

«منطق حقانیت زیباشناختی برابر»

بوریس گریس

مترجمان: شکوفه غفاری و علی گلستانه

بوریس گریس استاد مطالعات روسی و اسلاوی در دانشگاه نیویورک است. متن حاضر فصل نخست از کتاب اوست با نام قدرت هنر که در ۲۰۰۸ منتشر شد. نگارنده در این متن می‌کوشد نشان دهد که در دنیای پس از جنگ سرد، در دنیایی که اثر هنری را بیش از هر زمان دیگر به کالا تقلیل داده است، هنر چگونه می‌تواند با انکار تعریف‌های ذات‌باور و نیز انکار سلسله‌مراتب ارزش‌های اقتصادی، هنری، یا حتی سیاسی، به شکلی از پایداری و مقاومت سیاسی دست یابد. او قدرت هنر را در این پایداری بیش از هر چیز در توانایی آن برای استقامت در قلمرو خودآیین هنر می‌داند؛ قلمرویی که در آن تمام نظام‌های ارزشی بیرونی به نفع برقراری حقانیت برابر میان همه‌ی فرم‌های تصویرپردازی پس زده می‌شوند و تنها ارزش در آن، تصدیق همین برابری بنیادین خواهد بود.

اگر بخواهیم درباره‌ی توانایی هنر در پایداری در برابر فشار بیرونی صحبت کنیم، نخست باید به این پرسش پاسخ دهیم که آیا هنر برای خود قلمرویی قابل دفاع دارد؟ در بسیاری از مباحثات هنری اخیر، مقوله‌ی خودآیینی هنر مغفول مانده است. اگر حق با این گفتمان‌هاست، پس هنر به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند منشاء هیچ‌گونه پایداری‌ای باشد. هنر در بهترین حالت می‌تواند صرفاً برای طرح‌دادن یا زیباشناسانه‌کردن تناقض‌های موجود در جنبش‌های سیاسی رهایی‌بخش استفاده شود؛ یعنی در بهترین شکل، ضمیمه‌ای باشد بر سیاست. به نظر من این پرسشی تعیین‌کننده است: آیا هنر از برای خود هیچ قدرتی دارد، یا اینکه فقط تزیین‌کننده‌ی قدرت‌های بیرونی (قدرت‌های سرکوبگر یا آزادی‌بخش) است؟ بنابراین از نظر من، پرسش از خودآیینی هنر در مرکز تمامی مباحثاتی قرار دارد که به رابطه‌ی میان هنر و پایداری می‌پردازند. پاسخ من به این پرسش «آری» است. بله، ما می‌توانیم درباره‌ی خودآیینی هنر سخن بگوییم، و هنر قدرتی خودآیین برای پایداری دارد.

البته اینکه هنر دارای چنان [قلمرو] خودآیینی است، به‌هیچ‌رو بدین معنا نیست که نهادهای هنری، نظام هنر، دنیای هنر، یا بازار هنر موجود را می‌توان خودآیین پنداشت؛ زیرا عملکرد نظام هنر بر پایه‌ی داوری‌های زیباشناختی معین، ضابطه‌های گزینش معین، قانون‌های شمول و طرد، و مانند این‌ها قرار دارد. بی‌شک هیچ‌یک از این داوری‌ها، ضابطه‌ها، و قانون‌های ارزشی خودآیین نیستند؛ بلکه میثاق‌های اجتماعی و ساختارهای قدرت حاکم را بازتاب می‌دهند. با اطمینان می‌توانیم بگوییم چیزی به اسم زیباشناسی ناب، هنر درون‌ماندگار، یا نظام ارزشی خودآیینی که بتواند دنیای هنر را به‌تمامی سامان دهد وجود

ندارد. این بینش، بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان را بر آن داشت تا نتیجه بگیرند که هنر هم خودآیین نیست، زیرا خودآیینی هنر را وابسته به خودآیینی آن در داوری ارزش زیباشناختی پنداشتند؛ هنوز هم چنین می‌پندارند. اما من نشان خواهم داد که دقیقاً همین نبود درون‌ماندگاری و داوری ارزش زیباشناختی ناب است که ضامن خودآیینی هنر است. قلمرو هنر بر گرد فقدان یا حتی انکار هرگونه داوری زیباشناختی سازمان یافته است. پس خودآیینی هنر متضمن سلسله‌مراتب ذوق خودآیین نیست، بلکه هر سلسله‌مراتبی را برمی‌چیند و رژیمی از حقانیت زیباشناختی برابر را برای همه‌ی آثار هنری وضع می‌کند. دنیای هنر را باید همچون نمود به‌لحاظ اجتماعی مدوئی از برابری بنیادین میان همه‌ی فرم‌ها، مقاصد، و رسانه‌های بصری دانست. فقط با قبول چنین برابری زیباشناختی بنیادینی در همه‌ی آثار هنری است که می‌توان تصدیق کرد که هرگونه قضاوت ارزشی و هرگونه [قانون] طرد یا شمول، به‌طور بالقوه نتیجه‌ی نوعی تعدی دگرآیین به حیطةی خودآیینی هنر است و اثر فشاری است که نیروها و قدرتهای خارج از هنر اعمال می‌کنند. همین بازشناسی [تعدی دگرآیینی] است که به اسم خودآیینی هنر، به اسم برابری همه‌ی فرم‌ها و رسانه‌های هنری، امکان پایداری را فراهم می‌کند. اما بی‌شک مراد من آن معنایی از «هنر» است که در طی کارزاری دیرپا در دوره‌ی مدرنیته برای به‌رسمیت شناخته‌شدن به حاصل شده است.

هنر و سیاست ابتدا از حیثی بنیادین با هم در پیوندند: هر دو عرصه‌هایی هستند که در آن نزاعی برای رسمیت‌یافتن جریان دارد. چنانکه الکساندر کوژو در تفسیرش بر هگل بیان می‌کند، این نزاع برای رسمیت‌یافتن، بر نزاع معمول برای توزیع کالاهای مادی، نزاعی که در مدرنیته به‌وسیله‌ی نیروهای بازار تعدیل می‌شود، پیشی می‌گیرد. آنچه اینجا در معرض خطر است، صرفاً ارضاء‌شدن میلی مشخص نیست، بلکه این نیز هست که این میل از لحاظ اجتماعی مشروع دانسته شود. درحالی‌که چه در گذشته و چه اکنون، سیاست عرصه‌ی زدو خورد منافع گروه‌های مختلف برای به‌رسمیت شناخته‌شدن بوده است، هنرمندان اوانگارد کلاسیک اغلب برای به‌رسمیت شناخته‌شدن فرم‌های شخصی و تولیدات هنری‌ای جنگیده‌اند که پیش‌تر مشروع قلمداد نمی‌شد. اوانگارد کلاسیک جنگیده است تا همه‌ی نشانه‌ها، فرم‌ها، و چیزها را همچون مقاصد مشروع میل هنرمندانه، و بنابراین همچون مقاصد مشروع بازنمایی در هنر، به‌رسمیت بشناساند. این هر دو شکل زدو خورد [سیاسی و هنری] از بنیاد منوط به یکدیگرند، و هر دو در پی وضعیتی هستند که سرانجام در آن به همه‌ی مردم با تعلقات گوناگون‌شان، و البته همه‌ی فرم‌ها و تولیدات هنری، حقانیتی برابر اعطا شود.

تاکنون اوانگارد کلاسیک دامنه‌ای وسیع از تمام فرم‌های تصویری ممکن را گشوده است که با حقانیتی برابر در کنار هم به صف شده‌اند. آثار هنری بدوی، فرم‌های آبستره، و اشیاء ساده‌ی زندگی روزمره، یکی پس از دیگری، همگی به‌نوعی رسمیت برابر دست یافته‌اند؛ رسمیتی که روزگاری فقط به شاهکارهای هنری ممتاز تاریخی اعطا می‌شد. در طی سده‌ی بیستم، این برابرسازی تجربه‌های هنری رفته‌رفته بیشتر اظهار شد، تا جایی که تصویرهای فرهنگ توده، سرگرمی، و آثار بنجل، در متن سنت هنر والا جایگاهی برابر یافتند. همزمان، این سیاست حقانیت زیباشناختی برابر، این نبرد برای برابری زیباشناختی میان همه‌ی فرم‌ها و رسانه‌های تصویری که هنر مدرن آن را آغاز کرد، بارها و بارها به عنوان بیانی از کلبی‌مسلكی و به‌شکلی بس متناقض به عنوان بیانی از نخبه‌گرایی نقد شد و هنوز هم نقد می‌شود. این نقد از هر دو جبهه‌ی راست و چپ، به

بهانه‌های فقدان عشق راستین به هنر یا فقدان درگیری و تعهد سیاسی، هنر مدرن را هدف قرار داد. اما در حقیقت، این سیاست حقانیت برابر در سطح زیباشناختی، در سطح ارزش زیباشناختی، پیش‌شرطی ضروری برای هنرنوع تعهد زیباشناختی است. البته سیاست‌های بخش معاصر، سیاست شمولی است که بر ضد پردکردن سیاست و اقتصاد اقلیت می‌ایستد. اما این جنگیدن برای شمول فقط هنگامی ممکن است که فرم‌ها در گرایش‌های اقلیت‌های پردشده‌ای که خود را ابراز می‌کنند، از ابتدا به بهانه‌ی ارزش‌های زیباشناختی والاتر، با هیچ‌نوعی از اعمال ممیزی زیباشناختی نفی یا سرکوب نشده باشند. فقط تحت پیش‌فرض برابری همه‌ی فرم‌ها و رسانه‌های تصویری در سطح زیباشناختی است که می‌توان در برابر نابرابری واقعی میان تصویرها ایستاد؛ چنانکه فقط از این راه می‌توان در برابر تحمیل [و فشار] بیرونی ایستاد و نابرابری‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، یا اقتصادی را بازتاب داد.

چنانکه کوژو پیش‌از این اشاره کرده است، هنگامی که منطق برابری تامّ نزاع‌های اساسی خاص برای رسمیت‌یافتن آشکار شود، تأثیرهایی ایجاد می‌کند که این زدوخوردها تاحدی از جدیت و حدّت حقیقی خود دست بردارند. این [نگرش] بدان سبب بود که درست پیش از جنگ جهانی دوم کوژو می‌توانست از پایان تاریخ، در معنای تاریخ سیاسی نزاع برای رسمیت‌یافتن، صحبت کند. از آن‌پس این گفتمان درباره‌ی پایان تاریخ به‌طور مشخص داغ خود را بر پیکر هنر زد. مردم با این برداشت که این‌روزها همه‌ی فرم‌ها و چیزها «علی‌القاعده» کار هنری محسوب می‌شود، بی‌وقفه به پایان تاریخ هنر ارجاع می‌دهند. تحت این فرض، نزاع برای رسمیت و برابری در هنر منطقاً به پایان خود رسیده است و بنابراین منسوخ و بیهوده می‌نماید. زیرا اگر چنانکه اشاره شد همه‌ی تصویرها با حقانیت برابر به رسمیت شناخته شده باشند، علی‌الظاهر امکان شکستن تابوها، تحریک‌کردن، ایجاد شوک، یا گسترش دادن مرزهای امور پذیرفته‌شده، از هنرمند سلب خواهد شد. در عوض، هنگامی که تاریخ به پایان برسد هر هنرمندی از میان بی‌شمار تصویرهای دلخواه آینده به اراده‌ی فقط یک تصویر فکر می‌کند. در واقع اگر چنین باشد، رژیم حقانیت برابر برای همه‌ی تصویرها نه فقط همچون «فرجام» منطقی که پی‌آمد تاریخ هنر مدرن است، بلکه همچون انکار نهایی آن نیز تلقی شود.

بنابراین ما اکنون شاهد تکرار موج‌های دلتنگی برای زمانی هستیم که آثار مشخص هنری به عنوان شاهکارهایی گرانبها و یکتا ستایش می‌شدند. از سوی دیگر، بسیاری از مدافعان دنیای هنر معتقدند که امروزه پس از پایان تاریخ، تنها معیار باقی‌مانده برای سنجش ارزش یک اثر هنری خاص، موفقیت آن در بازار هنر است. همچنین بی‌شک هنرمند می‌تواند هنر خود را همچون ابزاری سیاسی، همچون کنش متعهدانه‌ی سیاسی، در متن مبارزات سیاسی گوناگون جاری وارد کند. اما چنین تعهد سیاسی‌ای اغلب همچون مقوله‌ای بیگانه در نسبت با هنر نگریسته می‌شود که قصدش ابزاری‌سازی هنر برای منافع و مقاصد بیرونی سیاسی است. و از این بدتر، ممکن هم است چنین حرکتی از راه کنکاش زندگی سیاسی هنرمند به بهانه‌ی جنجال‌سازی صرف برای اثر او [از مجموعه‌ی اهداف هنری] بیرون گذاشته شود. این سوءظن رسانه‌های کاوش‌گر تجاری، با تکیه بر تعهد سیاسی، جلوی حتی گنگ‌ترین کوشش‌ها برای سیاسی‌کردن هنر را می‌گیرد.

اما کاملاً برخلاف ظاهر قضیه، برابری همه‌ی فرم‌ها و رسانه‌های تصویری از لحاظ ارزش زیباشناختی‌شان به معنای زدودن هرگونه تفاوت میان هنر خوب و هنر بد نیست. هنر خوب دقیقاً آن تجربه‌ای است که هدف‌اش پافشاری بر چنین برابری‌ای

است. و این پافشاری ضروری است؛ زیرا برابری زیباشناختی فرمال، تضمین‌کننده‌ی برابری واقعی فرم‌ها و رسانه‌ها برحسب تولید و توزیع‌شان نیست. می‌توان گفت امروزه هنر در شکاف میان برابری فرمال همه‌ی فرم‌ها و نابرابری واقعی آن‌هاست. این همان دلیلی است که «هنر خوب» می‌تواند وجود داشته باشد و وجود هم دارد؛ حتی اگر همه‌ی کارهای هنری حقانیت زیباشناختی برابری داشته باشند. کار هنری خوب دقیقاً آن کاری است که بر برابری فرمال همه‌ی تصاویری شهادت می‌دهد که تحت شرایط نابرابری واقعی‌شان قرار گرفته‌اند. این اشارت همواره مربوط به زمینه و از نظر تاریخی جزئی است؛ اما درعین‌حال به عنوان الگویی برای تکرارهای آینده‌ی چنین اشارتی اهمیتی برجسته [و نمونه‌وار] دارد. بنابراین نقد اجتماعی یا سیاسی تحت نام هنر، جنبه‌ای ایجابی دارد که از زمینه‌ی تاریخی بلافصل‌اش فراتر می‌رود. هنر با نقدکردن امر اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، یا اقتصادی که سلسله‌مراتب ارزش‌ها را [به اثر] تحمیل می‌کند، برابری زیباشناختی را همچون تضمینی بر خودآیینی راستین‌اش تصدیق می‌کند.

هنرمند «رژیم کهن» مشتاق بود تا شاهکار خلق کند، تصویری که در کمال خود می‌توانست همچون حد نهایی تجسم ایده‌های انتزاعی، حقیقت، و زیبایی باشد. از سوی دیگر، در مدرنیته هنرمندان مایل بودند که نمونه‌هایی از زنجیره‌ی بی‌پایانی از تصاویرها را ارائه دهند - همان کاری که کاندینسکی با کمپوزیسیون‌های انتزاعی، دوشان با ساخته‌گزیده‌ها، و وارهل با نمادهای تصویری فرهنگ توده انجام داد. تأثیری که این تصاویرها بر تولید هنری پس از خود نهادند، نه در منحصربه‌فرد بودن‌شان، بلکه در قابلیت فراوان‌شان برای ایفای نقش به عنوان نمونه‌هایی صرف از بی‌نهایت تصویر گوناگون ممکن نهفته است. آن‌ها فقط خودشان را ارائه نمی‌کنند، بلکه همچون سرنخ‌هایی از توده‌ی بی‌پایانی از تصویرهایی عمل می‌کنند که منزلتی برابر با نمایندگان‌شان دارند. دقیقاً این ارجاع به انبوه بی‌پایان تصویرهای نادیده است که در چارچوب موقعیت‌های کرانمند بازنمایی سیاسی و هنری، به این نمونه‌های خاص افسون و فحوا می‌بخشد.

بنابراین هنرمندان امروز نه بی‌کرانگی «عمودی» حقیقتی قدسی، بلکه بی‌کرانگی «افقی» تصویرهایی به‌لحاظ زیباشناختی برابر را مرجع قرار می‌دهند. بی‌شک هر ارجاعی به این بی‌کرانگی باید مورد مذاقه قرار گیرد و به‌شکلی استراتژیک در هر موقعیت بازنمودی‌ای که کاربردش اثرگذار است به کار گرفته شود. برخی از تصویرهایی که هنرمندان به صحنه‌ی بین‌المللی هنر می‌افزایند، حکایت از خاستگاه مشخص قومی یا فرهنگی آنان دارد. این تصاویرها در برابر کنترل زیبایی‌هنجاری‌ای که از راه رسانه‌های گروهی اعمال می‌شود ایستادگی می‌کنند، رسانه‌هایی که از همه‌ی اصالت‌ها فراری‌اند. همزمان، هنرمندانی دیگر تصویرهای ساخته‌ی رسانه‌های گروهی را همچون ابزار برای گریز از جنبه‌های محلی و فولکلوریک محیط‌های اطراف‌شان به زمینه‌ی فرهنگی اصلی خود پیوند می‌زنند. هر دوی این استراتژی‌های هنری در بدو امر در تضاد با یکدیگر می‌نمایند: یک رویکرد بر تصویرهایی صحنه می‌گذارد که هویت فرهنگی ملی را به دست می‌دهند، درحالی‌که دیگری برعکس، همه‌ی چیزهای بین‌المللی، جهانی، و مرتبط با رسانه را ارجح می‌داند. اما این دو استراتژی فقط به‌ظاهر متضاد هستند: هر دو به چیزی ارجاع دارند که از زمینه‌ی فرهنگی خاصی بیرون گذاشته شده است. در مورد نخست، امر بیرونی بر ضد تصویرهای محلی تبعیض قائل می‌شود؛ دومی تصویرهای رسانه‌های گروهی را هدف می‌گیرد. اما در هر دو مثال، تصویرهای موردبحث مثال‌های ساده‌ای هستند که به بی‌کرانگی، منطقه‌ی «اوتوپایی» برابری زیباشناختی اشاره دارند. این

مثال‌ها می‌تواند ما را جو‌ری گمراه کند که نتیجه بگیریم که هنر معاصر همیشه «از موضع نفی و سلب» عمل می‌کند، و اینکه واکنش آن در هر موقعیتی اتخاذ کردن موضعی انتقادی صرفاً برای انتقادی بودن است. اما قطعاً این‌گونه نیست: همه‌ی مثال‌های موقعیت انتقادی سرانجام به چشم‌انداز یگانه، کاملاً ایجابی، تصدیق‌آمیز، رهایی‌بخش، و اوتوپایی قلمرویی بی‌کران از تصویرهایی ارجاع دارد که از نعمت حقوق زیباشناختی برابر بهره‌مند هستند.

این نوع نقدگری به نام زیباشناسی برابر، امروز بیش از هر زمان دیگری ضروری است. رسانه‌های گروهی معاصر از هر جهت در مقام عظیم‌ترین و قدرتمندترین ماشین تولید تصویر پدیدار شده‌اند - بس گسترده‌تر و مؤثرتر از نظام هنری معاصرمان. ما بی‌وقفه با تصویرهای مربوط به جنگ، ترور، و انواع فجایع، در سطحی از تولید که هنرمند با مهارت‌های فنی‌اش قادر به رقابت با آن نیست، تغذیه می‌شویم. و در این اثناء، سیاست به قلمرو تصویرپردازی رسانه‌ساخت انتقال یافته است. این روزها هر سیاستمدار برجسته‌ای هزاران تصویر در انتظار عمومی تولید می‌کند. به همان نسبت اکنون سیاستمداران هم به شکلی فزاینده بر اساس زیباشناسی رفتارشان قضاوت می‌شوند. چنین موقعیتی اغلب در این ماتم است که «جلوه‌ی رسانه‌ها»، «محتوا» و «مسائل» را پوشانده است. اما این زیباشناسانه کردن فزاینده‌ی سیاست در عین حال به ما این مجال را می‌دهد که عملکرد سیاسی را در حیطه‌ی هنر تحلیل و نقد کنیم. یعنی، سیاست مولود رسانه‌ها در زمین هنر بازی می‌کند. در نظر نخست کثرت تصویرهای رسانه‌ای اگر نه تقریباً بی‌شمار، دست کم فراوان می‌نماید. اگر به تصویرهای رسانه‌ها در زمینه‌ی صنعت تبلیغات، سینمای تجاری، و سرگرمی، تصویرهایی از سیاست و جنگ بیافزاییم چنین به نظر می‌رسد که هنرمند - این بازپسین صنعتگر مدرنیته‌ی امروزین - هیچ شانس برای هم‌آوردی و تفوق بر این ماشین‌های تصویرزا ندارد. اما در واقعیت کثرت تصویرهای رایج در رسانه بسیار محدود است. مسلماً برای اینکه تصویرها بتوانند به‌طور مؤثر در رسانه‌های گروهی اشاعه یابند و مورد بهره‌برداری قرار گیرند، نیاز دارند تا با عرضه‌شدن در رسانه به‌روشی کمابیش پرتکرار، برای دامنه‌ی مخاطبان موردنظر به‌آسانی قابل‌بازشناسی باشند. کثرت تصویرهای رایج در رسانه‌های گروهی، بسا محدودتر است از گستره‌ی تصویرهایی که برای مثال در موزه‌ها نگهداری می‌شود یا از تصویرهایی که هنر معاصر تولید می‌کند. حفظ موزه‌ها و به‌طورکلی بنیادهای هنری ضروری است؛ زیرا این‌ها جاهایی هستند که در آن می‌توان واژه‌نامه‌ی بصری رسانه‌های گروهی معاصر را با میراث هنری دوران‌های پیشین مقایسه کرد، جاهایی که در آن می‌توانیم چشم‌انداز هنری و طرح‌هایی را بازباییم که ما را به مدخل برابری زیباشناختی رهنمون می‌شوند.

امروزه موزه‌ها به‌شکلی فزاینده با بدگمانی و تردید نگر بسته می‌شوند، چه از سوی خودی‌های دنیای هنر و چه از سوی مردم. این را مکرراً از هرطرفی می‌شنویم که باید مرزبندی‌های نهادی موزه را زیر پا نهاد، آن را واسازی یا به‌سادگی حذف کرد تا هنر معاصر این آزادی را بیابد که در زندگی واقعی عرض‌وجود کند. چنین درخواست و مطالبه‌ای کاملاً عادی شده است، تاجایی که حالا همچون یکی از ویژگی‌های اصلی هنر معاصر به شمار می‌آید. ظاهراً این ندای برچیدن موزه پی‌گیری استراتژی‌های اوانگارد متقدم است و از این‌رو جامعه‌ی هنر معاصر آن را با آغوش باز می‌پذیرد. اما ظواهر گول‌زننده اند. بستر، مقصود، و عملکرد این ندای برچیدن نظام موزه از زمان اوانگارد تا امروز تغییری بنیادین را از سر گذرانده است، حتی اگر در نظر نخست سبک بیان این ندا آشنا به نظر برسد. موزه‌ها ذائقه‌های رایج در سده‌ی نوزدهم و نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم

را تعریف کرده و شکل دادند. در چنان اوضاع و احوالی، هر اعتراضی بر ضد موزه اعتراضی بر ضد معیارهای تولید هنر نیز بود - و متقابلاً هم شالوده‌ی هنر نو، هنر مرز شکن توانست توسعه یابد. اما در زمانه‌ی ما موزه‌ها بی‌شک نقش هنجاری‌شان را از دست داده‌اند. حالا تصور فرهنگ عمومی از هنر از راه تبلیغات، نمایش‌های ام.تی.وی، بازی‌های ویدئویی، و فیلم‌های پرفروش هالیوودی ترسیم می‌شود. در بافت معاصر ذائقه‌ی زاده‌ی رسانه، ندای ترک و برچیدن موزه در مقام نهاد، ضرورتاً یکسر معنایی متفاوت از طنینی که در دوره‌ی اوانگارد داشت می‌دهد. وقتی مردم امروز از «زندگی واقعی» حرف می‌زنند، معمولاً منظورشان بازار رسانه‌های جهانی است. و این یعنی اعتراض جاری بر ضد موزه دیگر بخشی از جدالی نیست که به نام برابری زیباشناختی بر ضد ذائقه‌ی هنجاری به راه افتاده است، بلکه برعکس، هدف‌اش تثبیت و سنگربندی ذائقه‌های مسلط است.

به‌رحال بنیادهای هنری هنوز طبق معمول در رسانه نقش جاهای برگزیده‌ای را بازی می‌کنند که در آن متخصصان، خودی‌های دنیای هنر، و مطلعان اندکی ابتدایی درباره‌ی این به داوری می‌نشینند که چه چیزی را مجازیم هنر در معنای عمومی به شمار آوریم و چه چیزی را به‌طور خاص، هنر «خوب». این فرایند گزینش چنین وانمود می‌کند که بر پایه‌ی سنجه‌ها و ضابطه‌هایی قرار گرفته است که برای عموم مخاطبان ناشناخته، غیرقابل فهم، و نیز سرآخر خارج از موضوع دغدغه‌شان است. از این‌رو آدم مایل است بداند چرا اصولاً کسی نیاز دارد که درباره‌ی هنر یا غیرهنر بودن چیزی تصمیم بگیرد. چرا ما نمی‌توانیم بی‌اعتنا به میانجی‌ها و بدون صلاحدید بزرگمنشانه‌ی کیوریتورها و منتقدان، چیزی را فقط برای خودمان به عنوان هنر بشناسیم یا تصدیق کنیم؟ چرا هنر از اینکه مثل دیگر تولیدات در بازار آزاد موجه باشد سر بازمی‌زند؟ از منظر رسانه‌های گروهی، مطالبه‌های سنتی موزه به‌لحاظ تاریخی منسوخ، خارج از دسترس، ریاکارانه، و حتی کمی غیرعادی به نظر می‌رسد. و هنر معاصر که خودش بارها و بارها نشان داده که مشتاق پیروی از اغوای عصر رسانه‌های گروهی است، در پی منتشر شدن‌اش از کانال‌های رسانه‌ها، داوطلبانه موزه را ترک کرده است. بی‌شک اشتیاق بخش بزرگی از هنرمندان برای درگیر شدن با رسانه‌ها، روابط عمومی وسیع‌تر، و سیاست - به عبارت دیگر، درگیر شدن با «زندگی واقعی» ورای مرزهای موزه - کاملاً غیرقابل فهم است. این نوع از گشودگی، به هنرمند امکان می‌دهد که مخاطبانی هرچه بیشتر را هدایت و اغوا کند؛ ضمن آنکه راهی تر و تمیز برای کسب پول است - چیزی که هنرمندان پیشتر از دولت یا حامیان خصوصی گدایی می‌کردند. این روش بیش از آنکه هنرمند را مجبور کند تا در مقام وابسته‌ی بی‌مقدار رسانه‌ها زندگی محقری را سپری کند، به او حسی تازه از قدرت، ارتباط اجتماعی، و جایگاه مردمی می‌دهد. پس ندای رهایی از بند موزه عملاً فراخوانی شمرده می‌شود برای بسته‌بندی و تجاری‌سازی هنر از طریق همراه کردن‌اش با معیارهای زیباشناختی تولیدشده به دست رسانه‌های گروهی امروز.

دست کشیدن از گذشته‌ی «موزه‌ای شده» اغلب به‌منزله‌ی گشودگی رادیکال در برابر زمان حاضر ستایش می‌شود. اما گشودگی در برابر دنیای فراخ خارج از فضاها‌ی بسته‌ی نظام هنر، برعکس، نوعی ناپیایی به آنچه معاصر و حاضر است ایجاد می‌کند. بازار جهانی هنر به‌ویژه فاقد آن حافظه‌ی تاریخی است که برای تماشاگر قیاس گذشته با حال و در نتیجه تشخیص این را که چه چیزی حقیقاً نسبت به زمانه‌ی حاضر معاصر است ممکن می‌سازد. طیف فراورده‌ی بازار رسانه‌های

بی‌وقفه با اجناسی تازه جایگزین می‌شود و راه هرگونه قیاسی را میان آنچه امروز در دسترس است و آنچه در گذشته در دسترس بوده می‌بندد. در نتیجه، امر نو و امر حاضر در چارچوب مُد مطرح می‌شوند. اما چیزی که مُد [و رایج] است خودش معنایی بدیهی و بلامنازع ندارد. درحالی که در عصر رسانه‌های گروهی به‌راحتی می‌توان پذیرفت که غالباً مُد برای زندگی ما تعیین تکلیف می‌کند، اگر ناگهان از ما بپرسند که الان دقیقاً چه چیزی مد است بسیار سردرگم می‌شویم. واقعاً چه کسی می‌تواند بگوید که در هر لحظه‌ای دقیقاً چه چیزی مد است؟ برای نمونه، اگر به نظر برسد چیزی در برلین مد شده است، فی‌الغور می‌شود اشاره کرد که این گرایش مدت‌هاست در برابر آنچه اکنون در مثلاً توکیو یا لس‌آنجلس مد است، از مد افتاده محسوب می‌شود. و درعین حال چه کسی می‌تواند بگوید که همان مد برلین بعدها به خیابان‌های لس‌آنجلس یا توکیو راه نمی‌یابد؟ وقتی مد تقاضا را تعیین می‌کند، ما عملاً در معرض شفقت کور اطلاعاتی هستیم که اربابان رسانه، یا بنا بر ادعا کارشناسان مد بین‌المللی، اشاعه می‌دهند. درعین حال هیچ مصرف‌کننده‌ی خاصی نمی‌تواند چنان اطلاعاتی را تأیید کند؛ زیرا همان‌طور که همه می‌دانند بازار جهانی وسیع‌تر از آن است که کسی به‌تنهایی بتواند آن را درک کند. از این رو، جایی که بازار رسانه مطرح است، نه تنها فرد همزمان تحت تأثیر چیزهای نویی قرار دارد که بی‌رحمانه بر سرش آوارش می‌شود، بلکه نیز همواره شاهد ظهور مجدد همان چیزهای قبلی است. این گلابه‌ی آشنا که در هنر چیز جدیدی وجود ندارد، با این اتهام مخالف که هنر دائماً می‌کوشد نو جلوه کند دارای ریشه‌ای مشترک است. تا وقتی که رسانه یگانه نقطه‌ی رجوع باشد بیننده به‌سادگی هرگونه زمینه‌ی قیاسی را از دست می‌دهد، زمینه‌ای که می‌تواند ابزارهای تمایزگذاری مؤثر میان کهنه و نو، میان امر یکسان و امر متفاوت را در اختیار او بگذارد.

در واقع، فقط موزه است که مجال تمایزگذاری میان کهنه و نو، میان گذشته و حال را در اختیار بیننده می‌گذارد؛ زیرا موزه‌ها گنجینه‌های حافظه‌ی تاریخی‌ای هستند که در آن تصویرها و اشیائی نگهداری و نمایش داده می‌شوند که در طی زمان از مد افتاده و کهنه و منسوخ شده‌اند. از این جهت، فقط موزه است که می‌تواند در مقام جایی برای قیاس تاریخی نظام‌مند عمل کند، محلی که ما را قادر می‌سازد با چشمان خودمان آنچه را که واقعاً متفاوت، نو، و معاصر است ببینیم. دست‌برقضا همین امر به مطالبات تفاوت فرهنگی یا هویت فرهنگی‌ای مربوط می‌شود که در رسانه‌ها بی‌وقفه بر سر ما آوار می‌شود. برای آنکه چنین ادعاهایی را به‌شکلی انتقادی به چالش بکشیم، دوباره به اساسی برای مقایسه نیازمندیم. جایی که هیچ مقایسه‌ای ممکن نیست، همه‌ی مطالبات تفاوت و هویت بی‌اساس و کاذب هستند. در واقع، هر کارنمای هنری مهمی در موزه چنان مقایسه‌ای را ایجاد می‌کند، حتی اگر آشکارا این کار را نکند؛ زیرا هر کارنمای موزه‌ای خود را در تاریخ کارنمایی حک می‌کند که در چارچوب نظام هنر ثبت شده‌اند.

بی‌شک استراتژی‌های مقایسه‌ای که کیوریتورها و منتقدانی خاص پی می‌گیرند می‌تواند از طرفی نقد هم شود؛ اما چنان نقدی فقط به این دلیل ممکن است که می‌توان این استراتژی‌ها را با استراتژی‌های کیوریتوری‌ای که در حافظه‌ی هنر ثبت شده‌اند سنجید. به بیان روشن‌تر، دقیقاً ایده‌ی ترک یا حتی برچیدن موزه می‌تواند امکان حفظ پرسش انتقادی از ادعاهای ابداع و تفاوت را، ادعاهایی که بی‌وقفه در رسانه‌های امروز با آن مواجه‌ایم، از بین ببرد. این امر همچنین می‌تواند توضیح دهد که چرا معیار گزینشی که پروژه‌های کیوریتوری معاصر بروز می‌دهند به‌مراتب با آنچه در رسانه‌های عمومی

حکمرماست تفاوت دارد. اینجا بحث این نیست که کیوریتورها یا دست‌اندرکاران هنر سلیقه‌هایی تفرعن‌آمیز و نخبه‌مدارانه دارند که به‌وضوح از سلیقه‌ی بی‌دروپیکر عوام‌الناس متمایز است؛ بلکه بحث این است که موزه ابزاری فراهم می‌کند که می‌توان با آن حال را با گذشته قیاس کرد، قیاسی که هر بار به نتیجه‌ای متفاوت از آنچه در رسانه‌ها نمایش داده می‌شود می‌رسد. بیننده‌ای منفرد اگر فقط بر رسانه‌ها تکیه کند، ممکن است ضرورتاً موقعیت چنان قیاسی را نداشته باشد. پس این به‌شدت عجیب است که رسانه‌ها سرانجام تشخیص موزه را درباره‌ی اینکه واقعاً چه چیزی در نسبت با زمانه‌ی حاضر معاصر است اتخاذ می‌کند، به این دلیل ساده که خودشان قادر به چنین تشخیصی نیستند.

بنابراین موزه‌های امروز صرفاً برای این طراحی نشده‌اند که گذشته را جمع‌آوری کنند؛ بلکه همچنین ساخته شده‌اند تا از خلال مقایسه‌ی میان کهنه و نو، زمانه‌ی حاضر را تولید کنند [و شکل دهند]. آنچه اینجا تازگی دارد صرفاً تفاوت نیست، بلکه تأکیدی دوباره است بر برابری بنیادین زیباشناختی میان همه‌ی تصویرها در زمینه‌ای به‌لحاظ تاریخی معین. رسانه‌های گروهی بی‌وقفه ادعای مواجه کردن تماشاگر با هنر متفاوت، بنیان‌شکن، تحریک‌آمیز، حقیقی، و اصیل را تکرار می‌کنند. در مقابل، نظام هنر جلوی وعده‌ی برابری زیباشناختی‌ای را که می‌تواند زیر پای همه‌ی چنین ادعاهایی را خالی کند گرفته است. موزه نخستین و بهترین جایی است که در آن پروژه‌های برابری‌خواه گذشته را به یاد می‌آوریم و می‌آموزیم که در برابر دیکتاتورمنشی سلیقه‌ی معاصر پایداری کنیم. -

این متن ترجمه‌ای است از فصل نخست کتاب Art Power, By Boris Groys, MIT Press, 2008 که پیش‌تر در شماره‌های ۳۳۹ تا ۳۳۱ دوهفته‌نامه‌ی تندیس منتشر شده بود. این کتاب به‌طور کامل و با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است:
بوریس گرویس، قدرت هنر، ترجمه‌ی اشکان صالحی، تهران: اختران، ۱۳۹۶.