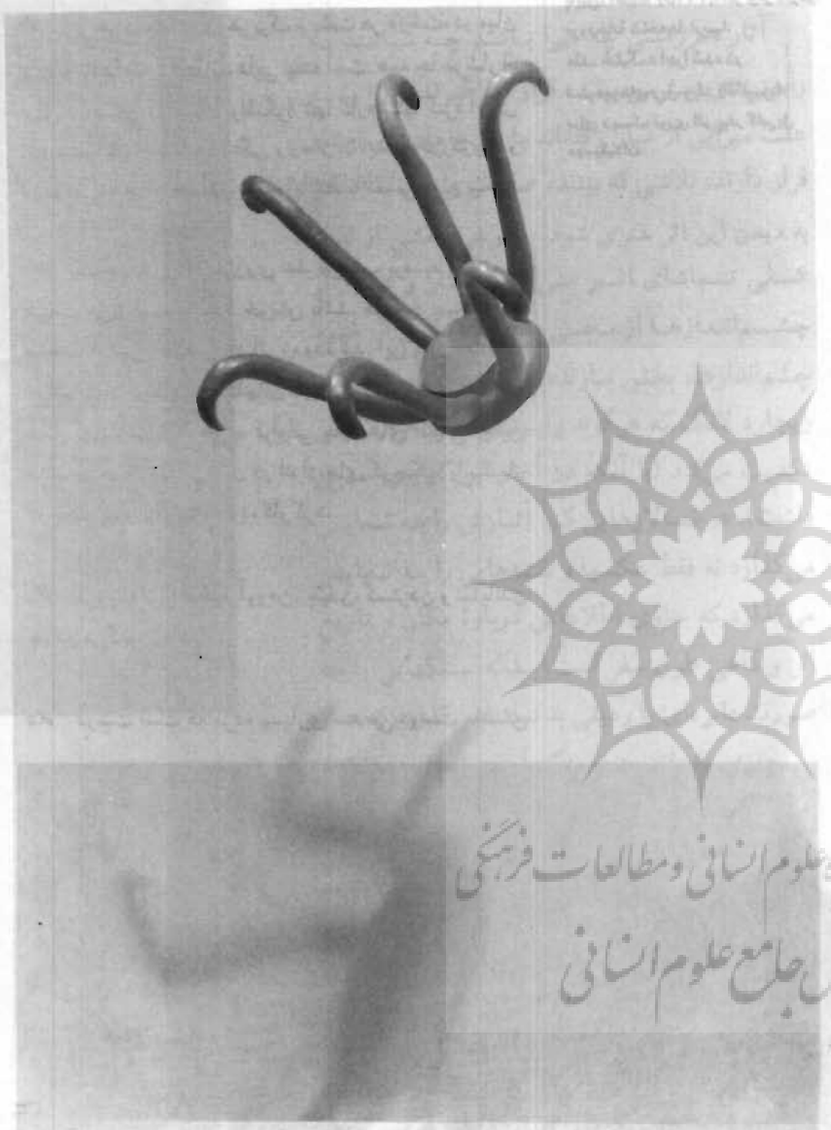
هنرِ «کارگذاری»

مایکل آرچر

هنر کارگذاری، مستلزم مشارکت فعال تماشاگر است، رویکردی که خلاف عادتهای تماشاگر سنتی است



جاکالهی (Porte-chapeaux، ۱۹۱۷)، اثری حاضر و آماده از مارسل دوشان، هنرمند فرانسوی.

زمانی بجز دو شکل، یعنی نقاشی و پیکره‌سازی، شکل دیگری از هنر وجود نداشت. اما این دوران به گذشته‌هایی بسیار دور باز می‌گردد. امروزه، هنرمند از تکنولوژیهای بسیاری همچون سینما، ویدئو، اسلاید، ضبط صدا و رایانه برخوردار است و مواد کار او نیز حد و مرزی نمی‌شناسد. بازدیدکنندهٔ امروزیِ یک موزه یا گالری هنرهای معاصر تقریباً هر چیزی را می‌تواند انتظار داشته باشد.

برای نمونه، بازدیدکننده در گالری دایا ماندیشن (نیویورک) تالاری را می‌یابد که به ارتفاع یک متر از خاک پر شده است. این اثر از والتر دیماریا (Walter de Maria)، ۵۰ **متر مکعب خاک** (50 m^3 Earth) نام دارد، و در پایان دههٔ شصت (میلادی) خلق شده است، یعنی همان دوره‌ای که هنرمندان تلاش خود را متوجه روابط میان دورنماهای صنعتی و دورنماهای طبیعی و بازنمایی آنها در گالریهای هنری کرده بودند. از این اثر باید به دقت مواظبت شود و باید همواره آن را مرطوب نگه داشت تا همیشه جلوه و بوی خاک تازه و مرطوب را داشته باشد. بازدیدکننده امکان ورود به تالار را ندارد و برای دیدن اثر باید دم در تالار بایستد، با این حال، این امر مانع از حضور فیزیکی اثر نیست.

در گالری ساعتچی (لندن) تالاری وجود دارد که تا کمر پر از روغن موتور ماشین است. در این تالار، راهی درونِ مخزن پر از روغن تعبیه شده است که بازدیدکننده می‌تواند در آن پیش رود و به نقطه‌ای برسد که بر اثر تابش شدید نور، گویی گالری در مایعِ سیاه و بی‌حرکت که به توده‌ای بازتاب‌کنندهٔ نور بدل شده، حل شده است.

هر چند هدفهای این دو اثر یاد شده با یکدیگر متفاوت‌اند اما اینک دیگر به نظر می‌رسد که واژهٔ هنر «کارگذاری» واژهٔ مناسبی برای آنها باشد، چه این واژه گویای برداشتی یکسان از اثر هنری است، به دیگر سخن، اثر هنری را نه به منزلهٔ چیزی که در یک گالری به نمایش گذاشته می‌شود بلکه به منزلهٔ چیزی در نظر می‌گیرد که تمام فضای گالری را اشغال می‌کند و تاحدودی با این فضا ادغام می‌شود.

اکنون بیش از یک ربع قرن است که هنر یا دست کم برخی از شکلهای هنر بیننده را فرا می‌خواند که اثر هنری را به شیوهٔ دیگری تجربه کند. از آنجا که اصطلاح هنر «کارگذاری» شمار کثیری از آثار هنری را با گوناگونیهای بسیار از لحاظ شکل و مواد و محتوا و تأثیر دربرمی‌گیرد، زمانی توجیه این نام برای تمامی این آثار دشوار می‌نمود. اما اکنون عوامل چندی که بیانگر برداشتی نوین از فضا و مکانِ دربرگیرندهٔ روابط میان اثر و بیننده است تا حدودی توضیح می‌دهد که چرا این اصطلاح اخیراً تا به این اندازه رایج شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر حاضر و آماده

اگر بخواهیم پیشینه‌ای تاریخی را از هنر کارگذاری به دست دهیم، می‌توانیم از مارسل دوشان یاد کنیم که در ابتدای سدهٔ حاضر اشیایی ساخته شده را به منزلهٔ آثار هنری «حاضر و آماده» ارائه می‌داد، برای مثال، یک چرخ دوچرخه کار گذاشته شده روی چهارپایه، یک لگنچه، پارو و غیره. این رویکرد حمله‌ای بود بر این باور که سبک هنرمند به منزلهٔ بیان منحصر به فرد او، جزء ضروری اثر هنری است. به علاوه، این کار تلاشی بود برای نشان دادن این نکته که ما اشیاء را در بافت پیرامون‌شان می‌بینیم و این بافت تاحدود زیادی رفتار و نگرش ما را نسبت به اشیاء تعیین می‌کند. بنابراین، کافی است که فقط به یک گالری هنر پا بگذاریم، آنگاه هر آنچه در آنجا می‌بینیم برایمان پیشاپیش یک اثر هنری است. پس معنای یک اثر هنری بیشتر به ثمرهٔ این رویارویی با اثر بازمی‌گردد و نه به آنچه ذاتیِ اثر است و مترصد آشکار شدن. بر خلافِ عقیدهٔ قراردادی بسیار رایجی که این استدلال را توجیه فرد حقه‌بازی می‌داند که می‌خواهد هر چیزی را به منزلهٔ اثر هنری جا بزند، این استدلال بیشتر فرصتی است برای اندیشیدن درمورد ویژگی تجربهٔ ما در برخورد با اثر هنری در مکان و زمانی معین.

کشتیهای بلند (*Tall Ships*) اثر گَری هیل به خوبی این گفته را به تصویر می‌کشد. در یک راهروی پهن و تاریک که بازدیدکننده در آن پیش می‌رود، ناگهان شبحهایی از چپ و راست ظاهر می‌شوند. به محض آنکه بازدیدکننده برای دقت و وارسی شبحها می‌ایستد، شبحها نیز به نوبهٔ خود می‌ایستند و نگاهشان را به او می‌دوزند و درنتیجه، در بازدیدکننده احساس شدید خجالت و کمرویی ناشی از در معرض دید قرار گرفتن ایجاد می‌کنند، و بعد به او پشت می‌کنند و دور می‌شوند. این شبحها در واقع تصویرهایی ویدئویی‌اند که با حضور بازدیدکننده به راه می‌افتند، به دیگر سخن، حضور بازدیدکننده دلیلی است برای‌آنکه چیزی برای دیده شدن وجود داشته باشد.

تنگنا (*Plight* ، ۱۹۸۵)،
اثر یوزف بویس، هنرمند آلمانی.
«سکوت اسباب موسیقی جابه‌جایی حسی میان خفه بودن صدا و حبس بودن گرمای اتاق ناشی از طاقه‌های نمدی را تقویت می‌کند.»

تمامی شکلهای هنر کارگذاری هر اندازه هم که با یکدیگر متفاوت باشند باز در یک نکته اشتراک دارند و آن اینکه معنایشان محصول روابط میان چیزها، تصویرهایی که این چیزها را با یکدیگر ترکیب می‌کنند، و فضایی است که این همه را دربر می‌گیرد، فضایی که همچنین تماشاگر را نیز دربر می‌گیرد و تماشاگر با حضور خود در این فضا، آن را تابع تغییرهای ناگهانی و رویدادهای زندگی روزمره می‌کند. ما بر رویدادهای زندگی روزمره کنترل چندانی نداریم، یا هیچ کنترلی نداریم، و در زندگی اتفاق نقش اصلی را ایفا می‌کند. در «هنر کارگذاری» نیز وضع تاحدودی چنین است. بِتان هُوس (Bethan Huws) ، هنرمند اهل ولز، تأکید دارد که اثرش در نور طبیعی دیده شود. او با تلاش و دقت بسیار اتاقهای اثرش را که ظاهراً خالی می‌نمایند طراحی می‌کند، و به عمد این اتاقها را به دست اتفاق می‌سپرد. محیط گالری یا

سرخ در مایهٔ سبز
(Red on Green ، ۱۹۹۲)
اثر خانم آنیا گالاچو.
فرشی به طول شش و عرض چهار متر
از ده هزار گل سرخ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چپ، ولفگانگ لایب، هنرمند آلمانی مشغول گردآوری گرده‌های گل کاسنی زرد که نخستین مرحلهٔ کار او برای خلق اثرش است.
راست، *بیختنِ گردهٔ درخت فندق* (۱۹۸۶)، اثر ولفگانگ لایب برای نمایشگاه کاپک، موزهٔ هنرهای معاصر در بُوردو (فرانسه).

موزه‌ای که این اتاقها را به نمایش می‌گذارد محیطی ثابت نیست بلکه بسته به فصل، ساعتهای مختلف روز، یا تغییرهای هواشناختی و تراکم ابرها تغییر می‌کند. بود یا نبود نور خورشید موجب می‌شود که اتاقها شکل کاملاً متفاوتی به خود بگیرند، و تماشاگر محیطی را در این اثر تجربه می‌کند که تمامی غنای بالقوه‌اش را در یک لحظه آشکار نمی‌سازد.

نمونه‌ای کاملاً متفاوت از شیوه‌ای که در آن اتفاق در ساختار اثر نقش بازی می‌کند، اثری است از کریستین مارکلی که در شدهاله (Shedhalle)، در زوریخ جای دارد. در این اثر که در اواخر دههٔ هشتاد خلق شده، کف گالری با دیسکهایی بدون شیار فرش شده است. بازدیدکننده تنها زمانی می‌تواند کارگذاری را «ببیند» که روی دیسکها راه برود، و درنتیجه، به طور اجتناب‌ناپذیری روی دیسکها خَش بیندازد و آنها را بساید. همین عملِ دیدن نشان و ردّ خود را به جا می‌گذارد.

مواد فاسدشدنی

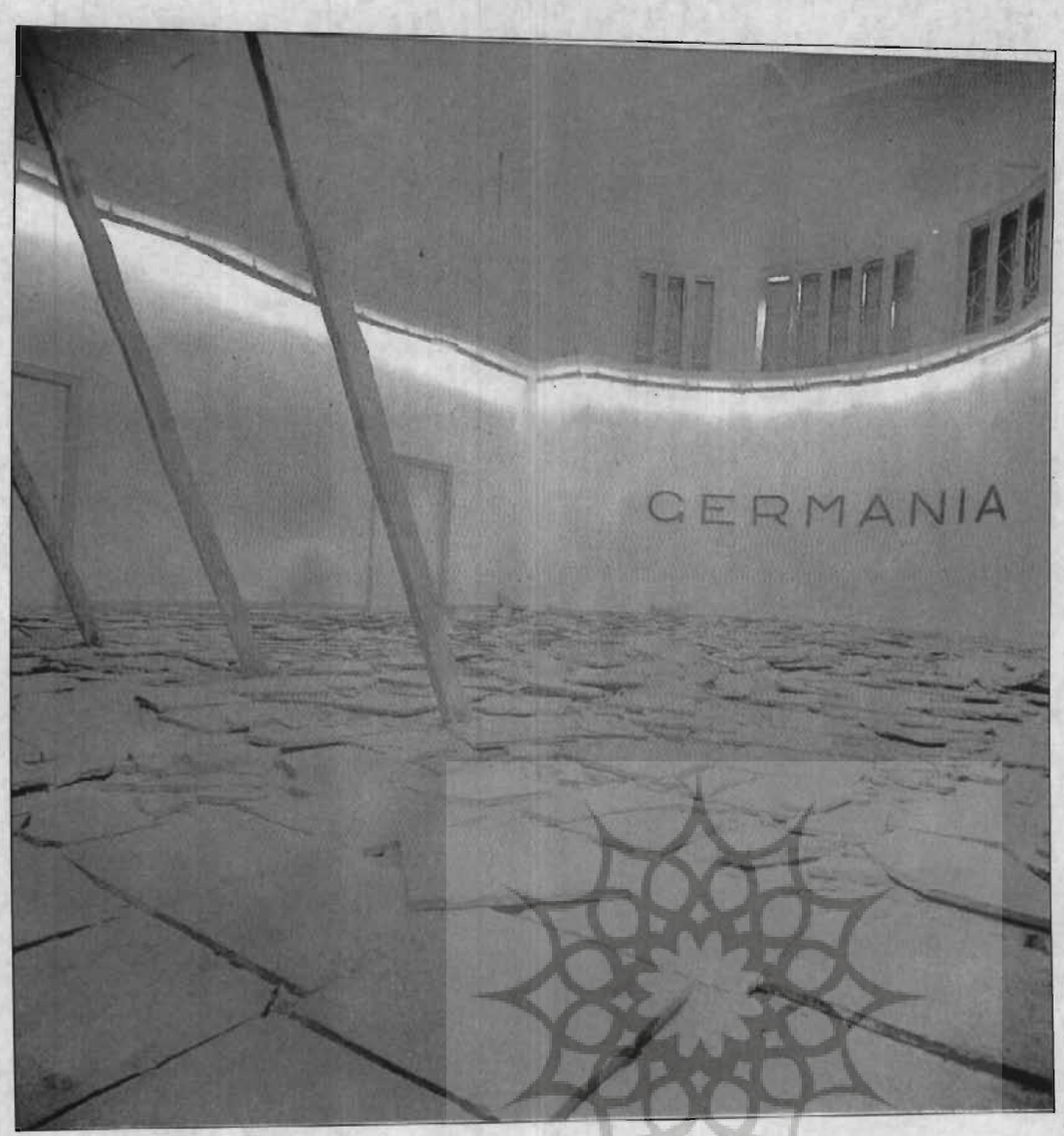
پس کارگذارده‌ها، در زمان باز و آشکار می‌شوند و معنایشان را در کنش متقابل با تماشاگر و در او می‌یابند. ویژگی گذرا و ضبط نشدنی کارگذارده‌ها در اهمیت مدت و نیز این واقعیت نهفته است که کارگذارده‌ها از لحاظ فیزیکی تغییرپذیر و خراب‌شدنی‌اند. آنیا گالاچو از موادی فاسدشدنی (گل، میوه، شکلات و یخ) استفاده می‌کند. او می‌داند که اثرش روز به روز تغییر می‌کند (گلها پژمرده و خشک می‌شوند، یخ آب می‌شود، پرتقال می‌گندد)، اما نمی‌داند که این تغییر چه تأثیری بر اثر او می‌گذارد. هنگامی که او برای نخستین بار در سال ۱۹۹۳، دیوارهای یک گالری هنری را در وین با شکلات نقاشی کرد کارگذاری او نه تنها نگاه بلکه حس بویایی را نیز به خود جلب می‌کرد (و حتی حس چشایی را، البته اگر کسی آن قدر جسارت می‌داشت و دیوار را لیس می‌زد): هنر دلپذیرِ جعبهٔ شکلات برای جهانی که دیگر نمی‌خواهد با هر آنچه دلپذیر نیست رو به رو شود.

ما اینجا را برای همیشه ترک می‌کنیم (*We are leaving here forever*، ۱۹۹۱) اثر ایلیا کاباکف، هنرمند روس. در این اثر مدرسه‌ای بازنمایی می‌شود که دانش‌آموزان و کارکنان و آموزگاران آن باید بی‌درنگ مدرسه را ترک کنند و همه چیز را پشت سر خود رها کنند بی‌آنکه امیدی به بازگشت داشته باشند.

این آمیزشِ چندین معنا را می‌توان در *Plight* (*تنگنا*) اثر یوزف بویس، هنرمند آلمانی یافت. این اثر بخشی از مجموعه‌ای است که هم‌اکنون در مرکز ژرژ پومپیدو (پاریس) قرار دارد. این اثر عبارت است از یک تختهٔ سیاه و دماسنجی که روی پیانویی بزرگ قرار گرفته است و این همه در اتاقی جای دارد که با طاقه‌های نمدی آستر شده است. تنها با در نظر گرفتن تأثیری که این اثر بر حسهای ما به جا می‌گذارد می‌توان تمامی اشاره‌های این اثر را دریافت. گرمای ملایم حاصل از عایق بودن نمدها به سرعت نفس‌گیر می‌شود و تأثیر دماسنج و درِ بستهٔ پیانو این احساس را تشدید می‌کند. سکوت اسباب موسیقی جابه جاییِ حسیِ میان خفه بودن صدا و حبس بودن گرما را تقویت می‌کند، درست همان‌گونه که عنوانِ انگلیسی اثر به دو مفهوم تقریباً متناقض اشاره دارد چون واژهٔ Plight هم به معنای مخمصه است و هم به معنای تعهد و الزام. پس کارگذاری دریافت ما را از هنر تغییر می‌دهد، آن هم با افزودن عناصری لامسه‌ای که حسهای ما را برمی‌انگیزد. هنر کارگذاری همچنان هنری دیداری است اما چشمی که نگاه می‌کند، آشکارا و بی‌چون و چرا در بدنی دارای حسهای گوناگون جای دارد.

هنر آشفته‌کننده

مارسل دوشان آثارش را با گفتن این نکته توضیح می‌داد که این آثار برای او جالب‌توجه یا سرگرم‌کننده‌اند، و اساس کارگذارده‌ها نیز در همین نکته نهفته است: آثار کارگذارده توجه تماشاگر را جلب یا او را جذب می‌کنند به جای آنکه با زیبایی خود، تماشاگر را شگفت‌زده یا مفتون سازند. بدون شک، شماری از این آثار زیبا هستند، اما شیوهٔ نگاه کردن ما



گرمانیا (*Germania* ، ۱۹۹۳)
اثر هانس هاکه، هنرمند آلمانی.
این اثر کنایه‌ای است
به تاریخ آلمان در سدهٔ بیستم.

به آنها نزدیک است به شیوهٔ نگاه کردن ما به تلویزیون، رانندگی یا پُر کردن چرخ‌دستیِ خرید در یک سوپرمارکت. ما با وارد شدن به این فعالیتها، کاملاً حواسمان «پرت» می‌شود، آن هم در آن معنایی که والتر بنیامین، منتقد آلمانی، به آن اشاره دارد، به دیگر سخن، این حس شامل دو قطب است، هم قطبی کاملاً هشیارانه و متوجه، و هم قطبی کاملاً پریشان و حواس‌پرت، یا چیزی میان آن دو. این کنشی است بسیار متفاوت از رفتار سرد و اندیشمندانهٔ تماشاگرِ هنرهای سنتی‌تر.

دو پهلو بودنِ آثار بویس و اتفاق در کارهای مارکلی، در آثار هنرمندان دیگر به عدم قطعیت بدل می‌شود. هنر کارگذاری می‌تواند تماشاگر را به تأمل درمورد پرسشهای اجتماعی و سیاسی، و نیز بوطیقایی و معنوی سوق دهد. هانس هاکه (Hans Haacke)، هنرمند آلمانی که اکنون در ایالات متحد زندگی می‌کند، در جریان نمایشگاه دوسالانهٔ ونیز در سال ۱۹۹۳، سنگفرش تالار کلاه فرنگی آلمانی را خراب می‌کند، و روی در، عکس هیتلر را به هنگام بازدید از یک نمایشگاه دوسالانه در زمان پیش از جنگ، کار می‌گذارد، و روی دیوار رو به روی تالار واژهٔ *Germania* را با حروف چاپی مورد استفادهٔ فاشیستها، ثبت می‌کند. راه رفتن روی این سطح ناهموار و شکسته و لَق اقدامی است مخاطره‌آمیز و نمادی است از دشواریهای یکپارچه‌سازی اقتصادی و اجتماعی پس از وحدت دو آلمان.

ایلیا کاباکف (هنرمند روس) با همین شیوه، مجموعه‌ای از محیطهای بی‌نهایت آشفته‌ساز را پس از فروپاشی اتحاد شوروی خلق کرده است که پرسشهای دشوار و پیچیدهٔ گذار به الگوی نوین سازمان اجتماعی را پیش می‌کشند. او در سال ۱۹۹۱، برای نمایشگاه کارنگی اینترنشنال، «مدرسه» ای کامل را با دفترهای مشق دانش‌آموزان، دفترهای حضور و غیاب که به دقت نگهداری شده بود، و پرونده‌های مدرسه خلق کرد. به دانش‌آموزان و کارکنان و آموزگاران مدرسه ابلاغ شده بود که ثمرهٔ کارشان را پشت سر خود رها کنند و به جای دیگری انتقال یابند، بدون آنکه اطلاعات دقیقی درمورد جایی که باید بروند و آنچه در انتظارشان است بدهند. کاباکف می‌پرسد چرا باید بخش اعظمی از گذشته‌مان را دور بریزیم؟ این گذشته پایه‌ای است ارزشمند برای شخصیت و هویت ما، که بدون آن هویت و شخصیت ما به شدت تحلیل‌پذیر است. بدین‌ترتیب درمی‌یابیم که بُعد گذرا و اتفاقی و باز و گسترده، و عدم قطعیت در هنر کارگذاری ترجمانی است از ویژگیهای اساسیِ جهان معاصر. ■