پایان دنیای هنر*

رابرت سی. مورگان[1]
احمدرضا تقاء

چندی پیش یکی از همکارانم به من اطلاع داد که بنا به تحقیقاتی که انجام داده، در طول سال گذشته [۱۹۹۵] بالغ بر ۴۳ عنوان کتاب درباره‌ی «پایان» چیزهای مختلف منتشر شده است. برداشت او آن بود که چون ما در پایان هزاره به سر می‌بریم، صنعت نشر و رسانه‌ها می‌خواهند این واقعیت را به ما یادآور شوند ــ مبادا با وجود این همه بمباران اطلاعاتی یک‌وقت از این موضوع غافل شویم.

حال که چنین است بگذارید موضعم را در این مقاله روشن کنم. بحث من در اینجا پایان هنر نیست، بلکه پایان دنیای هنر است ــ که مقوله‌ای کاملاً متفاوت است. به استلزامات مقوله‌ی نخست نه علاقه دارم و نه اعتماد، اما به باور من تأکید بر مقوله‌ی دوم به جلوگیری از مداخلات گسترده‌ی سیاسی و اقتصادی رسانه‌ها ــ مداخلاتی که امروزه عرصه را بر هنر تنگ کرده ــ یاری می‌رساند. من حتی معتقدم که این قبیل مداخلات بازار در کار هنرمندان نه‌تنها مانع از تشخیص سره از ناسره در عرصه‌ی هنر می‌شود، بلکه از افزایش آگاهی حسی ما از هنر به‌عنوان بیان احساس و تفکر شخصی در این وضعیت جهانی و بالقوه بینافرهنگی جدید ــ وضعیتی که من شدیداً به آن خوشبینم ــ جلوگیری می‌کند.

من با استفاده از اصطلاح «فرهنگ بصری»[2] برای اشاره به هنر مخالفم، اما معتقدم که از این اصطلاح می‌توان برای بحث راجع به دیگر انواع محرک‌های بصری بهره جست، محرک‌هایی که سیلاب‌وار از جانب حاددنیای رسانه‌ها، مد، تلویزیون، سینمای تجاری، و اینترنت ــ یا به‌اصطلاح دنیای دیجیتال ــ به سوی ما سرازیر و بر حواس‌مان آوار می‌شوند. من هم با مفهوم یک فرهنگ بصری پساتاریخی بی‌شکل که هنر را از حیث مفهوم خنثی می‌سازد مخالفم، هم با هنری که برای

هم‌نوایی با نظریه‌ی یک‌نفر دیگر درباره‌ی آنچه این‌روزها از آن با لفظ تلطیف‌شده‌ی «نوشتارگان»[۳] یاد می‌شود ــ و در گروه‌های دانشگاهی‌ای که فرهنگ بصری را، دست‌کم به‌طور موقت، جانشین یک برنامه‌ی درسی سنجیده‌تر در درس تاریخ هنر کرده‌اند بسیار رایج است ــ خودش خودش را خنثی می‌سازد.

البته می‌پذیرم که عنوان خود این مقاله هم به‌نوعی تداعی‌کننده‌ی عبارت‌های تبلیغاتی است و برای همین شاید متهم شوم به این که خودم هم در آن نوع فعالیت رسانه‌ای رایج در به‌اصطلاح «دنیای هنر» دست دارم. اما با استناد به روش فتومونتاژگر بزرگ و شمایل‌شکن آلمانی، جان هارتفیلد[۴]، می‌توان گفت که استفاده از رسانه‌ها علیه خودشان تا جایی که به کلبی‌مسلکی[۵] کشیده نشود می‌تواند مؤثر باشد.

آخرین نکته‌ای که مایلم در مقدمه به آن اشاره کنم این است که مقاله‌ی حاضر هیچ‌گونه ارتباط مستقیمی با مقاله‌ی بسیار ارزنده‌ی ویکتور برگین[۶] با عنوان «پایان نظریه‌ی هنر»[۷] (۱۹۸۶) یا کتاب روشن‌گر آرتور دانتو[۸] با عنوان پس از پایان هنر[۹] (۱۹۹۷) ندارد. من کار روی این مقاله را در سال ۱۹۹۴ شروع کردم که یکی از نشریه‌های هنری چاپ نیویورک از من خواست مطلب کوتاهی برایشان بنویسم، و آن ایده‌ها به‌مرور بسط یافت و به هیئت کنونی درآمد.

۱

در سالیان اخیر تعریف‌های گوناگونی که از دنیای هنر ارائه شده پیوسته از حیث بار معنایی مبهم‌تر و از لحاظ بافتار اجتماعی‌شان پرمسئله‌تر شده‌اند. می‌توان گفت همچنان که فرهنگ پیشرفته به پایان هزاره نزدیک می‌شود، در جامعه زمینه‌های فرهنگی و اقتصادی لازم برای آن که هنرمندان نوخاسته ــ و بسیاری از هنرمندان جاافتاده ــ بتوانند در جهت پیشبرد اهداف‌شان گام‌های مؤثری بردارند یا به‌شدت محدود شده و یا به‌کل نادیده گرفته شده است. برخوردار نبودن اجتماع هنرمندان از یک ابزار حمایتی خصوصی یا دولتیِ منسجم را می‌توان از پیامدهای استراتژی‌های نامعقول بازاریابیِ دهه‌ی هشتاد دانست ــ نظامی که یکی از عوامل تقویت‌کننده‌اش لفاظی‌های بسیار عصبی پسامدرنیسمی انگلیسی‌مآب بود که می‌گفت کلیشه‌ی «هنرمند زحمت‌کش» در مقایسه با مسائل ایدئولوژیکی‌ترِ ناظر به کالاشدن هنر موضوعیت ندارد. درنتیجه‌ی این سازوکار بیگانگی‌آور دیگر نمی‌شد اجتماع هنرمندان را با آنچه از آن به‌عنوان دنیای هنر یاد می‌شد ــ یعنی سازوکار تبلیغ و بازاریابی برای هنرمندان ــ یکی دانست.

دنیای هنر دهه‌ی هشتاد مروج نوعی بی‌تفاوتی اجتماعی بود تا از این طریق ملالت ناشی از تکرار بی‌امان و شیوع فراگیر انگاره‌ها در گالری‌ها، کافه‌هنرها و کلوپ‌ها را پنهان سازد. در یک سطح، این انگاره‌ها بازنمودی از «زندگی روزمره»، و نشانه‌هایی برگرفته از سریال‌های بازاری تلویزیون، مطبوعات، و سرگرمی‌های عامه‌پسند بودند. در سطح مبتذل، پسامدرنیسم در دهه‌ی هشتاد به نوعی بیانیه برای دنیای هنر بدل شد ــ بازاریابی و سرمایه‌گذاری در زمینه‌ی فروش آثار هنری دست‌دوم،

گردهمایی‌های اجتماعی، ضیافت‌ها، و... در دنیای هنر دهه‌ی هشتاد تنها چیزی که مطرح بود دنبال کردن سیاست‌های اقتصادی ریگان ــ یعنی افزایش عرضه به‌منظور افزایش تقاضا ــ در عرصه‌ی فرهنگ بود، با این تفکر که آن نقاشی‌های غول‌آسا و آن سرهم‌کردنی‌های موسوم به «چیدمان» هم مشتری خودشان را دارند.

در سطح آکادمیک‌تر، پسامدرنیسم نوعی نظریه‌ی انتقادی بود که در برخی فرضیات رایج درباره‌ی مدرنیسم چون‌وچرا می‌کرد. یکی از مهم‌ترینِ این فرضیات ــ که از نگاه امروز قدری تناقض‌آمیز می‌نماید ــ این بود که مدرنیسم «نخبه‌گرا»ست و مبنای این نخبه‌گرایی هم نوعی تلقی خاص از مقوله‌ی کیفیت است که ریشه در فرم‌گرایی دارد. اما با توجه به این که دانشگاه‌های آمریکا در دهه‌ی هفتاد از مدرنیسم افق دیدی محدود ترسیم می‌کردند، تعجبی نداشت اگر در دهه‌ی هشتاد نسلی از هنرمندان پا به میدان بگذارند که تنها فکر و ذکرشان بریدن از سلطه‌ی پدرانه[10]ی مدرنیسم و ماهیت اشتراکی آن، و وانهادن فرم‌گرایی دهه‌های پیشین بود. در این برهه، هنر مفهومی به کُدی برای هرچیزی که می‌شد نام «ایده» بر آن نهاد بدل شد و به‌سرعت جای پایش را در برنامه‌ی درسی رشته‌ی هنرهای زیبا به‌عنوان بدیلی برای فرم‌گرایی محکم کرد.

در آغاز دهه‌ی هشتاد، نظریه‌ی انتقادی ــ چه از نوع فرانسوی و چه از نوع آلمانی آن ــ عملاً معنایی معادل پسامدرنیسم پیدا کرد. در این مقطع، پرداختن به کار به‌اصطلاح «واسازی نشانه‌های فرهنگی» به یکی از دغدغه‌های بنیادین عرصه‌ی هنر بدل شد. هدف از تجربه‌کردن یک اثر هنری دیگر افزایش آگاهی احساسی نبود. هدف از هنر نیز دیگر دگرگونی تفکر شخص درباره‌ی جهان از راه احساس نبود، بلکه هنر در اصطلاح پسامدرنیست‌ها در بهترین حالت کنشی تاریخ‌باورانه و در بدترین حالت توهمی فرهنگی بود. در نزد آنها اطلاعات بر شور و شوق ارجحیت داشت. نظریه‌ی انتقادی در ابتدا راهی بود برای کنارآمدن با خلاء «زیبایی‌شناختی» نقاشی‌های نواکسپرسیونیستی، اما به‌تدریج به چیز دیگری بدل شد: به نوعی ضد قانون به‌منظور ایجاد وزنه‌ای در برابر قانون مدرنیسم و رسوم «نخبه‌گرایانه‌ی» یک فرهنگ پدرسالار.

طرفداران پسامدرنیسم با اتکا به نوشته‌های بنیامین[11]، فوکو[12]، دریدا[13]، لاکان[14]، بارت[15]، لیوتار[16] و بودریار[17] علیه هنر «اروپامرکز» اعلان جنگ دادند، با این تفکر که این هنر صرفاً بازنمودی است از تاریخ به‌مراتب گسترده‌تر، اما پنهانِ، استعمارگری و توسعه‌طلبی امپریالیسم غرب. در چنین فضایی اصطلاح «زیبایی‌شناسی» دیگر به کار نمی‌آمد، و جای زیبایی‌شناسی و تا حدی نقد را نظریه‌ای کاربردی گرفت که عموماً برگرفته از حوزه‌های فلسفه، جامعه‌شناسی، و روان‌کاوی بود. برای بسیاری از کسانی که در پایان دهه‌ی هفتاد پای در دنیای هنر نهادند محرز بود که بخش عمده‌ی این لفاظی نظری ریشه در حوزه‌های دیگر ــ ادبیات، مطالعات سینما، و معماری ــ دارد.

در سال‌های میانی دهه‌ی هشتاد نسخه‌ای عامیانه از نظریه‌ی انتقادی به مجلات هنری گوناگون راه یافت. مروجان این لفاظی با وجود پای‌بندی شدید به ملاحظات تجاری وقتی می‌خواستند تصمیم بگیرند که کدام هنرمند شایستگی مطرح‌شدن در مجله را دارد به تقلیل گزینه‌ها

قائل بودند. از دیگر نتایج این لفاظی ترسیم چهره‌ای همچون ستارگان موسیقی راک از هنرمند بود، و از همین رو برخی هنرمندان برای سازگاری با این الگوی جدید بـه اسـتخدام دسـتیار و کـارگزار مطبوعاتی روی آوردند تا چهره‌ی خود را باب میل «مجموعه‌داران» که در پی نوعی رازگونگی جدید بودند بیارایند. درواقع هنرمندبودن در درجه‌ی اول در گرو تبلیغات موفق بود. در این فضا مـجلات هنری به مهم‌ترین ابزار تبلیغاتیِ این دنیای هنرِ جدیدِ بازارمدار تبدیل شدند.

۲

امروزه آن چیزی که عموماً دنیای هنر نام گرفته بیش از آن که اجتماعی از افراد خلاق باشد شبکه‌ای است متشکل از اعضای جداجدا که موجودیت‌شان در گرو یک رشته وجوه تمایز و دسته‌بندی‌های دقیق است. امروزه، به دلایل پیچیده‌ی گوناگون شمار کثیری از هـنرمندان درمـورد نـقش‌شان در جامعه یا راه و روش تبدیل شدن به یک نیروی فرهنگی مؤثر دچار بلاتکلیفی شده‌اند. ایـن عـده به‌جای موضع‌گیری در قبال هنرِ «زودتأثیر» دهه‌ی نود، با گرویدن به نامعقول‌ترین جنبه‌ی فرهنگ اطلاعاتی، خود را در موضع رقابت با صنعت تبلیغات و سطحی‌ترین رسانه‌های سرگرم‌کننده قـرار داده‌اند. نتیجه‌ی این وضعیت بروز فشارهای غیرلازمی است که ضررشان بیش از منفعت‌شان است. البته منظور انکار فشارهای اجتماعی و اقتصادی نیست، اما وقتی همّ و غمّ شخص این بشود کـه جاه‌طلبی‌های بر خود تحمیل‌کرده‌اش را تحقق ببخشد، این فشارها می‌تواند بی‌دلیل او را از ایفای نقش در مقام هنرمند بازدارد. نتیجه‌ی این امر بروز رویکردی شدیداً کلبی‌مسلکانه به هنر است که بسیار تناقض‌آمیز می‌نماید. برای رسیدن به نقطه‌ی مقابل کلبی‌مسلکی، شخص باید به درونی‌ترین لایه‌های احساسی‌اش رجوع کند و ببیند که چکار دارد می‌کند و چرا؟ ببیند که با هنرش چه هدفی را دنبال می‌کند؟ چرا می‌خواهد هنرمند باشد؟ انگیزه‌اش برای این کار چیست؟

سؤالات سختی است. البته من نظرم این است که این قبیل سؤالات همیشه سخت بوده، ولی می‌دانیم که زمان حال همواره از گذشته سر است. همه‌ی ما با زمان حال دست به گریبانیم؛ و این زمان حالِ مجازیِ بیگانه‌گشته ــ که پسامدرنیسم از آن روی گردانده ــ چشم مـا را بـه روی ایـن واقعیت که «هدف‌مندی» مبنای مشترک تمامی کنش‌های هنری است می‌بندد. در ایـن فـرهنگ، بیان خلاقانه‌ی پیشرفته را بخشی از ساختار هنجارین جامعه در نظر نمی‌گیرند و درواقع به هنرمندان به چشم اقلیتی غیرمتعارف می‌نگرند.

در برهه‌ی کنونی جناح‌بندی اجتماع هنرمندان نه‌تنها زائد، بلکه محکوم بـه شکست است. بـا ورود جامعه از مرحله‌ی صنعتی به مرحله‌ی مفهومی، هنرمندان درگیر یک دوره‌ی گذار شدید و فاز جدیدی از فرهنگ‌پذیری شده‌اند. در سایه‌ی این گذار چه‌بسا انسان از خود بپرسد چـرا ایـن هـمه نمایشگاه، همایش، میزگرد، و مقاله در همان مرحله‌ی پـرداخـتن بـه مسـئله‌ی «دگـربودی» درجـا می‌زنند، آن هم وقتی که عملاً جامعه خودِ مقوله‌ی پرداخـتن بـه هـنر را از مـصادیق «دگـربودی» می‌داند. درمورد وجود جناح‌های جدایی‌خواه در درون دنیای هنر هم باید گفت ظاهراً این مـوضوع

برای بخش اعظم جامعه‌ی جهانیِ رسانه‌مندِ ما آن‌قدرها اهمیت ندارد. صرف نظر از برداشت دنیای هنر، مرزبندی‌های ایدئولوژیک موجود در درون گفتمان جاری برای اکثریت وسیعی از فن‌سالارانِ عالمِ تجارت و دیگر حرفه‌ای‌های معمولی موضوعی جزئی و حتی بی‌اهمیت است. در این فضای انزوا، چه‌بسا هنرمندان در قدم بعدی از خود بپرسند که اجتماع واقعی هنرمندان را در کجا باید جست، و آنان به چه نوع مخاطب و نظام حمایتی‌ای دسترسی دارند.

من شک دارم که پسامدرنیسم در نوع برداشت جامعه از کاری که هنرمندان می‌کنند تغییری ایجاد کرده باشد. مبنای درک جامعه از هنر پیشرفته شیوه‌ی نگرش رسانه‌ها به هنر است. این وضعیتی است که درمورد مدرنیسم در آن مراحل اولیه وجود داشت و امروز درمورد پسامدرنیسم وجود دارد. در نگاه پوپولیستی، هنر یا هنرمند فقط یک ابزار سیاسیِ صرف است. وضع‌باورانِ[۱۸] فرانسوی دهه‌ی شصت به‌صراحت به این نکته اشاره کرده‌اند. ایشان عقیده داشتند که جامعه مایل است تماشاهایش حواس را از درد و رنج ناشی از بهره‌کشی‌های سرمایه‌داری، و سبک زندگی خودآزارنده‌ی منبعث از یک اقتصاد برنامه‌ریزی‌شده‌ی رکودآور در اواخر قرن بیستم پرت کند. با این همه و با وجود «اجماع» رسانه‌ها ضروری است که هنرمندان چنان به کار خود ادامه دهند که گویی هنرشان اهمیت دارد و با نقش اجتماعی‌شان می‌توانند در کالبد جامعه‌ی گرفتارآمده در چنگال جاه‌طلبی‌های وانموده روح معنویت بدمند. نقش هنرمند شاید موهوم بنماید اما به هر حال ضروری است. هنرمندان نمی‌توانند در نوعی خلاء فرهنگی که تنها از مد و فناوری‌های مجازی و نوستالژی و کلبی‌مسلکی مایه می‌گیرد به کارشان ادامه دهند.

به باور من امروزه کاربرد صحیح‌تر و دقیق‌تر اصطلاح «پسامدرنیسم» بیش از آن که به یک گونه یا سبک ربط داشته باشد با وضعیتی از فرهنگ مرتبط است که بر شیوه‌ی زیست ما در جهان اثر می‌گذارد. البته این ایده تازگی ندارد، اما توسل به لفاظی به‌عنوان استراتژی بازاریابی سبب شده این ایده از مسیر اصلی‌اش خارج شود. این لفاظی را باید وانهاد و با پیش نهادن کاربردی عملی‌تر برای اصطلاح «پسامدرنیسم» آن را نوعی اذعان به نزاع کلی میان هویت فرهنگی و فشارهای معطوف به ترافرهنگی شدن دانست. این نزاع، که نزاع ساده‌ای هم نیست، در گرو متغیرهایی است از قبیل فاصله‌ی روان‌شناختی، چندپارچگی باور، تعلیق ایدئولوژی‌های متضاد، و کنترل منافع اقتصادی خاص.

البته موضوع دیگری هم هست و آن مسئله‌ی اشباع دائم اطلاعاتی است، که اثر حافظه‌ی تاریخی ــ و ازجمله دلالت‌گری زیبایی‌شناختی ــ را می‌زداید و جای آن را با اثرات وحشی‌گری و خشونت سوررئال ــ هم در عرصه‌ی خصوصی و هم در عرصه‌ی عمومی ــ پر می‌کند. البته این اثرات که بستگی به متغیرهای فرهنگی زندگی روزمره دارند مستقیماً بر هنر تأثیر نمی‌گذارند، اما بر محتوای هنر تأثیر غیرمستقیم دارند. هنر تلاش دارد تا به‌واسطه‌ی تجربه‌ی هنرمند کیفیتی شود، اما حل مسائل زندگی روزمره از عهده‌ی هنر خارج است. با این حال هنر خود را با توجه به همین مسائل و اثرات ترافرهنگی آنها تعریف می‌کند.

هنر در طول تاریخ حتی در سخت‌ترین، آزارنده‌ترین، و محرومانه‌ترین شرایط نیز توانسته نقش خود را به‌عنوان مجرای بیان حفظ کند. تقلای فرد برای پرداختن به هنر در شرایط دشوار برخی اوقات اهمیت چشم‌گیر داشته و غالباً در محتوای اثر هنرمند نمود مستقیم یافته است. از سوی دیگر نمی‌توان امتیاز تعلق به طبقه‌ی متوسط را به‌عنوان واقعیت زندگی آن دسته از هنرمندانی که در محیطی مساعدتر از دیگران پرورش یافته‌اند نادیده گرفت. مسئله‌ی دیگر نداشتن غم نان و دغدغه‌ی اجاره‌خانه و نیازهای اولیه‌ی زندگی است. اما این مسائل از ارزش کار هنرمند نمی‌کاهد ــ و نباید هم بکاهد. هنر یافتن راهی برای شهود کردن معناست.

۳

صرف‌نظر از این که این تقلا جنبه‌ی بیرونی داشته باشد یا درونی، هستند هنرمندان ارزنده‌ای که در زیرساخت مرزبندی‌شده‌ی دنیای هنر امروز نه نشانی از آنها می‌بینیم نه تبلیغی برایشان می‌شود. وقتی هنر به امری آشکارا بازارمدار بدل شود و هویت‌اش به رازگونگی‌اش بستگی پیدا کند ــ همین وضعیتی که از دهه‌ی هشتاد به این سو حاکم است ــ یک جای کار ایراد دارد. برای آن که هنر، علی‌رغم لفاظی‌ای که با فروش تماشاهای واقع‌گریزانه از این رازگونگی حمایت می‌کند، به‌مثابه نیرویی حیاتی در عرصه‌ی فرهنگ عمل کند باید پذیرفت که هنرمندان هنوز می‌توانند اجتماعی داشته باشند که در آن از قدرت و حمایت متقابل برخوردار شوند؛ اجتماعی که شالوده‌اش وجود فضای آزاد برای نقد درونی باشد، چه فقط از راه برقراری فضای گفت‌وگو در درون این اجتماع است که هنرمندان می‌توانند به ایفای نقش در بافتار فرهنگی موجود در بیرون از این اجتماع امیدوار باشند.

طی این سال‌ها ــ یعنی از زمانی که هنر هیئتی رادیکال یافته، یا درواقع تسلیم نظریه شده ــ برخی هواداران پسامدرنیسم درصدد کاهش فاصله میان هنر جدی و پدیده‌ی دنباله‌رو دنیای هنر بازارمدار برآمده‌اند و در این میان از ضرورت برقراری گفت‌وگویی واقعی میان هنرمندان و منتقدان غفلت شده است. حال آن که درست همین گفت‌وگوی هنرمندان است که ضرورتی خودانگیخته و یک نقطه‌ی مقاومت ضروری در مقابل فرایندهای شرطی‌ساز نهفته در ذات این جهان سرمایه‌داری پیشرفته به‌شمار می‌آید. اگر منظور یوزف بویز[۱۹] را درست فهمیده باشم، این همان چیزی است که او در مفهوم «مجسمه‌سازی اجتماعی»[۲۰] خود بر آن تأکید داشت. بویز انزوای زاهدمآبانه‌ی دنیای هنر را، که به باور او انگیزه‌ای جز ماده‌گرایی نداشته، نیرویی منفی در عرصه‌ی فرهنگ می‌دانست، و بر فعال‌سازی آنچه «میدان‌های نیرو»[۲۱] می‌نامید در درون جامعه تأکید داشت، و عاملان این فعال‌سازی از نظر او هنرمندان بودند.

من معتقدم هنرمند بودن در بنیادی‌ترین معنای آن در نهایت رهایی‌بخشیدن است. هنرمندِ جهانی بودن در بازاریابی برای آرم و نشان خود خلاصه نمی‌شود، بلکه به حفظ نوعی رابطه‌ی اخلاقی مشخص با هنر مربوط است. هنرمندبودن مخالفت با این فرض است که شبکه‌ی اطلاعاتی سیر «طبیعی» خودش را طی می‌کند و خودبه‌خود اوضاع را بهبود می‌بخشد. به نظر می‌رسد که

هنرمندان گریزی از این مسئولیت اخلاقی ندارند که در برابر این فشار فراگیر ــ اغوای گسترده‌ای که دنیای هنر با تمایل برای ایجاد یک محیط اطلاعاتی تجدیدنظرطلبانه اعمال می‌کند ــ مقاومت کنند. هنرمندبودن ــ صرف نظر از چگونگی ارزیابی موفقیت شخص ــ همواره با هوشمندی، شور، توداری، رندی، و درایت هم‌معنی بوده است؛ و این یعنی موضعِ مقاومت نه موضعِ انکار. قدرت هنر در این است که با هنجار فرهنگی پذیرفته زاویه تشکیل دهد. هنرمندان هنرمندبودن خود را برحسب جذب و طرد این هنجار تعریف می‌کنند. مسئله‌ی اساسی در اینجا یافتن راهی برای تداوم این ضرورت، این رهایی‌بخشی، است؛ زیرا آینده‌ی هنرمندان بیش از آن که در گرو پرداختن به ایده‌ها باشد بستگی به این ضرورت دارد.

هنر باید در برابر آنچه بارت «نظامِ مد» می‌نامد مقاومت کند، وگرنه رفته‌رفته خود را زیر لوای شعارهای سیاسی و کدهای اجتماعی واسازی خواهد کرد، و با این کار دیگر نیروی فرهنگی مؤثری به حساب نخواهد آمد. هنرمندشدن بسته به تشخیص اولویت‌هاست. باز شخص باید از خود بپرسد که انگیزه‌اش از کاری که دارد انجام می‌دهد چیست. این اولویت‌ها را در چارچوب یک اجتماع می‌توان آزمود و بهتر فهمید. رهایی‌بخشی از طریق هنر هم جنبه‌ی اجتماعی دارد هم روانی. از این نظر هنر نیرویی است که در برابر نهادینه‌سازی مقاومت می‌کند. هنر نیرویی همچون زندگی است.

اصطلاح «هنر پسامدرن» شاید در نظریه‌ی معماری اواخر دهه‌ی هفتاد کارایی داشته، اما نمی‌توان آن را دربست با گفتمان عمومی‌شده‌ی رایج درباره‌ی وضعیت کنونی هنر تطبیق داد. درواقع چیزی به‌عنوان «هنر پسامدرن» وجود ندارد. هنر پسامدرن سبک نیست چون فرض بنیادی‌اش، که بر پایه‌ی تاریخ‌باوری است، سبک را رد می‌کند. مفهوم سبک، به‌عنوان پیش‌شرط مدرنیسم، دیگر نمی‌تواند وزن پسامدرنیسم را تاب آورد. تنها دلیل بحث و گفت‌وگو درباره‌ی سبک در دهه‌ی نود فراهم‌آوردن یک وسیله‌ی بازاریابی دیگر برای فروش هنری سیاست‌زده بود. به‌عبارت دیگر، هدف از به‌کارگیری مفهوم سبک غالباً فروش هنری اقتباسی و فاقد بینش و قدرت و ارزش کیفی بوده است. به‌بیان واضح‌تر ما از جهت‌گیری یا رویکرد تاریخی هنرمند به مقوله‌ی آفرینش هنری صحبت نمی‌کنیم، بلکه از ایجاد یک تفاوت جزئی به‌منظور پیشبرد منافع ایدئولوژیکی و اقتصادی مشخص سخن می‌گوییم. این مشکلی است که می‌تواند همان‌قدر که به مدرنیسم فرمگرا مربوط است به نومفهوم‌گرایی نیز مربوط باشد. این روش روشی است که هرچند از منابع متعدد سرچشمه گرفته می‌کوشد منابع‌اش را انکار کند، و با این کار صرفاً به یک وسیله‌ی بازاریابی دیگر ــ و کنایه‌ای از سرمایه‌ی پیشرفته ــ بدل می‌شود.

پسامدرنیسم بر تکرار در چارچوب شیئیت‌بخشی به اشیاء دلالت دارد. امروزه در این فضای فرهنگیِ آکنده از فناوری‌های مجازی دنیای هنر مالامال است از نشانه‌هایی که در نظامی همان‌گویانه از مرجع‌های امتیازمند محبوس شده‌اند. نشانه‌هایی واحد که مدام تکرار می‌شوند و برای همین حرکت رو به جلویی در کار نیست، بلکه توهمِ حرکت است. امروزه درمورد نیت هنرمند روابط علت و معلولیِ مؤثرِ زیادی در بین نیست. این یکی از مشکلات بنیادینِ هنرِ تولیدشده برای اینترنت

است. بُعد تجربی محدود است به برنامه، و برنامه تا زمانی کار می‌کند که متغیرها از لحظه‌ی مشخص‌شدن تا لحظه‌ی مورد نظر تغییر نکنند. در اینجا باید نتیجه بگیرم که بخش عمده‌ی هنر اینترنتی صرفاً یکی دیگر از جنبه‌های فرم‌گرایی است که در آن الکترونیک جانشین بوم شده است.

البته منظور انکار جلوه‌های تماشایی فرهنگ بصری القاشده توسط برنامه‌های رایانه‌ای میان‌کنشی[۲۲] نیست. مسئله‌ای که در اینجا مطرح است بیشتر مربوط به اثر پایدار این انگاره‌هاست. به نظر می‌رسد که نیروی ایده‌ها در هنر تا حد زیادی به آنچه می‌توان بساوندگی[۲۳] انگاره‌ها نامید وابسته شده است. استثناهایی که دیده‌ام عمدتاً چیدمان‌های ویدئویی است که در آنها جنبه‌ی میان‌کنشیِ اثر به‌راستی معطوف به درگیرشدن با فضای بی‌واسطه‌ای است که شخص در آن قرار می‌گیرد؛ اما این موضوع نظرپردازانه‌تر و وسیع‌تر از آن است که در اینجا مجال پرداختن به آن باشد.

همان‌گونه که برخی انگاره‌ها قدرت آن را دارند که نشانه‌ها را جانشین اصل مطلب کنند، هنر را نیز امروزه در جایگاه نظریه نشانده‌اند. به‌عبارت دیگر، هنر تحت‌الشعاع سطح دیگری از توجیه لفاظانه قرار گرفته است. نشانه‌های هنر در نوعی حالت شناور قرار دارند ــ دلالت‌گرهایی خودانگیخته در درون نابافتاری از یک فضای مجازی تجاری نوپدید. مرحله‌ی آخر بازی خریدهایی است که طوری طراحی شده‌اند که به‌محض شماره‌گیری آن شماره تلفن مکالمه‌ی رایگان ناپدید می‌شوند. ما به‌جای هنر دریافت‌کننده‌ی نشانه‌های هنر هستیم ــ نشانه‌هایی که به هیچ‌جا راه نمی‌برند، نشانه‌هایی بدون قطعیت.

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که این پارادایمْ توصیف وضعیت جامعه از جنبه‌ی نقش آن در شکل‌دادن به فرهنگ شرکت‌مدار است. به این معنا می‌توانیم بگوییم که وضعیت پسامدرن وجود دارد، اما هنر پسامدرن نه. اطلاق لفظ «پسامدرنیسم» به هنر موجب بروز این برداشت نادرست شده که پسامدرنیسم سبکی از سبک‌های مدرنیستی است. این مانورها سهم بسزایی در ایجاد طیفی از مخاطبان پراطلاع اما کم‌سواد برای هنر داشته است. اما باید دانست که به‌اعتقاد پسامدرنیست‌ها در فرهنگ بصریِ امروز مفهوم مدرنیستیِ اثر ماندگارِ دست یا ذهن هنرمند به‌هیچ وجه موضوعیت ندارد ــ این هم مقوله‌ای است که در جای دیگری باید به آن پرداخت.

فرهنگ پسامدرن اصل حاکم است، تماشای پیش‌بینی‌پذیر است، چرخه‌ی سرگرمی و برانگیختن است ــ که همگی اینها جنبه‌هایی از پیش‌بینی‌پذیری است که هنرمند باید حاضر باشد هم قبولش کند و هم دست‌آخر ردش کند. هنرمندان هم دگرگون‌کننده‌اند هم مقاومت‌کننده، و قادرند خود را سوژه‌هایی از مرکزیت افتاده و در عین حال بازمرکزیت‌یافته بدانند. هنرمند بودن تلاش برای تعیین جایگاه خود در فرهنگ پسامدرن است. هنرمند بودن داشتن احساسی درون‌خیز از واقعیت است، احساسی که در برابر از دست دادن عزت نفس مقاومت کند. هویت هنرمند در گرو یک ابزار دیالکتیکی کارکردی است نه یک برنامه‌ریزی مبتنی بر گروه‌بندی. چالش فراروی هنرمند آن است

که جانی تازه در کالبد هنر بدمد و رود خلاقیت را دگربار جاری سازد. برخلاف جنبه‌های آرمان‌شهری‌تر مدرنیسم، هنرمندان امروز می‌توانند از لحاظ اجتماعی و سیاسی به‌جای تنیدن در پوسته‌ای فرقه‌گونه، منزوی و پارانویید، با اجتماعی از هنرمندان در ارتباط باشند که می‌خواهند تصورات ساخته و پرداخته‌ی فرهنگ پسامدرن را زیر سؤال ببرند. هنرمند بودن دارای این جنبه‌ی اخلاقی، در معنای اسپینوزایی کلمه، است که هنرمند باید در وهله‌ی نخست به امور خاص بپردازد و از اصول اخلاقی عمومیت‌یافته‌ی مبتنی‌بر نوعی رده‌بندی اجتماعیِ منزه‌طلبانه دوری کند.

برای هنرمندی که از ضمیر خویش فرمان می‌گیرد، شکاکیت به‌تدریج جای کلبی‌مسلکی را در عرصه‌ی هنر می‌گیرد. شکاک‌بودن به‌معنای داشتن فاصله‌ی زیبایی‌شناختیِ لازم نسبت به کار خود است. حال آن‌که کلبی‌مسلکی فاصله‌گیریِ افراطی از تجربه‌ی خود با یک اثر هنری است. که در حالت دوم هنر به‌شکلی منفی به نظامی از بازنمودهای سیاست‌زده بدل می‌شود. کلبی‌مسلک امتیازمندی را شرط هنر می‌داند بی‌آن‌که هرگز با اثرِ امتیازمندی در زمینه‌ی محتوا رویارو شود. امتیازمندی‌ای که غالباً پشت نقاب نخوت و فرافکنی و تماشاهای بی‌معنی و اغراق‌شده پنهان می‌شود.

گفت‌وگو بین هنرمندان جزو ضروری شناسایی امکان‌های در حال شکل‌گیری برای هنر در آینده است. بی‌تردید اینترنت یکی از راه‌های تسهیل ارتباط در بافتاری جهانی‌شده است، اما هنرمندان نباید جانب احتیاط را فروگذارند. گفت‌وگوی دیجیتالی مهم است، به‌شرطی که مجال بازگویی تجربیات را فراهم کند و باب بحث انتقادی در باب معیار کیفی در هنر را بیش از پیش بگشاید. کیفیت در هنر را دیگر نمی‌توان رد کرد، و دیگر نمی‌توان آن را با امتیازمندی خلط کرد. کیفیت در هنر در گرو نوعی شناخت حسی ارتقایافته است و از همین رو مفهوم کیفیت مفهومی ماندگار خواهد بود، آن هم در مقام نوعی ایده‌ی ذهنی آگاهانه. تجربه‌ی هنر را نمی‌توان اثبات کرد، اما می‌توان آن را به دیگران انتقال داد. به باور من امروزه هنرمندبودن بیش از هرچیز به‌معنای مقاومتی هدف‌مند و عمیقاً شهودی در برابر موج سهمگین برنامه‌ریزی فرهنگی است که آن را جزو شرح وظایف ابرشاهراه اطلاعاتی دانسته‌اند. همین یک دلیل باید برای ضرورت پافشاری هنرمندان بر موضعی مستقل و در عین حال تعاملی در این عصر پرشتابِ جهانی‌شدن کافی باشد. هنرمندان هنوز می‌توانند مقاومت کنند، و با این مقاومت و عزم راسخ برای انجام تلاش‌های خلاقانه‌ی عمیقاً شخصی آینده را رقم بزنند.

* مقاله‌ی حاضر ترجمه‌ای است از فصل نخست کتاب

Morgan, Robert C. *The End of the Art World* (New York: Allworth Press, 1998).

این مقاله نخستین‌بار در شماره‌ی نخست مجله‌ی *Art Criticism* (بهار ۱۹۹۶) چاپ شده است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Robert C. Morgan

2. visual culture

3. the literature

4. John Heartfield

5. Cynicism

6. Victor Burgin

7. "The End of Art Theory"

8. Arthur Danto

9. After the End of Art

۱۰. مفهومی لاکانی که بر نقش قانون‌گذار و بازدارنده‌ی پدرِ نمادین تأکید دارد. ـ م.

11. Benjamin

12. Foucault

13. Derrida

14. Lacan

15. Barthes

16. Lyotard

17. Baudrillard

18. situationist

19. Joseph Beuys

20. social sculpture

21. power fields

22. interactive

23. tactility

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی