هیـــچ یا کیـــچ

شهروز نظری

شناخت و بررسی فرایندها و سازوکارهای تحولات هنر بعد از انقلاب رسانه‌ای از شکل سنتی آن (که مبتنی بر وجوه فرهنگی و اجتماعی بود) به سمت رویکردی اقتصادی تغییر جهت داده و وسعت پیام‌رسانی و شیوه‌های متنوع تبلیغ امکان هر ذائقه‌سازی دور از ذهن را برای صاحبان سرمایه فراهم کرده است.

امروزه رسانه‌ها تنها شارح وضعیت نیستند، بلکه در مقام مؤلف به هر پدیده‌ای که بخواهند حقانیت (legitimacy) می‌بخشند یا آن را از مشروعیت ساقط می‌کنند. بدون در نظر گرفتن چنین موجودیت نورسیده‌ای فهم بسیاری از ژانرهای هنر معاصر مقدور نیست. اگر بخواهیم آن را نپذیریم یا با روحیه‌ای دایی‌جان ناپلئونی از آن رو گردان شویم، تنها خود را از دنیای فرهنگی روزآمد محروم کرده‌ایم، و اگر منفعلانه اجازه دهیم، حیات رسانه‌ای جای تجربه مستقیم ما را از جهان بگیرد، آن وقت در حبابی از وهم رسانه گرفتار شده‌ایم.

در شرایط سلبی امروز (خصوصاً در جهان‌های دست چندم اقتصادی) تنها راه مواجهه عقلانی با پدیده‌ها قرار گرفتن در موضعی فعال و عمل‌گرایانه است؛ در این موقعیت ناچار به رعایت رژیم مصرفی نسبت به داده‌های رسانه‌ای خواهیم بود؛ رژیمی که نه فقط از دستگاه سانسور فارغ باشد، بلکه بیشتر رویکردی شناخت‌شناسانه را در پیش گیرد تا شاید از این سترونی مکانیکی رهامان کند.

وقتی فرهنگ طبقه خردمند و فرهیخته پاسخی برای زیست هستی‌شناسانه‌اش پیدا نمی‌کند، غالباً به هر دستاویزی متوسل می‌شود تا شاید از دوره گذار خود عبور کند. گاه هنر معترض و پرخاشجو را به جان سنت ماقبل می‌اندازد و گاه دیگر برای واکاوی موقعیت خود به سطحی‌ترین سلایق عامیانه پناه می‌برد و حتا دون‌ترین دلبستگی‌های میل اکثریت را مفری می‌بیند!

زمانی که اروپای اوایل قرن بیستم در حال شکل دادن و پیشنهاد نگره‌ای جایگزین در قالب مدرنیسم بود، گروهی از جوانان روبه‌روی خانه موقتی لنین در زوریخ، در کافه‌ای به نام ولتر، در حال سازمانـدهی آنارشیستی‌ترین شیـوه مقابله با سنت با اعراض از زیبایی عقل‌مدارانه قرن گذشته بودند. هرچند این شور انقلابی دادا بیش از سه سال دوام نیاورد (۱۹۱۹-۱۹۱۶)، اما نتایج عقلانی و خردگرای این گروه عقل‌ستیز، بعدها پایه‌گذار جدی‌ترین نگره‌های فرهنگی قرن بیـش رویش شد. همزمان با دادا تحولات مشابهی در نیویورک، بارسلون و هانوفر به وقوع پیوست. حلقه ارتباطی همه این گروه‌ها اعجوبه‌ای کوبایی‌تبار به نام فرانسیس پیکابیا[1] بود. او را به این جهت اعجوبه می‌دانیم که بجز آن که معـلم معنوی ذهن مارسـل دوشـان شد، در رویکردی دیگر، با آثار واقع‌نمایانه اواخر عمرش، الهام‌بخش گونه‌ای از جریان فیگوراتیو نیمه دوم قرن بیستم بود.

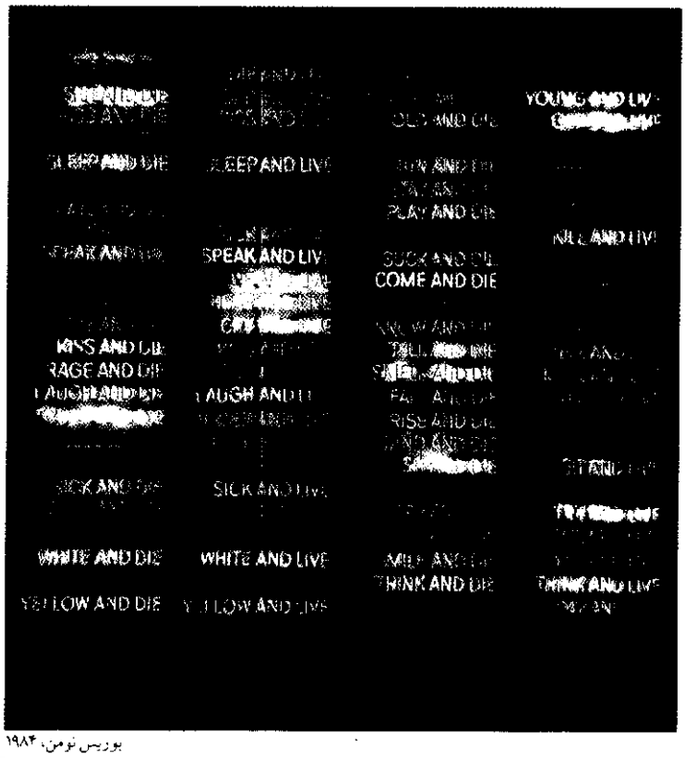
آنچه پیکابیا و دوشان در اواسط دهه اول قرن بیـتم پیشنهاد کردند، بی‌تفاوتی ارزش‌گذارانه نسبت به سلایق تثبیت شده‌ای بود که از همان ابتدا مدرنیسـم را تهدید می‌کـرد. به نقل از ساندرو بکولا به بخشی از شرح شیوه دوشان «هوسبازی فردی جای قانون هنری را می‌گیرد. شکل بخشیدن به مواد هنری جایش را به انتخاب شیء واقعی و موجود می‌دهد.»[2]

پس از این حادثه عمیق و تأثیرگذار تمام مفهوم‌گرایان بعد از او در دام چاله ذهنیـت ضد تکـرار دوشـان افتادند. در واقع، هنر مفهوم‌گرا، با وجود پرهیز از شیوه‌های رایج نقاشی و مجسمه، خود قربانی شیوه‌گری متدولوژی غیر قابل اجتناب مارسل دوشانی شد.

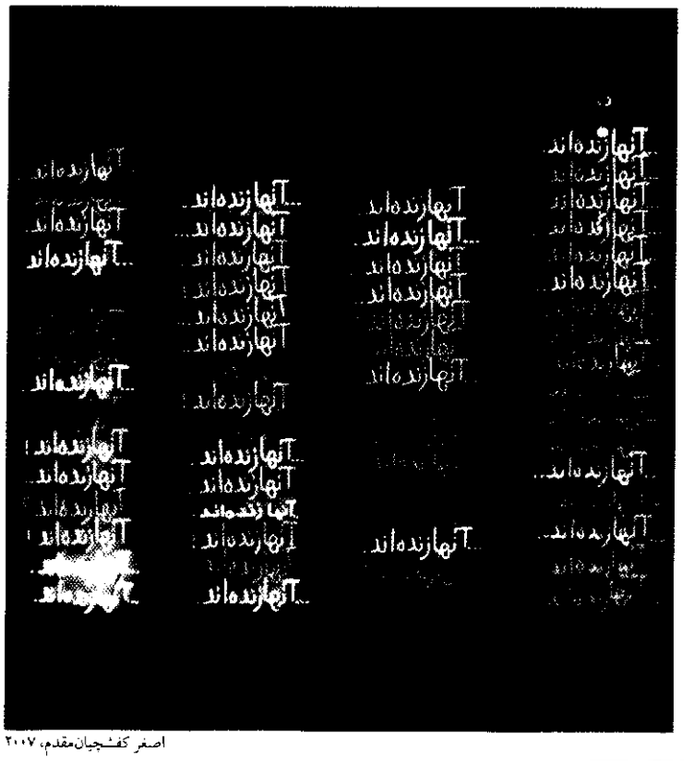
تنها نگره‌ای که پس از دوشان خود را از شیئیت فاخر حاضر آماده‌ها (Ready-made) رهانید، پاپ‌آرت بود؛ هرچند آنها داعیه پیروی از دوشان را داشتند. همیلتون خود را از مریدان دوشان می‌دانست. با این حال، رجوع پاپ به فرهنگ عوامانه و رویکرد ضد روشنفکرانه‌شان (در سال‌های آغازین) ساحت تفاخرآمیز شیوه دوشانی را مورد تردید قرار می‌داد. شاید تفاوت آشکار پاپ‌آرت‌ها و خصوصاً ژانر امریکایی آن با دوشانیست‌های اروپایی این است که کیچ (kitsch) تجاری را جایگزین کیچ صنعتی می‌کنند، و از همین روی امکان توسعه بصری و هجوم فرهنگی‌شان به دنیای مد و زندگی عامیانه سهل‌تر و سریع‌تر اتفاق می‌افتد (آنچه در دیگر تجارب هنر قرن بیستم در انحصار خواص باقی می‌ماند). روحیه طنز و فانتزی پاپ امریکایی بجز بهره‌مندی از جهان رسانه‌ها، مد، آگهی‌ها و دیگـر زیرساخـت‌های عوامـانه در واکنشـی انتـقادی به اکسپرسیونیسم الیت دهه ۵۰ سازماندهی می‌شود، در حالی که پاپ بریتانیایی به دلیل نداشتن این موضع، بهره‌برداری کاملی از امکانات متنوع ابتذال هنر عوامانه ندارد! تئوری ضد ارزشی دوشان در اقلیم‌های متفاوت به نتایج متباینی منجر شد؛ در شکل سوسیالیستی‌اش در آلمان به ژوزف بویز و بعدتر مریدانش و در قالب آنارشی ایتالیایی‌اش آبشخور Art Povena و دیگر گرایش‌های مفهومی پس از دهه ۷۰ می‌شود. در نهایت، شکل سانتیمانتال و فناوری شده ایده دوشان در قالب بازتاب نمادین جامعه سرمایه‌داری در نئوپاپ‌های پس از دهه ۸۰ متبلور می‌شود. ایده‌آل ضد فضیلت و تجاری این دوشانیست‌های اواخر قرن بیستم واقع‌نمایانه‌ترین چهره مصرفی جهان تک‌قطبی هنر است و نمایه‌ای از ایدئولوژی‌هایی است که هرچند در اصل در پی تغییر تفکیک مناسبات فرهنگی و اجتماعی از اقتصادند. اما رفته‌رفته جزمیت خود را زیر فشار مناسبات جدیدتری از دست می‌دهند، مضافاً بر این که نمی‌توان این را نادیده گرفت که جف کونز، به عنوان نماد هنر امریکای اواخر قرن بیـتم، محصول طبیعی تغییر و تحولی است که از دوشان آغاز می‌شود و در رشدی طبیعی وامدار اسلافش وارهول، راشنبرگ، وسلمن و اولدنبرگ است. در واقع، او (نظیر حسیم اشتنباخ و آلن مک کالوم) استهزای جامعه‌ای است که طی یک دهه ابتذال عوامانه را جایگزین فرهیخته‌گرایی عـوامانه می‌کند. فارغ از مباحث ارزش‌گذاری درباره این ویژگی‌های فرهنگی قرن بیست‌ویکم (که خود در تلاش ارزش‌زدایی‌اند) همه ژانرهای مفهوم‌گرا در اساس بر یگانگی ایده استوارند، مگر آن که بخـواهیم آنها را از منظر وامگیری و تصرف (Appropreation) توجیه‌پذیر کنیم - که آن هم در خصوص هنرهایی که اساساً چیزی جز ایده نیستند، نمی‌تواند مبنای ارزش تلقی شود.

موضوع را این طور شرح می‌دهم: اگر بنده معتقد نباشم که یکی از ارکان اصالت هنرهای مفهوم‌گرا یگانگی ایده است، می‌توانم برای یکی از مرلین مونروهای جناب وارهول سبیل بگذارم و بعد در توجیه آن مدعی شوم، رویکردی دوشانی به وارهول داشته‌ام و بعد این هجویه را با توجیه تصرف ایده یک ارزش هنری جلوه دهم. فاصله اصالت و جعلیت در این اثر کجاست؟ آیا تجـربه زیستی من امـکان این که رویکـردی دوشانی به وارهول داشته باشم، می‌دهد؟! مضافاً بر این که - به اعتقاد من - در خاستگاه ایرانی چنین برخوردی نوعی خواص‌گرایی موج می‌زند که با روحیه ابتذال‌طلب، ارزش‌گریز و فرهیخته‌ستیز پست‌پاپ‌ها در تـناقـض است. هـرچـند این تناقـضـات در خاستگـاه این ژانر هم کمابیـش وجود دارد و هنرشناسان، منتـقدان و رسـانه‌ها می‌کوشـند، این تنـاقضـات را از طریق نگره‌هایی نظیر ارجاع، تصـرف و مداخله (intervention) و ارزش‌هـای sensational یا واکـاوی‌های پس از مدرنیـسم، طبیعی و منطقی جلوه دهند و در نهایت حقانیت بخشند.

حالا که بحث به اینجا رسید، لازم است به سه موضوع مهم اشاره کنم: اول آن که، در تمـام سال‌هایی که ریـشه دوشان به نسل کونز رسید، تولیدات هنری خلاقانه‌ای به وجود آمد که نگاه دوشان را (از طریق ادامه منطقی تاریخ هنر) رد می‌کرد و تا به امروز ادامه داشته و دارند و به شکل گونه‌های متفاوتی از رویکرد به نقاشی و مجسمه پدید آمده‌اند. دوم آن که، رویکرد دوشان بیشتر در حوزه هنرهای حجمی مورد تعامل قرار گرفت و از این منظر به جدی‌ترین شیوه‌های نگاه در هنرمندان اتمسفرساز قرن بیـتم مبدل شد. سوم آن که، هرچند بنا بر آنچه گفتیم، دوشان و تئوری ضد ارزش او منشأ تحولات بعدی است، اما هر یک از پیروانش با ایده‌ای تکمیلی، در عین این که متد او را صـیقل مـی‌دادند، از چنـگال ولنگاری ایده‌اش گریخته‌اند و حتا در مواقعی رویکردی انتقادی به آن داشته‌اند. اگر تولد ایده دوشان را ۱۹۱۳ بدانیم، امروز به دهمین دهه آن نزدیک می‌شویم. در این مسیر هر یک از تأثیرگرفتگان اعم از



بوریس نومن، ۱۹۸۴

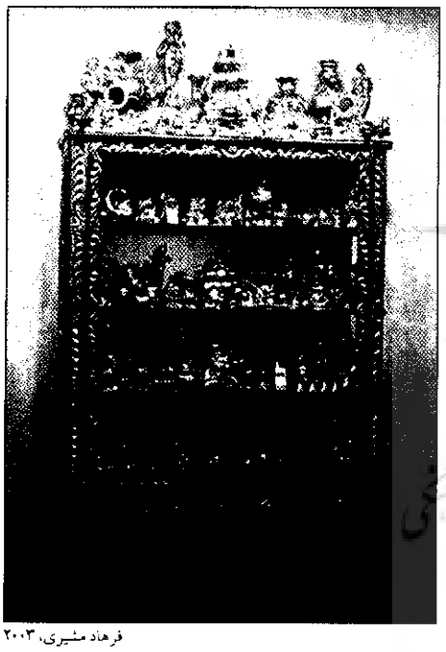


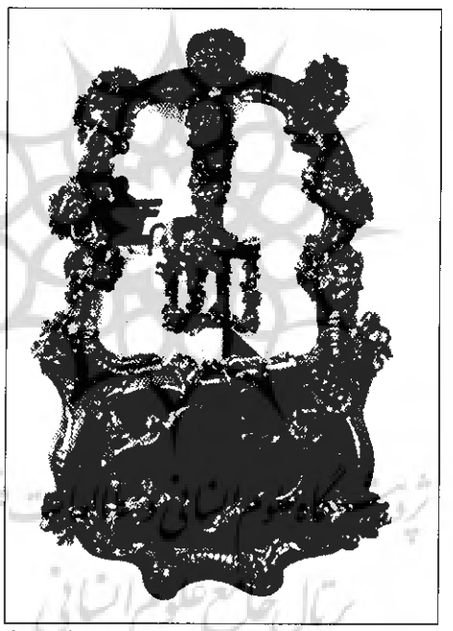
اصغر کفشچیان‌مقدم، ۲۰۰۷

آرمان، الدنبرگ، بالداسینی،اشپری، فلاوین، لهویت، نومن، هولزر، تورس، آندره، جادتا متأخرینی نظیر لوکاس، هرست و ... برای ایده اولیه او شکل اجرایی نوآورانه‌ای پیشنهادکرده‌اند و از این منظر قابل استنادند.

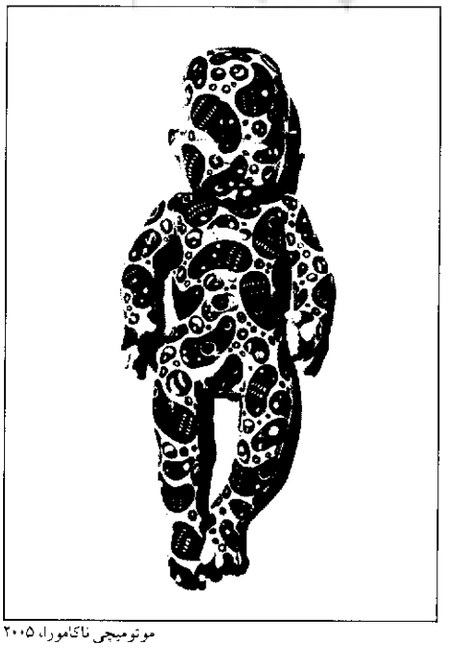
با این مقدمه نه چندان کوتاه می‌خواهم درباره هنرمندانی بگویم که آثار معاصری را به زعم خود دوباره‌خوانی می‌کنند و هر وقت به مخمصه می‌افتند، از ارزش‌های ارجاعی سخن به میان می‌آورنـــد. در حالی که به این اصل دقت نمی‌کنند، شاکله هنر غرب به شکل پیوسته‌ای درهم تنیده است و هر تجربه روی تجربه دیگر می‌ایستد و هنرمند غربی به دلیل زندگی در کوران این تجربیات به بخش لاینفکی از این پدیده مبدل شده است. در حالی که ما به دلیل غربت تجربی با این رخ‌دادها تنها ناظرین منفعلی هستیم که جز زرق‌وبرق این پیوستگی به باطن پیچیده آن نگاهی سطحی می‌کنیم. اگر جف کونز «آینه‌ای در دست گرفته تا نمود امریکا را با شبیه‌سازی فوق‌العاده دقیق، کم‌مایه، فاسد و پوچ به نمایش بگذارد»[۳]، به این سبب است که از تجربه پاپ‌آرت می‌آید؛ برای این که سرقتی، غلط‌انداز و ضد تفسیری بودن را بخشی از ماهیت وجودی خودش می‌داند. اگر سراغ آگهی‌های تجـــاری می‌رود، خـــودش در سازوکار رسانه‌ها و تبلیغات مبتذل ســـهم دارد. کیچ بودن اشیای زینتی را، که به شکلی تکنولوژیکی شبیه‌سازی می‌شوند، بخشی از اصالت اثرش می‌داند. آیا شبیه آنها بودن بدون داشتن تجربه زیستی مشابه، آن هم با تکنیک‌های بند تنبانی، در تحلیل هنر ارجاعی می‌گنجد یا این که قرار است ما جهان سومی‌ها هم کونز وطنی داشته باشیم؟ چه عیب دارد، وقتی مانتـــونی، تامبلی و کلمنته وطنی داریم، چرا نباید کونز وطنی داشته باشیم!

این را به این دلیل می‌نویسم که دوستانی گله داشتند: چرا درباره‌نمایـــشگاه‌هایی از این دســـت سکوت کرده‌اید؟ از آنها می‌پرسم: وقتی آدم‌هایی با تشبه به هنرمندان دهه‌های ۷۰ و ۸۰ به نوایی مـــی‌رسند، چرا یک جـــوان گمنام نباید ایده‌های روزآمدتر کونز را به نام خود سند بزند!


فرهاد مشیری، ۲۰۰۳


جف کونز، ۱۹۸۸

بیتا فیاضی، ۲۰۰۷


موتومیچی ناکامورا، ۲۰۰۵

پی‌نوشت

1. PICABIA.

۲- هنر مدرنیسم، ساندرو بکولا؛ ترجمه گروهی به ویراست روبین پاکباز، فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷، ص ۲۶۱.

۳- حرفه هنرمند: شماره ۷، تناقض پدیده فوق ستاره، دی.ای.بیکر؛ مهدی مقیم‌نژاد.