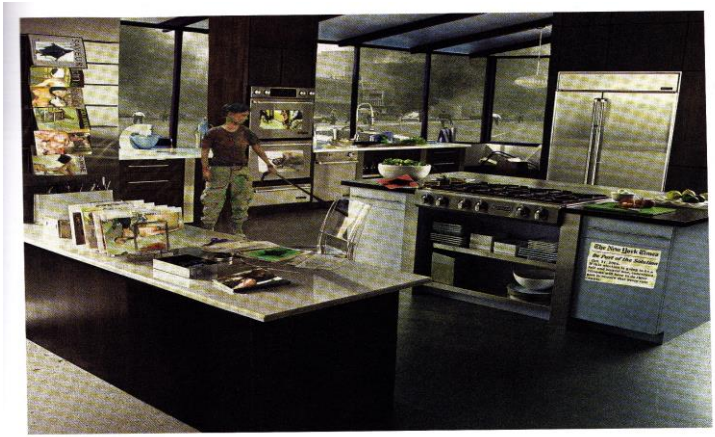
یکی دیگر از گرایش‌های عمده «هنر انتقادی» که امروزه در مدیوم‌های مختلف هنری به کار گرفته می‌شود و توانایی نمایش هم‌زمان تضادهای درونی ایدئولوژی‌های حاکم را دارد، گرایشی است که از استراتژی ترکیبِ عناصر ناهمگون پیروی می‌کند. این گرایش از «هنر انتقادی» به‌شدت متأثر از کولاژهای «دادائیستی» و «سوررئالیستی» است که به‌سرعت در آثار سیاسی هنرمندان پیشرو دیگری چون «جان هارتفیلد»(John Heartfield) و «برتولت برشت»(Bertolt Brecht) نیز اثرگذار شد. به‌زعم «رانسیر» این گرایش از «هنر انتقادی» محل برخورد سه فرایند است: « اول، تولید نوعی حس بیگانگی، دوم، ایجاد نوعی هوشیاری در رابطه با دلیل این بیگانگی، سوم، بسیج افراد درنتیجه این هوشیاری».□□□□□«رانسیر» کارکرد هم‌نشینی عناصر ناهمگون یا متضاد را در نمایشنامه‌ای□□ از «برشت» این‌گونه توضیح می‌دهد: «وقتی برتولت برشت رهبران نازی را در هیئت عده‌ای فروشنده کلم ترسیم می‌کند و بحث آن‌ها درباره کاروبار سبزیجات را در قالب یک شعر منظوم کلاسیک به نمایش می‌گذارد، درواقع قصد دارد با استفاده از تقابلی که در ادامه میان موقعیت‌های متجانس و زبان‌های نامتجانس ایجاد می‌شود نوعی هوشیاری هم در رابطه با دادوستدی نهفته

Problematicaa.com

در پس سرودهای قومی و ملی و هم در رابطه با انواع سلطه‌های اقتصادی و سیاسی نهفته در پس متانت هنر فاخر پدید بیاورد».□□□

به سهولت می‌توان رَد این هم‌نشینی‌های نامتجانس که سازوکارهای ایدئولوژیک را به چالش می‌کشند، در میان بسیاری از آثار هنرمندان متأخر مشاهده کرد. عکس- متن‌های «ویکتور برگین» آرامش سرخوشانه تصاویر به‌ظاهر تبلیغاتی را، با نوشته‌های افشا کننده محتوای ایدئولوژیک تصاویر به هم می‌زند(۱۹۷۶-۱۹۷۳)؛ ترکیب تصاویر ستاره‌های سینما و تصاویر جنگ «ولف وستل»(Wolf Vostell)، جنبه شوم رؤیای آمریکایی را آشکار می‌کند(۱۹۶۸)، بازتاب‌های تصویری «کرزیستف ودیچکو»(Krzysztof Wodiczko) از چهره بی‌خانمان‌ها روی ساختمان‌ها و مجسمه‌های یادبود امریکا، ماهیت سرمایه‌داری را به چالش می‌کشد(۲۰۱۴) و فتومونتاژهای «مارتا روزلر»(Martha Rosler) در مجموعه «انتقال جنگ به داخل خانه(۲۰۰۴)»، واقعیت‌های جنگ امپریالیستی را که در پس تصاویر استانداردشده خوشبختی فردی پنهان‌شده و نیز امپراتوری کالا را که در پس جنگ‌های دفاع از جهان آزاد نهفته است، برملا می‌کند.

Problematicaa.com



آخرین رویکردی که در بحث از گرایش‌های «هنر انتقادی» قصد دارم به آن اشاره‌کنم، به‌جای پرداخت مستقیم به تضادهای درونی نظام‌ها یا دستگاه‌های ایدئولوژیک، به شکلی معکوس عمل می‌کند. به این صورت که توزیع نیروهای اجتماعی درون نظام و روال به‌ظاهر طبیعی امور را هدف می‌گیرد و از طریق برهم زدن نظم ظاهری این امور، نشان می‌دهد روند به‌ظاهر طبیعی حاکم، هدفی جز تثبیت وضع موجود و حفظ جایگاه‌های فرادستی و فرودستی ندارد. به اعتقاد «رانسیر» ایدئولوژی، مبتنی بر طبیعی سازی گونه خاصی از توزیع نیروهای اجتماعی، شکل خاصی از اخلاقیات، طیف معینی از بایدها و نبایدها و نحوه مشخصی از توزیع امور روئیت پذیر و روئیت ناپذیر است که درنهایت برخی افراد یا گروه‌های اجتماعی را در جایگاه سلطه و برخی دیگر را در جایگاه متابعت قرار می‌دهد.[□□□□] ازاین‌رو به اعتقاد «رانسیر»

Problematicaa.com

پیوند بین هنر و سیاست در قالب برانگیختن یک «حس مشترک»(Common Sense) مخالفت‌جویانه(Dissensual) بانظم به‌ظاهر طبیعی امور محقق می‌شود.[□□□□□] «رانسیر» که بارها تأکید کرده پیوند هنر و سیاست را دارای هیچ تعارضی نمی‌داند[□□□□]، چنین می‌نویسد: «در هر چارچوب مفروض، هنرمندان آن‌کسانی هستند که با راهبردهای خاص خویش می‌کوشند چارچوب‌ها، سرعت‌ها و مقیاس‌هایی را که ما بر اساس آن به درک امور روئیت پذیر نائل می‌شویم تغییر دهند، و آن را با یک عنصر روئیت پذیر خاص و یک معنای خاص درآمیزند. هدف این قبیل راهبردها ایجاد گسست در روابط مفروض میان چیزها و معناها و، در مقابل، برساختن روابط جدید میان چیزها و معناهایی است که پیش‌ازاین ربطی به هم نداشتند...این کار موجب تعریف بافتار جدیدی از تجربه مشترک، چشم‌انداز جدیدی از امور روئیت پذیر و نمایش جدیدی از امور فهم‌پذیر می‌شود . شیوه‌های جدیدی از فردیت پدید می‌آورد و مثل کنش سیاسی، موجد نوعی تغییر در نحوه توزیع امور محسوس می‌شود».[□□□]

راهبردهای مورداشاره گرایش واسازانه «هنر انتقادی»، بیش از همه طی سال‌های اخیر و در آثار هنرمندانی محقق شده که به‌نوعی متأثر از «مطالعات پسااستعماری»(Postcolonial Studies) به خلق آثار

Problematicaa.com

پرداخته‌اند. این آثار اکثراً بر وابستگی‌های قومیتی، نژادی و جنسیتی هنرمند تأکیددارند و متأثر از دیدگاه‌ها و دستاوردهای این حوزه که پیوند تنگاتنگی با حوزه «مطالعات فرهنگی»(Cultural Studies) دارد عمل می‌کنند. اگر بخواهیم قدری دقیق‌تر به موضوع نزدیک شویم، می‌توانیم هنری تحت عنوان، «هنر پسا استعماری»□□□□را بازشناسی کنیم که رویه‌های متفاوت و چه‌بسا متناقضی را برای بر هم زدن نظم عادی امور پیشنهاد می‌دهد. «هنر پسااستعماری» بسته به قرابت ایده‌های سیاسی هنرمندان با نظریه‌پردازان مهم این حوزه، در سه شاخه عمده قابل طبقه‌بندی است؛ این شاخه‌ها فصل مشترک‌های زیادی باهم دارند و در مورد بسیاری از آثار، استناد به این تفکیک چندان راه گشا نیست؛ ضمن آن‌که امروزه به محدودیت‌های برخی نظریات و آثار متأثر از آن‌ها نیز نقدهای جدی وارد است. زیرشاخه‌های «هنر پسااستعماری» به ترتیب وامدار نظریات «ادوارد سعید»(Edward Said)، «هومی بابا»(Homi Bhabha) و «گایاتری اسپیواک»(Gayatri Spivak) هستند؛ هرچند نمی‌توان از تأثیر متفکران دیگری چون: «عارف درلیک»(Arif Dirlik)، «الا شوهات»(Ella Shohat)، «اعجاز احمد»(Aijaz Ahmad) و «فردریک جیمسون»(Fredric Jameson) هم غافل شد.

Problematicaa.com

«ادواد سعید» با کتاب «شرق‌شناسی(۱۹۷۸)» به‌نوعی پیش‌قراول بحث‌های مرتبط با این حوزه است. او که به‌شدت متأثر از اندیشه‌های «میشل فوکو»(Michel Foucault) بود، نوشته‌های ضد شرق شناسانه‌اش خیلی زود در حوزه‌های آکادمیک شناخته شدند؛ هرچند که پیش از او هم افرادی چون «امه سزر»(Eme Sezer) و «فرانس فانون»(Frantz Fanon) بحث‌های فراوانی را در این زمینه طرح کرده بودند. او در نوشته‌هایش به این نکته اشاره دارد که شرقی که در کتب غربی از آن بحث می‌شود، شرقی است ساخته‌وپرداخته غرب و تأمین‌کننده منافع آن‌ها. ساخته‌شدن چنین شرقی یا تصویر چنین شرقی، ریشه در اهداف تجاری و توسعه کلیسای وین در قرن ۱۴ میلادی دارد. «شرق‌شناسی»(Orientalism) به باورهای غربیان در مورد تمایز شرق از غرب اطمینان می‌بخشد و این باورها را که سازنده هویت غربی است تقویت می‌کند. ضمن آنکه این باورها به‌تدریج در شرقیان نیز نهادینه و درونی می‌شود. براثر این باور شرقیان خود را منفعل و غربیان را فعال و منشا اثر می‌شمارند. تأکید «سعید» در کتاب «شرق‌شناسی» و دیگر نوشته‌هایش بر آن است که شرق می‌باید خود سخن بگوید و غرب هم می‌باید از سخن گفتن و توصیف شرقی‌ها، به‌جای آن‌ها، دست بشوید. تحت این فشارها و نوشته‌های برخی روشنفکران غربی، فضای هنر در

Problematicaa.com

غرب به‌تدریج به سمتی حرکت کرد که قدری از این فشارها بکاهد. در ظاهر، فضایی تازه در عرصه هنر ایجاد شد که از هنرمندان مهاجر و غیر غربی خواسته می‌شد که به خلق هنر بومی‌شان بپردازند و هویت خود را مستقل از تمایلات غربی بازتاب دهند؛ امری که در آن زمان چندان محقق نشد و اثرات مخربی هم بر جای گذاشت. برخی از علل این ناکامی را شاید بتوان این‌گونه توضیح داد: ۱- درونی شدن تصورات شرق شناسانه در هنرمندان غیر غربی ۲- نیاز غرب به حفظ جایگاه فرادستی‌اش در بازار هنر که این امر جز با حفظ وضع موجود و وجود شرقی همچنان غریب و فرودست حاصل نمی‌شد ۳- همراهی هنرمندان شرقی که منفعلانه تسلیم فرآیندهای ایدئولوژیک بازار هنر بودند ۴- القا این تصور که عناصر هویتی به ساده‌ترین و بی‌واسطه‌ترین شکل ممکن به اثر وارد شوند؛ امری که مسبب ورود مجدد کلیشه‌های شرق شناسانه به آثار هنرمندان غیر غربی شد

لیست هنرمندانی که تلاش داشتند با تأکید بر هویت‌های قومی، نژادی و جنسی خود، خط بطلانی بر کلیشه‌های شرق شناسانه بکشند، آن‌قدر گسترده است که نیاز چندانی به معرفی ندارند. بااین‌حال همان‌طور که اشاره شد، بسیاری از هنرمندانی که متأثر از آرای «سعید» به خلق آثار می‌پرداختند و به‌نوعی نسبت به دیگر هنرمندان این عرصه متقدم

Problematicaa.com

محسوب می‌شوند، شرایطی را رقم زدند که بیش از همه همان نهادهای هنری-اقتصادی غرب از آن منتفع شدند. به همین دلیل هم‌نسل بعدی این هنرمندان تصمیم گرفت به‌گونه‌ای عمیق‌تر و البته پیچیده‌تر به مسائل مرتبط با هویت بپردازد؛ هرچند که تولید آثار اگزوتیک هنری با به‌کارگیری همان عناصر کلیشه شده هویتی، هم چنان در دستور کار بسیاری از هنرمندان است.

دیگر متفکر نامدار پسا استعمارگرایی که اصطلاحاتی مثل «دورگه بودن»(Hybridity) را وارد این حوزه کرده است و از آن به‌عنوان امری «پیش‌بینی‌ناپذیر» دفاع می‌کند، «هومی بابا» است. «بابا» که به‌شدت متأثر از اندیشه‌های «ژاک لکان» است، در نظریات خود در خصوص مهاجران/مستعمره شدگان، موجودی «دورگه» و غیرقابل طبقه‌بندی را نوید می‌دهد؛ موجودی که نمی‌تواند کسب‌وکار بازارهای هنری غرب را رونق دهد و برای انسان/هنرمند غربی هویت‌ساز باشد. شرقی بودن از منظر «بابا» چیزی نیست که در آثار هنری وجهه‌ای اگزوتیک پیدا کند. او از نوعی «مقاومت منفعلانه» نام می‌برد که استعمارگر در آینه آن دیگری را بازنمی‌شناسد و ثباتش فرومی‌ریزد. بنابراین او راهکارهای «فانون» و «سعید» را رد می‌کند و در آینه هنر هم، مرز شرقی و غربی و تعاریف مرزبندی شده با تعابیر او فرومی‌ریزند. هنرمندانی که نظریات

Problematicaa.com

«بابا» را الگوی خود قرار داده‌اند یا به‌نوعی، آثارشان تداعی‌کننده مفهوم «دورگه» بودن او است، در کار خود تفاوت‌های معناداری با هنرمندان شاخه اول دارند. از بین این هنرمندان می‌توان به چهره‌هایی چون «چری سامبا با»(Cheri Samba) از کنگو، «تونگا»(Tunga) از برزیل و «یینکا شونیبار»(Yinka Shonibare) از نیجریه اشاره کرد. این هنرمندان به هنرمندانی مشهورند که نشانه‌های فرهنگی خود را باظرافت با نشانه‌های غیربومی که از آن‌ها تأثیر پذیرفته‌اند ترکیب کرده‌اند؛ آثار این هنرمندان چه در سبک و چه در مفاهیمی که قصد انتقال آن‌ها را دارند تا حد زیادی این ویژگی «دورگه» را بازتاب می‌دهند و کلیشه‌های شرق شناسانه فرهنگی را به چالش می‌کشند.

Problematicaa.com

یکی دیگر از مهم‌ترین نظریه‌پردازان «پسااستعمارگرایی» بدون شک «گایاتری اسپیواک» است. به‌زعم او «پسا استعماریت» مستلزم پذیرش یک موضع فلسفی واسازانه نسبت به متافیزیک یکسان پندار و عقل مدار است که اساس دانش غربی را تشکیل می‌دهد».[□□□□□] تفسیر این جمله در حیطه هنر حاکی از آن است که «پسا استعماریت» فلسفه هنر غرب را به چالش کشیده و معیارهای زیباشناختی آن را در جهان امروز غیرقابل بسط و پذیرش می‌کند. جهان هنر نیاز دارد از نو و با توجه با خاستگاه‌های فرهنگی هنرمندان معیارهای ارزشیابی هنر را تعریف کند؛ معیارهای زیبایی‌شناختی کلان دیگر فاقد اعتبار و غیرقابل‌تعمیم است.

«اسپیواک» همچنین گفتمان فمنیستی را مرتبط با زن‌های طبقه متوسط سفیدپوست می‌داند که می‌باید واسازی شود؛ مسئله‌ای که در دنیای هنر امروز به‌شدت با ورود هنرمندان زن رنگین‌پوست بر آن تأکید می‌شود. نظریات واسازانه «اسپیواک» طی سال‌های اخیر به‌شدت مورد استقبال هنرمندان قرارگرفته است و شاید پیچیده‌ترین شکل مقاومت گروه‌های حاشیه‌ای را در عرصه هنر بازتاب داده است. هنرمند هندوراس/امریکایی-کوبایی، «اندرس سرانو»(Andres Serrano)، بدون شک در این دسته جای می‌گیرد.

قضاوت در مورد آثار هنرمندانی ازاین‌دست جز با بررسی ریشه‌ها و گرایش‌های این هنرمندان ممکن نیست، چنان‌که نادیده گرفتن تأثیر

کاتولیسیسم و فرهنگ لاتین و نقاشانی چون «گویا» بر او جنجال‌های زیادی علیه اش آفرید و منتقدانی چون «لوسی لیپارد»(Lucy LippaLd) را وادار کرد با معیارهایی متمایز به دفاع از او برخیزند؛[□□□□□□] معیارهایی که به‌زعم «سینتیا فریلند»(Cynthia Freeland) منتقد و مورخ هنر معاصر، سنتی متفاوت از فرمالیسم زیبایی‌شناختی پیروان قرن بیستم «کانت» را به نمایش می‌گذارد؛ سنتی که بر محتوای هنر و تفاسیر عاطفی و سیاسی از آثار «سرانو» استوار است.[□□□□]

سخن آخر

در پایان می‌خواهم تأکید کنم علیرغم آن‌که در سرتاسر این مقاله کوشیدم به تبیین رابطه هنر و امر سیاسی و اجتماعی بپردازم و اهمیت «هنر انتقادی» را در روزگار فعلی یادآور شوم، اما نباید فراموش کنیم چیزی که تحت عنوان «هنر انتقادی» از آن نام می‌بریم، امروزه به‌شدت تحت تأثیر بازار جهانی هنر دچار تعارض شده و خود به‌تدریج در حال تبدیل‌شدن به بازاری بزرگ برای سرمایه‌داری است. کافی است نگاهی به دور و اطرافمان و نمایشگاه‌های مختلف هنری بیندازیم تا ببینیم آنچه تحت عنوان هنر سیاسی و انتقادی به ما عرضه می‌شود تا چه حد سخیف،

Problematicaa.com

دستمالی‌شده و خالی از هر تفکر انتقادی است. این‌گونه است که به تصور من لزوم بررسی موشکافانه وضعیت موجود و یافتن راه چاره برای آن ضرورت می‌یابد، تا این آخرین سِلاح بُرَّنده هنرمندان به اسباب بازی‌ای بی‌خطر تبدیل نشود. بااینکه در سرتاسر این نوشته به دلایل مختلف تلاش کردم از ذکر نام هنرمندان ایرانی یا مصادیق مرتبط با وضعیت هنر در ایران خودداری کنم[۱]، اما نمی‌توانم انکار کنم که انگیزه اصلی‌ام از نگارش این مطلب، دست دادن معیاری به خوانندگان، برای قضاوت در مورد وضعیت هنر سیاسی امروزمان و چالش‌های نظری پیرامون آن است. ضمن آن‌که لازم می‌دیدم ذهن خوانندگان را با این موضوع درگیر کنم که قواعد خودساخته‌ای که حوزه نقد هنری‌مان را به حوزه‌ای زیبایی‌شناختی و بریده از جهان تقلیل داده‌اند، تا چه حد نیازمند دگرگونی‌اند. بااین‌حال داوری در مورد این موارد و سایر مواردی را که به آن پرداختم به خوانندگان واگذار می‌کنم.

۱- این متن پیش‌تر در شماره‌ی دوم فصلنامه‌ی تزرو چاپ شده‌است.

Problematicaa.com

[i] استتیک و ناخرسندی‌هایش/ژاک رانسیر/فرهاد اکبرزاده/انتشارات امید صبا/چاپ اول۱۳۹۳/ص۶۹

[ii] نقد قوه حکم/امانوئل کانت/عبدالکریم رشیدیان/نشر نی/چاپ هشتم۱۳۹۳/ §۶

[iii] همان. §۱۰

[iv] همان.

[v] زیبایی‌شناسی آن شعبه‌ای از فلسفه است که به پژوهش مفهومی و نظری درزمینهٔ هنر و تجربه زیبایی‌شناختی(Aesthetic experience) اختصاص دارد؛ بااین‌حال قلمروی زیبایی‌شناسی فراتر از هنر است و طبیعت را نیز شامل می‌شود.

[vi] درآمدی به فلسفه هنر/نوئل کرول/صالح طباطبائی/انتشارات فرهنگستان هنر/چاپ اول۱۳۸۶/ص۲۴۷

[vii] همان.ص۲۵۰

[viii] درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر/لاری اشنایدر ادمز/شهریار وقفی پور/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۹۴/ص۲۹

[ix] فلسفه هنرها:درآمدی بر زیبایی‌شناسی/گوردن گراهام/مسعود علیا/انتشارات ققنوس/چاپ اول۱۳۸۳ /ص.۳۷۶

[x] تاریخ اجتماعی هنر/آرنولد هاوزر/ابراهیم یونسی/انتشارات خوارزمی/جلد دوم/چاپ اول۱۳۷۷/ص۴۹۳

[xi] همان.۴۹۴

[xii] درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر/لاری اشنایدر ادمز/شهریار وقفی پور/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۹۴/ص۸۶

[xiii]همان.ص۹۰

[xiv] هنر مدرنیسم/ساندرو بکولا/رویین پاکباز/انتشارات فرهنگ معاصر/چاپ اول۱۳۸۷/ص۹۱

[xv] همان.ص۹۵

[xvi] آیا مدرنیسم شکست‌خورده است؟/سوزی گابلیک/فتاح محمدی/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۸۷/ص۳۶

[xvii] همان.

[xviii]همان.ص۳۷

[xix] همان.

[xx] همان.ص۳۸

[xxi] زیبایی‌شناسی نوین/واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن/ بوریس ساچکوف/کتاب‌های سیمرغ(انتشارات امیرکبیر)/چاپ دوم ۱۳۵۷/ص۲۲۹

[xxii] درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر/لاری اشنایدر ادمز/شهریار وقفی پور/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۹۴/ص۷۴

[xxiii] مبانی جامعه‌شناسی هنر/تولید اجتماعی هنر/جنت ولف/علی رامین/نشر نی/چاپ اول ۱۳۸۷/ص۲۸۲

[xxiv] همان.ص۲۸۳

[xxv] مقدمه ای بر بارت، فوکو، آلتوسر/مایکل پین/پیام یزدانجو/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۷۹/ص۷۳

[xxvi] کتاب روان‌شناسی فاشیسم توده‌ای((۱۹۳۳) Mass Psychology of Fascism) در تحلیل نقش خانواده و مدرسه در شکل‌دهی ساختار ایدئولوژیک و نظم نمادین جامعه، یکی از مهم‌ترین نوشته‌های رایش است.

[xxvii] مقدمه‌ای بر بارت، فوکو، آلتوسر/مایکل پین/پیام یزدانجو/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۷۹/ص۱۶۴

[xxviii]همان.ص۱۶۳

[xxix] مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی/سوزان هیوارد/فتاح محمدی/نشر هزاره سوم/چاپ اول۱۳۸۱/ص۳۲

[xxx] هنر مفهومی/پیتر آزبورن/نغمه رحمانی/انتشارات مرکب سپید/چاپ اول۱۳۹۱/ص۵۹

Problematicaa.com

[xxxi] مبانی جامعه‌شناسی هنر/تولید اجتماعی هنر/جنت ولف/علی رامین/نشر نی/چاپ اول ۱۳۸۷/ص۳۰۷

[xxxii] همان.

[xxxiii] پاردوکس های هنر سیاسی/ژاک رانسیر/اشکان صالحی/نشر بن گاه/چاپ اول۱۳۹۲/ص۱۲

[xxxiv] همان.

[xxxv] نظریه اجتماعی و مسئله شهری/پیتر سوندرز/محمود شارع پور/انتشارات تیسا/چاپ اول۱۳۹۲/ص۲۵۹

[xxxvi] همان.ص۲۶۱

[xxxvii] همان.ص۲۶۲

[xxxviii] نشریه مطالعات جامعه‌شناختی/شماره۲۶ /نظریه‌های زندگی روزمره/هاله لاجوردی/ص۱۳۳

[xxxix] پاردوکس های هنر سیاسی/ژاک رانسیر/اشکان صالحی/نشر بن گاه/چاپ اول۱۳۹۲/ص۲۶

[xl] Brecht`s Play the Resistible Rise of Arturo Ui(1941)

[xli] پاردوکس های هنر سیاسی/ژاک رانسیر/اشکان صالحی/نشر بن گاه/چاپ اول۱۳۹۲/ص۲۶

[xlii] همان.ص۱۹

[xliii] همان.ص۲۰

[xliv] استتیک و ناخرسندی هایش/ژاک رانسیر/فرهاد اکبرزاده/انتشارات امید صبا/چاپ اول۱۳۹۳/ص۵۲

[xlv] همان.ص۲۴

[xlvi] «هنر پسا استعماری»، هم مانند «هنر فمنیستی»، نامی مناقشه برانگیز است که طیف مختلفی از آثار را بابت تطابقشان با حیطه مطالعات پسا استعماری ذیل این نام طبقه‌بندی می‌کند. طبقه‌بندی هنر بر اساس جنبش‌های سیاسی هرچند ممکن است قدری عجیب به نظر برسد اما تغییر پارادایم‌های اجتماعی- سیاسی در وضعیت پست‌مدرن که به تغییر پارادایم‌های گفتمان هنر هم منجر شده است، دلایل این نام‌گذاری را روشن می‌کند، هرچند این نام‌گذاری‌ها به‌نوعی محدودیت ساز هم هستند.

[xlvii] درآمدی بر علوم انسانی انتقادی/اندیشه انتقادی پسااستعماری/یوسف اباذری،جلیل کریمی/پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی/چاپ اول۱۳۸۸/ص۲۰۲

[xlviii] نشریه هنر در امریکا/ شماره آوریل ۱۹۹۰

[xlix] اما آیا این هنر است/سینتیا فریلند/کامران سپهران/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۸۳/ص۲۲

[l] از مهم‌ترین دلایل این کار، نبود منابع دقیق و موثق در ارتباط با وضعیت امروز هنر و هنرمندان در ایران است و اینکه به‌واسطه در دسترس نبودن چنین منابعی، هم تطابق رویکرد هنرمندان با دسته‌بندی‌های ارائه‌شده به‌راحتی مقدور نبود و هم به لحاظ کاربردی ارجاع به مصادیق شناخته‌شده‌تر جهانی که اطلاعات بیشتری از آن‌ها در دسترس است به درک مفاهیم کمک بیشتری می‌کرد؛ گرچه که امیدوارم به‌زودی بتوانم جداگانه به وضعیت هنر انتقادی در ایران بپردازم.

منابع فارسی:

استتیک و ناخرسندی‌هایش/ژاک رانسیر/فرهاد اکبرزاده/انتشارات امید صبا/چاپ اول۱۳۹۳

نقد قوه حکم/امانوئل کانت/عبدالکریم رشیدیان/نشر نی/چاپ هشتم۱۳۹۳

درآمدی به فلسفه هنر/نوئل کرول/صالح طباطبائی/انتشارات فرهنگستان هنر/چاپ اول۱۳۸۶

درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر/لاری اشنایدر ادمز/شهریار وقفی پور/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۹۴

فلسفه هنرها:درآمدی بر زیبایی‌شناسی/گوردن گراهام/مسعود علیا/انتشارات ققنوس/چاپ اول۱۳۸۳

شرق‌شناسی/ادوارد سعید/عبدالرحیم گواهی/نشر فرهنگ اسلامی/چاپ سوم۱۳۸۲

تاریخ اجتماعی هنر/آرنولد هاوزر/ابراهیم یونسی/انتشارات خوارزمی/جلد دوم/چاپ اول۱۳۷۷

پسا استعمارگرایی/لیلا گاندی/مریم عالم زاده،همایون کاکاسلطانی/پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی/چاپ دوم ۱۳۹۱

Problematicaa.com

لوئی آلتوسر/لوک فرتر/امیر احمدی آریان/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۸۷
هنر مدرنیسم/ساندرو بکولا/رویین پاکباز/انتشارات فرهنگ معاصر/چاپ اول۱۳۸۷
آیا مدرنیسم شکست خورده است؟/سوزی گابلیک/فتاح محمدی/انتشارات مینوی خرد/چاپ اول۱۳۸۷
مبانی جامعه‌شناسی هنر/تولید اجتماعی هنر/جنت ولف/علی رامین/نشر نی/چاپ اول ۱۳۸۷
زیبایی‌شناسی نوین/واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن/ بوریس ساچکوف/کتاب‌های سیمرغ(انتشارات امیرکبیر)/چاپ دوم
مقدمه‌ای بر بارت، فوکو، آلتوسر/مایکل پین/پیام یزدانجو/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۷۹
مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی/سوزان هیوارد/فتاح محمدی/نشر هزاره سوم/چاپ اول۱۳۸۱
هنر مفهومی/پیتر آزبورن/نغمه رحمانی/انتشارات مرکب سپید/چاپ اول۱۳۹۱
مبانی جامعه‌شناسی هنر/تولید اجتماعی هنر/جنت ولف/علی رامین/نشر نی/چاپ اول ۱۳۸۷
نظریه اجتماعی و مسئله شهری/پیتر سوندرز/محمود شارع پور/انتشارات تیسا/چاپ اول۱۳۹۲
نشریه مطالعات جامعه‌شناختی/شماره۲۶ /نظریه‌های زندگی روزمره/هاله لاجوردی
اما آیا این هنر است/سینتیا فریلند/کامران سپهران/نشر مرکز/چاپ اول۱۳۸۳

منابع غیرفارسی:

Antal,Frederick. Florentine Painting and Its Social Background.Boston,1948
Alpers,Sventlana.Rembrant`s Enterprice.Chicago.1984
Clark,T.J.Image of the People.London,1973
Spivak,G. Can The Subaltern Speak? Macmmillan Education,Basingstock,1985
Bhabha,Homi. The Location of Culture. London:Rouledge Classics,2004
Harrison, Charles & wood, Paul. Art In Theory.Blackwell Publishing,2002
Black, Joel. The Reality Effect.Routledge,2002
Rose, Jacqueline. Feminity and Its Discontents, 4Th ed.London:verso,1991

Problematicaa.com