هنر ستیزی در معبدِ هنر

علی‌اصغر قره‌باغی

روزگار غریبی است. گه‌گاه شاهدِ تکرارِ رویدادهایی هستیم که تکرار و بازگویی حرف‌های پیشین را ناگزیر می‌کند. یکی از این رویدادها برپایی نمایشگاهی به‌نام «هنر مفهومی» در موزهٔ هنرهای معاصر تهران است.

امروز جوامع فرهنگی و هنریِ جهان، به‌میل یا به‌اکراه، گاه به‌تلویح و گاه به‌تصریح، این واقعیت را پذیرفته‌اند که مدرنیسم در نیمه‌های دههٔ ۱۹۶۰ به‌بن‌بست رسید. هنر مدرن هر ترفند و تعبیه‌یی را که می‌شد به‌یاری آن معرکه‌گیری کرد و حیرتی برانگیخت آزموده بود. تیرِننربازی‌های ایو کلاین و غلتاندن زنان برهنه در رنگ و دلقک‌بازی‌های ابلهی به‌نام پی‌یرو مانزونی که سرانجام مدفوع خود را در قوطی کنسرو روانهٔ بازار هنر کرد به‌سنگ خورده بود و خرسک‌بازی‌هایی که سرود آن را هنرمند-شیادی به‌نام مارسل دوشان یاد مستان داده بود، دل همه را به‌هم زده بود. دههٔ ۱۹۶۰ شوخی‌بردار نبود؛ دههٔ جنگ ویتنام بود، دههٔ انقلاب کوبا بود، دههٔ وودااستاک و هیپی‌گری و راه‌پیمایی‌های صلح‌طلبانه بود، دههٔ جنبش‌های دانشجویی و حرکت‌های ضد نژادپرستی بود و دیگر حنای کهنهٔ مدرنیسم رنگ نداشت. مردم به خیابان‌ها و فضای باز آمده‌بودند و هنر و ذهن و زبانی تازه می‌طلبیدند. می‌نی‌مالیسم، واپسین مشرب هنری مدرن، بر توده‌یی از پاره‌آجرهایی که به‌عنوان اثرهنری بر کف نمایشگاه انباشته شده بود سقوط کرد و مدرنیسم بعد از آن‌که از آخرین تیرهای ترکش خود، یعنی از نوادگانِ کاسه‌توالت مارسل دوشان هم ناامید شد، خسته از گشت‌وواگشت‌ها، خود را در مصیبت‌بارترین شکلِ ممکن به‌دامن فلسفه و ادبیات انداخت و از این آمیزش، پدیده‌یی سربرآورد که هنر کانسپچوآل یا مفهوم‌گرا نام گرفت. در آن روزها نوعی نیاز به‌بازگشت به‌هنر متعالی احساس می‌شد اما مراد از هنر متعالی، ایماژ نبود بلکه متن بود. هنر می‌پنداشت‌که با کشاندن خود به‌زیر پروبال فلسفه به‌جایگاهی رفیع‌تر از زیبایی‌شناسی ارتقا یافته است و از این پس نباید آن را با معیارهای کهنه و در قوالب معهود ارزیابی کرد. اما فلسفه، که دست‌کم از روزگار افلاطون به‌این‌سو کینهٔ هنر را دردل داشت و به‌عناد دیرینهٔ خود می‌اندیشید، آش دیگری برای هنر بار گذاشته بود؛ فلسفه می‌خواست هنرهای تجسمی را در ادبیات و فلسفه و راه‌های دیگر بازنمایی، حتی عکاسی، چنان مستحیل کند که دیگر نه‌از تاک، نشان ماند و نه از تاک‌نشان. به‌بیان دیگر، می‌خواست از فلسفه و کلام چماقی برای کوبیدن هنرهای تجسمی دست‌وپا کند و با فلسفی و شبه‌عرفانی نمایاندن هنر و نگرشی معطوف به‌ذهنی کردن هنرهای تجسمی و با دستک‌دمبک کردن اصالتِ اندیشه و محتوا، نقاشی و مجسمه‌سازی را یکسره از خاطره‌ها بزداید و به‌جای آن اندیشه و کلام و تفکرِ مفهومی را بنشاند. فلسفه می‌خواست به‌زورِ دگنک هم که شده، اندیشه را غایت هنر بشمارد و این شاخهٔ بارورِ فرهنگ انسانی را به حوزهٔ بیان معنا محدود کند. از این رو این حرف دهان‌پرکن را برسرزبان‌ها انداخت که در یک اثر هنری، آن‌چه حائز اهمیت است اندیشه و اهداف هنرمند است نه نقش‌ونگاری که به‌چشم می‌آید. در پی این تلاش‌ها، چند صباحی اندیشه و ذهنیت به هنر بازگشت اما خردی که در کار نهاده شد، صدایی بود که فحوا و محتوای دندان‌گیری نداشت و تنها کاری که از آن برآمد، انداختن تصویر و واژگان به دامن مد بود. یک‌چند مخاطبِ هنر جای خود را به مخاطبِ انبوه داد و بازار معرکه‌گیری رونق یافت اما این هم دیر نپایید. ژوزف کاسوث در مصاحبه‌یی در ۱۹۶۹ ادعا کرد که تنها نقشی که یک نقاش می‌تواند در زمان حاضر بازی کند، جست‌وجوگری و کنکاش در طبیعت هنر است. اطرافیان‌اش هم فکر می‌کردند که گنده‌گویی کرده است حال آن‌که ادعای او تکرار گفتهٔ هگل بود که:«هنر، ما را به‌تأمل روشنفکرانه دعوت می‌کند. و این تأمل نه به‌منظور آفرینشِ دوبارهٔ هنر بلکه برای آگاهی از چیستیِ هنر از دیدگاه فلسفی است.» پیش از هگل، فلسفه ربطی به هنرهای تجسمی نداشت. آن‌چه به‌چشم می‌آمد، جنگ سبک‌ها و مشرب‌ها بود؛ جنگ میان نقاشان و طراحان سدهٔ شانزدهم ایتالیا، جنگ بر سر برتری مجسمه‌سازی بر نقاشی در زمان لئوناردو دا وینچی، و جنگ میان انگر و دلاکروا، آن هم درست در همان محدودهٔ زمانی که هگل به‌اهمیت فلسفه اشاره می‌کرد. این‌ها همه بیرون از قلمرو فلسفه اتفاق می‌افتاد اما هنگامی که در هنر از موضع و منظر فلسفی نگریسته شد، هر چیز توانست یک اثر هنری به‌شمار آید و کسی به‌فکر آن نبود که هنر بعد از فلسفه، که از قضا نام یکی از کتاب‌های کاسوث هم هست، چه‌شکل و شمایلی خواهد داشت.

کانسپچوآلیسم در ظاهر جنبشی بود بر ضد هنری که زیر سیطرهٔ فرمالیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی و انکارفردیت‌های می‌نی‌مالیستی رنگ و رمق خود را ازدست داده بود. شماری از مدرنیست‌های فرصت‌طلب با بهرجویی از این شرایط تازه، به‌آفرینش آثار به‌اصطلاح مفهومی روی‌آوردند و یاوه‌هایی سرهم کردند که به‌لعنت خدا هم نمی‌ارزید. ایو کلاین، یک‌گالری خالی را به بهانهٔ نمایش پوچی به‌تماشا گذاشت و به‌ریش همه هم خندید که نوآوری کرده است. دانیل بورن در ضدیت با نهادهای موزه‌یی و نگارخانه‌یی، آثارش را که چیزی جز چند خط موازی نبود، بر دوش مردم در خیابان‌ها به‌نمایش گذاشت و پایان عمر هنر موزه‌یی را اعلان کرد. دیری نگذشت‌که هنر کانسپچوآل با بهره‌جویی از برخی وجوه نشانه‌شناسی و فمینیسم و فرهنگ فراگیر، شکلِ ارایهٔ مدرک و سند در بارهٔ اندیشیدن هنرمند را به‌خودگرفت و به‌سبب روایی بودن، «هنر اطلاعات» و «هنر ایده» هم نامیده شد. برخی از هنرمندان آثار مفهومی خود را به‌نمایش گذاشتند اما اصطلاح هنر مفهوم‌گرا از زمانی رسمیت‌یافت که سل له‌ویت آدمی که یک نقاش می‌نی‌مالیست بود، مقالهٔ خود باعنوان «چند پاراگراف درباب هنر کاسپچوآل» (۱۹۶۸) را منتشر کرد و سال بعد هم «جملاتی در باب هنر کانسپچوآل» را نوشت. اکنون راه برای نمایش آثاری که شباهتی به‌هنر سنتی نداشته باشد باز شده بود. می‌گفتند که اندیشه‌ورزی هنرمند یک عامل بالقوه است و نیازی نیست‌که به‌زبان تصویر یا مجسمه برگردانده شود. یوزف بویز موعظه می‌کرد که حتی صدای انسان، شکلی مجسمه‌گونه دارد و مفهومی که احساس و عاطفه را برانگیزد، به‌اندازهٔ آثار رودن ارزش و اعتبار دارد. مل‌باکنر رسماً بر انطباق زبان و ایماژ تأکید ورزید و لارنس وینر برای کلام ارزشی همسان ایماژ و تصویر قایل شد. او برآن بود که یک اثر هنری همانند یک متن نوشتاری خوانده می‌شود و در تلاش برای عملی نشان دادن این حرف‌ها، نوشت:«مربعی بریده شده از یک فرش» و «انداختنِ

خودکار ماژیک در دریا» و گفت که مخاطب، خواندنِ این عبارات را با دیدنِ تصویرِ آن برابر می‌گیرد و درآن به‌چشم آفرینش هنر نگاه می‌کند. نمونه‌ها زیاد است و از آن‌جا که به‌پاره‌یی از آن‌ها پیشتر هم اشاره کرده‌ام، فهرست‌وار چندتای دیگر را ردیف می‌کنم: مارسل بروتارس، درکنار هر اثری که به‌نمایش می‌گذاشت، ورقه‌یی هم نصب می‌کرد که روی آن به‌سه‌زبان انگلیسی و آلمانی و فرانسه نوشته بود:«این یک اثر هنری نیست». جولیو پائولینی، در اثری که آن را «پرستش هومر» نامید، سی‌ودو عکس را روی سه‌پایه‌های نت موسیقی در کف یک نمایشگاه پراکند. دنیس اوپن‌هایم، در یک حرکت شبه‌مازوخیستی کتابی را روی سینهٔ خود قرار داد و چندروزی در آفتاب سوزانِ تابستان خوابید؛ همه‌جای بدنش از تابش آفتاب سوخت مگر جایی که کتاب آن‌را پوشانده بود. جان بالدساری، یک نقشهٔ امریکا را به‌دست‌گرفت و حروف کلمهٔ «کالیفرنیا» را دقیقاً درهمان مکانی که روی نقشه نوشته شده بود در گسترهٔ ایالت کالیفرنیا نصب کرد. چند هنرمند انگلیسی به‌نام‌های‌تری اتکینسون، دیوید بین‌بریج و مایکل بالدوین، سه‌نفری به‌کمک هم ستونی از هوا به‌قطر و ارتفاع نامعلوم را در مکان و زمانی نامعلوم به‌تماشا گذاشتند؛ ظاهراً این کارِ دشوار از عهدهٔ یک‌نفر خارج بود! رابرت بری، در نمایشگاه خود هیچ چیز ارائه نکرد و مدعی بود که در طول نمایش چندین اثر هنری را با بهره‌جویی از هیپنوتیزم به‌تماشاگران القا کرده است.

در ۱۹۶۹، جنیس کانه‌لیس، به‌منظور دگرگون کردن شرایط مادی هنر، دوازده اسب زنده را در نگارخانهٔ آتیکوی شهر رم به‌نمایش گذاشت. می‌خواست با این تدبیر و تمهید، اهداف اقتصادیِ نگارخانه‌ها را بزرگ‌نمایی کند و از تماشاگران خواست که فکر کنند و مفهوم هنرش را دریابند. مردم هم فکر کردند و یکی از توهین‌آمیزترین رویدادهای تاریخ را به‌یاد آوردند. گرمانیکوس، امپراتور دیوانه و مستبدِ رم که به«کالیگولا» شهرت داشت، در یک اقدام جنون‌آمیز، اسب مورد علاقهٔ خود را به‌عضویت سنای رم منصوب کرد. او دیوانه‌بازی‌های دیگر هم درآورده بود اما این‌کار، توهین‌آمیزترین عملی بود که از او سرزد چراکه توهین آشکار به‌یک نهاد مردمی و همگانی شمرده می‌شد. ریشخند و توهین کالیگولا سبب شد تا مردم آن روزگار در اعتبار واختیارات سنای رم و تمامی حکومت با شک‌وتردید نگاه کنند. شک‌اندیشی مردم بیش از هر چیز، خود کالیگولا را شامل می‌شد و به‌منزلهٔ ازمیان بردن حریم و حرمتِ خود او بود. اقدام کانه‌لیس‌هم، چه‌به‌منظور بی‌اعتبار کردن نگارخانه‌هاو چه به‌هدف تأکید ورزیدن بر بی‌معناییِ مکان و فضایِ نمایش هنر، توهین آشکار به‌ساحت هنر شمرده می‌شد؛ حاصلی همسان عمل کالیگولا داشت، تمامی هنر یک سرزمین و نهادهای آن را مضحکه می‌کرد و از اعتبار می‌انداخت. نه کانه‌لیس و نه متولیان فرهنگیِ ایتالیاکه به‌رسم معهود، دستی در لفت‌ولیس‌های هنری داشتند به‌روی مبارک خود نیاوردند که این تحقیر بیش از همه خودِ آن‌ها را شامل خواهد شد.

به‌همین سبب‌ها هم بود که هنر مفهوم‌گرا، از همان آغاز، منتقدان و منکران فراوان داشت و در معرض حمله‌های شدید بود اما آن‌چه کانه‌لیس و امثال او را به‌این کارها برمی‌انگیخت و به‌آنان شهامت می‌داد، فلسفه و ادبیاتی بود که با تفسیرهای من‌درآوردی و مستبعد، هنر را بی‌اعتبار و بی‌معیار و تعریف‌ناپذیر نمایانده بود و آن را پذیرای هر یاوه قلمداد می‌کرد. فلسفه وزبان نه‌تنها به‌آثار مفهوم‌گرایان هویت می‌داد بلکه مواد و مصالح کارشان را هم فراهم می‌آورد. به‌هرحال، از بخت خوشِ هنرهای تجسمی، هنرِ به‌اصطلاح مفهوم‌گرا دولت مستعجل بود و پیش از آن‌که بتواند بساط خود را به‌تمامی بگسترد، در محدودهٔ ۱۹۷۴ و ۷۵، محال و مردود شناخته شد. در همین مدت نشان داده بود که نه از عهدهٔ بازنماییِ جهان واقعی برمی‌آید و نه از تصویر کردنِ جهانِ تخیلی. شلختگی‌های آشکار در آن هم به‌حدی بود که حتی نمی‌شد در نهایت خوش‌بینی آن را نوعی صناعت خردورزانه به‌حساب آورد. البته فحوای این حرف آن‌نیست‌که هنر مفهومی یک‌باره از ساحت هنر رخت بر بست، همچنان که رنسانس و باروک هم یک شبه ناپدید نشدند و سوررئالیسم هنوز به‌انحاء گوناگون به‌زندگی خود ادامه داده است. هنر مفهوم‌گرا تا چند سال بعد به‌معرکه‌گیری‌های خود، گیرم به‌شکلی حقیرتر ادامه داد اما این‌بار بی‌آن‌که پای اندیشه و مفهوم در میان باشد، شکل تولید هنرِ شبه‌مفهومی را به‌خودگرفت و پای هر سنگ و زباله و تیر و تخته و آجر و البسه و کفش و کلاه را به‌نگارخانه‌هایی که قرار بود معبد هنر باشند باز کرد. هنر مفهوم‌گرا، مشربی به‌ظاهر هنری و درباطن هنر ستیز بود و با ساختاری برآمده از زباله‌های پررمز وراز، بیش از آن‌که خیری به‌هنر برساند، به‌آن لطمه زد و هنر را چنان پاره‌پاره کرد که تا سال‌های بعد امید به‌هم‌پیوستن‌اش به‌ذهن خطور نمی‌کرد. کانسپچوآلیسم در ضدیت با هنر شمرده می‌شد اما ضدیتی که مشروعیتِ آن در گرو تأیید و پذیرش موزه‌ها و نهادهای شبه‌آکادمیک بود. همین بت‌ساختن از یک مشت آت‌وآشغال آن‌هم در معابد هنر، این مفهوم را القا می‌کرد که هرگز نباید گمان برد که بت‌پرستی کهنه و منسوخ شده است و داستان دیروزها و دیسال‌هاست؛ بت می‌تواند شکلی مدرن داشته باشد اما بت‌پرست، همچنان کهنه و فسیل و سنگواره است. به‌هرحال کانسپچوآلیسم هرگز نتوانست برپای خود به‌ایستد و با تمام قد و قامت، هویت پیدا کند اما داغ ننگی که بر چهرهٔ آن ماند از یاد رفتنی نیست؛ کانسپچوآلیسم در پنج‌روزه نوبت خود سرود تکراریِ مرگ و پایان هنر را ساز کرد و همین جنغولک‌بازی‌ها بود که اسباب تضعیف و امحاء مدرنیسم را فرام آورد و آن را به‌افلاس و فلاکتی کشاند که سرانجام نتوانست در برابر چهارتا عکس سیندی شرمن و باربرا کروگر مقاومت کند

واقعیت آن است‌که هنر مفهوم‌گرا،نه هنر را مردم‌سالارانه کرد ونه اثر هنری و یکه را از سکه انداخت و نه از رونق بازار هنر کاست؛ تنهاکاری که کرد، دگرگون کردن نحوهٔ تملک اثر هنری بود و تازه همین هم به‌شکل جمع‌آوریِ عکس‌ها و اسناد و زائده‌ها از سوی دلالان و مجموعه‌داران، به‌همان شیوهٔ پیشین ادامه یافت.

آن‌چه در موزه هنرهای معاصر تهران هنر مفهومی نامیده شده به‌معنای معهود و معمولِ کلمه نیست و این اصطلاح، در فضای نمایشگاه اطلاق و مصداق گسترده‌یی ندارد؛ ملغمه‌یی است از آن‌چه سی‌سال پیش در مشرب و نحله‌یی از اندیشهٔ فلسفی-تجسمی غرب، کانسپچوآل، اینستالیشن، هنر محیطی، کلاژ حجمی هنر فراگردی و چیزهایی از این دست نامیده شد و همه هم گوش شیطان کر، روزگار و کیابیای حقیر خود را سپری کرده‌اند. پیداست‌که برخی از جوانان و شرکت‌کنندگانِ در نمایشگاه استعداد دارند و زحمت فراوان کشیده‌اند اما آن‌چه را با هزار مصیبت ثابت می‌کنند، ساده‌اندیشی و ناآگاهی خود است. گسترهٔ اندیشه‌ها محدود است و بیانیه‌ها تکراری است، بهره‌جویی از برخی عناصر نامدمانند که معلوم نیست چه مابه‌ازایی دارد، نشانگر آن‌است‌که امعان کافی برای تحلیل جریان‌های ذهنی خود به‌کار نبسته‌اند اما در برخی از بروشورهای تک‌برگ، گنده‌گویی‌هایی کرده‌اند که بیا و ببین. بی‌تردید خوش‌خیالی‌هایی از این دست از ساده‌دلی است. شماری از شرکت کنندگان بدون در نظر داشتن معنا و مفهومِ هنرِ به‌قول خودشان مفهومی، با ارایهٔ کارهایی تهی از بدیهه و بدعت، در این گمان افتاده‌اند که افق امکانات خود را فراتر برده و با گرایشی معطوف به دیکانستراکشنِ ارزش‌های تصویری و تجسمی، پدیده و ایماژی نو و تازه برآورده‌اند. برخی از کارها هم که اصلا از مقولهٔ هنر و مفهوم و این حرف‌ها بیرون می‌افتد و بیشتر می‌تواند در مطالعات فرویدی و پژوهش‌های روان‌شناختی دربابِ تسلیم شدن در برابر وسوسهٔ مدرن‌نمایی کارآیی داشته باشد تا هنر و زیبایی‌شناسی. چه‌طور می‌توان بعد از این‌همه‌سال، درپیرامون خود همان گونه نگریست که چهارتا هنرمندنمایِ بی‌دردِ غربی چهل سال پیش نگریسته‌اند

و همان چیزهایی را دید که سی‌سال پیش می‌دیدند. سال ۱۹۶۰ جاکومو مانزو، چند میوه و سبزی را روی صندلی گذاشت و تازه صندلی‌اش را هم به‌عنوان مجسمه خودش ساخته بود، امسال بعد از گذشت چهل‌ودوسال هنرمند نوآور ما جای میوه و سبزی را با خرت و پرتی دیگر عوض می‌کند و گمان هم می‌کند که نوبرش را آورده است. سی سال پیش پاره‌آجر و پارەسنگ را در کفِ گالری ریختند و امسال در موزهٔ هنر معاصر پارەسنگ و شن و ماسه را به‌کنار دیوار کشانده‌اند. واقعاً که این همه جهش و نوآوری آن هم ظرف مدتی چنین کوتاه حیرت‌آور است! آن‌طرف دنیا ثابت کرده‌اند که در قرن بیستم میانگین عمر یک سبک و مشرب هنری پنج‌سال بوده است و در موزهٔ ما در فضاهای دلگیر و ملال‌آوری که پیداست با هزار خونِ‌دل و دردسر آماده شده، هنوز یا پژواک شغال‌بازی‌های یوزف بویز به‌گوش می‌آید و یا مکانی امن برای یکی از اعقابِ کاسه‌توالت‌های مارسل دوشان درنظر گرفته شده است. شک نیست‌که آن‌که پارەسنگ را کنار دیوار می‌ریزد و گیرم به‌شکلی خاص کنار هم می‌چیند، آن‌که مجوز نمایش آن را می‌دهد و آن دانشجویِ جوانِ معصومی که خیال هنرنمایی‌هایی از این دست در نمایشگاه بعدی را درسر می‌پزد، به‌این مطلب ساده توجه ندارند که بی‌محتوایی هرقدر هم که به‌نظم و ترتیب آمده باشد، بازهم بی‌محتوا است. اگر واقعاً پای مفهوم درمیان است و به‌برتری کلام و اندیشه بر ماده و تصویر و اجرا ایمان دارند، چرا بر نداشتند روی یک تکه کاغذ بنویسند «پارەسنگ» و آن را برابر چشم همگان به‌دیوار نصب کنند؟ مگر نه‌این‌که کلام، بهتر از نقش و تصویر می‌تواند مفهومِ سنگ را به‌ذهن تماشاگر القا کند. بااین شیوه، دست‌کم گوشه‌وکنار موزه را کثیف نمی‌کردند و زحمت رُفت‌و روب را بردوش کسی دیگر نمی‌انداختند. تازه این امکان هم بود که آن تکه کاغذ را در گنجینهٔ موزه و به‌عنوان سندی درباب مفاخر و دستاوردهای فرهنگی برای آیندگان نگه‌داری کنند اماتردیدی نیست که نگه‌داری پارەسنگ‌ها مسأله‌ساز خواهد بود و از خیر آن خواهند گذشت. پیداست که دست‌اندکاران این نمایشگاه از ریز و درشت، همه دنبال این توهم رفته‌اند که موزه از توانی جادویی برخوردار است، هر چیز را که بخواهد به‌هنر مبدل می‌کند و مردم هم لابد مثل بز اخفش این هنر را می‌پذیرند؛ آن‌هم مردم و تماشاگرانی که سربه‌زنگاه یقهٔ پیکاسو را هم می‌گیرند و به‌حق بسیاری از کارهایش را بی‌ارزش می‌دانند. خودمانیم، از کدام‌یک از این آثار به‌اصطلاح هنری بر می‌آید که بیرونِ موزه هم اثر هنری شمرده شود؟ آیا خودِ موزه رغبت می‌کند که یک تکه از این سنگ و خاک و زباله را در انبار خود نگه‌داری کند؟ آیا این خرت‌وپرت‌ها هنر است چون موزه و عواملِ آن،

جاکومو مانزو، میوه و سبزیجات روی یک صندلی، ۱۹۶۰

چنین فرموده اند؟ آیا اگر موزه چشم خود را بر بسیاری از موارد بست و دست خود را در پاره‌یی موارد بازگشود، تماشاگر هم وظیفه‌دارد که به‌همین ساز برقصد؛ یک مشت پارەسنگ و شن و تیر و تخته را درون موزه، نشانهٔ اعتلای هنر بینگارد و برای آن گریبان چاک کند و همین‌که پا را از موزه بیرون گذاشت، همان پارەسنگ را نشانهٔ کثیف‌بودن پیاده‌رو و عمل نکردن شهرداری به‌وظایف خود تلقی کند؟

متأسفانه موارد مشابه فراوان است و می‌توان بی‌هیچ تردید و تلاش، فهرست‌بلندبالایی از تقلیدها و دوباره‌کاری‌ها به‌دست‌داد اما چه‌کنیم که پایِ حکایتِ تفِ سربالا هم در میان است. اگر این‌کارها گذرا هستند و پنج‌روزه نوبت خود را در موزه می‌گذرانند، موزه نهادی دائمی است، در هر ساختار فرهنگی نقش حکم را ایفا می‌کند و باید به‌فکر شأن و اعتبارِ دائمیِ خود هم باشد. اما پرسش ناگزیری که به‌میان می‌آید این است‌که چرا امروز که دلِ خودِ غرب از این لوس‌بازی‌ها به‌هم خورده و بیست‌سالی هست‌که آن را کنار گذاشته، ما تازه در این سر دنیا به‌آن بندکرده‌ایم و خیال هم می‌کنیم که فتحِ خیبر کرده‌ایم و نوبرش را آورده‌ایم؟ امروز دیگر کسی برای این‌که چهارتا تکه طناب و خاک و خاشاک و چاقو و قداره و شیشه شکسته و...را به‌عنوان اثر هنری در موزه و نگارخانه بگذارند و حلواحلوا کنند، تره هم خُرد نمی‌کند. روزگار مارسل دوشان و در پی آن، دوران هنر مفهوم‌گرا سپری شده‌است. زندگیِ امروز چرت و خلسه را از سر آن‌ها که با دیدن این حیرت‌انگیزی‌ها غش‌وضعف می‌کردند پرانده است و ما تازه به‌فکر تکرار آن افتاده‌ایم. آیا واقعاً در سرنوشتِ فرهنگی ماست‌که همیشهٔ خدا مصرف‌کنندهٔ ته‌مانده‌ها و بنجل‌ها و شیوه‌های منسوخ و بادکردهٔ غرب باشیم؟ آیا به‌این هم فکر کرده‌ایم که با کارهایی از این دست، آب به‌آسیاب بیگانگیِ با خویش می‌ریزیم و اسبابِ انفعال و تسلیم در برابر خطری را فراهم می‌آوریم که خودمان آن‌را تهاجم فرهنگی نامیده‌ایم.

پرداختن همه‌سویه به پدیدهٔ هنر مفهومی مجالی گسترده‌تر می‌طلبد اما به‌اشاره می‌توان گفت‌که تجربیات دو دههٔ پایانی قرن بیستم نشان داد که هنر آینده باید لزوماً در محدوده‌هایی که سنتِ نقاشی معین کرده است حرکت کند و پیش از هرچیز پیه آن‌را به‌تن بمالد که این کار به‌احتمال بسیار از سوی هنرمندنمایانی که از مهارت‌های هنری بی‌بهره‌اند و چیزی تولید نمی‌کنند که حرف و حکمتی در آن باشد، به توقفِ نوآوری و نفیِ ابداع تعبیر شود. مقولهٔ ابداع در هنر، همیشه یا با گسستنِ اندیشیده و حساب‌شده و آفریننده از روش‌های پیشین توأم بوده است و یابه‌برداشتن گامی در سمت‌وسوی اعتلای روش‌های پیشین و شناخته تعبیر شده است. امروز جهانِ هنر امیدهای واهی خود را از دستکارهای نادیده و بی‌پیشینه بریده است و چشم‌به‌راه دیدنِ نامنتظری است‌که نوری تازه بر سنت شناختهٔ نقاشی و رابطهٔ انسان‌ها با جهان و طبیعت بیندازد. به‌همین اعتبار هم هست که در دهسال گذشته در ابداع هنری، به‌چشم رابطهٔ پیچیدهٔ میان هنر و گذشتهٔ آن نگریسته شده است نه‌یک گسست تمام‌عیار از آن گونه که هنرمندنمایان دههٔ ۱۹۷۰ برای سرپوش نهادن بر ناتوانی‌های خود مطرح کردند. تنها این امید و انتظار است که پایان و مرگ هنر را انکار می‌کند.

و حرف‌آخر این‌که، ای‌کاش واژگان عشق و زیبایی و وقار از فرهنگ واژگان هنرهای تجسمی امروز حذف نشده بود و این‌قدر طوطی‌وار بر واژگانِ پادرهوایِ خلاقیت و نوآوری و حیرت‌انگیزی تأکید نمی‌شد. ای‌کاش به‌جای تظاهر و تشویقِ دیگران به‌مفهوم‌اندیشی، اندکی هم به‌معنا و مفهومِ کارها و حرف‌های خودمان فکر می‌کردیم.