

هنر و رای تماشاگری

نوشته‌ی بوریس گریس^۱

ترجمه‌ی شکوفه غفاری و علی گلستانه

به‌طور سنتی، هنر تحت رژیم زیباشناختی توسعه یافت. این رژیم را می‌توان به این شکل توصیف کرد: هنرمند اثری را تولید می‌کند و آن را در معرض دید تماشاچی قرار می‌داد. تماشاچی این اثر را نظاره می‌کرد و داوری زیباشناختی‌اش را درباره‌ی آن شکل می‌داد. تماشاچی سبکی را که این اثر در قالب آن ساخته شده بود تشریح می‌کرد، خوبی و بدی آن را و شباهت یا بی‌شباهتی‌اش را به دیگر سبک‌های شناخته‌شده‌ی تاریخی درمی‌یافت، و قس علی‌هذا. به بیان دیگر، هنرمند زندگی کنش‌گرانه^۲ را تجربه می‌کرد و تماشاچی زندگی فکورانه^۳ را. هنرمند خلق می‌کرد و تماشاچی مقایسه و ارزیابی. به این ترتیب، این تماشاچی، و نه هنرمند، بود که فرایند تولید و مصرف هنر را کنترل می‌کرد. هنرمندان خود را در معرض داوری تماشاچی احساس می‌کردند. البته که آنان توانستند از راه فریب‌دادن تماشاچی، نگاه او را کنترل کنند. اینجا سبک‌بخشیدن به خود^۴ ابزار اصلی هنری بود. با این حال، نگاه تماشاچی همواره آگاهی مازاد مشخص و نیز قدرتی و رای نگاه هنرمند داشته است. هنرمند حتی زمانی که کوشید نگاه تماشاچی را تصرف کند، هرگز واقعاً به درجه‌ای کامل از تأمل بر نفس، سبک‌بخشیدن به خویش، و خویش‌تنداری هنرمندانه دست نیافت. مثال خوب‌اش اسکار وایلد است. فرد در مقام تماشاچی نه فقط نتیجه بلکه کوششی را هم که هنرمند برای دست‌یافتن به این نتیجه صرف کرده است می‌بیند. و این بی‌شک کل نمایش را تباه می‌کند.

هنر مدرن در تلاش برای گریز از این دام، نزاعی را بر ضد رژیم زیباشناختی آغاز کرد. هنر معاصر میراث این نزاع و همزمان [نمود] شکست آن است. بگذارید با عبارتی کمابیش اجمالی و حتی مبهم هم که شده مسیر این نزاع را توضیح دهم. استراتژی اصلی این بود که موقعیت امن تماشاچی تخریب شود، فاصله‌ی زیباشناسانه از بین برود، و تماشاچی در بطن اثر هنری قرار گیرد. رژیم زیباشناختی دو پیش‌فرض بنیادین دارد: ۱. اثر هنری در برابر تماشاچی قرار دارد (اثر هنری در مقام ابژه؛ اما تئاتر و حتی موسیقی هم می‌توانند در برابر تماشاچی قرار گیرند)؛ ۲. اثر هنری یگانگی با خود^۵ را در طول زمان حفظ می‌کند (غیر از آثار هنری تکرارشدنی مثل موسیقی، کل نظام موزه‌ای هم در خدمت این هدف است: مرمت، حفظ دائم نور اصلی، درجه‌ی حرارت، شرایط رطوبت، و غیره). ذیل این شرایط است که قیاس، ارزیابی، و تفکر زیباشناختی ممکن

۱. بوریس گریس (Boris Groys، متولد برلین، ۱۹۴۷) منتقد هنری، نظریه‌پرداز حوزه‌ی رسانه، و فیلسوف، و همچنین استاد مطالعات روسی و اسلاوی در دانشگاه نیویورک است - م.

2. *vita activa*
3. *vita contemplativa*
4. *self-stylization*
5. *self-identity*

می‌شود: در موزه‌های خوب می‌توان یک نقاشی فرانسوی سده‌ی نوزدهمی را با گلدان‌های چینی دوره‌ی تانگ یا چیزهایی از این قبیل مقایسه کرد و دقیقاً هم بر حسب سبک مقایسه کرد، با نادیده گرفتن خاستگاه تاریخی‌شان، عملکرد فرهنگی‌شان، و غیره.

در طول سده‌ی بیستم، این شرایط از دو جهت تحلیل رفتند: ۱. هنر از ایژه‌بودن سر باز زد و به رویداد بدل شد؛ ۲. هنر به رویدادی «کلی» بدل شد، بدین معنا که تماشاچی را هم در بر گرفت - و در نتیجه تماشاچی با بدل شدن به بخشی از خودِ رویداد، موقعیت خودآیین خود را در برابر آن دست داد.

نخست، ریشارد واگنر بود که در رساله‌ی برنامه‌ای‌اش با نام «اثر هنری آینده»^۶ (۱۹۴۹ تا ۵۰) این مفهوم را به نظام‌مندترین شکل مدون کرد. واگنر این متن را در زمان تبعید به زوریخ، و پس از پایان قیام انقلابی ۱۸۴۸ آلمان نگاشت. طبق نظر واگنر، اثر هنری آینده اثری جامع^۷ خواهد بود، اثری کلی و تمام‌عیار. واگنر درست در آغاز رساله‌اش این مسئله را پیش می‌کشد که هنرمند نوعی زمانه‌ی او هنرمندی اگوئیست (خودمحور) است که کاملاً از زندگی مردمان جدا شده و هنرش را منحصرأ برای لذت اغنیاء مشق می‌کند؛ و در این کار پیرو مد است. [اما] هنرمند آینده باید یکسر متفاوت باشد: «اکنون او فقط می‌تواند خواستار امر جهانی، راستین، و نامشروط باشد؛ او خود را تسلیم عشق به این یا آن چیز خاص نخواهد کرد، بل خویشتن را به خودِ عشق گسترده تفویض می‌دارد. این است که اگوئیست را به کمونیست (اشتراک‌محور) تبدیل می‌کند»^۸. واگنر بیشتر می‌نویسد: «آدمی بازپسین و کامل‌ترین مرحله‌ی طرد خودمحوری‌اش را، شرح صعود کامل‌اش را به قله‌های جهان‌محوری تنها با مرگ خود بر ما نمایان تواند کرد؛ و آن‌هم نه با مرگ تصادفی‌اش، بل با مرگ ضروری‌اش، پی‌آمد منطقی کنش‌هایش، بازپسین تحقق هستی‌اش. گرامیداشت چنین مرگی باشکوه‌ترین چیزی است که آدمی می‌تواند بدان دست یازد»^۹. مسلماً اینجا، میان قهرمانی که خود را قربانی می‌کند و اجراء‌گری که این قربانی شدن را روی صحنه بازمی‌سازد، تفاوتی باقی می‌ماند - برداشت واگنر از «اثر هنری جامع» درام موزیکال بود.

باین‌حال واگنر اصرار دارد که «اثر هنری جامع» این تفاوت را برای اجراء‌گر به تعلیق درمی‌آورد؛ چراکه اجراء‌گر «صرفاً کنش قهرمان تجلیل‌شده را در اثر هنری بازنمایی نمی‌کند، بلکه درس اخلاقی وی را تکرار می‌کند؛ به اندازه‌ای که او با این تسلیم‌شدن به شخصیت وی در کنش هنری‌اش اثبات می‌کند که همچنین فرمانبردار ضرورتی است که فردیت هستی‌اش را یکسر فرو می‌بلعد»^{۱۰}. به بیانی دیگر، واگنر «اثر هنری جامع» را دقیقاً به منزله‌ی راهی برای همگام کردن دوباره‌ی محدودیت وجود بشر با بازنمایی فرهنگی‌اش می‌داند - بازنمایی‌ای که به نوبه‌ی خود محدود می‌شود، زیرا سبک شخصی خود، شخصیت مشاهده‌پذیر خود را نابود و خویشتن را متوقف می‌کند. سبک شخصی در جمع شرکت‌کنندگان حل می‌شود.

6. *Das Kunstwerk der Zukunft*

۷. Gesamtkunstwerk: اصطلاح آلمانی به معنای «اثر هنری جامع» یا «کار هنری تمام‌عیار». «اثری یکپارچه که از تلفیق همه‌ی هنرها (هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی، رقص، شعر، و موسیقی) ساخته شده باشد» (نک: رویین پاکباز، *دایرةالمعارف هنر*، ج ۲: ۱۰۷۱) - م.

8. Richard Wagner, *The Art-Work of the Future and Other Works*, trans. W. Ashton Ellis (Lincoln, NE: Bison Books, 1993), 94.

9. *Ibid.*, 199.

10. *Ibid.*, 201.

اینجا هیچ‌کس برای خلق شاهکار یا برای به‌رخ‌کشیدن مهارت هنرپیشگی خود تلاش نمی‌کند. فاصله‌ی زیباشناختی ناپدید می‌شود، زیرا هرکسی که [در ساخت این اثر جامع] شرکت می‌کند، به عشق عام و جهانی متصل می‌شود. و عشق نیازمند سبک نیست؛ عشق اُفتی ایجاد می‌کند که هرگونه امکان ارزیابی زیباشناختی منفصلی را مانع می‌شود.

و چیزی که حتی شاید مهم‌تر باشد: اثر هنری جامع موزه نیست، بلکه تنها دربرگیرنده‌ی زندگی است و مرگ را پس‌پشت خود جا می‌گذارد. کلیت اثر هنری جامع کلیت اینجا و اکنون است، کلیت زندگی و زیستنی که هیچ بیرونی ندارد. این بدان معناست که موقعیت تماشاچی بی‌غرض و منفصلی که تأملی ناب را تجربه می‌کند ناممکن می‌شود. واگر از لذت ساختن هنر (رقصیدن، آوازخواندن در قبیله یا چنین چیزی) حرف می‌زند که هیچ پیش‌فرضی از تماشاچی خارج از خود ندارد. فرد می‌خواند و می‌رقصد، زیرا سرشار از حیات است و می‌خواهد این احساس را جشن بگیرد. و این احساسی است که همه‌چیز و همه‌کس را در بر می‌گیرد.

توصیف واگر از اثر هنری جامع به‌شدت یادآور توصیف مراسم جشن در فرهنگ‌های به‌اصطلاح بدوی است، شبیه به آنچه که در *انسان و امر قدسی*^{۱۱} راجر کالیس یا در توصیف میخائیل باختین از کارناوال قرون‌وسطایی یافت می‌شود. در هر دو مورد با رویدادهایی سروکار داریم که هیچ موضع خارجی، هیچ تماشاگری‌ای را نمی‌پذیرند. اینجا جنبه‌ی آشکارا بی‌رحمانه‌ای در توصیف واگر از اثر هنری جهانشمول وجود دارد که می‌توان آن را در کالیس یا باختین هم یافت: واگر هم می‌نویسد که مردم حق و حتی وظیفه دارند تا دشمنان مردم را سرکوب کنند و حتی از بین ببرند. و دشمنان مردم دقیقاً اشخاصی هستند که منفضل [از جمع] می‌مانند و جذب و حظّ مشترکی را با دیگران سهیم نمی‌شوند. پس واضح است که الگوی اثر هنری جامع برای واگر انقلاب ۱۸۴۸ است که او (پیش از تبعید به سویس) در آن شرکت داشت. انقلاب یک اثر هنری جامع است؛ زیرا همه‌کس را در بر می‌گیرد و هیچ موقعیت بیرونی‌ای را نمی‌پذیرد. حتی اگر در نظر نخست متناقض بنماید، هنرمند با تخریب کردن سبک شخصی‌اش قدرتمندتر می‌شود نه ضعیف‌تر. به عبارت دیگر او به‌جای آنکه ابژه‌ای محض (که ابژه‌ی تحسین و ستایش نیز هست) باشد، به سوژه بدل می‌شود. چنانکه مارشال مک‌لوهان درباره‌ی آوانگارد هنری گفته است، اینجا هنرمند از برج عاج به برج مراقبت نقل‌مکان می‌کند.

در واقع، طبق نظر واگر، اجراءگر نقش قهرمان اصلی کل اجرای نمایش خویش‌مرگی و هبوط این قهرمان به دنیای مادی را، هبوطی که با مرگ نمادین قهرمان بر روی سن بازنمایی شده است، هدایت می‌کند. همه‌ی دیگر اجراءگران و همکاران فقط از راه شرکت در این آیین خویش‌ایثاری اهمیت هنری‌شان را به دست می‌آورند. بنابراین، واگر از این اجراءگر قهرمان به‌منزله‌ی خودکامه‌ای یاد می‌کند که مجموعه‌ای از همیاران را منحصرأً با هدف نمایش ایثار و قربانی‌شدن خودش تحت نام این مجموعه بسیج کرده است. اثر هنری جامع در صحنه‌ی ایثارگرانه پایان می‌یابد. اینجا دیگر هیچ ادامه‌ای، هیچ یادبودی، هیچ نقش بیشتری برای خودکامه‌اجراءگر در کار نیست. مجموعه‌ی هنری منحل می‌شود. اثر هنری جامع بعدی با

مجموعه‌ی هنری دیگری خلق می‌شود، با اجراءِ گر-خودکامه‌ی دیگری در نقش اصلی. به بیان دیگر، اثر هنری جامع همواره اساساً موقت و محدود است. و انحلال‌اش قطعی است: فقط خاطراتی مبهم پشت سر خود به جا می‌گذارد. امروزه می‌توان گفت که تجربه‌ی هنری واگنری با سنت تتاتر محاط شده و بنابراین پروژه‌ی او تحقق نیافته باقی مانده - زیرا به‌واقع تماشاچیان را در بر نگرفته است: آنان هنوز در برابر سن قرار دارند. برای بدل شدن به بخشی از اثر هنری جامع، باید تماشاچیان را به صحنه وارد کرد. و این دقیقاً چیزی است که در موزه‌های معاصر و فضا‌های هنری اتفاق می‌افتد. نام معاصر برای اثر هنری جامع، پروژه‌ی کیوریتوری است، با کیوریتور^{۱۲} در نقش خودکامه.

تصادفی نبود که مبتکر برنامه‌ی کیوریتوری در هنر معاصر، هارالد زیمان، آنقدر مجذوب ایده‌ی اثر هنری جامع بود که کارنمایی^{۱۳} با عنوان *تمایل به اثر هنری جامع*^{۱۴} برگزار کرد. اما تفاوت اصلی میان پروژه‌ی کیوریتوری و کارنمای سنتی چیست؟ کارنمای سنتی با فضای خود به‌منزله‌ی فضایی عادی و بی‌طرف برخورد می‌کند. فقط کارهای نمایش داده‌شده مهم‌اند، نه فضایی که آن کارها در آن نمایش داده می‌شوند. کارهای هنری به عنوان چیزهایی به‌طور بالقوه جاودان و حتی سَرمدی درک و دریافت می‌شوند؛ اما فضای نمایش همچون فضایی محتمل و تصادفی. این فضا صرفاً ایستگاهی است که آثار هنری جاودان و متکی بر نفُس در آن از سرگردانی در دنیای مادی، موقتاً به استراحت می‌نشینند. متقابلاً چیدمان، خواه چیدمان هنری یا خواه چیدمان کیوریتوری، کارهای هنری نمایش داده‌شده در این فضای مادی محتمل را ثبت می‌کند. پروژه‌ی کیوریتوری اثر هنری جامع است؛ زیرا تمام کارهای نمایش داده‌شده را بدل به ابزاری می‌کند و آن‌ها را در خدمت هدف مشترکی که کیوریتور مدوّن کرده است به کار می‌گیرد. همزمان، چیدمان هنری یا کیوریتوری می‌تواند شامل همه‌ی انواع ابژه‌ها شود، اعم از کارها یا فرایندهای هنری زمانمند، ابژه‌های زندگی روزمره، اسناد، متون، و دیگر چیزها. همه‌ی این عناصر و نیز معماری فضا، صدا، یا نور، خودآیینی‌شان را از دست می‌دهند و در خدمت آفرینش کلی درمی‌آیند که بینندگان و تماشاچیان را نیز در بر می‌گیرد. پس آثار هنری پایدار از نوع سنتی تبدیل به آثار زمانمندی می‌شوند که به خدمت سناریویی مشخص درمی‌آیند، سناریویی که تفسیر آن آثار را در طول زمان نمایش چیدمان دگرگون می‌کند - چراکه تفسیرشان به بستری که در آن ارائه می‌شوند وابسته است. و این بستر شروع می‌کند به جریان یافتن [در طول زمان]. پس در نهایت، هر پروژه‌ی کیوریتوری‌ای ویژگی تصادفی، محتمل، اتفاقی، محدود، خود را نشان می‌دهد - ناپایداری خود را.

در واقع، هدف هر پروژه‌ی کیوریتوری ضرورتاً مخالفت کردن با روایت تاریخ هنر سنتی هنجارمندی است که در قالب مجموعه‌ی دائمی موزه‌ها تجسد یافته است. اگر چنین مخالفتی روی ندهد، پروژه‌ی کیوریتوری مشروعیت خود را از دست می‌دهد - کارنمای مشخصاً کیوریت شده‌ای که صرفاً روایت تاریخ هنری متداول را بازتولید و تصویر کند به‌سادگی هیچ معنایی نخواهد داشت. به همین دلیل، پروژه‌ی کیوریتوری بعدی باید پروژه‌ی پیشین را نقض کند. کیوریتور جدید، خودکامه‌ای جدید است که ردپاهای خودکامگی پیشین را پاک می‌کند. در این راستا، موزه‌های معاصر به شکلی فزاینده از

12. curator

۱۳. exhibition یا کارنما (عمل نمایش کار هنری) در برابر gallery یا نمایشگاه (محل نمایش کار هنری) - م.

14. *Hang zum Gesamtkunstwerk* (1984)

فضاهایی برای مجموعه‌های دائمی به سوی صحنه‌هایی برای پروژه‌های کیوریتوری گذرا (آثار هنری جامع گذرا) تغییر می‌کنند. و هدف اصلی این پروژه‌های کیوریتوری گذرا آن است که مجموعه‌های هنری را به جریان آورند - هنر را سیال و با جریان زمانه همگام کنند.

این روزها به‌کرات از تئاتری‌شدن موزه‌ها حرف می‌زنند. در واقع در زمانه‌ی ما مردمان به همان شکلی به افتتاحیه‌ی کارنها می‌آیند که سابقاً برای شب اول نمایش‌های تئاتر یا اپرا می‌رفتند. اغلب از این تئاتری‌شدن موزه‌ها انتقاد کرده‌اند؛ زیرا فرد مایل است آن را همچون نشانه‌ای از ارتباط موزه با صنعت سرگرمی معاصر ببیند. در واقع، امروز موزه دیگر فضایی برای غور و تأمل درباره‌ی چیزهای پایدار نیست؛ بلکه جایی شده است که چیزها در آن اتفاق می‌افتند. رویدادهایی که موزه برپا می‌کند فقط پروژه‌های کیوریتوری نیستند. موزه‌ی هنر معاصر محل سخنرانی‌ها، کنفرانس‌ها، مطالعات، نمایش فیلم‌ها، کنسرت‌ها، تورهای آموزشی، و چیزهایی از این دست است. امروزه جریان رویدادهای درون موزه اغلب سریع‌تر از بیرون دیوارهایش است. امروزه جریان رویدادهای درون موزه اغلب سریع‌تر از جریان رویدادهای بیرون دیوارهایش است. ضمن آنکه ما عادت کرده‌ایم از خودمان بپرسیم در این یا آن موزه چه خبر است؟

به‌رحال تفاوت عمده‌ای میان فضای چیدمانی و فضای تئاتری وجود دارد. تماشاچیان تئاتر در موضع بیرونی در مقابل صحنه باقی می‌مانند - در موزه آنان وارد صحنه می‌شوند و خود را درون امر نمایشی می‌یابند. بنابراین، موزه‌ی معاصر رویای مدرنیستی تئاتری را تحقق می‌بخشد که در آن هیچ مرز روشنی میان صحنه و فضای مخاطبان نیست - رویایی که خود تئاتر هرگز موفق نشد به‌طور کامل متحقق کند.

اما حالا اجازه بدهید پرسش بعدی را طرح کنیم؛ چگونه می‌توانیم درباره‌ی سبک پروژه‌ی کیوریتوری سخن بگوییم؟ چنین پروژه‌ای فقط بخشی از یک جریان نیست، بلکه خودش هم در جریان است. چیدمان‌های معاصر و کارنها‌های کیوریت‌شده اغلب بیشتر اوقات موسیقی متن، ویدئوها، فیلم‌ها، اجراها، و از این قبیل رسانه‌ها را شامل می‌شوند. این بدان معنا است که این چیدمان‌ها با زمان تغییر می‌کنند. آن‌ها نمی‌توانند ثابت و ایستا باشند. آن‌ها را همچنین نمی‌توان دوباره به نمایش درآورد؛ زیرا بسیار مکانمند و بسیار وابسته به نوع خاصی از تکنولوژی هستند. بی‌شک می‌توان نمایش مجدد و بازسازی پروژه‌ای کیوریتوری را که اجرای آن پایان یافته است، بر مبنای باقیمانده‌ها و توضیحات‌اش آزمود. اخیراً چنان نمایش دوباره‌ای را در قالب کارنمای «وقتی نگرش‌ها به فرم بدل می‌شوند» (۱۹۶۸ در برن) می‌شد در ونیز دید، نمایشی که در فونداتسیونه پرادا^{۱۵} بازجراحی شده بود. این اثر بسیار خوب ساخته و بسیار حرفه‌ای بازجراحی شده بود - تاجایی که موجی جدید و حتی قوی‌تری از نوستالژی را برانگیخت. برخی از مردم گمان می‌کردند: آه! چقدر عالی می‌شد که به دهه‌ی ۱۹۶۰ برگردیم و دوباره اتمسفر شگفت‌انگیز آن را تنفس کنیم! همچنین در قیاس با ریاضت والای «وقتی اندیشه‌ها به فرم بدل می‌شوند»، همه‌ی چیزهای مربوط به خود بی‌ینال ونیز با آن همه قیل‌وقال‌اش چقدر مزخرف است. (همزمان، بازدیدکنندگان نسل جوان‌تر کارنما را خسته‌کننده و پیش‌پاافتاده یافتند و فقط به راهنمایان پرادا با آن لباس‌های زیبایشان علاقه داشتند.)

۱۵. Fondazione Prada: بنیادی مستقر در شهر میلان که از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ کار خود را با تمرکز بر هنر معاصر آغاز کرد - م.

این نشان می‌دهد که بازسازی پروژه‌های کیوریتوری ناممکن است. بازتولید (به‌نمایش‌درآوردن دوباره‌ی) آن هم ناممکن است. پس مقایسه‌ی زیباشناختی میان پروژه‌های کیوریتوری متفاوت هم ناممکن می‌شود. علاوه بر این، تجربه‌ی آنی و شخصی ما از پروژه‌ی کیوریتوری فقط می‌تواند نسبی باشد. ما همیشه زمانی محدود برای ماندن درون فضای چیدمان داریم، نمی‌توانیم این فضا را از همه‌ی زاویه‌های ممکن و مسیرهای متفاوت ببینیم - و نمی‌توانیم گسترش کلی‌اش را نیز دنبال کنیم. پس برای فهم تمامیت پروژه‌ای کیوریتوری ناچاریم که به مستندات‌اش تکیه کنیم - حتی اگر همان زمان با آن مواجه شده باشیم. مجبوریم بیانیه‌ی کیوریتوری را بخوانیم و با تاریخچه‌ی پروژه که نمی‌تواند در فضای کارنا و غیره به‌طور کامل بازنمایی شود آشنا شویم. پس از پایان پروژه‌های کیوریتوری هم تنها چیزی که باقی می‌ماند مستندات‌اش خواهد بود: کاتالوگ، یا مستندنگاری در قالب فیلم، یا وسایت. این مستندات هم معمولاً نسبی هستند - زیرا دوربین هم نمی‌تواند از تمام زاویه‌های این فضای کلی فیلم بگیرد. با نگاه کردن به مستندات، فقط پاره‌هایی از چیدمان را می‌بینیم، زاویه‌هایی مشخص را که این چیدمان از آن قابل مشاهده بوده است. فقط لحظه‌های مهم تاریخچه‌اش را می‌بینیم، و توصیفی نسبی را از چگونگی عملکرد آن.

به عبارت دیگر، تجربه‌ی زیباشناختی ما از پروژه‌ی کیوریتوری، و از همه‌ی عناصر چنین پروژه‌ای شامل نقاشی‌ها، عکس‌ها، فیلم‌ها، ویدئوها، موسیقی‌های متن، متن‌ها، و مانند آن، از ابتدا به‌واسطه‌ی مستندنگاری شکل گرفته است. ما فقط می‌توانیم این پروژه را از راه آرشیو مستندات‌اش بازبینی کنیم. حالا: چنین آرشیوی همیشه ناقص است و مستندات همیشه سبک خودشان را دارند که لزوماً با سبک کارنا، با هر معنایی که ما از سبک مراد می‌کنیم، هماهنگ نیست. آرشیو مستندات پروژه هم همیشه به‌روز است - از آنجا که تکنولوژی ما در حال تغییر است، مستندات در رسانه‌های متفاوت (برای مثال در قالب دیجیتال)، با شکل‌های سبکی متفاوت، و... ارائه می‌شوند. و این مسئله سبک‌شان را به روشی به‌راستی بنیادین دگرگون می‌کند.

و این پرسش درباره‌ی خود فرایند هنر به‌هیچ‌رو ظاهری نیست. کارنامه‌های هنر معاصر هرروز بیشتر در کنار آثار هنری سنتی شامل مستندنگاری اجراها، رویدادها، و پروژه‌های بلندمدت هنری، و نیز دیگر کارنامه‌ها و چیدمان‌ها می‌شوند. بعداً پروژه‌های کیوریتوری شامل مستندنگاری پروژه‌های کیوریتوری پیشین می‌شوند و آن‌ها را به‌منزله‌ی عناصر خود به کار می‌گیرند. پس ما اینجا لایه‌ای از مستندنگاری‌هایی داریم که تحلیل سبک‌شناسانه‌ی آثار هنری را هرچه بیشتر ناممکن می‌کند. تولید هنری معاصر بر آرشیو خود منطبق می‌شود. اما همه‌ی آرشیوها از نظر سبکی نامحدود هستند - حتی اگر روش ارائه‌شان بتواند در هر مورد جزئی از نظر سبکی متفاوت باشد. ضمن آنکه مستندنگاری هنر شبیه به مستند بوروکراتیکی منظم به نظر خواهد رسید - و بازنمایی‌اش به‌طور فزاینده‌ای به ارائه‌ی پاورپویتی منظم، مانند آنچه در همایش‌های بوروکراتیک معاصر معمول است، شبیه می‌شود.

این یک‌دست‌شدن و هم‌زمان مبهم‌شدن سبک هنر معاصر با اینترنت هم، به عنوان فضایی که هنر معاصر در آن ارائه می‌شود، سروکار دارد. در واقع فکر می‌کنم که اینترنت سیستم هنر را به همان روشی دگرگون کرد که عکاسی و سینما نقاشی و مجسمه‌سازی را دگرگون کردند. چنین چیزی را می‌توان درباره‌ی موزه هم، به عنوان نهاد نظام سنتی هنر، گفت.

اینترنت کارکرد موزه را در نمایش تاریخ هنر از اعتبار انداخت. بی‌شک می‌توان ادعا کرد که در مورد اینترنت، تماشاچی دسترسی مستقیم به آثار هنری اصل را از دست می‌دهد - پس هاله‌ی اصالت نیز از دست می‌رود. و بنابراین بازدیدکنندگان موزه برای عهده‌دارشدن سفری زیارتی به سوی موزه‌های هنر دعوت شده‌اند تا جام مقدس اصالت و وثوق را جست‌وجو کنند. اما اینجا می‌توان یادآور شد که طبق نظر والتر بنیامین، کسی که در اصل مفهوم هاله را پیش نهاد، آثار هنری دقیقاً از راه موزه‌ای‌شدن‌شان هاله‌شان را از دست می‌دهند. موزه از پیش، ابژه‌های هنری را از محل اصلی ثبت در اینجا و اکنون تاریخی‌شان زدوده است. بنابراین برای بنیامین، آثار هنری‌ای که در موزه‌ها نمایش داده می‌شوند، از پیش، کپی‌هایی از خودشان هستند - تهی از هاله‌ی اصلی اصالت‌شان. در این معنا، بازنوشت آثار هنری در چارچوب موزه‌ی هنری بر بازنوشت آن‌ها در چارچوب وبسایت‌های مختص هنر تقدم می‌جوید و آن را از پیش مجسم می‌کند. اینترنت و وبسایت‌های تخصصی هنر، فرایند هاله‌زدایی از هنر را که در موزه‌های هنری آغاز شد امتداد می‌دهد. از این‌رو بسیاری از منتقدان فرهنگی انتظار داشتند و هنوز دارند که موزه‌های عمومی هنر سرانجام ناپدید و با ارزان‌ترین و در دسترس‌ترین آرشيوهای مجازی دیجیتالی جایگزین شوند؛ چراکه این موزه‌ها از رقابت اقتصادی با مجموعه‌داران خصوصی مؤثر بر بازار هنری که هرروز پرخرج‌تر می‌شود ناتوان اند.

ما برای یافتن اطلاعات مربوط نه فقط در وبسایت‌های موزه‌ها، بلکه نیز در وبلاگ‌ها، صفحات رسانه‌های اجتماعی، توییتر، و غیره جست‌وجو می‌کنیم. ما بیش از آنکه از موزه‌ها بازدید کنیم، وبسایت‌هایشان را می‌بینیم و فعالیت‌هایشان را در اینترنت دنبال می‌کنیم. همچنین موزه در اینترنت مثل وبلاگ عمل می‌کند. بنابراین موزه‌ی معاصر نه تاریخ هنر جهانی، که تاریخ هنر خودش را (همچون زنجیره‌ای از رویدادهایی که در موزه بر پا شده‌اند) ارائه می‌کند. اما مهم‌تر از همه اینکه اینترنت نه در نحوه‌ی بازنمایی، بلکه در نحوه‌ی مستندکردن با موزه نسبت دارد. بی‌شک مجموعه‌های دائمی موزه‌ها را می‌توان روی اینترنت بازتولید کرد، اما فعالیت‌های موزه را فقط می‌توان مستند کرد.

ضمناً می‌توان کار هنرمندانی که آثاری هنری به روشی سنتی‌تر تولید می‌کنند را هم مستندنگاری کرد؛ زیرا آنان در طول فرایند کارشان به‌شکلی فزاینده از اینترنت یا دست‌کم از کامپیوتر شخصی بهره می‌گیرند. و این امر، این امکان را فراهم می‌آورد که کل فرایند تولید هنر را از آغاز تا انجام دنبال کنیم؛ زیرا بهره‌گیری از تکنیک دیجیتال مشاهده‌پذیر است. اینجا مرز سنتی میان تولید و نمایش هنر زدوده می‌شود. به‌طورسنتی هنرمند اثرش را در استودیوی خود به‌دور از انظار عمومی تولید می‌کند - و سپس نتیجه، محصول، یا اثری هنری را نمایش می‌دهد که مدت زمان غیاب را در خود انباشته و جمع کرده است. این زمان غیاب موقت چیزی را تشکیل می‌دهد که آن را فرایند خلاق می‌نامیم - در حقیقت دقیقاً این چیزی است که آن را فرایند خلاق می‌نامیم. آندره برتن داستانی درباره‌ی شاعری فرانسوی می‌گوید که هنگام خواب علامتی را روی در می‌زد با این مضمون: «لطفاً سکوت را رعایت کنید؛ شاعر در حال کار است». این داستان ادراک سنتی از کار خلاقانه را خلاصه می‌کند: کار خلاقانه، خلاقانه است از آن‌رو که دور از نظارت عموم و حتی دور از نظارت آگاهانه‌ی مؤلف انجام می‌شود. این زمان غیاب ممکن است روزها، ماه‌ها، سال‌ها، و حتی تمام عمر به طول بیانجامد. فقط در پایان این دوره‌ی غیاب است که نویسنده امید به ارائه‌ی اثری را دارد - شاید آن را پس از مرگ‌اش لابه‌لای کاغذهایش پیدا کنند.

فقط پس از چنین غیابی ممکن است اثری را به عنوان کار خلاقانه بپذیرند، زیرا چنین می‌نماید که از هیچ سر بر آورده است. با این‌همه، اینترنت و کامپیوتر در کل محل‌های کار اشتراکی، قابل مشاهده، و قابل‌بازبینی هستند. امروزه، اگر مردم تمام مدت فعالیت‌های هنرمند را دنبال کنند، نیازی به ارائه‌ی هیچ محصولی ندارم. از پیش، فرایند کار من به محصول من تبدیل شده است. هنرمند گمنام بالزاک که هرگز نتوانست شاهکار خود را به انجام برساند در این وضعیت جدید به هیچ مشکلی بر نمی‌خورد^{۱۶} - مستند کردن تقلاهای او می‌توانست این شاهکار را مشمول خود کند و آن هنرمند شهرتی به هم می‌زد. مستند کردن کنش کارکردن روی اثری هنری، خودش قبلاً اثری هنری است. در واقع زمان به وسیله‌ی اینترنت به مکان بدل شده است، یعنی فضایی قابل مشاهده برای نظارتی بی‌وقفه. اگر هنر به جریان افتاده باشد، در شکلی از خود-مستندنگاری به جریان افتاده است. در این وضعیت، کنش مقارن است با مستند کردن و ثبت کردن آن کنش. و همزمان، ثبت کردن به اطلاعاتی بدل می‌شود که از راه اینترنت گسترش می‌یابند و بلافاصله در دسترس همگان در سراسر جهان قرار می‌گیرند. این بدان معنا است که هنر معاصر می‌تواند هیچ محصولی تولید نکند و با این‌همه مؤلّد باقی بماند.

اما آنچه در این میان حتی اهمیت بیشتری دارد این است که نه فقط تولید هنر، بلکه نظاره و تعمق بر هنر نیز قابل‌جست‌وجو و قابل‌تحلیل است. مقاومت سنتی نظاره و تعمق کردن در برابر عمل کردن در پی‌گیری حقیقت تجربی بازتاب یافته است: چشم انسان هیچ ردی بر ابژه‌ی نظاره و تعمق باقی نمی‌گذارد. پس از آنکه من به تصویری نگاه کنم کسی نمی‌تواند ردپای مورچه‌ای نگاه من را روی تصویر بیابد. اما اگر من چیزی را در اینترنت ببینم این ردپاها مشاهده‌پذیر هستند. اینجا برای دیدن چیزی، مثلاً برای بزرگ کردن تصویر و... مجبورم روی آن کلیک کنم. تمام این کارها قابل‌ردیابی هستند. بنابراین اینترنت حیات نظرورزان را به حیات فعال بدل می‌کند. تفکر به عمل بدل می‌شود. تماشاچی در درون رویداد هنری گیر می‌افتد. بیرون‌بودگی او متزلزل می‌شود.

ما تمایل داریم از اینترنت به عنوان جریان اطلاعات نامحدودی صحبت کنیم که از محدوده‌های کنترل ما فراتر رفته است. اما در حقیقت اینترنت مکانی برای جریان اطلاعات نیست؛ بلکه ماشینی است برای متوقف کردن و وارونه کردن جریان اطلاعات. مشاهده‌ناپذیر بودن اینترنت افسانه‌ای بیش نیست. واسطه‌ی اینترنت الکترونیست است. و ذخایر الکترونیست هم محدود است. پس اینترنت نمی‌تواند جریانی نامحدود از اطلاعات را پشتیبانی کند. اینترنت بر پایه‌ی شمار محدودی از کابل‌ها، پایانه‌ها، کامپیوترها، تلفن‌های همراه، و دیگر تجهیزات استوار است. بهره‌وری آن دقیقاً بر پایه‌ی محدودیت‌هایش و

۱۶. نویسنده به داستانی کوتاه از بالزاک با نام «شاهکار گمنام» (۱۸۴۵) اشاره دارد. این داستان حیرت‌انگیز، حکایت نقاشی کهنسال و آشفته به نام فرنهوفر را بازگو می‌کند که ده سال تمام درهای کارگاه را به روی خود بسته و دست به خلق اثری سترگ برده است. روزی نیکلا پوسن جوان و نقاشی میانسال به نام پورپوس پس از اصرار فراوان به دیدن تابلوی فرنهوفر، این نقاش مورد ستایش‌شان، می‌روند؛ اما آنچه می‌بینند بومی است پر از قلم‌ضربه‌های درهم و برهم و آشفته. نقاش پیر و کارکشته‌ی ما که تابلو را شاهکار و ماحصل به‌کارگیری همه‌ی توان و نبوغ و آموزه‌های خود می‌دانست، پس از آنکه به تردید دو دوست خود پی می‌برد، حاصل کار و تنهایی ده‌ساله‌ی خود را یکسر بریادرفته می‌یابد. بنابراین، شب‌هنگام، وقتی دوستان‌اش او را ترک می‌کنند، در اوج ناامیدی و نفرت تمام آثارش را در کارگاه‌اش به آتش می‌کشد و خود نیز در میان آتش می‌میرد - م.

بنابراین بر پایه‌ی مشاهده‌پذیری‌اش قرار دارد. موتورهای جست‌وجوگری همچون «گوگل» این را اثبات می‌کنند. امروز درباره‌ی رشد درجه‌ی نظارت، به‌ویژه نظارت آنلاین، بسیار می‌شنویم. اما نظارت چیزی خارج از اینترنت یا صرفاً بهره‌گیری خاص تکنیکی از خدمات اینترنت نیست. اینترنت در ذات خود ماشینی برای نظارت کردن است. اینترنت جریان اطلاعات را به عملیات کوچک، قابل‌ردیابی، و برگشت‌پذیر تقسیم می‌کند؛ بنابراین هر کاربری را در معرض نظارت بالفعل یا بالقوه قرار می‌دهد. اینترنت بستری از مشاهده‌پذیری، دسترسی‌پذیری، شفافیت سرتاسری، و قابلیت مستندنگاری ایجاد می‌کند.

اینجا مفهوم سبک به مسیری مشخص بازمی‌گردد. برای انظار انسانی ما، آرشیوهای مستند به‌شکلی زیباشناختی نامحدود هستند. همگنی زیباشناختی هنر معاصر بر هر بیننده‌ی کارنمای هنر معاصر آشکار و واضح است. بااین‌حال مفهوم سبک برای نگاه الگوریتمی، برای تحلیل الگوریتمی فعالیت اینترنتی‌مان که شامل فعالیت‌های هنری‌مان نیز می‌شود، همچنان مطرح خواهد بود. اینجا واقعاً می‌توان دوباره درباره‌ی سبک‌های زندگی و الگوهای رفتاری مشخص صحبت کرد: چطور و چه چیزی می‌خریم، چطور سفر می‌کنیم و... اما این الگوها و سبک‌های زندگی فقط برای الگوریتم‌ها مشاهده‌پذیر هستند، نه برای انسان‌ها. اینجا دوباره به نگاه‌های نامتقارنی می‌رسیم که در ابتدای صحبت‌ام از آنان سخن گفتم - اما اینجا این نگاه‌های نامتقارن در سطحی متفاوت جابه‌جا می‌شوند. حجم مستندنگاری نگاه تماشاچی سنتی را گیر انداخته است - این تله‌ای است که این نگاه نمی‌تواند از آن بگریزد.

بااین‌حال، هر حجمی از مستندنگاری‌ها نمی‌تواند نگاه الگوریتمی را، نگاهی که می‌تواند داده‌های کلان را به کار گیرد، گیر بیاندازد و جلویش را بگیرد. این نگاه حتی اطلاعاتی درباره‌ی زندگی خصوصی هنرمندان، کیوریتورها، و بینندگان و... را به مستندنگاری هنری می‌افزاید. اینجا دوباره مفهوم سبک ظاهر می‌شود - اما سبکی که به چشم ما مشهود نیست. امروز تنها تماشاچی، منتقد، و تاریخ‌نگار هنر، الگوریتم است - زیرا فقط الگوریتم است که می‌تواند کل طیف گسترده‌ی هنر معاصر را بررسی و تحلیل کند، و بنابراین قضاوتی آگاهانه را درباره‌ی آثار هنری خاص شکل دهد. در مسیری مشخص، این نوعی بازگشت به شرایط سده‌های میانه است: در سده‌های میانه، هنرمندان برای خداوند کار می‌کردند؛ امروز آنان برای الگوریتم کار می‌کنند. -