

علیه امپریالیسم کیوریتوری: مرلوپونتی و تاریخ‌مندی هنر

نوشته: پال کراوثر

ترجمه: مهدی قادرنژاد

ایده و دریافتی معنایی وجود دارد که برای گفتمان تاریخ-هنری واجد نقشی مرکزی است. آن بیانگر این است که معنای یک مصنوع هنری در اساس کارکردی از رابطه است که بین آن و ویژگی‌های تاریخی ویژه تولید ایجاد شده است. این دریافت برون-رابطه‌ای از معنا خوب و مناسب است به شرطی که ما آن را بیشتر از اهمیت تاریخی اثر به مثابه یک کار هنری فرض نگیریم. هرچند، در دوران پسامدرن، به طور فزاینده‌ای سعی در بازنمودن معنای هنر به این گونه شده است. اما در واقع، برای چنین دریافتی دلیل خیلی مهمتر از این وجود دارد. در فصل حاضر من باید دلایل بیشتری برای این چرایی دریافت ارایه کنم.

دیدگاه نظری اصلی من این است که هر لحظه یا مرحله از آگاهی باید دربردارنده یک تاثیر متقابل بین شرایط ویژه تاریخی و ویژگی‌های پیوسته‌تر با وضعیت بشری باشد. این پیوستگی‌ها به همبستگی ضروری عمل معنارسانی و شایستگی‌های جسمانی اساسی منوط هستند. چارچوب فلسفی اصلی‌ای که این مسیر را دربر دارد شامل توسعه‌ای از ایده‌هایی از کانت و فلسفه اروپای قاره‌ای پسا کانتی - مخصوصاً مرلوپونتی می‌شوند.

اندیشه مرلوپونتی برای درک هنر دارای اهمیتی ویژه است. این امر به این علت است که او پدیدارشناسی دقیقی از منشاءهای تجربی اثر هنری و بیان فیزیکی آن در ابژه ساخته شده (*made object*) ارایه می‌کند. چنان‌که او این نکته را طرح می‌کند که " آن عملکرد بیانگرانه آغاز شده در حداقل ادراک بدن است که به درون نقاشی و هنر وسعت می‌یابد" (Merleau-Ponty, 1974, p. 83). این مسیر به معنایابی، یک فرآیند تکامل و انجام است به جای یک ترجمه صرف بیان سوژکتیو به یک فرم پایدارتر. از این لحاظ، استفاده هنرمند از رسانه (*medium*) اهمیت قطعی دارد. این بدان علت است که- در کنش نقاشی، اسمبلاژ، نوشتن و یا هر چیز دیگر- هنرمند قادر است که دیدگاه‌های ادراکی پراکنده یا تفسیرهایش از جهان را جمع کرده و متمرکز کند. کار هنرمند بدین ترتیب به " نشانه‌ای از یک رابطه ویژه با هستی-بودن" دلالت می‌کند (Merleau-Ponty, 1964, p. 83).

با این عبارت، مرلوپونتی اهمیت ماندگار هنر به مثابه یک نیروی مولد که حالت‌های ممکن ادراک و کنش در جهان را مفصل‌بندی می‌کند مورد تاکید قرار می‌دهد. در واقع، در مقام یک ابژه ساخته شده، اثر هنری تاریخت ویژه خود را از طریق ارتباطش با سنت داراست:

این تاریخت است که در نقاش در اثر می‌زید وقتی که با یک بیان منفرد او سنتی را که دوباره به دست آورده و سنتی را که بنیاد نهاده به هم ربط می‌دهد. آن تاریختی است که در یک لحظه او را به همه آنچه که تا

حالا در جهان نقاشی شده می‌پیوندند، بدون اجبار او به ترک مکانش، زمانش یا کار- پیشه مبارک یا نفرین شده‌اش (Merleau-Ponty, 1964, p. 63).

این تاریخت رسانه بنیاد و کنش بنیاد خیلی در تضاد و تقابل با برداشت معنایی برون رابطه که در آغاز این فصل اشاره شد قرار دارد. بنابراین آن حالا جالب توجه‌تر است که چرا مدل برون رابطه‌ای باید از چنین عامیت معاصر عمده‌ای برخوردار شود.

این امر به خاطر چندین عامل می‌باشد. نخستین عامل نزول جایگاه فرمالیسم است. در شروع قرن بیستم، منتقدان فرمالیست چون بل و فرای استدلال کردند که بنیان معنای هنری متمایز و مشخص داشتن کیفیات صوری (formal) هماهنگ بود (Bell, 1931; Fry, 1968). در نیمه دوم قرن، علایق فرمالیستی در یک شیوه فرهیخته و ظریف‌تر بوسیله کلمنت گرینبرگ بیان شدند.^۱ به ویژه، گرینبرگ اهمیت فرم در بیان آنچه که برای نقاشی به مثابه یک ابزار یگانه بود را مورد تایید قرار داد- یعنی یکدستی تخت و صاف.

نخستین حمله به فرمالیسم، عملاً از درون خود هنر ریشه گرفت. جنبش‌هایی چون فوتوریسم، دادائیسم و سورئالیسم خیلی سخت تایید می‌کنند تا با اصطلاحات فرمال همسان شوند. گرایش‌هایی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی همچون "نو-دادا"، پاپ آرت و در منتهی دیگر مینیمال آرت، حتی به نحو خیلی خصمانه نسبت به رویه‌های فرمالیستی مقاوم هستند. شاید حتی مهم‌ترین عامل در این زمینه را باید تاثیرات آرمان‌گرایانه سیاسی دهه ۱۹۶۰ دانست. چهره‌ای چون یوزف بویس به نحو فعالانه‌ای در پی این بود که مرز و تقسیم بین هنر و زندگی را، با برداشتن بنیان نخبه‌گرا و متخصص در تولید هنر فروپاشد تا آن را کاملاً دموکراتیک کند- از طریق کار، کنش و تبلیغات.

عامل دیگر در حمله به ارزش‌های فرمالیستی باز تایید تازه و اخیر اهمیت و جایگاه دوشان بود (de Duve, 1996). مخصوصاً تاکید او بر اولویت ایده بر ساخت و کار هنرمند روی ابژه، در پیدایش هنر مفهومی خیلی مهم و تاییدگر بود.

نفی و انکار فرمالیسم با بسط و توسعه جهان گسترده روشنفکری عمیقاً کامل شد. در دهه ۱۹۷۰ میلادی مجموعه نظریه متنی و فرهنگی که با نام پسا- ساختارگرایی شناخته می‌شود ورای زمینه‌های ریشه فرانسوی‌شان، خیلی تاثیرگذار شدند. آثار و اندیشه بارت، لاکان، دریدا و فوکو از طریق رونگاری و تفسیر بوسیله منتقدان فمینیستی چون کریستوا، ایریگاری و- به طور تخصصی‌تر در زمینه هنرهای تجسمی- بوسیله نویسندگانی چون لورا مالوی، گریزیلدا پولاک، نورمن بریسون و ویکتور برگن، جایگاه و اهمیت خیلی زیادی یافت.^۲

با وجود تفاوت‌های مهم بین آنها، این نظریه‌پردازان یک ویژگی عام مشخص داشتند. این فکر و روشن‌بینی- متأثر از فردیناند دوسوسور- که کنش معنا عمل تفاوت بین نشانه‌ها در زمینه‌ای گسترده‌تر است، زمینه‌ای که متشکل از خود نشانه‌ها، قواعد چگونگی استفاده از آنها، و تغییر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی کاربرد است.^۳ دلالت‌های چنین موقعیتی برای انگاره معنای فی نفسه در نگاه نخست کاملاً رادیکال می‌نماید. چنین موقعیتی باعث می‌شود که معنا خیلی بیشتر

متغیر و بی‌ثبات به نظر آید از آنچه که معمولاً فرض می‌شود. مقولات و مفاهیم گوناگونی که بر حسب آن ما جهان را ادراک می‌کنیم به مثابه امور هم‌پوشان - هم‌زمان دیده می‌شوند، به جای اینکه به طور مشخص تعریف شده و از هم متمایز شوند. اتحاد و پیوستگی این خیمه بنیادین پسا- ساختارگرا و پیشرفت‌های ضد- فرمالیستی در جهان هنر که پیشتر ذکر شد، هم ارز و برابر می‌شود با یورش گسترده بر علیه آنچه معمولاً "ذات‌گرایی" نامیده می‌شود. در متن هنر این امر نه تنها شامل رویکردهای فرمالیستی، بلکه هر تلاشی برای تعریف هنر به مثابه یک فرم یگانه معنایی را نیز در بر می‌گیرد. وضعیت ضد ذات‌گرا، در مقابل، معتقد است که هنر باید همچون یک شبکه همواره در حال تبدیل بازنمایانه یا، کنش‌های تجسمی گفتمانی دیده شود.

اکنون ضد ذات‌گرایی نه تنها تبدیل به یک امر راست‌کیشانه در میان مورخان و منتقدان هنر معاصر شده است، بلکه آن خود یک گونه ویژه از فضای نظری را در خود عالم هنر نیز تقویت کرده است. این فضا از فرم‌های بی‌قاعده مفهوم‌گرایی و هنر اجرا حمایت می‌کند. چنین گرایش‌هایی، به واقع، غالباً این نقش را برای خود می‌گذارند که ویژگی‌های ذات‌گرایانه کنش هنری را با خلق یک "فضا" برای صدای زنان و اقلیت در حاشیه به پرسش بکشند. حتی اصطلاح‌های سنتی هنر چون نقاشی انتزاعی و فیگوراتیو به واسطه ضد ذات‌گرایی خود را در وضعیت بازمتن‌بندی می‌بینند. ضرورت تأثیر حسی‌شان به نفع اهمیت اجتماعی گسترده‌تر مفروض این تأثیر تقلیل درجه یافته است (در مقابل قضیب محوری) پرسش از مهارت، تکنیک‌ها و کیفیت به ندرت نقشی را ایفا می‌کند - مگر در مورد نشان‌دار شدن به مثابه تحکیم منافع پدرسالاری اروپا محور جنس نر سفید طبقه متوسط.

اثر و تأکید ضد ذات‌گرایانه انرژی مولد جهان هنر را به درون قلمرو کیوریتوری (curatorial) منتقل کرد. منظور من اینجا از کیوریتوری به سادگی فعالیت‌های گالری‌گردانان نیست (هرچند آنها اهمیت اصلی را دارند). در عوض این مفهوم باید همچنین به گونه‌ای باشد که تمام جنبه‌های مدیریت هنر، نقادی و تاریخ را در برگیرد. اما اینجا ما با مشکلی برمی‌خوریم. همه هنرها تمایل به تفسیر شدن دارند توسط گالری‌گردان‌ها، منتقدان و مورخان. چنین واسطه‌های کیوریتوری در واقع، عنصری حیاتی در هر فرهنگ هنری زنده هستند. هرچند مهم است که تأکید کنیم که کنش‌های دخالت کیوریتوری نه یک حالت کافی و نه ضروری معنای اساسی هنر به مثابه هنر یا بازنمایی هستند. در مقابل، در مورد بیشتر کارهای مفهومی و اجرا، مسایل نسبتاً متفاوت هستند. چرا که بدون تفسیر کیوریتوری مناسب آن حتی ممکن نیست تشخیص داد که آنها دارند به وضعیت هنری‌ای ارجاع می‌دهند، چه رسد به این که بفهمیم معنای خاص آن چیست.^۴

برای مثال، کار دامین هرست یعنی (خدا) (God) ۱۹۹۷ را در نظر بگیرید. آن شامل اطاقکی محتوی بطری‌های دارو و بسته‌های پزشکی می‌شود. در ظاهر آن بیانی درباره طبیعت میرندگی است. هرچند، ایجاد این منبع ارجاع و معیار خاص برای تصمیم درباره اینکه چه چیزی درباره آن گفته شده است نمی‌تواند تنها با تکیه بر منابع بصری درونی اثر بدست آید. در چنین مواردی، هنرمند به سادگی چیزهای حاضر آماده را فراهم کرده یا سر هم کرده است. طبیعت بیان هنری ویژه تنها از طریق وساطت کیوریتوری محسوس و قابل دریافت است. برای مثال از طریق ارجاع به شبکه‌ای از مفاهیم، نظریه‌ها

و شرایط فرهنگی‌ای که به طور فیزیکی در اثر از خلال یک پروسه ساختن وصف نشده‌اند. چنین کارهایی، در واقع، هنر نیستند، بلکه آن چیزی هستند که من باید شبه هنر (هنر کاذب- جعلی) (pseudo art) کیوریتوری بنامم.

کارهای اینگونه نه تنها در مورد ارتباط دشواری ایجاد می‌کنند بلکه همچنین در مورد پذیرش و انتشار نیز دشواری آفرینند. برای مورد توجه قرار گرفتن، هنرمند مجبور است کاری شگفت‌انگیز انجام دهد و میزانی درخور از تصدیق کیوریتوری را برای وجهه خود کسب کند. آن شامل خطاب قرار دادن رسانه‌ها می‌شود به جای دیگر هنرمندان. یک نشانه این وضعیت شهرت (celebrity) در حال فزونی در موافقت با گالری‌گردان‌ها- کیوریتورها، مالکان گالری و مجموعه‌دارها می‌شود. در این باب، برای مثال، مهم است یادآوری شود که داکومن‌تای کاسل (۱۹۹۷) دیگر نه با نام هنرمندان درگیر و حاضر در آن، بلکه با عنوان " نمایش Catherine David's " شناخته و بحث می‌شود. همچنین، مدیحه‌سرایی جدید لوئیس باک Louisa Buck بر " Brit Art " (هنر بریتانیا)، دو بخش از سه بخش‌اش را به جهان کیوریتوری و گالری اختصاص داد (Buck, 1997).

البته ممکن است اینگونه به نظر برسد که چنین پیشرفت‌هایی پذیرفته و مورد استقبال قرار گرفته‌اند تا آنجایی که آنها از سوی " حقیقت‌های " ضد ذات‌گرایی مورد پشتیبانی قرار گرفته‌اند. هرچند، من اینگونه بحث می‌کنم که آنچه از این گونه تحول‌ها حاصل می‌شود تنها یک شبه هنر- هنر کاذبی است که نمایش‌دهنده تولیدها و ارزش‌های کیوریتوری است. استدلال می‌کنم که شبه هنر و نه هنر به معنای واقعی کلمه، زیرا وضعیت ضد ذات‌گرایی‌ای که تایید آشکاری برای جایگاه هنری چنین کارهایی پیش می‌کشد، در حقیقت، تحریف زشت و شرم‌آوری از حقیقت درباره معنی است (نگاه کنید: Crowther, 1993: 25-39). کافی است بگوییم که ساختار نایکسان مفاهیم معنایی که پیشتر توصیف شد انتزاعی است از سطح اندر کنش مستقیم متضمن با جهان. بی‌ثباتی معنا، همپوشانی مقولات، و غرابت خود (self)، تنها طرقی هستند که جهان چگونه نمایانده می‌شود وقتی که یک جنبه از ساختار منطقی دلالت یعنی نایکسانی در نظر گرفته می‌شود که یک توصیف بسنده از اشتغال ادراکی و روانی واقعی ما با جهان است. اما اینگونه نیست. رابطه‌های معنایی و ادراکی و نایکسان زمینه‌شناختی با ارجاع به بدن ثبات می‌یابند (نگاه کنید: Crowther, 1993 a, 1993b).

ما با در نظرگرفتن این ملاحظات، اکنون در جایگاهی هستیم که پرسیم آیا هنر ما بعد کیوریتوری امکان پذیر است. این در واقع، به آن معنی است که تصمیم بگیریم آیا یک بار دیگر می‌تواند تولید هنر به جای کیوریتور محور بودن، هنرمند محور باشد. جواب این سؤال «بله» است؛ اما ماهیت آن پیچیده است. هیچ نوع بازگشت کلی ساده‌ای به رسانه هنری سنتی همچون نقاشی و مجسمه‌سازی دست‌ساخت نمی‌تواند وجود داشته باشد. و نیز هیچ برگشتی به فرمالیسم به مثابه بنیانی در نقادی ممکن نیست- حتی اگر دلیل این باشد که صورت‌گرایی همچون یک نظریه تحریف‌کننده مانند ضد ذات‌گرایی است که جایگزین آن گشته است. آنچه که به نظر ضروری می‌رسد یک بازاندیشی در ماهیت هنر قرن ۲۱ است به طوری که یک مسیر تاریخی معتبر برای آینده نمایان گردد.

برای توصیف خلاصه آنچه که در اینجا گنجانیده شده است، لازم است که در ابتدا یک استدلال مخالف مشهور در مقابل نظریه خودم را در نظر بگیریم. این استدلال بر آن است که کل هنر مدرنیستی که بازنمایی تصویری را رها کرده (و یا به

طور موکد از آن منحرف گشته است) به ضرورت می‌بایستی شامل یک واسطه کیوریتوری شود تا محسوس و قابل ادراک باشد. هنرمند باید مانیفستی فراهم کند و منتقد یا کیوریتور باید شرح دهند که اثر درباره چیست. هرچند این استدلال مخالف بی‌پایه و اساس می‌باشد. افراط و فراوانی این بیانیه‌ها (manifestos) و متونی که شرح می‌دهند که آثار غیر تجسمی در چه باره‌ای هستند، ضرورتاً برای این منظور نیستند که آثار را قابل فهم کنند. همچنانکه من در جاهای دیگر هم بحث کردم (با استفاده از موقعیت فلسفی این فصل) نشانه سستی در مورد موقعیت یک صورت معنی‌دار به طور حسی قابل شناخت وجود دارد، که کل هنرها - از جمله آثار ناپیکرمند - غیر فیگوراتیو - نشان‌گر آن هستند. (Crowther ۱۹۹۷، فصل یک، صفحات ۹ تا ۳۱). این مطلب بر محور آنچه من آن را اصول دوسویگی - رابطه متقابل می‌نامم متمرکز است. این قواعد شامل روابط وابسته متقابل همچون روابط مابین شکل / زمینه، حضور / غیاب، حقیقی / ممکن، واقعی / ایده‌آل، و بازداری / دسترسی می‌باشد. اگر یک اثر از قالب‌های بازنمایانه نقاشی و یا مجسمه‌سازی پیروی نماید این بدان معنی است که ما خواسته‌ایم که آن اثر درباره چیزی باشد. در بازنمود تصویری، اساسی‌ترین عنصری که یک اثر درباره آن است، نوع قابل تشخیص subject matter می‌باشد. اما چنین بازنمایی‌ای نشان‌گر بستگی‌های متقابل نمونه‌ای که حالا اشاره کردیم نیز می‌باشد. در آثاری که از قواعد معمول بازنمود تصویری متمایز و جدا می‌شوند، در حقیقت چنین روابط متقابل در دسترس هستند. اهمیت هنری آنها نه فقط شامل مفصل‌بندی اثر یا ساختارهای متقابل فی‌نفسه آن می‌شود، بلکه در سبک متمایزی که یک ساختار خاص و یا ساختارهایی که به وسیله اثری منفرد ارایه شده است نیز مشخص می‌گردد.

برای مثال قالب ساختاری اساسی که توسط بارنت نیومن بعد از سال ۱۹۴۸ قبول و ارائه گردیده است را در نظر بگیرید. آن شامل یک زمینه رنگی است که بوسیله خطوطی عمودی با پهنا، تراکم و بافت متنوع تقسیم شده است. تأثیر بصری چنین ابزارهای فرمالی - آنچنان‌که گرینبرگ گفته و در نظر دارد - به سادگی اعلام زیباشناختی آن‌چه که برای نقاشی به مثابه یک ابزار ضروری می‌باشد، برای مثال یکسانی هموار نیست. در عوض آن یک اکتشاف زیرکانه یک رابطه است که بنیان همه ادراک‌ها از شکل و زمینه می‌باشد. نیومن ابهام‌های این رابطه، به ویژه همبستگی متقابل این دو اصطلاح (term) را مورد کاوش قرار می‌دهد. برای مثال می‌توانیم بعضی از مواقع خطوط عمودی را همچون چیزی که بر روی زمینه قرار گرفته و اضافه شده (یعنی همچون یک فیگور) ببینیم و در زمانهای دیگر، همچون شکافی که نور پشت زمینه (یعنی زمینه) از طریق آن خود را نشان می‌دهد.

مهم است اینجا اشاره کنیم که روابط متقابل از این نوع ذواتی بی‌زمان نیستند. آنها درونی ساختار ادراک و خودآگاهی می‌باشند، اما وضع و اهمیت چارچوب‌بندی‌شان از نظر تاریخی خاص می‌باشد. در اصل، آنها اصولی کارکردی می‌باشند. برای مثال، نیومن از شکل (figure) و زمینه به چنان شیوه سبکی متمایزی استفاده می‌کند که آنها رابطه‌ای را مابین حضور و غیاب ارائه می‌نمایند، و این (در پیوستگی با مقیاس غالباً در خود فرورونده کارهایش) خود به مایه فرهنگی معمول یادآور فناپذیری مرتبط می‌شود. مالویچ Malevich در مقابل اغلب از رابطه مابین شکل و زمینه بهره می‌گیرد تا توهمی از فرم‌های در حرکت داخل فضا را نشان دهد. در این مورد و موارد مشابه، هنرمند از تعدادی رابطه متقابل قابل شناسایی و روابطی برای خلق معانی کاملاً خاص استفاده می‌کند. چنین معانی‌یی (همچون معانی متقابل) از طریق منابع درونی خود

اثر قابل تشخیص بوده اما می‌تواند همچون حاملی (Bearers) برای دیگر مفاهیم ویژه‌تر تاریخی و نظری که تنها به وسیله ارجاع به منابع بیرونی همچون متون و زمینه‌های اصلی تولید و دریافت قابل تشخیص خواهد بود، عمل نماید.

البته این خود اولین سطح معنایی است در اینجا که قطعی است. به این علت روابط متقابل بنیان یک کد معنایی را شکل می‌دهند. اگر یک کد لازم است که به طور کلی فهمیدنی باشد و فقط تعدادی کنش معنایی استثنایی نباشد که در آن آیتم a به مثابه ارجاعی به آیتم b تصریح شده است، در این صورت آن باید قابل تکرار باشد.^۵ برای تکرارپذیر بودن یک نشانه آن می‌بایستی به صورت مستقلی قابل تشخیص باشد هم از حضور فیزیکی فوری شیئی (thing) و یا اشیاء که به آن ارجاع می‌دهد، و هم از دانشی که نیت و متون متضمن موقعیت‌های خاص استفاده از آن را در نظر می‌گیرد. در مورد نشانه‌های تجسمی، این بدان معنی است که ما باید قادر به تشخیص این باشیم که چه نوع وضعیت یا روابط متقابلی از میان منابع درونی خود نشانه ارائه شده است. هنگامی که ما ساختار اصلی یک رابطه متقابل را شناختیم، آنگاه ما می‌توانیم صورت‌بندی‌های متفاوت آن را بدون اجبار به ارجاع به متن اصلی‌ای که آنجا این صورت‌بندی تولید و دریافت گریده‌اند، تشخیص دهیم.

اکنون هرچند که روابط متقابل ضرورتاً شامل هر بازنمایی هنری‌ای می‌شود، اما آنها شرط کافی برای وضعیت هنری‌اش نیستند. مفهوم هنر، یک ابداع «غربی» است که بر بنیان کارایی تعدادی از بازنمایی‌ها که باید شخصاً و بر اساس ارزش خود از نظر فوائد کاربردی‌شان ارزش‌گذاری شوند قرار دارد. ارزشمند بودن از لحاظ شخصی اینجا اغلب، ارزش زیباشناختی معنا می‌شود. اهمیت هنر همچون یک تمرین ادامه‌دار، به سادگی تنها تولید فرمی زیباشناختی نیست، بلکه به همان اندازه تولید فرم‌هایی تازه نیز می‌باشد. البته، به همین دلیل است که کانت اصالت را همچون ویژگی اصلی هنرهای زیبا قلمداد می‌نماید (Kant, 1973, chapter 46, pp. 168-9).

استدلال خواهیم کرد که آثاری که به گونه «کیوریتوری» (براساس اصول گالری‌گردانی) اداره و اجرا می‌شوند به قدر کفایت در خلال چنین افقی وجود ندارند. ممکن است که این امر در ابتدا طور دیگری به نظر برسد- به صورتی که می‌توان گفت هدف این چنین آثاری انجام کاری جدید، اعجاب‌آور یا نمایشی است. هر چند (آنچنان که Kant دوباره آگاهانه اشاره می‌کند) امکان «بی معنایی اصیل» وجود دارد (ibid., p. 168). بسیاری از آثاری که بر محور کیوریتوری می‌چرخند دارای این رویه هستند. آنها فاقد یک شخصیت نمونه‌واراند، برای مثال نمی‌توانند در یک ساحت دیداری-تجسمی ارتباطی متمایز، قواعدی را به وجود آورده یا تغییر دهند. چنین کاری کاملاً به زمان و مکان خلق آن وابسته است. آن همچون یک رویداد در دسترس برای فهم تاریخی انتقال‌پذیر می‌باشد، اما نه برای افقی از تفاوت‌های تاریخی که شرط ضروری یک کنش هنری می‌باشد.

برای اینکه علت را بفهمیم، اکنون باید مفاهیم کلیدی مرلوپونتی را که مرتبط با تاریخت متمایز و ویژه هنر تجسمی است بسط و شرح بدهیم.

در ابتدا، به مثابه عملی قابل تکرار، تمامی بازنمایی‌های تجسمی، ارجاع دهنده یا نمایانگر جنبه‌هایی از جهان هستند که نسبت به آن بیرونی می‌باشند. در بازنمایی تصویری چنین ارجاعاتی از طریق کدگذاری (تدوین) یک پدیده طبیعی به دست می‌آیند- یعنی تشابه بصری مابین یک شیء و شیئی دیگر. در چنین متنی، عمل کوتاه‌نمایی و پرسپکتیو همچون نحوی اساسی عمل می‌کنند که در آن از طریق اثر تصویری فردی چنین شباهت‌هایی می‌توانند به هم متصل شوند.

اکنون در سنت بازنمایی تجسمی غربی، این ساختار ترکیبی- نحوی دستخوش تعدادی از تغییرات پارادایمی شده است.^۶ در سنت کلاسیک یونان و رم باستان، گروه‌بندی اشکال شامل نوعی پرسپکتیو متراکم با کوتاه‌نمایی و پس‌رفتی قوی به سوی افق می‌شوند اما بدون تقلیل اشکال در تناسب دقیق نسبت به یکدیگر. در سنت بازنمایی قرون وسطایی، یک الگوی نحوی متفاوتی موجود بوده است. اینجا ما به پیکربندی به نظر صاف‌تر و خوش‌جلوه‌تری مواجهیم که در آن مطابقت با ساختار مسطح بازنمایی مورد تأکید قرار گرفته است.

در عصر رنسانس، تغییر پارادایمی بیشتری رخ داد که به جانب تحقق پرسپکتیو دقیق ریاضی‌وار بود، که در آن اشیاء در رابطه با نقطه‌ای محو شونده در نسبتی دقیق با یکدیگر کوچک شده و تحلیل می‌یابند. اهمیت این تغییر و دیگر تغییرات پارادایمی در این است که هرکدام امکانات جدیدی را به روی هنرمندان می‌گشایند. آنها قالب‌هایی از قواعد نحوی تکرار شدنی را پیشنهاد می‌کنند که در آن عمل بازنمایی اکنون می‌تواند غایات شمالی‌نگارانه جدیدی را در برداشته باشد، و بدان وسیله، زمینه‌های نهادی‌ای که هنرمندان درون آن عمل می‌کنند را دگرگون نماید. هنرمندانی که مستقیماً در چنین دگرگونی‌هایی دخیل هستند را می‌تواند همچون محرکان تفاوت تاریخی پارادایمی توصیف نمود.

البته، تمامی تغییرات تاریخی دارای چنین اهمیت گسترده‌ای نیستند. بنابراین، ما نیاز داریم که یک دسته از زیرمجموعه‌ها را معرفی نمایم. در این حالت یک نفر احتمالاً پیامد به دست آوردن یک پرسپکتیو ریاضیاتی را در نظر بگیرد. افرادی همچون رافائل، لئوناردو، میکلائو، روبنس و پوسن (Poussin و Rubens، Michelangelo، Leonardo، Raphael) برای مثال هرکدام اکتشافات متفاوتی در مورد نور، رنگ و ساختار تصویری ارائه داده‌اند. آنها درون الگوهای پرسپکتیو ریاضیاتی کار می‌کنند، اما راه‌های جدیدی که این پارادایم می‌تواند نشان‌گر آن باشد را می‌گشایند. در تعدادی از موارد- همچون کارهای پوسن و رافائل- ما می‌توانیم آثار آنها را همچون بهبود و پیراستن فوق‌العاده‌ای از کار پیشینیان آنها ببینیم، در حالی که، در مواردی دیگر همچون کار میکلائو و روبنس ما می‌توانیم آثاری را ببینیم که به نحو چشم‌گیری خلاقانه هستند. در هر دو مورد، می‌توانیم چنین هنرمندانی را به مثابه محرکان (آنچه که من خواهم نامید) تفاوت تاریخی مؤثر ببینیم. این امر شامل ایجاد امکانات سبکی می‌شود، برای مثال قواعد جدیدی برای بکار بردن و درست کردن ابزار- رسانه‌ای که تنها با نگاه کردن به آثار سایر هنرمندان (نه با مطالعه درباره آنها) قابل آموختن باشد. و هنگامی که این شیوه‌ها آموخته شدند، آنگاه این قواعد می‌توانند در زمینه‌های جغرافیایی و شمالی‌نگارانه متفاوتی بکار برده شوند.

از این گذشته، همه تغییرات تاریخی شامل چنین نظم و ترتیبی نمی‌باشد. هنرمندان زیادی هستند که در هنر عصر رنسانس و پسا-رنسانس ظاهر می‌شوند که سهم آنها خیلی کم شامل کسب یک سبک فردی می‌باشد. ما می‌توانیم چنین آثاری را همچون نمونه‌هایی از آنچه من باید تفاوت تاریخی به‌هنجار بنامم قلمداد کنیم. اصطلاح «به‌هنجار- عادی» اینجا مجاب

کننده است، چراکه هنرمندانی از این سنخ (همچون تادئو گادی، سیناک Signac و لانکرت Lancret) بر طبق ویژگی‌هایی کار می‌کنند که هم بوسیله پارادایم تعریف می‌شود، و هم بوسیله مسیرهای سبکی تفاوت تاریخی مؤثر که پیشتر توصیف شد. آنها اعضای مکتب‌ها و جنبش‌های هنری هستند نه محرکان آن.

سرانجام باید نمونه‌هایی را ذکر کنیم از آنچه که من باید آن را تفاوت تاریخی خنثی بنامم. که شامل اکثریت هنرمندان می‌شود. همه هنرمندان آثاری تولید می‌کنند که در واقع متفاوت از کار دیگر هنرمندان است اما غالباً این تفاوت تأثیر کمی خواهد داشت. در بهترین حالت، ممکن است که تعداد کمی نشانه‌های سبکی یا ویژگی‌های یکه وجود داشته باشد که به مورخ هنر کمک کند تا کار یک هنرمند را شناسایی کند.

لازم است تاکید شود که این طرح کلی از تغییر تاریخی تنها یک طرح کلی است. در هر صورت این گفته‌ها برای ما کافی خواهد بود تا دریابیم که چطور این مدل را می‌توان در رابطه با هنر قرن ۲۱ بکار برد. کوبیسم براک و پیکاسو اینجا جنبش و محرک کلیدی در به وجود آمدن تفاوت تاریخی پارادایمی است. در سبک کوبیسم، یک تبدیل را هم در ساختار بازنمایانه معنایی و هم نحوی شاهد هستیم. تمامی بازنمایی‌های تصویری شامل بستگی‌های متقابل نوع‌هایی هستند که قبلاً به آن اشاره کردیم، اما در کوبیسم (و سبک‌های بعد از آن) این امر تبدیل بنیان بازنمایی شد به جای این که چیزی باشد که به طور غیر مستقیم شامل ساختار بازنمایانه شود. تمامی گرایش‌ها و جنبش‌های عمده قرن بیستم بستگی متقابل با یکدیگر را به شیوه‌های متفاوتی بیان می‌کنند.^۷ چهره‌های شاخص و گمنام در چنین گرایش‌ها و جنبش‌هایی (به ترتیب) دستاوردهای تفاوت تاریخی مؤثر، به‌هنگار و خنثی را شکل بخشیده‌اند.

حال در نگاه نخست، ممکن است به نظر برسد که، نظریه‌ای که من اینجا مطرح می‌کنم تایید کننده و همسو با مفهوم هنر کیوریتوری curatorial باشد. آیا نمی‌توان بحث کرد که حاضر-آماده‌های دوشان آغازگر تفاوت تاریخی پارادایمی‌ای شد که معانی و دلالت‌های کامل آن تنها بعد از دهه ۱۹۶۰ گسترش یافتند و درک شدند؟ پاسخ نه است. معنای واقعی حاضر-آماده‌های دوشان به مثابه ضد-هنر یک زبان نقادانه کنایه‌آمیز است برعلیه شأنی که به هنر داده شده است. هر کس ممکن است که این زبان را به شیوه‌های متفاوت در زمان‌های متفاوت تکرار کند، اما نکته‌ای که آن در حال ساختن‌اش است اکنون ساخته شده است. تکرار بی‌پایان چیز کمی به آن اضافه می‌کند یا اصلاً چیزی اضافه نمی‌کند. همین نکته در مورد اینکه اگر دوشان را به عنوان « نشان‌دهنده» طریقی که چگونه مرزهای هنر می‌تواند بسط یابد در نظر بگیریم، صدق می‌کند. مساله اینجا این است که اگر ما به حاضر-آماده‌ها اجازه دهیم که به عنوان هنر شناخته شوند، از این امر تبعیت شده و سرانجام هرچیزی می‌تواند هنر باشد. دیگر هیچ تجربه‌گری واقعی هنری‌ای نمی‌تواند موجود باشد زیرا که نتیجه تجربه از پیش معلوم است. می‌گویند " بله، آن هنر است!" هر چیزی می‌تواند هنر باشد. اگر هنرمند می‌خواهد چیزی بیشتر از این بگوید، ما باید در جستجوی یک دخالت کیوریتورانه باشیم تا شرح دهد که چه چیزی در حال رخ دادن است.

بنابراین، ما به نقطه قطعی و تصمیم‌گیر رسیده‌ایم. آثار کیوریتوری در بهترین حالت هنری کاذب- جعلی هستند چرا که آنها اجازه استمرار تغییرات در سطوح پارادایمی و تفاوت‌های تاریخی مؤثر را نمی‌دهند. این کارها نمی‌توانند همچون یک سنت جاری و در حال تکوین اصیل خلاقیت به حساب آیند، بلکه تنها می‌توانند تکراری‌هایی شوخ طبعانه و (بیشتر)

بی‌معنا از زبان ضد- هنر اصیل دوشان باشند. لیوتار ادعا کرده است که آنچه در مورد خلاقیت هنری واقعی در عصر مدرن و پست مدرن مهم است (در میان سایر چیزها) ابداع قواعد نو می باشد. (Lyotard, 1984, p. 80). اما نکته این است که هنر کاذب کیوریتوری نمی‌تواند قواعد را ابداع نماید. این نوع هنر فقط می‌تواند زبان و ژست دوشان را دنبال نماید، یا به مدل برون- رابطه‌ای معنی وابسته و مبتنی باشد. در حالت دوم، منظور و مقصود هنرمند را تنها می‌توان از طریق رجوع به محتوای اصلی تولید کشف کرد. در هر صورت، این زمینه (context) را، نمی‌توان همچون یک قاعده جدید که سایر هنرمندان دیگر بتوانند از آن پیروی کنند تعمیم داد. رویدادهای این نوعی، قابل تکرار نیستند، و فاقد این ویژگی هستند، نمی‌توانند منجر به تغییرات تاریخی مؤثر شوند. به عبارت دیگر، هنر کاذب- جعلی کیوریتوری، کنشی است که مقدر شده است که در خلال پارامترهای به شدت محدود عمل نماید. در این نوع هنر، هیچ پارادایم جدیدی نمی‌تواند وجود داشته باشد، و تنها شاهد تکراری بی‌پایان و نوعی افراط و زیاده‌روی هستیم.

سرانجام، چه نوع هنری را می‌توان گفت که هنر صحیح و درست است؟ خوب، علی‌رغم عمومیت هنر کاذب کیوریتوری، تعداد بسیار زیادی کار در زمینه نقاشی و مجسمه‌سازی تاثیرگذار به حیات و جریان وجودی خود ادامه می‌دهند. در واقع، الگوی مبتنی بر روابط متقابل همچنین میزان بسیار زیادی از هنر اینستالیشن (installation) و سرهم‌بندی (assemblage) اخیر را شامل شده است. برای مثال کورنلیا پارکر Cornelia Parker و دیوید ماخ David Mach، از مواد آماده استفاده کردند اما به شیوه‌ای که آن را با ساختارهای چشمگیر متقابل دوباره قالب‌بندی نمودند. و همچنین، حتی در میان آثار هنرمندان دوستدار و نزدیک به رویه کیوریتوری همچون دامین هرست Damien Hirst ما با آثاری روبرو می‌شویم که پا را فراتر از تولیدات کیوریتوری صرف گذاشته‌اند. اثر مشهورش کوسه (که در واقع نامش غیرممکن بودن فیزیکی/ایده مرگ در ذهن یک موجود زنده می‌باشد) که برای مثال به روشنی در مورد آن چیزی است که در نهایت تهدید کننده است، و کنترل این ترس بی‌نهایت- مفرط. آن یک مثال قابل توجه از یک رابطه متقابل آشنا است، و می‌تواند بدین‌گونه و بدون نیاز به توسل به عقیده کیوریتوری شناخته شود.

ما بدین ترتیب به سمت یک نتیجه سوق داده می‌شویم. اینکه الگوی رابطه دوسویه و متقابل یک نیروی خلاق ادامه‌دار است به شیوه‌ای که هنر دورغین و کاذب کیوریتوری اینگونه نیست. علت اینکه این امر شناخته و فهم نشده است به خاطر این فرض ناموجه است که تنها جایگزین مدل معنایی برون- رابطه فرمالیسم است. من سعی کردم تا نشان دهم که این امر نادرست است. بنابراین اگر، پارادایم بر اساس روابط متقابل بتواند به طور کامل‌تر به عنوان بنیان واقعی هنر قرن بیستم شناخته شود، بدین ترتیب امکان یک هنر مابعد-کیوریتوری خیلی مطمئن‌تر خواهد بود. چنین بازشناختی، در واقع، ممکن است هم ارز با یک تغییر پارادایمی از جانب خودش باشد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Crowther, Paul, (2002). Against Curatorial Imperialism: Merleau-Ponty and the Historicity of Art, In: A Companion to Art Theory, Edited by Paul Smith, Carolyn Wilde, Blackwell Publishers Ltd, 2002, Chapter 39, p. 477-486.

-
۱. نگاه شود به " نقاشی مدرنیستی " در: Battcock (1966), pp. 100-1
 ۲. نگاه شود به: Krauss (1986) and Bryson (1983)
 ۳. موثرترین بیان پساساختارگرایانه از این مساله را در مفهوم دریدایی *difference* می توان دید: Derrida (1982), pp. 3-27
 ۴. نگاه شود به: Danto (1981) and Crowther (199b), pp. 192-5.
 ۵. برای اطلاعات بیشتر نگاه شود به: Crowther (1997), chapter 1, pp. 9-11.
 ۶. اصطلاح چرخش پارادایمی را نزدیک به برداشت و معنای کوهن به کار برده ام. نگاه شود به: Kuhn (1974), pp. 43-51
 ۷. این ادعا در متن زیر شکل یافته و اثبات شده است: Crowther (1997)