نگاه خانه

نجات آفتابگردان‌ها

آنچه می‌توانیم از موزه‌ها در جنگ جهانی دوم بیاموزیم

ترانه‌سلطانی
مترجم

از مقاله آنچه می‌توانیم از موزه‌ها در جنگ جهانی دوم بیاموزیم، نوشته: میراندا گابوت (Miranda Gabbott) و داستان نجات آفتابگردان‌های ونگوگ در جنگ جهانی دوم نوشته مارتین بیلی (Martin Bailey). به طور خلاصه در این مطلب نگاهی می‌اندازیم به چگونگی سازگاری نهادهای هنری با محدودیت‌های دوران جنگ از تورهای بدون نقاشی تا بازی‌های کودکانه و نجات تابلوی آفتابگردان‌های ونگوگ.

در دوران جنگ جهانی دوم، نهادهای هنری اروپا با وجود تهدیدهای شدید ناشی از بمباران، ناامنی و مهاجرت، توانستند با خلاقیت و انعطاف‌پذیری به فعالیت خود ادامه دهند و حتی در دل تاریکی، نوری از فرهنگ و زیبایی را روشن نگه دارند. مقاله‌ای که در ادامه خلاصه می‌شود، نگاهی دارد به چند نمونه از این مقاومت‌های هنری. در سال ۱۹۴۳، تالارهای موزه ارمیتاژ سن‌پترزبورگ خالی از آثار هنری بودند، اما تورهای راهنمایان همچنان ادامه داشت. پاولو گوبچفسکی، یکی از راهنمایان موزه، با استفاده از حافظه خود و توصیف دقیق نقاشی‌های غایب، مخاطبان -ازجمله سربازانی که اغلب نخستین بارشان بود پا به موزه می‌گذاشتند- را در سفری ذهنی از میان شاهکارهای هنری همراهی می‌کرد. قاب‌های خالی روی دیوارها به نمادی از تداوم و ایمان به بازگشت زیبایی بدل شدند. این ابتکار ساده اما عمیق، بعدها در حافظه جمعی جایگاه افسانه‌ای یافت. در لندن، موزه جفری (که اکنون با نام «موزه خانه» شناخته می‌شود)، در بحبوحه جنگ به پناهگاهی برای کودکان بدل شد. با بازگشت بسیاری از کودکان مهاجر به شهر، نیاز به فضایی امن برای بازی و آموزش احساس می‌شد. مولی هریسون، سرپرست وقت موزه، با ایجاد کارگاه‌های صنایع دستی و جذب هنرمندان پناهنده، موزه را به مرکزی زنده برای خلاقیت و رشد کودکانه تبدیل کرد. در مسکو، نگارخانه ترتیاکوف با جابه‌جایی آثار خود به نووسیبیرسک در سیبری، نه‌تنها از آثار محافظت کرد، بلکه مأموریت آموزشی خود را نیز گسترش داد. در مسیر انتقال، کارکنان گالری در ایستگاه‌های راه‌آهن، مدارس و پادگان‌ها توقف می‌کردند و برای هزاران نفر درباره تاریخ و زیبایی هنر روسی سخنرانی می‌کردند. بیش از هزارو ۵۰۰ سخنرانی برای ۸۰ هزار نفر برگزار شد؛ اقدامی بی‌سابقه برای ترویج فرهنگ در زمان جنگ. نگارخانه ملی لندن نیز گنجینه‌های خود را به معدن تخته‌سنگی در ولز منتقل کرد. با این حال، از سال ۱۹۴۲ به بعد، هر ماه یک اثر از تبعید بازمی‌گشت و در نمایشگاهی کوچک در لندن به نمایش درمی‌آمد. این ابتکار نه‌تنها تداوم فعالیت گالری را تضمین کرد، بلکه بازدیدهای چشمگیری به همراه داشت؛ در برخی موارد تا ۳۰ هزار نفر برای تماشای تنها یک تابلو به نمایشگاه می‌آمدند. در جنگ جهانی دوم، کارکنان این نهادها تلاش کردند لحظاتی از آرامش و گریز از واقعیت را برای مخاطبان فراهم کنند؛ تلاشی که حتی در شرایطی که پرداختن به هنرهای زیبا غیرواقعی به نظر می‌رسید، به طرز معناداری موفق بود.

روایت‌های شگفت‌انگیز از نجات «آفتابگردان‌ها»ی ون‌گوگ از جنگ جهانی دوم

ون‌گوگ در آگوست ۱۸۸۸، درحالی‌که منتظر رسیدن همکارش پل گوگن بود، چهار طبیعت بی‌جان با موضوع آفتابگردان‌ها کشید. دو اثر برجسته در این مجموعه دسته‌گل‌هایی بزرگ را نشان می‌دهند. یکی با پس‌زمینه فیروزه‌ای (اکنون در مونیخ) و دیگری با پس‌زمینه زرد (اکنون در لندن). بسیاری از موزه‌های آلمان در اواخر دهه ۱۹۳۰ مجبور شدند آثار ون‌گوگ خود را بفروشند تا ارز خارجی برای رژیم نازی تأمین کنند. دراین‌میان شش نقاشی از ون‌گوگ از موزه‌های برلین، فرانکفورت، کلن و مونیخ واگذار شد. ازجمله پرتره خودنگاره مونیخ که اکنون در موزه هنر دانشگاه هاروارد نگهداری می‌شود. اما «آفتابگردان‌ها»ی مونیخ، متعلق به مجموعه «نویه پیناگوتک»، از این سرنوشت در امان ماند. دو دلال هنری، به طور پنهانی تلاش کرده بودند این اثر را بخرند، اما مدیر موزه در برابر فشارها مقاومت کرد و به جای فروش، نقاشی به انبار منتقل شد. با آغاز جنگ در سپتامبر ۱۹۳۹، نگرانی فوری از بمباران شهرهای آلمان از طرف متفقین شکل گرفت. همان ماه، بسیاری از آثار مهم موزه، ازجمله «آفتابگردان‌ها»، به قصر نوی‌شوان‌شتاین (قلعه افسانه‌ای لودویگ دوم، امپراتور دیوانه) در دامنه‌های آلپ در نزدیکی مرز اتریش منتقل شدند. آثار هنری مونیخ تا پایان جنگ در آنجا باقی ماندند. در بهار ۱۹۴۵، نازی‌ها طرحی برای منفجرکردن قصر نوی‌شوان‌شتاین ریختند تا آثار هنری به دست دشمن نیفتد؛ خوشبختانه این دستور نادیده گرفته شد. توماس هاو، مدیر پیشین موزه‌ای در سان‌فرانسیسکو، که دو روز پس از ورود نیروهای آمریکایی به قلعه رسید، از یافتن اتاق‌های خدمتکاران که پر از تابلوهای نقاشی از موزه‌های مونیخ بود، شگفت‌زده شد. بازگرداندن آثار به مونیخ یک عملیات بزرگ لجستیکی بود. «آفتابگردان‌ها» تا آوریل ۱۹۴۶، یعنی تقریباً یک سال پس از روز پیروزی به مونیخ بازنگشت. ساختمان موزه «نویه پیناگوتک» در بمباران‌های متفقین به‌شدت آسیب دیده بود. در نتیجه، «آفتابگردان‌ها» در ابتدا در «هاوس در کونست» به نمایش درآمد. بازسازی کامل «نویه پیناگوتک» ۳۶ سال طول کشید و تابلو در نهایت در سال ۱۹۸۱ به خانه اصلی خود بازگشت.

و اما سرنوشت «آفتابگردان‌ها»ی لندن

تابلوی «آفتابگردان‌ها» در لندن (۱۸۸۸)، از زمان خرید در سال ۱۹۲۴ در گالری Tate در منطقه پیمیلیکو به نمایش درآمد. این گالری تنها چند روز پیش از آغاز جنگ بسته شد. چرچیل در دوران جنگ جمله معروفی درباره آثار هنری بریتانیا گفت: «آنها را در غارها و زیرزمین‌ها پنهان کنید، اما حتی یک نقاشی هم نباید این جزیره را ترک کند». متصدیان Tate نقاشی ون‌گوگ را در جعبه‌ای همراه با آثاری از کنستبل، دگا و اوتریو بسته‌بندی کردند و آن را به قلعه Muncaster در منطقه Lake District منتقل کردند. دو سال بعد، کارکنان تیت تصمیم گرفتند که این نقاشی به مرمت فوری نیاز دارد. کار مرمت به هلموت روهمن، مرمت‌گر آلمانی که از دست نازی‌ها گریخته بود، واگذار شد. پس از رسیدن تابلوی «آفتابگردان‌ها»، او آن را در اتاق نشیمن ساده‌اش در کنار آثاری از ترنر و ویسلر آویخت. او بعدها با شوخی گفت: «مجموعه بدی نبود برای روشن‌کردن تبعید ما در دوران جنگ!». پس از مرمت، تابلو به قلعه Muncaster بازگشت و پس از پایان جنگ، در اکتبر ۱۹۴۵ به لندن بازگردانده شد. در سال ۱۹۵۵، Tate به طور رسمی از گالری ملی جدا و به نهادی مستقل تبدیل شد. در ۱۹۶۱ برخی از نقاشی‌ها، ازجمله «آفتابگردان‌ها»، به Trafalgar Square منتقل شدند. این اثر ون‌گوگ به‌سرعت به محبوب‌ترین نقاشی گالری ملی بدل شد. گفته می‌شود بخشی از کف گالری مقابل این تابلو، بیش از هر قسمت دیگری ساییده شده است.

معماری تجربه‌ای بدن‌مند است

نگاهی به جهان هزارتوی معماری بهرام شیردل

فاروق مظلومی

بهرام شیردل انسان سختی است و شیردلِ معمار سخت‌تر. اما نوشتن از او سخت‌ترین است و سخت‌تر از اینها بودن با اوست؛ چون به زعم من، بهرام شیردل صحنه حقیقت را مثل ژرژ باتای صحنه تضادها می‌داند و از تولید تضاد لذت می‌برد. گفت‌وگو به شکل پرسش و پاسخ با بهرام شیردل آن هم در مورد یک موضوع عملی مانند معماری ممکن نیست؛ چون او منتقد فرم‌هایی است که کلمات به ذهن می‌دهند اما می‌شود با او به صحبت نشست. من هم همین کار را کردم.

رویکرد فرم‌ناپذیری مرا یاد مهم‌ترین محقق فضا یعنی هانری لوفور می‌اندازد که گفته است:

به یقین لحظه‌ای فراخواهد رسید که توجه محض به صورت و شکل (فرم) از پای درآید، زمانی که فقط تزریق محتوا به شکل، آن را نابود کند و راهی به سوی نوآوری گشاید (کتاب تولید فضا، ص ۱۴۵).

این یادداشت که با روح عدم قطعیت جستاری نوشته شده است، کوتاه‌تر از آن است که بهرام شیردل و معماری‌اش را شناسایی کند. برای ورود به این عرصه، کتاب احضار امر غایب (نشر نظر، نویسنده: لیلا اکبری) که روایتی از معماری بهرام شیردل است را پیشنهاد می‌کنم. نامم‌کن‌هایی هم در مورد شیردل وجود دارد، از جمله پیش‌بینی او و شناخت معماری فولدینگ که او سهم مهمی در آن دارد. به نقل از کتاب مذکور، خود آقای شیردل هم وقتی می‌خواهند موضوع یا رخدادی را توصیف کنند، از تحمیل فرم به آن پرهیز می‌کنند تا آن را به موضوع شناخت تام و تمام تبدیل نکنند.

در کتاب احضار امر غایب، در موارد متعدد از یکی از شاخص‌ترین پروژه‌های شیردل یعنی پروژه متاپولیس که ورای فرم است صحبت شده است. پیتر کوک می‌گوید پلان متاپولیس توسط ایده‌ای از فضا که ورای فرم تصور شده، ترسیم شده است. ارون بتسکی در کتاب کمال نقص از چهار پدرخوانده معماری فولدینگ یعنی هیداک، گهری، ونتوری و آیزنمن نام می‌برد و تز اصلی خودش را عدم تقید معماری و معماران به یک فرم ایدئال و واحد بیان می‌کند. بتسکی به توجه معماران فولدینگ به تناقضات و پیچیدگی‌های زندگی مدرن هم تأکید می‌کند. هوش مصنوعی می‌گوید: در فهرست معماران و نظریه‌پردازان پسامدرن و معاصر که توسط بتسکی معرفی شده‌اند، بهرام شیردل (Bahram Shirdel) نیز به چشم می‌خورد. این به معنی قرار گرفتن او در جمع چهره‌های برجسته‌ای است که تأثیر شایانی بر گرایشات معماری سده بیستم و آغاز سده حاضر داشته‌اند.

در بخش تحلیل گرایش Pluralism در معماری دیجیتال، بتسکی به پروژه کتابخانه اسکندریه (۱۹۸۹) و بیانیه‌ای از شیردل و اندرو زاگو در مجله A+U ژوئن ۱۹۹۰ اشاره می‌کند. آنها با این عبارت، ضرورت مواجهه معماری با «هرزگی‌های قدرتمند» را گوشزد کردند تا از دگماتیسم سنتی رها شود:

architecture is in need of powerful heresies to shake it from its lethargic orthodoxy.

بتسکی این دید را معادل رویکرد Pluralist Architecture می‌داند؛ جریانی که شیردل بخشی از آن است و به امر تنوع، گسست ساختارها و خروج از نظم صلب مدرن می‌پردازد.

باتای هم سعی داشت با تدوین و توسعه علم هترولوژی (علم پرداختن به تفاوت‌ها و تضادها) در مقابل نظم مسلط و رسمی باشد که مولد جهان هموژن (یکسان‌سازی شده) است. جهانی که فرم‌ها آینده ندارند فقط گذشته دارند.

در این یادداشت می‌خواهم به تطبیق بدن‌مندی معطوف به پدیدارشناسی مرلو پونتی و معماری فولد بپردازم.

فولدینگ اصطلاحی است که پس از گرایش نظری پست‌مدرنیسم در اواخر قرن بیستم معروف شد. شیردل هم مثل سایر نظریه‌پردازان معماری فولد (تا، خم) این معماری را با معماری باروک مرتبط می‌داند. فلسفه اصلی فولدینگ توسط فیلسوف فرانسوی، ژیل دلوز، آورده شده است که او هم از سازه معماری کلیسای باروک بهره‌برداری کرد که خود بخشی از تأثیر معماری روی فلسفه یعنی تأثیر امور دیداری و قابل مشاهده روی ذهنیات است.

فولد راهی است که پس از نظریه ساختارگرایی به آن پرداخته شده است. لغت «فولد» و پیچیدگی آن بر روابط دشواری که بین معماری و فلسفه وجود دارد تأکید می‌کند. روح عدم قطعیت، استمرار، فقدان تمرکز و زمینه‌گرایی (CONTEXTCULAISE) در فولدینگ این نوع معماری را قابل توسعه‌تر می‌نمایاند. بررسی این روابط و سامانه معماری فولدینگ به دلیل پیچیدگی ساختاری این نوع از معماری در حوزه بررسی‌های علم ارزیابی (Evalouation SCIENCE) است اما معماری فولدینگ در نظریه خلوص رسانه (purity of the medium) از کلمنت گرینبرگ منتقد و نظریه‌پرداز معروف هم می‌گنجد به عبارتی وقتی شیردل می‌گوید متن به نقاشی و معماری تبدیل نمی‌شود، در معماری چیزی را می‌جوید که در سایر رسانه‌ها امکان بروز ندارد. البته این خلوص رسانه‌ای به معنی عدم ارتباط با رسانه‌های دیگر نیست. مثلا معماری شیردل در بخش عبور از فضای سه‌بعدی و فضاهای تک‌منظری با نقاشی کوبیسم ارتباط پیدا می‌کند. منظور این است که معماری مد نظر شیردل قرار نیست نقش ادبیات را بازی کند و قصه تعریف کند.

به اعتقاد من یک اثر معماری را نمی‌شود توضیح داد یا در موردش خواند یا مثل نقاشی به تماشایش نشست. برای ارتباط با اثر معماری باید آن را به عنوان یک ناظر مقیم متحرک تجربه کرد. از این رو معماری اصیل تسلیم دستگاه‌های معرفتی مبتنی بر کلمات نمی‌شود. معماری شیردل متدولوژی از پیش تعیین‌شده ندارد. او متد را مربوط به مهندسی می‌داند که در معماری به درد نمی‌خورد و به ساختارهای ناپیدا که توسط دست و چشمِ معمارِ ایستاده پشت میزِ ترسیم فعال می‌شود، اعتقاد دارد. معمارَ را طراح نمی‌داند، بلکه مولد یک ساختار منحصربه‌فرد (منحصر به همان معمار) قلمداد می‌کند. در مورد مختصات دکارتی و سه‌بعدی رنسانسی می‌گوید:

رنسانس ایتالیا فضا را راسیونال (عقل‌گرا) کرد. در فضای سه‌بعدی گیر کرده‌ایم. فضا در ایران هیچ‌وقت سه‌بعدی نبوده است. ابعاد دیگر (نیرو و حرکت) قابل رؤیت نیست. جهان از راسیونال عبور کرده است ولی هنوز فضا نیست. فضاهای خارج شهر هنوز راسیونال نشده‌اند.

معماری غرب (داستان سه‌بعدی) در برابر سنت معماری ایرانی امر پیش‌پاافتاده‌ای است. سه‌بعدی مربوط به رنسانس است. جهان فیزیکی ما سه‌بعدی است ولی ما از بعد سوم عبور کرده‌ایم. ما نقطه خط سطح را کنار گذاشتیم و به فولد رسیدیم که دیگر هندسه نیست و معادله‌اش دیفرانسیل یا انتگرال نیست.

ارتباط لوکا پاچیولی، حسابدار خانواده مدیچی، با پیرو دلا فرانچسکو که ریاضی‌دان و نقاش برجسته عصر رنسانس بود، جالب است. شیردل می‌گوید فرانچسکو داستان تناسب را در پرسپکتیو وارد کرد. اما از اسناد موجود چنین نتیجه گرفته می‌شود که پاچیولی و فرانچسکو هر دو در پرسپکتیوی‌کردن جهان هنر و معماری سهیم بوده‌اند.

شیردل از ایجاد نظام همگون‌ساز توسط پرسپکتیو به این دلیل راضی نیست که سیستم‌های ناهمگون را بلاتکلیف می‌گذارد.

پرسپکتیو یک روش برای سیستم‌های همگون است و روش کار را به‌جای معمار و برای معمار طراحی می‌کند در صورتی که او معتقد است معمار روش کار را طراحی می‌کند نه خود کار را.

نظام پرسپکتیوی یک روش کار از پیش تعیین‌شده است که ساختار خودآیین (selfreferaal) و روش هر کاری را نادیده می‌گیرد و همه کارها را مشابه هم کرده و منجر به ایجاد نظام تولید انبوه می‌شود، همان نظامی که بر مبنای سود و سرمایه است. این نظام همه چیز را در حد یک کالای مصرفی تنزل می‌دهد. نظام‌های همگن‌ساز از تضاد و تفاوت می‌گریزند چون کنترل فضاهای ناهمگن سخت و پرهزینه است.

پرسپکتیو یک نظام ذهنی است و از نظر شیردل ذهن چیزی را نمی‌سازد، دست می‌سازد. او می‌گوید: ذهن یک جور استنباط است (واقعی نیست) فرهنگ ایران یک فرهنگ ذهنی شده است. ذهن در درجه اول و واقعیت در درجه دوم قرار گرفته و چیزی که به ذهن فرم می‌دهد کلمه است. مثلا (در یک نمایشگاه نقاشی) می‌گویند خیلی خوب یا می‌گویند خوشم می‌آید؟ اینها یعنی چه؟ خوشم می‌آید یک نوع فکرنکردن است. عدم اشراف به دانش هنر است. ذهن و کلمه معماری نمی‌شود. معماری تصویر نیست، کانستراکشن نیست. چون فضاست و قرار است فضا اشغال شود.

من هم در اغلب نوشته‌هایم به کلماتی که احساسات را در مقابل آثار هنری بیان می‌کنند شک کرده‌ام و تاکنون دو نفر را شناخته‌ام که واژه خلاقیت را رد کرده‌اند سوزان سانتاگ و بهرام شیردل. سانتاگ هنر مفهومی را انتقام افراد باهوش و خلاق از هنر می‌دانست و شیردل که می‌گوید: داستان خلاقیت را نمی‌فهمم. خلاقیت یک کانسپت مهمل است.

مشکوک‌شدن معماران فولدینگ به فاعلیت مطلق مغز و ذهنیات به پیدارشناسی مرلوپونتی هم مرتبط می‌شود. معماران فولدینگ خروج از مختصات دکارتی را سرلوحه کار قرار دادند و اندیشمندانی مثل مرلوپونتی هم تفکر دکارتی که اندیشه را مختص ذهن می‌دانست به تشکیک انداختند.

اما آیا ذهن ما عامل یکسان‌ساز نیست؟ امروزه با رسانه‌های جهانی امکان تربیت ذهن‌های یکسان و یکسان‌ساز بیشتر از هر زمان دیگری وجود دارد. یکی از دلایلی که معماری سنتی ما از نظام‌های اروپایی مثل پرسپکتیو در امان ماند، نبود رسانه‌ها و عدم دسترسی معماران به اطلاعات همدیگر در آن زمان نبود؟

در نظام یکسان‌سازی که مغز فرماندهی آن را به عهده دارد آیا دست و چشم معمار اندیشه مستقل خودشان را ندارند؟ آیا دست‌ها و چشم‌ها با تفاوت‌هایی که دارند، صحنه تضادها یا همان صحنه حقیقت را نمی‌سازند و جهان را از یکسان‌سازی نجات نمی‌دهند؟ آیا دست‌ها و چشم‌ها و بدن یک معمار که در مکان و فضای کارگاه حضور دارد شخصیت (روح شخصی‌بودن) را به پروژه تزریق نمی‌کند؟ آیا توجه معماران فولدینگ به تمرین عملی و اهمیت‌دادن به آموزش در فضای کارگاهی، توجه هم‌زمان به ذهن و اندیشه سایر اعضای بدن نیست؟

نگارخانه

تعطیلی مراکز هنری

شرق: در پی شرایط خاص و بحرانی که کشور با آن روبه‌روست و هم‌زمان با آغاز جنگ در ایران، تمامی فعالیت‌های هنری از جمله نمایشگاه‌های هنری، افتتاحیه گالری‌ها، اختتامیه‌ها، اجراهای زنده و برنامه کلیه گالری‌ها تا اطلاع ثانوی تعطیل است.

جامعه هنری ایران نیز هم‌پای مردم در سوگ، اضطراب و تأمل به سر می‌برد. افتتاحیه نمایشگاه‌های زیر به هفته‌های آینده موکول شد. نمایشگاه‌های ارسیا مقدم در گالری هما، نسترن صفایی در گالری آران، بهاره-بخش دو در گالری لیام، آزاده شهریاری‌فر در گالری شیدایی، کیان وطن در جامعه هنری دیهیم، نادر ترکمن در گالری سهراب، فرزین راه‌نشین در گالری کیمن، مهدی شریفی در گالری شمیس، غزاله توکل‌مند در گالری افرند، مازیار طهوری در گالری شیرین (طبقه ۱) و لیلا یعقوبی در گالری شیرین (طبقه ۲)، کیانا میرزایی در گالری آداپا، حمیدرضا افشار در گالری ویستا، افسانه پرچگانی در گالری جاوید، مریم وند در گالری نگر، هانیه رحیمیان و شیوا اباذریان در گالری سو، فاطمه رادپور در گالری آریا، فریبا میریان و پرنیان خاطره در گالری نیان، افسانه مسائلی و سحر مختاری در گالری اُ و اردشیر میرمنگره در گالری طراحان آزاد.

سایر گالری‌ها نیز تمامی فعالیت‌های خود را متوقف کرده و تا اطلاع ثانوی تعطیل است. البته هفته گذشته، پیش از آنکه خبرهای جنگ سایه بیندازد، فضای هنری تهران به علت تقارن برنامه‌های گالری با تعطیلات خردادماه چند افتتاحیه محدود داشت و بیشتر گالری‌ها به ادامه نمایشگاه هفته‌های گذشته خود پرداختند.

گالری هما با اضافه‌کردن تصویری از نقاشی فرهاد مشیری از نقشه ایران نوشت: نقاشی نقشه اثر فرهاد مشیری که در سال ۲۰۱۰ در بونامز عرضه شد و آن زمان از طرف جامعه هنری به سانتیمانتالیسم متهم بود ولی زمان معنای امروزین آن را تغییر داد. اصلا چه عیبی دارد آدم وطنش را سانتیمانتال دوست داشته باشد؟ اگر ایرانی باشید با هر نگاه و ایدئولوژی فقط نگریستن به این خاک و مرز پرگهر دل شما را آرام می‌کند. این روزها بیشتر مراقب خودتان و مادرمان ایران باشید.

تاریخ هنر نشان می‌دهد که در بزنگاه‌های بحرانی، از جنگ جهانی اول و دوم گرفته تا جنگ بوسنی و اشغال عراق، هنر همواره یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی بوده است که دستخوش سکوت، تغییر یا واکنش شده است. اما این واکنش‌ها یکسان نبودند. در بسیاری موارد، نقش هنر در دوران جنگ نه در بازنمایی مستقیم خشونت و چهره جنگ، که در مستندسازی عاطفی، ثبت حافظه جمعی، یا حتی ایجاد فضایی برای تفکر و تأمل و اثرات پساجنگ شکل گرفته است. به عنوان نمونه، در جریان جنگ داخلی اسپانیا، اثر پیکاسو -نقاشی مشهور گرنیکا- بیش از آنکه صرفا اعتراضی سیاسی باشد، تبدیل به سندی بصری از وحشت و فروپاشی درونی که در جامعه وجود داشت، شد.

از سوی دیگر، در دوران محاصره سارایوو (۱۹۹۲-۱۹۹۶)، هنرمندان محلی نه‌تنها تولید اثر را متوقف نکردند، بلکه با اجرای نمایش، برگزاری نمایشگاه‌های کوچک در زیرزمین‌ها و ساخت پوسترهای دست‌ساز، تلاش کردند نوعی حیات هنری زیرزمینی را حفظ کنند. این نمونه‌ها نشان می‌دهد که واکنش هنری به جنگ در میان هنرمندان بسیار متفاوت است. در ایران نیز، تجربه جنگ هشت‌ساله با عراق، دوره‌ای است که در آن، هنرمندان با شیوه‌های مختلفی به واقعیت جنگ واکنش نشان دادند. از نقاشی‌های تمثیلی و آثار گرافیکی ماندگار آن دوران گرفته تا تصویرسازی‌های روزنامه‌ای یا خلق نقاشی‌های دیواری، همه در تلاشی جمعی، وجهی از جنگ را بازتاب دادند؛ گاه در قالب حمایت از روایت رسمی و گاه به طور ضمنی و انتقادی.