

یولیانه ریپنیتیش

# معاصر بودن هنر معاصر

ترجمه‌ی شیوا یوردخانی

نامه‌ی زمینه  
اسفند  
هزار و چهارصد



WZAMINEH

۳	نامه‌های زمینه
۵	مقدمه
۷	معاصر بودن هنر معاصر
۳۱	شناسنامه

## نامه‌های زمینه

نامه‌های زمینه متونی هستند که با این‌که رویکردی هم راستا با زمینه دارند بهتر است مستقل منتشر شوند. دلایل این استقلال انتشار گاه خواسته‌های مجله و گاه ترجیح مؤلفان و مترجمان متون است. گرچه این جزوه‌ها اغلب در تفصیل مسائل مرتبط با پرونده‌های زمینه می‌آیند، تحریریه‌ی زمینه از هر مشارکتی در این بخش استقبال می‌کند. نامه‌های زمینه اگر کمال بیابد پایگاهی برای بازتابانیدن دغدغه‌های کسانی خواهد بود که در این بوم برای این بوم اندیشه می‌کنند.

نامه

## مقدمه‌ی مترجم

شیوا یوردخانی

یولیانه ریبتیش، متولد ۱۹۷۰، فیلسوف معاصر آلمانی و استاد فلسفه و زیبایی‌شناسی مدرسه‌ی دیزاین شهر افنباخ-آم‌ماین است. ریبتیش دوره‌هایی در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، نظریه‌ی انتقادی، اخلاق، فلسفه‌ی سیاسی و هنر معاصر ارائه می‌دهد و تحقیقاتش بر نقاط اشتراک مختلف مابین زیبایی‌شناسی، اخلاق و فلسفه‌ی سیاسی متمرکز است. این معرفی کوتاه تا حدی می‌تواند دریچه‌ای را که از خلال آن ریبتیش به هنر معاصر می‌پردازد روشن سازد و از طرف دیگر پیوند و ارتباط زیبایی‌شناسی به دیگر حوزه‌های فکری مثل سیاست و اخلاق را به ما یادآرو شود. در مقاله‌ی حاضر «معاصر بودن هنر معاصر» ریبتیش به پرسش‌هایی می‌پردازد که به نظر بدون پاسخ و تحلیل مشخصی رها شده‌اند. پرسش‌هایی اساسی چون هنر معاصر چیست؟ چه چیزی معاصر بودن اثر هنری را تعریف و تعیین می‌کند؟ به چه طریق می‌توان هنر معاصر را هنری نامید که مقوله‌های نظریه‌ی مدرنیستی هنر را به چالش می‌کشد؟ و بی‌ثباتی و بغرنجی تشخیص مرز بین هنر و غیر هنر چه نتیجه‌ای برای زیبایی‌شناسی دارد؟ ریبتیش با کنار هم قراردادن نظریه‌های مختلف و حرکت مابین نقدها و انکارها، تأییدها و تصدیق‌ها سعی می‌کند در بستر نظری پرچالشی، فهم از هنر معاصر را به مسیری تاریخ‌مند، زمان‌مند و مکان‌مند هدایت کند. این ویژگی مهم در مدل تحلیل او با در نظر داشتن ویژگی‌های محلی و هم‌چنین به چالش کشیدن مفاهیمی بدیهی انگاشته‌شده چون خلاقیت و فردیت هنری، بستری پویا برای تعریف و تفهیم زمان حال و پیوندش با امر معاصر می‌سازد و کمک می‌کند تا دریافت‌مان از هنر و هنرمند معاصر را به چالش بکشیم.

## معاصر بودن هنر معاصر

یولیانه ریبتیش

ترجمه‌ی شیوا یوردخانی

منبع: The Contemporaneity of Contemporary Art, New

German Critique 124, Vol. 42, No. 1, February 2015

گفتن این حرف که هنر معاصر رونق بی‌سابقه‌ای را تجربه می‌کند، ممکن است تا حدی توضیح و اوضاحت به نظر برسد. این روزها به سختی می‌توان شهری را پیدا کرد که موزه‌ی هنر معاصر نداشته باشد. بینال‌ها، بیش از گذشته، در سراسر جهان به ارزیابی وضعیت حال حاضر اختصاص داده می‌شوند و مخاطبان بین‌المللی بسیاری را جذب می‌کنند، و برای تبیین و تشریح همه‌ی این فعالیت‌ها برنامه‌های تحقیقاتی و کرسی‌های استادی در نظر گرفته شده است. اما عبارت هنر معاصر به چه معناست و مهم‌تر از آن، به چه «معاصر بودن» و به چه زمان حالی ارجاع دارد؟

اولین نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که عبارت «هنر معاصر» برای توصیف هنر زمانه‌ی ما تا حد زیادی جایگزین عبارت «هنر مدرن» شده است. به نظر می‌رسد که امروز دیگر «کاملاً مدرن» بودن، لفظ چندان به روزی نیست. اما چگونه می‌توانیم این جایگزینی هنر مدرن با هنر معاصر، یعنی هنر حال حاضر، را فهم کنیم؟ دریافت اولیه از این جایگزینی ممکن است آن را چون یک فاصله‌گیری از جنبش‌های پروگراماتیک (برنامه‌دار) هنر مدرن درک کند، جنبش‌هایی که آن‌ها هم نوعی جایگزینی بودند. هنر مدرن قاطعانه ضد سنت و متعهد به پیشرفت بود. در مقابل اما به نظر می‌رسد عبارت «هنر معاصر» مدعی بی‌طرف بودن است و صرفاً توصیف هنری است که در حال حاضر وجود دارد.

چنین تعریف بی‌طرفانه‌ای از هنری که به تازگی ظهور پیدا کرده، آشکارا ناکارآمد و ناقص است. با توجه به چنین معنایی، هر هنری که تا به امروز تولید شده، زمانی هنر معاصر بوده است و هر چه دیروز تولید شده دیگر هنر معاصر نخواهد بود. گذشته از این واقعیت که تاریخ هنر مکتوب کردن نقطه‌های نامرتبیتی نیست که از لحاظ زمانی پشت سر هم قرار دارند، چنین دیدگاهی منجر به این سردرگمی می‌شود که ما اصلاً چگونه حال را درک می‌کنیم. ژاک دریدا خاطر نشان ساخت که بهتر است تلاش نکنیم تا با فشرده کردن تحلیل‌گرایانه‌ی زمان حال در نقطه‌ی مشخصی از زمان، به درک آن دست یابیم. همان‌طور که پل والری در نقل قولی که دریدا از او می‌آورد توضیح می‌دهد، اگر شما تلاش کنید «تا نقطه‌ی حال را به لحظه‌ای واقعی بچسبانید»، به سرعت در عالم وسواس روانی و باروهای غلط و متوهمانه نسبت به موضوعات<sup>۴</sup> گرفتار می‌شوید. تلاش برای این امر، تنها شما را از حضور در لحظه‌ی «آن» دورتر می‌کند.

دریدا گفته‌های والری را این‌گونه تفسیر کرد که زمان حال نمی‌تواند بدین طریق حال شود و معنا یابد و این موضوع نشانگر این است که حال همیشه چیزی بیش‌تر و غیر از خودش بوده و هست، و دربردارنده‌ی پتانسیل مشخصی است.<sup>۵</sup> والری به این پتانسیل اشاره می‌کند، پتانسیلی که همیشه به‌طور ضمنی در حال وجود دارد، و نامش را ایمپلکس<sup>۶</sup> (Implex) می‌گذارد. اگر این لفظ را از دیدگاه سیاسی بررسی کنیم، همان‌طور که اخیراً دیتمار داس و باربارا کریشنر در بیش از نهصد صفحه [در کتاب «ایمپلکس: پیشرفت اجتماعی؛ داستان و ایده»] به آن پرداخته‌اند، ایمپلکس بُعدی درون مجموعه‌ی حال را در نظر می‌گیرد که با شواهد ظاهری از آن‌چه فوراً از آن به دست می‌آید، نتیجه گرفته نمی‌شود. ایمپلکس چیزی را تعیین می‌کند که به‌طور تفکیک‌ناپذیری «واقعیت» را با «امکان» پیوند می‌دهد.<sup>۷</sup> به بیان دقیق‌تر: ایمپلکس آن چیزی را به ما یادآور می‌شود که درپچه‌ی زمان حال را به پرسش از آینده و هم‌چنین گذشته می‌گشاید. در بستر مفهوم ایمپلکس، گذشته نه صرفاً چیزی معین و مشخص، بلکه امری است که می‌تواند با توجه به پرسش از معنایی که برای امروز و فردا دارد، از نو خوانده شود.

اکنون ممکن است متوجه شویم که پس تصادفی نیست که اندیشه‌ی ایمپلکس - یعنی یادآوری یک امکان مشخص در آن‌چه موجود است - از سوی نویسنده‌ای مدرنیست، حتی شاید به‌طور سمبلیک مدرنیست، مطرح می‌شود: از سوی پل والری. چرا که در این‌جا تفسیری وجود دارد کاملاً متفاوت با نمود بی‌طرفی‌ای که اصطلاح هنر معاصر در ابتدای امر ارائه می‌دهد. تفسیری که این

نمود را به عنوان یک ایدئولوژی نقد می‌کند. اصطلاح هنر معاصر، حداقل در غرب، چنان بر اصطلاح هنر مدرن تسلط یافته که هر چشم‌انداز فکری در رابطه با تغییر تاریخی عوض شده است و در نتیجه مفهوم ایمپلکس، یعنی پویایی ضمنی یا امکانی موجود در حال حاضر، نیز با مفهوم دیگری جایگزین شده است. در واقع ایمپلکس به نفع مفهومی شبه پویا، که چیزی جز استمرار و تأیید خودش نیست، کنار گذاشته شده است. تولید مداوم امر نو در هنر معاصر، بی‌شباهت به جنبش‌های آوانگارد مدرنیسم، ادعای این را ندارد که خود را از سنت متمایز می‌کند. نو در هنر معاصر تنها امری بدیع و اصیل خواهد بود و خود دیگر اصل، منشأ و آغازگر چیزی نیست. امر نو در هنر معاصر تنها براساس فردگرایی خود را متمایز می‌کند و دیگر یک شروع تازه، آغازی که فراتر از اصالت فردی برود، تولید نمی‌کند.<sup>۸</sup> طبق این تشخیص نسبتاً



مأیوس‌کننده، معاصر بودن هنر معاصر چیزی نیست جز کابوس یک اکنون ازلی، یک حال بی‌مایه و بدون عمق تاریخی، که البته با اصول اقتصادی شایع زیست‌جهان<sup>۹</sup> مطابقت دارد و پیامدش این

فرد سندیگ،  
بدون عنوان (مطالعه‌ی حجم)،  
نخ و آکرلیک قرمز، ۱۹۸۴،  
گالری دیوید زویرنر، نیویورک.

است که تنها چیزهای جدیدی وجود دارند که باید مصرف شوند و نه این که آن‌ها را زندگی کرد. درگیری و دل‌مشغولی تجربه‌گرایانه در مورد اکنون و حال در هنر، همبستگی کاملی با زمان و لحظه‌ای دارد که توسط ایده‌ی درون‌ماندگاری<sup>۹</sup> محبوس شده است.

این توصیف از وضعیت فعلی امور، با این حس و دریافت گنگ از زمان حال مطابقت دارد که دیگر با مسیر جهت‌دار توسعه‌ی تاریخی تعریف نمی‌شود؛ در عوض همان‌طور که هانس اولریش گومبریش بیان می‌کند، زمان حال به تدریج با شیوه‌ای غیرعادی و مخصوص به خود «عریض‌تر» می‌شود.<sup>۱۰</sup> از نظر گومبریش، این حال عریض و فراخ نشانگر چیزی کم‌تر از پایان کروئوتوپ<sup>۱۱</sup> «زمان تاریخی» نیست.<sup>۱۲</sup> او یکی از نشانه‌های این تشخیص خود را در فقدان کشمکش‌های برجسته‌ی نسلی می‌بیند. گومبریش با شگفتی اظهار می‌کند که ما دیگر جوانانی با «فانتزی‌های جنایی ادیبی-روشنفکرانه» نمی‌بینیم؛<sup>۱۳</sup> به راستی آن‌ها دیگر با اندیشه‌ی هارولد بلوم درباره‌ی تاریخ روشنفکری‌ای که بر اثر «اضطراب تأثیر»<sup>۱۴</sup> برانگیخته می‌شود و به پیش می‌رود، جور نیستند.<sup>۱۵</sup> امروزه به نظر می‌رسد هنرمندان جوان به جای پس زدن جسورانه‌ی نسل‌های گذشته، تأثیر آن‌ها را در آغوش می‌گیرند؛ تصدیق و تأیید مرجعی از گذشته جایگزین دگرگونی‌های رادیکال و آغازهای نوین شده است. هنر معاصر زمینه‌ی منابع خود را در گذشته گسترش می‌دهد و بنابراین - اگر به این نقد باور داشته باشیم - زمان حال غریب و بی‌انتهای خود را حتی عقب‌تر نیز می‌گستراند. بر طبق این شناسایی و تشخیص، هنر معاصر همه‌ی ایسم‌های قبلی و همه‌ی جنبش‌های تاریخی را تا درجه‌ای جذب می‌کند که دیگر خودش نمی‌تواند در چارچوب هیچ توسعه‌ی تاریخی‌ای شناسایی شود و بدین‌ترتیب دیگر خودش هیچ ایسم یا مدرنیسمی نخواهد بود. با توجه به این خوانش فرهنگی بدینانه، آن مفهومی که در دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی با کلیدواژه‌ی «پساتاریخ» (Posthistoire) مورد بحث بود، در خصوص هنر معاصر تعریف و تفهیم شده است. همه‌چیز در این خوانش این‌طور به نظر می‌رسد که هنر وارد دوره‌ی پس از پایان تاریخ شده بود: خوانش پساتاریخی به جای آن‌که موجب شود زمان تاریخی خودمان را از طریق سبک و هنر درک کنیم، سطوح تفاوت‌های تاریخی را به صورت التقاطی هموار کرده و در وضعیت ثابتی قرار می‌دهد؛ به جای دگرگونی‌های مشهود تمامیت‌های کاذب ارائه می‌کند و به جای یک درگیری قاطع، تنها بی‌اعتنایی و ملال را نشان می‌دهد.

انکاری نیست که همه‌ی این پدیده‌ها اکنون در هنر معاصر وجود

دارند: التقاط‌گرایی بی‌پایه، فراموشی تاریخی، بی‌تفاوتی و ملال. با وجود تمام این‌ها، سؤال این است که آیا باید این پدیده‌ها را یک کل در نظر گرفت؟ چنین نتیجه‌گیری‌ای را شتاب‌زده و حتی اشتباه می‌دانم. اولین نشانه مبنی بر این که نباید به سرعت نتیجه‌گیری قطعی درباره‌ی زمان حال را، حتی تنها از منظر جوامع غربی، به دریافت از پساتاریخ بسپاریم را می‌توان در برخی از تحقیقات اجتماعی یافت که این شکایت انتقادی را طرح می‌کنند که امروز جوانان دیگر آن‌طور که باید با دیدگاهی خیلی متفاوت بر نسل قبل شورش نمی‌کنند. برای مثال، جامعه‌شناس فرانسوی آلن ارنبرگ، با توجه به وضعیت فعلی درون این جوامع، این نکته را بیان می‌کند که شخصیت اسطوره‌ای برجسته‌ی حال حاضر دیگر ادیب نیست، فردی گرفتار کشمکش با قانون پدر. بلکه بیش‌تر نارسیس است، کسی که به خاطر تصویری بیش از حد ایده‌آل شده از خود دچار بیماری شده است. همان‌طور که می‌دانیم، نارسیس یا خودشیفتگی نوعی از عشق ورزیدن به خود نیست بلکه وضعیت فلج‌کننده‌ای است، اگر نگوییم کشنده، از گرفتار شدن در تصویری ایده‌آل از خود.<sup>۱۶</sup> این تغییر بازتابی است از تحولات وسیع‌تر اجتماعی. برای مثال، لوک بولتانسکی و او شپلو در پژوهش‌شان، «روح نوین سرمایه‌داری»، به این تحولات توجه کرده‌اند.<sup>۱۷</sup> همان‌طور که این نویسندگان توضیح می‌دهند، در بخش‌های قابل توجهی از جوامع غربی مسئولیت‌پذیری، ابتکار عمل، انعطاف‌پذیری و خلاقیت به الزاماتی قطعی تبدیل شده‌اند که سوژه‌ها باید برای مشارکت در زندگی اجتماعی برآورده کنند. این الزامات، که البته انضباط را نادیده نمی‌گیرند، جایگزین مدل‌های انضباطی قدیمی پروسه‌ی «سوژه‌شدن»<sup>۱۸</sup> شده‌اند. به جای همگون‌سازی سوژه با توجه به سرمشق‌های اجتماعی تثبیت‌شده، اکنون اجباری برای خودشکوفایی خلاق تحت نشان رقابت وجود دارد. سوژه‌ها دیگر نه با تبعیت کردن از یک رژیم یا دنبال کردن قوانین، بلکه با اجرا کردن خلاقانه‌ی یک وظیفه با ابتکار خودشان مطیع می‌شوند. همان‌طور که شپلو اشاره می‌کند، فرم زندگی هنرمند که روزگاری نشانه‌ی آزادی صریح و روشن بود، اکنون با فرم فعلی سرمایه‌داری پیوند خورده به‌طوری که فرم‌های جدیدی از بیگانگی را تولید کرده است.<sup>۱۹</sup> هنرمند عصیان‌گری که اهمیتی به قوانین کوتاه‌فکرانه نمی‌دهد و همیشه کار خودش را می‌کند، تبدیل به مدلی برای توده‌ها می‌شود و در نتیجه‌ی این امر، خلاقیت استثنایی به ابتکاری میانه‌رو تقلیل می‌یابد و مالیحولیایی متهورانه به افسردگی توده‌ها سرایت می‌کند. در واقع، همان‌طور که می‌توان از ارنبرگ آموخت، افزایش بی‌وقفه‌ی نشانه‌های افسردگی را در جوامع سرمایه‌داری غربی باید به عنوان

اختلالات خودشیفتگی در نظر گرفت که تا حدی نشان از دشواری‌هایی دارد که سرانجام سر و کار افراد را، درحالی‌که هم‌زمان تلاش می‌کنند از ایده‌ای از آزادی تبعیت کنند که در عین ذهنی‌گرایانه بودن انتزاعی نیز هست، به واقعیت‌های ملموس با محدودیت‌های واقعی می‌کشاند.

هر چند با توجه به چنین شرایطی، فراخواندن هنرمندان جوان به شورش در هنر در بهترین حالت ممکن است نوستالژیک به نظر برسد. امروزه جوانان، تاریخ را ترک نکرده‌اند؛ آن‌ها تا اندازه‌ای وارد صورت فلکی<sup>۲۰</sup> تاریخی دیگری شده‌اند که بیش‌تر از این‌که درباره‌ی رهایی از تسلط شخصیت پدر و قوانینش باشد، در مورد موضع گرفتن در رابطه‌ای انتقادی با ایدئولوژی‌ای است که دیگر به نابرابری‌های اجتماعی اقرار نمی‌کند و تنها متوجه‌ی شکست فردی است. بدیهی است که پاسخ به این وضعیت را نمی‌توان در مطالبه‌ی مجددی از آزادی فردی پیدا کرد، بلکه این پاسخ در سیاسی کردن این آزادی با معطوف کردن توجه به سمت شرایط اجتماعی آزادی است. چرا که مسیر توجه به تعارض‌های اجتماعی تا جایی مسدود می‌شود که آزادی فردی به عنوان واقعیتی بدون پیش‌فرض مسلم انگاشته شود. البته هر کسی که دریابد ایده‌ی سوپژکتیویستی از آزادی، چیزی است که باید در ابعاد سیاسی‌اش

سن‌تیاگو سیررا،  
چیدمان، ۲۰۱۰،  
گالری هنر مدرن، بریسبن،  
استرالیا.



مورد توجه قرار گیرد متوجه‌ی این امر هم خواهد شد که حتی مجموعه‌ی بغرنجی از زمان حال تحت تسلط نئولیبرالیسم، در حقیقت حاوی یک ایمپلکس، یک امکان برای ایجاد تغییر در آن است و جنبش‌های سیاسی اخیر به‌خصوص گویای این امرند.

با وجود این، نشان دادن صورت فلکی اجتماعی در آثار هنری برای از اعتبار انداختن اعتراض به هنر معاصر که کاملاً می‌تواند با در نظر گرفتن این صورت فلکی فرمول‌بندی شود، کافی نیست. به عبارت دیگر، در این‌جا تولیدات هنر معاصر بیش‌تر بخشی از مشکل هستند تا این‌که بخشی از راه‌حل باشند. ممکن است فکر کنیم هنر دیگر نمی‌تواند با این «روح نوین سرمایه‌داری»، که خلاقیت، خودانگیختگی و اصالت سوژه‌هایش را سرکوب نمی‌کند، مقابله کند و در عوض اینک بیش‌تر خواهان آن است و از آن بهره‌برداری می‌کند. در حقیقت، امروز چیزی ملال‌انگیزتر از هنری نیست که به‌طرز خودپسندانه‌ای متکی بر ایده‌ی خلاقیت فردی است. گویی جهان هم‌چنان به گونه‌ای پی‌ریخته شده که تنها سمت هنر درخشان و رنگارنگ است درحالی‌که سمت مدیریت آن تیره و خاکستری باقی مانده است. ضمن آن‌که امروز، جهان مدیریت را سوژه‌های خلاق اشغال کرده‌اند، به‌گونه‌ای که تفاوت بین هنر و هر چیز دیگری را نمی‌توان تنها با عنصر خلاقیت تعریف کرد.<sup>۲۱</sup> و این وضعیت حتی حادث‌تر هم می‌شود وقتی این ایده را دنبال کنیم که هنر با نقد هنرمحور مخصوص به خود از اسطوره‌ی هنرمند نابغه در همگن‌سازی صنایع خلاق و فعالیت‌های هنری مشارکت کرده است.<sup>۲۲</sup>

اما فکر می‌کنم این نتیجه‌گیری آخر گمراه‌کننده است. زیرا روح نوین سرمایه‌داری دقیقاً اسطوره‌ی سوپژکتیویستی از نابغه را، کسی که به واسطه‌ی فردیت درونی و غیرقابل وصفش می‌آفریند، تداوم می‌بخشد. فقط اکنون دیگر این قدرت هنجارشکن نوآوری به مورد استثنایی هنرمند محدود نمی‌شود، بلکه از عادی‌ترین کارمند یک پروژه هم انتظار می‌رود این خصوصیت را داشته باشد. از طرف دیگر، نقد اسطوره‌ی نابغه که از سوی خود هنرمندان مطرح شده، دقیقاً علیه سوپژکتیویسم آن اسطوره‌ای است که توسط ایدئولوژی نئولیبرال پر و بال گرفته و هدایت شده است. نقد هنری از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، در برابر ایده‌های اسطوره‌سازی از آفرینش و الهام هنری، به‌طور فزاینده‌ای بر شرایطی تمرکز کرده است که حتی فردگرایانه‌ترین فعالیت هنری را تابع تأثیر جامعه می‌کند. امروز ما با رویکردهای هنری مختلفی آشنا هستیم که چنین ایده‌ی سوپژکتیویستی را از تولید هنری نفی یا متزلزل



می‌کنند: ممکن است به از آن خودسازی (Appropriation) در هنر فکر کنیم که نشان داد بیش‌تر مواقع ادعای اصالت هنر چارچوب و محدوده‌ای برای سرکوب آشکار تأثیرات است. اما می‌توان به بسیاری از فعالیت‌های هنری نیز اندیشید که ردپای سوپرژکتیویته‌ی هنرمند را از طریق به کار بردن شانس یا گنجاندن اشکال صنعتی تولید نفی می‌کنند که این امر خود تأکیدی است بر این نکته که هنر نه تنها اصیل و جدا از شرایط تولیدی‌ای نیست که باقی زیست‌جهان‌مان را بنا می‌کند، بلکه در حقیقت در آن سهیم و شریک هم می‌شود. امروز بیش‌تر هنرمندان خود را چون مردم می‌دانند و نمی‌توانند بیش از آن‌چه در توان باقی مردم است از تأثیرات اجتماعی فرار کنند. این موضوع البته اهمیت اجتماعی حضور هنرمند را کم نمی‌کند، فقط معنای آن را تغییر می‌دهد. هنرمند دیگر به‌خاطر دارا بودن جایگاهی استثنایی و به جهت متمایز بودنش برای جامعه قابل توجه نیست، بلکه هنرمند، در جایگاه انسانی معاصر، بیش‌تر به عنوان شاهد فرهنگ و جامعه‌ی زمان حال دیده می‌شود. این موضوع، به‌طور آشکاری این بدگمانی را رد می‌کند که هنرمندان، به واسطه‌ی نقدشان به اسطوره‌ی نبوغ، در نرمال‌سازی و اقتصادی کردن خلاقیت مشارکت کرده‌اند. نقد هنری این اسطوره متوجه‌ی سوپرژکتیویسمش شده است، چیزی که نرمال‌سازی نئولیبرال از این اسطوره به هیچ‌وجه آن را منسوخ نکرده بلکه در حقیقت تصدیقش کرده است.

این تغییر در درک هنرمند از خودش، نشانه‌ی دیگری است از این که شاید دریافت پساتاریخی همه‌ی حقیقت درباره‌ی هنر معاصر را به ما نگوید. زیرا پیشرفت‌های قابل توجه اخیر در هنر می‌تواند ناشی از انگیزه‌های انتقادی باشد. تغییر جهت خلاف مفهوم متافیزیکی نبوغ هنرمند چرخشی انتقادی است زیرا هم‌چنان در مدرنیسم، زمانی که به چهره‌های برجسته‌ای چون پیکاسو یا پولاک فکر می‌کنیم، ایده‌ی نبوغ به قوت خود باقی است. این موضوع خوانش متفاوتی از هنر معاصر نسبت به آن‌چه بدبینان فرهنگی ارائه کرده‌اند، پیشنهاد می‌دهد. چه می‌شود اگر جایگزینی مدرنیسم با هنر معاصر را نه چون نوعی انحراف از تاریخ، بلکه چون چرخشی انتقادی و موجه برخلاف جنبه‌های مشخصی از مدرنیسم فهم کنیم؟ اگر از این دریافت پیروی کنیم، لفظ هنر معاصر بلافاصله بی‌طرفی مسئله‌سازش را از دست می‌دهد و در عوض به‌طور آشکاری تبدیل به شکلی از پیشرفت در آگاهی انتقادی می‌شود.

هرچند، چنین مفهومی از هنر معاصر، با در نظرگرفتن دریافت تجربه‌گرایانه‌ای که از آن ارائه شده، نمی‌تواند قانع‌کننده باشد. چرا که در این صورت به‌طور یقین باید ضد تجربه‌گرایی باشد. وقتی چیزی به عنوان هنر معاصر واجد شرایط می‌شود، خصوصاً با توجه به این سؤال که آیا آن چیز به فهم از زمان خودش کمک می‌رساند یا نه، به این معناست که با در نظرگرفتن یک سری هنجار نام معاصر برای آن تعیین می‌شود. معنای هنجاری تمام و کمال اصطلاح هنر معاصر این است که قرار است حال تاریخی‌مان را به ما ارائه کند. هر چند چنین وظیفه‌ای نیازمند نگرشی است نسبت به زمان شخصی خود به‌طوری که نه کورکورانه با آن یکی شد و نه مجدانه با خواست آن تطبیق پیدا کرد. پس معاصر بودن - رفیق هم‌عصر و به آلمانی Zeitgenosse یا هم‌دوره - دقیقاً چه معنایی دارد؟ بوریس گرویس این ایده‌ی جالب را پیشنهاد می‌دهد که معاصر، مانند هر رفیق یا همنشین خوبی، باید به وقت خود یاری رساند و هنگام سخت‌شدن کارها به کمک بشتابد. برای مثال، باید در وضعیتی که هم‌دوره‌اش امر غیرمولدی تلقی می‌شود و در درون ماندگاری لجز و چسبناکی فرو رفته و بی‌تفاوت و بی‌معنی است، کمک کند.<sup>۴۳</sup> در نتیجه، معاصر بودن چیزی بیش‌تر از صرفاً شرکت کردن در تسلسلی تاریخی و ترتیب زمانی است. بر خلاف آن، حقیقت زمان خود بودن و یک معاصر خوب بودن به معنای اضافه کردن و وارد کردن ناپیوستگی‌ها و ناهمزمانی‌های آشکار به زنجیره‌ی تسلسل زمانی است.

همان‌طور که جورجو آگامبن در متن کوتاهش در مورد مفهوم معاصر بیان کرده است، این مسئله از همان لحظه‌ای آغاز می‌شود که فرد از «زمانش» صحبت می‌کند و بدین ترتیب خود را چون یک معاصر می‌شناساند. متعلق به زمان خود بودن و معاصر بودن به معنای خرد کردن و شکافتن زمان برای اضافه کردن وقفه‌هایی است که در وهله‌ی اول آن را خوانا و آشکار می‌کند.<sup>۴۴</sup> این امر، نه تنها به حد فاصلی بین تسلسل زمانی و زمان نامتعارف تجربه مربوط است بلکه از پیش، یعنی زمانی که انسانی معاصر «حال» را زمان خود اعلام می‌کند به کار می‌افتد. همان‌طور که آگامبن تأکید می‌کند تلاشی است برای تعریف و مشخص کردن معنایی تاریخی از حال، هم‌چنین به معنای قرار دادن زمان حال در رابطه با گذشته نیز هست به‌طوری که حال چند جهت و مسیر برای توسعه‌ی تاریخی دریافت و به سمت آینده هدایت می‌کند.

اما چه وقفه‌ها و درنگ‌هایی هستند که می‌توان برای فهم معاصر بودن هنر معاصر، چون پاسخی انتقادی به آن مدرنیسمی



نمایی از چیدمان سنتیاگو سیررا در گالری هنر مدرن بریسن استرالیا، ۲۰۱۰.

که در زیبایی‌شناسی ایدالیستی به عنوان بیانی از آزادی ستایش شده بود، منعکس شد و البته در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی مدرنیستی نیز انعکاس یافت. می‌توان ادعا کرد که برای تأثیرگذارترین زیبایی‌شناسی مدرنیستی (پس از جنگ جهانی)، یعنی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو، شاید دیگر نه دسته‌بندی از زیبایی بلکه مفهومی پسامتافیزیکی (Postmetaphysical) از امر والا (Sub-lime) تعیین‌کننده است.<sup>۸</sup> آدورنو در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی می‌نویسد: «پس از سقوط زیبایی، امر والا تنها ایده‌ی زیبایی‌شناسی‌ای بود که برای مدرنیسم به ارث ماند.» زیرا «غلبه‌ی امر والا [بر امر زیبا] همراه با این ناگزیری هنر است که نباید بر تناقض‌های اساسی‌اش سرپوش گذاشت بلکه درون خود این تناقض‌ها باید با آن‌ها درگیر شد [مصالحه دیگر راه‌حل این نزاع نیست: تنها چیزی که اهمیت دارد این است که چنین درگیری و نزاعی زبانی رسا پیدا کند.] بدین‌تریب امر والا امکان بروز پیدا می‌کند.»<sup>۹</sup> به عبارت دیگر، امر والا معنای ساختاری قواعد فرمالی را پیدا می‌کند که فرم زیبا را همراه با نسبت، تعادل، وحدت محض و هارمونی‌اش نفی می‌کند. با چرخشی بر ضد پیروزی خودبینانه‌ی زیبایی بر عناصر دیگر، امر والا امکان بالقوه‌ی خود را به عنوان مبنای بی‌شکل بودن در مرکز فرم (فرمی که دیگر به‌طور قطع زیبا نیست) آشکار می‌سازد. نظر من در این‌جا این است که داستان مدرنیسم را می‌توان به عنوان داستان اصلاحی در مفهوم پیشرفت، به عبارت دیگر در فهم ایدال‌گرایانه از پیشرفت، بیان کرد.

تاریخ دوم، سال ۱۹۶۵، که بدون هدف و نقشه‌ی معینی از سوی تیت برای آغاز دوره‌ی معاصر در نظر گرفته شده است، به نقطه‌ی تحولی در هنر اشاره دارد که دیگر به آسانی نمی‌توان آن را هماهنگ با دسته‌بندی‌های زیبایی‌شناسی مدرنیستی پس از جنگ دید. طی دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، هنر بارها علیه سیستم هنرهای فردی و هم‌چنین ایده‌ی وحدت اثر شورید. در واقع ضد پیش‌فرض‌هایی شورید که با آن‌که حتی تحت ایده‌ی امر والا قرار گرفته بودند، هم‌چنان زیبایی‌شناسی دهه‌ی ۱۹۵۰ میلادی را تعریف می‌کردند. درحالی‌که

که به‌نظر می‌رسد خود بسیار به لحاظ پروگرامتیک از آن فاصله می‌گیرد، ارائه کرد؟ منتقد هنری و کیوریتور مکزیکی، گواتمک مدینا در مقاله‌اش در «هنر معاصر چیست؟» به عدم اتفاق نظر و یک‌پارچگی در خود این سؤال اشاره می‌کند. برای نمونه، کتابی مرجع به نام «نظریه‌ها و مستندات هنر معاصر» [Theories and Documents of Contemporary Art] نقطه‌ی شروع هنر معاصر را سال ۱۹۴۵ میلادی می‌داند؛ از طرفی دیگر، تیت مدرن فعالیت‌های مربوط به هنر معاصر را با آثار هنری‌ای نمایش می‌دهد که پس از ۱۹۶۵ تولید شده‌اند؛ و ما بسیار می‌شنویم که سال ۱۹۸۹ زمانی است که معاصر بودن هنر معاصر شکل و حیات خود را به دست آورد.<sup>۱۰</sup>

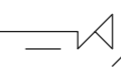
در نظر اول ممکن است این سال‌ها-۱۹۴۵، ۱۹۶۵، ۱۹۸۹- مثل فهرستی ناهمگن به‌نظر برسند، اما نکته‌ای آن‌ها را به هم وصل می‌کند. این تاریخ‌ها هر کدام به بحران‌های مختلفی مرتبط‌اند که روایت مدرن از پیشرفت دچارش شد و هر کدام به نوبه‌ی خود به تاریخ هنر با روشی مخصوص به خود پیوند خورده‌اند. برای بررسی صحت این فرض که هنر معاصر از لحاظ پروگرامتیک از مدرن مجزا شده و فاصله می‌گیرد و این فاصله‌گرفتن را با روشی انجام می‌دهد که ایده‌ی مدرن از پیشرفت را در نظر دارد، سه تاریخ مختلف داریم. به اعتقاد من به جای آن‌که، مانند نمایندگان نظریه‌ی پساتاریخی، عجولانه نتیجه بگیریم که هنر معاصر به‌طور کل بحران پیشرفت است و لفظ پیشرفت اگر در مورد هنر معاصر به کار رود به هیچ‌وجه معنا نمی‌دهد، باید نقد هنری مدل‌های مدرنیستی پیشرفت و خود تاریخ را به عنوان پیشروی ارزیابی کنیم. و این دیدگاه در مورد هر سه تاریخ مصداق پیدا می‌کند.

تاریخ اول، ۱۹۴۵، آستانه‌ای را نشان می‌دهد که پس از آن دیگر ممکن نیست تاریخ را با توجه به مدل هگلی، مستقیماً به عنوان پیشرفتی در آگاهی از آزادی، فهم کرد. این تاریخ مربوط به تجربه‌ی یک فاجعه‌ی اخلاقی-سیاسی در چنان ابعادی است که چنین مفهومی از پیشرفت را از اساس متزلزل کرد؛ آن‌چه تئودور آدورنو با «پس از آشویتس» (After Auschwitz) به صورتی موجز و مختصر به آن اشاره کرد. «سیرقه‌قراپی‌ای که تا این زمان به وقوع پیوسته است... نه تنها هر دکتترین پوزیتیویستی از پیشرفت<sup>۱۱</sup> را، بلکه حتی هر ادعایی را مبنی بر این‌که تاریخ دارای یک معناست بغرنج و مسئله‌زا (Problematic) کرده است.»<sup>۱۲</sup> این شکست هم‌چنین تأثیر مشخصی در گفتمان زیبایی‌شناسی داشت. اکنون هر بحثی در مورد کیفیت رو به رشد هنر تنها آثاری را در برمی‌گیرد که خوش‌بینی کاذب در مدل ایدالیستی پیشرفت را متزلزل می‌کنند. این موضوع تا حدی نیز در انتقاد به قواعد زیبایی

پیشروی به سمت آثار آزاد و چند رسانه‌ای کمی پیشتر آغاز شده بود، این گرایش در دهه‌ی ۱۹۶۰ چنان گسترش یافت که دیگر انکارناپذیر و در نتیجه مسئله‌ای برای نظریه‌ی هنر مدرنیستی شد. چرا که از آن زمان، بیش‌تر و بیش‌تر با کارهایی مواجه می‌شدیم که نه می‌توانستند صرفاً به سنتی از یک هنر متعلق باشند و نه خود را محدود به روشی در مادیوم‌های سنتی هنری می‌کردند و در عوض با تکنولوژی‌های نوین و روش‌های تولید صنعتی درگیر می‌شدند. علاوه بر این، دیگر ممکن نبود بگوئیم خطوط جداکننده‌ی این آثار از تولیدات غیرهنری کجاست؛ این آثار عامدانه این مرزگذاری‌ها را متزلزل کردند. این تحولات نظریه‌ی هنر مدرنیستی را به سمت بحران برد، نظریه‌ای را که با همه‌ی نقدش به زیبایی‌شناسی ایدالیستی هم‌چنان به ایده‌ی وحدت اثر و ضرورت تقسیم هنر به هنرهای گوناگون چسبیده بود، و همراه آن بحران مفهوم مدرنیستی از پیشرفت هنری نیز تضعیف شد. با توجه به این‌که این آثار پیوندی از چند مادیوم بودند، در نظر اول غیرممکن به نظر می‌رسید که منطق توسعه‌ای را در آن‌ها شناسایی کرد. کارهای آزاد و ترکیبی به این دلیل که به عنوان امری چندرسانه‌ای دیگر نمی‌توانستند با توجه به پیشینه‌ی یک سنت (موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات و غیره) خوانده و دآوری شوند، نه تنها از قیاس با هنر گذشته طفره می‌رفتند بلکه به علت مرزهای نامشخص خود با زیست‌جهان غیرزیباشناسانه، دیگر حتی به عنوان چیزی روشن و قطعی شناخته نمی‌شدند. مطمئناً این تغییر در رویارویی بین هنر معاصر و هنر مدرن تعیین‌کننده است زیرا در این نقطه است که نظریه‌ی هنر مدرنیته‌ی پس از جنگ، که به لفظ مدرنیسم متعالی (High modernism) پیوند داده شده بود، به ویژه جایی که درکش از پیشرفت و تاریخ به هم مربوط می‌شود، آشکارا به محدوده‌های خود می‌رسد.

برای نمونه در هنرهای تجسمی، شکاف بزرگ بین مدرنیسم متعالی و آنچه در پی‌اش آمد در جنبش مینیمالیسم نمایان شد. مایکل فرید، منتقد هنر مدرن، اشیاء مینیمالیست را نه تنها به خاطر این‌که به‌طور دوگانه‌ای بین مجسمه و نقاشی قرار می‌گیرند، بلکه به خاطر به وجود آوردن موقعیت نمایش‌شان مورد انتقاد قرار داد، به این دلیل که این اشیاء هیچ‌گاه نوع ارتباطشان را با این دو مادیوم صریح و آشکار نمی‌کنند. به باور فرید، به نظر می‌رسد که اشیای مینیمالیستی تنها به واسطه‌ی تماشاگران شکل و معنا می‌یابند، و تماشاگر آن‌ها را بسته به پرسپکتیو به شیوه‌های مختلف درک می‌کند.<sup>۳</sup> در واقع، اگر به چیدمان‌های مینیمالیستی از رشته‌های نخ فرید سَنَدَبِک (Fred Sandback، مجسمه‌ساز آمریکایی) فکر کنیم، می‌بینیم که به همان میزان که

می‌شود به آن‌ها چون صورت فلکی‌ای تماشایی از خطوط لطیف نازک روی یک پس‌زمینه خنثی نگاه کرد، می‌شود به روشی لامسه‌ای نیز تجربه‌شان کرد یا آنان را مانند مداخله‌ای در معماری فضای نمایشگاهی دید. به دنبال مینیمالیسم هم‌گرایش به فروپاشی مرزهای بین هنرها و هم‌گرایش به فروپاشی مرز بین هنر و غیر هنر شکلی رادیکال پیدا کردند و امروزه فرم‌های سخت‌تری دارند. تمایلات سیاسی سنتیایگو سیررا (Santiago Sierra، هنرمند اسپانیایی) در زیبایی‌شناسی مینیمالیسم مثال خوبی در این مورد است. برای نمونه به کاری که او در سال ۲۰۱۰ در بریسبن انجام داد فکر کنید. جایی که او کارگرانی را به کار گرفت تا سازه‌های مینیمالیستی سنگینی را درحالی‌که انتهای سازه بر دوش‌شان بود، روی دیوار نگه دارند. تمرکز صرف بر شرایط کاری کسانی که به معنای واقعی کلمه اثر هنری را برای ما در شرایط مطلوبی حفظ می‌کنند تا حدی نادیده گرفتن کار هنری است، اما در عین حال بدهی است که تأکید صرف بر این امر که آنچه در حال تماشایش هستیم تنها آرایش و ترکیبی از فرم‌هاست، دیگر آموزنده نیست. نکته‌ی اصلی این اثر دقیقاً ایجاد موقعیت ناراحتی است که موقعیت امن پذیرفته‌شده‌ی مخاطب را در مواجهه با اثر هنری به پرسش می‌گیرد و این کار را تا جایی انجام می‌دهد که مرزهای بین زیبایی‌شناسی و غیرزیبایی‌شناسی، بین هنر و غیر هنر و بین واقعیت و خیال، نقش و سهم مهمی را در چیزی که بدون شک یک بازی زیبایی‌شناسی جدی است، ایفا می‌کنند: این بازی صرفاً برانگیختن بیننده برای غلبه بر جایگاهش در نقش تماشاگر نیست، بلکه به‌طرزی زیبایی‌شناسانه، جدا کردن تنش مابین موضعی فرمالیست و عمل‌گرا و آزاد کردن پتانسیل واکنشی این تنش است. این تجربه، بیننده را با مسئله‌ی تماشاچی بودنش مواجه می‌کند، با معانی متفاوتی که در بسترهای متفاوت پیدا می‌کند و قراردادهایی که حامی آن است. این امر بدین معناست که زیبایی‌شناسی در این‌جا دیگر نمی‌تواند با قواعد فرمالیسم دور زده شود. چنین فعالیت‌هایی، زیبایی‌شناسی را به نفع حیطه‌ی کنش سیاسی نفی نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها بر یک فهم ضدفرمالیسم از زیبایی‌شناسی تأکید می‌ورزند. تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه به معنی «تجربه کردن تجربه» است و همان‌طور که مارتین سیل یک‌بار اشاره کرد یعنی مواجه شدن با جهان تجربه‌های روزمره به شیوه‌ای جدید، مواجهه‌ای واکنشی و با توجه به نوع واکنش ما نسبت به تجربه، با فاصله.<sup>۳</sup>



به بیان دیگر، حتی چنین آثاری به سادگی تفاوت بین هنر و غیر هنر و بین بازنمایی هنری و واقعیت تجربی را کنار نمی‌گذارند، بلکه آن‌ها خواستار دریافتی از اساس متفاوت‌اند. تمایز بین هنر و غیرهنر دیگر نمی‌تواند مرزی عینی بین اثر هنری مستقل و محیط بیرونی‌اش بسازد؛ این برخورد خود را در ساختار واکنشی و بازتاب‌دهنده‌ی ویژه‌ای از تجربه نشان می‌دهد که رابطه‌مان با هنر را از سایر شیوه‌های نظری و عملی زندگی در جهان متمایز می‌کند. کیفیت زیباشناسانه‌ی شیء به ویژگی‌های خاص از پیش تعریف شده گره نخورده است، بلکه در عوض باید آن را به عنوان محصول تجربه‌ای درک کرد که با درگیر شدن با شیء آغاز می‌شود. در چنین شرایطی که مرزها فروپاشیده، زیبایی‌شناسی دیگر هم‌چون امری ایزکتیو نسبت به غیرزیبایی‌شناسی فهم نمی‌شود و این موضوع بر روگردانی از تفکر زیباشناسانه دلالت ندارد بلکه تغییری درون این تفکر است.<sup>۳۲</sup> تفکر زیبایی‌شناسانه نه تنها با تفکر غیرزیبایی‌شناسی به عنوان دیگری بیرونی خود مواجه می‌شود، بلکه اکنون زیبایی‌شناسی دگرگونی واکنشی و بازتاب‌دهنده‌ی این دیگری است.

اما فهم همه‌ی این‌ها چه نتیجه‌ای برای دریافت ما از پیشرفت و تاریخ دارد؟ برخلاف دریافت پساتاریخی، اکنون می‌توان ادعا کرد که موقعیت کنونی، نه دلالت بر پایان هنر دارد و نه پایان تاریخش، بلکه صرفاً حکایت از پایان یک نظریه یا زیبایی‌شناسی خاص، از جمله مدل تک‌بعدی‌ای از پیشرفت و توسعه‌ی تاریخی، دارد.<sup>۳۳</sup> آن هنری که پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی شکل گرفت را دیگر نمی‌توان منحصراً تاریخ یک هنر یا یک مدیوم خاص دانست. در واقع این آثار چندمدیومی به‌طور مشخص به شکل گرفتن‌شان به واسطه‌ی تأویل‌ها و خوانش‌های متناقض اشاره دارند و این‌که باید آن‌ها را بیش‌تر چون نمودی از فهمی معقول از تاریخ‌مندی هنر درک کرد تا نشانه‌ای از یک فراموشی عمومی تاریخی. حتی نگاهی گذرا به تاریخچه‌ی دریافتی از این آثار دلخواهانه رونق و شکوفایی‌شان را، افت پتانسیل‌ها و دوره‌های رکود و کشف مجددشان را نشان می‌دهد که زیست تاریخی این آثار به واسطه‌ی نقشی که ممکن است توسط یک نمونه از تاریخ پیشرفت به آن‌ها داده شود، فهم نمی‌شود. تجربه‌های به لحاظ تاریخی تغییرپذیر، اثر را بارها و بارها از نو با پتانسیل نوآورانه‌اش آشکار می‌کنند و برعکس، فقدان چنین آشکارسازی‌هایی موجب می‌شود تا اثر در بی‌معنایی فرو رود. در هر حال، این امر هم‌چنان نشان می‌دهد که معاصر بودن نوعی کیفیت افزودنی نیست که اثر هنری ممکن است آن را داشته باشد یا نه، بلکه ضرورتی درون خود اندیشه‌اش است. تمامی هنرهای معنادار، همگی به تعبیری

محرز، معاصرند چرا که این هنرها معنایی برای حال دارند. این موضوع هم‌چنین نتایجی برای بحث پیرامون اصالت و معتبر بودن دارد. ما اکنون شاهدیم که به جای فرض گرفتن اعتباری غیر تاریخی برای آثار بزرگ، چنین جایگاه برجسته‌ای به لحاظ تاریخی شکل گرفته، درون و به واسطه‌ی تاریخ آشکارسازی‌های جدید و متفاوتی که از این آثار در بسترهای معاصر شده است. این امر هم‌چنین به این معناست که اساساً مسئله‌ی آثار اصیل برای هر بحثی، در هر زمانی و تا حدی که می‌تواند، موضوعیت دارد و بنابراین باید آن را امری پویا دانست. بسیاری از هنرمندان یا آثار فراموش شده که مجدداً توسط چهره‌های هنر معاصر کشف شده‌اند، نمودی حداقل نه به‌طور کامل. از یک ذائقه‌ی سوژکتیو مربوط به گذشته نیست که ابزار و موادش را برای تمایز فردی به کار می‌گیرد بلکه در عوض بدین طریق، فهم پیچیده‌تری از تاریخ (هنر) را بیان می‌کنند. و مسلماً اشتباه نکرده‌ایم اگر در این رویکرد، اصلاحی در فهم از

نمایی از چیدمان نمایشگاه دانلد جاد، هنرمند مینیمالیست آمریکایی در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک، ۲۰۲۰.



مدرنیته ببینیم. هرچند در بستر نظریه‌ی مدرنیستی، اگر برای مثال به منتقد برجسته‌اش کلمنت گرینبرگ فکر کنیم، گاهی به نظر می‌رسد که مدرنیته تنها یک جهت زمانی داشته و آن هم جهت رو به جلو بوده. همان‌طور که ژاک رانسیر اشاره می‌کند، مدرنیته هنوز هم حقیقتاً با دوباره از آن خودسازی پیشروانه‌ی سنت شناخته می‌شود. هر فهمی از «سنت نو» اگر «نو بودن سنت» همراه با آن را نادیده بگیرد، ناقص است.<sup>۳۴</sup> از این منظر، هنر معاصر نه تنها پتانسیل‌های تاریخ‌نگارانه‌ی مدرنیته را تجدید می‌کند بلکه هم‌چنین بُعد دیگری از مفهوم معاصر را آشکار می‌سازد، چرا که به خاطر درگیری گاه نابهنگامش با گذشته، ممکن است ما را به زمان حالی بازگرداند که هنوز واردش نشده‌ایم.<sup>۳۵</sup> مسلماً چنین ایده‌ای از معاصر بودن، بار دیگر صراحتاً تصویر ملال‌آوری را از یک پساتاریخ نقض می‌کند، پساتاریخی که زمان حالش را همان‌طور که گومبریش بیان می‌کند «همیشه تنها با قرار دادن آخرین چیز از امروز در کنار آخرین چیز از دیروز، بدون تفاوت‌گذاری تولید می‌کند».<sup>۳۶</sup>

مطالعه درباره‌ی مدرنیته، تاریخ و پیشرفت، چارچوبی نیز برای آخرین آستانه‌ی مطرح شده مربوط به اصطلاح هنر معاصر فراهم می‌کند: سال ۱۹۸۹ میلادی. از دیدگاه سیاست جهانی، این تاریخ پایان جنگ سرد و به اصطلاح جهانی‌شدن است که سرفصلی را برای درک تحقق تمام عیار یک سرمایه‌داری نئولیبرال و مقررات‌زدایی‌شده که در سطحی جهانی عمل می‌کند، فراهم کرده است و از سوی دیگر این وضعیت با دقت و توجه‌ای تازه به پرسش‌هایی که مطالعات پسااستعماری مطرح می‌کند، ترسیم می‌شود. این تاریخ آخر، با توجه به مسئله‌ی توسعه در هنر، نقد بیش‌تری به پیشرفت روایت مدرنیستی وارد می‌کند. آن‌چه اکنون مسئله‌ساز می‌شود، محدودیتی روزافزون است در آن‌چه نقد، به‌طرزی جنجالی اما گویا، از آن به عنوان هنر ناتو NATO [محدوده‌ی کشورهای عضو این پیمان] یاد می‌کند.<sup>۳۷</sup> در حقیقت این هنر، مملو از بازخوانی‌ها و گلاویزشدن‌های انتقادی با مدرنیته‌ی غربی از نظر کشف تبارشانشی‌های نوین و روابط فرهنگی مبادله‌ای است. این موضوع موجب ظهور مجموعه‌ی کاملی از مشکلاتی نه چندان کوچک شده که به هیچ وجه هنر معاصر و گفتمان پیرامونش آن را دور نزده‌اند. چرا که با پروژه‌های روبه‌رو هستیم نباید آن را نه با بت‌انگاری از تفاوت‌ها که دیگری اصیل را در حالی تقدیس می‌کند که هویت خود را دست‌نخورده نگه داشته اشتباه گرفت و نه با گلابه‌ای که مدرنیته‌ی غربی را به عنوان منبع تمام گرفتاری‌های حال حاضرمان محکوم می‌کند و در نتیجه این سوتفاهم باعث شود تا از تمام تلاش‌ها برای کنار گذاشتن تمایزی بیش از اندازه

ساده میان «غرب و سایرین»، برای رسیدن به تاریخ‌نگاری‌های پیچیده‌تر و آگاه به تضادها عقب‌نشینی کنیم.

همان‌طور که آندریاس هیسین تأکید می‌کند،<sup>۳۸</sup> حتی استعاره‌ی «میان‌رو بودن» با نظریه‌ای که به نظر می‌رسد کنج عافیتی برای خود ایجاد کرده تا حدی گمراه‌کننده به نظر می‌رسد زیرا این نظریه القاء می‌کند در آن میانه، فرهنگ‌های ملی پایداری وجود دارند که چنین موضع «بینابینی» می‌تواند ایجاد شود. با این حال، در تکمیل بحث باید گفت که گفت‌وگوی شتاب‌زده‌ی «جریان جهانی» که احتمالاً در همه‌ی فرهنگ‌ها به یک اندازه نفوذ می‌کند، همان‌گونه که هیسین به درستی اضافه می‌کند، نامناسب و ناکافی نیز هست. این نوع گفت‌وگو، با توجه به سرمایه‌های مالی، از پیش به یک سمت خاص متمایل است و جریان‌هایی نامتقارن‌اند که به هیچ وجه به صورت مساوی پیش نمی‌روند؛ علاوه بر این، همه‌ی ما با توجه به تجربه‌ی بحران‌های سال‌های اخیر به خوبی می‌دانیم که این جریان‌ها هم‌چنین می‌توانند شکست بخورند. طبق گفته‌ی هیسین، ایده‌ی جریان جهانی، به عنوان یک استعاره‌ی فرهنگی، فرض می‌کند که همه‌ی تفاوت‌ها را تکنولوژی‌های ارتباطی نوین از بین برده‌اند و این موضوع باعث شده همه چیز بدون تبعیض در دسترس باشد. اما نباید از این شرایط تکنولوژیکی فوراً کارکرد اجتماعی و فرهنگی‌اش را نتیجه بگیریم. اصطلاحاتی مانند ترجمه<sup>۳۹</sup> و از آن خودسازی در این بستر، با در نظر گرفتن ویژگی هر متن درگیر در این فرایند، بسیار امیدوارکننده خواهند بود. بدون این‌که از این واقعیت غافل شویم که در چنین روندی، چه ترجمه و چه از آن خودسازی، مواد خام و اولیه و بسترها بدون تغییر باقی نمی‌مانند.<sup>۴۰</sup>

هنر معاصر، تا جایی که به بررسی شرایط و جوانب ترجمه و از آن خودسازی مرتبط است، به همان اندازه که مقابل ایده‌ی محافظه‌کارانه‌ی فرهنگ‌های بسته قرار می‌گیرد، مقابل ایده‌ی نئولیبرال از فرهنگی جهانی نیز، که امروز در حال تحقق است، قرار می‌گیرد. پروژه‌ی معاصر، بیش‌تر از این‌که ترجمه‌ای «بین فرهنگی» باشد، در مورد یک فرهنگ ترجمه است که در آن عام‌گرایی (Univer-salism) مدرنیته به تنهایی دارای آینده‌ای است که به فراتر از سیطره‌ی غربی اشاره دارد. با این روش می‌توان فهمید که حتی این آخرین تحول در هنر، در خدمت دریافتی از زمان حال است که بی‌مکان و بی‌زمان نیست و صراحتاً حال را با ویژگی جغرافیایی، فرهنگی و تاریخی‌اش می‌سازد.

در خاتمه: هیچ یک از سه تاریخ ذکرشده جدایی هنر معاصر از

تاریخ را اثبات نمی‌کنند. به نظر می‌رسد امروز هنرمندان خواسته‌اند تا بر این سؤال آشکارا وجودی که آیا پیشرفتی وجود دارد یا نه، فائق آیند. هر سه تاریخ کمابیش نشان از سه روش متفاوت برای بررسی مجدد این سؤال دارند، بدون آن‌که لزوماً بر استعاره‌ی پیشروی خطی تکیه کنند.<sup>۴</sup> این بازاندیشی نه تنها در درگیری انتقادی با مدل‌های مدرن از تاریخ و پیشرفت رخ می‌دهد، بلکه با پتانسیل مدرنیته برای روشننگری نیز پیوند دارد و هم‌چنین باید آن را به عنوان چیرگی و شوریدن بر خود انتقادی مدرنیته نیز در نظر گرفت. به‌طور قابل ملاحظه‌ای، این امر به ویژه در تازه‌ترین تحولاتی که در هنر معاصر ذکر شد آشکار می‌شود، چرا که با توجه به عدم همزمانی جهانی و ویژگی محلی مدرنیته‌های در حال پدیداری، این سؤال مطرح است که چه چیزی آن‌ها را به هم وصل می‌کند. به عبارت دیگر، گشودن مفهوم مدرنیته به خودی خود، ما را وادار می‌کند تا با وظیفه‌ی به مفهوم در آوردن مدرنیته مواجه شویم. از این رو، هنر معاصر به مدرنیته به گونه‌ای ارجاع نمی‌دهد که گویی پروژه‌ی مدرن به اتمام رسیده. هنر معاصر کارش با مدرنیته به گونه‌ای تمام نمی‌شود که همه چیزهای مرتبط با آن را بتواند کنار بگذارد. دقیق‌تر آن است که بگوییم حال هنر معاصر، مدرنیته‌ای است که خود به طرزی ناقدهانه تغییر ماهیت می‌دهد و بدین‌ترتیب مدرنیته‌ای است که باید ناتمام تصور شود.

## ارجاعات

۱. Paul Valéry, *Idee Fixe: The Collected Works of Paul Valéry*, vol. 5. 1 (New York: Bollingen Foundation, 1965), 57–58.

نقل قول از:

Jacques Derrida, "Qual Quelle: Valéry's Sources," in *The Derrida Reader: Writing Performances*, ed. Julian Wolfreys (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998), 220.

۲. این وضعیت در روان‌کاوی و فلسفه با عبارت *Idee fixe* [فکر ثابت] تفهیم می‌شود.م.

۳. Derrida, "Qual Quelle," 220.

۴. پل والری مفهوم خاص و نامتعارفی را که *Implex* می‌نامد، چون قدرت دگرگونی برای تغییر در قابلیت‌های عملکردی افراد تشریح می‌کند. توسعه‌ی ظرفیت‌های انسانی، پیشرفت مهارت‌های گوناگون، سازگاری با یک محیط معین در مسیر بلوغ و یادگیری، هم‌چنین شناخت از تقسیم وظایف و تخصص ظرفیت‌های ذهنی که به‌طور سنتی به عنوان قابلیت‌ها و قوای ذهنی شناخته می‌شوند، همگی وارد اندیشه‌ی پشت این مفهوم که والری به کار بُرد می‌شوند و آن را دارای یک گفتمان عملکرد محور می‌کنند که در اندام‌ها، رسانه یا به واسطه‌ی ابزارها (مثل نوشتن) شکل می‌پذیرد.م.

۵. Dietmar Dath and Barbara Kirchner, *Der Implex: Sozialer Fortschritt*; ۵ (Geschichte und Idee (Berlin: Suhrkamp, 2012).

۶. نگاه کنید به:

Boris Groys, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie* (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), 38–41.

۷. زیست‌جهان (Lifeworld) اصطلاحی پیچیده و چالش‌برانگیز است که نخستین بار هوسرل آن را در دست‌نوشته‌هایش در سال ۱۹۱۷ به کار برد. در یک فهم عام و کلی زیست‌جهان به معنای جهان تجربه‌ی روزمره، جهان واقعی و انضمامی و هم‌چنین جهانی مشترک با حضور سوژه‌های دیگر و جهانی فرهنگی است. هرچند ساده‌سازی مفهوم زیست‌جهان مفید نیست چرا که هوسرل خود زیست‌جهان را در معانی متفاوتی به کار برده است و در مواقعی بر طبیعت ماقبل نظری زیست‌جهان تأکید می‌کند. از این‌رو زیست‌جهان را می‌توان جهانی ادراکی دانست که توسط همه‌ی سوژه‌های طبیعی و بهنجار درک می‌شود.م.

۸. Immanence یا درون‌ماندگاری در این‌جا به یک وضعیت فلسفی اشاره دارد که تجربه‌ی انسانی را تنها منبع نهایی تأیید و اثبات واقعیت می‌داند و بر خودبستگی انسان به عنوانی معیاری برای تمام واقعیت پافشاری می‌کند.

۹. نگاه کنید به:

the introduction by Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle to their e-flux reader *What Is Contemporary Art?* (Berlin: Sternberg, 2010), 6–9, esp. 7.

۱۰. Hans Ulrich Gumbrecht, "Die Gegenwart wird (immer) breiter," in *Präsenz* (Berlin: Suhrkamp, 2012), 66–87.

۱۱. Chronotope یا «پیوستار زمانی-مکانی» در نظریه‌ی ادبیات و فلسفه‌ی زبان، چگونگی بازنمایی پیکربندی‌های زمان و مکان در زبان و گفتمان است و به پیوند ذاتی روابط زمانی و مکانی‌ای اشاره دارد که به شیوه‌ای هنرمندانه در زبان و ادبیات بیان می‌شود. این لفظ را میخائیل باختین، فیلسوف و محقق ادبیات روسی، مطرح کرد و او آن را به گونه‌های مختلفی به کار برد، جایی به عنوان یک موتیف، یک تصویر یا یک صحنه‌پردازی. به بیان ساده، کرونوتوپ فضا و مکان مناسب را برای شکل‌گیری رخدادها ایجاد می‌کند و این رخدادها به کمک نشانه‌های زمانی، قابلیت بازنمایی پیدا می‌کنند.

۱۲. Gumbrecht, "Die Gegenwart wird (immer) breiter," esp. 70.

۱۳. Ibid., 69.

۱۴. اضطراب تأثیر (The anxiety of influence) نظریه‌ای است در نقد شعر متأثر از نظریه‌ی عقده‌ی ادیپ فروید که در دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی هارولد بلوم، منتقد ادبی امریکایی، آن را مطرح کرد. بلوم معتقد است که هر شاعر بزرگی یک اتفاق بزرگ و شاهدهی بر چرخشی بزرگ در تاریخ بشری است و شاعران پس از او ناچارند تا به واسطه‌ی آن شاعر بزرگ با آن اتفاق ارتباط برقرار کنند. این ارتباط برای شاعران پسین موقعیت پارادوکسیکالی ایجاد می‌کند، اگر اتفاق بزرگ را نقل قول کنند واجد اصالت نخواهد بود و جز این هم حامل واقعیتی نخواهد بود و همین امر شاعران پسین را تحت سلطه‌ی تأثیر شاعران بزرگ پیشین می‌کند. بلوم این موقعیت را با استفاده از رابطه‌ی پدر و پسر تشریح می‌کند. پسر برای جدا شدن از سلطه و تصاحب مایملک پدر باید راهکاری بیندیشد و این اضطراب تأثیر که در نتیجه‌ی چنین سلطه‌ای ایجاد شده است باعث می‌شود مکانیسم‌های دفاعی شکل بگیرد. و این مکانیسم‌های دفاعی با دست‌کاری آثار خلق‌شده‌ی گذشته و قالب‌ریزی مجدد آن‌ها نمود پیدا می‌کند.

۱۵. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

۱۶. نگاه کنید به:

Alain Ehrenberg, *The Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2009).

۱۷. Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (New York: Verso, 2006).

۱۸. با توجه به این نکته که مفهوم سوژه (Subject) در تفاسیر مختلف اجتماعی و فلسفی و... بسط پیدا می‌کند و می‌تواند از ایده‌ی هستی‌شناسانه‌ی ذهن و عقلانیت یا برعکس از ایده‌ی بدن و امیال مربوط به آن تا یک وضعیت کاملاً گفتمانی یا نشانه‌شناختی گسترده شود، سوژه شدن (Subjectivation)، فرایند شکل‌گیری و تولید سوژه، در نتیجه و تحت تأثیر عوامل مختلف سیاسی، اجتماعی، فردی و... است.

۱۹. Ève Chiapello, "Evolution and Cooptation: The 'Artist Critique' of Management and Capitalism," *Third Text* 18, no. 6 (2004): 585–94.

۲۰. Constellation در فارسی عموماً «منظومه» ترجمه شده است اما از آن‌جا که منظور از این واژه عناصری (فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، تاریخی و...) است که با یک سری خطوط فرضی یا تصادفی به هم پیوند پیدا کرده و ساختار، وضعیت یا حوزه‌های را می‌سازند، از همان معادل اصلی یعنی صورتفلکی استفاده کردم.

۲۱. نگاه کنید به:

Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007).

۲۲. در این زمینه نگاه کنید به:

Andreas Reckwitz, "Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse," in *Kreation und Depression*, ed. Christoph Menke and Juliane Rebentisch (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010), 98–117, esp. 100.

۲۳. Boris Groys, "Comrades of Time," in *What Is Contemporary Art?*, 32.

۲۴. Giorgio Agamben, "What Is the Contemporary?," in *What Is an Apparatus and Other Essays* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 39–54.

Suhrkamp, 2003), published in English as *Aesthetics of Installation Art*, trans. Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson (Berlin: Sternberg, 2012).

۳۳. این بحث را این‌جا ببینید:  
Christoph Menke and Juliane Rebentisch, eds., *Kunst—Fortschritt—Geschichte* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006).

۳۴. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, ed. and trans. Gabriel Rockhill (London: Bloomsbury Academic, 2013), 20.

۳۵. برای این صورت‌بندی نگاه کنید به:  
Agamben, "What Is the Contemporary?," 52.

۳۶. Gumbrecht, "Die Gegenwart wird (immer) breiter," 69–70.

۳۷. Medina, "Contemp(t)orary Art: Eleven Theses," 17.

۳۸. Andreas Huyssen, "Shadow Play as Medium of Memory," in Nalini Malani: *In Search of Vanished Blood*, ed. dOCUMENTA (13) (Ostfildern: Cantz, 2012), 49.

۳۹. به‌نظر می‌رسد مفهوم ترجمه Translation در نظر ریبتیش، به آرای بنیامین و به دنبال آن دریدا از ترجمه مرتبط باشد که در تضاد با دیدگاهی سنتی که ترجمه را کنشی رو به زوال می‌دانست، آن را رابطه‌ای دوجانبه و خویشاوندی بین زبان‌ها می‌دانند. متن در این بستر فکری ناپایدار و پدیده‌ای در حال زایش است و این متن اصلی است که ترجمه را طلب می‌کند و دین متقابلی بین متن اصلی و متن ترجمه وجود دارد.

۴۰. Huyssen, "Shadow Play as Medium of Memory," 49–50.

۴۱. ضرورت چنین بازاندیشی‌ای امروز با توجه به بحران‌های موجود در حوزه‌های اقتصادی و بوم‌شناسی تقویت شده است. هم‌چنین نگاه کنید به:  
Claus Offe, "Was (falls überhaupt etwas) können wir uns heute unter politischem 'Fortschritt' vorstellen?," in *WestEnd: Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 2 (2010): 3–14.

Cuahtémoc Medina, "Contemp(t)orary: Eleven Theses," in *What Is Contemporary Art?*, 11–12.

۲۴. آدورنو در تضاد با ایده‌ی پوزیتیویستی از پیشرفت، نقد والتر بنیامین را که پیشرفت، همان‌طور که در ذهن سوسیال دموکرات‌ها تصویر شد، در وهله‌ی اول پیشرفت خود نوع بشر است (و نه تنها پیشرفت تکنولوژیک و ترقی توانایی انسان)، توسعه داد و معتقد بود نباید تصور کرد که پیشرفت به این معناست که بشریتی از پیش وجود داشته و بنابراین می‌تواند پیشرفت کند، بلکه پیشرفت در درجه‌ی اول برپایی بشریت است و ایده‌ی تاریخ جهانی تنها تا زمانی امکان‌پذیر است که فرد به توهمی از یک بشریت از پیش موجود، متحد در ذات خود و به عنوان یک کل واحد که رو به جلو حرکت می‌کند، باور داشته باشد.

Theodor W. Adorno, *History and Freedom*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge: Polity, 2006), 4.

۲۸. در مورد خوانش مرتبط با آدورنو نگاه کنید به:

On the respective reading of Adorno, see Albrecht Wellmer, "Adorno, die Moderne und das Erhabene," in *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 178–203, esp. 186 و هم‌چنین نگاه کنید به:

Wolfgang Iser, "Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen," in *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, ed. Christine Pries (Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1989), 185–213.

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 197.

۳۰. نگاه کنید به:

Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley: University of California Press, 1995), 116–47.

۳۱. نگاه کنید به:

Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung: Zum Begriff ästhetischer Rationalität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 319–20.

۳۲. برای بحث پیش‌تر در این مورد رجوع کنید به:

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt am Main:



ماهنامه الکترونیکی زمینة

اسفند ۱۴۰۰، شماره: ۲۱۰

صاحب امتیاز و مدیرمسئول

محمد مهمانچی

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

سر دبیر

شورای سردبیری زمینة

مترجم

شیوا یوردخانی

ویراستار

دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

روابط عمومی و دبیر اجرایی

فریده ابطحی

دبیر رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نوذری

مدیر فناوری

پرهام مرادی

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

مشاور بازاریابی

آناهیتا علیمی

دستیاران اجرایی

کیانا ابریشمی، هلیا رضایی، محسن توکلی

مدیر پلتفرم آفلاین

نازنین فتاحی

تولید محتوا

نگار کریم‌خانی

مالتی مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

احسان آقایی، هویار اسدیان، امیر بهادر بهمنی، حمید خداپناهی، آریین قویدل،

کیارش علیمی، آریا کسایی، مینو عمادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری

و استودیو طبل.

(به ترتیب حروف الفبا)

• تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینة به پلتفرم زمینة تعلق دارد.

• نقل و باز نشر مطالب زمینة با ذکر منبع آزاد است.

• محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینة نیست.

