Tajrishcircle.org

بدرود با سترونی هنر و سیاست[1]

گفت‌وگو با ژاک رانسیر

ترجمهٔ مهدی امیرخانلو

این گفت‌وگو در پاییز ۲۰۰۹ با نشریهٔ «ماشتی» (Machete) انجام شده است. گروه ماشتی کنسرسیومی جهانی است مرکب از هنرمندان و متفکرانی که با گالری «مارجینال یوتیلیتی» فیلادلفیای آمریکا همکاری می‌کنند. همین گروه نشریهٔ «ماشتی» را به راه انداخت که ظاهراً تا سپتامبر ۲۰۱۲ فعال بوده است. گفت‌وگو را الکسی کوکولیِویچ و گابریل راکهیل ترتیب داده‌اند، که دومی جزو مترجمان و شارحان اصلی افکار رانسیر است. رانسیر در این مصاحبه شرحی مختصر و مفید از رویکرد نظری خود به سیاست و زیباشناسی ارائه می‌کند.

ماشتی: شما با استدلال‌های مجاب‌کننده‌ای نشان داده‌اید که نظریه و عمل در تاریخ جدید هنرها کاملاً در هم تنیده‌اند. در کردار نظری خودتان هم تلاش می‌کنید در نظام‌های مبتنی بر اجماع مداخله کنید تا با این کار مختصات این نظام‌ها را جابه‌جا کنید یا در آن‌ها اخلال به وجود آورید، خواه گفتارِ مربوط به مدرنیتهٔ هنری باشد خواه هنر آوانگارد و غیره. ممکن است راجع به ماهیت کردار نظری‌تان به عنوان مداخلاتی جدلی توضیح دهید؟ آیا می‌توان از کردارهای هنری‌ای یاد کرد که کارشان در تراز زیباشناسی همراستا با کاری است که شما در تراز نظری می‌کنید، یعنی کارشان از جنس مداخله‌ای است که چارچوب اجماع را در ساحت امر محسوس به هم می‌زند و جابه‌جا می‌کند؟

رانسیر: کاری که من سعی دارم بکنم مداخله در فضایی است که دو حوزهٔ زیباشناسی و سیاست را به هم وصل می‌کند تا بدین وسیله توصیف‌ها و تفسیرهایی را که بدیهی انگاشته می‌شوند زیر سؤال ببرم. مثلاً برای همین است که در کتابی مثل *نفرت از دموکراسی*، که ظاهراً دربارهٔ سیاست است، و کتاب دیگری مثل *تماشاگر رهایی‌یافته*، که ظاهراً دربارهٔ زیباشناسی است، کم‌وبیش گفتار واحدی را هدف قرار داده‌ام، گفتاری که در هر دو حوزه بسیار نافذ است: گفتار در باب نمایش و این تصور که ما همه در حوزه‌ای مرکب از کالا و تماشاگر و تصاویر تبلیغاتی محصور شده‌ایم. دلیلش این است که، از یک طرف، این گفتار به تولید نوعی گفتار ضددموکراتیک می‌انجامد و ناتوانی توده‌ها از هرگونه مداخلهٔ سیاسی را ترویج می‌کند و، از طرف دیگر، به گفتاری دربارهٔ بی‌فایده بودن هرگونه

[1] www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2009/11/jacques-ranciere.pdf

Tajrishcircle.org

کردار هنری دامن می‌زند، به این خاطر که همه‌چیز را منوط به بازار می‌کند. نمونه‌اش واکنش‌هایی که به مصاحبهٔ خودم با *آرت فوروم* نشان دادند: «البته نباید بازار را فراموش کرد، واقعیت این است که بازار...» ولی باید از بند این گفتار خلاص شویم، این گفتار گفتار سترونی است، گفتاری که در عین حال زمینه را برای تولید انواع و اقسام هنر اصطلاحاً انتقادی مهیا می‌کند، پروژه‌ها و چیدمان‌هایی که بناست به لطف آن‌ها به کُنه قدرت کالا و نمایش پی ببریم. این نکته‌ای است که امروزه دیگر کسی از آن غافل نیست. این گفتار منجر به تولید هنری کلیشه‌ای می‌شود، تولید انواع و اقسام چیدمان‌هایی که نمایشی از کالاها ترتیب می‌دهند، تصاویر مربوط به هویت جنسی یا جنسیتی را به نمایش می‌گذارند و غیره. پس کاری که سعی دارم بکنم این است که سراغ موضوعاتی بروم که هم زمینه را برای ظهور نوعی گفتار سترونی سیاسی فراهم می‌کنند و هم، از سوی دیگر، یا به این تصور دامن می‌زنند که از دست هنر کاری برنمی‌آید یا این‌که کار ما باید بازتولید همین نقد کلیشه‌ای کالا و مصرف باشد.

ماشتی: شاید این واکنش‌های کلیشه‌ای در عالم هنر را بتوان تلاش‌های آوانگارد یا نئوآوانگاردی برای برخورد انتقادی با چیزی شبیه فرهنگ نمایش دانست. ظاهراً حرف شما این است که نوعی هنر انتقادی وجود دارد که در مقام مداخله یا نقد جامعهٔ معاصر بارآورتر است، نوعی هنر انتقادی که از انواع کلیشه‌ای‌ترِ هنرِ محصور در منطق تصاویر مصرف‌گرایانه اجتناب می‌کند. با توجه به نقدتان بر مدرنیسم و تلاش برای طرح دوبارهٔ پرسش امر زیباشناختی در قالبی بیرون از [هنر] آوانگارد، چطور می‌توانید همزمان ساختارهای انتقادی هنجارمند مورد نظرتان را در قلمرو هنرها شناسایی کنید؟ آیا دست آخر گفتار خود شما واجد جنبه‌ای هنجاری هست یا نه؟

"فایل فضل فاخوری".نمونه ای از صفحه دفترچه ای که استفاده از ماشینها برای بمب گذاری در جنگ داخلی را مستند می کند. گروه اطلس

Tajrishcircle.org

رانسیر: به نظر من تصاویر انتقادی ربطی به سنت آوانگارد ندارند؛ سنت آوانگارد یعنی سنت هنری که می‌خواهد شکل‌های [جدید] زندگی خلق کند، نه آن سنت هنر که کارش نقد کلیشه‌های اجتماعی است. به نظرم هنر سیاسی به یک معنا بازماندهٔ سنت سیاست عملیِ آوانگارد است. باری، من هیچ علاقه‌ای به شکل هنجارمند نقد ندارم. یعنی خیال نمی‌کنم که شکل‌های هنجارمندی وجود داشته باشند که با اتکا به آن‌ها بتوان به [شیوه‌ای از] هنر سیاسیِ واقعی مبادرت ورزید. کار من صرفاً مشاهدهٔ شکل‌های مختلف جابه‌جایی یا گسست در شیوهٔ مورد اجماعِ نشان دادن، گفتن یا ساختن چیزها در نظام غالب است. برای همین است که مثلاً در مورد مسئلهٔ خاورمیانه، روی تلاش فیلم‌سازان اسراییلی، فلسطینی یا لبنانی برای تغییر مختصات وضعیت قربانی تأکید می‌کنم. مثلاً وقتی «گروه اطلس» دست به ابداع آرشیوهای جعلی می‌زند کارشان گسستن از آن نوع تقسیم‌بندی است که می‌گوید داستان مال اغنیاست و مستند برای فقرا. وقتی شما در قلمروی که قلمرو قربانی‌ها محسوب می‌شود دست به ابداع آرشیوهای جعلی می‌زنید مختصات بازنمایی وضعیت را تغییر می‌دهید. به نظرم همین امر در مورد فیلم‌ساز فلسطینی، ایلیا سلیمان، صدق می‌کند. او با نفس وجود فلسطینی‌ها بازی می‌کند، انگار خود فلسطینی‌ها به شیوه‌های مختلف اسیر جایگاه قربانی یا مسئلهٔ نوستالژی شده‌اند و او خود این شیوه‌ها را زیر سؤال می‌برد. نمونه‌ها فراوانند. در جای دیگر راجع به روش پرداختن آلفردو جار به کشتار رواندا بحث کرده‌ام و نشان داده‌ام که او چطور از قید گفتار [ممنوعیت تصویر یا] امر غیرقابل بازنمایی رها شده است. او اصلاً تصاویر کشتار را نشان نمی‌دهد، بلکه چیدمانی می‌سازد و در آن نگاه‌های مردم [رواندا] یا صرفاً اسناد هویت‌شان را به رؤیت درمی‌آورد. مثلاً در یکی از این چیدمان‌ها جعبه‌های سیاهی وجود دارند و تصاویری در این جعبه‌های دربسته قرار داده شده‌اند، اما توصیفی از محتوای تصاویر روی جعبه‌ها نوشته شده است. پس هویت اشخاص معلوم است، یعنی جار بر این واقعیت تأکید کرده که همهٔ آن افراد نامی و جایی در تاریخ دارند، حال آنکه رسم بر آن است که قربانی فاقد اسم و رسم و فردیت باشد (و فقط تصویری در مقام قربانی کشتار از او به‌جا مانده باشد). پس در این مورد او از آن تقسیم‌بندی میان بخشی از جهان که ساختهٔ افراد است و بخشی از جهان که ساختهٔ توده‌های بی‌نام‌ونشان است می‌گسلد. مع‌الوصف، کار من این نیست که راجع به باید و نباید کار هنر ایده‌ای هنجارمند ارائه کنم. نسبت میان تصویر اجماع‌محور و تصویر برانداز مدام در حال تغییر است و ما نیز باید، در هر برهه، مختصات خود جابه‌جایی را جابه‌جا کنیم.

Tajrishcircle.org

تصویری از فیلم "مداخله مقدس" ساخته الیا سلیمان (۲۰۰۲)

ماشتی: نقش منتقد، مفسر یا نظریه‌پرداز در بیرون کشیدن یا برجسته کردن عناصر سیاسیِ اثر هنری یا تلاش هنرمند چیست؟ می‌دانیم که شما نسبت به بعضی برداشت‌ها از هنر متعهد یا هنر سیاسی نقد جدی دارید، برداشت‌هایی که بعد سیاسی هنر را به نیت هنرمند تقلیل می‌دهند. در آن سر طیف چه، نقش دریافت‌کنندهٔ اثر در مقام مفسر یا نظریه‌پرداز یا به تعبیر شما تماشاگر فعال چیست؟ آیا آن‌ها در بروز قدرت سیاسی اثر هنری نقش دارند؟ یا قدرت مذکور چیزی است که در خود اثر نهفته است؟

رانسیر: نه، به نظر من قدرتی که گفتید ربطی به خود اثر ندارد چون مسئله برای من این است که چیزی تحت عنوان سیاست هنر وجود ندارد؛ آنچه هست سیاست زیباشناسی است. این حرف یعنی چه؟ یعنی مهم این نیست که کارهای هنری می‌توانند منشأ فلان اثر باشند. بله، این کارها در حکم پیاده‌سازی یا اجرای ایدهٔ یک هنرمندند و بنابراین در حکم به اجرا درآمدن نسبت آن هنرمند با سیاست. اما معنایش این نیست که هنرمند می‌تواند آثار سیاسی کارش را پیش‌بینی کند. بنابراین، اثر یا [به تعبیر من] اثر زیباشناختی در رابطه با یک کار هنری به این معنا نیست که کار هنری باید مولد انرژی یا توانی برای عمل باشد یا توضیحی برای وضعیت به دست دهد. مسئله بر سر خلق شکل‌های [جدید] ادراک، شکل‌های [جدید] تفسیر، است. نقش منتقد ــ که خودش از نظر من نام قابل بحثی است ــ این است که خطوط کلی جهان مشترکی را که اثر پدید می‌آورد یا جهان مشترکی که اثر محصول آن است ترسیم کند. نقش منتقد از دید من این است که بگوید «جهانی که فلان اثر عرضه می‌کند این است». و این یعنی تلاش برای توضیح شکل‌های ادراک، توصیف و تفسیر آن جهان و البته توضیح جابه‌جایی‌های احتمالی این شکل‌ها که جزء ذاتی اثرند.

Tajrishcircle.org

آلفردو جار "تصاویر واقعی"(۱۹۹۵)

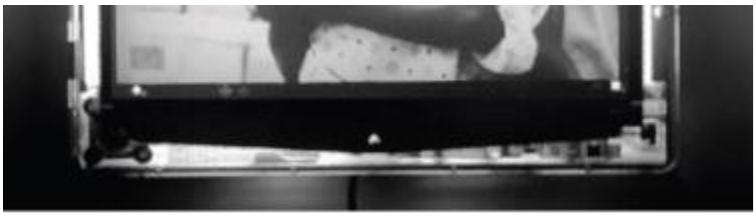
ماشتی: با توجه به مطلبی که دربارهٔ تولید هنری و منتقد گفتید و تلاشی که خودتان برای تعریف دوبارهٔ امر زیباشناختی بیرون از گفتار مدرنیسم به خرج داده‌اید، راجع به هنرمندانی که در کارشان نوعی قالب یا پارادایم کاذب مدرنیسم را به کار گرفتند، قالبی که به ماهیت کردار [هنری] آن‌ها شکل می‌دهد، چه توضیحی می‌دهید؟ چه اتفاقی می‌افتد وقتی هنر تجسم این بدفهمی می‌شود؟ نقش منتقد در رابطه با این روایت‌های کاذب تاریخی چیست؟

رانسیر: به نظرم نوعی گفت‌وگوی صادقانه در جریان است. یعنی کار هر هنرمندی کمابیش ساخته‌پرداختهٔ نگرشی خاص است. چه‌بسا هنرمندی خودش را آوانگارد، مدرن یا متعهد بخواند. فکر می‌کنم با این کار می‌خواهد هنرش را در این چارچوب خاص معرفی کند و چارچوب مذکور در کل برابر با برداشتی محدود از مدرنیته یا سیاست است، یعنی ممکن است اثر او این ظرفیت را داشته باشد که از تصور تولیدکننده‌اش فراتر برود. مثلاً، در دههٔ شصت، هنرمندان التزام شدیدی به بعضی گفتارها داشتند و این التزام گاه اصلاً جالب به نظر نمی‌رسد. اما کاری که کردند درهرحال جالب است. با این اوصاف، وظیفهٔ منتقد ــ اگر من خودم را منتقد بدانم ــ این است که علاوه بر آنچه گفته شد چارچوب دیگری برای [تفسیر] کردار هنرمند خلق کنند. مثلاً در مورد آلفردو جار، که قبلاً بحثش را پیش کشیدم، درست است که کارش را می‌توان به سمت امر غیرقابل بازنمایی سوق داد، ولی من سعی می‌کنم آن را به سمتی دیگر بکشانم. یا، در نمونه‌ای دیگر، یادم است که قرار بود مطلبی راجع به هنرمند ایرلندی، جیمز کُلمن، بنویسم که از یک نظر هنرمند مدرنیست بسیار قدرتمندی است و کارش کم‌وبیش متکی به شکل خاصی از مدرنیسم است که با مینیمالیسم دههٔ هفتاد ارتباط دارد. ولی من سعی کردم که از کارش چیزی بیرون بکشم که معرف شیوهٔ دیگری از بازنمایی امور اجتماعی باشد. او از ترکیب اسلاید و صدا آثار بسیار ظریف و

Tajrishcircle.org

پیچیده‌ای می‌سازد. مثلاً اثری ساخته با عنوان «عکس» (Photograph) در مدرسه‌ای در یکی از محله‌های فقیرنشین برلین، راجع به این‌که پسربچه‌ها چگونه در مقابل دوربین حاضر می‌شوند [و خود را نمایش می‌دهند]. می‌شود آن را اثری کاملاً فرم‌محور دانست راجع به این‌که آدم‌ها چه تصویری از خودشان به دوربین عکاسی نشان می‌دهند. در عین حال، صدای اثر از نوعی شعر مبتذل (کیچ) قرن نوزدهم گرفته شده بود. من تحقیق زیادی راجع به این پروژه انجام دادم، هم روی تصاویر و هم روی صدایش، تا نشان بدهم که این اثر به شیوهٔ خاص خودش با موضوع هویت اجتماعی درگیر شده و کندوکاوی است دربارهٔ این‌که افرادی که آن سوی دوربین خود را نمایش می‌دهند هر کدام به شیوهٔ خودشان می‌خواهند تصویر خاص خودشان را بسازند و مثلاً نقش خواننده یا رقصنده را بازی کنند و غیره. یعنی روی همین نسبت افراد ظاهراً بیرون از وادی هنر با هنر تمرکز کردم. این فقط یک مثال بود، ولی اغلب اوقات وقتی از من می‌خواهند راجع به کار فلان هنرمند بنویسم، سعی می‌کنم تغییری [در مختصات دریافت یا تفسیر اثر] ایجاد کنم، بگویم کار این هنرمند شاید به خاطر تصوری از هنر آوانگارد، فرمالیسم، مدرنیسم، هنر متعهد یا هنر امر غیرقابل بازنمایی جالب به نظر برسد، ولی در عین حال می‌تواند منشأ تصویری دیگر، تصویری متفاوت از فقرا یا قربانیان (و نه فقط تصویر بلکه خصوصیتی دیگر، شکل معینی از تجربهٔ زیباشناختی از دل تجربهٔ مشترک) باشد.

Tajrishcircle.org



آلفردو جار، بگذار نور بتابد (۱۹۹۶)

جیمز کولمن، عکس (۱۹۹۸-۹۹)