

توپولوژی هنر معاصر

بوریس گرویس | صالح نجفی



یادداشت ترجمه: توپولوژی براساس ریشه‌ی یونانی اجزای تشکیل دهنده‌ی واژه، توپوس به معنای مکان و لوگوس به معنای عقل، مترادف با «مکان‌شناسی» است اما این معادل وافی به مقصود نیست. توپولوژی شاخه‌ای از ریاضیات جدید است که به مطالعه‌ی خواصی می‌پردازد که در خلال تغییر شکل‌ها و پیچ خوردن‌ها و کش آمدن‌های اشیا ثابت می‌مانند. البته پاره‌کردن مشمول این قاعده نیست. دایره به لحاظ توپولوژی هم‌ارز بیضی است، زیرا وقتی دایره کش می‌آید ممکن است به بیضی بدل شود و گره هم هم‌ارز بیضی فضایی [1]. به همین قیاس، مجموعه‌ی همه‌ی مواضع ممکن عقربه‌ی ساعت‌شمار یک ساعت به لحاظ توپولوژی هم‌ارز یک دایره است (یعنی منحنی یک بُعدی بسته‌ای که هیچ تقاطعی ندارد و می‌تواند در فضای دوبعدی حک شود)، مجموعه‌ی همه‌ی مواضع ممکن عقربه‌های ساعت‌شمار و عقربه‌شمار وقتی با هم در نظر گرفته شوند هم‌ارز سطح یک چنبره [2] است (یعنی سطحی دوبُعدی که می‌تواند در فضای سه‌بعدی حک شود)، و مجموعه‌ی همه‌ی مواضع ممکن عقربه‌های ساعت‌شمار و دقیقه‌شمار و ثانیه‌شمار اگر با هم در نظر گرفته شوند هم‌ارز شی‌ای سه‌بعدی. در بین اصحاب ریاضیات درباره‌ی توپولوژی لطیفه‌ای رایج است:

سؤال: توپولوژیست به چه کسی می‌گویند؟

جواب: به کسی که متوجه تفاوت کیک دونات با یک فنجان قهوه نمی‌شود.

توپولوژی با مطالعه‌ی منحنی‌ها و سطح‌ها و دیگر اشیا در سطوح مستوی و فضاها‌ی سه‌بعدی آغاز شد. یکی از آرای محوری در توپولوژی این است که اشیای فضایی نظیر دایره‌ها و کره‌ها را می‌توان اشیایی فی‌نفسه قلمداد کرد و شناخت اشیا از چگونگی «بازنمایی» یا «حک کردن» آن‌ها در فضا مستقل است. برای مثال، این گزاره که «اگر نقطه‌ای را از دایره‌ای حذف کنید پاره‌خطی به دست می‌آورد»، همان قدر درباره‌ی دایره مصداق دارد که درباره‌ی بیضی و حتی درباره‌ی دایره‌های گوریده یا گره‌خورده، زیرا این گزاره فقط ناظر به خواص توپولوژیک است.

با این مقدمه معلوم می‌شود وقتی از توپولوژی هنر معاصر سخن می‌گوییم منظورمان آن دسته خواص «هنر معاصر» است که در طی تغییر شکل‌های گوناگون مصادیق این مفهوم ثابت می‌مانند و حفظ می‌شوند.

امروزه اصطلاح «هنر معاصر» صرفاً نام هنری نیست که در زمان ما تولید می‌شود؛ هنر معاصر امروز نشان می‌دهد امر معاصر از آن حیث که معاصر است چگونه خود را نمایان می‌کند. یعنی عمل بازحاضر سازی حال حاضر. بدین لحاظ، هنر معاصر با هنر مدرن تفاوت دارد: هنر مدرن معطوف به آینده بود. هنر معاصر با هنر پسامدرن هم تفاوت دارد: هنر پسامدرن تأملی تاریخی در باب پروژه‌ی هنر مدرن بود. «هنر معاصر» معاصر، حال حاضر را برتر از آینده و گذشته می‌شمارد. بنابراین، به نظر می‌رسد برای توصیف صحیح ماهیت هنر معاصر باید رابطه‌ی آن را با پروژه‌ی هنر مدرن و ارزیابی دوباره‌ی آن پروژه را توسط هنر پسامدرن مشخص کنیم.

مفهوم محوری هنر مدرن مفهوم خلاقیت بود. فرض بر این بود که هنرمند خلاق اصیل پیوند خود را از بیخ و بن با گذشته قطع می‌کند، گذشته را محو و نابود می‌کند و می‌کوشد به درجه‌ی صفر سنتی هنری دست یابد. و با این کار، آغازی نو برای آینده‌ای نو رقم بزند. اثر هنری محاکات مدار [3] سنتی در معرض تکاپوی ویرانگر و سنت‌شکن تحلیل و تقلیل قرار می‌گرفت. نیز تصادفی نیست که واژگانی که چهره‌های تاریخی جنبش آوانگارد به کار می‌برند، واژگان سنت‌شکنی و به اصطلاح شمایل‌شکنی است. شعارهای روز چیزهایی از این دست بود: برچیدن بساط سنت‌ها، گسستن پیوند با قراردادها، نابود کردن هنر قدیم، و ریشه‌کن کردن. فعالیت فعالان جنبش آوانگارد استوار بود بر معادله‌ی «خلاقیت عبارت است از نفی» که پیش از ایشان به دست متفکرانی چون باکونین و اشتیرنرو نیچه صورت‌بندی شده بود. استعاره‌های شمایل‌شکنانه‌ی تخریب و تقلیل به قصد ترسیم شمایل‌های آینده مطرح شدند. قرار بود هنرمند تجسم «نهیلیسم فعال» باشد. هیچی که منشأ همه چیز می‌شود. ولی آخریک هنرمند تنها چگونه می‌تواند ثابت کند که به راستی و به وجهی اصیل خلاق است؟ معلوم است که هنرمند فقط از یک طریق می‌تواند خلاق بودن خود را بدین معنی نشان دهد: باید نشان دهد که در مسیر تقلیل و تخریب شمایل‌های سنتی تا چه حد پیش رفته و کار خودش تا چه حد بنیادستیز و شمایل‌شکن است. اما برای تشخیص اینکه یک تصویر معین به راستی تا چه حد شمایل‌شکن است باید بتوانیم آن را با تصویرهای سنتی، با شمایل‌های گذشته، مقایسه کنیم؛ وگرنه، تلاش برای

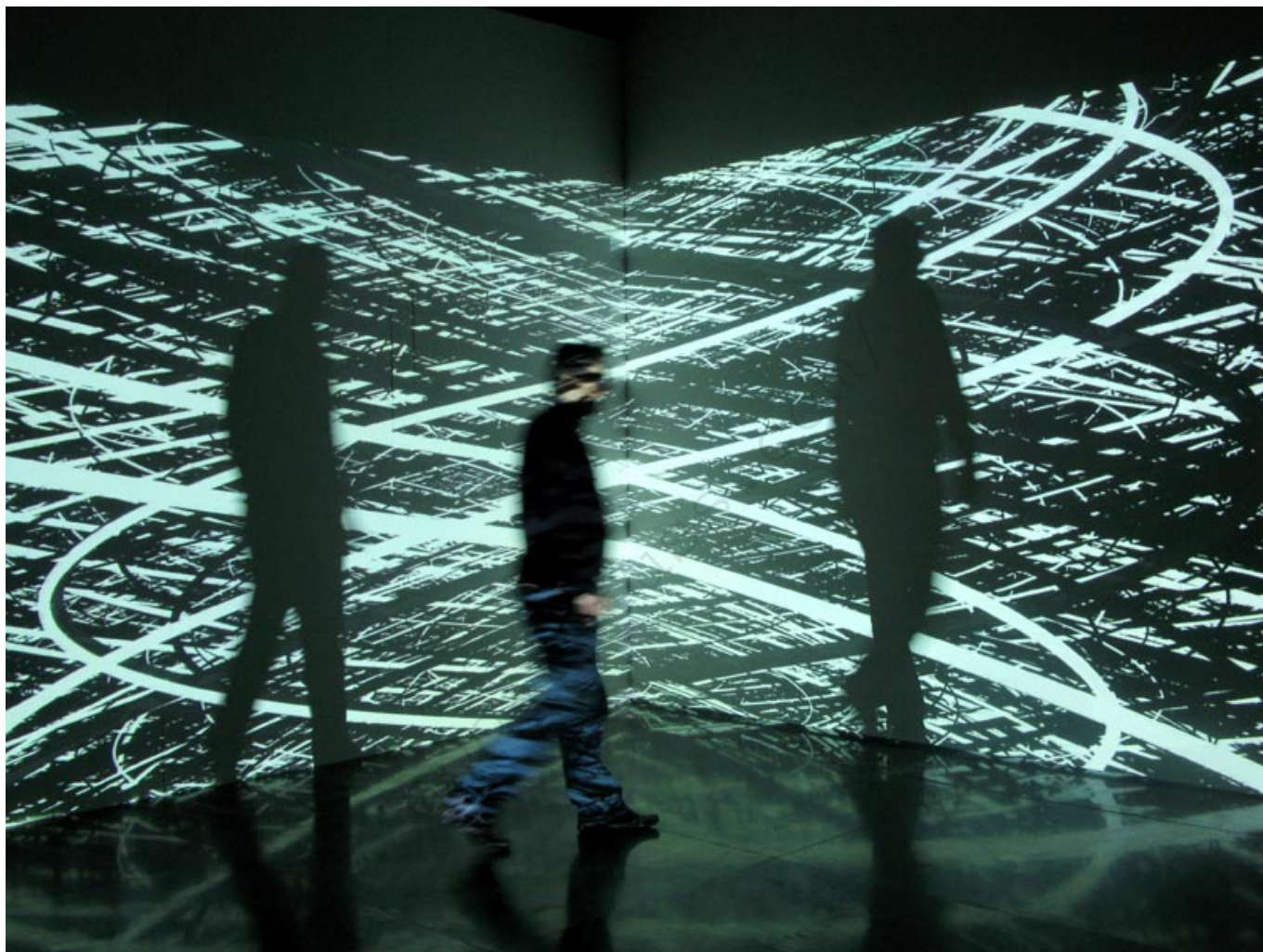
تخریب نمادین تلاشی ناموجه خواهد ماند.

بنابراین، تشخیص اینکه اثری شمایل‌شکن، خلاق و نو است یا نه در گرو مقایسه‌ای دائمی با آثار سنتی، با امر قدیم، است. فقط نگاهی مطلع از تاریخ هنر و پرورش‌یافته در موزه‌ها می‌تواند آثار شمایل‌شکن و نو را تشخیص دهد. از همین روست که، به طرزی خارق اجماع، هرچه بیشتر بخواهید خود را از قید سنت هنر برهانید، بیشتر تابع منطق حاکم بر روایت تاریخ هنر و گردآوری آثار گذشته در موزه‌ها می‌شوید. عمل خلاق اگر رستی شمایل‌شکن تلقی شود مستلزم بازتولید مداوم بستری است که این عمل بتواند در آن منشأ اثر شود. این نوع بازتولید از همان ابتدا عمل خلاق را آلوده می‌کند. حتی می‌توان گفت، براساس/در شرایط فعلی موزه‌های مدرن، نو بودن هنری که تازه تولید شده و آثار نوساخته پس از تولید آن‌ها تعیین نمی‌شود. یعنی پس از مقایسه با هنر قدیم. این مقایسه عملاً پیش از ظهور یک اثر هنری نو، بنیادستیز و شمایل‌شکن صورت می‌بندد. و در واقع همین مقایسه است که به وجهی مجازی این اثر هنری نو را تولید می‌کند. اثر هنری مدرن پیش از آنکه تولید شود باز نموده/بازحاضر شده و باز شناخته می‌شود. حاصل اینکه تولید آثار مدرنیستی با اتکا به نفی (به عنوان رکن خلق اثر نو) دقیقاً تابع همین بازتولید وسایل مقایسه است، بازتولید یک روایت خاص از تاریخ، بازتولید یک مدیوم خاص هنری، بازتولید یک زبان خاص بصری، بازتولید بستر ثابت خاصی برای مقایسه. این خصلت خارق اجماع [4] پروژه‌ی هنر مدرن را شماری از نظریه‌پردازان بازشناختند و وصف کردند و بسیاری از هنرمندان دهه‌ی 1960 و دهه‌ی 1970 در باب آن تأمل کردند. ایشان متوجه این خصلت تکرارشونده‌ی درونی در بطن پروژه‌ی مدرن شدند و همین مسئله به کوشش‌هایی برای بازتعریف این پروژه در دهه‌های اخیر و به تلاش پسامدرن‌ها برای صورت‌بندی معضله‌ی تکرار، بازگویی و بازتولید منجر شد.

تصادفی نیست که جستار اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن نوشته‌ی والتر بنیامین در این دهه‌های پسامدرن‌گرایی این همه نفوذ یافت. این اتفاق، از نظر بنیامین، از آن روی افتاد که بازتولید انبوه و نه خلق امر نو. مفهوم مدرنیته بود. همان‌طور که مشهور است، بنیامین در جستار خویش به قصد توصیف تفاوت میان روگرفت (کپی) و اصل در وضعیتی که امکان بازتولید کامل تکنیکی آثار هنری وجود دارد مفهوم «هاله» را معرفی کرد. از آن پس، این مفهوم زندگی فلسفی شگفت‌انگیزی پشت سر گذاشته است، عمدتاً در نتیجه‌ی فرمول مشهور «از دست رفتن هاله» که تقدیر اصل آثار هنری را در عصر مدرن وصف می‌کند. بنیامین «از دست رفتن هاله» را دقیقاً از دست رفتن بستر ثابت و دائم و مطمئن یک اثر هنری می‌داند. به اعتقاد او، در عصر ما اثر هنری بستر اولیه‌ی خود را ترک می‌کند و رفته‌رفته به صورت گمنام در شبکه‌ی ارتباطات و بازتولید و توزیع انبوه و توده‌ای به گردش می‌افتد. به عبارت دیگر، تولید فرهنگ توده‌ای از طریق نوعی وارونه‌کردن استراتژی هنر «سطح بالای» مدرنیستی عمل می‌کند: هنر «سطح بالای» مدرنیستی تکرار تصویرهای سنتی را نفی می‌کند اما بستر سنتی تاریخ هنر را دست نمی‌زند. در مقابل، هنر «سطح پایین» این تصویرها را بازتولید می‌کند اما بستر اولیه‌ی آن‌ها را نفی می‌کند، نابود می‌کند. در عصر مدرن یا اثر هنری را نفی می‌کنید یا هاله‌ی آن را، بستر آن را - ولی همزمان هر دو را نفی نمی‌کنید.

تأکید بر از دست رفتن هاله، از یک سو، کاملاً موجه است و یقیناً همسو با قصد کلی متن بنیامین. با این حال، نه چندان از دست رفتن هاله بلکه، بیشتر، ظهور هاله است که به ما مجال می‌دهد تا فهم بهتری از فرایندهای جاری در هنر امروز به دست آوریم، هنری که عمدتاً با رسانه‌ها و مدیوم‌های جدید و تکنیک‌های بازتولید کار می‌کند. تمرکز بر ظهور هاله ممکن است کمک کند تا فهم بهتری به دست آوریم، نه فقط از تقدیر اصل آثار هنری، بلکه همچنین از تقدیر روگرفت

آن‌ها در فرهنگ ما. در واقع هاله، بنا به توصیف بنیامین، فقط به لطف تکنیک مدرن بازتولید به وجود می‌آید. به بیان دیگر، هاله دقیقاً در لحظه‌ای ظاهر می‌شود که دارد محو می‌شود. هاله دقیقاً به همان علت زاده می‌شود که ناپدید می‌گردد. در حقیقت، بنیامین در متن خویش از امکان بازتولید کاملی آغاز می‌شود که دیگر هیچ‌گونه تفاوت («مادی») و قابل بازشناختن بصری میان اصل و روگرفت را روا نمی‌دارد. مسئله‌ای که بنیامین بیان می‌کند این است: آیا حذف هرگونه تفاوت قابل بازشناختن بصری میان اصل و روگرفت در ضمن به معنای تفاوت ماهوی میان این دو است؟ و البته جواب بنیامین به این سؤال منفی است. حذف هرگونه تفاوت قابل بازشناختن بصری میان اصل و روگرفت همواره صرفاً حذفی بالقوه است اما تفاوت دیگری را که میان آن‌ها وجود دارد حذف نمی‌کند، تفاوتی که هرچند نامرئی، مع الوصف بسیار مهم و تعیین‌کننده است: اصل هاله‌ای دارد که روگرفت فاقد آن است. اصل دارای هاله‌ای است، زیرا بستر ثابت و معینی دارد، مکان واضح و مشخصی در فضا؛ اصل از طریق آن مکان مشخص در عین حال در مقام شی‌ای اصیل و یکتا در تاریخ ثبت می‌شود. برعکس، روگرفت مکان مشخصی ندارد و از همین رو فاقد تاریخ است، و از همان ابتدا کثرتی بالقوه است. بازتولید در حکم نابجایی [5] است، قلمرو زدایی؛ بازتولید موجب می‌شود آثار هنری از جای خود خارج شوند و به شبکه‌های گردش‌های انتقال یابند که به لحاظ توپولوژیکی نامعین‌اند [6]. صورت‌بندی‌های متناظر بنیامین بسیار مشهورند: «حتی کامل‌ترین بازتولید یک اثر هنری فاقد یک عنصر مشخص است: فاقد حضور آن اثر در زمان و فضا است، فاقد هستی یکتای آن در مکانی است که دست بر قضا در آن قرار گرفته است». بنیامین در ادامه می‌نویسد: «اینجا و اکنون اصل پیش‌نیاز مفهوم اصالت است.» [7] اما اگر تفاوت میان اصل و روگرفت صرفاً تفاوتی توپولوژیک است. اگر صرفاً تفاوتی است میان بستری بسته و ثابت و نشان‌دار و هاله‌گون و فضای گشوده و بی‌نشان و بی‌حرمت گردش انبوهی بی‌نام و نشان. آنگاه باید گفت نه تنها عملیات نابجاسازی و قلمرو زدایی اصل آثار هنری امکان‌پذیر است بلکه عملیات جاده‌ی مجدد و بازقلمرو یابی روگرفت‌ها هم ممکن است. ما نه تنها قادریم به یاری تکنیک‌های بازتولید روگرفت‌هایی از اصل آثار هنری تولید کنیم بلکه همچنین قادریم به یاری تکنیک‌های بازجاده‌ی توپولوژیک روگرفت‌ها. یعنی به یاری تکنیک‌های چیدمان [8] از هر روگرفتی یک اثر اصل تولید کنیم.



چیدمان هندسه‌ی نامعقول، اثر پاسکال دامیسی

هنر چیدمان که امروزه در چارچوب هنر معاصر میدان داری می‌کند همچون کوششی برای وارونه ساختن بازتولید عمل می‌کند. چیدمان یک روگرفت را از فضای گشوده و علی‌الادعا بی‌نشان‌گردش بی‌نام و نشان بیرون می‌کشد و آن را-گیرم به طور موقت- در بستر ثابت و پایدار و بسته‌ی «اینجا و اکنون» دارای توپولوژی معین قرار می‌دهد. این یعنی همه‌ی اشیا بی‌که در یک هنر چیدمان جای می‌گیرند اصل‌اند، حتی زمانی، یا دقیقاً زمانی، که در مقام روگرفت‌هایی از اصل بیرون از هنر چیدمان به گردش می‌افتند. آثار هنری در هنر چیدمان به یک دلیل توپولوژیکی ساده اصل‌اند: باید به محل چیدمان برویم تا آن‌ها را ببینیم. و از همه‌ی این‌ها مهم‌تر، هنر چیدمان واریاسیونی دارای رمزگان اجتماعی است از فلانوری (پرسه‌زنی) [9] فردی که بنیامین توصیف کرده است و بنابراین مکانی است برای هاله، برای «اشراق بی‌حرمت» [10]

بنابراین، رابطه‌ی معاصر ما با هنر را نمی‌توان در «از دست رفتن هاله» خلاصه کرد. راست این است که عصر مدرن تعاملی پیچیده میان نابجاسازی‌ها و بازجاده‌ی‌ها، میان قلمروزدایی‌ها و بازقلمرودهی‌ها، میان هاله‌زدایی‌ها و باز هاله‌بخشی‌ها برقرار می‌سازد. آنچه هنر معاصر را از هنر زمان‌های گذشته متمایز می‌سازد چیزی جز این نیست که اصل بودن یک اثر در زمانه‌ی ما با تکیه به فرم خود آن اثر تثبیت نمی‌شود بلکه از طریق جای گرفتن آن در بستری معین قوام می‌یابد، در یک هنر چیدمان، یعنی از طریق اندراج توپولوژیک یا درج‌شدنش در یک مکان مشخص. بنیامین متوجه

امکان - و در نتیجه، ناگزیر بودن- بازهاله بخشی ها، بازجادهی ها، و اندراج های توپولوژیک جدیدِ روگرفت ها نشد زیرا او هم‌نوا با هواداران هنر سطح بالای مدرن به بستریکتا و تجویزی هنر باور داشت. با این پیش فرض، از دست رفتن بستر یکتا و اولیه ی یک اثر هنری حاکی از آن است که آن اثرهاله اش را تا ابد از کف خواهد داد و بدین سان آن اثر روگرفتی از خودش خواهد شد. بازهاله بخشی به یک اثر هنری تنها مستلزم نوعی حرمت بخشیدن به کل فضای بی حرمت گردش انبوه روگرفت هاست، فرایند گردش که تعیین توپولوژیک دارد، و این حرمت بخشی یا مقدس سازی عملاً پروژه ای فاشیستی و تمامیت خواه خواهد بود. این همان مسئله ی اصلی تفکر بنیامین است: او فضای گردش انبوه روگرفت ها را فضایی کلی و خنثی و همگن می انگاشت. او بر بازشناسی پذیری بصری مستمر تأکید می کرد، بر ثابت ماندن هویت روگرفت ها هنگامی که در فرهنگ معاصر ما به گردش می افتند. اما امروزه، هر دوی این پیش فرض های اصلی متن بنیامین زیر سؤال رفته اند. در چارچوب فرهنگ معاصر، همواره یک تصویر در حال گردش و انتقال از یک مدیوم به مدیومی دیگر و از یک بستر بسته به یک بستر بسته ی دیگر است. می توان مقدار معینی از یک فیلم را در سالن سینما نشان داد، سپس آن را به قالب دیجیتالی درآورد و روی وبسایت شخصی نمایش داد یا در خلال کنفرانسی به عنوان شاهد مثال نشان داد یا در اتاق نشیمن خویش در فضای خصوصی تماشا کرد یا در جریان یک چیدمان در موزه گنجاند. این بریده فیلم بدین ترتیب، از طریق بسترها و مدیوم های مختلف، به قالب های مختلف درمی آید، از راه زبان های مختلف برنامه ریزی، نرم افزارهای مختلف، قاب بندی های مختلف روی پرده یا صفحه ی نمایش، جاگیری های مختلف در فضای یک چیدمان و غیره. آیا در خلال همه ی این تبدیل ها با یک بریده فیلم واحد سروکار داریم؟ آیا سروکارمان با همان روگرفت از روگرفت یکسانی از یک اصل واحد است؟

توپولوژی شبکه های ارتباطی امروز، شبکه های تولید و انتقال و توزیع تصویرها، بی اندازه ناهمگن است. تصویرها پیوسته تبدیل می شوند، بازنویسی می شوند و در مسیری که در خلال این شبکه ها طی می کنند پیوسته از نو تدوین و از نو برنامه ریزی می شوند. تصویرها در هر قدم که در این شبکه ها می پیمایند صورت بصری متفاوتی می یابند. بنابراین، منزلت روگرفتی آن ها بدل به قراردادی فرهنگی و نه چیزی بیش از آن می شود. همچنان که منزلت اصل ها پیش از این قراردادی فرهنگی بیش نبوده است. چنانکه دیدیم، نظر افلاطون این بود که تکنولوژی جدید قادر است که یک روگرفت را هرچه بیشتر به برابری با اصل نزدیک کند. ولی عکس این قضیه رخ داده است. تکنولوژی معاصر در قالب نسلی فکرمی کند و کار می کند. انتقال اطلاعات از یک نسل سخت افزار و نرم افزار به نسلی دیگر منجر به تبدیل و تغییر معنادار اطلاعات می شود. کاربرد استعاری مفهوم «نسل» در سیاق به اصطلاح اینترنت معاصر به همین اندازه که در مورد انتقال اطلاعات دیدیم دشوار است - و چه بسا به مراتب دشوارتر.

ما قادر نیستیم مقام یک روگرفت را به عنوان روگرفت ثابت کنیم همچنان که قادر نیستیم مقام یک اصل را به عنوان اصل ثابت کنیم. هیچ روگرفتی ابدی نیست، همچنان که در دنیای آثار هنری هیچ نسخه ی اصلی ابدی نیست. بازتولید همان قدر آلوده ی اصل بودن می شود که اصل بودن آلوده ی بازتولید. یک روگرفت وقتی در بسترهای مختلف به گردش می افتد بدل به دنباله ای از اصل های مختلف می شود. هر تغییری در بستر و هر تغییری مدیوم را می توان به منزله ی نفی منزلت روگرفت در مقام روگرفت تعبیر کرد، هر تغییری در بستر و مدیوم را می توان حمل برگسستی ماهوی کرد، آغازی نو که درهای آینده ای نو را باز می کند. از این حیث، روگرفت هرگز به واقع روگرفت نیست بلکه همواره یک اصل نو در بستری نو است. هر روگرفتی به نوبه ی خود یک فلانوریا پرسه زن است که بارها و بارها «اشراق های بی حرمت» خودش را تجربه می کند، اشراق هایی که آن روگرفت را بدل به نسخه ای اصل می کنند. هاله های قدیمی را از دست می دهد و

هاله‌هایی نو به دست می‌آورد. شاید همان روگرفت که بود بماند اما اصل‌هایی متفاوت می‌شود. این نشان می‌دهد پروژه‌ی پسامدرن تأمل بر خصلت تکراری و بازگویانه و بازتولیدی یک تصویر همان قدر خارق اجماع است که پروژه‌ی مدرن بازشناختن آثار اصل و آثار نو. و به همین علت است که هنرپسامدرن می‌تواند کاملاً نو در نظر آید حتی اگر و راستش عملاً بدین دلیل که. علیه مفهوم امر نو عمل می‌کند. تصمیم ما به بازشناختن یک تصویر خاص به عنوان اصل یا به عنوان روگرفت بسته به بستریا سیاق رؤیت آن تصویر است، بسته به صحنه‌ای که این تصمیم در آن اتخاذ می‌شود؛ و این تصمیم همواره تصمیمی معاصر است، تصمیمی که نه به گذشته نه به آینده بلکه به حال حاضر تعلق دارد.

از همین روست که می‌خواهم نشان دهم هنر چیدمان مهم‌ترین قالب هنری هنر معاصر است. چیدمان یک گزینش معین را به نمایش می‌گذارد، زنجیره‌ای از گزینش‌ها، و نوعی منطق خاص برای درون‌گذاری‌ها و برون‌گذاری‌ها، ادغام‌ها و طردها. چیدمان، با این کار، همین جا و هم‌اکنون تصمیم‌هایی معین به نمایش می‌گذارد، تصمیم‌هایی درباره‌ی آنچه قدیمی و آنچه نو است، آنچه اصل و آنچه روگرفت است. هر نمایشگاه یا چیدمان بزرگ به قصد طراحی نظام تازه‌ای از خاطره‌ها و پیش‌نهادن معیارهای نو برای قصه‌گویی و تفاوت گذاشتن میان گذشته و آینده برپا می‌شود. هنر مدرن در تراز فرم‌ها کار می‌کرد. هنر معاصر در تراز بستر، چارچوب، پس‌زمینه یا در تراز تفسیرهای نظری نو کار می‌کند. از این روست که هنر معاصر بیش از آنکه محصول آثار هنری منفرد باشد جلوه‌ای است از تصمیمی فردی به درون گذاشتن یا برون گذاشتن چیزها و تصویرهایی که به وجهی بی‌نام و نشان در جهان ما به گردش افتاده‌اند، تصمیم به بخشیدن بستری نو به آن‌ها یا دریغ داشتن بستری نو از آن‌ها؛ گزینشی شخصی که در عین حال در دسترس همگان است و از این طریق گزینشی آشکار و حاضر و صریح می‌گردد. حتی اگر یک چیدمان از یک تابلو نقاشی واحد تشکیل شده باشد، باز هم چیدمان است زیرا جنبه‌ی تعیین‌کننده‌ی نقاشی به منزله‌ی اثری هنری این نیست که به دست هنرمندی تولید شده بلکه این است که به دست هنرمندی گزین شده و به عنوان چیزی برگزیده به نمایش درآمده.

البته فضای چیدمان ممکن است انواع و اقسام چیزهایی را که در تمدن ما به گردش می‌افتند در خود بگنجاند: تابلوهای نقاشی، کاغذهای طراحی، عکس‌ها، متن‌ها، فیلم‌های ویدئویی، فیلم‌های سینمایی، اصوات ضبط‌شده، انواع و اقسام اشیا و غیره و غیره. از این روست که غالباً حاضر نیستند برای هنر چیدمان منزلت یک فرم هنری ویژه قائل شوند، زیرا مسئله‌ی مدیوم و ویژه‌ی آن مطرح می‌شود. مدیوم‌های سنتی در تاریخ هنر جملگی با پشتوانه‌ی مادی ویژه‌ای برای مدیوم تعریف می‌شوند: بوم نقاشی، سنگ مجسمه، یا فیلم. پشتوانه‌ی مادی مدیوم در هنر چیدمان در واقع خود فضا است. این فضای هنری چیدمان ممکن است یک موزه یا گالری باشد ولی همچنین ممکن است آتلیه‌ی شخصی یک هنرمند، یک خانه یا محوطه‌ای مسکونی باشد. همه‌ی این‌ها را می‌توان تبدیل کرد به عرصه‌ای برای چیدمان، آن هم از طریق مستند ساختن فرایند گزینش، خواه شخصی باشد خواه نهادی. البته این بدان معنا نیست که چیدمان از جهتی «غیرمادی» است. نه، برعکس، چیدمان به کامل‌ترین وجه ممکن مادی است زیرا فضایی¹¹ است. در فضا بودن عام‌ترین تعریف مادی بودن است. هنر چیدمان دقیقاً وجه مادی تمدنی را که در آن زندگی می‌کنیم عیان می‌سازد زیرا هر چیزی را که تمدن ما صرفاً به گردش درمی‌آورد کار می‌گذارد (یا نصب می‌کند). چیدمان بدین قرار سخت‌افزار مادی تمدن را به نمایش می‌گذارد، سخت‌افزاری که اگر هنر چیدمان نبود زیر سطح گردش تصویرها در رسانه‌های توده‌گیر از نظرها پنهان می‌ماند. چیدمان در عین حال تجلی روابطی از پیش موجود میان چیزها نیست؛ برعکس، چیدمان فرصتی فراهم می‌سازد برای استفاده از چیزها و تصویرهای تمدن ما به شیوه‌ای بس فردی و مبتنی بر فعالیت اشخاص. چیدمان، به مفهومی خاص، همان مقامی را در زمانه‌ی ما دارد که رمان در قرن نوزدهم داشت. رمان قالبی ادبی بود که همه‌ی دیگر

قالب‌های ادبیات آن عصر را در خود می‌گنجاند؛ چیدمان قالبی هنری است که همه‌ی دیگر قالب‌های هنر معاصر را در خود می‌گنجاند.

گنجاندن بریده‌ها درون یک چیدمان هنری نیروی تبدیل‌کنندگی آن را به شیوه‌ای کاملاً واضح نشان می‌دهد. یک چیدمان ویدئویی یا سینمایی شرایط نمایش فیلم را بی‌حرمت می‌کند و حالت مقدس آن را می‌زداید. در اینجا بیننده‌ی فیلم دیگر مجبور نیست در تاریکی بی‌حرکت بنشیند و به صندلی‌اش بچسبد؛ مجبور نیست فیلم را از اول تا آخر تماشا کند. در چیدمان ویدئویی که در آن فیلمی ویدئویی در مداری بسته پخش می‌شود (یعنی مدام از نو پخش می‌شود)، تماشاگر می‌تواند آزادانه در اتاق حرکت کند و می‌تواند هر زمان که بخواهد اتاق را ترک کند یا به اتاق برگردد. این حرکت تماشاگر را در فضای نمایشگاه نمی‌تواند خودسرانه متوقف کرد زیرا این حرکت نقشی اساسی در ادراک هنر چیدمان دارد. در اینجا به وضوح وضعیتی پیش می‌آید که در آن توقعات متناقض رفتن به یک سالن سینما و رفتن به فضای یک نمایشگاه برای بازدیدکنندگان تعارضی پدید می‌آورد: آیا باید توقف کنند و اجازه دهند تصویرها در برابر نگاه‌شان پخش شوند مانند تجربه‌ی تماشای فیلم در سالن سینما، یا باید به حرکت خود ادامه دهند؟ احساس ناامنی ناشی از این تعارض تماشاگر را در وضعیتی قرار می‌دهد که باید دست به انتخاب بزند. تماشاگر با ضرورت طراحی یک استراتژی فردی مواجه می‌شود، راهبردی برای نگاه کردن به فیلم، به روایت فردی فیلم. زمان تماشا باید پیوسته از نو از راه مذاکره میان هنرمند و تماشاگر تنظیم شود. این با وضوح تمام نشان می‌دهد که ماهیت فیلم وقتی در فضای هنر چیدمان ارائه می‌شود از بیخ و بن تغییر می‌کند. فیلم دیگر همان روگرفت همسان نسخه‌ی فیلم اصلی نیست بلکه نسخه‌ی اصلی متفاوت می‌شود.

اگر چیدمان فضایی است که در آن تفاوت گذاشتن میان اصل و روگرفت، میان ابداع و تکرار، میان گذشته و آینده روی می‌دهد، چگونه می‌توان از چیدمانی سخن گفت که اصل یا نو باشد؟ یک چیدمان نمی‌تواند روگرفتی از یک چیدمان دیگر باشد زیرا هر چیدمان بنا به تعریف حاضر است، معاصر است. چیدمان نوعی نمایاندن حال حاضر است، تصمیمی است که اینجا و اکنون گرفته می‌شود. اما در عین حال چیدمان نمی‌تواند حقیقتاً نو باشد، به این دلیل ساده که نمی‌توان بی‌واسطه آن را با چیدمان‌های دیگر، چیدمان‌های دیگر باید چیدمان جدیدی خلق کرد که بتواند مکان چنین مقایسه‌ای گردد. و این یعنی در رابطه با فعالیت چیدمان هیچ موضع بیرونی به دست نداریم. از همین روست که چیدمان در مقام قالبی هنری تا بدین حد فراگیر و ناگزیر است.

و از همین روست که ضمناً به معنای واقعی سیاسی است. اهمیت فزاینده‌ی چیدمان به عنوان قالبی هنری پیوندی بس آشکار دارد با بازسیاسی‌شدن هنر، فرایندی که در سال‌های اخیر شاهدش بوده‌ایم. چیدمان فقط بدین علت سیاسی نیست که امکانی برای مستند ساختن مواضع و پروژه‌ها و کنش‌ها و رخداد‌های سیاسی فراهم می‌سازد. آری، این قسم مستندسازی هم در سال‌های اخیر یکی از فعالیت‌های هنری دامن‌گستر شده است. اما نکته‌ی مهم‌ترین است که چیدمان، چنانکه پیش‌تر گفتم، فی‌نفسه فضایی برای تصمیم‌گیری است: و اول از همه، تصمیم‌هایی راجع به تفاوت‌گذاری میان کهنه و نو، سنتی و نوآورانه.

سورن کیرکگور در قرن نوزدهم با بهره‌گیری از مثال تمثال عیسی مسیح به بحث درباره‌ی تفاوت قدیم و جدید پرداخت. به گفته‌ی کیرکگور برای تماشاگری که معاصر عیسی مسیح بود این امکان وجود نداشت که در وجود مسیح خدایی نو

ببیند دقیقاً بدین علت که او نو نمی نمود، ظاهرش چیز جدیدی نداشت. برعکس، او در آن مقطع از زمان تاریخی ظاهری چون هر انسان عادی دیگر داشت. به عبارت دیگر، تماشاگری عینی در آن زمان، چون با تمثال مسیح مواجه می شد، نمی توانست هیچ تفاوت مرئی ملموسی بین مسیح و انسان های عادی بیابد، تفاوتی مرئی حاکی از آنکه مسیح صرفاً انسان نیست بلکه خدا هم است. پس، از نظر کیرکگور، مسیحیت استوار است بر محال بودن بازشناختن وجه خدایی وجود مسیح، محال بودن تابع محال بودن تشخیص تفاوت بصری مسیح با دیگر انسان ها؛ با نگاه کردن خالی به مسیح نمی توانیم تصمیم بگیریم و به این سؤال جواب دهیم که آیا او روگرفتی از یک اصل است، آدمی عادی است یا خداست. این قضیه، از نظر کیرکگور، به طرز خارق اجماع حاکی از آن است که مسیح واقعاً نو بود و صرفاً دارای تفاوتی بازشناختنی نبود و بنابراین حاکی از آن است که مسیحیت جلوه گاه تفاوتی ورای تفاوت است. می توان گفت مسیح، به اعتقاد کیرکگور، در حکم هنری حاضرآماده [11] در میان خدایان بود، همچون یافته ای دم دستی یا سرراه افتاده در عالم خدایان، درست به همان ترتیب که توالی سربایی مارسل دوشان هنری حاضرآماده (یعنی شیء ای سرراهی در مقام اثری هنری) در میان آثار هنری بود. در هر دو مورد، بستر است که نو بودن را تعیین می کند. در هر دو مورد، نمی توانیم بر بسترهای نهادین مستقر تکیه کنیم بلکه باید چیزی چون قسمی چیدمان الهیاتی یا هنری خلق کنیم که به ما امکان دهد تصمیمی بگیریم و آن را صورت بندی کنیم.

بنابراین تفاوت گذاشتن میان کهنه و نو، میان تکراری و اصل، میان محافظه کار و مترقی، سنتی و آزادی خواه، صرفاً مجموعه ای از فرق گذاری ها در میان بسیاری دیگر از فرق گذاری ها نیست بلکه تفاوت گذاری محوری ای است که همه ی دیگر انتخاب های دینی و سیاسی در دنیای مدرن را شکل می دهد. واژگان سیاست مدرن این معنی را با وضوح تمام نشان می دهد. چیدمان هنری معاصر می کوشد صحنه و بستر و استراتژی این تفاوت گذاری را آن چنان که در اینجا و هم اکنون روی می دهد بنمایاند؛ و راستش به همین علت است که هنر چیدمان را به حق می توان معاصر خواند. اما چیدمان معاصر چه نسبتی با بحث و جدل های اخیر میان فعالیت های هنری مدرن و پسامدرن دارد؟

ژست شمایل شکنی که آثار هنری مدرنیستی تولید می کند، بی گمان، صرفاً جلوه ای از فعالیت هنری در مقام منفیت محض نیست. این ژست هدفی مثبت داشت: قصد داشت هستی مادی اثر هنری را نمایان سازد، حضور محض آن را. به تعبیر کازیمیر مالویچ، هدفش این بود که «برتری هنر» را تثبیت کند و بدین منظور می کوشید هنر را از انقیاد پندارهای محاکاتی و قصد ارتباط با مخاطب و ملزومات سنتی بازشناسی پذیری فوری رها کند. هنر مدرنیستی را بسیاری از وقت ها «فرمالیستی» وصف می کنند اما دشوار بتوان این هنر را فقط بر حسب فرم تعریف کرد. آثار هنری مدرنیستی در تراز فرم ناهمگن تر از آن اند که بتوان آن ها را با هیچ معیار سراپا فرم گرایانه ای شناسایی کرد. هنر مدرنیستی را اتفاقاً می توان بر پایه ی دعوی ویژه ای آن به صادق بودن وصف کرد: صادق بودن به معنای حاضر بودن، سراپا مرئی بودن، بی واسطه منکشف بودن، یا اگر از اصطلاحی های دیگری بهره گیریم «نامستور» بودن. ورای این دعوی ویژه ی حقیقت داشتن، اثر هنری مدرنیستی قدرت نفوذش را از دست می دهد و خصلتی تماماً تزئینی می یابد، فرمش هرچه می خواهد باشد. منتقدان پسامدرنیست هم دقیقاً همین دعوی حقیقت را زیر سؤال بردند: حضور به ظاهر بی واسطه ی یک اثر هنری مدرنیستی متهم شد به پنهان کردن خصلت تکراری و بازتولیدی بالفعل آن. همین که یک اثر هنری مدرنیستی را همچنان می توان در مقام اثری هنری بازشناخت بدین معناست که آن اثر شرایط عام بازشناس پذیری یک اثر هنری به عنوان اثر هنری را بازتولید می کند، گیرم به لحاظ فرم کاملاً بدیع و اصل بنماید. وانگهی، آن ژست شمایل شکنی که اثر هنری مدرنیستی را تولید می کند ممکن است خود به شیوه ای تکراری و بازتولیدی عمل کند. این یعنی حقیقت اثر هنری

مدرنیستی را، اگر آن حقیقت را حضور مادی بی واسطه تلقی کنیم، به راحتی می توان دروغ وصف کرد، سرپوشی بر تعداد بالقوه بی نهایت بازتولیدها، روگرفت هایی که اصلاً این اثر هنری «اصل» را قابل شناسایی و بازشناختنی می سازند. هنر پسامدرنیستی دعوی حقیقت مدرنیسم را کنار می گذارد. البته هنر پست مدرنیستی دعوی حقیقت خاص خود را صورت بندی نمی کند و از حد انتقاد و واسازی دعاوی حقیقت فراتر نمی رود، در وضعیت پست مدرنیته هنر دروغی می شود که در مقام دروغ جلوه می کند و بدین سان حقیقت خود را در پارادوکس سنتی دروغگویی که اعتراف می کند دروغگوست می یابد. این پارادوکس از آن روی سر برمی آورد که یک اثر هنر پست مدرنیستی خود را صرفاً به عنوان مثالی از توالی بی نهایت بازتولیدها و تکرارها عرضه می کند. این یعنی اثر هنری پست مدرنیستی در آن واحد حاضر و غایب است، حقیقت و دروغ است، واقعی و بدلی (یا وانموده) است.

با در نظر گرفتن این تمایزها وصف مکانی که هنر چیدمان معاصر در رابطه با دعوی حقیقت مدرنیسم و واسازی پست مدرنی آن دعوی اشغال می کند آسان تر می شود. به تعبیری، توپولوژی چیدمان را راحت تر می توان تعیین کرد. تا چیدمان، همان طور که پیش تر گفتیم، فضای حضوری متنهای است که تصویرها و اشیای گوناگون در آن چیده می شوند و به نمایش درمی آیند. این تصویرها و اشیای به شیوه ای بس بی واسطه عرض اندام می کنند: هم اینجا و هم اکنون، سراپا مرئی، در معرض تماشا، نامستور. البته فقط تا جایی نامستورند که اجزای این چیدمان خاص اند. این تصویرها و اشیای، وقتی جدا از هم لحاظ می شوند، دعوی نامستور بودن و حقیقت داشتن نمی کنند. درست برعکس، این تصویرها و اشیای - عمدتاً به شیوه ای بس آشکار - منزلت خود را در مقام روگرفت، بازتولید و تکرار عیان می سازند. می توان گفت هنر چیدمان شرایط حقیقت مندی تصویرها و اشیایی که در آن به نمایش درمی آیند صورت بندی می کند و نمایان می سازد. هر تصویر و شیء حاضر در چیدمان را می توان حقیقی و نامستور و حاضر تلقی کرد اما فقط درون فضای چیدمان. همین تصویرها و همین اشیای به لحاظ رابطه شان با فضای بیرون از چیدمان ممکن است منزلت خود را در مقام اقلام محض زنجیره های بالقوه نامتنه ای تکرار و بازتولید آشکار و در همان حال پنهان سازند. اثر هنری مدرن مدعی بود که بی چون و چرا حقیقت دارد و نامستور است. نقد پسامدرن این دعوی نامشروط را زیر سؤال برد، البته بدون سؤال کردن از شرایط حقیقتی که به منزله ی حضور و نامستوری درک شده بود. هنر چیدمان با خلق فضای بسته ی متنهای این شرایط را صورت بندی می کند، فضایی که بدل می شود به فضای تعارض علنی و تصمیم گیری ناگزیر میان اصل و بازتولید، میان حضور و بازنمایی، میان نامستور و مستور. البته بسته بودن را که کارگزاری پدید می آورد نباید بر تقابل با «باز بودن» محض کرد. چیدمان از طریق بسته بودن فضایش بیرون خود را خلق می کند و درهای خود را به روی این بیرون باز می کند. بسته بودن در اینجا نقطه ی مقابل باز بودن نیست، پیش شرط آن است. در مقابل، نامتنه ای هم باز نیست زیرا بیرونی ندارد. باز بودن عین شامل بودن است. اثر هنری وقتی به صورت ماشین بسط و شمول نامتنه ای تصور شود نه اثری گشوده بلکه همتای هنری غرور نابخجایی امپراتوری مآب است. چیدمان مکانی است واجد گشودگی، افشاگری، و نامستوری دقیقاً بدین علت که تصویرها و اشیایی را درون فضای متنهای خود جای می دهد که در عین حال در فضای بیرون در گردش اند، و از این طریق درهای خود را به روی بیرون خویش باز می کند. از همین روست که چیدمان قادر است از تعارض میان حضور تصویرها و اشیای درون افق نامتنه ای تجربه ی بی واسطه ی ما و گردش نامرئی و مجازی و «غایب» آن ها در فضای بیرون از این افق پرده بردارد - تعارضی که معرف نحوه ی کار فرهنگ معاصر است.

[1] Ellipsoid

[2] Torus

[3] Mimetic

[4] Paradoxical

[5] Dislocation

[6] یعنی نمی‌توان مکان گردش آثار هنری را در این شبکه‌ها مشخص کرد. م.

[7] Benjamin «The Work of Art»، (214-15)، در جمله این (نشر مرکز، 1398) چنین ترجمه شده: «حتی کامل‌ترین نسخه‌ی بازتولیدشده‌ی اثری هنری نیز فاقد یک عنصر مهم است: مکان و زمان اثر هنری، یگانه وجود آن در جایی که هست.» (ص 128) واژه‌ی کلیدی Aura در ترجمه‌ی آقای احمدی «تجلی» ترجمه شده که به نظر معادل مناسبی نمی‌آید. م.

Installation

[8] درباره‌ی فلانوری (پرسه‌زنی) و هاله، بنگیرد به «درباره‌ی بعضی مضامین شعر بودلر». (مراد فرهادپور این مقاله را به فارسی ترجمه کرده است) و درباره‌ی «اشراق بی‌حرمت» (بابک احمدی ترکیبی را که من به «اشراق بی‌حرمت» برگردانده‌ام «وحی دنیوی» ترجمه کرده است). نظریه تفاوت revelation و illumination ترجمه‌ی آقای احمدی باز هم چندان دقیق نمی‌نماید، profane هم در اصل نقطه‌ی مقابل «مقدس» و به طور اعم هر چیزی واحد حرمت است. م.

[9] Profane illumination، است سوررئالیستی هنر و ادراک و تجربه محوری مؤلفه، بنیامین اعتقاد به، 1929 در او. به یاری این ترکیب فرایندی را وصف می‌کند که طی آن بعضی وقت‌ها و البته نه همیشه آدمی به یاری رؤیاهایی که می‌بیند یا از طریق مصرف حشیش عادی‌ترین اشیای واقعیت هرروزه را - از ایستگاه‌های متروک راه‌آهن تا بازارچه‌های پرتافتاده. که غالباً توجهی به آن‌ها نمی‌کنیم چونان چیزهایی مرموز و غریب و خارق‌العاده ادراک می‌کند. به نظر بنیامین، توانایی سوررئالیسم برای حیران کردن و بیگانه ساختن از طریق این قسم اشراق بی‌حرمت یا نور تاباندن بر اشیای معمولی موجب شد سوررئالیسم به کاتالیزوری بالقوه انفجاری برای انقلاب اجتماعی بدل گردد. م.

[10] Spatial

[11] Ready-made

مشخصات متن اصلی: