بررسی زوایای هنر اعتراضی در گفت‌وگو با پوریا جهانشاد

اخته شدن هنر اعتراضی ربطی به سانسور ندارد

شیما هاشمی

گفت‌وگو

این گفت‌وگو در ادامهٔ گفت‌وگوی شماره هشتاد و یکم سرمشق است که با «پوریا جهانشاد» پژوهشگر «مطالعات شهریِ انتقادی و هنر معاصر» و مدیر گروه مطالعاتی «رخداد تازه مستند» در خصوص «هنر اعتراضی» و مباحث مرتبط با آن انجام شد؛ حرف زدن با او لذت خاصی دارد؛ بی‌مقدمه شما را دعوت به شریک شدن در این حسِ خوب می‌کنیم.

در شمارهٔ قبل نمونه‌هایی از هنر اعتراضی را در سال‌های اخیر بخصوص ۱۴۰۱ بیان کردید؛ ولی خیلی از هنرمندان و صاحب‌نظران با شما موافق نیستند، این کنش‌ها دارای چه مشخصه‌هایی بودند که در آن تعریف قرار گرفته‌اند؟

این‌که خیلی از اهالی هنر کنش‌هایی که به آن اشاره کردم را به‌عنوان «هنر اعتراضی» قبول ندارند در وضعیت محافظه‌کارانهٔ حاکم بر عرصهٔ هنر در ایران چیز عجیبی نیست. در واقع از آن‌جا که خود هنر اعتراضی امروزه به ابزار و بازاری برای کسب شهرت و ثروت تبدیل شده است، بسیاری که در این زمینه فعالیت دارند بیشتر نگران حفظ موقعیت خود و پاسداری از «هالهٔ هنر» هستند تا این‌که در عمل به مفهوم و کارکرد اعتراض توجه کنند. باید دقت کنیم شرایط امروز حاکم بر عرصهٔ هنر در جهان با گذشته بسیار متفاوت شده است و لازم است حواس‌مان باشد وقتی از هنر اعتراضی صحبت می‌کنیم فقط از یک ژانر هنری صحبت نمی‌کنیم؛ بلکه از عرصه‌ای حرف می‌زنیم که دچار تغییر و تحولات فراوانی به لحاظ عملکردی شده است. پس مسئله باید توجه به ساحتِ کارکردی هنر اعتراضی باشد که در عمل اخته شده است و نه اصرار بر انحصارطلبی و تعصب به پیشینی بودن چنین ژانری در میدان رسمی هنر.

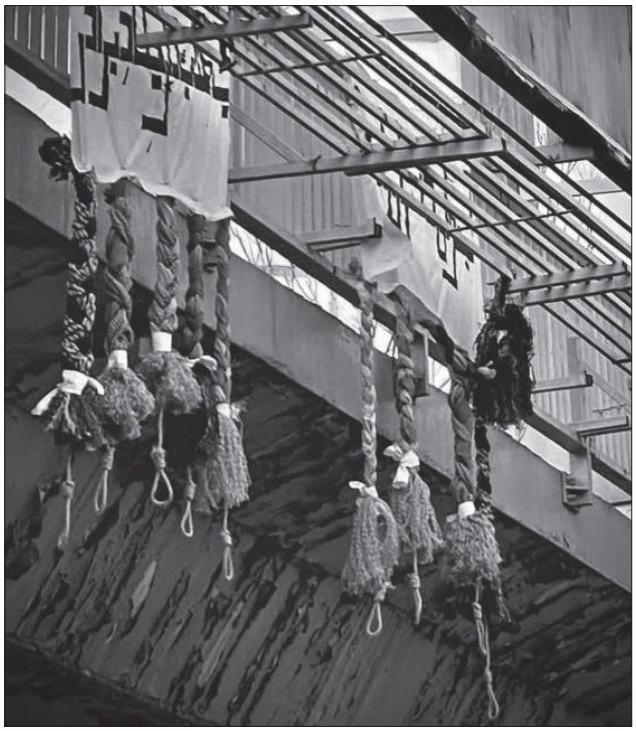
برای من به عنوان کسی که با علوم اجتماعی و تفکر انتقادی به اندازهٔ هنر درگیرم سؤال این نیست که سند هنر اعتراضی را چه کسانی و چه زمانی به نام خود زده‌اند؟ مسئله این است که هنر اعتراضی تا موقعی هنر اعتراضی است که تأثیر اجتماعی داشته باشد؛ چه روی خودش و چه روی بیرون از خودش؛ ولو اندک. وقتی چنین تأثیراتی کم و کم‌تر می‌شوند و هنر اعتراضی خودش به یک ژانر بفروش و وابسته به بازار هنر تبدیل می‌شود باید در فکر تغییر وضعیت، بازنگری در تعاریف و بازخوانی‌های مفهومی و عملکردی جدی بود. کار متفکر و پژوهشگر عرصهٔ هنر هم همین است و نه نشستن و دل‌خوش کردن به تاریخ هنر و تقدس‌بخشی به هنر و بروکراسی‌های دورش. در ادامه این مسئله را با جزئیات بیشتری برایتان تشریح می‌کنم چون به گمانم برای امروزِ ما بسیار حائز اهمیت است و اساساً ترم «هنر غیررسمی» که من طی این سال‌ها سعی کردم آن را تئوریزه کنم مبتنی بر همین دیدگاه‌های تازه و انتقادی است.

همان‌طوری که گفتم بین اتفاقاتی که طی چهار دههٔ اخیر در میدان هنر تحت‌عنوان «هنر اعتراضی» و «اکتیویسم هنری» رخ داده است و آن‌چه پیش از آن، به‌خصوص در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در جریان بوده است تفاوت‌های آشکاری وجود دارد؛ یعنی از دورانی که هنرمند، بی‌نام و بانام در متن بسیاری از جنبش‌های سیاسی و اجتماعی قرار داشت و حتی ممنوع از فعالیت و زندان می‌شد تا امروز که بسیاری از نهادهای رسمی و حکومتی در سراسر جهان در شمایل حمایت از هنرِ اعتراضی و سیاسی ظاهر می‌شوند و هنرمند را مستقیم یا غیرمستقیم تشویق به تولید آثار با مضامینِ آشکارِ سیاسی می‌کنند تغییرات زیادی در میزان ارتباط و وابستگی هنرمند با نهادهای مالی و سیاسی

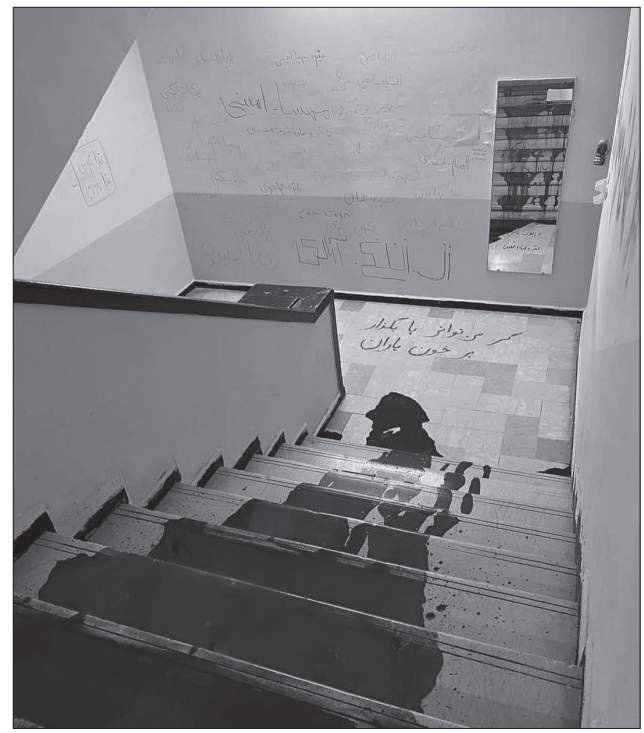
به‌وضوح می‌توانیم ببینیم امروزه هنرمند نه‌تنها می‌باید درگیر فعالیت‌هایی باشد که سیاسی و اجتماعی فرض می‌شوند، بلکه باید آشکارا خود و فعالیتش را سیاسی بداند تا بفروشد و از حمایت‌های نهادی برخوردار شود. همین موضوع به ما چیزهایی در نسبت با تمایل قدرت‌های مستقر به از آنِ خودسازی و کنترلِ نَرم فعالیت‌های سابقاً رادیکال می‌گوید. این تغییر رویکرد مستقیماً وابسته به شکل‌گیری تغییرات در بسیاری از عرصه‌های جوامع است؛ تغییرات در سیاست‌های کلان اقتصادی و جهانی‌سازی و تغییرات در سیاست‌های کلان کنترلی و نظایر آن...

شکل‌گرفته است. به‌وضوح می‌توانیم ببینیم امروزه هنرمند نه‌تنها می‌باید درگیر فعالیت‌هایی باشد که سیاسی و اجتماعی فرض می‌شوند، بلکه باید آشکارا خود و فعالیتش را سیاسی بداند تا بفروشد و از حمایت‌های نهادی برخوردار شود. همین موضوع به ما چیزهایی در نسبت با تمایل قدرت‌های مستقر به از آنِ خودسازی و کنترلِ نَرم فعالیت‌های سابقاً رادیکال می‌گوید. این تغییر رویکرد مستقیماً وابسته به شکل‌گیری تغییرات در بسیاری از عرصه‌های جوامع است؛ تغییرات در سیاست‌های کلان اقتصادی و جهانی‌سازی و تغییرات در سیاست‌های کلان کنترلی و نظایر آن؛ بنابراین اصلاً عجیب نیست که علی‌رغم انتظارات از هنر معاصر و تغییر پارادایم ظاهری آن از «ارزش‌گذاری بر مبنای مادیت اثر» تا «ارزش‌گذاری بر مبنای کارکردهای سیاسی‌ـ اجتماعی»، هنر اعتراضی با نوعی «بن‌بست» یا «دور باطل» مواجه شده است. به بیان دیگر، تغییر جایگاه هنرمند از فردی شوریده و درگیر ذوق به کنشگری سیاسی و برخوردار از رسانه‌های نوین، موجب گسست هنرمند از ساختارهای کنترل‌کننده و «رهایی‌بخشی هنر» نشده است و جرقه‌های بعضاً مهمِ گذشته هم به سرعت رو به خاموشی گذاشته است.

ناکامی هنر اعتراضی در زدودن قید و بندهای میدان هنر و ناتوانی آن در تحقق وعده‌های سیاسی‌ـاجتماعی‌اش، دلایل بسیاری دارد که من در مقالات و مباحث مختلفی به آن‌ها پرداخته‌ام و الان فرصت بیان مجدد آن‌ها نیست، اما می‌خواهم توضیح بدهم چرا ضروری است که آلترناتیوهای وضعیت را در جاهای دیگری از جمله نزد مردم عادی و زندگی روزمره بیابیم و چرا من برخی از این کنش‌ها را تحت عنوان هنر نام‌گذاری کرده‌ام. در اولین قدم باید توجه کنیم که برخلاف دیدگاه‌های رایج، آن‌قدرها هم که تصور می‌کنیم مفهومی به اسم «هنر» پدیده‌ای تاریخی با دلالت‌هایی روشن نیست. جامعه‌شناسان هنر طی سال‌های اخیر در این ارتباط مفصل گفته و نوشته‌اند و استدلال کرده‌اند که ابداع و نام‌گذاری هنر به شکل مستقیم در نسبت با منافع طبقات اجتماعی و ساز و کارهای بروکراتیکِ تازه تأسیس قرار دارد. همان‌طوری که «ریموند ویلیامز» در کتاب «فرهنگ و جامعه/۱۹۵۸» بیان کرده اصطلاح «هنر» و واژه‌های هم‌خانوادهٔ آن یعنی «اثر هنری» و «هنرمند» ابداعاتی تاریخی هستند که چند سده پیش از غرب سر برآوردند. پیش از آن، اصطلاح هنر در این معنای مدرن اصلاً وجود نداشت. طی سال‌های اخیر هم جامعه‌شناسان بسیاری از جمله «دیوید انگلیس» با صراحت اعلام کردند که بسیار بعدتر و اساساً از قرن نوزدهم به این طرف بود که برخی شمایل‌ها و



دست‌ساخته‌های انسانی هنر نامیده شدند، آن‌هم از جانب گروه‌هایی همچون مدیران موزه‌ها و مورخان هنر که منافع‌شان اقتضا می‌کرد این شمایل‌ها را بدین شیوه طبقه‌بندی کنند. به باور جامعه‌شناسان، با انجام این‌کار، یعنی طبقه‌بندی شمایل‌های مذهبی قرون وسطا تحت عنوان هنر، مدیران موزه‌ها و مورخان، هنرِ گذشته را در پرتو علائق و منافع خود بازتفسیر می‌کردند. منافع این گروه‌ها چنین اقتضا می‌کرد که آن‌ها گذشته را از آن‌خود کنند و آن را در کنترل



انحصاری خود درآورند؛ برای رسیدن به این هدف هم آن‌ها مفهوم سراپا مدرن «هنر» را دست‌مایه قراردادند و آن را به شیوه‌ای غیرتاریخی در خصوص اعصاری به کار بردند که اساساً زیست‌کنندگان در آن اعصار فاقد این مفهوم بودند (تأمل جامعه‌شناختی درباره هنر/۲۰۰۵).

بنابراین خیلی روشن است که مفهوم «هنر» نه فقط آفریده‌ای مدرن است بلکه ابداعی کاملاً غربی هم هست. «ویلیامز» در همان کتاب به ما یادآوری می‌کند که تعمیم فهم امروزمان از «هنرمند» هم همچون «هنر» به تمام جوامع مناسب و روا نیست. چون هنرمند در معنای فردی منفرد و یکه مقولهٔ غربی کاملاً جدیدی است که نخستین بار در اوایل عصر مدرن ابداع شد. قبل از این تاریخ در غرب و در هیچ دوره‌ای در سایر جوامع چنین مقوله‌ای یا مقولهٔ مشابه آن وجود نداشته است، چراکه فعالیت خلاقانه عمدتاً به صورت گروهی و نه فردی انجام می‌شده است.

«جنت ولف» جامعه‌شناس مشهور هنر هم در کتاب «تولید اجتماعی هنر/۱۹۸۱» تأکید دارد فردگرایی نهفته در مفهوم غربی و مدرن «هنرمند» بر آن

دلالت دارد که نمی‌توان اصطلاح «هنرمند» را در خصوص سایر جوامع یا جوامع غربی پیشامدرن به‌طور مستقیم به کار برد. ایدهٔ «هنرمند» به‌منزلهٔ «نابغه» ابداع عصر رنسانس و اوایل عصر مدرن است. «لوئیز کوزر» هم با تأکید بر همین تصورات خودساختهٔ جدید از هنرمندان به‌عنوان موجوداتی نابغه و بی‌همتا چنین استدلال می‌کند که همین تخیلات تازه شکل‌گرفته در دو قرن اخیر باعث شد این ایده شکل بگیرد که آن‌چه هنرمندان تولید می‌کنند به هیچ رو با تولیدات و ساخته‌های معمولی مردمان عادی قابل مقایسه نیست (تولید فرهنگ/۱۹۷۸).

می‌شود دید رشد و گسترش همین تصورات رومانتیک مورد اشاره این متفکران موجب شد باورهای عمومی رایج شود که بر مبنای آن هنرمند فردی است که کاملاً با تودهٔ مردم متفاوت و بر آن‌ها برتری دارد و آثار او تجلی شخصیت و طبع بی‌مانند او هستند. روشن است در شکل‌گیری و گسترش این باورهای دروغین، نقش و تأثیر بازارها، سرمایه‌گذاران نوپای هنر، موزه‌ها، دلال‌های هنری و حتی دولت‌ها و سیاست‌مدارانی که از هنر و فرهنگ به‌عنوان ابزارهایی برای کنترل اجتماعی، پول‌شویی و نظایر آن استفاده می‌کنند انکارنشدنی است.

از منظر تبارشناسی هنر هم اگر بخواهیم مشکلات و تناقضات درونی روندهای مرزکشی بین «هنر» و «غیرهنر» و تقدس‌سازی‌ها از «هنر» را به‌گونه‌ای دیگر آشکار کنیم لازم است به سراغ «آگامبن» برویم. او در مقالهٔ باستان‌شناسی هنر تلاش می‌کند از خلال بررسی آن‌چه در دوران باستان و معاصر تحت عنوان «هنر» نام برده می‌شود، گونه‌ای بحران معرفت‌شناختی کلیدی را شناسایی کند. تبارشناسی «آگامبن» نشان می‌دهد که ما حداقل با پنج صورت‌بندی متفاوت، به لحاظ معرفت‌شناسی، روبرو هستیم که تحت نام «هنر» شناسایی می‌شوند. در ارتباط با شکاف‌های واژه‌شناسی هنر هم که در گفت‌وگوی قبلی بحث مفصلی ارائه دادم.

به هرحال از این بابت این توضیحات را دادم که به خاطر بسپاریم، این‌که ما چیزی را تحت عنوان «هنر» متمایز می‌کنیم و به نام خود سند می‌زنیم و برای آن در نسبت با دیگر دست‌ساخته‌های بشری نوعی ذات مجزا و برتر قائل می‌شویم، عملی است ناشی از تأثیر آموزش‌های منسوخ دانشگاهی و تساهل‌گری در حیطهٔ مطالعات اجتماعی و تاریخی؛ در واقع این رویکرد نوعی مصادره به مطلوب و حتی جعل تاریخ است.

فکر می‌کنم با درنظرگرفتن این اشارات کارمان برای توضیح چرایی نام‌گذاری برخی کنش‌های مردمی به عنوان «هنر» ساده‌تر می‌شود. کافی

بنابراین خیلی روشن است که مفهوم «هنر» نه فقط آفریده‌ای مدرن است بلکه ابداعی کاملاً غربی هم هست. «ویلیامز» در همان کتاب به ما یادآوری می‌کند که تعمیم فهم امروزمان از «هنرمند» هم همچون «هنر» به تمام جوامع مناسب و روا نیست. چون هنرمند در معنای فردی منفرد و یکه مقولهٔ غربی کاملاً جدیدی است که نخستین بار در اوایل عصر مدرن ابداع شد. قبل از این تاریخ در غرب و در هیچ دوره‌ای در سایر جوامع چنین مقوله‌ای یا مقولهٔ مشابه آن وجود نداشته است، چراکه فعالیت خلاقانه عمدتاً به صورت گروهی و نه فردی انجام می‌شده است.

است توجه کنیم در ایده‌آل‌ترین صورت‌بندی‌ها در مورد «هنر» که اغلب با آن‌ها سر و کار داریم، آن‌چه «هنر»نامیده می‌شود، فارغ از آن که درون کدام چارچوبتعریف شدهٔ فلسفهٔ هنرجای بگیرد،واجدکیفیات و کارکردهایی است در پیوند با«استتیک» به معنای «بازتوزیع محسوسات»، چنان‌که «کانت در نقد خرد ناب» به آن اشاره کرده و طبعاً کیفیاتو کارکردهایی از جنسِ «پوئسیس» ـانکشاف و آفرینندگی ـ، «نوع دیگر نگریستن»، «نوع دیگر امور را پیکربندی کردن»، «نوع دیگر جهان را نظم بخشیدن و رؤیت‌پذیر کردن».

به بیان دیگر، نظریه‌پردازان اجتماعی همواره ماهیت«هنر»را گره زده‌اند با «آزادسازی ادراک و زبان از همهٔ آن چیزهایی که طبیعی به نظر می‌رسند». اگر دقت کنیم محور اصلی همهٔ اینکیفیت‌ها و کارکردها واژهٔ عام «خلاقیت» است. منتهی این خلاقیت از جنس خلاقیت‌های انتزاعی نظیر حل‌کردن مسائل ریاضی و فیزیک یا خلاقیت به معنای عامی همچون «امر ذاتی وجود انسان» نیست؛ بلکه خلاقیت موردنظر محصول نسبتی دیالکتیکی و کاملاً انضمامی با وضعیت‌های مادی است که سرشت و تاریخچهٔ خاص خود را دارند؛ نظیر خلاقیت در مواجه با کالاهای از پیش رمزگذاری شده یا امور ظاهراً متعین. این همان جنبه‌ای از خلاقیت است که می‌توان آن را در «زندگی روزمره» و نزد مردم عادی، به‌خصوص در بزنگاه جنبش‌های اعتراضی مشاهده کرد. دقیقاً به همین دلیل هم هست که طی سال‌های اخیر کتاب‌ها و مقالات بسیاری در دنیا در نسبت زندگی روزمره و استتیک نوشته شده و حیطهٔ دلالت استتیک بسیاری از امور را در برمی‌گیرد که قبلاً چنین تصوری از آن وجود نداشت. می‌خواهم تأکید کنم «استتیک» همان مفهوم کلیدی است که میدان هنری که پس از قرن هیجده شکل گرفت، همواره تلاش داشته آن را به نام خود ضبط و مصادره کند.

«استتیک» بر مبنای خوانشِ کانتی که خوانش مسلط در حوزهٔ فلسفه و هنر است دو چارچوب دلالتی دارد. چارچوب محدودتر و کمتر فراگیر آن که «رانسیر» به آن استناد می‌کند و مأخذ از «نقد خرد ناب» است، امری است در نسبت با حس و محسوسات. «استتیک» در این چارچوب به معنای «بازپیکربندیو بازتوزیع محسوسات است.» همچنین «استتیک» رژیم تاریخی تفکر دربارهٔ چیزی است که پیش از این و در ارتباط با فهم‌های متفاوتی از واژهٔ «هنر» ـآن طوری‌که پیش‌تر توضیح دادم ـ قرار داده می‌شد. بهبیان دیگر،«استتیک» مفهومی متعلق به قلمرو «هنر»نیست،اما دلالت آن در «هنر» صورت‌بندیخاصی از اینحوزه در اختیار می‌گذارد. صورت‌بندی که بر مبنای آن تمامشناخت‌ها از«هنر»منطبق بر توانایی«هنر»در باز توزیع امور محسوس و بازپیکربندی طبقه‌بندی‌ها و تأثیرگذاری ادراکی و شناختی است. این همان کارکردی است که دامنهٔ آن گسترده‌تر از دلالت‌ها و اشکال محدود «هنرِ رسمی» ابداع شده در دو قرن اخیر است و می‌تواند شامل بسیاری از کنش‌ها و اعمال خلاقانهٔ مردم در زیست روزمره‌شان هم باشد. به این اعتبار این کنش‌ها هم می‌توانند در طبقه‌بندی «استتیکی» «چیز»ها و هم در طبقه‌بندی «هنر» قرار بگیرند و به لحاظ سیاسی جایگزین «هنررسمی» اخته‌سازی شده شوند. با این توضیحات مفصل فکر می‌کنم بالاخره پاسخ پرسش شما تا حدی روشن شد. می‌ماند که چند جمله هم در خصوص اهمیت زندگی روزمره، مردم عادی و استراتژی نام‌گذاری هنر در خصوص کنش‌های مردم عادی بگویم. این‌ها را به شکل سؤالی مطرح می‌کنم.

چرا زندگی روزمره؟!

چون زندگی روزمره همان فضا و امکانی است که در پس همهٔ کنشگری‌ها و میدان‌های تخصصی به شکل نامرئی وجود دارد ـپس‌ماندهٔ میدان‌های تخصصی ـ؛ فضا و امکانی که اتفاقاً چون به حساب نمی‌آید یا استثمار آن چندان سودآور یا امکان‌پذیر نیست، فرصت و امکان تأثیرگذاری بر میدان‌های تخصصی را دارد، آن‌هم توسط مردم عادی.

چرا مردم عادی؟!

چون مردم عادی و خصوصاً فرودستان شهری، برخلاف متخصصان و رسمیت‌یافتگان، در حاشیهٔ نظام تقسیم‌کار اجتماعی قرار دارند. همین در حاشیه یا غیررسمی بودن به آن‌ها این امکان را می‌دهد که حامل کنش‌ها و راوی خرده روایت‌ها و خرده تاریخ‌هایی باشند که پروژهٔ رسمی‌سازی را دچار اختلال می‌کند. به همین دلیل حتی هنگامی‌که این غیررسمی‌ها دوربین یا قلم به دست می‌گیرند تا واقعه‌ای را ثبت کنند، به دلیل ناآشنایی با ریتوریک‌های سبکی، معنادهی و ریتوریک‌های عرضه و پخش، جهانی دیگر را به روی ما می‌گشایند؛ جهانی که به‌وضوح از خلال تصاویر ثابت و متحرک خانوادگی به بیرون درز می‌کند و مرزهای خودش را از تصویرسازی‌های رسمی جدا می‌کند.

چرا تلاش برای هنر نامیدن سیاست‌ورزی‌های روزمره؟!

چون می‌دانیم پس از ترجمهٔ آثار «هانری لوفور» در چند دههٔ اخیر و بازشناسی اهمیت جنبش «اینترناسیونال سیتواسیونیست»، «زیست روزمره» به عنوان تنها امکان و پایگاه سیاست‌ورزی اصیل، خود را مطرح کرد و به دنبال آن از ابتدای قرن بیست و یکم با طیف گسترده از آثاری مواجه شدیم که تلاش می‌کردند زیست روزمره و جنبه‌های گوناگون آن را به زیبایی‌شناسی و هنر پیوند بزنند. این رویکردها به دنبال آن هستند با زیبایی‌شناسانه خواندن برخی کنش‌ها و افعال روزمره بر امکانات و پتانسیل‌هایی تأکید کنند که هرگز امکان بروز و ظهور در میدان هنر را ندارند؛ بنابراین تأکید بر هنر و زیبایی‌شناسی در افعال روزمره نشان‌دهندهٔ خلاقیت، آفرینش و بداعت موجود در این عرصه‌ها است. دلیل قدرت و اهمیت این افعال هم دقیقاً ناشی از آن است که این افعال هرگز به عنوان هنر امکان پذیرش ندارند و به‌راحتی در چرخهٔ قدرت و ثروت میدان هنر مستحیل نمی‌شوند.

◀ باتوجه به آن‌چه در مورد هنر اعتراضی بیان کرده‌اید می‌توان اشخاص عامی را هم که نسبت به موضوعی واکنش یا اعتراضی دارند هنرمند نامید؟

نه؛ درست نیست؛ و قطعاً هر اکت و کنش مردم عادی را نمی‌توان هنر نامید و من هم هرگز چنین سخنی را مطرح نکرده‌ام. در این خصوص فکر می‌کنم مرور دوبارهٔ پاسخ مفصلم به سؤال قبل و مصادیقی که در گفت‌وگوی قبلی به آن اشاره کرده‌ام و مثال‌هایی که در مقالاتم در خصوص «هنر غیررسمی» نوشته‌ام موضوع را روشن می‌کند. اتفاقاً می‌خواهم تأکید کنم جنبهٔ استراتژیک نام‌گذاری برخی افعال روزمره به‌عنوان «هنر» را باید همچون دعوتی فهمید برای رهایی پتانسیل‌های کانالیزه و اخته شدهٔ میدان هنر و ترسیم مسیری تازه برای هنرمندانی که در جستجوی آلترناتیوهای جدید برای سیاست‌ورزی می‌گردند. مشخصاً این برداشتی اشتباه است که در چارچوب «هنر غیررسمی» کلیه افرادی که هنرمند تلقی می‌شوند قرار است جایشان را به افراد عادی و بی‌بهره از ذوق و دانش هنری بدهند. این‌جا تأکید من بیشتر از هر چیز روی پتانسیل‌های غیررسمی بودن است که می‌تواند برای هنرمندان دغدغه‌مند رهایی‌بخش باشد.

اگر این گزاره به‌زعم من «صادق» را بپذیریم که «آزادسازی هنر درگرو آزادسازی جوامع است»، در این صورت می‌توانیم بگوییم هنری که سودای آزادی و آزادسازی در سر دارد، نمی‌تواند چیزی جز «سیاست ورزیِ خلاقانه» در زیستِ روزمره باشد. با این‌حال از قبل آموخته‌ایم که گفتمان‌های قدرت به‌شدت در پی رمزگذاری و رسمی‌سازی هر نوع سیاست‌ورزی‌اند؛ اعم از آن‌که سیاست‌ورزی موافق یا مخالف وضع موجود باشد؛ بنابراین کمکی که نظریهٔ «هنر غیررسمی» به ما می‌کند، آشکارسازی میدان‌های تازه برای مقاومت و خلاقیت است. روشن است این میدان‌های تازه تنها

در چارچوب غیررسمی‌سازی‌های همه جانبه خود را آشکار می‌کنند؛

«غیررسمی‌سازی سیاست»، «غیررسمی‌سازی پرکتیس‌های فضائی»، «غیررسمی‌سازی هنر» و غیره و این کاری است که به نظر، مردم عادی به‌مراتب بهتر از هنرمندان رسمی و سیاست‌مدارانی انجام می‌دهند که در هزارتوهای بازار و نظام‌های کنترلی رصد می‌شوند و اسیرند؛ زیرا آن‌چه در «غیررسمی‌سازی هنر» موردتوجه است، نه انکار دانش یا بیانگریِ هنری، بلکه انکارِ «تخصص» و نادیده گرفتن تقسیم کار اجتماعی است که مستقیماً به ساز وکارهای بازارِ هنر مرتبط است.

برخلاف تصور اولیه، مقولهٔ «هنر غیررسمی» را من دقیقاً به منظور بهره‌مندی هنرمندان و با ایدهٔ گشایش راهی برای هنرمندانِ دارای دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی تئوریزه کرده‌ام؛ و آگاهم که این مقوله در همراهی و هم‌فکری با آن‌ها به نتیجه می‌رسد و این‌گونه نیست که من در انتزاعِ فکری از خودم ابداعی کرده باشم، بلکه این مفهومِ تئوریزه شده ـالبته که هنوز در مسیر است‌ـ کاملاً با مطالعات میدانی و پژوهش‌های اجتماعی که داشتم و دیگران هم داشتند همگام است و در عین حال پیشبرد آن نیازمند همراهی و هم‌دلی اهل هنرِ دغدغه‌مند است. اگر به ترم «هنر غیررسمی» دقیق شویم و آن را با تأمل مطالعه کنیم، احتمالاً به این نتیجه می‌رسیم که این ترم، پیشنهادهای جذابی برای مشارکت حاملانِ دانش هنری و افراد بی‌بهره از آن دارد؛ مشارکت نه به معنای آموزش ابزار هنری و تاریخ هنر به مردم، بلکه به معنای «تولید مشارکتی دانش» و «هم‌آموزی». این نوع مشارکت دقیقاً فرایندی است که هم در جنبش «سیتواسیونیست» در فرانسه به چشم می‌خورد و هم طی سال‌های اخیر در سکونت‌گاه‌های غیررسمی در هند، برزیل، ونزوئلا و دیگر نقاط جهان تجربه شده است. حتی در مورد انقلاب سال ۵۷ ایران هم واقعیت این است که کسی دقیقاً نمی‌داند چند نفر از گروه‌هایِ درگیرِ «سیاست‌ورزی خلاقانه» در کف شهر، برچسب نمادین هنرمند را بر خود داشتند و چقدر از دانش خود استفاده کردند؛ اما روشن است که «سرمایهٔ نمادینِ» افراد متاعی نبود که در سیاست‌ورزی‌های خیابانی و تسخیر خیابان‌ها و تصرف خانه‌های خالی به کار بیاید؛ اتفاقی که در «جنبش ژینا» هم به نوعی دیگر افتاد و کسی متوجه نشد آن کنش‌های خلاقانه خیابانی را چه کسانی و با کدام سرمایهٔ نمادین انجام دادند و البته از منظر کارکردی‌ـنه پژوهشی‌ـکمترین اهمیتی هم ندارد چه کسانی و با چه پس‌زمینهٔ شغلی و حرفه‌ای این اعمال

خلاقانه را انجام داده‌اند؛ چون در میانهٔ دود و آتش کسی قرار نیست کالایی را به این بهانه بفروشد یا از این طریق کسب شهرت کند. دقیقاً به همین دلیل هم این کنش‌ها دارای اهمیت هستند و جایگاهی متفاوت از کنش‌های درون میدان هنر دارند؛ چون برخلاف کنش‌هایی که توسط هنرمندان رسمی شکل می‌گیرد، کنش‌های بی‌نام و مردمی جذب بازار و نظام ستاره و برَندسازی نمی‌شوند.

◀ اصولاً ژانرهای مختلف هنری مخاطبان خاص خود را دارند؛ در هنر اعتراضی باید انتظار فهم و درک مخاطب خاص را داشت یا همه باید مفهوم کار را درک کنند؟

سؤال خیلی مهمی را مطرح کردید؛ چون هنر اعتراضی می‌تواند دو صورت‌بندی کاملاً متفاوت داشته باشد؛ یک صورت‌بندی آن همان‌طور که در شمارهٔ قبل هم اشاره کردم می‌تواند اعتراضی باشد به خود نهادهای هنری، ساز و کارهای هنری و روابط بین نهادهای هنری با هنرمند و غیره. از این منظر اعتراض‌هایی هم که در قالب برخی تولیدات هنری به موزه‌ها، بینال‌ها، نمایشگاه‌ها و بازارهای هنر و سانسورگری فلان نهاد می‌شود از این جنس است؛ بنابراین روشن است که مخاطب این اعتراض و نقدِ درون‌میدانی، «اهالی هنر» هستند؛ کسانی شامل هنرمند، منتقد، مدرس هنر، گالری‌دار و مخاطب جدی هنر و غیره. این شکل از هنر اعتراضی می‌خواهد داخل خودِ میدان هنر تغییر ایجاد کند یا تأثیرگذار باشد؛ پس اغلب در فضاهای رسمی ارائهٔ هنر و گالری‌ها عرضه می‌شود. از این منظر، می‌شود این صورت‌بندی هنر اعتراضی را یک ژانر هنری در نظر گرفت. با این حال باید توجه کنیم از آن‌جا که گالری‌ها در ایران نوعی بنگاه تجاری هستند، هنر اعتراضی عرضه شده در گالری، خودش به بخشی از چرخهٔ مبادله تبدیل می‌شود و نتیجتاً امکان تأثیرگذاری و ایجاد تغییر چندان در میدان هنر را ندارد.

اما صورت‌بندی دیگری از هنر اعتراضی هم وجود دارد که لبهٔ نقدش نهادهای هنری و میدان هنر نیست. این صورت‌بندی هنر اعتراضی سویهٔ نقدش جامعه و سیاست‌های حاکم است. این گرایش هنر اعتراضی نمی‌خواهد و این هدف‌گذاری را -لااقل به شکل مستقیم- ندارد که مسائلی را داخل میدان هنر عوض کند، بلکه می‌خواهد تغییری در جامعه صورت دهد. بخش زیادی از هنر اعتراضی که در دههٔ ۷۰،۶۰ میلادی تجربه شد، هنر اعتراضی‌ای بود که همگام و بلکه پیشروی جنبش‌های اجتماعی بود؛ مثلاً جنبش «اینترناسیونال سیتواسیونیسم» در فرانسه که هیچ‌کدام از اعضایش لفظ هنر اعتراضی‌ـانتقادی‌ـ سیاسی را در مورد فعالیت‌هایشان به کار نمی‌برند و حتی از اطلاق هنرمند به خودشان گریزان بودند. آن‌ها در سال ۱۹۶۱ رسماً اعلام کردند کاری که داریم انجام می‌دهیم «پرکسیس انقلابی» است و نه تولید هنری؛ یعنی کنش مولدی که می‌خواهد به انقلاب منجر شود. این جنبش یا طیفی از هنرمندان‌ـ کنشگرانی‌ـ که بیشتر آن‌ها را در دههٔ ۷۰،۶۰ میلادی می‌شد دید عموماً نقش‌های پررنگی در جنبش‌ها و انقلاب‌های دانشجویی و ضد سرمایه‌داری داشتند. می‌شود به‌راحتی فهمید که مخاطب این نوع هنر طبیعتاً مخاطب عمومی است و جای این نوع هنر-کنش- در گالری‌ها نیست؛ این هنر-کنش- با شهر پیوند خورده و در زندگی روزمره جاری است یا باید باشد. این همان هنر-کنشی- است که پیش‌تر استدلال کردم هرچه زمان گذشت اخته‌تر و مصادره به مطلوب‌تر شد.

در همین چارچوب وقتی من از «هنر غیررسمی»

این خوانش از هم‌زمانی معمولاً به دو شکل خودش را نشان می‌دهد. یکی این‌که این هنرمند ایرانی مشابه اثر یک هنرمند خارجی را کپی و نمایشگاه برگزار می‌کند و چون مخاطبش یا جایی که اثرش نمایش داده می‌شود درون ایران است کسی هم صدایش درنمی‌آید. ولی زمانی که این هنرمند قرار است نمایشگاهی در کشورهای دیگر برگزار کند یا کاری را به اکسپو و نمایشگاهی بفرستد، قضیه متفاوت می‌شود و معاصر بودن گره می‌خورد با انتظاراتی که از یک هنرمند ایرانیِ خاورمیانه‌ای وجود دارد که آن هنرمند عناصری از هویتِ فرهنگی، ملی و دینی‌اش را وارد اثر بکند و به‌نوعی اثر هنری‌اش پیوند بخورد با آن دیدی که یک غربی از عناصر هویتی هنرمند ایرانی دارد.

حرف می‌زنم از آن به‌عنوان آلترناتیوی یاد می‌کنم برای «سیاست‌ورزی‌های خلاقانه‌ای» که زمانی هنرمندان طیف دوم نقش کلیدی در انجامش داشتند؛ هنرمندانی که خیلی وقت‌ها بی‌نام و بدون انگیزه‌های مادی و میل به شهرت و صرفاً با دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی تن به انجام فعالیتی خلاقانه می‌دادند. مخاطب این هنر اعتراضی که رویکرد اجتماعی و سیاسی فراتر از میدان هنر دارد، مخاطب عمومی و تأثیرش از جنس تأثیر اجتماعی است؛ ولو اندک.

هنر اعتراضی که اعتراض را متوجه حاکمیت، استبداد، نظام سرمایه، ستم، تبعیض‌نژادی و جنسیتی و مشابه آن می‌کند، هنری است که افق اراده و خواسته‌اش از اساس در تناقض با بنگاه‌داری و نظام بازار است و بُردنش به گالری‌ها و فضاهای رسمی هنر، آن‌ها را به کاریکاتوری از خودشان تبدیل می‌کند. این هنری است که لازم است خود را نه به‌عنوان ژانری از هنرهای رسمی، بلکه به‌عنوان گونه‌ای «سیاست‌ورزی خلاقانه در زیست روزمره» بشناسد و بشناساند و عاملیت انجامش می‌تواند هر دو گروه هنرمندان یا غیرهنرمندان را در بر بگیرد.

◀ در شمارهٔ پیش به این نکته اشاره کردید که خیلی از هنرمندانِ امروز جامعهٔ ایران، در معاصریت گم شده‌اند و تعریف و درک درستی از معاصر بودن و ارائهٔ آثار هنری معاصر ندارند؛ چه عواملی را در این امر دخیل می‌دانید؟ و راه برون‌رفت از آن‌ها چیست؟

همان‌طور که در شمارهٔ قبل هم گفتم درک اشتباهی از معاصر بودن وجود دارد. هنرمند در ایران خیلی وقت‌ها دچار این سوءتفاهم می‌شود که برای معاصر بودن باید با اتفاقاتی که در دنیای غرب یعنی کشورهای آمریکای شمالی، اروپای غربی، کانادا و این‌ها می‌افتد هم‌زمان باشد. آثار هنرمندانی که در آن‌طرف دنیا کار می‌کنند را می‌بینند و کارهایشان را دنبال می‌کنند. این خوانش از هم‌زمانی معمولاً به دو شکل خودش را نشان می‌دهد. یکی این‌که این هنرمند ایرانی مشابه اثر یک هنرمند خارجی را کپی و نمایشگاه برگزار می‌کند و چون مخاطبش یا جایی که اثرش نمایش داده می‌شود درون ایران است کسی هم صدایش درنمی‌آید. ولی زمانی که این هنرمند قرار است نمایشگاهی در کشورهای دیگر برگزار کند یا کاری را به اکسپو و نمایشگاهی بفرستد، قضیه متفاوت می‌شود و معاصر بودن گره می‌خورد با انتظاراتی که از یک هنرمند ایرانیِ خاورمیانه‌ای وجود دارد که آن هنرمند عناصری از هویتِ فرهنگی، ملی و دینی‌اش را وارد اثر بکند و به‌نوعی اثر هنری‌اش پیوند بخورد با آن دیدی که یک غربی از عناصر هویتی هنرمند ایرانی دارد. این‌جا معاصر بودن پیوند می‌خورد با انتخاب شیوه‌هایی که بتوانید عناصر هویتی را وارد کنید. برای این‌که کارتان در یک کشور اروپایی یا حتی یک شهر خاورمیانه‌ای مثل دبی و... پذیرفته شود گالری‌دار و واسطه‌ها به شما می‌گویند چطوری باید عناصر ایرانی-هویتی را وارد کنید. منظورم از این عناصر ایرانی-هویتی لزوماً آن مواردی نیست که هنرمند ایرانی خودش در ذهن دارد بلکه آن چیزی است که به‌عنوان عناصر هویتی از ایرانی بودن به او دیکته می‌شود؛ دیکته شدن یعنی آن اروپایی فهم و خواسته‌اش را مستقیم یا غیرمستقیم به کارتان وارد می‌کند؛ این هم شکلی از معاصر بودن است اما معاصر بودنی که به‌نوعی شما را در یک چهارچوب سیاستِ هویتی تعریف و از آن هنرمند اروپایی و آمریکایی جدا می‌کند. پس می‌شود حدس زد در این حالت هنرمند ایرانی احتمالاً خودش را هم‌زمان با آن اروپایی و امریکایی حس نمی‌کند، بلکه تنها متوجه انتظارات آن اروپایی از خودش در قالب تفسیری از معاصر بودن می‌شود که با نمونه‌های مشابهش در خاورمیانه سنجیده می‌شود که می‌تواند بازار کارش را رونق دهد.

پس چه آن حالتی که این هنرمند در ایران و برای مخاطب ایرانی کار می‌کند که انگار کاملاً یک هنرمند غربی است و با اشکالی از کپی‌کاری مواجهه هستیم و چه در حالتی که این هنرمند ایرانی چشم به بازارهای خارجی دارد و آن عناصر سیاستِ هویتی و «اورینتالیستی» وارد کارش می‌شود، نمی‌توانیم از معاصر بودن حرفی بزنیم؛ در حالت اول معاصر بودن یک کپی است که از تصورِ هم‌زمانی در آن‌طرف دنیا ناشی می‌شود و در حالت دوم هم معاصر بودن از درون و زیست هنرمند نشأت نمی‌گیرد، بلکه از جریان‌های فکری و هویتی می‌آید که به هنرمند دیکته می‌کند برای دیده یا فروخته شدن کارش از چه راه‌ها و شیوه‌های فرمی و محتوایی پیروی کند.

به تصور من برای معاصر بودن ضروری است

Photo: Amin Gholami

که زیست اجتماعی، سیاسی و تاریخی-جغرافیایی هنرمند وارد اثر شود. معاصر بودن یعنی بودن در لحظهٔ اکنون، یعنی پیوند لحظهٔ اکنون با حافظه، خاطره، زیست، تاریخ... شما به‌عنوان یک هنرمند یک سوژهٔ تاریخی هستید که تجربه‌های تاریخی و اجتماعی خاص خود از سر گذرانده‌اید؛ جنبش‌ها، ستم‌ها، فشارها و سانسورهایی را تجربه کرده‌اید، خانواده‌ای داشته‌اید یا دارید... منظور این است که با طیفی از تجربه‌های سیاسی و اجتماعی و با یک زیست انضمامی درهم تنیده هستید؛ این‌ها باید در کارتان بروز پیدا کند. موقعی می‌توانیم بگوییم معاصر هستیم که «خودِ اجتماعی و تاریخی‌مان» باشیم؛ کارمان و اثرمان نسبتی با تجربهٔ زیست و با وضعیت‌مان داشته باشد؛ وقتی کسی به گالری می‌آید احساس کند چیزی که به اشتراک گذاشته شده است برآمده از تجربه‌های مشترک و زیست جمعی در چارچوب تجربه شده فرهنگی و زبانی است. هنر معاصر باید به ساخت حافظهٔ جمعی کمک کند. معاصر بودن سیاسی است، اجتماعی است، تاریخی است و این متفاوت است از دو شکل از تصور معاصر بودن که به آن‌ها اشاره کردم.

◀ از دیدگاه شما خودسانسوریِ هنرمند و سانسور توسط جامعه و نظام حاکم در عدم تولید آثارِ حوزهٔ هنر اعتراضی، چقدر مؤثر است؟ هنرمند چه باید بکند؟

سؤال مهمی است؛ می‌خواهم نگاه متفاوتی به آن بیندازم که شاید در ابتدا کمی غافلگیرکننده باشد. ببینید ما معمولاً اختهگیِ خودمان و ناکارآمدیِ «هنر اعتراضی» را می‌اندازیم گردن حاکمیت و سانسور و این‌ها؛ یا به قولی وقتی می‌خواهیم کمی خودانتقادی کنیم، ناکارآمدی را این‌چنین توجیه می‌کنیم که ما خودمان، خودمان را سانسور می‌کنیم و از این دریچه حرف می‌زنیم، اما واقعیت این است که مسائل گاه شکل متفاوتی دارد و خیلی شبیه چیزی نیست که به آن سانسور می‌گوییم، اما از سانسور مهم‌تر و ترسناک‌تر است. مثلاً اشکال مختلفی از تبعیض و کنترل در عرصهٔ هنر وجود دارد که از فرط تکرار و درهم تنیدگی با حیطه‌های مختلف زیست، برایمان عادی‌سازی شده‌اند؛ اما همین‌ها هنرمندان را به شکلی کانالیزه می‌کنند که ساختار روابط تولید و اشکال مختلف بهره‌برداری و تضمین منافع گروه‌های فرادست حفظ و بازتولید شود. این‌ها صورت‌بندی آشنای سانسور را ندارند اما خیلی بیشتر از سانسور بر روی خروجی تولیدات هنری و درک هنرمند از کار هنری و ذهنیتش و حتی ساختِ کلان عرصهٔ هنر اثر گذارند. مثلاً بیاییم و حیطهٔ اشتغال و آموزش هنر را در نظر بگیریم؛ این‌که از چه طبقهٔ اجتماعی هستیم، زنیم یا مرد، کُردیم یا بلوچ یا تهرانی، بچه پولدار هستیم یا نه؟ رانت داریم یا نه؟ همهٔ این‌ها روندهای رشد و آموزش ما را تحت تأثیر و هدایت قرار می‌دهند؛ مثلاً کسی که پول دارد و به مدرسهٔ غیرانتفاعی می‌رود و دوره‌های آشنایی با هنر و ابزار هنری را زیر نظر بهترین معلمان در همان مدرسهٔ بالاشهر تهران طی می‌کند، می‌تواند هر کتابی را بخرد، کلاس خصوصی هنر برود، زبان یاد بگیرد، منابع دست اول تهیه کند، به‌واسطه پدر و فلان آشنایش خیلی زود به فلان گالری یا فاند متصل شود، کارهایش را به فلان موسسهٔ خارجی و فلان کشور می‌تواند ارسال کند و بی‌دردسر به این یا آن مجموعه‌دار وصل شود، خیلی با آن جوان مستعد اما محروم از این امکانات در کردستان و بلوچستان و حتی جنوب شهر تهران فرق می‌کند. یا این‌که در فضای مردسالاری و در میان امواج نگاه‌های دریدهٔ مردان و مدیران هنری، زن باشیم یا مرد یا حتی زنِ طبقهٔ پایین یا زنِ طبقهٔ مرفه، همه و همه در رشد و اشتغال‌مان در هنر اثرگذارند. نکتهٔ مهم این است که در پس این تبعیض‌های ظاهری اتفاق‌های جدی‌تری می‌افتد، چون مقولاتی که اشاره کردم اساساً بافت ذهنی و کارکردهای تصمیم‌گیری در مورد تولیدات هنری را تحت تأثیر قرار می‌دهند. اساساً فارغ از هنر، گونهٔ ارزش‌گذاری، مواردی که به آن اشاره کردم موارد ناشی از تأثیرگذاری نیروهای مسلط اجتماعی هستند که سوژه‌های انسانی متفاوتی را در مقام هنرمند شکل می‌دهند؛ سوژه‌هایی با دغدغه‌های مختلف و نگاه‌های متفاوت به هنر و کارکردهایش. پس اگر بپذیریم که منافعی در پس این اشکال تبعیض برای بخشی از جامعه وجود دارد که قطعاً وجود دارد، می‌شود به این موضوع فکر کرد که این تفاوت در ساخت سوژه‌ای به نام «هنرمند» چگونه با منافع طبقاتی، قومیتی و جنسیتی نسبت‌های مشخص پیدا می‌کند.

با این حال مسئله فقط مسئلهٔ تبعیض و تفاوت که روی کارکردهای شناختی و ذهنی ما اثر می‌گذارد نیست. امروزه مسئلهٔ سانسور دیگر مسئلهٔ چوب و چماق نیست و حتی مسئلهٔ خودسانسوری هم ابعاد پیچیده‌تری پیدا کرده است. مثلاً دقت کنید به این موضوع که گاهی باور به چیزی داریم که آن باور غلط است؛ فرض کنید بخواهیم در مورد مهاجرین افغانستانی کار هنری بکنیم، همهٔ کار ما در چهارچوبی خلاصه می‌شود که رقت‌انگیز باشد، اشک مردم را دربیاورد و پیامدهای فقر را نشان دهد و معمولاً از پرداختن به علت‌ها امتناع می‌کنیم. نمایش فقر، فرودستی و مصیبت ممکن است از طریق ساخت خیریه و ان‌جی‌او به بقای آن آدم‌ها و فرودستان کمک کند؛ اما جایگاه‌ها را عوض نمی‌کند؛ برای این‌که جایگاه‌های فرودستی عوض شود و نظام قدرت تغییر کند باید شکل باورمان در بازنمایی فرودستی عوض شود. تغییر این شکل باور به شکل آموزش، شکل رشد و معاشرت هنرمندان، کتاب‌هایی که می‌خوانند، رابطه‌شان با گالری‌دار و دغدغه‌های اجتماعی‌شان ربط دارد و این‌ها لزوماً ربطی به سانسور حکومت ندارد؛ حتی شاید ربطی به خودسانسوری هم نداشته باشد. این‌جا مسئله «نظامِ باور» است یا چیزی که به آن «شعور متعارف» می‌گوییم. اغلب این شعور متعارف که از طریق رسانه‌ها، دیگر تولیدات هنری و سینمایی و مجاری ظاهراً مشروع مثل سازمان‌های حقوق بشری فراگیر می‌شوند باعث و بانی شناخت غلط و غیرانتقادی هنرمندان از مقولات اجتماعی‌اند. این‌جا سانسور چیزی است تنیده شده در زبان و رسانه‌های جهانی و تفکرات میلیون‌ها نفر از مردم. چنین مکانیسم حذف و هدایت کلانی را احتمالاً نمی‌توان سانسور نامید چون این مکانیسم از طریق آن‌چه عقل سلیم یا شعور متعارف نامیده می‌شود، عمل می‌کند و تنها انتقادی اندیشیدن و پرسش‌گری می‌تواند پرده از کارکردهای آن بردارد.

وقتی ما به عنوان هنرمند با دقت به دور و اطراف‌مان توجه می‌کنیم متوجه می‌شویم که همواره سیاست‌مدارانی با چهره‌های ظاهراً خیرخواه هستند که با لبخند خط و ربط می‌دهند؛ از آن‌طرف یک‌سری حامیان شخصی وجود دارند که به شکلی دیگر این‌کار را انجام می‌دهند، خودمان

دائم تحت تأثیر رادیو و تلویزیون و شبکه‌های اجتماعی هستیم که الگوریتم‌ها و منافع خودشان را دارند. از طرف دیگر با کلی انجمن‌های دولتی حامی هنر و یک‌سری ناشران، گالری‌دارها و بنگاه‌های تجاری سر و کار داریم که هرکدام به شیوه‌ای چیزی از ما می‌خواهند و به زبان بی‌زبانی چیزی را بر ذهنیت‌های ما تحمیل می‌کنند که به‌واسطهٔ تکرار به بخشی از نظام باور ما تبدیل می‌شوند. همهٔ این‌ها بدون آن‌که خیلی وقت‌ها متوجه آن باشیم شما را به عنوان «هنرمند» تحت تأثیر قرار می‌دهند و کار هنری‌تان را کنترل و کانالیزه می‌کنند؛ بخصوص وقتی داریم از هنر اعتراضی حرف می‌زنیم این شیوه‌های آموزش هنرمندان و شیوه‌هایی که به ظاهر از هنرمندان حمایت می‌کنند یا شیوه‌هایی که نقد می‌کنند، همه دارند خط و ربط می‌دهند و هنر را در مجاری خاصی رام و هنجارمند می‌کنند؛ بنابراین می‌خواهم تأکید جدی کنم که تنها بخشی از مسئلهٔ اخته شدن و بی‌خاصیت شدن یا تبدیل هنر اعتراضی به یک بازار بزرگ به سانسور مرتبط است. برای من به‌عنوان یک پژوهشگر حوزه مطالعات انتقادی، تمرکز بر پدیده‌هایی مهم است که چندان موردتوجه قرار ندارند. پس تلاش من معطوف به نور تاباندن به این نقاط است و این‌که بتوانیم سهم سانسور را به‌عنوان مهمترین ابزار کنترل‌گریِ حاکمان با دقت بیشتری تحلیل کنیم.

◀ آیا تحصیلات آکادمیک هنر در دانشگاه‌های ایران و حتی دنیا هنرمند را به سمت داشتن تفکر انتقادی سوق می‌دهد؟ اگر نه؛ چرا؟ و چگونه می‌توان ذهن را در این زمینه پرورش داد؟

بهره‌گیری از تفکر انتقادی چیزی است که روزبه‌روز سخت‌تر می‌شود چراکه در جهانی به سر می‌بریم که هر روز اطلاعات به شکل سطحی‌تری به شما منتقل می‌شود؛ مثل همین اینستاگرام، هشتک‌ها و... در همین فضا هر روز با تنگ‌تر شدن حلقهٔ فعالیت‌های آزاد در دانشگاه مواجه هستیم؛ مدرس‌های دغدغه‌مند کنار گذاشته می‌شوند؛ پایان‌نامه‌ها مستقیم و غیرمستقیم توسط اساتید راهنما و دانشگاه سانسور و کانالیزه می‌شوند و حوزه‌های به‌شدت قابل نقد مثل تاریخ هنر تقدس‌سازی می‌شوند. بخش زیادی از آن‌چه در دانشگاه‌ها عرضه می‌شود کهنه و منسوخ است و مباحث جدید و انتقادی راهی به آن ندارد. یک نمونه‌اش مثلاً نظریات «مارکسیستی» هنر است که هنر را به جامعه و تحلیل‌های اجتماعی وصل می‌کند و با رویکردی انتقادی از هنر تقدس‌زدایی

همهٔ این‌ها بدون آن‌که خیلی وقت‌ها متوجه آن باشیم شما را به عنوان «هنرمند» تحت تأثیر قرار می‌دهند و کار هنری‌تان را کنترل و کانالیزه می‌کنند؛ بخصوص وقتی داریم از هنر اعتراضی حرف می‌زنیم این شیوه‌های آموزش هنرمندان و شیوه‌هایی که به ظاهر از هنرمندان حمایت می‌کنند یا شیوه‌هایی که نقد می‌کنند، همه دارند خط و ربط می‌دهند و هنر را در مجاری خاصی رام و هنجارمند می‌کنند؛ بنابراین می‌خواهم تأکید جدی کنم که تنها بخشی از مسئلهٔ اخته شدن و بی‌خاصیت شدن یا تبدیل هنر اعتراضی به یک بازار بزرگ به سانسور مرتبط است.

می‌کند؛ اما چنین حوزهٔ مهمی کمترین حضوری در متون درسی دانشگاه ندارد. واقعیت این است من همان‌قدر که به دانشجوها خوش‌بینم نسبت به فضای دانشگاه و اغلب مدرس‌های امروزی دانشگاه بابت توانایی‌شان در ترویج نگاه انتقادی بدبین هستم.

در این زمینه پیشنهادم این است که دانشجوها قدری بیشتر با علوم اجتماعی آشنا شوند و دربارهٔ تفکر انتقادی بخوانند و با اندیشهٔ گروه‌هایی آشنا شوند که در حاشیهٔ نظم مسلط قرار دارند؛ مثل «اندیشه‌های چپ»، «مارکسیستی»، «آنارشیستی» و نظایر آن. مسئله این نیست که شما مارکسیست، آنارشیست، سوسیالیست شوید؛ می‌توانید بشوید یا نشوید اما آشنا شدن با این تفکرات کمک می‌کند که شما بتوانید به انترناتیوهایی در برابر وضعیت فکر کنید و وضعیت موجود را دربست نپذیرید. اگر می‌شد آکادمی‌های موازی‌ای شکل بگیرند که بتوانند این خلأها را با دانش آلترناتیو و دروسی بیشتر تحلیلی و بیشتر اجتماعی و انتقادی پر کنند خوب بود اما در این سال‌ها می‌بینیم خیلی وقت‌ها همان آکادمی‌های موازی خودشان به دکان و دستکی تبدیل شده‌اند که خیلی دغدغه‌های اجتماعی ندارند و آن‌ها هم دنبال بازار خودشان هستند و به‌نوعی داریم دور خودمان می‌چرخیم. این‌جاست که شکل‌گیری جمع‌های کوچک و مستقل و به جریان انداختن دغدغه‌های شخصی مواردی است که می‌شود در شرایط امروز به آن فکر کرد.

◀ کارگاه‌هایی با عنوان «رابطهٔ متقابل هنر، شهر، جامعه و ساز و کارهای سیاست‌ورزی خلاقانه» برگزار می‌کنید؛ با بیان این مفاهیم و کنار هم چیدن آن‌ها دنبال چه چیزی هستید؟ با آگاه‌سازی جامعه از طریق آن‌ها انتظار چه تغییراتی را دارید؟ آیا به هدفتان رسیده یا به آن نزدیک شده‌اید؟ اگر نه؛ موانع موجود برای رسیدن را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

کارگاه‌هایی که من برگزار می‌کنم حول رابطهٔ هنر، سیاست‌ورزی و تغییر اجتماعی می‌گردد و البته ترم‌های تخصصی‌تر مثل همان «هنر غیررسمی» یا مقولات مرتبط با حوزهٔ «بازنمایی».

همان‌طور که پیش‌تر و در قسمت اول این مصاحبه گفتم متأسفانه میدان رسمی هنر جز روی خطوط مرزی‌اش به‌شدت در بعد تأثیرگذاری اجتماعی اخته و بی‌ثمر شده است و گریزی از آن نیست که پتانسیل‌های مشابه را در جاهای دیگر جستجو کرد؛ در زیست روزمره، فعالیت‌های خلاقانه مردم و درون آن کنش‌هایی که همهٔ آدم‌های عادی و پدر و مادرها، خواهر و برادرها و دوستان ما به‌صورت اغلب روزمره آن‌ها را انجام می‌دهند؛ یعنی اشکالی از موازی‌سازی‌ها، اشکالی از دورزدن‌ها، استفاده از خلأهای قانونی، خلأهای به‌جا مانده از ساز و کارهای سرکوب و کنترل که

مروری بر تاریخ همین چهل سال پرده از بسیاری از این کنش‌ها و اثراتش برمی‌دارد. مثلاً تصور کنید که از اول انقلاب مهمانی گرفتن مختلط ممنوع بود ولی خانواده‌ها می‌گرفتند، موزیک، رقصیدن، ویدئو ممنوع بود...ولی خانواده‌ها همهٔ این کارها را انجام می‌دادند و به‌نوعی زندگی‌شان را با دور زدن سیستم پیش می‌بردند. بعدها اشکال دیگری را هم دیدیم؛ رقصیدن در خیابان و انواع و اقسام ازآن‌خودسازی فضاهای عمومی و شهری که هر روز بیشتر از روز قبل فضاهای شهری توسط حاکمان از شهروندان دریغ و قوانینی تصویب می‌شد که دست شهروندان را از مداخله در شهر کوتاه می‌کرد. همین مقاومت‌ها و مبارزات زیرپوستی به کنش‌هایی از جنس «دختران انقلاب» رسید و کنش‌هایی که امروز در «جنبش ژینا» شاهدش بودیم و درواقع از دل زندگی روزمره بیرون آمده است. متأسفانه به‌واسطهٔ شکل آموزش و شکل تقدسی که به میدان هنر و تاریخ هنر و این حوزه‌ها دادیم از خودمان و زیست‌مان غافل شده‌ایم؛ غافلیم از این‌که «هنر» می‌تواند در زندگی تجلی پیدا کند و زندگی شکلی از زیستنِ هنر شود و با رگ و پی زندگی‌مان آمیخته شود. به تصور من این‌جاست که «هنر» می‌تواند تأثیرگذار شود و هدف کارگاه‌هایی که برگزار می‌کنم این است که «زیست» و «هنر» را به هم پیوند بزنم و به هنر به‌مثابهٔ شکلی از زیست و مقاومت کردن و مبارزه کردن نگاه کنم و همین را هم به شکلی نظری و میدانی با دیگران به اشتراک بگذارم.

◀ در گفتارهای شما «اسم رمز فرهنگ و هنر» کاربرد زیادی دارد؛ این واژه‌ها خواننده را به تفکری عمیق و مرموز همچون خود واژهٔ «رمز» هدایت می‌کند؛ در این مورد بیشتر برایمان بگویید.

در این سال‌ها به فرهنگ و هنر با عنوان «اسم رمز» اشاره کرده‌ام، علتش این است که در سال‌های اخیر چه در ایران و چه در خارج از آن، کلمات و مفاهیم به چیزهایی تبدیل شدند که پشتشان یک‌سری کارکردها را پنهان می‌کردند که در حوزه‌های مختلف می‌توان این را دید. مثلاً در حوزهٔ شهر با مقوله‌ای به اسم «شهر پایدار» یا «معماری پایدار» و نظایر آن روبرو هستیم که شواهد نشان می‌دهد بیشتر از آن‌که چنین مفهومی کارکردهای عمومی خود را پیدا کند، ابزاری بوده است در خدمت گردش سرمایه نزد چند شرکت و تعدادی محدود میلیاردر جهانی. یا مثلاً در کشور خودمان کافی است به کارکرد مفاهیمی مثل «سامان‌دهی» که دولت‌مردان علاقهٔ فراوانی به استفاده از آن دارند توجه کنید؛ مثلاً «سامان‌دهی دست‌فروشان» یعنی گرفتن و بردن و سر به نیست کردن‌شان و دوباره آوردن‌شان و آن‌جایی که می‌خواهند نشاندن‌شان که در نهایت هیچ معنایی از دست‌فروشی نداشته باشد! یا «سامان‌دهی معتادان» یعنی گرفتن و بردن و... خلاصه پشت این عبارات یک مفاهیم دیگری است. مفاهیمی مثل «فرهنگ و هنر» هم به‌گونه‌ای دیگر خرج همین رویکردها می‌شوند. به‌وضوح می‌توان دید امروزه چه در اشل محلی و چه جهانی «فرهنگ و هنر» به اسم رمزی مشروعیت بخش برای توجیه گردش سرمایه و بهینه‌سازی ثروت گروه معدودی تبدیل شده‌اند. می‌شود دید روزانه چه مقدار به تعداد اَبَر شرکت‌هایی که روی هنر سرمایه‌گذاری می‌کنند اضافه می‌شود. در ایران بانک‌های خصوصی را می‌بینیم که در کنار ساخت و سازی که انجام می‌دهند به‌عنوان سرمایه‌گذاری آثار هنری را در غیرشفاف‌ترین حالت جمع‌آوری می‌کنند و در پس عنوان گول‌زنندهٔ حمایت از هنر به انباشت ثروت برای سرمایه‌گذاران و سهامداران‌شان مشغول‌اند. شواهد بسیاری وجود دارند که نشان می‌دهند حجم زیادی از دلالی املاک و مستغلات و تغییر کاربری‌ها در عرصهٔ شهر تحت عنوان کار فرهنگی و هنری انجام می‌شوند. مثلاً در جزیرهٔ هرمز می‌بینی بخش بزرگی از ساحل را به‌عنوان راه‌اندازی یک مرکز توریستی تصرف و از بومیان سلب مالکیت کرده‌اند و در قشم هم چنین پروژه‌هایی را به سرعت پیش می‌برند و می‌بینی که پشت آن، یک چهرهٔ گالری‌دار و آقازادهٔ بانکی است؛ یعنی «اسم رمز فرهنگ و هنر» به چیزی برای گردش سرمایه‌های عظیم و کنترل و کانالیزه کردن فعالیت‌های هنری تبدیل شده است. وقتی نگران گردش سرمایه‌های مرتبط به پولشویی مثلاً در حراج تهران هستیم کافی است یک لحظه آن را با گردش سرمایه‌های ناشی از دلالی املاک و تغییر کاربری‌هایی که تحت عنوان فرهنگ و هنر انجام می‌شوند قیاس کنیم تا ببینیم خیلی وقت‌ها کل رقم جابه‌جا شده در چنین حراجی‌هایی اندازهٔ چندماه اجارهٔ ساختمانی در خیابان کریمخان با کاربری فرهنگی یا سود چند ماههٔ فلان اقامتگاه در جنوب کشور که پشتوانه‌اش «اسم رمز فرهنگ و هنر» است نمی‌شود. این‌جاست که باید حواس‌مان را جمع کنیم و آدرس غلط ندهیم؛ سودآوری هنر برای بسیاری تنها در خرید و فروش تابلوهای نقاشی خلاصه نمی‌شود؛ تبادلات پولی در حراجی‌ها و گالری‌ها بخش بسیاری کوچکی از گردش سرمایه‌ای را شامل می‌شود که پشتش عنوان هنر و فرهنگ به چشم می‌خورد.

مفاهیمی مثل «فرهنگ و هنر» هم به‌گونه‌ای دیگر خرج همین رویکردها می‌شوند. به‌وضوح می‌توان دید امروزه چه در اشل محلی و چه جهانی «فرهنگ و هنر» به اسم رمزی مشروعیت بخش برای توجیه گردش سرمایه و بهینه‌سازی ثروت گروه معدودی تبدیل شده‌اند. می‌شود دید روزانه چه مقدار به تعداد اَبَر شرکت‌هایی که روی هنر سرمایه‌گذاری می‌کنند اضافه می‌شود. در ایران بانک‌های خصوصی را می‌بینیم که در کنار ساخت و سازی که انجام می‌دهند به‌عنوان سرمایه‌گذاری آثار هنری را در غیرشفاف‌ترین حالت جمع‌آوری می‌کنند و در پس عنوان گول‌زنندهٔ حمایت از هنر به انباشت ثروت برای سرمایه‌گذاران و سهامداران‌شان مشغول‌اند.

◀ پرداختن به سوژه‌های اجتماعی، سیاسی و کلاً حوزه‌های مختلف جامعه از دریچهٔ هنر برای شما حواشی‌ای هم ایجاد کرده؟ انتظار آن‌ها را دارید؟ و وقتی اتفاق می‌افتد چه حسی در شما به وجود می‌آید؟ و می‌تواند در شما و نگاهتان اثری بگذارد؟

آره؛ طبیعتاً. مقاومت‌های زیادی از بخشی از جامعهٔ هنری که من تلاش می‌کنم ترویجش کنم در برابر آن نگاه انتقادی شاهد هستیم. وقتی من برای یک هنر و هنرمند مسئولیتی را تعریف می‌کنم، مقاومت‌هایی شکل می‌گیرد که هنر یک عرصهٔ جدا از تجربیات روزمره است و هنر نباید سیاسی باشد. این ذهنیت‌ها از نگاهی غیرتاریخی و غیراجتماعی به هنر نشأت می‌گیرد و اغلب در انتزاع‌های محفلی سیر می‌کنند. جامعه‌شناسی انتقادی هنر و افرادی مثل من هیچ تقدسی برای هنر قائل نیستیم و این واقعیت است. آن‌چه که به عنوان هنر می‌شناسیم می‌تواند امکاناتی را در اختیار ما بگذارد و پتانسیل‌هایی دارد برای زیستی بهتر، آزادتر و شریف‌تر. من‌هم از این منظر حرف

می‌زنم؛ ولی به هرحال این مقاومت‌ها همیشه وجود دارد چون منافع خیلی‌ها به خطر می‌افتد. وقتی تاریخ هنر را به‌طور جدی نقد می‌کنم و از آن به‌عنوان یک‌جور از «آنِ خودسازی تاریخ» و «از آنِ خودسازی فلسفهٔ زیبایی‌شناسی»و «از آنِ خودسازی زیستِ گذشتگان» یاد می‌کنم، این موضوع برای کسانی که درگیر تاریخ هنر هستند و این موضوع برایشان مقدس است چالش‌هایی ایجاد می‌کند. اساساً وقتی با وصل کردن هنر به حوزه‌هایی مثل جامعه‌شناسی و فلسفه بخواهیم هنر را از آن قلمروی امن و خودشیفته‌اش بیرون بکشیم و تزهایی را مطرح کنیم مثل «هنر غیررسمی»، این برای آن محافظه‌کارانی که در همهٔ شرایط اجتماعی هدفی جز رونق‌دادن به بازار هنر خود ندارند دردسرساز است. یا وقتی من به هنرمندان می‌گویم شرایط امروز اجتماع و تاریخ را نگاه کنند و بر اساس ذهنیت جاری در خودشان، جامعه و لحظهٔ «اکنون» اقدام به تفکر و تولید کنند، در عمل می‌بینیم که مقاومت‌ها و حرف و حدیث‌های زیادی شکل می‌گیرد. درحالی‌که اتفاقاً می‌خواهم بگویم همگام شدن با لحظهٔ «اکنون» به لحاظ معیشت هم به دلایل مختلف وضعیت بهتری را لااقل برای بخشی از هنرمندان رقم می‌زند.

◄ به‌عنوان یک پژوهشگر جایگاه اجتماعی که توقع داشتید را دارید؟ برای به دست آوردنش با چه موانعی روبرو شدید؟ در یک کلام عدالت اجتماعی برای شما و حرفهٔ شما در این سال‌هایی که کار کرده‌اید رعایت شده؟ اگر نه؛ چه عواملی تأثیرگذار بوده؟

خیلی دنبال آن جایگاه اجتماعی نبودم؛ اگر جایگاهی شکل‌گرفته بخش زیادی ناشی از خلأهای موجود در عرصهٔ هنر و دانشگاه و البته خواست و ارادهٔ بخشی از هنرمندان بوده است که نگاه‌های تازه و انتقادی را جستجو می‌کردند. وقتی‌که «گروه رخداد» را راه انداختیم واقعاً نمی‌دانستیم چه تأثیراتی می‌گذارد و بعداً به‌تدریج فهمیدیم بر اساس تأثیری که از کار ما گرفته شده آثار و فعالیت‌هایی انجام شده و آن‌قدر که فکر می‌کردیم هم تعداد کمی نبودند. وقتی فیلم‌ساز، هنرمند و حتی منتقد از تأثیرات دیدگاه‌ها و ایده‌هایم می‌گوید بی‌هیچ تردیدی این بازخوردها به من انرژی مضاعفی می‌دهد و قطعاً این‌ها دو طرفه است.

کسانی مثل من که بر روی تعامل، بده و بستان علوم اجتماعی و هنر کار می‌کنیم هرگز نمی‌توانیم هنر و تاریخ برساخته و نوظهورش را تافتهٔ جدا بافته از روندهای اجتماعی در نظر بگیریم و تولید هنر را متفاوت از دیگر تولیدات اجتماعی بدانیم. من کسی هستم که تمرکزم روی مطالعات انتقادی است و طبیعتاً خیلی از آن چیزهایی که ممکن است عادی به نظر برسد و خیلی از آن روال‌های ظاهراً طبیعی میدان هنر، برای من طبیعی و قابل‌پذیرش نیست؛ و اتفاقاً لازم است تغییر کنند تا امکانات تازه خودشان را بر ما آشکار کنند. پس طبیعتاً آن‌ها را به چالش می‌کشم و از آن‌ها سؤال می‌کنم. شاید نسبت به خیلی از پژوهش‌گرها، مدرسین و نویسنده‌های دیگر کار سخت‌تری دارم به خاطر این‌که از آن روتین بازار پیروی نمی‌کنم. کسانی که من را از نزدیک می‌شناسند و فعالیت‌هایم را پیگیری می‌کنند، کلاس‌هایم می‌آیند و مطالبم را می‌خوانند به نظرم برایشان تا حدی روشن است که کار دشواری را انجام می‌دهم. کاری که من و امثال من انجام می‌دهیم احتمالاً خیلی متفاوت است از کار آن منتقد و استاد هنر و حتی جامعه‌شناس هنر آکادمیکی که فقط دانشگاه می‌رود و یک مطلب مشخص را درس می‌دهد که به جایی هم برنخورد؛ آسه می‌آید و آسه می‌رود و تکرار مکررات می‌کند. شاید گرایش به این‌که روی جاهایی انگشت بگذارم که خیلی کسی به سراغش نمی‌رود به ویژگی‌های شخصیتی خودم هم مرتبط است و قاعدتاً در شیوهٔ زیست و بودنم هم خودش را نشان می‌دهد.

تقریباً همیشه مباحثی را مطرح و تدریس می‌کنم که پروژه‌های شخصی و انضمامی‌ام در عرصهٔ هنر است؛ هیچ‌وقت تاریخ هنر تدریس نمی‌کنم، اما نقد تاریخ هنر را درس می‌دهم، رابطهٔ تاریخ هنر با استعمار را درس می‌دهم، از رابطهٔ تاریخ هنر با «اورینتالیسم» و دولت-ملت‌سازی و ناسیونالیسم و دانش علمی حرف می‌زنم و این چیزی است که به هر صورت در برابر آن نظام رسمی آموزش قرار می‌گیرد. وقتی شما بخش مهمی از مواجه‌تان با موضوع هنر، آن ساختار رسمی آموزش هنر و آن شعور متعارفی که حول و حوش آن مطالب وجود دارد را به چالش بکشد و بحث‌هایی مطرح کند که متمایز و ساختارشکن و یک جاهایی خیلی رادیکال است و منافعی را به خطر می‌اندازد، قطعاً کار سخت‌تری بر عهده دارید و باید پوست کلفت‌تر و البته به‌روزتر و با مطالعه‌تر باشید.

اعتراف می‌کنم گاهی به شدت ناامید می‌شوم، هم از خودم و هم از اطرافم. راستش خیلی برایم مهم نیست که همه من را تأیید کنند و یا به قولی هندوانه زیر بغلم بگذارند، کاری که فکر می‌کنم درست است را انجام می‌دهم و نقدها را هم می‌پذیرم. راستش خیلی در مورد کاری که می‌کنم عدالت اجتماعی معنایی ندارد چون موقعی معنی دارد که گروه‌هایی باشد با اعضای یکسان و هم تعداد که انتظار داشته باشی به یک تعادلی برسیم. ولی واقعیت این است که وقتی حوزه‌ای که کار می‌کنم و شکل فعالیتم و حتی شکل بودنم تا حدی مسئله‌دار است، من‌هم طبیعتاً انتظارِ داشتن عدالت اجتماعی را در شرایط کنونی نمی‌توانم داشته باشم. انگیزه‌ام همین است که مطالبم خوانده شود و نگاهم بیان شود و به دردی از دردهای جامعه بخورد. همیشه برای نقد، گفت‌وگو و شکل دادن جمع‌ها باز هستم؛ اصلاً معتقدم پروژه‌هایم به شکل جمعی خیلی بهتر می‌توانند جلو بروند و همین‌قدر که ممکن است بتوانم به کسانی کمک کنم، خودم هم نیاز به شنیدن دیدگاه‌های مخالف و تجربیات متفاوت دیگران دارم.