هزارپای انسانی: چشم‌اندازی از دنیای هنر

رضا نگارستانی

ترجمه‌ی آری سرازش، رامین اعلایی

توضیح وب‌سایت tripleampersand بر مقاله:

هم‌زمان با افتتاحیه‌ی آرت بازل در ۲۴ خرداد و انتشار کتاب «بهیمه‌ی خُرد[1]» نوشته‌ی ادوآردا نِوِس در ماه آینده، که نقدی تازه بر هنر معاصر است، مقاله‌ی «هزارپای انسانی: چشم‌اندازی از دنیای هنر» نوشته‌ی رضا نگارستانی را منتشر می‌کنیم. این مقاله، که تنها یک‌بار در قالب سخنرانی در نوامبر ۲۰۱۳ در e-flux نیویورک ارائه شده، از مفهوم «هزارپای انسانی» در یک تریلوژی ترسناک با همین نام الهام گرفته و کارکرد دنیای هنر را به‌عنوان چرخه‌ای بسته و کنترل‌شده از تغذیه و دفع توصیف می‌کند. نویسنده در این متن بررسی می‌کند که چگونه دنیای هنر به مکانی برای تجویزهای بی‌ارزش معرفتی بدل شده است. پذیرش این وضعیت به این معناست که مشارکت‌کنندگان در دنیای هنر، مداخلات‌شان را صرفاً به دلیل وجودشان توجیه می‌کنند، آن هم بدون هیچ دغدغه‌ای نسبت به کارآمدی آن‌ها.*

این مقاله، توصیفی دقیق و در عین حال شاعرانه از کاستی‌های هنر معاصر است؛ کاستی‌هایی که ـ اگر آن‌ها را مطلقاً شکست قلمداد نکنیم ـ هنوز هم حس تازگی و ارتباط با زمانه را به همراه دارند. با این وجود، به نظر می‌رسد که هنر معاصر، با وجود ظاهری نو و لفاظی‌هایی جدید، همچنان گرفتار همان محدودیت‌ها و دام‌هایی است که یک دهه پیش نیز گریبان‌گیرش بوده است.

چنین نگاهی، تناقضی عمیق را در دل هنر معاصر آشکار می‌کند؛ هنری که ادعای نوآوری دارد، اما گاه به تکرار گذشته بازمی‌گردد. هر چند شاید این تکرار، بازتابی باشد از تنش‌های حل‌ناشده در جامعه یا ناتوانی هنرمندان در یافتن مسیری تازه. در هر حال پرسش این است: آیا هنر معاصر می‌تواند از این چرخه رها شود و به معنای واقعی، آفریننده چیزی نو باشد؟

*نسخه‌ی چاپی این مقاله اول‌بار در وب‌سایت tripleampersand منتشر شده است. م

---

[1] Minor Bestiary

آیا هنر می‌تواند تأثیرگذار باشد؟ آیا می‌توان کارکرد هنر را در قالبی تجویزی یا مداخله‌گر که با منابع توصیفی نظام معرفتی مدرن هماهنگ باشد، فهمید؟ به عبارت دیگر، آیا هنر نقشی در پروژه‌ای ایفا می‌کند که هدف آن رهایی هوش، بازتعریف آزادی و ارتقای جمعی باشد ـ پروژه‌ای که به آن «شتاب‌گرایی» گفته می‌شود؟ پاسخ مثبت به این پرسش، همان‌طور که در ادامه استدلال خواهد شد، در گرو جدا کردن تعریف هنر از ساختار دنیای هنر معاصر است. این متن با هدف فاش‌کردنِ ادعاهای بلندپروازانه‌ی دنیای هنر درباره‌ی افق‌های فرضی و مأموریت‌های سیاسی آن، به بررسی دو نمایشگاه بین‌المللی هنر گروهی می‌پردازد: «تأملاتی درباره‌ی مواد ناشناس[۲]» (فریدریسیانوم، کاسل، سپتامبر ۲۰۱۳ تا ژانویه‌ی ۲۰۱۴) و «و مواد و پول و بحران[۳]» (موموک، وین، نوامبر ۲۰۱۳ تا فوریه‌ی ۲۰۱۴). این نمایشگاه‌ها، که گرایش‌های اصلی دنیای هنر را در تلاش برای معاصریت و حفظ ارتباط بررسی می‌کنند، در واقع دو روی یک سکه‌اند: اشتیاق به چیزی فراتر از خود و تأمل انتقادی درباره‌ی شرایط موجود. یکی از طریق خلق تجربیات غیرشخصی و گسترش فضای احساسی به مجموعه‌ای از روابط پیچیده، و دیگری با بازاندیشی سیاسی و انتقادی به چارچوب‌هایی که هنر در آن جای گرفته است.

با این حال، هر دو رویکرد ـ پیش‌نگری شتاب‌یاب[۴] و بازاندیشی کاهنده[۵]ـ در نهایت در چارچوبی از الگوهای شناختیِ بازتجهیزشده گرفتار می‌شوند که عملکرد آن ایجاد نوعی مه‌آلودگی فرهنگی و ناتوانی عملی است. در این فضای مه‌آلود است که سرمایه‌داری نئولیبرال با زیرکی، سازوکارهای خود را مستقیماً به زیرساخت‌های شناختی ما متصل می‌کند، حال آنکه ظاهراً به‌دنبال گسترش مرزهای تخیل و امکان عمل است. اما در واقع، این جهانی است که انسداد مالی سرمایه‌داری را بازتولید کرده و آن را بر اقتصادِ شناختیِ معیوبی پیوند زده. اقتصادی که تحت پوشش آزادی تخیل و عمل، گزینه‌هایی کاذب عرضه می‌دارد که بی‌شباهت به سبک زندگی متنوع و در عین حال محدود سرمایه‌داری نیست. نتیجه‌ی ترکیب این اهداف بلندپروازانه و بی‌ثمر، موجودی است که شمایلی هشداردهنده از جامعه‌ای کاملاً متصل و کنترل‌شده ارائه می‌دهد: جامعه‌ای که چرخه‌ای بسته از تغذیه و دفع دارد، چیزی شبیه به *هزارپای انسانی*[۶].

---

[2] *Speculation On Anonymous Materials'* [Fridericianum, Kassel, Sep 2013 – Jan 2014]

[3] *and Materials and Money and Crisis'* [Mumok, Vienna, Nov 2013 – Feb 2014]

[4] accelerative projection

[5] decelerative reflection

[۶] The Human Centipede: فیلم *هزارپای انسانی* (۲۰۰۹) *ساخته‌ی تام سیکس*، داستان دو زن آمریکایی است که در حین سفر به آلمان دچار حادثه شده و به خانه‌ی یک جراح روانی به نام دکتر هِیِرت می‌روند. این جراح که به دنبال آزمایش‌های وحشیانه است، تصمیم می‌گیرد آنها را به یک «هزارپای انسانی» تبدیل کند، بدین معنی که بدنشان را به هم متصل کند تا موجودی یکپارچه از چند نفر بسازد.

کسانی که می‌خواهند به این جهان نفوذ کنند تا آن را از درون آزاد سازند، ناخواسته در ساختار چندبخشی و فشرده‌ی این سیستم گرفتار می‌شوند. این افراد، هم برای بقای این سیستم ضروری‌اند و هم نیست‌اند، چنان‌که به‌راحتی می‌توان از آن‌ها چشم‌پوشی کرد. هر فرد جدیدی که وارد این چرخه می‌شود، به زنجیره‌ی دهان‌ها و مقعدهایی که دنیای هنر از طریق آنها خود را تقویت می‌کند، اضافه می‌شود؛ فرایندی که تنها از طریق یک الگوریتم مالی و شناختی ساده اما مؤثر امکان‌پذیر شده است.

در نهایت، رؤیاهای شتاب‌گیری یا کاهشِ شتاب، اشتیاق به چیزی بیرون از این سیستم یا تأمل انتقادی در درون آن، در نهایت چیزی جز تغییر در سرعت تکرار این چرخه نیستند. تمثیل «هزارپای انسانی» نماد سرمایه‌داری نیست، همان‌طور که دنیای هنر نیز نباید به‌عنوان مدلی کوچک‌شده و انسان‌واره از سرمایه‌داری فهمیده شود. در واقع، این دنیای هنر است که خود به‌عنوان یک تمثیل عمل می‌کند؛ تمثیلی از محیط‌ها و حوزه‌هایی که در آن‌ها شتاب و کاهش سرعت، گریز به هوای تازه یا درنگی زاهدانه برای خودشناسی، تنها رؤیاهایی دور از دسترس‌اند. در واقع «هزارپای انسانی» صرفاً تجسم این تمثیل است.

این دو نمایشگاه تنها نمونه‌هایی هستند که سناریوهای شتاب‌یاب و کاهنده را، به‌عنوان ویژگی‌های بخش‌های پیشرو و آگاه‌تر دنیای هنر معاصر، نمایندگی می‌کنند. درک درست از نقش یک نمونه مستلزم آن است که اهمیت آن بیش‌ازحد برجسته نشود: این نمونه نماینده‌ی وضعیتی کلی است و نباید بیش‌ازحد خاص‌سازی شود. در واقع نمونه صرفاً بازتابی از یک وضعیت عمومی است، نه بیشتر. هدف از بررسی این نمونه‌ها، خلقِ قربانی یا گسترش زنجیره‌ی پیچیده و بی‌پایان قربانی‌سازی نیست. بلکه هدف ایجاد فضایی است که در آن نقدی بی‌رحمانه و غیرشخصی بتواند حرکتی فراگیر و مسری پیدا کند و به اپیدمی‌ای انتقادی تبدیل شود؛ اپیدمی‌ای که در آن، قربانی و جلاد، بدون تفاوت، برای همیشه در خاک دفن شوند؛ چیزی شبیه یک «ابولا» که هیچ راهی برای مصونیت در برابر آن وجود ندارد.

با این حال، باید اذعان کرد که این دو نمونه از اهمیت خاص و ویژه‌ای برخوردارند. واقعیت این است که یکی از این دو نمایشگاه هنوز برگزار نشده و دیگری به‌تازگی افتتاح شده است. بدیهی است که نه این نمایشگاه‌ها را از نزدیک دیده‌ام و نه چیزی بیشتر از آنچه در بیانیه‌ی مطبوعاتی آنها آمده، درباره‌شان

فیلم به خاطر محتوای شنیع و صحنه‌های تکان‌دهنده‌اش، مخصوصاً به خاطر طراحی جراحی‌های بسیار غیرانسانی، واکنش‌های زیادی را برانگیخته و معمولا به عنوان یکی از فیلم‌های ترسناک و نفرت‌انگیز در تاریخ سینما شناخته می‌شود. م.

می‌دانم. اما اصلاً از بابت این موضوع متأسف نیستم، چراکه همین بی‌اطلاعی و عدم آگاهی دقیقاً عاملی تعیین‌کننده در انتخاب آن‌ها بوده است. به عبارت دیگر، من عامدانه تصمیم گرفتم نسبت به جزئیات کامل این نمایشگاه‌ها بی‌اطلاع بمانم و این چیزی است که شخصاً را «جهلِ تاکتیکی» می‌نامم.

ممکن است این انتقاد مطرح شود که شما آثار هنری را ندیده‌اید، کاتالوگ نمایشگاه را ـکه هدف آن را توضیح می‌دهدـ نخوانده‌اید و تنها به بیانیه‌ی مطبوعاتی بسنده کرده‌اید. پاسخ به این انتقادات چهار بخش دارد که تک‌تک‌شان بی‌شک بخشی از کلیت نقد امروز من را تشکیل می‌دهد:

- در دنیای هنر معاصر، بیانیه‌ی مطبوعاتی به‌نوعی حکم معافیت وجودی را دارد. این بیانیه به‌عنوان الگویی نظری عمل می‌کند که شرایط پذیرش و اصول اصلی نمایشگاه را تعیین می‌نماید. اگر از هدف مالی آن، یعنی تثبیت ارزش از طریق مشروعیت‌بخشی انتقادی، که در پشت مفاهیم مبهمی چون «نظریه» یا «موضوع‌محوری» (این هنر درباره‌ی فلان است) پنهان شده، بگذریم، می‌بینیم که آثار هنری در نمایشگاه‌ها ممکن است فراتر از آنچه بیانیه می‌گوید باشند. اما آیا این پذیرش تصمیمات بی‌پایه‌ی متصدیان، نشان‌دهنده‌ی تسلیم بی‌چون و چرای هنرمندان به آنها نیست؟
- اگر این بیانیه‌ها واقعاً مبانی اصلی وجود نمایشگاه را بیان نمی‌کنند، پس هدف آن‌ها چیست؟ شاید بتوان آن‌ها را با ادعاها و موضوعات دیگری جایگزین کرد، جابجایی‌ای که گاهی در عمل اتفاق می‌افتد.
- آثار هنری در نمایشگاه‌های گروهی معاصر، از نظر موضوعی و حتی متصدیانه، شدیداً بی‌مرزند. آن‌ها قابل تعویض و مصرف‌شدنی‌اند؛ امروز در نمایشگاهی با موضوع «پول و بحران» به نمایش در می‌آیند، فردا درباره‌ی «فلسفه‌ی ابژه‌محور»، و پس‌فردا در مورد «جنبش اشغال وال‌استریت». اما این تعویض‌پذیری، به خودِ آثار مربوط نیست، بلکه به محتوای آنها ربط دارد. وقتی محتوا قابل تعویض باشد، اثر هنری بی‌تعین می‌شود. چیزی که روابط میان آثار هنری را از قبل تعیین می‌کند، حتی پیش از آنکه هنرمندان بخواهند آن را پیچیده‌تر یا اساساً نقض کنند، همان بیانیه‌ی مطبوعاتی به‌عنوان رکنِ تصمیم‌گیرنده وارد میدان می‌شود. در چنین محیطی، تنها تا حدی می‌توان مرزها را پیچیده یا اساساً نقض کرد. این کار نه‌تنها سازشی عملی است که هنرمند می‌تواند آن را به فرصت تبدیل کند، بلکه نشانه‌ای از تسلیم و کنار گذاشتن ادعاها و مداخلات هنرمند در برابر نیرویی است که مانع تغییر و انحراف آثار هنری می‌شود.

- نکته‌ای که مایکل فرر در مورد «زاویه‌ی دید جالب[7]» بیان می‌کند این است که همان زاویه‌ای که در کاتالوگ‌ها و تفسیرهای متصدیانه به آثار هنری نسبت داده می‌شود، در واقع از ویژگی‌های نظریه‌های فرهنگی پسا_این و پسا_آن است. به عبارت دیگر، آثار هنری از همان ابتدا معنا یا هویت خاصی ندارند و این تفسیرها و زاویه‌ها هستند که آن‌ها را شکل می‌دهند. این زاویه‌ها در نهایت موجب می‌شوند که «مالکیت» معنای آثار، از منظر مفهومی، به‌صورت سطحی به‌دست بیاید و به‌نوعی این آثار تنها از طریق تفسیرهای مختلف قابل درک و مفهوم‌سازی شوند.

کاتالوگ‌ها، به‌عنوان رسانه‌های اصلی ارائه‌ی این زاویه‌های دید تازه، ابزارهایی برای مصادره‌ی فلسفه و تبدیل آن به نظریه‌ای جذاب و ساخت‌یافته هستند. اما نقش آن‌ها تنها به این جنبه محدود نمی‌شود. کاتالوگ‌ها همچنین تضمین می‌کنند که تأثیر دارونمای هنر معاصر_ ایده‌ای که بر اساس آن آثار هنری به‌عمد مبهم و غیرقابل‌فهم طراحی می‌شوند_ همچنان پنهان باقی بماند. این ابهام عامدانه، مخاطب را، که در فضای هنر معاصر به‌نوعی به کارگری فکری بدل شده است، وادار می‌کند تا واکنشی خلاق و جذاب نسبت به اثر نشان دهد، واکنشی که اغلب از مرزهای درک اولیه فراتر می‌رود.

در حالی که گالری، بیانیه‌ی مطبوعاتی و فضای نمایشگاه مخاطب را به واکنش وامی‌دارند، کاتالوگ نقشی مکمل ایفا می‌کند: واکنشی که در ابتدا سطحی به نظر می‌رسد، از طریق کاتالوگ به شکلی ضمنی پذیرفته شده و به‌عنوان تجربه‌ای واقعی و ارزشمند جلوه‌گر می‌شود. زمان دریافت کاتالوگ نیز اهمیت ویژه‌ای دارد؛ اگر این سند پیش از تعامل مخاطب با اثر هنری به دست او برسد، می‌تواند تجربه‌ی او را خاص‌تر کند. در عین حال، کاتالوگ این ظرفیت را دارد که تأثیر خود را به زاویه دیدی تازه و جذاب تبدیل کند، زاویه‌ای که نه‌تنها به تثبیت اصول انتقادی کمک می‌کند، بلکه در هدایت جریان‌های مالی نیز نقش مؤثری ایفا می‌کند.

زاویه‌های دید «جالب» در دنیای هنر دقیقاً شبیه به نسخه‌های کپی‌شده از بدیل‌های کاذب نئولیبرال هستند، ابزارهایی که تلاش می‌کنند مشکلات واقعی را نادیده بگیرند و به جای آن، با ایجاد اثرات ظاهری درمان، به مخاطب این احساس را منتقل کنند که همه‌چیز حل شده است. این رویکردها برای

[7] Interesting Perspective

جبران کمبود عمق و دلیل واقعی، پیچیدگی‌های بی‌پایه‌ای می‌سازند که هیچ‌کدام از مشکلات اساسی را حل نمی‌کنند. اگر کسی این رویکردها را نپذیرد و از آن‌ها انتقاد کند، ممکن است به عنوان فردی ناآگاه یا حتی بی‌رحم به نظر بیاید. اما همین ابهام در مفهوم «پیچیدگی»، نشان‌دهنده‌ی تهی بودن آن از هرگونه معنا و عمق است. این نوع پیچیدگی فقط یک واژه‌ی به‌روز برای پنهان کردن مفاهیم واقعی است.

بدیل‌های کاذب و زاویه‌های دید جالب ابزارهایی هستند که اثر مه‌آلود آن‌ها هر نوع آرمان جهان‌شمولِ واقعی را خفه کرده و هر گونه انتخاب عمل واقعی که بتواند وضعیت موجود را به چالش بکشد، مسدود می‌کند. در مواجهه با این بدیل‌های کاذب و زاویه‌های دید جالب، باید خطاب به نئولیبرالیسم و دنیای هنر بگوییم: «ممنون، ما با احترام از بازی‌های شما کنار می‌کشیم.» نباید به بدیل‌های کاذب توجه کرد؛ باید آن‌ها را نادیده گرفت و از آن‌ها به‌عنوان تمرینی برای آزادی منفی یا آزادی از... استفاده کرد. برای مقابله با قدرت، نباید با قواعد آن وارد چالش شد. برای یافتن راه فرار، باید به‌طور تاکتیکی از تله‌ها اجتناب کرد، نه اینکه در برابر آن‌ها تسلیم شویم. برخی تله‌ها راه فرار دارند، در حالی که برخی دیگر به‌ظاهر پیشنهاد فرار و رسیدن به هوای تازه، واحه یا فضای آزاد را می‌دهند، اما در حقیقت خود بخشی از منطق به دام انداختن هستند. دنیای هنر معاصر از نوع دوم است. آنچه که پیشنهاد می‌دهد، وعده می‌دهد، به چالش می‌کشد یا حتی با همدستی سعی در از بین بردن آن دارد، خود جزئی از منطق به دام انداختن است.

نئولیبرالیسم و دنیای هنر معاصر از نظر اجتماعی و سیاسی آسیب‌زننده هستند، زیرا تخیل را از طریق بدیل‌های کاذب، انتخاب‌های ساختگی و زاویه‌های دید جالب به دام می‌اندازند. هدف از تخیل این است که فجایعی برای تفکر ایجاد کند و هدف از تفکر در ارتباط با تخیل این است که از محدودیت‌های آن فراتر رود. حلقه‌ی بازخورد بین تفکر منطقی و تخیل، راه‌های خروج را روشن کرده و الهام‌بخش حالت‌های جدید عمل یا یافتن فرصت‌هایی فراتر از منابع و امکانات فعلی است. اما وقتی تخیل به رژیم بدیل‌های کاذب و انتخاب‌های ارزان هدایت می‌شود، حلقه‌ی بازخورد بین تفکر و تخیل عملاً از کار می‌افتد. تسلط بر این حلقه به نوبه‌ی خود تأثیر ویژه‌ای بر حلقه‌ی اصلی بین تفکر و عمل می‌گذارد. از این پس، به نظر می‌رسد که همه‌ی اعمال به نوعی آزادی‌بخش‌اند، حال آنکه هیچ‌کدام نیستند. به طور خلاصه، فراوانی بدیل‌های کاذب که تحت عنوان آزادی لیبرال ارائه می‌شود، موجب کمبود نهایی بدیل‌های واقعی می‌شود و به یک قاعده برای تفکر و عمل تبدیل می‌کند که هیچ‌گونه بدیلی وجود ندارد.

این همان چهره‌ی واقعی رئالیسم سرمایه‌داری است که در آن بدیل‌های واقعی تنها فانتزی‌هایی بیش نیستند. به همین ترتیب، استناد به محبوبیت (نه پوپولیسم)، مسئولیت‌پذیری عملی و قابل تعیین، تولیدات تکنولوژیکی و مرزهای فرضی طراحی برای الهام‌بخشی به مسیرهایی خارج از باتلاق‌های منطقه‌ای و جهانی، به عنوان توهمات بی‌پایه و اساس رد می‌شوند. چرا که در مقایسه با تجارت واقعی فروش مبلمان گران‌قیمت با معانی عمیق به افراد ثروتمند، هر گونه تلاش تخیلی برای طراحی و عمل جمعی فقط یک رؤیا و خیال است.

در فرهنگ امروز، هیچ چیزی پیچیده‌تر از وضعیتی نیست که در آن قرار داریم، چرا که بدیل‌های کاذب بیشتر از هر چیزی آن را غبارآلود کرده‌اند. اما همان‌طور که فِرِر اشاره می‌کند، مأموریت این است که این مه را منجمد کرده و به قطعات کوچکتر تقسیم کنیم، تا بتوانیم تکه‌های شکسته را برداریم و به دقت بررسی کنیم. همچنین باید رسانه‌ای که دنیای هنر یا نئولیبرالیسم از آن طریق نقد را منحرف می‌کنند و به سمت دیگری هدایتش می‌کنند تا از شدت تأثیر نقد بکاهند، بی‌اثر کنیم. برای شکافتن این پدیده‌ی پیچیده، باید ساختار بخش‌بندی‌شده‌اش را شناسایی کرده و با همکاری جمعی، از تغذیه روزانه‌اش که همان انحراف تقصیر است، محرومش کنیم. سپس باید آن را تکه‌تکه کنیم. آنچه این بخش‌ها را به هم متصل می‌کند، جریان مالی است که آثار هنری را به نشانه‌هایی برای گردش نوع خاصی از سرمایه تبدیل می‌کند. تا زمانی که این پیوند مالی برقرار باشد، و منافع مالی در میان باشد، نقد واقعی آثار هنری همیشه به تعویق می‌افتد و از بین می‌رود. اگر فاش‌سازی به معنای آزادی نقد واقعی باشد، و اگر مرز پذیرش نقد زمانی باشد که آن را به یک وظیفه‌ی مالی تقلیل می‌دهند، باید هوشیار باشیم که این فاش‌سازی، نقد را از ماهیت اصلی‌اش تهی نکند. این فاش‌سازی، که به جای پرداختن به تضادهای درونی آثار هنری، تنها به واقعیت گردش آن‌ها به‌عنوان ارزش مبادله‌ای توجه می‌کند، چیزی فراتر از نقد محتوا یا آشکارسازی نبود آن است. در واقع، این نقد در پی آن است که ارتباط میان زیرساخت مالی و محتوای هنری را شناسایی کرده و آن را مختل یا از میان بردارد. زمانی که نقد محدود شود، به تبلیغی پنهان تبدیل می‌گردد و خودانتقادی نیز به رفتاری در چارچوب نقدی که صرفاً اقتصادی و مقرون به صرفه است تنزل می‌یابد ــ فرایندی که بیشتر به ارزیابی ریسک مالی می‌پردازد تا اندیشیدن و تأمل کردن.

در مهی که از ترکیب بدیل‌های کاذب و دیدگاه‌های سطحی شکل گرفته است — و همچون بازتابی غیرعادی از خودشیفتگی غیرعادی، بدن پراکنده‌ی یک بادیه‌نشین را به ذهن متبادر می‌کند ــ خوداندیشی

دیگر صرفاً به ادعایی نادرست محدود نمی‌شود. بلکه به حرکتی پنهان و فریبنده بدل می‌شود که در آن، سرمایه به‌عنوان عنصری درونی در اثر هنری تحلیل می‌شود. در این حرکت پنهان، وضعیتی که در ظاهر مانعی بر سر راه تفکر است، به شکلی متناقض به لحظه‌ای برجسته از تفکر انتقادی تبدیل می‌شود. اما خوداندیشی مبتنی بر ریسک در دنیای هنر به نقطه‌ای می‌رسد که تفکر دیگر چیزی فراتر از درکی مالی و درونی‌شده از خود نیست. در تلاش برای نفوذ به لایه‌های زیرین ـجایی که «اختلال بحران‌زای پول و مواد» رخ می‌دهدـ این درک مالی، مانند زخمی محدودکننده، از توانایی تفکر انتقادی می‌کاهد. سطحی که تفکر برای استقرار خود انتخاب می‌کند، به بستری برای سرکوب تبدیل می‌شود، جایی که زخم ناشی از سلطه‌ی سرمایه به‌وضوح نمایان است. در این نقطه‌ی عمل، کیوریتور یا هنرمند، در عین اذعان به پیامدهای دخالت‌های مشکوک خود و رنج بردن از آن‌ها، همزمان درخشش این دخالت‌ها را در روابط شکننده‌ی میان اثر هنری و ارزش پنهان آن تجربه می‌کند. اما تلاش برای رویارویی با امر مالی درونی، خوداندیشی انتقادی در هنر را به بازتولید همان سرکوبی سوق می‌دهد که قصد مقابله با آن را داشت. این فرآیند به پیچیدگی‌های بیشتری از «نمایش و جداسازی» دامن می‌زند. هنرمند یا کیوریتور، با تمرکز افراطی بر تفکر پیرامون امر مالیـ مادی خود، حساسیتی به ریسک پیدا می‌کند که او را از نقد واقعی و رهایی‌بخش دور می‌سازد. نتیجه این است که او، به‌جای کنش‌گری در عرصه‌ی نقد، به تماشاگری ناتوان و ناخودآگاه در برابر همان وضعیت مهارکننده‌ای تبدیل می‌شود که می‌خواست آن را تحلیل کند. این تماشاگر ناتوان، همان فردی است که در دنیای هنر معاصر به‌عنوان تماشاگر ایده‌آل و «مسئول» معرفی می‌شود. بااین‌حال، تصویر این تماشاگر ناتوان، پشت نقاب گالری‌دار، کیوریتور، مدیر موزه یا هنرمند پنهان است ـ کسانی که بی‌توجه به بُعدِ اخلاقی، نمایشگاه‌ها یا آثاری را سامان می‌دهند که بر «همدستی‌های اغواگرانه» میان هنر و سرمایه‌ی امروز یا هنر و تکنولوژی فردا تأکید دارند.

پول غیرعادی نامی پنهان دارد: «ماده». اما این عشق پنهان، تنها زمانی جرأت ابراز خود را پیدا می‌کند که از طریق ارجاعی مشترک و متقابل به مادی‌گرایی مبهم و غیرقابل فهم بیان شود. در هنر معاصر، «ماده» به‌عنوان یک آواتار کدگذاری‌شده عمل می‌کند که اصالت هنر را تایید می‌کند. این ماده، واسطه‌ای چندوجهی و همه‌جانبه است که واقعیت مالی را به مجموعه‌ای از کارکردها تبدیل می‌کند: وسیله‌ای قابل‌حمل، شیئی ملموس، مفهومی انعطاف‌پذیر، بستری نمایشی برای تخیل و حتی یک آزمایشگاه برای خلاقیت هنرمند ـ و این همه، با تسلطی کامل بر آن. بااین‌حال، از آنجا که هنر در نوع خاصی از تجربه

ریشه دارد که خود را تعریف می‌کند، تنها می‌تواند به ویژگی‌های ظاهری و عملکردی آنچه دیده می‌شود دسترسی داشته باشد. اما برای اینکه هرگونه مداخله یا دستکاری مادی ممکن شود، ابتدا باید ماده قابل درک باشد. این قابلیت درک، که مداخله و دستکاری را توجیه می‌کند، تنها از طریق دسترسی به لایه‌های توضیحی و سازمان‌دهی مختلف امکان‌پذیر است ــ لایه‌هایی که خود، مادی‌گرایی را تعریف و شکل می‌دهند.

هر یک از این لایه‌های توضیحی‌ــ سازمانی، عملکردها و توضیحات خاص خود، نظام‌های توصیفی ویژه، مسیرهای بهینه‌ی استنتاج و ارزش‌های منحصربه‌فردی دارند که آن‌ها را از دیگر سطوح جدا می‌سازد. این لایه‌بندی، مرزهای درک ماده و معنای مادی‌گرایی را تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، مادی‌گرایی در سازمان‌دهی استنباطیِ سطوحِ مختلفِ عملکردی، توضیحی و توصیفی غیرقابل گسترش است. هنر نمی‌تواند به این سطوح توضیحی دست یابد مگر اینکه مدل‌های ظاهری خود را فراتر برده یا از مدل‌های علوم بنیادی و اجتماعی‌ــ سیاسی استفاده کند. از آنجا که هنر صرفاً عاملی مکان‌مند در تفکر و عمل است، تنها می‌تواند از مدل‌های موجود در دیگر رشته‌ها بهره بگیرد ــ آن‌هم بدون آنکه بتواند تمامیت مفهومی یا مفروضات مالی آن‌ها را به چالش بکشد یا تغییر دهد. هنر از لحاظ فیزیکی توانایی دسترسی به لایه‌های توضیحی مختلف ماده یا هدایت پیوندهای پیچیده میان آن‌ها را ندارد. بنابراین، آنچه از مادی‌گرایی برای هنر باقی می‌ماند، همان «چیزها» هستند ــ سطحی‌ترین و ابتدایی‌ترین توصیفات عملکردی و مفهومی که اغلب تضعیف شده و فاقد عمق‌اند. این تعامل نظری و عملی هنر با ماده و مادی‌گرایی در واقع، دنیایی متناقض و ضعیف از «چیزها» است. دنیایی که آن‌قدر از لحاظ توصیفی فقیر و از نظر مفهومی ضعیف است که حتی نمی‌تواند هویت «چیز بودن» خود را به‌درستی درک کند. مهاجرت فصلی هنر معاصر به سمت هستی‌شناسی ابژه‌محور، نتیجه‌ای اجتناب‌ناپذیر از این مادی‌گرایی فقیر اما فراگیر است. همه آنچه هنر می‌داند یا تلاش می‌کند بداند، تنها در حد مواد گمنام و مادی‌گرایی‌ای جدید باقی می‌ماند ــ مادی‌گرایی‌ای که چیزی بیش از تأکید بر «اصالت ماده» نیست و عملاً بر اهمیت ظاهری آن تکیه دارد.

این مرکزیت مادی‌گرایی در هنر معاصر آن‌چنان فراگیر شده که تمثیل بدن بندبند را به تصویر می‌کشد: هنرمندی که بدن بندبندش چرخه‌ای مبهم و پیچیده از تعاملات مالی «چیزها» را بازتاب می‌دهد. هر چیزی که وارد این چرخه می‌شود، از آن خارج می‌شود، و هر آنچه خارج می‌شود، دوباره به آن بازمی‌گردد.

این بدن بندبند، از زوائد مالی و مواد رنگی که در مدار آن جریان دارند تغذیه می‌کند، حال آنکه هر حلقه از این زنجیره، وضعیتی حتی ناخوشایندتر از حلقه‌ی قبلی را تجربه می‌کند.

با این حال، توصیف مؤثر ماده تنها زمانی ممکن است که سطوح مختلف توضیحی آن درک شوند. هر مداخله یا تغییری که بخواهد به‌طور کارآمد عمل کند، نیازمند سازمان‌دهی دقیق این توصیفات است. بنابراین، مادی‌گرایی تنها زمانی می‌تواند فراگیر و گسترده باشد که این سطوح توضیحی به هم فشرده شده و نقش‌های توصیفی‌شان کم‌رنگ شود، پیچیدگی‌های سازمانی آن‌ها کاهش یابد، و ظرفیت اثرگذاری یا مداخله‌ی آن‌ها از بین برود. به‌عبارت دیگر، مادی‌گرایی همه‌جا حاضر است، چرا که در عین بی‌تفاوتی، عناصر آن با هم درآمیخته‌اند.

از آنجا که تنها سطوح توضیحی ماده‌اند که امکان درک، توصیف و مداخله را فراهم می‌کنند، مادی‌گرایی گسترده در دنیای هنر، در واقع بازتاب نقص‌های توصیفی و عملیاتی آن است. در چنین وضعیتی، چگونه هنرمندان می‌توانند به مداخلات انتقادی یا حتی بی‌طرفانه فکر کنند، در حالی که حتی در مداخلات کیوریتوری آثار خود، توانایی دخالت مؤثر در مادی‌گرایی و مواد ناشناخته را ندارند؟

[حالا] شاید این پرسش پیش بیاید: چرا برای انجام مداخله باید درباره‌ی سطوح مختلف توضیحی آگاه باشیم؟ مگر هنر خودش دستورالعمل‌هایی خودجوش و مستقل ندارد؟ این پرسش درواقع ما را به موضوع اصلی هدایت می‌کند: چرا برای انجام هر کاری نیازمند دانش هستیم؟ نسخه‌نویسی خودجوش و بدون تکیه بر توضیح، چیزی جز بازسازی کلیشه‌ای از داده‌ها نیست. حتی ابتدایی‌ترین توصیفات نیز، در نهایت، مبتنی بر نسخه‌های حداقلی هستند؛ همان دستورالعمل‌های ساده‌ای که «بایدها» را عرضه می‌دارند.

مداخله‌ای مؤثر تنها زمانی ممکن است که سلسله‌مراتبی دقیق از سطوح توضیحی و توصیفی وجود داشته باشد و این سطوح از طریق پیوندهایی منطقی و استنباطی به یکدیگر متصل شوند. به زبان دیگر، نسخه‌نویسی یعنی سازمان‌دهی کارآمد همین سلسله‌مراتب، که ضمن آشکار کردن تفاوت‌ها و ناهماهنگی‌های میان توصیفات و نسخه‌ها، آن‌ها را به دانشی معنادار تبدیل می‌کند.

هنر برای رسیدن به این هدف، باید دانش‌های توصیفی خود را با دانش‌های مدرن هم‌راستا کند. مداخله در این معنا صرفاً به معنای بازتنظیم توصیف‌ها نیست، بلکه نیازمند هماهنگی آن‌ها با منابع جدید دانش

نیز هست. این فرآیند، با تغییر در نحوه‌ی اتصال سطوح توضیحی و عملکردی به یکدیگر، امکان بازتعریف مسیرها و ایجاد شیوه‌های تازه را فراهم می‌کند.

همان‌طور که جیمز وودوارد اشاره کرده است، مداخلات بر اساس بررسی ساختارهای علی پیش می‌روند و منجر به ایجاد رویدادها می‌شوند. حتی مداخله‌ای که ظاهراً چیزی را به‌طور مستقیم نسخه‌نویسی نمی‌کند، در بطن خود، ساختاری سازمان‌یافته و هدفمند دارد. از سوی دیگر، توصیف‌هایی که بدون نسخه‌نویسی باقی بمانند، به پذیرش منفعلانه ختم می‌شوند، و نسخه‌نویسی بدون پشتیبانی توصیفی، صرفاً یک خیال خام است.

به نظر می‌رسد که دنیای هنر امروز، با نسخه‌های سطحی و کم‌عمق خود، بیشتر به طراحی‌های کلی بسنده می‌کند؛ طرح‌هایی که فاقد عمق و ارتباط با دانش‌های نوین هستند. برای آنکه هنر بتواند نقشی مؤثر و ماندگار ایفا کند، باید توصیفات خود را به‌طور جدی بازنگری و با منابع دانشی جدید هماهنگ کند تا امکان مداخلات عمیق و پایدار فراهم شود.

محیطی که به تأخیر در مداخله به‌عنوان نوعی مداخله افتخار می‌کند، نه فضایی برای ساخت و ساز است و نه ابزاری برای رشد و پیشرفت جمعی. چنین محیطی تنها زمینه‌ای برای رکود و توقف است. مشکل در اینجا نه خود سیستم، بلکه دشمنان آن هستند. سیستم در واقع مجموعه‌ای پویا از تمایلات موضعی و جهانی است که از طریق اختلالات ضدبنیادگرایانه تکامل می‌یابد. این سیستم می‌تواند اختلالات موضعی را به فرصت‌هایی برای بازسازی و اختلالات جهانی را به نقاط گسستی برای تغییرات بنیادین تبدیل کند.

زمانی که سیستم به‌عنوان یک ساختار طراحی‌شدنی و فرضی پذیرفته شود، می‌تواند به بستری برای رشد جمعی، آزادی و عدالت تبدیل شود. بنابراین، هر نسخه‌ای که هدفش آزادی و رشد جمعی باشد، هرگز فرمان خروج از سیستم را در قالب **نگرش منفی جمعی** یا **نفی جمعی** صادر نمی‌کند.

اما مشکل اینجاست که دنیای هنر یک سیستم نیست. این جهان نمی‌تواند از طریق مدیریت اختلالات خود را بازآفرینی کند، نیازی به آشفتگی ندارد و از بازآرایی بنیادین پارامترهایش برای بازتعریف رفتار خود دوری می‌کند. دنیای هنر به‌جای تمرکز بر آینده، از بقایای گذشته و حال تغذیه می‌کند.

خروج از دنیای هنر به معنای تسلیم یا بازگشت به بدویت نیست. دنیای هنر یک سیستم نیست، بلکه یک فضای کوچک، محدود و خودمحصور است؛ یک دام. برای آنکه دوباره بتوانیم درباره‌ی آزادی فکر کنیم، ارزش تخیل را بازگردانیم و تغییرات اساسی ایجاد کنیم ـخواه این تغییرات سریع باشند یا تدریجیـ باید از این دام بگریزیم، نه اینکه در آن باقی بمانیم. تا زمانی که خود را با این محیط محدود سازگار کنیم، نمی‌توانیم امیدوار باشیم که هنر را به ابزاری برای رشد جمعی و تأثیرگذاری واقعی تبدیل کنیم. این کشتی باید غرق شود تا بتوانیم از آن رها شویم.

بیایید یک گام به عقب برداریم و یک سؤال جدی بپرسیم: وقتی که در «هزارپای انسانی» گرفتار شده‌ایم، چه باید کرد؟

وظایف مهم و سرنوشت‌سازی پیش روی ما قرار دارند که باید با دقت و به‌صورت مرحله‌به‌مرحله انجام شوند: ترویج مسئولیت‌پذیری، بازگرداندن جایگاه فعال هنرمندان در برابر دخالت‌های کیوریتوری، مقابله با «بی‌قیدی مفهومی» که تحت عنوان خلاقیت ترویج می‌شود، کنار گذاشتن سرمایه‌گذاری بر دیدگاه‌های صرفاً جذاب، تقویت نقدی بی‌رحمانه اما سازنده، و ایستادگی در برابر رویکردی که هنر را به سطح یک «موضوع» تقلیل می‌دهد.

این وظایف، هرچند سنگین و زمان‌بر هستند، اما اگر با دقت و تمرکز به آن‌ها پرداخته شود، می‌توانند مه سنگینِ بی‌هدفی و ابهام را از میان بردارند. در چنین شرایطی، فرصتی برای یافتن راه‌حل‌های واقعی و عملی فراهم خواهد شد.

دوستان عزیز، همه‌ی ما که به دنیای هنر وابسته‌ایم، در واقع قهرمانان بی‌پایان ژست‌های توخالی هستیم. [ما] هنر را به آخرین پناهگاه خودشیفتگی انسان تبدیل کرده‌ایم، و اکنون دنیای هنر تبدیل به ارگانی از ریا و بی‌صداقتی شده است. شاید شما فکر کنید که استثنا هستید، اما نه، نیستید. در «هزارپای انسانی» هیچ «منِ» استثنایی وجود ندارد. هیچ راهی برای اشاره به دنیای بیرون نیست، مگر با جلوگیری آگاهانه از انحراف و ایجاد همبستگی و جمع‌گرایی مسئولانه.

این هزارپا از انحراف تغذیه می‌کند و آن را به نوعی تسلیم یا قدرت دست‌نیافتنی تبدیل می‌کند که مانع عمل می‌شود، زیرا همیشه از رویارویی می‌گریزد. اما جمع‌گرایی روش‌مند تنها یک تلاش دشوار و یک رفتار قاطعانه است که نقطه‌ی آغاز آن، پذیرش مسئولیت‌های فردی است.

جمع‌گرایی به این معنا نیست که در قالب‌های از پیش‌ساخته‌شده یا برچسب‌هایی مانند «کیوریشن» یا «رهایی از فردیت» جمع شویم. این قالب‌های مصنوعی تنها تلاش برای ایجاد جمع‌گرایی واقعی را مختل می‌کنند، مسئولیت را از میان می‌برند و اقدام جمعی را ـکه برای پیشرفت و تغییر ضروری استـ تضعیف می‌کنند.

وقتی از فرصت ساختن جمع‌گرایی واقعی محروم می‌شویم، توانایی‌های حیاتی که برای پیوند دادن اندیشه به عمل ضروری هستند، معلق می‌مانند. این توانایی‌ها برای ایجاد جهت‌گیری‌های معنادار و ایده‌های بهتر از آنچه اکنون داریم، اهمیت دارند. فلاکت زمانی به‌وجود می‌آید که پیشرفت از طریق ممانعت از جمع‌گرایی به‌عنوان تلاشی هدفمند و ساختنی متوقف می‌شود. پیشرفت تنها زمانی ممکن است که نه به خاطر، بلکه علیرغم زمینه‌های از پیش‌ساخته‌شده برای گردهمایی رخ دهد.

این نقد ممکن است به نظر یک شوخی بی‌ضرر بیاید که فرد مجبور است با لبخند عصبی به آن واکنش نشان دهد. اما هیچ چیزی در رنج انسانی و مشارکت در آن خنده‌دار نیست. این نه یک دیدگاه جالب است و نه حقیقتی است که بتوان آن را منحرف کرد؛ بلکه حقیقتی اجتناب‌ناپذیر در دنیای معاصر است.

منبع:

https://tripleampersand.org/the-human-centipede-a-view-from-the-art-/world