حلقه‌ی مفقوده؛ نقدی بر کارنمای *هنر و قدرت*،

جولیان استالابراس

ترجمه‌ی شکوفه غفاری و علی گلستانه

کارنماهای هنری شورای اروپا[۱] از ۱۹۵۴ و با تمرکز عمومی بر میراث مشترک هنر اروپایی برگزار می‌شود. «هنر و قدرت؛ اروپای ۱۹۳۰ تا ۴۵ زیر سایه‌ی دیکتاتورها» عنوان بیست‌وسومین کارنمای هنری شورای اروپا بود که گالری هیوارد (لندن) در ۱۹۹۵ و ۹۶ برگزار کرد. عمده‌ی آثار این کارنما آن‌هایی بود که در ۱۹۳۷ در کارنمای بین‌المللی پاریس ارائه شد ـ به‌ویژه دو پیکره‌ی مرد کارگر و زن دهقان از شوروی و عقاب سیاه از آلمان که به‌شکلی نمادین رودرروی هم نصب شده بودند. اما جولیان استالابراس در این نوشتار نشان می‌دهد که چیدمان و پیش‌انگاشته‌های ناپیدای کارنمای گالری هیوارد که اندک‌زمانی پس از فروپاشی شوروی برگزار شد، چگونه همچنان و به‌شکلی پوشیده مواضع سیاسی سرمایه‌داری در دوران جنگ سرد را بازتاب می‌دهد.

***

جفت مجسمه‌ی نورپردازی‌شده‌ای که مخاطبان را درست هنگام گام‌گذاشتن به درون اتاق نخست تاریک‌شده‌ی کارنمای *هنر و قدرت* خوش‌آمد می‌گویند می‌توانند حجتی بر کل این کارنما باشند. هر دو کار روی پایه‌هایی بلند درخور موقعیت یادبودی‌شان نمایش داده شده‌اند: در سمت چپ (سازمان‌دهندگان کارنما فاقد قوه‌ی تخیل هستند)[۲] دو پیکره‌ی مرد *کارگر صنعتی و زن دهقان مزرعه‌ی اشتراکی* (۱۹۳۵) اثر وِرا موخینا چکش و داس را بالا نگاه داشته و به جلو، به‌سوی آینده گام برمی‌دارند؛ در سمت راست یک عقاب نازی صلیب شکسته‌ای را محکم به چنگ گرفته است. مجسمه‌ی موخینا ماکتی است برای سازه‌ی فلزی سترگی که در کارنمای بین‌المللی پاریس در ۱۹۳۷ به نمایش در آمد و بعدها در مسکو نصب شد. مقیاس اثر بزرگتر که هم‌اندازه‌ی یک بلوک

---

۱. Council of Europe: نخستین سازمانی که برای ایجاد اتحاد اقتصادی و سیاسی میان کشورهای اروپایی در ۱۹۴۹ ایجاد شد.

۲. اشاره‌ی نویسنده به قراردادن مجسمه‌های کارگر و برزگر در سمت چپ ورودی سالن است ـ متناظر با جبهه‌ی سیاسی‌ای که نمایندگی می‌کنند (جبهه‌ی چپ). استالابراس این تناظر را تحت‌الفظی و بی‌بهره از تخیل دانسته است.

آپارتمانی است، تأثیری دارد که نسخه‌ی برنزی کوچک نمی‌تواند داشته باشد؛ آن‌چنان‌که هرکه آن را دیده است می‌تواند گواهی دهد که هیئت درخشان فلزی‌اش بر فراز سر بینندگان‌اش تا آسمان شب مسکو قد برافراشته است. اینجا اما چنین می‌نماید که سرسپاری این اثر یادبودی به رژیم استالینی باعث نشده تا از معنا تهی شود، زیرا در این مقیاس [کوچکتر] پیکره‌ها کوشش‌ها و حتی شکست‌های آرمان‌های سوسیالیستی را به بیان درمی‌آورند. در سوی دیگر، عقاب سیاه چیزی فراتر از نمادی نظامی نیست که زمانی یک نفری از اینکه سوراخ بزرگی در میان آن ایجاد کند حس خوبی پیدا کرده است. اما این کارنما با فراموش‌کردن این تفاوت‌ها این‌طور وانمود می‌کند که این نمادهای نفرت‌انگیزی که در کنار هم در تاریکی آویخته شده‌اند به ما امکان می‌دهند تا اشتراکات این رژیم‌های استبدادی را به یاد آوریم.

کارنمای *هنر و قدرت*، بیشتر با تمرکز بر در وهله‌ی نخست نمایش هنر ایدئولوژیک در کارنمای پاریس، و سپس مراکز رم، مسکو، و برلین زیر سایه‌ی دیکتاتورها، هنر دهه‌ی ۱۹۳۰ شوروی، ایتالیا، آلمان، و اسپانیا را گرد هم می‌آورد. جز با درنظرگرفتن مفهوم «استبداد» نمی‌توان این ایدئولوژی‌ها را با هم جمع بست: پیش‌از هرچیز این دولت‌ها به‌شدت با یکدیگر در تضاد بودند. بنا بر نظریه، دولت‌های استبدادی در پی آن‌اند که هر جنبه‌ای از جامعه را تحت کنترل درآورند و هیچ مخالفتی را تحمل نمی‌کنند. البته این مفهوم در جنگ سرد ابداع شد و نشر یافت و سپس بسیاری آن را تثبیت کردند: برای مثال در دهه‌ی ۱۹۸۰، همه‌ی دیکتاتوری‌های امریکای لاتین توانستند کاربست این نگرش را امتحان کنند، درحالی‌که فقط یک کشور (کوبا) مستحق سرزنش دانسته شد. جنگ سرد زمانی پایان یافت؛ اما با پیروزی نولیبرالیسمی که هنوز بازگشت دیکتاتوری‌ها را گریزناپذیر می‌یابد زمانه‌ی این مفهوم به سر نخواهد آمد.

برای درک فاشیسم فرد مجبور است بفهمد که این پدیده چگونه همان‌طورکه علفی از کود می‌روید، از فرهنگ سیاسی و فکری گسترده‌تر استبداد جناح راست بیرون جهید؛ چگونه دولت‌های سرمایه‌دار لیبرال که از کمونیسم وحشت داشتند فاشیسم را پرورش دادند؛ و در واقع چطور فاشیسم به همان روش [سرمایه‌دارانه] به رشد خود ادامه داد. پس فهمیدن اینکه همه‌ی دولت‌های فاشیستی استبدادی هستند تعجب‌آور نیست. به‌طورخاص روش برخورد کارنمای *هنر و قدرت* با اسپانیای دوره‌ی فرانکو جالب است، هم به خاطر اینکه آثار این بخش تقریباً به‌طورکامل به‌شیوه‌ی نمایش‌شان در کارنمای پاریس ارائه شد، و هم با اشاره‌ی ضمنی به بسیاری از اسناد مقاومت جمهوری‌خواهان. بخش کوچک پسترها و طرح‌های یادبود پیروزی «دره‌ی سقوط»[3] نزدیک اِل اسکوریال[4] دوره‌ی فاشیستی هیچ اشاره‌ای به ذات دیکتاتوری فرانکو ندارد. هدف دیکتاتوری فرانکو

---

3. The Valley of the Fallen
4. El Escorial

بسیج توده‌ها، مدرن‌کردن بنیادین اقتصاد، بازتحریف هنر، و قی‌کردن معماری والا نبود؛ بلکه تجدید وضع منسوخ و کاتولیک موجود بود. دیوید الیوت در یکی از مقاله‌هایش در کاتالوگ می‌گوید فقط یک دیکتاتور و آن هم استالین بود که از جنگ جان سالم به در برد،[5] و این لغزش قابل‌توجه است: یک ضداستدلال، سرسختی و پیروزی فرانکوئیسم، به‌سادگی فراموش شده است.[6]

مرسوم است که لیبرال‌ها، در بازی تلافی‌جویانه‌ی مبهمی، قانون‌های زنده‌ی مارکسیستی را فقط به هنر دولت‌های استبدادی ربط دهند. به ما می‌گویند به این یادبود غول‌پیکر، این نقاشی مفلوک رئالیستی، و این پروژه‌های بادکرده‌ی شهری نگاه کنید تا قلب عمیقاً ایدئولوژیک این رژیم‌ها را لمس کرده باشید؛ هر ستون اضافه و هر عضله‌ی بیش‌ازحد واضح سرنخی است به فساد این رژیم‌ها. تا اینجای قضیه فقط ملال‌آور است. تماشاچیان باید در بطن نقاشی‌های افراد کارکشته از پروژه‌های ساختمانی، پیکره‌های برهنه، و پرتره‌ها، فعالانه تراژدی را بخوانند. تأثیرگذارترین کار در نقاشی و عکاسی، که بی‌شک مربوط به اردوگاه‌های شوروی و آلمان است، از قلم افتاده است. شاید آن‌ها هنوز برای نمایش‌دادن بیش‌ازحد جنجال‌آفرین باشند. حاصل کار چیزی درباره‌ی شخصیت خاص هر کدام از این رژیم‌ها به ما نمی‌گوید، به‌ویژه زیرا بیشتر نگاه آنان به آرمان‌شهر نمایش داده شده است، و کمتر آثاری نمایش داده شده که آنچه را در جهان نابه‌جا و نامطلوب است زیر ذره‌بین می‌گیرد. هنر مخالف‌خوان بیشتر به اعتراض‌های آوانگارد دربرابر فاشیسم و کمونیسم محدود شده است. اما هرگز با دیدن این کارنما، که از قرار فقط وضعیت جسمانی و بازدهی این رژیم‌ها را قابل‌توجه می‌داند، درنمی‌یابید که مثلاً موضع نازیسم بر ضد چه چیزهایی بود.

شما می‌توانید هنر هر دولتی را به این روش خوانش کنید. آسان است که آثاری را از فی‌المثل گالری ملی چهره‌نگاری گزینش کنید، یا طرح‌های معماری بناهای یادبود کلاسیک‌گرا‌ـمدرنیستیِ خود بریتانیا (مثلاً عمارت سنا) را بگیرید، یا ویدئوهای رژه‌ی سلطنتی را نشان دهید و بی‌سروصدا در این کارنما بگنجانید، بی‌آنکه واقعاً اخلالی به وجود آید. به همین قیاس، افول اوانگارد در آلمان و اتحاد جماهیر شوروی و محفوظ‌ماندن جایگاه آن در جاهای دیگر بیش‌ازحد جدی گرفته می‌شود؛ زیرا در بریتانیای دهه‌ی ۱۹۲۰، واقعاً مخالفان محافظه‌کار تندرو اوانگارد را محو کردند.

با حکمرانی جهانی نولیبرالیسم راست‌کیش، اقتصاد جایگزین حذف شد و سیستم [نولیبرال] زمانی که دیگر چیزی نبود تا در مقابل به آن ظاهری پذیرفتنی دهد، شفاف و از دیدگان محو شد. بنابراین حضور سَلف ارجمند

---

5. David Elliott, ‘The Battle for Art’, in Art and Power, Hayward Gallery, London 1995, p. 35.

۶. اشاره‌ی نویسنده به ادامه‌ی زمامداری فرانکو پس از جنگ جهانی دوم است، و اینکه دیوید الیوت با فراموش‌کردن نام این دیکتاتور (که بعدتر در ۱۹۵۵ با سرکوب چپ‌گرایان اسپانیا مجوز عضویت در سازمان ملل متحد را نیز به دست آورد) و تنها با اشاره به نام استالین موضع ایدئولوژیک کارنما را لو می‌دهد.

نولیبرالیسم، یعنی دولت لیبرال و سرمایه‌سالار، یقیناً در کارنمای *هنر و قدرت* نامرئی است. این‌ها رژیم‌هایی بودند که مدت‌های مدید از فاشیسم حمایت کردند (آن‌ها به‌ویژه به موسولینی علاقه داشتند)، در اسپانیا به دمکراسی خیانت کردند، کسانی که دغدغه‌ی اصلی‌شان حفاظت از امپراتوری جهانی‌شان بود و امید داشتند که هیتلر و ارتش‌اش به سمت شرق بچرخد تا غرب، چنانکه هیتلر هم همیشه گفته بود این کار را خواهد کرد. دو نوع «استبداد» (کمونیستی و فاشیستی) بدون درنظرگرفتن این حلقه‌ی مفقوده (نقش سرمایه‌داری) در همه‌ی بخش‌های کارنما، درست مثل کارنمای پاریس [۱۹۳۷]، مانند دو دایناسور روبه‌روی هم قرار می‌گیرند و طلوع و انقراض‌شان به‌یکسان در تاریکی پوشیده می‌ماند.

بدون درنظرگرفتن این امر، تصور اینکه چرا این هیولاها همیشه با هم جنگیدند دشوار است، و اینجا بُعد مهم دیگری هم هست که در نمایشی که مدعی پوشش‌دادن حوادث تا سال ۱۹۴۵ است به‌سختی ظاهر می‌شود. آخرین سالن کارنما «نمسیس»[۷] نامیده شده است، سوگواری اوانگارد کلی و بی‌هدفی درباب بهای جنگ که اشاراتی به آخرین قسمت جنگ هم دارد که در مسکو رخ داد. آثار این بخش شامل سردیس زیبای *بانوی پارتیزان* اثر موخینا (۱۹۴۲) نیز می‌شود. اما از سوی دیگر، پاسخ‌های رسمی نیروهایی که جنگیدند کجاست؟ عکس‌های فوق‌العاده‌ی آرکادی شایکت[۸] و بسیار دیگرانی که به ارتش شوروی پیوستند کجاست؟ نمایش‌دادن این آثار در کارنمای *هنر و قدرت* مستلزم به‌هم‌زدن فاصله‌ی سیاسی‌ای است که [میان دولت‌های سرمایه‌داری و دیکتاتوری‌های موردبحث] ساخته است. بنابراین در این کارنما نیز، مانند بسیاری از گزارش‌های محافظه‌کارانه‌ی زمانه‌ی ما، رویدادهای بعد از ۱۹۴۱ به‌شدت مختصر شده‌اند.

چرا *هنر و قدرت* اکنون نمایش داده می‌شود؟ وقتی ابتدا دیوار [برلین] فروریخت و کمونیسم در اروپا سقوط کرد، برای مدتی به نظر رسید که رئالیسم سوسیالیستی بی‌خطر است و، چنانکه در واکنش، ظاهرشدن نقشمایه‌های فاشیستی در تبلیغات هم مُصرانه آغاز شد. شکل‌های ظاهراً بی‌رمق سوسیالیسم و فاشیسم را می‌توان به‌یک‌سان نمایش داد تا به ساکنان دولت‌های کاپیتالیست نیک‌بختی‌شان را یادآوری کرد ـ به‌هرحال این کارنمای شورای اروپا است. بااین‌حال، گرچه راست‌کیشیِ نولیبرال هنوز خاطرجمع به نظر می‌رسد، در غیرمطمئن‌ترین دوره به سر می‌برد. این است که سازماندهندگان از بیان صریح افکار خود کوتاه آمده‌اند. عدم‌قطعیت در کاتالوگ موج می‌زند، به‌ویژه در عبارات پایانی متن‌های مقدمه‌ی کارنما: اریک هابسبام درباره‌ی این رژیم‌ها و نمایش‌های تئاترگونه‌شان می‌گوید «پرده پایین آمده و بالا نخواهد رفت»؛ در مقابل، سازمان‌دهنده‌ی کارنما فکر می‌کند که «کابوس استبداد، نژادپرستی، و ناسیونالیسم که در این سال‌ها ظاهر شد

---

۷. Nemesis: الهه‌ی نیک و بد، عدالت، و انتقام در اساطیر یونان.

8. Arkady Chajhet (Arkady Shaikhet)

امروزه هنوز با ما است».[9] پس نگهداری باسیلِ هنر استبدادی تهی‌شده از لحن زهرآگین‌اش در انبار ساوت بانک[10] به مایه‌کوبی می‌ماند نه عفونت.

کنار هم قراردادن دشمنان بزرگ سده‌ی بیستم (سوسیالیسم و فاشیسم) در جایی مشترک در نخستین سالن پهلو به پهلوی هم و نابینایی به بزه لیبرالیسم و سرمایه‌داری در تراژدی پدیدآمده (هیتلر بدون افسردگی‌اش چه سرنوشتی می‌داشت؟) این کارنما را به یک افتضاح بدل کرده است. فاشیسم اروپایی شاید هنوز با ما باشد، اما بدون ایثار کمونیست‌ها در بسیاری کشورها ـ در آلمان، جایی‌که محکوم‌شده به کار اجباری، موشک‌های V نشان‌رفته به‌سوی لندن را دستکاری کردند؛ در جنبش‌های چریکی و مقاومتی یونان، فرانسه، ایتالیا، و یوگسلاوی؛ و بالاتر از همه در اتحاد جماهیر شوروی، جایی‌که میلیون‌ها میلیون انسان برای شکستن ماشین جنگ آلمان زندگی خود را فدا کردند. اگر این کارنما یک چیز را با وضوح کامل نشان دهد، آن چیز بی‌توجهی سنگدلانه‌ای است که ای.پی. تامپسون آن را «تفرعن آیندگان» می‌نامد.

و این‌همه پرسش پایانی را پیش می‌کشد: در جهان هنر معاصر، ما به طعنه و فاصله‌گیری سرد بسیار عادت کرده‌ایم؛ تاجایی‌که بیشتر آثار نمایش‌داده‌شده در اینجا یقیناً منسوخ و مطنطن و حتی مسخره به چشم آمده است ـ و آدم‌هایی بودند که در این آرامگاهِ نمایشگاهی، چیزهایی برای خندیدن پیدا کردند. یکی از منتقدان به‌تازگی نوشته مسلم است که موضوعی به دیرپایی هنر فقط چیزی است که روی آن تلوتلو می‌خوریم، مثل وقتی که در میکده هستیم. اما آیا آرمان‌هایی نیست، آیا رویدادهای نبود که این هنر به‌هرشکل آن‌ها را دست کم گرفته باشد؟ به بیست‌وپنج میلیون کشته‌ی شوروی فکر کنید تا ناگاه یادبود غول‌پیکر موخینا تا حد محوشدن کوچک جلوه کند. ـ

تصویرها:

۱. مجسمه‌ی مرد کارگر و زن دهقان مزرعه‌ی اشتراکی، اثر وِرا موخینا بر بالای غرفه‌ی اتحاد جماهیر شوروی در کارنمای جهانی پاریس، ۱۹۳۷. (عکس رنگ‌شده، منبع: ویکی‌پدیا)

۲. نماد عقاب سیاه بر بالای غرفه‌ی آلمان در کارنمای جهانی پاریس، ۱۹۳۷. (عکس رنگ‌شده، منبع: ویکی‌پدیا)

۳. دورنمایی از غرفه‌های شوروی و آلمان در کارنمای جهانی پاریس، ۱۹۳۷.

منبع: *Art Monthly* 192: Dec-Jan 95-96

---

9. Eric Hobsbawm, ‘Foreword’, p. 15; Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott and Ian Boyd White, ‘Selectors’ Introduction’, p. 17.

۱۰. South Bank: منطقه‌ای در قلب لندن که مرکز تفریحی، هنری، و تجاری این شهر است.