

اردیبهشت ۹۹

اگر دوره‌بندی عملی قراردادی به نظر می‌آید اما کاملاً خودسرانه یا بی‌فایده نیست؛ مانند طبقه‌بندی تاریخی، ابزاری جهت نظم‌بخشیدن به ابژه‌های تاریخی به‌مثابه نظامی پیوسته در زمان و مکان فراهم می‌آورد، با دسته‌بندی‌ها و تقسیم‌هایی که شباهت‌ها و تفاوت‌های معنادار را با وضوح بیشتری نمایان می‌سازد و اجازه می‌دهد شاهد مسیری از پیشرفت و توسعه باشیم. دوره‌بندی کمک می‌کند با سایر ابژه‌ها و رویدادهای تاریخی که به‌گونه‌ای مشابه در زمان و مکان ترتیب یافته‌اند، همبستگی ایجاد شود و در نتیجه توضیح [رویدادها] امکان‌پذیر گردد.

### میرشاپیرو، معیارهای دوره‌بندی در تاریخ هنر اروپا<sup>i</sup>

دوره‌بندی، تامل روایی مبتنی بر گزینش اختیاری نیست که شخص با توجه به سلیق و تمایلات شخصی خود چیزی به آن بیافزاید یا از آن بکاهد، بلکه یک ویژگی اساسی در روند روایت است.

### فردریک جیمسون، «مدرنیته‌ای بی‌همتا»: مقاله‌ای درباره هستی‌شناسی زمان حاضر<sup>ii</sup>

۲

سال‌های پس از ۱۹۸۹ شاهد ظهور دوران تاریخی تازه‌ای بوده‌اند. علاوه بر فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای اقماری آن و بروز آغازین نشانه‌های ورود به عصر جهانی‌سازی، فرهنگ الکترونیک (یا دیجیتال) با نئولیبرالیسم اقتصادی - و هدف آن برای وارد ساختن تمام فعالیت‌های انسانی در حوزه بازار - به‌گونه‌ای فناورانه یکپارچه شده و جنبه‌ای هژمونیک یافته‌است. در حوزه هنرهای زیبا، این دوران جدید با عنوان «معاصر» شناخته می‌شود. مهم‌ترین تحول دوران جدید از هم‌گرایی چند عامل در سال‌های ۱۹۸۹، ۱۹۹۰ و ۱۹۹۱ حاصل شد که تغییرات اساسی در نحوه رویارویی هنر با مخاطبش پدید آورد به طوری که می‌توان از «ساخته‌شدن» تماشاگر به طریقی تازه سخن گفت.

مقولاتی که اندیشیدن در مورد هنر معاصر را ممکن می‌کنند اساساً ناهموار اند و برای مدتی با هم تلاقی پیدا کرده و همگرا شده‌اند. عمده مباحث، در جریان‌های هنری متعلق به دهه‌های گذشته مفصل بررسی شده‌اند، به‌ویژه تمرکز بر نحوه ادراک و تأثیرات ادراکی که نخستین بار توسط آثار هنر مدرن تحمیل شد. برای مثال، رویکردهای مبتنی بر فعالیت رسانه‌ای هنر که با اهداف تاکتیکی، داده‌های مستند و سیاست بیان‌گر<sup>iii</sup> را ترکیب می‌کند، پیش از آنکه مورد اقتباس هنرمندان «ضد جهانی‌سازی»<sup>iv</sup> مجهز به اینترنت قرار گیرد در کار هنرمندان دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ (مانند جنبش هنر جمعی «سوختن توکومان» در آرژانتین<sup>v</sup> یا گروه «کنش هنر پارتیزان»<sup>vi</sup> در آمریکا) کاملاً بسط یافته بود. شبیه به این مورد و البته با در نظر داشتن تاثیرهای متفاوت‌تر، چندی از پروژه‌های انجام‌شده در دهه ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ توسط هنرمندانی از جنبش هنر حرکتی<sup>vii</sup>، هنر دیدگانی<sup>viii</sup> و هنر پسامینیمال<sup>ix</sup> (مانند خسوس رافائل سوتو<sup>x</sup>، ویکتور وازارلی<sup>xi</sup>،

بریجیت رایلی<sup>xii</sup>، رابرت سیمپسون<sup>xiii</sup>، جیمز تورل<sup>xiv</sup> که تاثیر شدید بر ادراک و برانگیختن واکنش‌های بیانگرانه را هدف قرار داده بودند، پیش تجسم برخی ایده‌های کاوش شده در تصویرپردازی دیجیتال معاصر و چیدمان‌های مجسمه‌وار (در کار هنرمندانی چون آندره گورسکی<sup>xv</sup> و الافور الیاسون<sup>xvi</sup>) - با هدف مشابه غوطه‌ورسازی «شناخت» و ایجاد تاثیرات عمیق - محسوب می‌شود.

«رابطه علی و معلولی» که چندین نظریه تغییر یا گذار را بررسی می‌کند، یکی از مهم‌ترین مسائلی است که قصد دارم در این نوشتار به آن بپردازم و برای شرح دیدگاهم از تفکر نسب‌شناختی<sup>xvii</sup> میشل فوکو بهره گرفته‌ام؛ در واقع، روش فوکو برای نظام‌بندی چگونه «قابل رویت شدن»، «قابل بیان شدن» و «قابل تفکر شدن» چیزها در زمانی خاص را اقتباس کرده‌ام. نسب‌شناسی مفهوم موردنظرم از «معاصر» پیرو مفهوم فوکو از صورت‌بندی گفتمانی<sup>xviii</sup> است آن‌گونه که در یک اپیستمه (شناخت)<sup>xix</sup> متبلور می‌شود. البته در نظر دارم که باید از تقاطع‌ها، تکرارها و نابهنگامی‌های تاریخی<sup>xx</sup> در هر تجربه تاریخی پرهیز داشت بنابراین، جایی که نظر فوکو با محدودیت، انسداد یا برون‌داشت مواجه شود ناچاریم برحسب ناهم‌اندیشی درونی عمل کنیم و برای جستجو و یافتن چیزی قابل عرضه در این لحظه تغییر رادیکال، از روش فوکو تخطی کنیم.

۳

یکی از موضوعات مهم، جنبشی دوجبهی است که پیوستگی‌ها را در مرکز صحنه می‌آورد و مصرانه بر گذر «یکپارچه» از گذشته به حال، یا مدرن به معاصر تاکید دارد؛ چنین تاکیدی بر پیوستار، به تدریج آگاهی از یک گسست رادیکال را موجب شده است؛ در عین حال، توجه اجباری به این شکاف، «معاصر» را به دورانی ایستاده بر مناسبات خود بدل می‌سازد. استدلال من آن است که دوران کنونی یا معاصر هنر، لحظه خاص «همگرا شدن» است؛ از آن رو که هنر معاصر توانسته است دیگر صورت‌بندی‌های هژمونیک معاصر مانند جهانی سازی و نئولیبرالیسم را - که در اواخر دهه ۸۰ کاملاً در صحنه قرار گرفت<sup>xxi</sup> - همراستا کند. هدف از فراخوانی مفهوم «صورت‌بندی هژمونیک» تاکید بر آن است که ادغام و یکپارچگی معاصر، فقط پرستی از دوره‌سازی نیست<sup>xxii</sup>. من از دوره‌سازی به‌عنوان الگویی بهره می‌برم که ما را قادر سازد در کلیت صورت‌بندی اجتماعی بیاندهشیم و جامعه را در تمامیت آن مورد توجه قرار دهیم. مفهوم هژمونی، برای اندیشیدن همزمان درباره «کلیت» و «تفاوت» به کار خواهد آمد: هژمونی به‌عنوان مجموعه‌ای از اقدامات اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و ایدئولوژیک که به‌گونه‌ای پیچیده سازماندهی شده است اما همچنان در ساختار بزرگ‌تری از سلطه با تعینی چند جانبه قرار دارد. دوره‌بندی به ما امکان می‌دهد هم به «کلیت» بیاندهشیم و هم آن را ساختاریافته از ناهم‌اندیشی‌ها و تناقضات - آنچه که شانتال موف هم‌ستیزی<sup>xxiii</sup> می‌نامید - درک کنیم. مهم‌ترین نکته آن است که الگوی دوره‌سازی هر اندازه که تناقض‌ها و ستیزها را دربربگیرد، متقابلاً امکان‌های متنوع و متفاوتی برای جای‌گیری سوژه فراهم می‌کند و شکل‌های متفاوتی از عاملیت را موجب می‌شود. الگوی مذکور به تبیین نحوه تولید موقعیت‌های سوژه، از جمله آنها

که نظم اجتماعی را بازتولید می‌کنند، کمک می‌کند؛ همچنین به ما امکان می‌دهد در مورد جایگزین‌ها و تقابل‌های موجود در این صورت‌بندی هژمونیک و اینکه از کجا می‌توانند ناشی شوند، دقیق‌تر بیاندیشیم.

اگر همان‌گونه که پیشنهاد کرده‌ام زمانی خاص در پایان دهه ۱۹۸۰ و آغاز دهه ۹۰ را به‌عنوان یک دوران تاریخی جدید یا یک صورت‌بندی هژمونیک با ویژگی‌های متمایز به رسمیت بشناسیم - که کاملاً در صحنه قرار گرفته و بر نحوه تشکیل منسجم مقولات به‌هم پیوسته هنر، تاریخ، جغرافیای سیاسی و فن‌آوری تاثیر گذاشته‌است - چگونه می‌توانیم این دوران را به بهترین وجه توصیف کنیم؟

قصدم با طرح سوالاتی درباره تبلور مفهوم هنر معاصر وارد بحث شوم. برای مثال، ماهیت «دگرپرسی» در موضوع موردبحث دقیقاً چیست؟ چه چیز آن را برمی‌انگیزد یا توجیه می‌کند؟ ارتباط آن با تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فناورانه و فرهنگی چیست؟ آیا دوره جدید مختص هنر و تنها محدود به ملاحظات تحول زیبایی‌شناختی است؟ آیا می‌توان معاصر را در طریقی انتزاعی به‌گونه‌ای توصیف کرد که (برای مثال) گسترش جهانی‌سازی یا توسعه یک پندار تکنولوژیک جدید را به حساب آورده‌باشد؟

اندیشیدن به معاصر، به عنوان یک دوره - مسلماً قدرت حقیقی هر مفهومی از دوره‌سازی اکتشافی است و به ما کمک می‌کند امر آشنا را به شیوه‌هایی تازه و سازنده ببینیم - شیوه‌ای مؤثر برای ایجاد ارتباط میان رخدادها و رویدادهایی است که در حال آشکار شدن‌اند. اولین رخداد، اجتماعی و سیاسی (و تا حد زیادی اقتصادی) است و به دوران پس از پایان جنگ سرد و آنچه که «جهانی‌سازی» نامیده‌شده، وابسته است. اگرچه مدرنیته و سرمایه‌داری همواره در ذات خود جهانی بوده‌اند، اما تفوق مفهوم «جهانی‌سازی» در این لحظه، دست‌کم نشانه‌های پدیداری نوعی «آگاهی» از تحولات دنیای ما را در خود دارد که بسیاری از تصورات قدیمی‌تر را پشت سر می‌گذارد. به‌باور مایکل دنینگ<sup>xxiv</sup> تاریخ‌نگار فرهنگی: " در پس روایت‌های قدرتمند از جهانی‌سازی به عنوان یک فرآیند، بازشناسی یک گذار تاریخی هم مستتر است، شناخت جهانی‌سازی به‌عنوان «پایان»؛ نه پایان تاریخ بلکه لحظه تاریخی عصر «سه جهان» (دورانی که دنینگ از کنفرانس پوتسدام در سال ۱۹۴۵ تا فروپاشی پیش‌بینی‌نشده «جهان دوم» در سال ۱۹۸۹ در نظر گرفته‌است)<sup>xxv</sup>. آنچه میان سه جهان، مشترک واقع شده تعهد به سکولاریسم، برنامه‌ریزی، حقوق برابر، آموزش و مدرنیزاسیون بوده‌است. سخن گفتن از «جهانی‌سازی» گفتن از آن است که سه تقسیم‌بندی جهانی و ایده‌آل‌هایشان نه تنها شکست‌خورده بلکه ناپدید هم شده‌اند. تنها معنای واضح جهانی‌سازی آن است که جهان امروز بیش از هر زمان دیگر متصل و به‌هم پیوسته‌است. بنابراین جهانی‌سازی می‌کوشد زمان حاضر را نام‌گذاری کند؛ این مفهومی از دوره‌سازی است به‌ویژه زمانی که پایان بین‌المللی‌گرایی<sup>xxvi</sup> یا به‌گونه‌ای منحوس‌تر، پایان تاریخ را اعلام می‌کند<sup>xxvii</sup>."

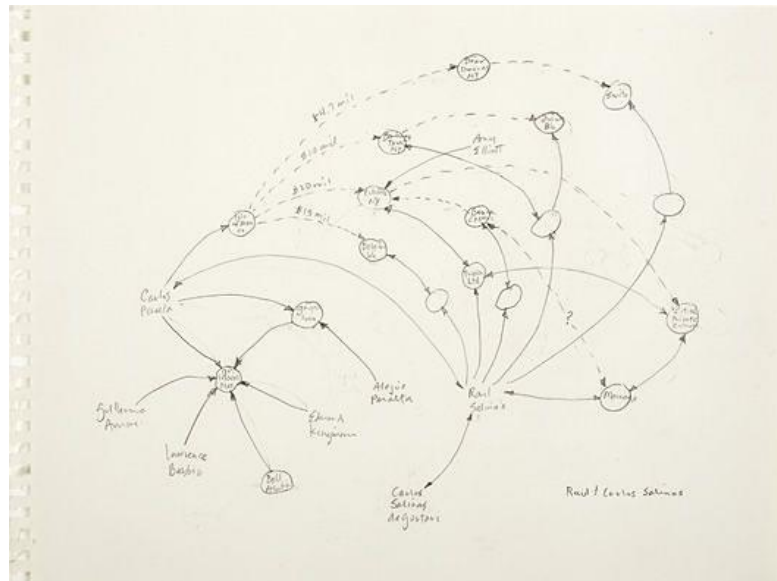
جهانی‌سازی در دنیای هنر، شکل‌های خاصی به خود می‌گیرد. یک مورد، بازنمایی موضوعی یا شمایل‌شناختی «ادغام جهانی» در بدنه‌ای متنوع از آثار هنری است. دامنه نمونه‌های قابل‌مثال (در میان

موارد بسیار دیگر) شامل داستان ماهی از آلن سکولا<sup>xxviii</sup> (۱۹۸۹-۹۵) با موضوع اکتشاف جهانی بنادر و صنعت کشتی‌رانی در پایان قرن بیستم است. پرونده‌های دریای سیاه از اورسلا بیه‌من<sup>xxix</sup> (۲۰۰۵) که بر ژئوپولیتیک نفت متمرکز بود، و همچنین کفش‌های اروپا (۲۰۰۲) کار پاول بریلا<sup>xxx</sup> که فرآیند پرزحمت بازسازی مسیر ریلی قطارهای اروپای مرکزی و شرقی متناسب با استاندارد اروپای غربی را مستند سازی کرده‌بود؛ فرم دیگر جهانی‌سازی در دنیای هنر، تکثیر نمایشگاه‌های بزرگ جهانی در زمینه‌های موقتی است (مانند دوسالانه، سه‌سالانه، داکومنتا، آرت‌فر<sup>xxxi</sup> و مانند آن). از آنجا که این رویدادها به‌شکل گسترده در مطبوعات بازتاب یافته و مورد توجه قرار گرفته‌اند، مدل پیچیده گفتمانی که پیش می‌برند نه فقط بر نمایش هنر بلکه بر تولید و توزیع آن نیز تأثیری کلان داشته‌است. هدف برخی از آن‌ها گسترش دنیای هنر غرب (به مکان‌هایی مانند شانگهای یا استانبول) است در حالی که دیگر موارد (مانند دوسالانه هاوانا، داکار یا قاهره) قصد دارند هنر غرب را دور زده و یک قطب جایگزین پدید آورند. مارتا روزلر<sup>xxxii</sup> در یک میزگرد اخیر اظهار داشت "نمایشگاه‌های جهانی، به مجموعه‌دارن بزرگ و مترجمان سوپزکتیویته‌ها، در آخرین فاز جهانی‌سازی خدمت می‌کنند" و هنوز هم ساختار این نمایشگاه‌های جهانی از منطق بازار پیروی می‌کند: "ابزارهای گزینش [آثار] نهادی‌سازی شده‌است... هنرمندان توسط دیگر بخش‌های ذی‌نفع مطرح می‌شوند؛ از جمله گالری‌ها و هنرگردانان قدرتمند که اغلب متناسب با فروش احتمالی سرمایه‌گذاری می‌کنند"<sup>xxxiii</sup>. بر این اساس، می‌توانیم اضافه کنیم که حتی - یا به‌ویژه - حاشیه‌ای‌ترین نمایشگاه‌های جهانی، به‌عنوان بازوی تحقیق و توسعه بازار هنر غربی کار می‌کند و منبع بی‌پایانی از کالاهای جدید را برای توزیع، اکتشاف می‌کند. البته برخی در مورد تکثیر این نمایشگاه‌ها (با تم جهانی‌شدن<sup>xxxiv</sup>) خوشبین‌تر بوده‌اند و این رویدادها را "مکان‌های واقعی بحث روشنگرانه پیرامون معنای امروز هنر معاصر" تعبیر کرده‌اند "موقعیتی که موزه‌ها [اکنون] کاملاً واگذار کرده‌اند"<sup>xxxv</sup>. علاوه بر این، اقتصاد نئولیبرال جهانی‌سازی شکل تازه‌ای از مجموعه‌داری هنری هم ارائه کرده‌است. مجموعه‌دار شیک و با سلیقه‌ای که بیش از هر چیز به دنبال سرمایه فرهنگی بود اکنون میدان را خالی کرده، همان‌طور که مشاور و کارشناس مدرنیسم اولیه کنار گذاشته شده‌است؛ می‌توان گفت مجموعه‌داری هنر در دوران معاصر، تحت سلطه خریدهای مبتنی بر گمانه‌زنی محض قرار گرفته‌است.

دیگر صورت جهانی‌سازی در هنر، افزایش فوق‌العاده فعالیت‌های هنری ضدجهانی‌سازی است. این درگیری‌ها یا هم‌ستیزی‌های جدید، طیفی از ویدیوها و نقاشی‌های هنرمندی مانند خالد حافظ، که یکنواختی ملال‌آور جهانی‌سازی هنری را به چالش می‌کشد، تا عکس‌های یوتو بارادا - که سرزمین‌سازی «عینی» قدرت جهانی را در مکان‌های خاص مورد توجه قرار می‌دهد - دربرمی‌گیرد. فعالیت‌های تاکتیکی رسانه‌ای هنرمندی مانند بوریو دی تودز<sup>xxxvi</sup>، که برداشتی هنری از «اطلاعات» را با سیاست توأم می‌سازد و همچنین طراحی‌های پیچیده مارک لمباردی - که نموداری از روابط جهانی بزرگ‌ترین شرکت‌های دنیا ترسیم می‌کند - در این زمره قرار می‌گیرند<sup>xxxvii</sup>.



تصویر ۱ نمایشگاه یوتو برادا در موزه لیوون. منبع: [mleuven.be](http://mleuven.be) [مترجم]



تصویر ۲ مارک لمباردی. *Raul & Carlos Salinas*. ۱۹۹۹. منبع: [artnet.com](http://artnet.com) [مترجم]

مسئله دوم، پیدایش یک فضای خیالی فناورانه پس از توسعه کلان و کنترل‌ناشده فناوری‌های ارتباطی و اطلاعاتی اینترنت در ابعاد جهانی است. چیزی که به عنوان پروژه جنگ سرد آغاز شد و برای ایجاد یک شبکه ارتباطی فعال در مورد حمله هسته‌ای طراحی شده بود، از ابتدای توسعه فضای ابرمتن جهانی دهه ۱۹۹۰ رشدی انفجاری تجربه کرده و شبکه جهانی وب را پدید آورده است<sup>xxxviii</sup>. ادغام کامل فرهنگ الکترونیک و دیجیتال که در دوران معاصر توسعه یافته است به گونه‌هایی مختلف در زمینه هنر و تاریخ هنر بازتاب می‌یابد. به عنوان یک مورد، ابژه‌های هنری تکنولوژیک به طور فزاینده‌ای جایگزین اشیاء قابل لمس

در گالری‌ها و موزه‌ها شده‌اند. مکان‌های هنر را انبوهی از اشیاء تلفیقی پر کرده که پایه ساخت تمام آنها فناوری‌های جدید و پیشرفته بوده‌است؛ از انواع گوناگون عکاسی دیجیتال تا چیدمان‌های فیلم و ویدئو، کامپیوتر و دیگر رسانه‌های جدید هنر. مکعب سفید اکنون جای خود را به جعبه سیاه می‌سپارد و پروژکتورهای بزرگ دیواری جایگزین صفحه نمایش کوچک فیلم و ویدئو می‌گردند. «ابژه هنری» که پیشتر دغدغه اصلی تولید و تحلیل هنری بود جای خود را به تصویر مجازی داده‌است. در دانشگاه‌ها گسترش مطالعات بصری در این دوره نشانه‌ای است از برتری نوظهور تصویر<sup>xxxix</sup>. علاوه بر این، ماهیت مجازی و غیرواقعی تغییر مذکور (از آنالوگ به دیجیتال) تاثیراتی غیرقابل‌پیش‌بینی هم داشته‌است. یکی، کثرت فوق‌العاده آن دسته از آثار هنری است که از داستان‌های تخیلی و انیمیشن برای روایت حقایق استفاده می‌کند. پیرو این فرض که «واقعیت» امروز برای آنکه قابل اندیشیدن شود باید شکل داستانی به خود بگیرد، یا واقعیت آنقدر بغرنج و دیرفهم شده که درک آن با تمثیل و قیاس آسان‌تر است<sup>xl</sup>. رشد کمی رسانه‌های جدید، مفاهیم و کنش‌های ما از ارتباط، اطلاعات، جامعه، مالکیت، فضا و حتی خود مفهوم «سوژه» را بازتعریف کرده‌است. شبکه جهانی وب ابزاری برای یک تعامل کمابیش بی‌واسطه و تنوع‌بخش، توزیع پیشرفته و انعطاف‌پذیر اطلاعات و امکانات بیشتر برای ادغام هنر، فن‌آوری و زندگی اجتماعی فراهم آورده‌است. امکانات تکنولوژیک رسانه جدید - که شان کوبیت به عنوان گذرایی<sup>xli</sup> (بر خلاف زودگذر بودن<sup>xlii</sup>) هنر رسانه‌ای مورد توجه قرار می‌دهد - ما را وادار می‌کند تصور پیشین در مورد تجرد و پایداری آثار هنری را رها کنیم و حقوق، اقتصاد و شیوه‌های تولید سنتی را به چالش بگیریم<sup>xliii</sup>. البته، این ویژگی ثبت‌شده در خود فن‌آوری نیست و نمی‌توان گفت پیش از شبکه جهانی وب، آثار پایداری وجود داشته‌اند و اکنون واقعیت آنها مجازی شده‌است، بلکه رسانه جدید ما را آگاه می‌سازد که چگونه تجربه‌مان از چنین جهانی همیشه از قبل، تا حدی مجازی بوده‌است و مجموعه همه‌جانبه‌ای از پیش فرض‌های نمادین، فهم ما را از واقعیت تعیین کرده‌اند.

مسئله سوم به «زمینه» بازپیکربندی شده هنر معاصر ارتباط دارد که بازنگری کاملی از امر آوانگارد برانگیخته‌است؛ پیتربورگر در نظریه آوانگارد استدلال کرده‌بود اگر یک دلیل ارزشمند برای دفاع از آوانگارد وجود داشته‌باشد تلاش آن برای ایجاد ارتباط دوباره میان فعالیت هنری و «زیست‌جهان» به‌گونه‌ای است که فراتر از مباحثات اخیر، زیست‌جهان اهمیت بیشتری پیدا کند<sup>xliv</sup>. البته برخی مانند اوکوئی انوزور<sup>xlv</sup> میراث آوانگارد را در روزگار کنونی دارای فایده محدود دانسته‌اند و تاثیر آن را در ایجاد فضایی برای خودبازاندیشی که قادر به درک روابط تازه‌ای از مدرنیته هنری فارغ از مبنای «غرب‌گرایی» باشد اندک می‌بینند<sup>xlvi</sup>. برخی دیگر فرض می‌کنند وعده آوانگارد برای «برابری زیباشناختی» در فرم یک «زیبایی‌شناسی ارتباطی» و توسط هنرمندانی که از تعاملات اجتماعی هنر تولید می‌کنند - آثاری که از جوامع عمومی برمی‌خیزد و با آنها درگیر می‌شود - دوباره ظاهر شده‌است<sup>xlvii</sup>. مفهوم‌سازی تازه‌ای از آوانگارد را ژاک رانسیر فیلسوف معاصر ارائه کرده‌است. او تمرکز را از جستجوی گسستگی، امر نو و

پیشرفت (چه سیاسی، چه هنری) برمی‌دارد و به این متوجه می‌سازد که آوانگارد با واقعی کردن فرم‌های محسوس و ساختارهای مادی برای زندگی پیش رو، آینده را «زیباشناسانه» پیش‌بینی می‌کند.<sup>xlvi</sup> از این دیدگاه نقش هنر در قابل‌فهم‌ساختن تحولات زیست‌جهان و آماده‌کردن جوامع برای آینده در کانون اهمیت قرار دارد. احیای مجدد گرایش به مفاهیم آرمانشهر، جامعه، همکاری، مشارکت، دولت پاسخگو و تمام آنچه که میل به تغییر را رمزگذاری کرده، این تصورات جدید از آوانگارد را دست‌کم در دنیای هنر همراهی کرده‌است.

درنهایت، چهارمین مسئله قابل‌توجه ظهور مجدد و شگفت‌آور یک زیبایی‌شناسی فلسفی در دوران جدید است که می‌خواهد ماهیت واضح و دقیق تجربه زیبایی‌شناختی را به‌گونه‌ای فلسفی جستجو کند.<sup>xlix</sup> یک پرسش کلیدی اینجا مطرح است: چه رابطه‌ای میان جستجوی مجدد ماهیت زیبایی‌شناسی و کثرت بی‌اندازه هنر رسانه جدید و فرهنگ بصری دو دهه اخیر وجود دارد؟ احیای زیبایی‌شناسی فلسفی با ساخت تازه‌ای از تماشگر (مخاطب) همراه بوده‌است. وقتی جف وال در استیمنت اخیر خود در مورد عکس‌هایش ادعا می‌کند "معنا تقریباً به‌طور کامل بی‌اهمیت است" و اینکه "لازم نیست هنر را درک کنیم بلکه نیاز داریم به‌طور کامل «تجربه» اش کنیم" واضح می‌گردد که هنرمند افکت و تجربه را ارزشمندتر از تفسیر و معنا، زمینه‌یابی و فهم اثر هنری و شرایط امکان‌پذیری آن تلقی کرده‌است! تغییر دیدگاه از موضع «شناختی» به احساسی و انفعالی، برخی از سازنده‌ترین دستاوردهای روشنفکرانه پس‌اساختارگرایی را که تلاش می‌کرد ساخت اجتماعی ذهنیت را آشکار کند، نفی می‌کند حتی اگر به‌نظر می‌آمد چنین برساختی از قبل موقتاً پیکربندی شده‌است. به‌علاوه، چنین دیدگاهی رشته‌های هرمنوتیک محوری مانند تاریخ هنر را با بحران مواجه می‌سازد. این مسئله به‌هیچ‌وجه نشانگر آن نیست که تجربه زیبایی‌شناختی مطلقاً خیالی و اسطوره‌شناختی است. در عوض، منظور ما این است که تجربه زیبایی‌شناختی نه حاصل برخی قیاس‌های منطقی هستی‌شناسانه، بلکه نتیجه ساختار یافتگی ما به عنوان «تماشاگر» در سنت‌هایی است که ارزش‌ها و تجربیات مذکور را در قلب زندگی فرهنگی قرار داده‌اند. به‌علاوه، باید تأکید داشت همه انواع بازگشت‌ها به زیبایی‌شناسی به جستجوی ماهیت اکتفا نکرده و بسیاری از هنرمندان و نویسندگان معاصر، زیبایی‌شناسی را به‌گونه‌ای هستی‌شناسانه و اجتماعی در مرکز کار خود قرار داده‌اند و از آن به‌مثابه ابزاری مؤثر جهت به‌صحنه آوردن ایژه‌ها و سوژه‌های جدید بهره برده‌اند. برای مثال، معنای ویدئو-چیدمان‌های ایزاک جولین<sup>li</sup> یا عکس‌ها و مجسمه‌های بی‌نکا شونیر<sup>lii</sup> در ماهیت اثر هنری یا حتی نفس تماشگری (و الزام ذاتی آن برای معلق کردن ناباوری) مستتر نیست بلکه در این هنر، معنا به‌واسطه کاربرد و نحوه استفاده معین می‌گردد و پس از تماشگری، در دانش تجربه‌محور - که طالب مشارکت فعال از سوی مردم است - جای می‌گیرد. فرم‌های جدید هنر و تماشگری (ساخت جدیدی از تماشاگر) در طول دو دهه اخیر شکل گرفته‌اند و به‌گونه‌ای گفتمانی به‌عنوان «معاصر» برساخته شده‌اند. تقریباً شکی وجود ندارد که مدهای جدید، بسیار مدیون پیشوایان مدرنیستی خود هستند و به‌قدر کافی بازمانده‌هایی برای



ادامه یافتن تا به امروز باقی مانده است. با این حال، از اواخر دهه ۱۹۸۰، فرم‌های جدید از گذشته خود سبقت گرفته‌اند و هرژمونی «معاصر» اکنون باید به رسمیت شناخته شود. البته آنچه دوران ما را شکل می‌دهد باید زمینه‌ای گشوده و نامتعیین، و موضوع نبرد روایت‌ها و داستان‌ها باقی بماند. اینکه چگونه امر معاصر و هویت آن نمادین و تاریخی می‌شود غنیمت مورد مناقشه میان نیروهای رقیب بسیاری است. در حال حاضر، برای علاقه‌مندان به تاریخ هنر و هنر معاصر، ماندن در حواشی این بحث جدلی بسیار مخاطره‌آمیز به نظر می‌آید.

<sup>i</sup> (1954), *New Literary History* 1, no. 2 (Winter 1970): 113.

<sup>ii</sup> (New York: Verso, 2002), 81.

<sup>iii</sup> expressive politics

<sup>iv</sup> counter-globalisation

<sup>v</sup> Tucuman Arde collective 1966-68

در مانیفست این جنبش آمده است: "کار گروهی این جمعیت، معطوف به وضعیت کنونی آرژانتین در یکی از فقیرترین استان‌های کشور، توکومان است که به سنت طولانی عقب‌ماندگی و ظلم اقتصادی گرفتار آمده است."

From: <https://www.muhka.be/collections/artworks/t/item/۳۰۹۳-tucum-n-arde-tucum-n-burning> [مترجم]

<sup>vi</sup> The Guerrilla Art Action Group (GAAG)

این گروه که در سال ۱۹۶۹ توسط هنرمندان نشریه نیویورک جان هندریکس (Jon Hendricks) و ژن تاش (Jean Toche) تاسیس شد، آغازگر هنرهای اجرایی سیاسی بود. آن‌ها به جمود نهادهای هنری، به ویژه موزه هنر مدرن نیویورک (MoMA) واکنش نشان دادند. سهم خانواده راکفلر در هیئت مدیره موزه نیویورک از یک سو و سود بردن از صنایع ساخت سلاح نظامی (برای جنگ ویتنام) از سوی دیگر گروه پارتیزان را به قدر کافی متقاعد می‌ساخت که جریان اصلی هنر و نهادهای فرهنگی را به عنوان بخشی از ساختار قدرت که ما را وارد جنگ کرده است در نظر بگیرد؛ جریانی که به نابرابری جنسیتی، نژادی و مانند آن نیز دامن زده است. فعالیت گروه پارتیزان بیشتر در قالب کنش‌هایی در فضای عمومی مانند تئاتر و پرفورمنس شکل می‌گرفت. تلاش آنها معطوف به فرارفتن از کنش‌های نمادین و رسیدن به مردم، فارغ از جامعه هنر بود. اقدامات آنها تا به امروز الهام‌بخش فعالیت‌هایی مانند جنبش اشغال در سراسر جهان است. [مترجم]

From: <http://www.inenart.eu/?p=16947>

<sup>vii</sup> Kinetic art

<sup>viii</sup> Op art

<sup>ix</sup> post-minimal

<sup>x</sup> Jesús Rafael Soto

<sup>xi</sup> Victor Vasarely

<sup>xii</sup> Bridget Riley

<sup>xiii</sup> Robert Smithson

<sup>xiv</sup> James Turrell

<sup>xv</sup> Andreas Gursky

<sup>xvi</sup> Olafur Eliasson

<sup>xvii</sup> genealogy

xviii discursive formation

xix episteme

فوکو، موقعیت دانش و رژیم حقیقت را در هر مقطع خاص تاریخی و فرهنگی، به عنوان اپیستمه آن دوران مورد توجه قرار می‌دهد. هر اپیستمه بواسطه نظامی از بیانیه‌های گفتمانی بویژه «پراکندگی» آن‌ها در میان تناقض‌ها و ناپیوستگی‌های منطقی، برای صورت‌بندی گفتمان برساخته می‌شود (برای مطالعه بیشتر: Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (۱۹۶۹) (New York: Pantheon Books, ۱۹۷۲). فوکو معتقد است: "بواسطه اپیستمه قادریم منظور خود را برسانیم. در واقع، مجموعه کاملی از روابط، در یک مقطع تاریخی خاص، به کردارهای گفتمانی وحدت می‌بخشد. اعمالی که شکل‌های معرفت‌شناختی، علوم و احتمالاً نظام‌های شکل‌یافته را پدید می‌آورد؛ طریقی که در هر یک از این صورت‌بندی‌های گفتمانی، گذار به معرفت‌شناسانه‌کردن (epistemologization)، علمی‌سازی (scientificity) و صورتی‌شدن (formalization) مستقر می‌شود و فعالیت می‌کند. توزیع این مدخل‌ها ممکن است هم‌تراز یا تابع سلسله‌مراتبی خاص باشد یا بواسطه تغییراتی در زمان، منفصل شود؛ همچنین ممکن است روابط جانبی میان شکل‌های معرفت‌شناختی یا علوم ایجاد شود، تا جایی‌که به کردارهای گفتمانی نزدیک ولی از آنها متمایز باشند. اپیستمه فرمی از دانش (connaissance) یا نوعی عقلانیت نیست که مرزهای علوم متنوع و تخصصی را پشت سر گذاشته‌باشد و وحدت مقتدرانه یک سوژه، یک روح یا یک دوران را نشان دهد. اپیستمه کلیت روابطی است که بتوان پس از تجزیه و تحلیل قواعد گفتمانی، در یک مقطع زمانی، میان علوم کشف کرد" (Foucault, ۱۹۷۲, ۱۹۱).

xx anachronism

xxi

برای مطالعه بیشتر:

David Harvey, *The New Imperialism* (London: Oxford University Press, ۲۰۰۳).

David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (London: Oxford University Press, 2005).

xxii

«صورت‌بندی هژمونیک» مطابق توصیف شانتال موف به "مجموعی از اشکال اجتماعی نسبتاً پایدار" اشاره دارد؛ به "مادی‌سازی یک مفصل‌بندی اجتماعی که در آن روابط اجتماعی متفاوت، متقابلاً به یکدیگر واکنش نشان می‌دهند؛ [این تعامل] به‌منظور فراهم‌آوردن شرایط وجود دوطرفه، یا حداقل، خنثی کردن اثرات بالقوه مخرب روابط اجتماعی بی‌چون‌وچرا، بر بازتولید روابط دیگری از این دست [است]".

Chantal Mouffe, 'Hegemony and New Political Subjects: Toward a New Concept of Democracy' (1988), in Kate Nash, *Readings in Contemporary Political Sociology* (Oxford: Blackwell, 2000), 297.

xxiii antagonism

xxiv Michael Denning

xxv Michael Denning, *Culture in the Age of Three Worlds* (New York: Verso, 2004)

دنینگ که توجه دارد اصطلاح «جهانی‌شدن» در اواخر دهه ۱۹۸۰ جایگزین «بین‌المللی» شد، آن را با قاطعیت در دورانی قرار می‌دهد که در این مقاله تئوریزه شده‌است: "جهانی‌سازی یکی از کلیدی‌ترین واژه‌های آخرین دهه قرن بیستم است. علی‌رغم آنکه فرهنگ انگلیسی آکسفورد نخستین کاربرد واژه جهانی‌سازی را در ۱۹۶۱ اعلام کرده‌است، صدها کتاب با این واژه در عنوان اصلی، در دهه ۹۰ منتشر شده‌است. به نظر می‌رسد نخستین کتاب که از «جهانی‌سازی» در عنوان خود بهره برده‌باشد در ۱۹۸۸ انتشار یافته‌باشد" (Denning, ۲۰۰۴: ۱۷).

xxvi internationalism

xxvii Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992).

xxviii Allan Sekula

xxix Ursula Biemann

xxx Pavel Braila

xxxii art fairs

نمایشگاه‌های تجاری هنر

xxxiii Martha Rosler

هنرمند معاصر آمریکایی

xxxiii Martha Rosler, in Tim Griffin, ed., 'Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition', Artforum 42, no. 3 (November 2003), 154, 161.

xxxiv globalism

xxxv Okwui Enwezor, in Tim Griffin, ed., 'Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition', Artforum 42, no. 3 (November 2003), 163.

xxxvi Bureau d'études

xxxvii Khaled Hafez

هنرمند معاصر مصری

حافظ می‌نویسد: "من امروز می‌توانم در سطح محلی (مصر) و حتی خاورمیانه، دو نوع فعالیت هنری تشخیص دهم که دو فهم کاملاً متفاوت از هنر را بازتاب می‌دهد. در یک سو هنرمندانی قرار دارند که هنوز با دیدگاه «زیبایی‌شناختی» به هنر نزدیک می‌شوند و آنهایی که بازماندگان طبیعی پیشگامان محلی و آوانگاردها هستند. دسته دیگر، هنرمندان خاورمیانه‌ای چشم‌دوخته به صحنه بین‌المللی هنر اند که همان مفاهیم و ادراکات دیگر هنرمندان بین‌المللی را الگو قرار داده‌اند. آنها با همان زبان بین‌المللی سخن می‌گویند که حرفه‌ای‌های دنیای هنر در سراسر جهان به کار می‌گیرند.... و به تدریج «ویژگی‌های فرهنگی» را در طول مسیر برمی‌اندازد"

Khaled Hafez, in 'Quarterly Feature: Khaled Hafez', ArteNews, January 2007,

<http://www.arteeast.org/artenews/artenews-articles2007/1-special-issuejan07/artenews-khaled-hafez.html>.

برای مثال، نمونه‌آثاری که توجهات را به موانع ژئوپلیتیکی هنوز موجود در مسیر جهانی‌سازی جلب کرده‌اند؛ در این مورد می‌توان به مقاله ویدیویی اورسلا بیه‌من با عنوان «اجرای مرز» در ۱۹۹۹ اشاره کرد که در شهر مرزی مکزیکی-آمریکایی «سیوداد خوارس» تنظیم شد، جایی که بنگاه‌های چندملیتی آمریکا تجهیزات دیجیتال و الکترونیک را گردآوری کرده بودند. هنرمند مراکشی، یتو بارادا (Yto Barrada) در «پروژه تنگه: یک زندگی پُر حفره» در ۲۰۰۴-۱۹۹۸ تنگه جبل الطارق را به‌عنوان منطقه‌ای تحت نگهداری شدید، مورد بررسی قرار داد. امیلی جاسر (Emily Jacir) هنرمند فلسطینی، در «ما از کجا آمده‌ایم؟» (۲۰۰۳) به محدودیت‌های شدید در نظر گرفته شده برای کرانه باختری رود اردن می‌پردازد.

برای مطالعه بیشتر در پروژه‌های رسانه‌ای تاکتیکی، مراجعه کنید به سایت RTMark.Com و [bureaudetudes.free.fr](http://bureaudetudes.free.fr)

برای طراحی‌های مارک لومباردی:

Robert Hobbs, Mark Lombardi: Global Networks (New York: Independent Curators International, 2003).

xxxviii برای مطالعه بیشتر در این زمینه:

Janet Abbate, *Inventing the Internet* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

James Gillies and Robert Cailliau, *How the Web Was Born* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

xxxix برای مطالعه بیشتر در این زمینه:

Susan Buck-Morss, 'Visual Studies and Global Imagination', *Papers on Surrealism 2* (Summer 2004), 1-29.

<sup>xl</sup> فلیکس در تبعید (Felix in Exile) سال ۱۹۹۴؛ یا تاریخ دادخواهی اصلی (History of the Main Complaint) در

۱۹۹۶ کار ویلیام کنتریج.

گروگان: نوارهای باچر (Hostage: The Bachar Tapes) کار ولید راد در سال ۲۰۰۰. ولید راد پروژه گروه اطلس را سال

۱۹۹۹ به منظور پژوهش در تاریخ معاصر لبنان تاسیس کرد.

---

<sup>xli</sup> transience

<sup>xliii</sup> ephemerality

<sup>xliiii</sup> Sean Cubitt

مقاله کوبیت با عنوان رسانه گذرا در سی و دومین کنگره کمیته بین‌المللی تاریخ هنر در نشست رسانه جدید در مسیر فرهنگ‌ها: از گوتنبرگ تا گوگل ۱۴۵۰ تا ۲۰۰۸ ارائه شد.

<sup>xliv</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (1974), trans. M. Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

<sup>xlv</sup> Okwui Enwezor

<sup>xlvi</sup> Okwui Enwezor, 'The Black Box', *Documenta 11\_Plattform 5:Ausstellung Katalog* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2002), 47.

<sup>xlvii</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998), (Dijon: Les presses du reel, 2002)

<sup>xlviii</sup> Jacques Rancière, 'The Distribution of the Sensible' (2000), in *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), 29.

<sup>xlix</sup> حجم وسیعی از تالیفات در موضوع «زیبایی» در دو دهه اخیر منتشر شده‌است؛ مانند:

Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993);

Bill Beckley and David Shapiro, eds., *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics* (New York: Allworth Press, 1998)

Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1999)

Arthur Danto, *The Abuse of Beauty* (New York: Open Court, 2003).

<sup>1</sup> Jeff Wall, 'Jeff Wall: Artist's Talk', Tate (London) Online Events, 25 October 2005, [http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/jeff\\_wall\\_artists\\_talk](http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/jeff_wall_artists_talk).

<sup>li</sup> Isaac Julien

<sup>lii</sup> Yinka Shonibare