

محورهای نوشتار بوریس گرویس؛ درباره‌ی کتاب قدرت هنر،

نوشته‌ی علی گلستانه

یکی از فرایندهایی که ظاهراً به شکلی پیوسته در هنر معاصر تحقق می‌پذیرد، سلب‌اعتبار از هنر تصویری تقدیس‌شده‌ی گذشته و هل‌دادن آن (عمدتاً از راه نقل‌قول یا ترکیب‌های متناقض) به‌سوی فرهنگ همگانی و تصویرهای پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره است. پیش‌تر در هنر مدرن نخستین گام‌های این فرایند برداشته شده بود. نمونه‌وارترین این گام‌ها، دو تابلوی مشهور ادونار مانه، یعنی *نهار در چمنزار* (۱۸۶۲) و *المپیا* (۱۸۶۵) بود. مانه در اولی مضامین پاستورال و در دومی مضمون ونوس خفته‌ی هنر کلاسیک را به‌شکلی طعنه‌آمیز نقل‌قول کرد. هنر معاصر گامی جلوتر گذاشت و با بهره‌گیری از تکنیک‌های گوناگون تکثیر تصویر، آثار هنر مدرن را نیز در محدوده‌ی شمول این تحقیر و سلب‌اعتبار قرار داد (تکثیرهای اندی وارهل از نقاشی‌های لئوناردو و بازسازی‌های گرافیکی تام وسلمان از آثار آنری ماتیس نمونه‌هایی از این برخورد هستند). از سوی دیگر، این سلب‌اعتبار و تقدس‌زدایی از هنر گذشته به‌طور ضمنی نوعی برخورد نقادانه با جایگاه نهادی این آثار (در حکم اشیاء باارزش موزه‌ای) هم بوده است.^۱ به عبارت دیگر، تقدس‌زدایی از هنر گذشته و سلب‌اعتبار از آن به‌عنوان هنر والا و جاودان، همواره به‌موازات نقد نهاد موزه به‌عنوان جایگاهی غیردنیوی و جدا از واقعیت زیست روزمره صورت پذیرفته است.

به نظر می‌رسد این مسئله، یعنی نقد هنر گذشته برای رسیدن به هنری دنیوی و در پیوند با «زندگی واقعی» و نیز ایده‌ی انحلال موزه به‌عنوان عامل جداسازی و تمایزگذارنده میان هنر و غیرهنر، به‌همان میزانی که شعار مطلوب نظریه‌پردازان هنر معاصر است، در کانون تلاش‌های بوریس گرویس در توصیف و نقد وضعیت کنونی هنر نیز قرار دارد - کسی که حالا دیگر به نویسنده‌ای شناخته‌شده در زبان فارسی بدل شده است. تا کنون از گرویس مقاله‌های متعددی به فارسی ترجمه شده است، در ماهنامه‌ی *گلستانه*، شماری از سایت‌های اینترنتی، و دوهفته‌نامه‌ی *تندیس*. اشکان صالحی که از قرار معلوم گرویس را نخستین‌بار با ترجمه‌هایش در ماهنامه‌ی *گلستانه* در فارسی معرفی کرده بود و اخیراً کتاب او با نام *بعداً/تحریر کمونیسیم* را به فارسی برگردانده، با ترجمه‌ای روان و خوانا از نثر روشن و درخشان کتاب *قدرت هنر*^۲ امکانی برای

۱. هرچند این نقد هم محدود به خواست‌های هنرمندان معاصر نیست. در اواخر سده‌ی نوزدهم پیسارو فریاد برآورده بود که «باید همه‌ی گورستان‌های هنر (موزه‌ها) را به آتش کشید». تفاوت محتوای این دو موضع در ادامه‌ی متن مشخص خواهد شد.

۲. مشخصات فارسی و انگلیسی کتاب:

بوریس گرویس، *قدرت هنر*، ترجمه‌ی اشکان صالحی، تهران: اختران، ۱۳۹۶. (همه‌ی ارجاعات درون‌متنی نوشتار حاضر به این کتاب است.)

آشنایی جامع‌تر با ایده‌های این فیلسوف و نظریه‌پرداز درباب هنر فراهم آورده است. مقاله‌های این کتاب نیز، مانند دیگر نوشته‌های گرویس درباب هنر، چنانکه اشاره شد بر محور تحلیل ایده‌ی محوشدن مرزهای هنر و غیرهنر با تکیه بر تحلیل موقعیت نهادی هنر و نیز تحولات تکنیکی روش‌های تولید و توزیع تصویر (و به‌ویژه تصویر هنری) حرکت می‌کنند. اما گرویس در این باره چه می‌گوید و چگونه می‌اندیشد؟

مبناها و نقاط عزیمتی که گرویس برای تعریف موضوع برمی‌گزیند غافلگیرکننده است. او پروژه‌ی هنر مدرن را در نقد مفهوم «شاهکار» (اثر هنری یکه و ناب) با تلاش همه‌جانبه‌ی نهضت اوانگارد برای پیوند و ترکیب تصویرهای والا و پست در ارتباط قرار می‌دهد،^۳ تلاشی که صرفاً حرکت به سوی تصویرهای تبلیغاتی به اسم استقبال از «واقعیت» نبود (گرویس تصریح می‌کند که این «واقعیت» مورد ادعا در اصل چیزی جز بازار جهانی رسانه‌ها نیست [ص ۲۸]); بلکه تلاشی بود برای تأکید بر حقوق زیباشناختی مطلقاً برابر همه‌ی تصویرهای هنری و غیرهنری نه با هدف سلب‌اعتبار ساده از خود «شاهکارها» (درحالی‌که نظام ارزشی اعتباردهنده به آن‌ها همچنان پابرجاست)، بلکه دقیقاً با هدف سلب‌اعتبار از قوانین و سلسله‌مراتب ارزش‌گذاری زیباشناختی‌ای که یقیناً ریشه‌ها و مبناهای اجتماعی و سیاسی (و طبعاً تبعیض‌گذار) دارند. از نظر گرویس این تأکید رادیکال بر حقوق یکسان همه‌ی تصویرها بود که هنر مدرن را به نوعی مقاومت سیاسی (ولو مقاومتی نمادین) در برابر سیاست سرکوب یا نادیده‌انگاری تبدیل کرد و به روزمره‌گی یا پیش‌پاافتاده‌شدن شأن هنر محتوایی اعتراضی بخشید. در چارچوب چنین الگویی، تصویری که «هنر محض» شناخته شود، در واقع چیزی نیست جز شکلی از هنر که همچنان بر شأن متمایز خود (ضمناً بر حقانیت معیار ارزش‌گذاری سلسله‌مراتبی و تمایزدهنده‌ای که پشت آن مخفی شده است) صحنه می‌گذارد و از همین رو مصداق هنر واپس‌نگر و «بد» است (ص ۱۶۲). گرویس هنر «خوب» را از منظر اوانگارد کلاسیک چنین تعریف می‌کند: هنری که دقیقاً سعی در تصدیق برابری ارزش زیباشناختی همه‌ی شکل‌ها و رسانه‌های بصری (هنری و غیرهنری) دارد (ص ۲۵).

اما به موازات این حرکت هنر به سوی تصویرهای واقعیت روزمره، نوعی حرکت معکوس نیز صورت می‌پذیرد: حرکت امور روزمره به سوی هنر. گرویس این حرکت موازی را با تکیه بر دمکراتیک‌شدن ابزار تولید و توزیع تصویر (یعنی اینترنت) شرح می‌دهد. از نظر او رشد اینترنت، الگوی مصرف انبوه هنر را به الگوی تولید انبوه هنر تبدیل کرد: «فضاهای اینترنت معاصر و شبکه‌های اجتماعی همچون فیس‌بوک، یوتیوب، و اینستاگرام، به مردمان سراسر جهان اجازه می‌دهد که عکس‌ها، ویدئوها، و نوشته‌های خود را فارغ از کنترل و سانسور نهادهای سنتی در دسترس جهانیان قرار دهند. همزمان طراحی معاصر به همین مردمان این امکان را می‌دهد که آپارتمان‌ها و محیط‌های کاری خود را به‌مانند چیدمان‌های هنری شکل دهند و تجربه کنند. و رژیم غذایی، تناسب اندام، و جراحی زیبایی، به آنان اجازه می‌دهد که اندام خود را همچون ابژه‌ای هنری

Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2008.

۳. نمونه‌های این تلاش را می‌توان در دامنه‌ای گسترده از آثار مدرن، از بریده‌روزنامه‌های نقاشی‌های کوبیستی (این به قول ساندرو بکولا «نقل‌قول‌ها از زندگی روزمره») تا فتوکولاژهای دادائیست‌ها و حتی حاضرآماده‌های دوشان مشاهده کرد.

طراحی کنند.^۴ همچنین از نظر او فعالیت‌های رسانه‌ای سیاستمداران به حیطه‌ی هنر وارد می‌شود (ص ۲۷). گرویس نمودی دیگر از این فرایند هنری‌شدن امور غیرهنری را در تصویرهای جنگ و فاجعه (در کارزار میان تروریسم و ضدتروریسم) جست‌وجو می‌کند و از راه تحلیل همین تصویرها تفاوت عمده‌ی میان این دو فرایند (روزمره‌شدن هنر و هنری‌شدن امور روزمره) را نشان می‌دهد: «هنر اوانگارد و مدرنیته شمایل‌شکن بود [...] تروریست در عوض شمایل‌پرست است» (ص ۱۵۸). برخلاف هنرمند مدرنیست که می‌کوشید با ویران کردن برتری زیباشناختی هنر خود، بر حقوق زیباشناختی برابر همه‌ی تصویرها صحنه بگذارد، تروریست (و نیز سلبریتی اینترنتی) می‌کوشد تا با خلق تصویرهایی متمایز از خود، نوعی قدرت بلاغی و برتری مقهورکننده را به مخاطب خود منتقل کند: «تروریست و جنگجو شمایل‌شکنی نمی‌کند بلکه می‌خواهد باور به تصویر و وسوسه و میل شمایل‌پرستی را تقویت کند» (همان). پس محتوای هنر روزمره‌شده با هنری‌شدن امور روزمره تفاوت دارد. بدین ترتیب گرویس با آنکه محوشدن مداوم مرزهای هنر و غیرهنر را می‌پذیرد،^۵ در برابر این عقیده که این محوشدن مرزها به یکی‌شدن محتوای همه‌ی این تصویرها و محوشدن همه‌ی تفاوت‌ها و در نتیجه از میان رفتن هرگونه معیار تشخیص می‌انجامد مقاومت می‌کند (ص ۲۵).

مرحله‌ی بعدی پاسخ نویسنده‌ی ما به این تفاوت، پاسخی مشخصاً نهادی^۶ است. گرویس در این مرحله ابتدا میان محتوای خواست امحاء موزه در دوره‌ی اوانگارد کلاسیک با دوره‌ی معاصر تفاوت می‌گذارد: «سلاطین رایج در قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم با موزه تعریف و مجسم می‌شد. در چنین شرایطی هرگونه اعتراض به موزه در عین حال اعتراض به هنجارهای رایج آفرینش هنری بود [اما] اعتراض فعلی به موزه دیگر بخشی از مبارزه با سلیقه‌ی هنجارگذار تحت لوای برابری زیباشناختی نیست بلکه برعکس هدف‌اش تثبیت و تحکیم سلاطین غالب کنونی است» (ص ۲۸ تا ۲۹). او توضیح می‌دهد که این سلاطین امروز به‌میانجی تصویرهای تبلیغاتی، کلیپ‌های تلویزیونی، و فیلم‌های پرفروش ساخته می‌شود. موزه‌ی هنری الزاماً نماینده‌ی این سلیقه‌ی همدست با بازار نیست، بلکه امروزه موزه نوعی حافظه‌ی تاریخی (جایگزین حافظه‌ی خداوندی) است که بدون آن قیاس میان گذشته و حال، درک و دریافت امر به‌واقع معاصر، تفاوت‌های فرهنگی و هویتی، و اصولاً فهم خود «واقعیت» در اساس امکان‌پذیر نیست (ص ۳۵). گرویس از همین نقطه راهی برای تعریف «امر نو» در هنر می‌گشاید و نقش موزه را در «تولید» و «نمایش» آن شرح می‌دهد (ص ۳۵ تا ۴۹). از سوی دیگر، ظاهراً از تزلزل مرزهای هنر و غیرهنر چنین استنتاج می‌شود که موزه (که بر مبنای اسطوره‌ی «شاهکار هنری» و «خلاقیت فردی» بنا شده بود) از درجه‌ی اعتبار ساقط شده است؛ اما گرویس نشان می‌دهد که دقیقاً به‌دلیل همین تزلزل است که امروزه تأکید بر نهاد موزه ضروری است: «امر پیش‌پافتاده»^۷ ای که به‌عنوان هنر مطرح می‌شود، «در واقعیت

۴. بوریس گرویس، «حقیقت هنر» (بخش سوم)، ترجمه‌ی ش. غفاری و ع. گلستانه، دوهفته‌نامه‌ی تندیس، ش ۳۵۵، ۳۱ مرداد ۱۳۹۶. (پیش از این، ترجمه‌ی دیگری از همین مقاله در سایت پروپلماتیکا منتشر شده بود).

۵. او از اینکه فعالیت‌های تروریست‌ها یا کاربران اینترنتی را «کار هنری» بنامد هراسی ندارد.

بیرون دیوارهای موزه مضمحل می‌شود. اگر موزه واقعاً نابود و متلاشی می‌شد هنر این فرصت را از دست می‌داد که امر معمولی و روزمره و پیش‌پافتاده را در هیئت امری نو و حقیقتاً زنده نشان دهد» (ص ۴۵).

تحلیل گرویس از موزه به همین‌جا ختم نمی‌شود، بلکه به‌شکلی پیچیده و از راه تأکید بر تکنولوژی «محافظت» از آثار هنری در موزه‌ها، به مفهوم «محافظت» و «بایگانی» در فضاهای اینترنتی گره می‌خورد و پیرو آن با مسائلی دیگر همچون «مستندنگاری»، «دیجیتالی‌شدن»، و «بیگانگی نیروی کار هنرمند از محصول کار» در هنر جدید و انتقال آن به نیروی کار معطوف به حفظ و حراست از موزه و نیز نقش نیروی کار در نظریه‌ی ارزش هنر معاصر در ارتباط قرار می‌گیرد.^۷ بدین ترتیب گرویس راهی کاملاً نو و متفاوت در نقد نهادی می‌گشاید و بیش از آنکه نهاد را حیطةی قدرت نمادینی توصیف کند که صرفاً مرزی انتزاعی و کلی میان هنر و غیرهنر رسم می‌کند (مفهومی که نویسنده‌ای چون جرج دیکی را تقریباً در خود غرق کرده است) نیروی مؤثر آن را در تعیین محتواهای ویژه‌ی هنری (به‌ویژه در ارتباط با امر نو و معاصر) برجسته می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه اتفاقاً هنر معاصر بیش از هر دوره‌ی دیگری «موزه‌ای» و «نهادی» شده است (ص ۴۴).

کتاب قدرت هنر در قالب مجموعه مقاله‌هایی به‌هم‌پیوسته تصویری کلی و بسط‌یافته از این مضمون محوری (امحاء مرز هنر و غیرهنر و تحول کارکرد نهاد) پیش می‌نهد. روش گرویس در بیان این مسائل مبتنی است بر پیشبرد و گسترش دیالکتیکی مفاهیم و نیز تکرار مکرر برخی مفاهیم (گاه تکرار عین‌به‌عین) برای رسیدن به جهت‌هایی تازه در نتیجه‌گیری. سبک نوشتاری گرویس به‌شکلی مثال‌زدنی شفاف و واضح، اما به‌طور سرسام‌آوری اشباع‌شده از نتیجه‌گیری‌های جزئی (در قالب جمله‌های کوتاه) است که هریک در مرحله‌های بعدی استدلال‌ها باز به کار می‌افتند و با مفاهیم تازه درگیر می‌شوند و به نتایجی دیگر منجر می‌شوند. این شیوه‌ی منحصربه‌فرد (و البته اشتیاق‌آور) بیان که به‌وضوح یکی از بغرنج‌ترین نظام‌های تحلیل دنیای هنر معاصر را برای خواننده ترسیم می‌کند، شاید مناسب‌ترین زبانی نیز باشد که از طریق آن و از ورای تعریف‌های کلیشه‌شده و شیفته‌وار (و عمدتاً ساده‌ساز) درباره‌ی معنا و کارکرد هنر امروز، بتوان آن مناسبات عمیقاً پیچیده‌ای را دریافت که اکنون جایگاه هنر و وظیفه‌ی هنرمند را مشخص می‌کنند. -

۷. تحلیل درخشان و مفصل او از موضوع «بیگانگی از محصول کار» و نقش نیروی کار در تعیین «ارزش هنر» را می‌توان در این مقاله مطالعه کرد: بوریس گرویس، «مارکس پس از دوشان یا هنرمند با دو بدن»، در *موزه یک کارخانه است*، ترجمه‌ی ایمان گنجی و کیوان مهتدی، تهران: حرفه هنرمند، ۱۳۹۳.