نگاه‌خانه

آرت‌بازل قطر؛ بازنویسی نقشه بازار نوظهور خاورمیانه یا نمایشی نوین از اگزوتیسیسم

مریم اسفندیاری
پژوهشگر و نویسنده

افتتاح آرت‌بازل در قطر را نمی‌توان صرفا گسترش جغرافیایی یک برند هنری دانست؛ این رویداد نشانه جابه‌جایی مهمی در نقشه قدرت بازار جهانی هنر است. ورود آرت‌بازل به دوحه، در زمانی که خاورمیانه به‌عنوان یکی از «بازارهای نوظهور» در اقتصاد هنر شناخته می‌شود، پرسش‌هایی اساسی درباره نسبت میان سرمایه، هویت فرهنگی و بازنمایی «دیگری» پیش می‌کشد. آیا آرت‌بازل قطر تثبیت جایگاه منطقه در شبکه جهانی هنر است؟ یا بازتولید نوعی اگزوتیسیسم کنترل‌شده در قالبی تازه و مجلل؟ و جایگاه ایران به عنوان یکی از مهم‌ترین خالقان هنر مدرن و معاصر منطقه، با نقش غایبِ حاضر در این جغرافیای جدید چه گونه‌ای از مواجهه با انتظارات جهانی را طرح می‌کند؟ در ادبیات اقتصاد هنر، «بازار نوظهور» به مناطقی اطلاق می‌شود که به واسطه رشد اقتصادی، سرمایه‌گذاری فرهنگی و توسعه زیرساخت‌های هنری، به تدریج وارد شبکه جهانی مبادله هنر می‌شوند. چین، هند، برزیل و اخیرا خاورمیانه نمونه‌های شاخص این روند بوده‌اند. قطر طی دو دهه گذشته سرمایه‌گذاری عظیمی در زیرساخت‌های فرهنگی انجام داده است: تأسیس موزه‌های شاخص، خرید آثار در سطح کلکسیون‌های جهانی، راه‌اندازی برنامه‌های تبادل فرهنگی و اکنون میزبانی آرت‌بازل. این اقدامات صرفا فرهنگی نیستند؛ آنها بخشی از استراتژی تنوع‌بخشی اقتصادی در دوران پس از نفت‌اند. هنر در اینجا نه حاشیه، بلکه بخشی از اقتصاد ملی و دیپلماسی بین‌المللی است. می‌توان گفت قطر در حال تبدیل سرمایه اقتصادی به سرمایه نمادین است و میزبانی آرت‌بازل اجازه می‌دهد در «میدان جهانی هنر» جایگاهی تثبیت‌شده به دست آورد؛ میدانی که در آن اعتبار، شبکه و مشروعیت اهمیت اساسی دارند. آرت‌بازل یکی از معتبرترین پلتفرم‌های بازار هنر معاصر است. حضور آن در هر شهر به معنای اتصال مستقیم آن شهر به شبکه‌ای از گالری‌های ممتاز، کلکسیونرهای بین‌المللی و رسانه‌های تخصصی است. بنابراین ورود این برند به قطر را می‌توان انتقال بخشی از «مرکز» به «پیرامون» دانست. اما این انتقال ساده نیست. بازار جهانی هنر همچنان ساختاری نابرابر دارد؛ نیویورک، لندن، پاریس و هنگ‌کنگ گره‌های اصلی آن هستند. آرت‌بازل قطر بیش از آنکه مرکز جدیدی بسازد، شبکه موجود را به جغرافیایی تازه گسترش می‌دهد. این تمایز مهم است؛ اینکه دوحه به قطب تولید معنا تبدیل می‌شود یا صرفا به محل گردش سرمایه، وابسته به تحلیل‌هایی خواهد بود که دیر یا زود «میزبان بازار» هنر بودن را از «تولیدکننده گفتمان» جدا کند. این امر به صورت مستقیم می‌تواند از رویکردهای کیوریتوری، شرکت‌کنندگان و آمارهای اقتصادی این رویداد استنباط شود.

آینده این پروژه به چند عامل بستگی دارد:

- میزان حضور و قدرت گالری‌های منطقه‌ای
- امکان تولید گفتمان مستقل درباره هنر عرب و خاورمیانه
- تعادل میان بازار و برنامه‌های پژوهشی
- آزادی بیان و تنوع دیدگاه‌ها.

خطری جدی که تولید گفتمان در این منطقه را تهدید می‌کند، مسئله اگزوتیسیسم است. اگزوتیسیسم در سنت شرق‌شناسی ادوارد سعید، به فرایندی اشاره دارد که در آن «شرق» به‌عنوان تصویری جذاب، متفاوت و رازآلود برای مصرف غرب ساخته می‌شود. در بازار هنر معاصر، این منطق به شکل پیچیده‌تری بازتولید می‌شود. کنترل در اینجا از طریق سازوکارهای انتخاب گالری‌ها، کیوریتوری، سیاست‌های نمایش و منطق سرمایه اعمال می‌شود. هنرمند مجاز است انتقادی باشد، اما نه تا حدی که نظم نهادی را مختل کند. هنر خاورمیانه‌ای زمانی بیشترین توجه را جلب می‌کند که با روایت‌هایی از جنگ، هویت، بدن زن، مهاجرت یا سنت درگیر باشد؛ موضوعاتی که برای مخاطب جهانی آشنا اما همچنان «دیگرگونه» هستند.

در این چارچوب، آرت‌بازل قطر با دو امکان متضاد روبه‌رو است:

۱. ایجاد فضایی که تنوع واقعی و پیچیدگی هنر منطقه را نشان دهد؛

۲. یا تقویت نوعی ویترین لوکس از «تفاوت فرهنگی» که با انتظارات بازار جهانی همسو است.

آرت‌بازل قطر را نمی‌توان جدا از سیاست فرهنگی این کشور تحلیل کرد. هنر در اینجا بخشی از قدرت نرم است؛ ابزاری برای بازتعریف تصویر منطقه در عرصه جهانی. خاورمیانه دهه‌ها با روایت‌های بحران و بی‌ثباتی شناخته شده است. برگزاری یک رویداد هنری در سطح آرت‌بازل، تلاشی برای تغییر این روایت است؛ ارائه تصویری از ثبات، مدرنیته و مشارکت جهانی. از دیگر سو، نمی‌توان منکر این شد که چنین رویدادهایی فرصت‌های واقعی برای هنرمندان منطقه فراهم می‌کنند: دسترسی به شبکه‌های جهانی، افزایش فروش، حضور در مجموعه‌های معتبر و گسترش مخاطبان. در این چشم‌انداز، جایگاه ایران پیچیده و چندلایه است. ایران از دهه ۱۹۵۰ به این سو یکی از مهم‌ترین کانون‌های هنر مدرن در خاورمیانه بوده است؛ از جنبش سقاخانه تا هنر مفهومی و ویدئوآرت معاصر. هنرمندان ایرانی در دهه‌های اخیر در بی‌نال‌ها، موزه‌های معتبر و بازار حراجی‌های منطقه‌ای حضور چشمگیری داشته‌اند. با این حال، ساختارهای اقتصادی و محدودیت‌های سیاسی، امکان تبدیل این سرمایه فرهنگی به زیرساخت پایدار بازار را کاهش داده‌اند. در حالی که کشورهایی همچون امارات و قطر با جذب سرمایه بین‌المللی و برندهای جهانی در حال تثبیت جایگاه نهادی خود هستند، ایران بیشتر به‌عنوان «تولیدکننده هنرمند» در شبکه جهانی شناخته می‌شود تا «میزبان بازار».

این وضعیت نوعی «حضور از راه دور» ایجاد کرده است؛ آثار هنرمندان ایرانی در بازارهای منطقه‌ای و جهانی گردش می‌کنند، اما زیرساخت‌های داخلی کمتر به شبکه‌های بین‌المللی متصل‌اند. بنابراین در رویدادهایی مانند آرت‌بازل قطر، ایران اغلب از طریق هنرمندان و گالری‌های پراکنده حاضر است، نه به‌عنوان یک قطب نهادی. البته هنر ایران نیز مانند دیگر عرصه‌های هنری منطقه، در معرض منطق اگزوتیسیسم قرار گرفته است. این امر لزوما از عدم کیفیت دیگر آثار ناشی نمی‌شود، بلکه بازتابی از انتظارات بازار جهانی است.

برای ایران، حضور غیرمستقیم در آرت‌بازل قطر می‌تواند فرصتی برای بازتعریف جایگاه خود باشد؛ نه صرفا به‌عنوان سوژه بحران، بلکه به‌عنوان بخشی از گفتمان منطقه‌ای هنر معاصر. زیرا ایران در این میان موقعیتی متفاوت دارد؛ سرمایه نمادین تاریخی و تولید هنرمند قوی، اما محدودیت در جذب سرمایه و برندسازی نهادی.

آرت‌بازل قطر را می‌توان در دو سطح خواند. در سطح نخست، این رویداد گامی مهم در تثبیت خاورمیانه به‌عنوان بازیگری جدی در بازار جهانی هنر است. اتصال دوحه به شبکه آرت‌بازل، سرمایه نمادین عظیمی تولید می‌کند و می‌تواند زیرساخت‌های حرفه‌ای منطقه را ارتقا دهد. در سطح دوم، این پروژه آزمونی برای بازارهای نوظهور است: آیا می‌توانند بدون گرفتارشدن در دام اگزوتیسیسم کنترل‌شده، صدایی مستقل و پیچیده از خود ارائه دهند؟ اگر هنر منطقه صرفا به‌عنوان «دیگری جذاب» دیده شود، جایگاه آن همچنان وابسته خواهد بود. اما اگر بتواند از طریق این پلتفرم جهانی، روایت‌های چندلایه، انتقادی و فرمال را تثبیت کند، آرت‌بازل قطر می‌تواند نقطه عطفی در جابه‌جایی واقعی مرکز و پیرامون باشد. جایگاه ایران در این معادله، نه در حاشیه مطلق و نه در مرکز کامل است؛ در موقعیتی میانی قرار دارد، با سرمایه فرهنگی بالا و زیرساخت نهادی محدود. نحوه تعامل هنرمندان، گالری‌ها و سیاست‌گذاران ایرانی با این جغرافیای تازه تعیین خواهد کرد که آیا ایران صرفا «غایب حاضر» باقی می‌ماند یا به بازیگری فعال در میدان منطقه‌ای بدل می‌شود و در نهایت، مسئله نه خود آرت‌بازل، بلکه نحوه استفاده از آن است. بازارهای نوظهور می‌توانند یا در شبکه موجود ادغام شوند یا با بازتعریف قواعد بازی، میدان تازه‌ای بسازند؛ قطر اکنون در آستانه این انتخاب تاریخی ایستاده است.

۱. اثر لوچه اشمیت کلوینس، نقاش آلمانی. ۲. اثر محمود یزدانی. ۳. اثر مکتب شیراز، حدود ۱۵۲۰ م، دوره صفوی ایران

کنش هنری که امکان اندیشیدن را گسترش دهد، نه آنکه آن را ببندد، در زمانه بحران واجد معناست

وضعیت انسان، وضعیت هنرمند

تأملی بر نقش کنش هنری در بزنگاه‌های اجتماعی، سیاسی و البته تاریخی

حسین کنجی

«هنرمند نمی‌تواند خود را از رنج زمانه‌اش جدا کند؛ اگر چنین کند، از هنر نیز جدا شده است»
آلبر کامو

پرسش از «وضعیت هنرمند» همواره ناگزیر به پرسش از «وضعیت انسان» گره خورده است. نه از سر استعاره‌ای شاعرانه، بلکه به‌مثابه مسئله‌ای تاریخی، اجتماعی و معرفت‌شناختی. هنرمند، برخلاف تصور رمانتیک دیرپا، نه نابغه‌ای منزوی و مستقل از جهان است و نه صرفا آینه‌ای منفعل که بازتاب‌دهنده رخدادهای بیرونی باشد. این دوگانه ساده‌ساز، اگرچه در روایت‌های رایج تاریخ هنر تکرار شده، در بزنگاه‌های اجتماعی فرو می‌ریزد؛ همان لحظاتی که جامعه در وضعیت تعلیق، خشونت، فروپاشی یا بازتعریف هنجارها قرار می‌گیرد. فرض بنیادین این یادداشت بر آن است که کنش هنری در بزنگاه‌ها نه می‌تواند به انفعال پناه ببرد و نه مجاز است به اکت‌های زودگذر و واکنشی فروکاسته شود. مسئله، حفاظت از حقیقت است؛ اما حقیقتی که تنها در سایه استقلال هنر امکان ظهور می‌یابد.

هنرمند در میدان: نه آینه، نه نابغه

پی‌یر بوردیو در تحلیل میدان تولید فرهنگی نشان می‌دهد که اثر هنری نه حاصل اراده فردی ناب، بلکه محصول کنش در میدانی متشکل از نهادها، روابط قدرت، سرمایه‌های نمادین و قواعد درونی است. او تصریح می‌کند که برای فهم هنر باید «شرایط اجتماعی تولید اشیائی که به‌مثابه آثار هنری شناخته می‌شوند» را تحلیل کرد. در این چارچوب، هنرمند همواره در موقعیتی میان خودمختاری و دگرمختاری قرار دارد؛ میان فشارهای بیرونی جامعه و تلاش برای حفظ منطق درونی هنر. هاوارد بکر نیز با مفهوم «جهان‌های هنر» این تصور فردگرایانه را به چالش می‌کشد و تأکید می‌کند که هر اثر هنری نتیجه همکاری شبکه‌ای از کنشگران است؛ از هنرمند و کیوریتور تا منتقد، نهاد نمایش و مخاطب. در بزنگاه‌های اجتماعی، این شبکه دستخوش تنش می‌شود: نهادها عقب می‌نشینند، بازار دچار اختلال می‌شود و از هنرمند انتظار موضع‌گیری اخلاقی یا سیاسی می‌رود. در چنین شرایطی، دو خطر هم‌زمان پدیدار می‌شود: انفعال و از سوی دیگر، فروکاست هنر به واکنش فوری. انفعال، به تعبیر دورکیمی، خلأ کارکردی ایجاد می‌کند؛ زیرا جامعه در وضعیت آنومی نیازمند سازوکارهای معنابخش است. اما واکنش شتاب‌زده نیز می‌تواند هنر را به ابزار تبلیغ یا شعار تقلیل دهد و استقلال آن را از میان ببرد.

حقیقت، استقلال و اخلاق کنش هنری

والتر بنیامین در مقاله مشهور «نویسنده به‌مثابه تولیدکننده» هشدار می‌دهد که مسئله تنها محتوای سیاسی اثر نیست، بلکه نسبت آن با دستگاه تولید و بازتولید اهمیت دارد. او می‌نویسد نویسنده یا هنرمند کنشگر کسی نیست که صرفا پیام «درست» را منتقل کند، بلکه کسی است که خود دستگاه تولید را دگرگون می‌کند. این تمایز برای هنرهای تجسمی نیز صادق است؛ کنش هنری زمانی واجد بُعد انتقادی است که شیوه دیدن، نمایش و ادراک را تغییر دهد، نه آنکه صرفا به بازنمایی مستقیم واقعه بسنده کند. ژاک رانسیر این بحث را در سطح سیاست ادراک بسط می‌دهد. به نظر او، سیاست هنر در «توزیع امر محسوس» نهفته است؛ در اینکه چه چیزی دیده و شنیده می‌شود و چه چیزی از میدان ادراک حذف می‌شود. از این منظر، استقلال هنر نه به معنای بی‌تفاوتی، بلکه شرط امکان مداخله واقعی است. هنری که استقلال خود را از دست می‌دهد، توان بازآرایی نظم ادراکی را نیز از کف می‌دهد. در همین نقطه است که اختلاف میان طرفداران هنرمند واکنشی و کسانی که به هنر اعتبار بیش از واکنش سریع داده و هنر را بالاتر از رویکردهای صرفا اجتماعی و سیاسی می‌دانند، سر باز می‌کند. شاملو با تأکید بر اخلاق زمانه، بی‌طرفی را در وضعیت ناعادلانه ناممکن می‌دانست و می‌گفت «انسان، دشواریِ وظیفه است». اما در مقابل، نسبت به هنر واکنشی و شعارزده بدبین بود و بر فاصله انتقادی و تأمل روشنفکرانه پای می‌فشرد. این تنش، اگرچه ظاهرا حل‌نشدنی است، در سطح نظری به یک پرسش مشترک می‌رسد: چگونه می‌توان هم در زمانه ایستاد و هم اسیر زمانه نشد؟ انقلاب فرانسه نمونه‌ای کلاسیک از لحظه‌ای است که هنرهای تجسمی به‌طور مستقیم در خدمت بازتعریف نظم اجتماعی قرار گرفتند. ژاک لویی داوید نه‌تنها نقاش انقلاب، بلکه کنشگری سیاسی بود که در تولید اسطوره‌های بصری جمهوری نقش ایفا کرد. پژوهش‌ها درباره لویی داوید نشان می‌دهد که چگونه نقاشی، مجسمه‌سازی و آیین‌های عمومی در این دوره به ابزار سازماندهی احساس جمعی بدل شدند. با این حال، همین پیوند تنگاتنگ هنر و سیاست، داوید را در معرض اتهام وابستگی به قدرت قرار داد؛ اتهامی که تا پایان عمر گریبان‌گیر او بود. فروریختن دیوار برلین در ۱۹۸۹ نیز بزنگاهی مشابه اما با منطق متفاوت بود. پژوهش‌ها درباره آثار آنوریل آیزمن نشان می‌دهد که هنر آلمان شرقی پیش از فروپاشی نیز کاملا منزوی نبود و دیوار، برخلاف روایت رایج، نفوذپذیرتر از آن بود که تصور می‌شود. پس از فروپاشی، مسئله اصلی نه آزادی ناگهانی، بلکه بازنویسی تاریخ هنر و جابه‌جایی میدان قدرت بود. بسیاری از هنرمندان شرق، ناگهان خود را در میدانی یافتند که قواعدش را نساخته بودند و ارزش‌گذاری‌هایش از بیرون تحمیل می‌شد. این گونه تجربه‌ها برای جامعه ایران که با التهابات اجتماعی پی‌درپی روبه‌رو است، واجد اهمیت مضاعف است. خشونت، دوپارگی اجتماعی و بحران معنا در سال‌های اخیر، شباهت‌هایی ساختاری با هر دو لحظه تاریخی دارد: از یک سو انرژی انفجاری جنبش‌های اجتماعی و از سوی دیگر، تعلیق و سردرگمی پسافروپاشی. در چنین شرایطی، انتظار از هنرمند برای موضع‌گیری سریع، هم‌زمان با خطر حذف، سانسور یا مصادره معنا همراه است.

انفعال به‌مثابه خطر اصلی

اگر در این میان دشمن مشترکی وجود داشته باشد، انفعال است. انفعال نه‌تنها به‌معنای سکوت فردی، بلکه به‌صورت نهادی نیز بروز می‌کند: تعطیلی فضاهای گفت‌وگو، تعلیق نمایش و عقب‌نشینی نهاد هنر در بزنگاه‌ها. چنین وضعیتی به چندپاره‌شدن می‌انجامد؛ زیرا جامعه یکی از معدود عرصه‌های تولید معنا را از دست می‌دهد. اما مقابله با انفعال لزوما به معنای کنش مستقیم یا پیام‌محور نیست. آنچه از دل نظریه‌های بنیامین و رانسیر برمی‌آید، ضرورت تغییر سطح مداخله است؛ از سطح پیام به سطح ساختار ادراک. در این معنا، کنش هنری می‌تواند با بازآرایی روایت، ایجاد وقفه یا حتی با سکوتی معنادار، به حفاظت از حقیقت بپردازد. آیا انتخاب سکوت و خاموشی را باید نوعی انفعال دانست یا اینکه در پس این سکوت و خاموشی نوعی ماشین تولید و ریل‌گذاری سیستم حفاظت از حقیقت برقرار و فعال است؟ یا سکوت و خاموشی معنای سکوت و خاموشی واقعی دارد؟ پاسخ به این پرسش که هنرمند در بزنگاه‌های اجتماعی چه باید بکند، اگر به نسخه‌نویسی اخلاقی فروکاسته شود، از پیش شکست خورده است. تاریخ هنر و نظریه اجتماعی نشان می‌دهد که «باید»های صریح، اغلب یا به انفعال منتهی می‌شوند یا به شعار. آنچه امکان کنش معنادار را فراهم می‌کند، نه دستورالعمل، بلکه تعیین سطح مداخله است. در لحظات بحران، جامعه با فروپاشی نظام‌های معنایی مواجه می‌شود. امیل دورکیم این وضعیت را آنومی می‌نامد؛ وضعیتی که در آن قواعد مشترک تضعیف شده و فرد با نوعی سرگردانی اخلاقی روبه‌رو است. در چنین شرایطی، هنر می‌تواند یکی از معدود عرصه‌هایی باشد که امکان بازسازی معنا را فراهم می‌کند؛ نه از طریق تحمیل هنجار، بلکه با بازنمایی شکاف‌ها، تعلیق‌ها و تناقض‌ها. این کارکرد، نه در سطح پیام‌های مستقیم، بلکه در سطح ساختار اثر و شیوه ادراک آن رخ می‌دهد. والتر بنیامین در تمایزگذاری بنیادین خود، یادآور می‌شود که هنر انتقادی با «چه گفتن» تعریف نمی‌شود، بلکه با «چگونه تولیدشدن» تعریف می‌شود. هنرمندی که همان دستگاه تولید مسلط را بازتولید می‌کند، حتی اگر محتوایی ظاهرا انتقادی عرضه کند، نهایتا به تثبیت نظم موجود یاری رسانده است. از این منظر، کنش هنری مؤثر در بزنگاه‌ها، کنشی است که در فرم، رسانه، شیوه نمایش یا نسبت با مخاطب وقفه ایجاد کند. برای اکوسیستم هنرهای تجسمی ایران، پاسخ به پرسش «چه باید کرد» را می‌توان در یک گزاره خلاصه کرد: کنش هنری در بزنگاه‌ها، نه در موضع‌گیری مستقیم، بلکه در امتناع از انفعال و امتناع هم‌زمان از ساده‌سازی معنا می‌یابد. هنرمند با حفظ استقلال اثر، می‌تواند ساختارهای ادراک مسلط را به چالش بکشد بدون آنکه به ابزار قدرت یا پژواک لحظه بدل شود. شاید در نهایت، پاسخ نه یک نسخه، بلکه یک معیار باشد: هر کنش هنری که امکان اندیشیدن را گسترش دهد، نه آنکه آن را ببندد، در زمانه بحران واجد معناست. باقی، به تعبیر شاملو، به دشواریِ وظیفه انسان بازمی‌گردد. در این نقطه، رویکردهای کیوریتوری معاصر، به‌ویژه در کارهای کندیس هاپکینز و کیوریتورهایی از این سبک اهمیت می‌یابد. هاپکینز نشان داده است که چگونه می‌توان با سناریونویسی نمایشگاهی و روایت‌های چندصدایی، از افتادن در دام قهرمان‌سازی یا تقلیل سیاسی پرهیز کرد. پروژه‌های او بر این اصل استوارند که هنر بومی یا معاصر، نه با ادعای حقیقت مطلق، بلکه با ایجاد فضاهای گفت‌وگو و تعلیق معنا، عمل می‌کند. برای اکوسیستم هنرهای تجسمی ایران، این رویکرد می‌تواند راهگشا باشد: نه انزوا، نه واکنش لحظه‌ای، بلکه کنش ساختارمند و روش‌مند. هنر، در این معنا، نه ابزار سیاست است و نه پناهگاه فردی؛ میدان تمرین مسئولیت اخلاقی در سطح ادراک جمعی است. همان چیزی که سال‌ها کته اشمیت کلویتس نقاش، طراح، چاپگر و مجسمه‌ساز آلمانی بر آن همت گماشت و گفت: «من دلم می‌خواهد هنرم هدفی ورای خود داشته باشد. وظیفه من این است که صدای رنج‌دیدگان باشم». وضعیت انسان و وضعیت هنرمند، در بزنگاه‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی، از یکدیگر جداشدنی نیستند. هنرمند نه آینه‌ای منفعل است و نه نابغه‌ای مستقل از جهان. کنش هنری اگر بخواهد حافظ حقیقت باشد، ناگزیر باید استقلال خود را حفظ کند؛ اما این استقلال تنها زمانی معنادار است که به انفعال نینجامد. تاریخ، از انقلاب فرانسه تا لحظه فروریختن دیوار برلین در ۱۹۸۹، نشان می‌دهد که هنر در لحظات بحران یا به ابزار قدرت فروکاسته می‌شود یا به میدان بازآرایی ادراک بدل می‌شود. برای امروز ایران، چالش اصلی یافتن این تعادل است: کنشی که نه شعار باشد و نه سکوت؛ نه تابع قدرت و نه گریز از مسئولیت. شاید در این میان، بازگشت به جمله کامو راهگشا باشد: هنرمند نمی‌تواند خود را از رنج زمانه‌اش جدا کند. اما می‌تواند تصمیم بگیرد که چگونه، با چه زبان و در چه ساختاری، این رنج را به حقیقتی قابل اندیشیدن بدل کند.

زمان‌مندی کنش هنری: سه وضعیت، سه نقش

پرسش از نقش هنرمند در بزنگاه‌های اجتماعی تنها با کنارگذاشتن نگاه ایستا به هنر و توجه به زمان‌مندی کنش هنری قابل فهم است. تاریخ هنر و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای نشان می‌دهند که کنش هنرمند در سه مقطع پیش از رخداد، در حین رخداد و در پسارخداد، کیفیت‌هایی متفاوت می‌یابد؛ از این‌رو انتظار واکنشی واحد در همه این مراحل، ناشی از سوءفهم نسبت به ماهیت عمل هنری است.

در مرحله پیشارخداد، جامعه در وضعیت تعلیقی قرار دارد که نشانه‌های بحران هنوز به آگاهی جمعی تبدیل نشده‌اند. در این وضعیت، نقش هنرمند نه پیشگویی یا هشدار مستقیم، بلکه حساس‌سازی ادراک و آشکارکردن شکاف‌های نامرئی است. آنچه بعدها «پیشگویانه» خوانده می‌شود، اغلب نتیجه تبدیل تراکم تجربه حل‌نشده به تجربه زیسته است؛ امکانی که به‌ویژه برای هنرمندانی که کمتر در منطق نهادی یا بازار ادغام شده‌اند، فراهم‌تر است. کنش هنری در این مقطع، بیش از هر چیز برهم‌زدن سکون ادراک و ایجاد احساس اختلال در وضعیت عادی است.

در حین رخداد، فشردگی زمان و فشار اجتماعی برای واکنش، خطر ابزارشدن هنر را افزایش می‌دهد. اگر کنش هنری به انتقال پیام تقلیل یابد، می‌تواند ناخواسته به بازتولید نظم مسلط بینجامد. در مقابل، وظیفه هنرمند نه کناره‌گیری و نه تبلیغ، بلکه ثبت پیچیدگی تجربه انسانی در مقام «شهادت مسئولانه» است؛ شهادتی که از ساده‌سازی می‌پرهیزد و در سطح ادراک، نظم مرئی و نامرئی را به چالش می‌کشد. کنش مؤثر در این وضعیت، فاصله‌ای انتقادی با سرعت رسانه و در عین حال حضوری در میدان تجربه برقرار می‌کند.

در پسارخداد، مسئله اصلی دیگر فوریت نیست، بلکه بازنویسی روایت و خطر فراموشی سازمان‌یافته است. در این مرحله، هنر در قلمرو سیاست حافظه عمل می‌کند و با بازسازی تجربه‌های حذف‌شده یا حاشیه‌ای، در برابر ساده‌سازی تاریخی مقاومت می‌ورزد. کنش هنری نه گزارش واقعه، بلکه حفظ پیچیدگی حافظه و ثبت زخم‌ها و تناقض‌هایی است که روایت‌های مسلط تمایل به محو آنها دارند.

در مجموع، کنش هنری در بزنگاه‌ها ماهیتی زمان‌مند دارد: پیش از رخداد از طریق حساس‌سازی ادراک و کشف شکاف‌ها و بیان آن، در حین رخداد با شهادت مسئولانه و پس از رخداد از راه بازسازی حافظه عمل می‌کند. آنچه در این سه وضعیت ثابت می‌ماند، شکل کنش نیست، بلکه تعهد اخلاقی به حفظ امکان حقیقت و مقاومت در برابر تقلیل تجربه انسانی است.

نگارخانه

هنر در عصر بحران

شرمین دالوند

در جهان هنر معاصر، یک خیال لجوجانه وجود دارد: اینکه فرهنگ می‌تواند در خلأ زندگی کند. اینکه نمایشگاه‌ها می‌توانند طبق برنامه افتتاح شوند، آرت‌فرها بدون وقفه برگزار شوند و گفت‌وگو درباره زیبایی‌شناسی بتواند آرام و بی‌دردسر، بالاتر از سیاست، اقتصاد و سایه جنگ شناور بماند. این خیال ساده‌لوحانه نیست، حساب‌شده است.

وقتی فشار ژئوپلیتیک بالا می‌رود، هنر شجاع‌تر نمی‌شود، ساکت‌تر می‌شود. محافظه‌کارتر، آیینی‌تر و وسواس‌گونه در حفظ «روال عادی». اصرار بر «ادامه کار مثل همیشه» بی‌طرفی نیست؛ انتخابی است برای محافظت از سیستم‌ها، نه مواجهه با واقعیت.

ما در زمانی زندگی می‌کنیم که قطعی برق عادی شده، دسترسی به خدمات درمانی نامطمئن است، مرزها هم‌زمان باز و بسته به نظر می‌رسند و سایه درگیری دیگر فرضی نیست. در چنین شرایطی، پرسش این نیست که آیا هنر اهمیت دارد یا نه؛ پرسش این است که آیا شیوه‌ای که بر ادامه آن اصرار داریم، هنوز منطقی و صادقانه است یا نه؟

پرواز به یک آرت‌فر بدون هدف، اهرم یا دستاورد مشخص، اغلب به‌عنوان «تعهد» بازنمایی می‌شود؛ تعهد به فرهنگ، به دیده‌شدن، به بازی بلندمدت. اما تعهد بدون وضوح، صداقت نیست؛ اینرسی است. بین باور و عادت تفاوت وجود دارد. بخش بزرگی از آنچه امروز به‌عنوان «مشارکت فرهنگی» عرضه می‌شود، در واقع تکرار است با پوششی از تاب‌آوری نمایشی.

جهان هنر زبان ایمن‌سازی اخلاقی را به کمال رسانده است. از «گفت‌وگو» حرف می‌زند، بدون آنکه موضع بگیرد. از «پلتفرم» می‌گوید، بدون آنکه هزینه‌ای بپردازد. هنرمندانی را که به بحران می‌پردازند، تحسین می‌کند، به شرطی که بحران، نمادین باقی بماند؛ مهارشده در دیوارها، کپشن‌ها و متن‌های کیوریتوری که به حامیان مالی اطمینان می‌دهد هیچ‌چیز ساختاری به خطر نمی‌افتد.

در همین حال، بیرون از این فضاها، مردم درگیر محاسباتی بسیار ابتدایی‌تر هستند: آیا تخت بیمارستان پیدا می‌شود؟ آیا آب سالم در دسترس خواهد بود؟ آیا فردا شبیه امروز خواهد بود؟ در چنین زمینه‌ای، اصرار بر اینکه هر نمایشگاه، هر آرت‌فر، هر ضرباهنگ بازار باید بدون وقفه ادامه پیدا کند، کمتر شبیه تعهد فرهنگی است و بیشتر شبیه انکار.

این متن علیه هنر نیست؛ علیه این توهم است که هنر از زمینه واقعی معاف است.

فرهنگ بالاتر از ژئوپلیتیک شناور نیست؛ توسط آن شکل می‌گیرد. تأمین مالی، دیده‌شدن، جابه‌جایی، سانسور و دسترسی، همگی واقعیت‌های سیاسی هستند، نه مفاهیم انتزاعی. وقتی مرزها سخت‌تر می‌شوند، ارزها بی‌ثبات می‌شوند و جنگ از احتمال به امکان نزدیک می‌شود، تولید فرهنگی از پیش زیر فشار است، چه آن را بپذیرد، چه انکار کند.

آنچه باید زیر سؤال برود، امتناع از پذیرفتن صادقانه این فشار است. ناراحتی از گفتن این جمله ساده: «الان زمانش نیست، هم‌راستا نیست، ارزش هزینه را ندارد». در اکوسیستمی که حضور دائمی را پاداش می‌دهد، عقب‌نشینی به‌عنوان شکست تعبیر می‌شود، نه قضاوت. درحالی‌که تشخیص درست، یکی از معدود اشکال باقی‌مانده عاملیت است.

در این روزگار، نوعی رادیکالیسم خاموش در امتناع از اجرای خوش‌بینی سفارشی وجود دارد.

هنر با مکث بی‌ارزش نمی‌شود؛ با اصرار بر اهمیت بدون مسئولیت، اعتبارش را از دست می‌دهد. وقتی از مردمی که در دل بی‌ثباتی زندگی می‌کنند انتظار دارد به ژست‌های نمادین قانع باشند. وقتی گردش را با تأثیر اشتباه می‌گیرد و دیده‌شدن را با ضرورت.

سرکشی امروز در بیانیه‌های بلندتر یا نمایش‌های بزرگ‌تر نیست؛ در دقت است. در انتخاب آگاهانه زمان حضور و زمان غیبت. در امتناع از زیباشناسی‌کردن فروپاشی یا پولی‌کردن اضطراب. در پذیرفتن این حقیقت که گاهی صادقانه‌ترین کنش فرهنگی، خویشتن‌داری است.

جهان از هنر نمی‌خواهد نجاتش دهد؛ از هنر می‌خواهد دست بردارد از اینکه وانمود کند در جهانی دیگر زندگی می‌کند.

اگر قرار است فرهنگ زیر فشار معنا داشته باشد، باید اول بپذیرد که خودش هم زیر فشار است و بر همان اساس عمل کند.