

به سوی یک جهانی باوری نوین

بوریس گرویس

ترجمه‌ی علی گلستانه

سیاسی‌سازی هنر اغلب واکنشی است در برابر زیباشناختی‌سازی سیاست‌هایی که قدرت سیاسی به کار می‌بندد. این مسئله هم در دهه‌ی ۱۹۳۰ موضوعیت داشت و هم امروز. پس از پایان جنگ سرد برای مدتی چنین به نظر می‌رسید که فرایند سیاسی به کار ملال‌آور و خسته‌کننده‌ی سرپرستی تقلیل یافته است. کار بروکراتیک نیازی به هنر نداشت، و مشخصاً هنر هم به آن مایل نبود. به‌هرحال، امروز سیاست دوباره به صحنه‌ی نمایش بدل شده است. روی این صحنه ما افرادی می‌بینیم که گویی جذبه‌ی هنرمندانه‌ی خاصی دارند. این افراد مشهور و همزمان به‌شدت ضد هم هستند. روشن است که در این وضعیت هنر نمی‌تواند بی‌طرف بماند، زیرا حالا سیاست به قلمروهای هنر وارد شده است. همچنین روشن است که صحنه‌ی هنر معاصر اغلب یک‌صدا جنبش‌های توده‌گرای جدید و رهبران‌شان را پس می‌زند. این پس‌زدن علاوه بر دلیل‌های سیاسی، دلیل‌های زیباشناختی حتی ژرف‌تری دارد.

به‌رغم آنکه موزه‌های هنری با سربلندی در مرکز شهرهای معاصر باقی مانده‌اند، جامعه‌ی هنری در بطن هر فرهنگ ملی خاص، به بیان سیاسی اقلیت است. پس عجیب نیست که هنرمندان با بخش‌های جمعیتی که از نظر اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی زیرمجموعه‌شان هستند احساس همبستگی کنند، آن‌قدرکه هنر به یکی از عرصه‌های بیان گلابه‌ها و اشتیاق‌های آنان تبدیل شود. هنر فضایی برای صورت‌بندی موقعیت‌ها و بیان رویکردهایی به دست می‌دهد که برای دستیابی به جایگاه اکثریت در جوامع کنونی ما یا حتی بازنمایی‌شدن در رسانه‌های غالب هیچ شانس ندارند. کارنمای «تاریخ ناتمام اعتراض» (موزه‌ی ویتنی) نمونه‌ی خوبی از این همبستگی است. این کارنما کاوشی است در تاریخ طولانی (از ۱۹۴۰ تا ۲۰۱۷) تعهد سیاسی هنرمندان امریکایی به مبارزه‌های سیاهان برای حقوقشان، مبارزه برای حقوق زنان، اعتراض‌های علیه جنگ ویتنام، و کمپین‌های ضد بی‌آبروکردن و طرد مبتلایان به ایدز. این کارنمای مروری با پوستری از پل چان و بدلندز آنلیمیتد^۱ با نام «نه‌های نو» (۲۰۱۶) به اوج می‌رسد که با عبارت‌های «نه به نژادپرست‌ها، نه به فاشیست‌ها» آغاز می‌شود و قدرتمندانه پیام کارنما را جمع‌بندی می‌کند. بیشتر آثار این کارنما وضعیت اقلیت‌ها و مبارزه‌های سیاسی‌شان در ایالات متحده را منعکس می‌کنند. و این کاملاً با عقل جور در می‌آید؛ چون در واقع در وضعیت سیاسی کنونی ما، رویارویی دوباره با تاریخ مقاومت و مبارزه‌ی هنرمندانه ضروری شده است. باین‌همه در متن این کارنمای موزه‌ی ویتنی اثری هست که با سرچشمه‌های جهانی‌باور و جهان‌وطن هنر معاصر ارتباط می‌یابد. «توده‌ی سیاه» آنت لیمو (۱۹۹۱) تظاهراتی شبیه به تظاهرات‌های اولیه‌ی شوروی، آن‌طورکه در فیلم‌های ایزنشتین و

1. Badlands Unlimited؛ بنیاد مستقل چاپ و نشر کتاب و آثار هنری که کار خود را از ۲۰۱۰ آغاز کرد. - م.

ورتوف دیده‌ایم، را نشان می‌دهد. با این حال، تظاهرات کنندگان به جای پوستره‌های حاوی شعارهای انقلابی، کپی‌هایی از «مربع سیاه» مالوویچ را حمل می‌کنند. این امر نوعی تأثیر کنایی معین ایجاد می‌کند؛ در واقع نوعی همانندی میان انقلاب اکتبر و «مربع سیاه» مالوویچ: هر دوی آن‌ها جهان‌وطن و جهانی‌باور بودند. تصویر مالوویچ از لحاظ زیباشناختی با سیاست‌های چپ‌گرای آن دوره همساز و متناسب است، حتی اگر توده‌ها هرگز برای هنر اوانگارد تظاهرات نکرده باشند؛ اما هرگز با بازگشت به وطن‌پرستی و «ارزش‌های فرهنگی سنتی» سازگار نیست. در واقع، این اثر (مربع سیاه) اعلام بی‌اعتبار شدن این ارزش‌هاست.

ریشه‌های هنر معاصر در این گسست از فرهنگ ملی و سنت‌های تصویری است، گسستی که هنر اوانگارد در ابتدای سده بیستم ایجاد کرد. هنرمندان اوانگارد می‌خواستند که هنرشان جهانی باشد و زبان تصویری جهانی‌ای را گسترش دهد که فراتر از مرزهای فرهنگی سنتی برای همه فهم‌پذیر باشد. این برنامه‌ی جهانی‌باور هنر مدرن و معاصر اغلب به نخبه‌گرایی محکوم شده است. در زمانه‌ی ما ادعای جهانی‌باوری هنر معاصر را به بازار هنر جهانی و حراج ستبیز ربط می‌دهند. در دهه‌های گذشته صدها و هزاران متن بر ضد هنر معاصر نوشته شده است که آن را نمودی از جهانی‌سازی نئولیبرالیسم معرفی می‌کند. مخالفان، شخصیت جهانی و جهان‌وطن هنر را همچون نشانه‌ای از تباری با سرمایه‌داری جهانی و امریکایی شده می‌بینند که با گوناگونی فرهنگ‌های ملی و محلی در تضاد است.

درواقع جهانی‌سازی و سپس نئولیبرالیسم که در بسیاری از جاها از جمله کشورهای اروپای قاره‌ای مشاهده می‌شود، در اساس متناسب با گرایش‌های ایالات متحده و بریتانیا است. به‌زحمت می‌توان مخالفت با جهانی‌سازی را از نوع خاصی از امریکاستیزی تمیز داد. از این‌روست که بسیاری از گرایش‌های فرهنگی و هنری در ایالات متحده و بریتانیا، در حلقه‌های فرهنگی اروپایی با حیرت و بی‌اعتقادی مواجه شده‌اند. حوزه‌های فرهنگی یکباره به‌کل عقب‌نشسته‌اند. خروج بریتانیا از اتحادیه‌ی اروپا و انتخاب ترامپ در امریکا، رویارویی سرزمین‌هایی که همواره به چشم منابع و مراکز برنامه‌های نئولیبرالی جهانی‌سازی نگریسته می‌شدند با جهان بیرون بود، همراه با موج تازه‌ای از لفاظی وطن‌پرستانه و انزواخواهانه. پیدایش دوباره‌ی وطن‌پرستی که پیش‌تر در کشورهایمانند چین، روسیه، و ترکیه به چشم می‌خورد، هم‌اکنون به ایالات متحده رسیده است. هم‌زمان، نظام جهانی‌شده‌ی تبدیل پول و جریان اطلاعات در برابر چشمان ما رو به محوشدن دارد. از زمانی که اینترنت به نماد و ابزار اصلی جهانی‌سازی بدل شد دیری نمی‌گذرد. امروز، کاملاً می‌دانیم که شرکت‌ها و سازمان‌های متصدی اینترنت در منطقه‌هایی واقعی، فیزیکی، و خارج از خط اینترنت قرار دارند که توسط دولت‌هایی مشخص کنترل می‌شوند. این شرکت‌ها به‌نحوی روزافزون و به‌معنای دقیق کلمه به‌منزله‌ی ابزارهای کنترل افراد، تبلیغات سیاسی، و انتشار اخبار کذب استفاده می‌شوند. اینترنت به‌جای ایجاد فضایی مجازی فراتر از مرزهای دولتی، هرروز بیشتر همچون صحنه‌ای برای جنگ‌های میان‌ایالتی فهم می‌شود.

در این وضعیت، حوزه‌ی هنر هنوز یکی از معدود فضاهای عمومی است که می‌توان با آن در برابر این گرایش‌های مرگبار و منحوس مقاومت کرد. پیدایش دوباره‌ی ایدئولوژی‌های وطن‌پرستانه و مطلق‌باور و رهبران فرهمندمآبشان، سرچشمه‌های جهان‌وطن جهان هنر معاصر را بدان گوشزد می‌کند - زمانی را که جهان‌وطنی همچون پروژه‌ای سیاست‌ورزانه درک

می‌شد و ترفند بازار نبود. اوانگارد هنری متقدم نمی‌خواست تصویرهایی تولید کند که همه‌جا قابل خریدوفروش باشند. هدف اوانگارد اولیه متحدکردن سیاست‌ورزی و زیبایی‌شناسی برای خلق فضایی جدید از سیاست و فرهنگ جهانی بود که بتواند نوع بشر را فراتر از تفاوت‌های فرهنگی‌اش به اتحاد برساند. بی‌شک در طول سده‌ی بیستم رابطه‌ی میان اوانگارد سیاسی و اوانگارد هنری، به‌ویژه در اتحاد شوروی، پرشکنج و تراژیک بود. اما پیدایش دوباره‌ی وطن‌پرستی و انزواخواهی فرهنگی امروز هنر را به سده‌ی نوزدهم، به زمانی پیش از سربرآوردن اوانگارد، بازمی‌گرداند. به‌راستی، امروزه وقتی روزنامه‌ها را می‌خوانیم یا تلویزیون تماشا می‌کنیم، درمی‌یابیم که دستی پنهان کل فرهنگ سده‌ی بیستمی را به‌همراه همه‌ی آرمان‌های آرمانشهری جهان‌وطنش پاک کرده و ما را به جهانی بازگردانده که هویت‌های فرهنگی وطن‌پرستانه بر آن غلبه دارند. به‌هرروی، بدون پروژه‌ی جهانی‌باوری، همه‌ی فرم‌های هنر مدرن و معاصر معنا و پیام حقیقی‌شان را از دست می‌دهند و به تجربه‌های فرمحور تهی و طراحی صرف تقلیل می‌یابند. و در کل، بدون تعهد سیاسی هنر از معاصربودن بازمی‌ماند؛ زیرا معاصربودن یعنی مشمول زمانه‌ی خود بودن. درواقع، تعهد سیاسی یگانه شکل پذیرفتنی معاصربودن در شرایط فرهنگی امروز ما است. حال، این اشتباه بزرگی است که فکر کنیم برنامه‌ی جهانی‌باوری با گرایش‌های اقلیت‌ها و مردمان محلی در تناقض است. این برنامه دقیقاً مقاومتی جهانی‌باور بر ضد همگونی ادعایی فرهنگ‌های ملی است که راه اقلیت‌ها را در پافشاری بر ناهمگونی و گوناگونی‌شان می‌گشاید. اما وجهی دیگر از موقعیت سیاست معاصر هست که بی‌درنگ به هنر معاصر ربط می‌یابد و پای آن را وسط می‌کشد، و آن مسئله‌ی مهاجرت است.

مهاجرت یکی از پدیده‌های به‌حق جهانی و بین‌المللی دوره‌ی ما است و شاید یکی از معدود پدیده‌هایی باشد که دوره‌ی ما را از سده‌ی نوزدهم متمایز می‌کند. از این‌رو است که مهاجرت به مسئله‌ی سیاسی اصلی دوره‌ی ما تبدیل شده است. با اطمینان می‌توان گفت سیاست دوره‌ی ما اساساً مهاجرت را چیزی می‌داند که به چشم‌انداز سیاسی معاصر (دست‌کم در کشورهای غربی) شکل می‌دهد. سیاست مهاجرت‌ستیز حزب‌های دست‌راستی معاصر چیزی است که می‌توان آن را قلمروندی سیاست هویت معرفی کرد. پیش‌انگاره‌ی اصلی این حزب‌ها این است: هر هویت فرهنگی‌ای باید قلمرو خودش را که می‌تواند و باید در آن رشد کند داشته باشد، قلمرویی که باید از گزند تأثیر دیگر هویت‌های فرهنگی برکنار بماند. جهان متنوع است و باید متنوع بماند. اما گوناگونی جهان فقط با گوناگونی قلمروها برقرار می‌ماند. ترکیب هویت‌های فرهنگی گوناگون در قلمرویی واحد، این هویت‌ها را نابود می‌کند. به بیان دیگر، امروزه راست‌نویس‌ان سیاست هویتی چپ‌نوی دهه‌های ۱۹۶۰ تا ۸۰ را به کار می‌برد. در آن زمان، حمایت از فرهنگ‌های اصیل بر ضد امپریالیسم و استعمارگری غرب بود، غربی که می‌کوشید این فرهنگ‌ها را با اعمال ضابطه‌های اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی علی‌الظاهر جهانی، «متمدن» کند. نقد چپ نو بر این وضعیت یکسویه اما فهم‌پذیر و معقول بود. اما چنین نقدی در زمانه‌ی ما جهت‌گیری سیاسی و ربط فرهنگی‌اش را تغییر داده است.

امروزه انتقاد از جهانی‌باوری نه بر ضد امپریالیسم غربی که بر ضد مهاجران (به‌ویژه مهاجرانی که به کشورهای غربی می‌آیند) است. راست‌نویس‌ان در مهاجران جنبشی از ناهمگون‌سازی می‌بینند که سنت‌های ویژه‌ی فرهنگی و روش‌های زیست‌کشورهایی که جریان مهاجرت به آن‌ها هدایت می‌شود را می‌زداید. برخی کشورهای اروپایی مانند هلند و مجارستان به کلی

مانع ورود مهاجران می‌شوند. برخی‌شان مانند آلمان و فرانسه مهاجران را تعلیم می‌دهند تا با یادگیری رفتار و حتی احساس آلمانی‌ها و فرانسوی‌ها، خود را یکسر در این جوامع ادغام و جذب کنند. ناگفته پیداست که این تلاشی ناممکن است. حتی در ایالات متحده خواست دولت تصمیم بر جلوگیری از ورود مهاجران خاورمیانه‌ای است، نه شبیه اروپایی‌ها شدن. همگون‌سازی و جهانی‌سازی فرهنگ‌های ملی جهان به میانجی مهاجرت به چشم خطر نگریسته می‌شود. اما چرا؟ زمانی را به یاد می‌آورم که متخصصان اینترنت اعتقاد داشتند این ابزار فرهنگ جهانی نوینی را برای کل بشر به ارمغان خواهد آورد. چنین چیزی روی نداد؛ زیرا اینترنت اطلاعاتی «درباره»ی فرهنگ‌های دسترسی‌پذیر جهان به دست می‌دهد، «نه خود آن فرهنگ‌ها را». درواقع، دست‌آخر فقط مهاجرانند که فرهنگ جهانی‌باور، جهان‌وطن، و جهانی را به ظهور می‌رسانند. این چیزی است که هنرمندان اوانگارد رادیکال همواره می‌خواستند. و این چیزی است که امروز چپ باید بخواهد اگر به دنبال این است که در مواجهه با لفاظی سیاست‌هویت‌خودش، که حالا دیگر نه بر ضد توسعه‌طلبی غربی که بر ضد مهاجران مستعمره‌نشین سابق است، از تسلیم روشنفکرانه بپرهیزد.

درباره‌ی هنر، باید بگویم که اخیراً کارنمای «زمین ناآرام» (سه‌سالانه‌ی میلان، ۲۰۱۷) بسیار بر من تأثیر گذاشت. این کارنما به تاریخ مهاجرت‌های اجباری یا خودخواسته‌ی مردمان افریقا به اروپا از مسیر دریای مدیترانه ملتزم بود. زیباترین و اندوهبارترین اثر، چیدمان ویدئویی‌ای بود اثر ایزاک جولین که «اتحادیه‌ی غربی: قایق‌های کوچک» (۲۰۰۷) نام داشت. زیبایی‌شناسی این اثر جان تازه‌ای به زیبایی‌شناسی نقاشی‌های ایتالیایی عهد رنسانس می‌بخشید که شکنجه و مصیبت شهیدان مسیحیت را با روشی بسیار هنرمندانه به تصویر می‌کشیدند: بدن‌های زیبا در ترکیب‌های زیبا. امروزه ما تمایل داریم که این نقاشی‌ها را از منظر هنر ناب بنگریم، بی‌آنکه آنچه واقعاً بر سر آن قهرمانان آمد را در نظر بیاوریم. به‌هرحال، وقتی همان زیبایی‌شناسی برای نشان‌دادن مصیبت مهاجران اینجا و اکنون به کار می‌رود، دیگر نمی‌توانیم رویکردی بی‌طرف و فکورانه داشته باشیم. بنابراین، نگاه ما به نقاشی کلاسیکی هم به‌نحوی چشمگیر دگرگون می‌شود. ما می‌فهمیم که کل تاریخ هنر ما را با تاریخ مصیبت‌ها رودررو می‌کند، تاریخی که به‌دلیل متعارف‌بودن فرم‌های زیباشناختی‌ای که مصیبت‌ها را نشان داده‌اند آن را برکنار نگاه داشته‌ایم. به‌هرروی، با نگرستن به آثار این کارنما این پرسش به ذهن من فشار می‌آورد: آیا هنر می‌تواند نگاه جوامع غربی به مهاجران را دگرگون کند؟ بی‌شک این نسخه‌ی کنونی پرسشی قدیمی است: آیا هنر می‌تواند به ما در تبدیل کردن دنیا به جایی بهتر یاری کند؟ شک دارم. اما امیدوارم مانع از این شود که دنیا را از این بدتر کنیم. -



ایزاک جولین، «اتحادیه‌ی غربی: قایق‌های کوچک»، چیدمان ویدئویی، ۲۰۰۷.



آنت لیمو، «توده‌ی سیاه»، لاتکس، آکرلیک، و رنگ روغنی روی بوم، ۲۴۳،۴ در ۲۶۶،۷ در ۴،۶ سانتی‌متر، ۱۹۹۱.

