# فهمیدنِ هنر[۱]

علی گلستانه

موقعیت اثر هنری در موزه‌ها تعارض‌آمیز است. اثر هنری موزه‌ای شده از یک سو زیر سیطره‌ی وجه تاریخی‌اش قرار دارد که آن را یادگار و بازمانده‌ای پیروز از گذشته‌ای ازدست‌رفته جلوه می‌دهد. تلقی محافظه‌کارانه از موزه و اشیاء موزه‌ای بیشتر روی این معنا و دلالت تکیه دارد و ترجیح می‌دهد کار هنری را جلوه‌ای شکوهمند از گذشته‌ای متعادل فرض کند، غافل از آنکه معمولاً تعادل تصویرشده در آثار هنریِ گذشته بیان آرزوی تعادلی است که زمانه‌ی خودِ اثر از آن بی‌بهره بود. اما کار هنری از سویی دیگر واجد وجهی بصری و روایی غیرتاریخی است که می‌تواند در نسبت با موقعیت کنونیِ بیننده (اعم از موقعیت فردی و اجتماعی و تاریخی) بازتفسیر شود و به شیئی امروزین استحاله یابد. در واقع همین موقعیت

[۱] مجله مروارید به دلایل مختلفی منتشر نشد .عنوان آن شماره"به زنگاه "بود و مطابق معمول سه بخش را تشکیل می داد :اندیشه، اجتماع و هنر . بخش اندیشه آن در مجله "انکار" و بخش هنر آن نیز در حلقه تجریش منتشر می شود.

دوم است که دلالت نخست را نجات می‌دهد و آن را در خود ترکیب می‌کند: تفسیر امروزینِ اثر هنری مستلزم یافتن فاصله‌ی آن با موقعیت جاریِ زندگی روزمره‌ی بیننده است. هنگام یافتن و پی‌بردن به این فاصله است که بیننده می‌تواند از طریق تخیلی نقادانه، حدس بزند که اثر هنری چگونه در شرایط تولیدش نیز این فاصله را در خود حمل می‌کرده است. بدین ترتیب اثر هنری پیامی از گذشته را با خود به امروز می‌آورد و به‌مدد تفسیر، آن را در پیوند با موقعیت حال حاضر بیننده قرار می‌دهد: هنر همیشه چه در گذشته و چه در زمان حال بیانگر «چیزی دیگر» بوده است. این ترکیب‌شدن گذشته با حال در فرایند تفسیر همان امکان نهفته در هنر است که آن را از تقلیل‌یافتن به میراث تاریخیِ صِرف نجات می‌دهد. هر هنری در فرایند تفسیرشدنِ معاصرش به هنری معاصر تبدیل می‌شود. موزه مثل تونل زمانی عمل می‌کند که این آرزو را از گزند تخریب زمان مصون نگه می‌دارد و از گذشته به امروز می‌رساند و در اختیار ما قرار می‌دهد.

پس کارکرد مراقبت موزه‌ای از اثر هنری نگهداری از آن برای آیندگان یا به عبارت دیگر فراهم‌آوردن امکان انتقالش به آینده است. در اصل موزه از ورود اثر هنری به زندگی روزمره (فرایند زمان) جلوگیری می‌کند تا آن را برای زمانی دراز سالم و مصون از فساد قرار دهد و ابقاء کند. این امر تلویحاً بدین معناست که اثر هنری حامل ایده‌هایی است که در شرایط تولیدش امکان تحقق یا استمرار نداشته‌اند. یعنی میان هنر و زندگی روزمره فاصله‌ای نازدودنی وجود داشته و دارد. ایده‌هایی که در هنر بیان می‌شوند در اصل امکان‌هایی هستند که در زمانه‌ی تولید اثر هنری به بن‌بست خورده‌اند و مجالی برای تحققشان نیست: میان هنر و زندگیِ کنونی تعارضی حل‌نشدنی وجود دارد. اما آثار هنری را به این دلیل از میان نمی‌برند؛ بلکه از آن‌ها نگهداری می‌کنند تا زمانی که فرصت تحققشان فرا برسد و بتوانند در فرایند رستگارشدن زندگی نقش‌آفرینی کنند –مثل فیلم‌های علمی‌تخیلی که در آن‌ها بدنی که دچار بیماری لاعلاج شده است منجمد و نگهداری می‌شود تا زمانی در آینده که علمِ پزشکی راه درمانش را پیدا کند. این بدن، هم حامل پیامی از بیماریِ لاعلاجِ کنونی است و هم حاوی امید به آینده‌ای که می‌تواند این بیماری را درمان کند.

پس اثر هنریِ موزه‌ای از بیماری‌های درمان‌نشده و آرزوهای متحقق‌نشده‌ی حال برای آیندگان سخن می‌گوید. آینده‌ی مورد بحث ما، آینده‌ای ضرورتاً اوتوپیایی است که در آن تضادهای ویرانگر موجود در زیست انسانی برچیده شده یا در حال برچیده‌شدن است یا اینکه دست‌کم امکان طرح دوباره‌ی آرزوی برچیده‌شدن این تضادها مطرح فراهم شده است. اینجاست که آثار هنری به‌طور عینی یا نمادین از چارچوب محافظت موزه‌ای خارج و به سوی زندگی جاری می‌شوند و در فرایند مبارزه برای رستگاریِ زیستِ انسانی نقش‌آفرینی می‌کنند. اینجا دو مسئله روشن می‌شود: نخست اینکه میان هنر و خواست سیاسیِ مترقی نوعی شراکت و همنوایی وجود دارد؛ و دوم آنکه فرایند حل‌شدن اثر هنری در زندگی روزمره به‌معنای هنری‌شدن زندگی نیز هست. بدین طریق هنر به سرنوشت راستینش یعنی همنوایی با خواست سیاسیِ تحول زندگی می‌پیوندد و در نهایت در دل زندگیِ شایسته‌ی انسانی محو می‌شود، زندگی‌ای که در آن فاصله‌ی میان کار و هنر برچیده شده است. اما چگونه؟

چنان‌که گفتیم، نهاد رسمیِ نمایشِ هنر اعم از موزه و گالری و...، هنر را یادگاری فاخر از گذشته یا نمودی از «فرهنگ والا»ی زمانه‌ی حاضر می‌داند که باید در شرایطی امن بر آن تأمل کرد. اما از آنجا که نهاد رسمیِ نمایش مبتنی‌ست بر سرمایه‌داری، برای حفظ این شرایط امنِ تأمل، نه فقط باید از محیط آرام گالری بلکه از امنیت و ثبات سرمایه نیز محافظت کرد. از همین رو است که نهاد رسمی در یک سطح از تلقی محافظه‌کارانه از هنر دفاع می‌کند و مایل است آن را به نوعی

«میراث» قابل تملک خصوصی با پیام‌هایی مربوط به فردیت هنرمند و نبوغ شخصی تقلیل دهد و در سطحی دیگر سنتاً با هرگونه تحرک اجتماعی خواستار تغییر بنیادین مخالفت می‌ورزد. لعن و نفرین و تمسخر و تحقیری که معمولاً در فضای رسمی هنر نثار اصطلاحاتی همچون «هنر متعهد»، «هنر شعاری»، «هنر انقلابی»، «هنر سیاسی»، و... می‌شود برآمده از همین موضع محافظه‌کار است.

توده‌های مردم نیز در شرایط «عادی» ارتباط مستقیمی با هنر ندارند: اگر در فضای رسمی آثار هنری مثل کالاهایی لوکس خرید و فروش می‌شوند، در فضای عمومی مردم نمودهای تکثیرشده‌ی این کالاها را مصرف می‌کنند. در شرایط عادی، نگرش عموم مردم به هنر به‌طور غیرمستقیم بر تلقی آنان از بدن، پوشش، و محیط زندگی روزمره‌شان اثر می‌گذارد و به‌نحوی محافظه‌کارانه به آن شکل می‌دهد. محافظه‌کارانه، زیرا هنر برای تجملی‌سازیِ زندگیِ موجود مصرف می‌شود، نه برای فهم و پرسش بنیادین از چندوچونِ زندگی و مناسبات اجتماعی. اگر خریداران «سطح‌بالا»ی هنر از اثر هنری مستقیماً برای تجملی‌کردن محیط زندگی‌شان استفاده می‌کنند، در میان عامه‌ی مردم هم هنر به‌طور غیرمستقیم موتور محرکی‌ست برای تقویت چرخه‌ی مصرف، یعنی خرید کالاهای تجملی و تجملی‌کردن بدن و محیط زندگی. هنر در این مقام، صرفاً شکاف میان واقعیت و آرزو را می‌پوشاند و پنهان می‌کند.

جایگاه و کارکرد روزمره‌ی هنر معمولاً همین است تا زمانی که تکانه‌ای اجتماعی رخ دهد و توده‌های مردم به‌جای پیروی از منطق متداول تجملی‌سازیِ زندگی، خواستار تغییری بنیادین در مناسبات و شیوه‌ی زیست خود شوند. اینجاست که به‌یک‌باره موقعیت هنر هم دگرگون می‌شود: ایده‌ی هنر متعهد، شعاری، انقلابی، سیاسی، و... که تاکنون موضوع نفرین و تحقیر بود ناگهان رو می‌آید و اعتبار می‌یابد. توده‌های مردم به‌واسطه‌ی پی‌بردن به شکافی که میان زندگی روزمره و آرزوهایشان یافته‌اند، شکاف بنیادینِ میان هنر و زندگی را نیز درمی‌یابند. هنر متعهد یا هنر آرزومند تبدیل به آینه‌ای تهی می‌شود که به‌واسطه‌ی فقدانی که پیشاپیش در خود حمل می‌کرده، پیام‌آور اعظمِ فقدان عظیم زندگی می‌شود. همین خصلت انعکاسی است که مردم را یک‌باره به مخاطبان هنر تبدیل می‌کند: زمانی که مردم بازتاب تصویر آرزومندی‌های خود را در هنر بازمی‌شناسند.

در این مرحله تصورات تسکین‌بخشی همچون «هنر خودبسنده» و «ارزش‌های مستقل زیباشناسانه» و «خلاقیت فردی» دیگر قادر به محافظت از خود نیستند، دست‌کم موقتاً. کار هنری بدل به «ابزار»ی می‌شود برای نمایش فقدان یا آرزومندی. مردم از کارهای هنری استفاده می‌کنند تا دردها و آرزوهای خود را به‌نحوی منسجم و قابل‌فهم بیان کنند. دستگاه سیاسی مسلط به توبیخ هنرمندان (در کنار دیگر مبارزان) رو می‌آورد و معلوم می‌شود که ایده‌ی فهم‌ناپذیریِ هنر برای عامه و بی‌ارتباطی و جداییِ این دو چندان صحیح نبوده و نقش هنر در شکل‌دادن به زبانی برای بیان زندگی چقدر حیاتی و زنده است. فاصله‌ای که به‌طورمعمول میان هنر و جامعه فرض می‌شود (که در یک معنا چیزی نیست جز فاصله‌ی میان هنر و شیوه‌ی متداول زیست و ادراک) موقتاً از میان می‌رود: هنر به جامعه نگاه می‌کند و جامعه نیز انعکاس دردها و آرزوهای خود را در هنر می‌بیند و آن را برای بیانِ خود به کار می‌برد. فهمیدن یعنی همین بازشناسیِ تصویرِ انعکاس‌یافته و به‌کاربردن آن. اینجا هنر به معنای واقعیِ کلمه معاصر می‌شود، یعنی از دنیای تخدیریِ اوهام مبتنی بر فردیت مستقل و جداافتاده و حیطه‌ی محافظت‌شده‌ی نظریه‌پردازیِ تخصصی جدا و به «لحظه‌ی اینجا و اکنون» منضم می‌شود. موسیقی، فیلم، ادبیات، و هنرهای گرافیک همچون مترقی‌ترین ابزارهای تبلیغاتی در اختیار مردم قرار می‌گیرند. در این ارتباط زنده

و پویای اجتماعی، دیگر «حق مؤلف» هم چندان اعتباری ندارد: هر اثر هنری و تصویر تبلیغاتی‌ای توسط خود مردم و دیگر هنرمندان عیناً یا با تغییراتی بازتولید و بازتفسیر و حتی تحریف می‌شود و هیچ قانونی فراتر از رابطه‌ی خودجوش اجتماعی نمی‌تواند پیوند میان هنر و کنشگران را به فردیت و مالکیت مادی یا معنوی تقلیل دهد. هنرمند، منتقد، و مخاطب در هم مستحیل می‌شوند و هر لحظه ابژه‌ها، کنش‌ها، و تفسیرهای نو می‌سازند.

اینجا یک چیز دیگر هم روشن می‌شود: نمی‌توان از راه آموزش مفاهیم یا تاریخ هنر از بیرون مردم را با هنر «آشنا» کرد. هنر فقط از درونِ آگاهی توده‌ها بر شکاف زندگیِ متداولشان و کاربرد و تحریفِ اثر هنری به فهم درمی‌آید و این آگاهی را قوام می‌بخشد و بیان می‌کند. مردم و هنر هرقدر هم بیگانه باشند، در بزنگاه‌های تاریخی به‌نحوی عمیق با هم «ارتباط» می‌یابند و وارد گفت‌وگو می‌شوند. در جامعه‌ی مصرفی تنها طراحانند که خلاقیت دارند. مصرف‌کنندگان نقشی خلاقانه ایفاء نمی‌کنند. انتخاب کالاهای «زیبا» بر اساس معیارها و استانداردهای «سبک زندگی» صورت می‌گیرد، نه بر اساس آزادی. اساساً مصرف نفی‌کننده‌ی آزادی است. هنر تنها زمانی به اوج زندگی می‌پیوندد که مصرف‌کنندگان در مسیر مبارزه‌شان بر ضد روند متداول زیست، تبدیل به تولیدکنندگان می‌شوند. فهمیدن هنر یعنی شریک‌شدن در بازتولید و تحریفِ ابژه‌های هنری برای بیانِ خواستِ دگرگونی و ساختن کنش‌ها و تفسیرهای جدید. این فرایند تا فروکش‌کردن دوباره‌ی خواستِ دگرگونی تداوم می‌یابد و بعد از آن، تا اطلاع ثانوی که دوباره امکان موقت یا ابدیِ برچیده‌شدن تمایز هنر و زندگی فراهم شود، آثار هنری هم به موزه‌ها و مجموعه‌ها بازمی‌گردند، اما با تاریخ‌ها و معناهایی تازه.

تصویر: نمایش اثری از آنِت لیمو با نام «توده‌ی سیاه» (۱۹۹۱) در موزه‌ی هنر امریکاییِ ویتنی (۲۰۱۷ تا ۲۰۱۸).