
بررسی امکان مداخله «دموکراتیک» در رویکردهای مشارکتی هنر معاصر با نگاه به نمونه‌هایی از اکتیویسم هنری

خیزران اسماعیل زاده*

چکیده

مقاله حاضر به امکان حضور دموکراتیک مخاطب در هنرهای مشارکتی می‌پردازد و این موضوع را در نمونه‌هایی از اکتیویسم هنری بررسی می‌کند. چارچوب نظری مقاله بر مبنای نظریات والتر بنیامین درباره هنر دموکراتیک و ژاک رانسیر درباره ارتباط بین هنر و سیاست بنیان گذاشته شده و در پی جستجوی ویژگی‌های دموکراتیک هنر مشارکتی در دو نمونه «جنبش انسان ایستاده» در ترکیه به عنوان یک کنش سیاسی - هنری، و همچنین «دهکده هنرها و علوم انسانی» در ایالات متحد به عنوان نوعی فعالیت اجتماعی-هنری است. ضمن مقاله ویژگی‌های سیاسی و دموکراتیک این نمونه‌ها بر مبنای چارچوب نظری طرح شده مورد بررسی قرار می‌گیرد و توضیح داده می‌شود که چطور اکتیویسم هنری با رویکرد مشارکتی امکان مداخله و مشارکت برابر را برای مخاطب فراهم می‌کند و همچنین به چه دلایلی این فعالیت‌ها اساساً می‌بایست فعالیت هنری محسوب شوند.

کلیدواژه‌ها: هنر و سیاست، دموکراسی، اکتیویسم هنری، هنر مشارکتی، ژاک رانسیر، والتر بنیامین

مقدمه

آنچه به عنوان «هنر معاصر» یا «هنر جدید» شناخته می‌شود؛ مدعی است که در مقابل خودبنیادی^۱ هنر مدرن سر برآورده است. هنر معاصر از منظر ارتباط با دنیای خارج و مخاطب، به هنر مدرن نقد داشته و خود را به عنوان هنری مطرح می‌کند که:

نخست، از نخبه‌گرایی مدرنیسم به دور است و با دور شدن از محوریت هنرمند، به نقش مخاطب و اجتماع اهمیت بیشتری می‌دهد؛

دوم، استفاده از ابزارهای جدید همچون اینترنت و رسانه‌های جدید در دسترس عموم را ویژگی خود قرار داده و بنابراین (در قولی بنیامینی) با «بازتولید پذیری مکانیکی (تکثیر فنی)»^۲ فرم دموکراتیک‌تری به لحاظ دسترسی مخاطب به هنر ایجاد می‌کند؛

سوم، شاخه‌هایی از آن همچون هنر چیدمان، هنر شهری، هنر اجرا و سایر هنرهای چند رسانه‌ای با ادعای خارج کردن هنر از گالری‌ها و آوردن آن به میان مردم و گاهی تحت عنوان «مشارکت» و «تعامل» با مخاطب، صحنه خود را ترتیب می‌دهند.

با این مقدمه به نظر می‌رسد که هنر معاصر مدعی است در مقابل نخبه‌گرایی هنر مدرنیستی نوعی هنر «دموکراتیک» را به صحنه آورده است. هنری که در صدد بیان معنایی به مخاطب است که گاهی با مداخله و مشارکت فعالانه خود او شکل می‌گیرد. نکته آن که بسیاری از این مشارکت‌ها نه تنها از جنبه حضور مخاطب در تکمیل و تغییر اثر هنری مشارکتی حائز اهمیت هستند؛ بلکه خود به نوعی به هدف نیل به دموکراسی سیاسی، طراحی و اجرا می‌شوند. اصلاح «اکتیویسم هنری»^۳ به این دسته از هنرها اشاره دارد. هنری که فعالیت اجتماعی-سیاسی را در فرمی هنری مد نظر خود دارد و اغلب توسط هنرمندان و اجراگران انجام می‌شود. چنین فعالیت‌هایی در صورتی که مشارکت مخاطب را نیز به همراه داشته باشند موضوع بحث این مقاله هستند؛ این مقاله همچنین پروژه‌های دموکراسی‌خواهی را که در روند جنبش‌های سیاسی اجتماعی شکل می‌گیرند، اما به لحاظ فرم یا خوانش مخاطب یا نهادهای هنری تشابهاتی با اثر هنری پیدا

می‌کنند، مورد بررسی قرار می‌دهد.

با توجه به آنچه گفته شد، اگر هنر معاصر را از نظرگاه پیوند بین هنر و امر سیاسی دموکراتیک ببینیم، خواهیم دید که به دو شکل چنین ارتباطی امکان رخ دادن خواهد داشت:

الف. به شکل اعتراضات سیاسی که توسط مردم و یا هنرمندان انجام می‌گیرد و قدرت حاکم یا وضعیتی خاص را مورد خطاب قرار می‌دهد، مانند آنچه در مواردی در بهار عربی یا اعتراضات ترکیه یا فلسطین رخ داد و در مواردی به نام اعتراضات سیاسی با پتانسیل هنری، یا هنری در خدمت اعتراضات سیاسی که با مشارکت وسیع مردم و در مواردی بدون حضور هنرمند، مورد توجه قرار گرفت. «جنبش انسان ایستاده»^۴ در ترکیه مثال موردی این قسم اکتیویسم هنری خواهد بود.

ب. مشارکت مردم در فرایند ساخت شهر، فضا و زندگی اجتماعی به نحوی که به دموکراسی و عدالت اجتماعی منجر شود. از این منظر، مشارکت در هنر ساخت فضا (به شکل فیزیکی و اجتماعی) خود به عنوان نوعی نقد عملی می‌تواند مد نظر قرار بگیرد. مثال این وضعیت دوم را می‌توان در «دهکده هنرها و علوم انسانی»^۵ امریکا دید که مشارکت مردم در ساخت محلات و فضاها، چطور نابرابری‌های اجتماعی را کاهش داده و جامعه مشارکتی‌تر و دموکراتیک‌تری ساخته است. این دو شکل از هنر معاصر که با مشارکت و تعامل همبسته هستند و نمونه‌هایی از هر کدام از آنها موضوع این مقاله و بستری برای بررسی و بازخوانی مفهوم «دموکراسی» به معنای مشارکت مردم در پروژه‌های هنری با محتوای سیاسی و اجتماعی خواهد بود که تحت عنوان اکتیویسم هنری و نمونه‌هایی از هنر جدید مشارکتی مورد تحلیل قرار خواهند گرفت. از آنجا که این تحقیق در پی آن است تا یکی از اصلی‌ترین ادعاهای هنر معاصر مبتنی بر تعامل و مشارکت، یعنی دموکراتیک بودن را مورد بررسی قرار دهد؛ برای رسیدن به شناختی همه جانبه از این نوع هنر ضرورت دارد. هدف از این بررسی شناخت ارزش‌های مردم‌سالارانه هنر معاصر - در صورت وجود - است و درصدد است تا به پرسش‌های

ذیل پاسخ دهد:

- اگر به دنبال رابطه‌ای بین سیاست و هنر باشیم، آن‌گاه ادعای هنر جدید مشارکتی و تعاملی، مبتنی بر دموکراتیک بودن، تا چه حد می‌تواند ادعای دقیقی باشد؟

- آیا هنر معاصر می‌تواند روشی برای اعتراض در نیل به دموکراسی سیاسی در جامعه باشد یا خودِ اعتراض سیاسی می‌تواند به عنوان یک فرم هنری مطرح باشد؟ با توجه به پرسش‌های مطرح شده می‌توان این فرضیات را مطرح کرد:

- به نظر می‌رسد هنر مشارکتی و تعاملی جدید به لحاظ «فرم» که امکان مداخله مستقیم را برای مخاطب خود فراهم می‌کند و حق این مداخله را برای تمام مخاطبین به صورت یکسان قائل می‌شود، دموکراتیک



است. به نظر می‌رسد می‌توان برای اعتراضات یا اتفاقات مدنی-اجتماعی فاکتورهایی یافت که آن‌ها را به اثر هنری بدل می‌کند.

منظور از «هنر مشارکتی»؛ شاخه‌هایی در هنر معاصر است که امکان درگیری مخاطب و مداخله او را در اثر هنری فراهم می‌کند. در این مقاله دو نمونه از انواع مشارکت در فعالیت هنری که به نظر می‌رسد در مرز بین هنر و سیاست قرار می‌گیرند، مورد بررسی قرار خواهد گرفت؛ تا ضمن بازخوانی پتانسیل‌های هنر معاصر، به رابطه بین هنر و سیاست در دنیای جدید پرداخته شود. همین‌طور منظور از «مداخله دموکراتیک»^۶ مخاطب فرایندی در خلق صحنه اجتماعی یا اثر هنری است که نابرابری‌های اجتماعی را نادیده می‌گیرد و تلاش دارد تا امکان عادلانه و برابری برای حضور مردم و مخاطب در صحنه ایجاد کند. مفهوم دموکراسی مطرح در این مقاله به شکلی از اداره حکومت یا شیوه زندگی اشاره ندارد.

«مشارکت» به مثابه مداخله سیاسی و دموکراتیک در هنر

اگرچه آن‌چه که به عنوان «هنر مشارکتی» می‌شناسیم پدیده‌ای معاصر قلمداد می‌شود؛ اما انجام کار هنری به شکل دسته‌جمعی قدمتی به اندازه تاریخ زندگی انسان داشته است. ان گروهی رقصیده، خوانده و در نمایش و بازی مشارکت

کرده است. اما آن‌چه به عنوان مشارکت در این مقاله مد نظر است نوعی گرایش فرهنگی در هنر و سیاست است که در دهه‌های اخیر نمود پیدا کرده است. این تغییرات نه تنها در شکل ارائه اثر هنری بلکه در مفهومی وسیع‌تر، در برداشتی که از سیاست و مداخله سیاسی نیز وجود داشته اتفاق افتاده‌اند. اگر در طول تاریخ مشارکت سیاسی تنها در فرم‌های خاص و از پیش تعیین شده‌ای همچون حضور در جنگ‌ها، شورش‌ها، انقلاب‌ها و مبارزات آزادی‌خواهانه و دموکراسی‌طلبانه برای رسیدن به وضعیتی مطلوب در اقتصاد و آزادی قلمداد می‌شد؛ امروز مشارکت و مبارزه سیاسی عرصه‌ای گسترده‌تر را در بر گرفته و موضوعات اصلی خود را اتفاقاً به مسائلی همچون جنسیت، هویت‌های قومی و سایر مسائل فرهنگی منتقل کرده است. (ملرز و دیگران، ۱۳۸۸: ۹-۱۱) امروزه عرصه مشارکت سیاسی و همین‌طور هنر چنان گسترده شده که گه‌گاه این دو با یکدیگر هم‌پوشانی پیدا می‌کنند.

پیدایش تلویزیون در دهه ۱۹۵۰ میلادی، شکل‌گیری و علاقه به موسیقی پاپ، رشد روزافزون اقتدار برد فرهنگ مردمی، پیشرفت فناوری دیداری و شنیداری با جهت‌گیری به سوی واقعیت مجازی، چند فرهنگی شدن بیان هنری و کمرنگ شدن تمایز میان فرهنگ مردمی و فرهنگ نخبگان، که خود بخشی از تغییرات جهانی و دنباله سلطه فلسفه پست‌مدرن بود، عرصه سیاست و به تبع آن عرصه فرهنگ و هنر را دگرگون کرد. اگرچه این شکل خاص از مفهوم مشارکت محصول جهان پست‌مدرن است، اما نوعی تغییر در مفاهیم کلی که درباره رابطه بین هنر و زندگی و مرز بین این دو پرسش‌هایی را مطرح می‌کرد از اواخر قرن هجدهم پدیدار شده بود.

در عصر کلاسیک فرم‌های به شدت نظام‌یافته تولیدات فرهنگی که «هنرهای زیبا» خوانده می‌شدند به قواعدی کلی اشاره داشتند که مثلاً بیان می‌کرد چه موضوعی باید در هنر بیان شود، موضوعات «پست» و «والا» چه هستند، روشی که طی آن باید با ابژه‌ها، مضامین و مخاطبان برخورد شود کدام است و چه تصاویری ایست چه واکنش‌هایی را برانگیزد. و بدین ترتیب برای پرسش درباره رابطه بین هنر و زندگی یک پاسخ معین وجود داشت به این معنا که هنر بازنمایی کننده زندگی است. در واقع، قواعد کلی هنر با منع هرگونه نگاه پرسش‌گر و مناقشه‌برانگیز به مرز ترسیم شده بین هنر و زندگی، اثر را از موضوعی که در آن به نمایش گذاشته شده جدا می‌کردند. اما در


اشیائی ثابت و منفرد به ارائه روابط جدیدی در فضا و زمان تعبیر دادند. چنین روابطی می‌توانند به طور کامل فضایی باشند، یا این که روابطی منطقی و سیاسی باشند. می‌توانند روابطی بین اشیاء، متون و عکس‌هایی مستند باشند و یا شامل اجراها، رویدادها، فیلم‌ها، ویدئوهایی که همه در فضای چیدمان واحدی نشان داده می‌شوند. به عبارت دیگر، ویژگی هنر مفهومی «چیدمان» است: گرایشی که ما را از فضای نمایشی شامل اشیائی منفرد و گسسته به سوی فضای نمایش کل‌گرای می‌برد که در آن روابط میان اشیاء بنیاد اثر هنری قرار می‌گیرد (گرویس، ۲۰۱۴). با چنین وصفی از هنر معاصر، هنر مشارکتی را می‌توان به نوعی چیدمان هنری تشبیه کرد که عرصه خود را تا وارد کردن مخاطب به عنوان بخشی از اثر هنری گسترده می‌کند و از آن‌جا که مد نظر این بحث نوعی اکتیویسم هنری در هنر مشارکتی است می‌توان این تفسیر را تعمیم داد و مضماین سیاسی و اجتماعی را نیز بخشی از احضار عناصر برای بر ساخت چیدمانی کلی‌تر و بزرگتر خواند. بنابراین، در زمان حال، چه در هنر و چه در سیاست، نوعی گستردگی و تغییر از افق‌های سنتی و از پیش تعیین شده به سمت اشغال فضاهایی انجام گرفته که پیش از آن در تقسیم‌بندی‌های معمول به این حوزه‌ها متعلق نبودند.

گشودگی گستره هنر و زندگی و کشیده شدن آن به عرصه سیاست منجر به ایجاد نوعی فعالیت هنری شده است که گاهی آن را «اکتیویسم هنری» می‌خوانند. پدیده اکتیویسم هنری در عصر ما امری محوری است؛ چرا که پدیده‌ای نو و کاملاً متفاوت با پدیده هنر سیاسی است که طی دهه‌های اخیر از آن سخن گفته می‌شود. هنر سیاسی هنری بود که به تبلیغ یا انتقاد از یک ایدئولوژی خاص می‌پرداخت و به نوعی مبلغ یک دیدگاه خاص سیاسی محسوب می‌شد. اما اکتیویست‌های هنری نمی‌خواهند تنها از نظام هنر یا وضعیت‌های سیاسی و اجتماعی عمومی‌ای انتقاد کنند که نظام موجود ذیل آن کار می‌کند، بلکه می‌خواهند این وضعیت را به میانجی هنر، نه بیش از اندازه درون نظام هنر، که همچنین بیرون از آن، در خود واقعیت، تغییر دهند. اکتیویست‌های هنری تلاش می‌کنند شرایط زندگی در مناطق در حال توسعه اقتصادی را تغییر دهند، دغدغه‌های زیست‌محیطی را مطرح کنند، پیش‌نهاد می‌کنند فرهنگ و آموزش در دسترس مردمان کشورها و مناطق فقیر باشد، توجه همگان را به وضع مهاجران غیرقانونی جلب می‌کنند، و نظایر این‌ها. به عبارت دیگر، اکتیویست‌های هنری به اضمحلال فزاینده وضعیت

پایان سده هجدهم، متفکرین و هنرمندان دوباره در باب این موضوع که چه چیزی هنر را هنر می‌سازد اندیشیدند و نظری را که سابقاً هنر را از زندگی جدا کرده بود، مورد نقد قرار دادند. جنبش‌های نوینی مانند رئالیسم، رمانتیسیسم و تکنیک‌هایی مثل کلاژ، با مورد پرسش قرار دادن مرز ایجاد شده بین هنر و زندگی، به آن جان تازه‌ای بخشیدند. در طول قرن نوزدهم و بیستم، هنرمندان و نویسندگان به موضوعاتی برای خلق هنری توجه کردند که تا پیش از آن محدود و کم ارزش تلقی می‌شدند، موضوعاتی مثل جستجو برای علوفه توسط مردم عادی، فضای داخلی خانه‌های طبقه متوسط، بازارهای پاریس و ... این هنرمندان با رد ایده جدایی هنر و زندگی، بخش‌هایی از زندگی روزمره را به ترکیب‌بندی‌های خود وارد کردند؛ عناصری که با گنجانده شدن در هنر دگرگون شدند. ابژه‌ها، ژست‌ها و فرم‌های بیانی روزمره، جایگاهی را پیدا کردند که پیش‌تر مختص به موضوعات تاریخی، اسطوره‌ای و مذهبی بود. بنابراین، طی چیزی که به طور معمول «مدرنیته» خوانده می‌شود؛ ابژه‌ها و اعمال روزمره به لایه‌های پیچیده‌ای از معنا رسوخ کردند و هنرمندان در آثار خود گردآوری، نظم‌بخشی و کشف و شهود درباره تغییرات معنایی موضوعات و در نتیجه تغییر در مفاهیم پست و والا را به نمایش گذاشتند. فرایندی که با طرح این پرسش که هنر چگونه به زندگی ربط پیدا می‌کند یا مهم‌تر از آن چطور از زندگی متفاوت می‌شود، گسترش یافت. و زیبایی‌شناسانی، با مرکز قرار دادن «تجربه» و «واکنش»، با این تشخیص که از این به بعد، هیچ قانون از پیش تعیین شده‌ای برای تمییز دادن ابژه هنری از تولیدات زندگی روزمره وجود ندارد و هر تجربه باید در شکل تکنیک تقلیل‌ناپذیر خود ارزیابی شود، ظهور کردند. (Tanke, 2011: 72-3)

اما کم‌رنگ شدن مرز هنر با سایر حوزه‌ها در زمانه حاضر و پس از سال‌های جنگ سرد بود که شکل نوین خود را پیدا کرد. عصری که می‌توان آن را با عنوان کلی‌تر «مفهوم‌گرایی» در هنر مشخص کرد. بزرگترین تغییری که مفهوم‌گرایی در هنر ایجاد کرده این است که بعد از مفهوم‌گرایی نمی‌توان هنر را در حلقه اول به عنوان تولید و نمایش اشیائی منفرد، حتی حاضرآماده‌ها محسوب کرد. البته این امر بدان معنی نیست که هنر مفهومی یا پسا-مفهومی به نوعی «غیر مادی» شده است؛ بلکه به معنی ایجاد نوعی گشودگی یا تغییر در فضای ارائه هنر است. هنرمندان مفهومی مرکز ثقل تولید هنری را از تولید

دیگر سکه بحران معاصر و فرایند نوسازی بشریت است» (بنیامین، ۱۳۸۲: ۲۱-۲۲).

به زعم بنیامین آثار هنری بازتولید پذیر، به دلیل آن که هاله آئینی هنر را می‌شکنند و آن را به امری همگانی و در دسترس بدل می‌کنند، مسیری نو در هنر و زیبایی‌شناسی ایجاد می‌کنند که تا پیش از آن وجود نداشته است. بنیامین اگرچه در نیمه قرن بیستم و درباره تأثیر عکس و سینما سخن می‌گوید، اما به جای بحث کردن درباره هنر بودن یا نبودن آن‌ها، بر امکان تجربه‌ای انگشت می‌گذارد که به واسطه آن عکاسی و سینما کل سرشت هنر را دگرگون کرده‌اند و آن‌ها کردن هنر از هاله آئینی و نمایشی است که از طریق تکین بودگی و محصور کردن تجربه مواجهه برای مخاطب به آن دست می‌یافت. با چنین تفسیری، به نظر می‌رسد می‌توان نظریه بنیامین را به هنرهای مشارکتی دوران معاصر نیز تعمیم داد. اگر ش از این، هنرهای اجرایی با خلق فضایی میانه هنرهای تجسمی و نمایشی و بیرون آوردن کار خود از گالری‌ها، موزه‌ها و تئاترها تا حدودی هاله اثر هنری را برای مخاطب زوده بودند و امکان نوعی مواجهه برابر را امکان‌پذیر کرده بودند؛ هنرهای مشارکتی از این مرحله گامی فراتر نهاده و اساساً صحنه را طوری می‌چینند که جای هنرمند و مخاطب هر لحظه امکان جابجایی پیدا می‌کند.

بنیامین می‌گوید زمانی که از یک صفحه عکاسی می‌توان تعداد زیادی عکس تکثیر کرد، پرسش از عکس اصلی بی‌معنا خواهد بود. «ولی در آن دم که کاربست معیار اصالت در مورد اثر هنری از میان رفت، کل کارکرد اجتماعی هنر نیز متحول شد.» (همان، ۲۶) به همین ترتیب می‌توان گفت آنچه مفاهیم «مشارکت» و «مداخله» در هنر انجام داده‌اند، ایجاد تغییر در کارکرد اجتماعی هنر است. وقتی از هنر سیاسی سخن گفته می‌شود غالباً از هنری یاد می‌شود که درباره مسائل سیاسی نظری را تبلیغ یا رد می‌کند؛ حال آن‌که سیاسی بودن هنر مشارکتی از آن جهت معنادار است که «کارکردی نو» به هنر افزوده است و جایگاه‌های از پیش تعیین شده را تغییر داده است. به زعم بنیامین این تغییر در کارکرد اجتماعی هنر سبب می‌شود تا مفهومی نظیر «اصالت» جای خود را به «سیاست» بدهد. به این معنا که اگر تا پیش از این تکین بودگی خصلت هنر محسوب می‌شد، اکنون مسئله هنر امکان بدل شدن به امری همگانی است که بیش از هر چیز می‌تواند سیاسی باشد.^{۱۱} اگر بنیامین سینما را از آن‌رو نسبت به تئاتر پیشرو می‌داند

اجتماعی مدرن واکنش نشان می‌دهند و می‌کوشند وضعیت اجتماعی و سازمان‌های مردم‌نهادی را دگرگون کنند که به دلایل متفاوت نمی‌توانند یا نمی‌خواهند نقش خود را ایفا کنند. اکتیویست‌های هنری می‌خواهند مفید باشند، می‌خواهند جهان را تغییر دهند، می‌خواهند جهان را به جای بهتری تبدیل کنند؛ اما هم‌زمان، آن‌ها نمی‌خواهند از هنرمند بودن خود دست بردارند. و این همان نقطه‌ای است که مسائل نظری، سیاسی و حتا مسائل ناب عملی از آن برمی‌خیزد. (گرویس، ۲۰۱۴) نمونه‌های ذکر شده در این مقاله هم اکتیویسم هنری و هم هنر مشارکتی را در خود جمع دارد و سعی دارد تا با توجه به چارچوب نظری طرح شده درباره آن تحلیل دقیق‌تری ارائه کند.

چارچوب‌های نظری

۱.۲. دموکراتیزه شدن هنر

شاید بتوان والتر بنیامین را نخستین کسی دانست که با تأکید بر امکان بازتولیدپذیری و تکثیر فنی اثر هنری در زمانه نو و به مدد پیشرفت‌های تکنولوژیک، آن را با دسترسی گسترده‌تر مخاطب با اثر هنری همبسته می‌داند و چنین امکانی را مورد توجه قرار می‌دهد.^{۱۲} او می‌نویسد:

شرایطی که فرآورده بازتولید تکنیکی اثر هنری، تحت آن درآورده می‌شود، ممکن است موجودیت و دوام اثر هنری را دست‌نخورده بر جای گذارد «ولی در همه حال از حیثیت اینجا و اکنون اثر هنری می‌کاهد ... تنها یک چیز مسلم است: آن‌چه، اما، از این رهگذر به خطر می‌افتد، اقتدار شیء است. می‌توان آن‌چه را در اینجا از دست می‌رود، ذیل مفهوم هاله^{۱۳} خلاصه کرد و گفت: آن‌چه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، هاله اثر هنری است. این فرایند واجد سرشتی دردناکانه است؛ معنای آن به فراسوی گستره هنر دلالت دارد. صورت‌بندی کلی این امر می‌تواند چنین باشد: تکنیک بازتولید، امر بازتولید شده را از پیوستار سنت می‌گسلاند. با افزودن بر شمار بازتولیدها کثرتی انبوه را جانشین وقوع یکه اثر می‌کند. و بدین شیوه که به بازتولید اجازه روبه‌رویی با مخاطبان در وضعیت خاص خودشان را می‌دهد، امر بازتولید شده را اکنون می‌سازد. این هر دو فرایند به ایجاد نوعی فروپاشی در امر فراداده^{۱۴} می‌انجامد» و عی فروپاشی فراداد یا سنت که خود روی



که مخاطب را هر لحظه در مقام ارزیاب و منتقدی می‌گذارد که برخلاف صحنه نمایش این امکان را برای هنرمند فراهم نمی‌کند تا اجرای خود را بر مبنای واکنش تماشاچی تعدیل کند (همان، ۳۳)؛ مخاطب در هنرهای مشارکتی این امکان را می‌یابد تا نه تنها وضعیت را ارزیابی و نقد کند، بلکه کل صحنه و ترتیب اجرا را بر پایه اراده خود از نو بچیند.

۲.۲. پیوند هنر و سیاست

هنر و سیاست به مثابه قلمروهای مجزای تفکر و فعالیت انسانی می‌توانند دو واقعیت مجزا از هم تلقی شوند: سیاست اگر به منزله شکل ویژه‌ای از اعمال قدرت و شیوه مشروعیت دادن به آن تعریف شود؛ یا هنر آن‌گاه که با رهایی از ضرورت‌های منطق بازنمایانه به ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه صرف فرو کاسته می‌شود. اما پرسش این است که آیا شرایطی وجود دارد که این دو واقعیت مجزا بتوانند با هم ارتباط پیدا کنند؟ هنر و سیاست، هر دو می‌توانند به عنوان چیزهایی تلقی شوند که ویژگی‌شان ناشی از تعلیق قواعد حاکم بر تجربه عادی است. از این منظر، نه هنر و نه سیاست لزوماً قرار نیست چیزی بیرون از تجربه روزمره زندگی باشند؛ بلکه در شرایطی رخ می‌دهند که به شکلی خلاقانه بشود از منطق معمول حاکم بر وضعیت‌های انسانی پیش‌تر رفت. ژاک رانسیر مهم‌ترین فیلسوفی است که چنین نظرگاهی را درباره ارتباط بین هنر و سیاست تئوریزه کرده است. آن‌چه نظریه‌پردازی او را منحصر بفرد می‌کند، تأکید بر فرایند مختل‌کننده‌ای است که در هنر و سیاست وجود دارد و این اختلال را به فرایند برابری بدل می‌کند. (نک: رانسیر، ۱۳۹۳: ۱ تا ۱۵؛ همچنین Tanke, 2011: 71-81)

رانسیر درباره هنر استتیک سخن می‌گوید. هنر استتیک توانایی آن را دارد تا در استتیک سیاست تغییر ایجاد کند. به زعم رانسیر اعمال زیبایی‌شناسانه، اعمالی سیاسی هستند؛ به این دلیل که می‌توانند رقابت کنند، تأثیر بگذارند، یا چیزی را که دیده یا گفته می‌شود، تغییر بدهند. برای رانسیر، اعمال زیبایی‌شناسانه یکی از نخستین ابزارهای خلق «اختلاف»^{۱۳} هستند. اختلاف در جایی ایجاد می‌شود که در آن وضوح و آشکارگی مفروض تعمیم داده شده به پیکرها، صداها و ظرفیت‌ها درهم می‌شکند. هنر استتیک، الگوهای سنتی معنابخشی به آن چیزی را که از طریق حواس درک می‌شود، به چالش می‌کشد. هنر استتیک، رد نظریه‌ای است که معتقد است هر چیز فقط یک معنای دقیق و

روشن دارد؛ بنابراین، یکی از ابزارهایی است که به وسیله آن مفهوم هر ابژه، هر پیکره یا سیاست می‌تواند مناقشه‌برانگیز شود. توانایی هنر برای تأثیر گذاشتن بر اشاعه و توزیع امر محسوس، از رابطه پیچیده و دوپهلوی بین هنر و زندگی در قلب رژیم استتیک، نشأت می‌گیرد. رانسیر مکرراً اشاره می‌کند که حتی فرم‌های بسیار انتزاعی هنر بر توزیع گسترده‌تر امر محسوس اثرگذار هستند و با این‌که بر تفاسیر ساده تأکید دارند، نظری را که معتقد است چیزی که به آگاهی ما می‌رسد، می‌تواند فقط یک معنای واحد داشته باشد؛ مورد نقد قرار می‌دهند. هنر استتیک، هم از وسایل و مواد گردآوری شده در توزیع امر محسوس روزمره تشکیل شده و هم به خاطر فرم خود، از مواد روزمره مجزا است و به عنوان فرم متفاوتی از آن شناخته می‌شود. بنابراین، استتیک ایده‌ای را پیش می‌برد که بر طبق آن چیزی هنر به شمار می‌آید که پیش‌تر جزو محصولات و کارهای روزمره محسوب می‌شده، و طی یک روش مهم از آن متمایز شده است (Tanke, 2011: 73). هنر استتیک، هنری است که معنای اختصاص داده شده به نقش‌ها، اعمال و ظرفیت‌ها را زیر سؤال می‌برد؛ به این دلیل که فرایند معنابخشی را مورد پرسش قرار می‌دهد.

رانسیر ادعا می‌کند که این امر حتی برای فرم‌های درخودمانده‌ای^{۱۴} که مدرنیسم به عنوان نمونه‌هایی برای خودآئینی هنری مفروض خود به آن‌ها اشاره دارد نیز صادق است. نظر وی بر این است که هنر هرگز از سایر وجهه‌های زندگی منفک نبوده است. استتیک، هویتی در هنر را تعریف می‌کند که قدرتش در تفاوت از روزمرگی است نه در تطبیق با آن. تأکید هنر بر سایر روش‌های زندگی است و بنابراین نوعی انرژی سیاسی دارد که قرارگیری مستقیم در داخل سیستم معنابخشی را رد می‌کند. این بدین معنا نیست که هنر ذاتاً پیش‌رو است یا پناهگاهی برای ارزش‌های مردود در فضای سیاسی است. بلکه، هنرها کمک می‌کنند تا رستگاری سیاسی ممکن طرح‌ریزی شود: آن‌ها فضای نمایش را دوباره‌سازی می‌کنند، چارچوب‌های عرضه مسائل را از نو می‌سازند و به مبارزه با تقسیم ظرفیت‌ها، صداها و نقش‌ها می‌پردازند. اعمال هنری، چیزهایی را که می‌توان گفته یا دیده شود؛ به تعداد برآورد ضمنی افراد جوامع، بازتعریف می‌کنند. اگر استتیک یک بعد سیاسی دارد به این دلیل است که هنر ابعاد زیبایی‌شناسانه سیاست را اداره می‌کند. صحبت از استتیک در سیاست بیان این ایده است که

خارج شد و هنرمندان به‌ویژه اجراگران، در مکان‌های عمومی هم به ارائه اثر پرداختند مرز فعالیت اجتماعی-سیاسی و هنر مخدوش شد. شیوه‌های متفاوت اعتراض مدنی گه‌گاه به قدری خلاقانه و به لحاظ فرم جالب توجه بود که از منظر زیبایی‌شناختی هم قابل تحلیل بودند.

در اعتراضات سیاسی ترکیه در سال ۲۰۱۳/ ۱۳۹۲ کنش صلح‌طلبانه «اردم گوندوز»^{۱۴} هنرمند ترک ساکن از میر نقطه عطف هنرمندانه این حوادث به‌شمار می‌رود. اکنون نه تنها در ترکیه بلکه در سرتاسر جهان از این هنرمند به‌عنوان نماد اعتراض بدون خشونت یاد می‌شود و تصویرش با پیراهن سفید و شلوار خاکستری در حالی که دست‌ها را درجیب فروبرده و کوله‌پشتی‌اش جلوی پایش قرار دارد در تاریخ مبارزات صلح‌طلبانه ثبت شده است. (تصویر ۱) تا پیش از این مسائل اجتماعی و سیاسی در کار گوندوز بازتاب خاصی نداشت؛ اما پس از این‌که تظاهرات اعتراضی مردم از طرف حکومت ترکیه ممنوع اعلام شد، با کوله‌پشتی‌اش خود را به میدان تقسیم رساند و رو به تصویر آتاتورک به مدت هشت ساعت، یعنی سراسر شب در سکوت ایستاد. و حتی زمانی که پلیس به بازرسی بدن و کوله‌پشتی‌اش پرداخت حرکت نکرد. (هر سال روز دهم نوامبر ساعت ۹ و پنج دقیقه صبح مردم ترکیه در سراسر کشور به مدت یک دقیقه دست از کار می‌کشند و برای ادای احترام به آتاتورک در حالت سکوت می‌ایستند.) بتدریج معترضان دیگر هم به او پیوستند و به این ترتیب جنبش «انسان ایستاده» شکل گرفت. در حدود ساعت دو نیمه‌شب پلیس اقدام به پراکندن معترضان کرد و کسانی بازداشت شدند، این جنبش بسرعت به شهرهای دیگر ترکیه سرایت کرد و در همه شهرها معترضان در سکوت تجمع کردند. تصاویری که از شهرهای مختلف ترکیه مخابره شد قضاوت بر سر کنش اجتماعی یا اثر هنری بودن این اعتراض‌ها را دشوار می‌کرد. (تصویر ۲) با بالا گرفتن این جنبش نخست وزیر اردوغان ضمن دستور تخلیه میدان تقسیم، معترضان را «چپاول‌گر» نامید. پس از این سخنرانی، که خشم معترضان را برانگیخت، صفت «چپاولی‌نگ»^{۱۵} که گرده برداری از ناسازی است که اردوغان به معترضان نسبت داده بود به کلیدواژه‌ای برای تظاهرکنندگان صلح‌طلب تبدیل شد. در واقع جوانان به‌طعنه خود را چپاولگر (چپول به ترکی) نامیدند و با افزودن پسوند انگلیسی به آن لغت جدید چپولینگ را برای ابراز همبستگی عمومی خود در اعتراضات ضدحکومتی

سیاست پیش از هرچیز جدال بر سر این موضوع است که چه کسی و چه چیزی می‌تواند دیده یا شنیده شود. رانسیر می‌گوید: «سیاست در وهله نخست، مبارزه بر سر صحنه‌های مشترک و بر سر وجود و وضعیت آن‌هایی است که روی این صحنه‌ها حاضر می‌شوند» (Rancière, 1999, 26-7). هنر استتیک یک بُعد سیاسی دارد، تا آن‌جا که هم در تولیدات و هم در دریافت‌های فردی و گروهی خود، جای‌گاه اجتماعی را متحول می‌کند. تجربه استتیک، امر محسوس را از خودش تفکیک می‌کند و اجازه می‌دهد تا معانی، ذهنیت‌ها و جهت‌های مختلفی در آن ریشه بگیرد. هنر استتیک لحظه کنار کشیدن و ارائه بیگانگی با خویشتن و ناسازگاری با هویت باسمله‌ای ارائه شده توسط نظم پلیسی است. بنابراین استتیک این امر را یادآوری می‌کند که چیزی که به فهم ما عرضه می‌شود، نمی‌تواند به یک مفهوم یا هدف خاص تقلیل پیدا کند. به همین دلیل است که هنر معاصر نیازی ندارد تا ضمن ارائه موضوعات و مضامین سیاسی مستقیماً و صریحاً سیاسی باشد. چرا که هنر استتیک، پیش‌تر سیاست‌های خودش را شامل می‌شود.

بنیامین امکان بازتولیدپذیری فنی اثر هنری را امکانی برای ایجاد امکان دسترسی همگانی، شکستن هاله آئینی ناشی از منحصر بفرد بودن اثر هنری و در نتیجه سیاسی شدن آن می‌داند. رانسیر اما از منظری دیگر از آن رو هنر را سیاسی می‌داند که هنر با ایجاد شکاف در نظم از پیش تعیین شده، امکانی فراهم می‌کند تا چیزهایی دیده شوند که تا پیش از آن نامرئی بودند، یا صداهایی شنیده شوند که قبلاً شنیده نمی‌شدند. از این رو با جایگاه بدیهی مفروض اعطا شده پدیده‌ها توسط نظم پلیسی مبارزه می‌کند. از دیدگاه رانسیر این‌جا است که هنر به معنای حقیقی دموکراتیک و سیاسی می‌شود. در ادامه با یاری گرفتن از این نظریات نشان خواهیم داد که در دو نمونه اکتیویسم هنری مشارکتی اولاً چطور نشانه‌هایی برای ارتباط این فعالیت‌ها با هنر یافت می‌شود و ثانیاً این هنرها چطور امکان سیاسی شدن و مشارکت دموکراتیک را فراهم می‌کنند.

نمونه‌های موردی: اشکال مشارکت و مداخله سیاسی در هنر معاصر

۱.۳. هنر مشارکتی در فرم اعتراضات سیاسی، جنبش انسان ایستاده

از زمانی که ارائه آثار هنری از انحصار گالری‌ها و موزه‌ها



ابداع کردند. به مدد شبکه‌های اجتماعی - که در سال‌های اخیر مهم‌ترین ابزار اعتراضات خاورمیانه تبدیل شده - این لغت بطور گسترده در اینترنت مورد استفاده قرار گرفت و حتی رسانه‌های بین‌المللی در پوشش حوادث میدان تقسیم از آن استفاده کردند. خود گوندوز درباره اجرای خود می‌گوید: «من برای همبستگی با مردم این پرفورمنس را اجرا کردم. برای بیان اعتراض نسبت به حکومت که نمی‌خواهد صدای معترضان را بشنود.» علاوه بر دستاوردهای اجتماعی، ایده این پرفورمنس برای گوندوز جایزه حقوق بشری «ام هاندرد مدیا اوارد»^{۱۶} و شهرت جهانی به ارمغان آورد. این کنش به الگویی الهام‌بخش برای معترضان ترک تبدیل شد، تظاهرکنندگان هر بار در تجمع‌هایشان شکلی جدید به آن می‌افزودند؛ یک‌بار همه تظاهرکنندگان در سکوت و در حالت ایستاده به مطالعه پرداختند، روز دیگر دست‌های یکدیگر را گرفتند و ایستادند، (تصویر ۳) بار دیگر مادران جوانان در حمایت از فرزندان ایستاده خود دورتادور آن‌ها حلقه زدند و هر بار با تکرار تجمع‌ها تصویر و نام جنبش انسان ایستاده و اردم گوندوز به‌عنوان هنرمندی که با اجرای خود اعتراض مردم یک کشور را به سوی کنش مدنی ضدخشونت هدایت کرد در رسانه‌های سرتاسر جهان تکثیر شد. (نک: وثوقی، ۱۳۹۲: ۱۴-۱۵؛ David Josek: 2013; Gianluca, 2013)

۲.۳. هنر مشارکتی در فرم فعالیت‌های اجتماعی و

مدنی، دهکده هنرها و علوم انسانی

دهکده هنرها و علوم انسانی یک سازمان هنری در فیلادلفیای شمالی است. این سازمان توسط یک مهاجر و هنرمند چینی به نام «لیلی یه»^{۱۷} تأسیس شد که خود استاد مدرسه هنرهای زیبای فیلادلفیا است. تعداد زیادی از زمین‌های شهری و ساختمان‌های خالی با نقاشی دیواری، موزائیک و باغکاری نو شده‌اند. این سازمان توسط تعداد زیادی از روزنامه‌ها برجسته شده، چرا که برنامه‌هایی مبتنی بر توسعه روابط محلی، هنرهای خلاقه، جشنواره‌ها و مانند این‌ها را ارائه می‌کند و جامعه فیلادلفیای شمالی را از نو بازسازی کرده است. فقر، نژادپرستی، به حاشیه راندن‌های سیستماتیک و نادیده گرفتن سیاه‌پوستان در ایالات متحد، منجر به وضعیتی شده که می‌توان آن را نوعی گتو^{۱۸}ی درون شهری خواند. برنامه‌های این سازمان نشان دادند که چطور هنر می‌تواند با مداخله جوانان و خانواده‌ها این گتو را شکست و زندگی را به مناظر متروک شهری بازگرداند. آثار

هنری که توسط این سازمان انجام شده چیزی بیش از موزائیک‌های خیره‌کننده‌ای هستند که توسط ساکنین هر روزه مشاهده می‌شوند. این پروژه در دهه هشتاد میلادی و به عنوان کوششی ساده برای انجام چند نقاشی دیواری و پاک کردن زباله‌ها از زمین‌های متروک آغاز شده بود به برنامه‌ای ارتقاء پیدا کرد که هنر، موسیقی و رقص را به جوانان و سالمندان آموزش می‌دهد؛ مناظر بد و ناهنجار به خانه‌های جدیدی بدل می‌کند و برای احیای جنگل‌های پارک فیلادلفیا درختکاری را توسط هزاران نفر برنامه‌ریزی و انجام می‌دهد و مردان و زنان محله را گردهم می‌آورد تا وابستگی‌شان به مواد مخدر را کنار بگذارند. (تصاویر ۴ و ۵)

در سال ۱۹۸۶ لیلی یه، هنرمندی چینی تبار و استاد هنر، به این محله آمد تا یک نقاشی خلاقانه روی دیوار بیرونی استودیوی رقص آرتور هال بکشد. او با کمک هزینه اندکی که از شورای هنر پنسیلوانیا دریافت کرده بود، از کودکان و بزرگسالان کمک گرفت تا زمینی متروک را به یک پارک بدل کنند. پارکی که چند علامت مشخص امضای آن بود؛ بیشه‌ای از درخت‌های موزائیکی، دیواری کوتاه از خشت‌های حلزونی و نیمکت‌هایی که همچون نیمکت‌های متقابل چرخ و فلک‌ها می‌درخشیدند. هنر لیلی یه درخشان، متهورانه و ملهم از عناصر طبیعی بود، با فیگورهایی که از تخیل او و هنر فولکلور چهارگوشه جهان می‌آمدند. در ابتدا قصد این هنرمند، بهبود بخشی به اوضاع اجتماعی شهر نبود؛ بلکه تنها انجام پروژه‌های هنری خود را با مشارکت مردم محلی مد نظر داشت. اما در حین کار، ابتدا توجه و کمک کودکان و سپس بزرگسالان را به خود جلب کرد، کسانی که ممکن بود بیکار یا گرفتار اعتیاد به مواد مخدر باشند. رفته رفته با تشکیل اجتماعات محلی از طریق انجام فعالیت هنری، این امکان فراهم شد تا برخی دیگر از نیازهای عمده اجتماعی همچون نیاز به مواد غذایی، مسکن و تشکیل گروه‌های ناشناس ترک اعتیاد شناخته شود. در نهایت، لیلی یه کرسی استادی خود در دانشگاه فیلادلفیا را وانهاد تا به این گرایش جدید که در فیلادلفیای شمالی رو به رشد بود بپردازد. همسایگان او را به عنوان عضوی از خود پذیرفتند و متحدان قدرتمندش از جمله شهردار از اجتماعات و فستیوال‌های رنگارنگ او را حمایت کردند.

دهکده هنرها و علوم انسانی یک نمونه مثال‌زدنی از سازمان هنری اجتماعی است که آثار درازمدتی را مبتنی بر مداخله



تصویر ۱. اردم گوندوز به تصویر
آتاتورک می‌نگرد، مردم نیز به او ملحق
شده‌اند، میدان تقسیم، استانبول، ترکیه.
منبع تصویر: [swencba//:ptth](https://www.swencba.ptth/lanotianretnl/moc.org)
[/lanotianretnl/moc.org](https://lanotianretnl/moc.org)
-ecilop-srotsetorp/sotohp
/29918391-lubnatsi-hsalc
58882491-egami



تصویر ۲. روزهای بعد مردم به تقلید از
کار گوندوز به جنبش انسان ایستاده
می‌پیوندند. پارک کوغلو، آنکارا، ترکیه.
منبع تصویر: [www//:ptth](https://www.ptth.udniheht/dlrow/lanotianretni)
[/swen/moc.udniheht](https://swen/moc.udniheht/dlrow/lanotianretni)
/dlrow/lanotianretni
-mp-ytuped-hsikrut
-nam-gnidnats-sevorppa
.2060384elctira/tsetorp
ece



تصویر ۳. جنبش انسان ایستاده اشکال
نویی می‌یابد و توسط مردم تکثیر
می‌شود میدان تقسیم، استانبول، ترکیه.
منبع تصویر: [ipelttaes.golb//:ptth](https://www.ipelttaes.golb.ptth/lorapkoob/moc)
[/62/60/3102/lorapkoob/moc](https://62/60/3102/lorapkoob/moc)
-eht-gntisetorp-elihw-gnidaer
/bulc-koob-erauqs-miskat





تصویر ۴. مشارکت جوانان محلی در پروژه‌های دهکده هنرها و علوم انسانی، فیلادلفیا، ایالات متحد آمریکا. منبع تصویر:

<http://publicworkshop.us/blog/2012/10/11/a-tiny-wpa-update-hey-alex-can-we-start-a-neighborhood-repair-and-design-shop-raheem-tyee/>



تصاویر ۶ و ۷. نمونه‌های از طراحی و ساخت فضای شهری و مشارکت مردم در ایجاد آن در دهکده هنرها و علوم انسانی، فیلادلفیا، ایالات متحد آمریکا. منابع تصاویر به ترتیب:

<http://libweb1.lib.buffalo.edu/bruner/year/2001/village/photos/photo1-2.jpg> و <http://phillyecocity.com/act-philly/green-initiatives/the-beginning-of-an-earthship-structure/>



شهری در هنر پدید آورده است. همچنین این سازمان به دلیل کارهایی که در زمینه برابری اجتماعی انجام داد مورد ستایش قرار گرفته است؛ چیزی که در آغاز راه انتظار آن نمی‌رفت و تنها حلقه‌ای متشکل از هنرمندان و کودکان در طراحی و کاوش زمین‌های متروک به نظر می‌رسید. اما از طریق فعالیت‌های آنان در دهکده، محلات از فضاهای داخلی رو به زوال به کوشش در پروژه‌های مشارکتی متکی بر عزم شخصی خود بدل شدند. این مشکلات اجتماعی، به شکل جانبی و پس از ارتباط مردم محلی با محیط و بیان خود به اشکال مختلف دیده شدند.

دهکده هنرها و علوم انسانی، پس از بیش از دو دهه فعالیت، از ۱۲ پارک هنری و باغ مجسمه تشکیل شده، در تغییر ۲۶۰ بلوک منطقه تأثیرگذار بوده که شامل تغییرات زیست‌محیطی، اجتماعی و سیاسی فضا شده است. نکته جالب توجه درباره دهکده هنرها و علوم انسانی که به نمونه‌ای برای هنرهای اجتماعی بدل شده این است که فرایند مداخله شهروندان در حجمی گسترده، با استفاده از ابزارها و مواد و روش‌های هنری و ضمن تغییر مادی محلات رخ داده است.

(نک: Davis, 2009؛ همچنین Scherg, 2005)

تحلیل نمونه‌ها

آنچه درباره امکان بازتولیدپذیری اثر هنری و دسترسی مخاطبان بیشتری به آن در نظریات والتر بنیامین گفته شد؛ بیش از هر چیز در جنبش انسان ایستاده قابل مشاهده است. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، یکی از ویژگی‌های هنر معاصر استفاده از ابزارهای تکنولوژیک رسانه است. همه‌گیر شدن اینترنت و بخصوص تأثیرات آن در جنبش‌های مدنی سال‌های اخیر نشان داد که این رسانه چگونه توانسته خود را به مهم‌ترین اتفاق تکنولوژیکی جهان معاصر بدل کند. گفته شد که بنیامین معتقد است امکان بازتولیدپذیری فنی اثر هنری، جهان هنر را از بند وابستگی طفیلی‌اش به آئین رها کرده است. آن‌چه فرم مشارکتی را در جنبش انسان ایستاده بر ساخت و احتمالاً وسعت آن حتی توسط هنرمند طراح نیز پیش‌بینی نمی‌شد؛ تا حد زیادی به همین امکان بازتولیدپذیری وابسته بود. انتشار اینترنتی عکس‌های هنرمند ترک در شبکه‌های اجتماعی حرکت او را وسعت بخشید و به عملی تأثیرگذار در عرصه اجتماعی-سیاسی بدل کرد. با امداد از مفاهیمی که بنیامین درباره خاصیت بازتولیدپذیری اثر

هنری و تکثیر آن طرح نمود؛ می‌توان چنین گفت که جنبش انسان ایستاده - و البته تمام انواع هنرهای معاصر که نه تنها امکان مشاهده، بلکه امکان مشارکت و مداخله را با رسانه ممکن یا تسهیل می‌کنند- گامی را در «ماهیت» هنر پیش برده‌اند، به این معنا کارکردهای اجتماعی آن را ارتقاء بخشیده‌اند. همچنین فعالیت هنرمند ترک سبب شد تا عده زیادی از مردم آن را الگوی کنش‌های اجتماعی خود قرار داده و علاوه بر ساختن چیدمانی جمعی، در مراحل بعدی فرم‌های دیگری را به آن بیفزایند. ممکن است این پرسش مطرح شود که می‌توان به چنین حرکتی به عنوان یک جنبش اجتماعی سیاسی صلح‌طلبانه نگریست، اما اطلاق نام «هنر» به چنین کاری دقیق نیست و سبب خواهد شد تا بتوانیم هر حرکت نوآورانه‌ای را در هر حوزه و عرصه‌ای به گستره هنر پیوند بزنیم. اما تفاوت کار هنرمند ترک با سایر فعالیت‌های اجتماعی چیست؟ آیا برای هنر خواندن حرکت هنرمند ترک در جنبش انسان ایستاده می‌توان دلیل جز هنرمند بودن خود او ذکر کرد؟ نخست باید توجه داشت که هنرمند بودن گوندوز، خود به تنهایی می‌تواند با توجه به نظریه‌های نهادی هنر دلیلی بر هنری خوانده شدن کارش باشد و البته این همه توجه و بحث که در محافل عمومی به این کنش شده به موضوع هنرمند بودن او بی‌ارتباط نبوده است. اما فراتر از این مسئله، انتخاب «اجراگری» برای رساندن پیامی اجتماعی، ایستادن در سکوت و نگاه خیره به تصویر آتاتورک به عنوان بنیان‌گذار ترکیه مدرن - با توجه به نگرانی‌هایی که در آن زمان نسبت به برخی رفتارهای سنتی رهبران جامعه ترکیه وجود داشت -، حتی ژست ایستادن او در کنار کوله‌پشتی‌اش آن‌چنان به لحاظ فرمی متمایز بوده که توجه دیگران را به خود جلب کرد. بدون آن که حتی جمله‌ای گفته شود، یا یک خط نوشته شود؛ پیامی به انبوهی از مردم منتقل شده و آن‌ها را به سمت میدان تقسیم کشاند. جنبش انسان ایستاده مثال دقیقی برای فرمی از هنر است که به عنوان اکتیویسم هنری پیش‌تر درباره آن سخن گفتیم. فرم اجراگری هنرمند ترک را به راحتی می‌توان اثری هنری نامید، اثری که با گشودگی فرمی، امکان مشارکت دموکراتیک را برای مردم عادی فراهم کرد و حتا چنان نسبت به این مشارکت گشوده بود که به مداخله مردم برای ابداع فرم‌های مشابه دیگری در بیان اعتراضات سیاسی رسید.

جنبش انسان ایستاده را به همین ترتیب و با الهام از آن‌چه رانسیر شکاف امر محسوس از خودش می‌خواند نیز تفسیر کرد.


اگر چه نگاه کردن، ایستادن، گذاشتن یک کوله پشتی کنار پا، همگی اموری روزمره محسوب می‌شوند که هرکس در هر لحظه‌ای از زندگی خود ممکن است آن را انجام دهد، اما زمان، مکان، جایگاه اجتماعی هنرمند، رسانه و مضمون کار، مجموعاً ویژگی‌هایی برای آن ایجاد می‌کنند که این کار را به حوزه‌ای دیگر یعنی هنر استتیک منتقل می‌کند. هنری که امکانی فراهم می‌کند تا چیزهایی دیده شوند که پیش‌تر نامرئی بودند و نه تنها خود این اثر را خلق می‌کند بلکه به شکل دموکراتیکی امکان دیده شدن مردمی را فراهم می‌کند که ظاهر شدنشان توسط نظم پلیسی ممنوع شده بود. به تعبیر رانسیر کار هنر چیدن نظام جدید برای محسوسات است؛ چیزی که اگرچه می‌تواند به واقعیت ارتباط داشته باشد اما لزوماً بازنمایی‌کننده آن چیزی نیست که در جهان واقع رخ می‌دهد، بلکه خود خلق واقعیتی نو است.

همین ایده رانسیر را به نحوی دیگر می‌توان به آن چه به عنوان کار هنری در دهکده هنرها و علوم انسانی فیلادلفیا رخ می‌دهد تعمیم داد. در مقایسه نمونه اخیر با جنبش انسان ایستاده، حتی با نوعی اجراگری هنری آنی و دگرگون‌کننده و پیش‌بینی نشده هم مواجه نیستیم؛ بلکه به عوض، کار هنری اجتماعی و مشارکتی در قالب یک سازمان یا نهاد که خود توسط ساختار کلی دولت پذیرفته شده، انجام گرفته است. به نظر می‌رسد که اگر استقرار این نهاد را درون ساختار دولت و بخشی از آن در نظر بگیریم، نتوان با نظریه‌هایی همچون هنر استتیک رانسیر آن را ایجاد نوعی شکاف در نظم محسوسات خواند و دقیق‌تر آن باشد تا این کار را استفاده از امکانات دموکراتیک وضعیت موجود سیاسی خواند. اما حتی اگر چنین باشد، و آن چه این دهکده و طراح آن امروز انجام می‌دهد بخشی از ساختار پذیرفته در نظم سیاسی کشور امریکا باشد، با رویکردی ایجابی‌تر می‌توان آن را نوعی تحمیل مشارکت و مداخله مردم در فرایندی (نظم از پیش تعیین شده دولت) خواند که برای این منظور پیش‌بینی نشده بود و از این منظر دهکده را می‌توان خالق نظم دیگری در کلیت مستحکم وضعیتی دانست که حاشیه‌نشینان و فرودستان را در برنامه‌های کلی خود نادیده می‌گرفت، اما با ایجاد نهادی همچون دهکده مجبور به پذیرش این افراد در خود و امکان ایجاد مداخله برای آنان شده است. فعالیت دهکده هنرها و علوم انسانی فیلادلفیا، آشکارا، با قرار گرفتن میان مردم محلی، دستور کار قرار دادن نوعی اکتیویسم هنری و هنر مشارکتی، نوعی از

هنر را خلق کرده که نخبه‌گرایی تولید و دریافت اثر هنری را ویران می‌کند. پارادایم مدرنیسم مشخص می‌کرد که چه کسی -چه در مقام تولید کننده و چه در مقام مصرف کننده- می‌تواند به اثر هنری دسترسی داشته باشد، و این امکان تنها برای افراد ثروتمند، تحصیل کرده و طبقات خاصی از اجتماع ممکن بود. اما امروزه می‌توان دسترسی به هنر را کلید مشارکت خودبنیاد افراد در جامعه دموکراتیک شمرد. هنر مشارکتی انجام شده در این دهکده، عمل هنر سیاسی را به محتوا، روش‌ها، فرایندها و نهادهایی بدل می‌کنند که هنر را تعریف و خلق می‌کنند. اعمال مشارکتی در اینجا به سمت گروه‌های حاشیه‌ای و سلب تمییز شده گرایش دارند و روش‌های خلاقانه‌ای را برای گشایش در امکانات سیاسی ایجاد کرده است و همان‌طور که گفته شد، از این جهت می‌توان فعالیت اجتماعی انجام گرفته در این دهکده را «هنری» خواند که این کار را از طریق ابزارها و روش‌های کاملاً هنری انجام می‌دهد. از دیگر سو، با الهام از نظریه بنیامین می‌توان چنین گفت که کاری که در دهکده انجام می‌شود، نوعی امکان بازتولید اثر هنری را توسط افراد جامعه امکان‌پذیر می‌کند. بدین معنا که نه تنها برای تولید اثر هنری با هاله «هنرمند» یا «اثری ممتاز» که توسط استعدادی درخشان تولید شده و تنها در موزه یا گالری امکان تماشا یا دسترسی به آن وجود دارد مواجه نیستیم؛ بلکه فراتر از این، خود فرایند بازتولید کردن توسط جمعی از هنرمند-مخاطبان انجام می‌گیرد و با جزئی‌ترین امور زندگی آنان می‌آمیزد. تغییر در کارکرد اجتماعی هنر و جایگزین کردن مفهوم «اصالت» توسط «مشارکت»، که در بخش چارچوب نظری از آن سخن رفت، بیش از هر چیز در کاری دیده می‌شود که در دهکده انجام گرفته است.

نتیجه‌گیری

ضمن بررسی نمونه‌های دیده شده از دو نوع اکتیویسم هنری و تحلیل هریک از آن‌ها با توجه به چارچوب‌های نظری طرح شده، می‌توان به جمع‌بندی این پرسش پرداخت که اگر به دنبال رابطه‌ای بین سیاست و هنر باشیم، آن‌گاه ادعای هنر جدید مشارکتی و تعاملی، مبتنی بر دموکراتیک بودن، تا چه حد می‌تواند ادعای دقیقی باشد؟ دیدیم که هنرهای مشارکتی - و با بیانی دقیق‌تر در نمونه‌هایی که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت: اکتیویسم هنری (به عنوان بخشی از هنر معاصر) با رویکرد مشارکتی-، کلیت خود را بر مبنای ایده مداخله و

مشارکت بنا کرده‌اند؛ به این معنا که مشارکت نه فرعی بر اثری که تولید کرده‌اند، بلکه مبنای ساخته شدن خود اثر بوده است و این امکان نه با ساز و کارهای سلسله مراتبی که به شکل افقی برای تمام مخاطبان فراهم بوده است. چنان که در مورد جنبش ایستاده نه تنها در هشت ساعتی که هنرمند فرم اعتراضی ایستادن در مقابل تصویر آتاتورک را اجرا می‌کرد با همراهی جمعیت و مردم عادی مواجه بود؛ بلکه بعدتر با الهام از این اجرا، فرم‌های نویی توسط مردم عادی ابداع و در مکان‌های دیگر اجرا شد. در نمونه دهکده نیز، هنرمند با ایده خود فضایی برای تمام اهالی فراهم آورد تا نه تنها در شکلی برابر به تولید اثر هنری و بیان خود بپردازند، که در گامی فراتر مردم توانستند بسیاری از مسائل ناشی از نابرابری‌های اجتماعی را از طریق هنر رفع کنند. هر دوی این موارد نمونه‌هایی از ایجاد هنری دموکراتیک و همگانی هستند که بر خلاف سایر هنرها امکان مشارکت پیوسته به زندگی را در گونه‌هایی از هنرهای معاصر ممکن می‌کند. بعلاوه جنس آن‌ها از نوع هنرهای عمومی (مجسمه‌های شهری و ...) یا خیابانی (گرافیک و ...) نیست؛ به این دلیل که نوعی صحنه همگانی می‌سازند که هرکسی را به خود راه می‌دهد. عموماً این نقد درباره هنرهای مشارکتی بیان می‌شود که اگرچه در سطح مخاطب با هنری دموکراتیک روبرو هستیم، اما از دیگر سو نفس ساختار سلسله مراتبی هنر و جایگاه ارزشی که نهادهای هنری برای شخص هنرمند (به شکلی نابرابر و با حذف بسیاری دیگر) قائل می‌شوند اساساً غیر دموکراتیک است. در حالی که در هر دو نمونه طرح شده با هنرمندان و اجراگران به عنوان ایده‌پردازان اولیه اثر مواجه بودیم؛ دیدیم که هیچ کدام از این دو، هنرمندان مشهور با جایگاه خاص در بازار یا میان نهادهای هنری نبودند. آنچه نام آنان را  کرد کارهای بزرگ و اثربخش مشارکتی آنان بود، چنان که می‌شود گفت تأثیر سیاسی-اجتماعی این آثار آن‌چنان بزرگ بوده که به نوعی نام هنرمند و ایده‌پرداز اولیه را به پس رانده و در درجات بعدی اولویت قرار داده است. هرچند به نظر می‌رسد از دو نمونه طرح شده نمی‌توان این نتیجه کلی را به تمام فرم‌های هنر مشارکتی تعمیم داد که لزوماً همه آن‌ها برای مخاطبان و هنرمندان شرایط برابری را ایجاد می‌کنند؛ به این دلیل ساده که بسیاری از پروژه‌های هنر مشارکتی با هزینه‌های بسیار بالا، توسط هنرمندانی خاص و در کشورهای بخصوص اجرا می‌شوند که ناقص معنای تولید هنری دموکراتیک و برابری‌خواه هستند.

موضوعی که خود نشان از این دارد که اگرچه هر نمونه هنر مشارکتی فی نفسه امکان برقراری شرایطی برابر برای هنرمند و مخاطب را دارد، اما این امر دلیلی بر این نخواهد شد تا بسیاری از ساختارهای سلسله مراتبی در این نوع هنر نادیده گرفته شود؛ بلکه دقیق‌تر آن خواهد بود تا هر پروژه مشارکتی در هنر را به شکل مجزا از این حیث مورد بررسی قرار داد.

پرسش‌های بعدی طرح شده در مقاله این بود که آیا هنر معاصر می‌تواند روشی برای اعتراض در نیل به دموکراسی سیاسی در جامعه باشد یا خود اعتراض سیاسی می‌تواند به عنوان یک فرم هنری مطرح شود؟ در هر دو نمونه مورد بررسی دیدیم که از اجراگری یا هنرهای مشارکتی برای بیان نوعی مسئله سیاسی اجتماعی استفاده شد. از همین رو هر دوی این نمونه‌ها را تحت عنوان اکتیویسم هنری خواندیم. در جنبش انسان ایستاده، اجراگری به عنوان ابزاری برای مقاومت در مقابل سنت‌گرایی دولت استفاده شد. کاری که علاوه بر این که به لحاظ فرمی، اثری مشارکتی و دموکراتیک ساخت؛ هدفش نیز با کشیدن مردم به خیابان و ابراز عقاید خود تلاشی پیشرو و بدون خشونت در راستای رسیدن به دموکراسی محسوب می‌شود. در نمونه دهکده هنرها و علوم انسانی نیز، اگرچه صریحاً و به گونه‌ای اعتراضی و سیاسی دموکراسی خواهی عیان نمی‌شود؛ اما همان‌طور که گفته شد علاوه بر فرم اجرای آن که نوعی مشارکت دموکراتیک را با خود همراه دارد؛ می‌توان کارهای این چنین را نوعی نقد عملی (بیرون از ساختارهای انقلابی و اعتراضات خیابانی) با گسترش محدوده‌های دموکراسی تفسیر کرد. با این دیدگاه، هر دوی این نمونه‌ها -هرچند به دو روش مختلف- پروژه‌هایی در راستای رسیدن به دموکراسی محسوب می‌شوند. پرسش مبنایی این مقاله درباره این که آیا می‌شود چنین اثری را هنر خواند یا نه می‌توان با توجه به آنچه به شکل کلی در باب اکتیویسم هنری و نیز تحلیل نمونه‌های موردی گفته شد در چند عبارت خلاصه کرد: کارهای مشارکتی که تشریح شد پیش از هر چیز در فرم خود نوآورانه و خلاقانه‌اند و فضای چیدمانی را در شهر با مشارکت مردم ایجاد می‌کنند که فرمی هنرمندانه دارد. و بخصوص در نمونه دوم از ابزارها و روش‌های هنری برای ایجاد این فرم بهره می‌برند. همچنین توسط هنرمندان انجام می‌شوند و توسط نهادهای هنری به رسمیت شناخته می‌شوند و مهم‌تر از همه نظام نوینی از محسوسات خلق می‌کنند که مجموعه‌ای از کلیتی می‌سازند که برای به رسمیت

شناختن هر اثری به عنوان هنر کافی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Autonomy

۲. تکثیر فنی و امکان بازتولیدپذیری مکانیکی، خاصیتی است که بنیامین برای اثر هنری پس از ابداع عکاسی قائل می‌شود. وی معتقد است پس از این دوران، مفهوم «اصالت» اثر هنری - به معنای یگانگی و تکین‌بودگی آن - دگرگون شده و اهمیت خود را از دست داده است؛ چرا که تکثیر اثر دیگر به معنای تقلیل اهمیت آن نیست. برخلاف، این امکان را فراهم می‌آورد که هالهٔ دروغین تقدس هنر حذف شود و اثر به شکل گسترده‌تری در اختیار مخاطب قرار بگیرد. با نگاهی استعاری، می‌توان امکان تولید، انتشار و مشارکت هنر را در عصر پسامدرن و در نمونه‌های بسیاری از هنر معاصر، امتداد و توسعهٔ ایدهٔ تکثیر فنی و بازتولیدپذیری مکانیکی اثر هنری دانست که به افزودن تعداد مخاطب منجر شده است.

3. Art Activism

4. Standing man/woman (duran adam)

5. The Village of Arts and Humanities

6. Interactive Art

7. Demorcratic Intervension

۸. این نگاه خاص بنیامین او را از سنت فرانکفورتی‌ها و مشهورترین منتقد رسانه‌های جمعی این نخله، تئودور آدورنو متمایز می‌کند. بنیامین با این نظرگاه و با عبور از انتقاد آدورنوی به رسانه‌های جمعی تا حد زیادی الهام‌بخش مطالعات فرهنگی شد. او با بیان آن که کار هنری عموماً کنشی در جهت ساخت اشیای استثنایی، یگانه و بی‌مانند تلقی می‌شود، این یگانگی را منجر به ایجاد چیزی دانست که خود آن را به «تکثیر» تعبیر می‌کند. هاله از نظر بنیامین باقی‌ماندهٔ فرهنگ بپرسیستی گذشته است. به زعم بنیامین ظهور مفهوم «هنر» از جایی آغاز شد که بت یا همان دست‌ساخته‌ای آئینی که قرار بود تجسد خداوند باشد، از مکان‌های مخفی خارج شد و به صحن عمومی کلیسا آمد و در نهایت با حضور در محیط سکولار «موزه» تغییر اسم داد. بنیامین تقدس موجود در هنر اصیل و تکین را برگرفته از فرهنگ سنتی می‌داند که سعی داشت به دست ساختهٔ خود، جان یا روحی فرارونده ببخشد. به گفتهٔ بنیامین، در حالی که محصولات هنری دست ساخته، اصیل‌اند و بر حول خود هاله‌ای دارند، محصولات بازتولیدی (همچون عکس، سینما و ...) به نوعی نشان دهندهٔ زوال آن هاله و انحلال خصلت آئینی هنر هستند. بدین ترتیب برخلاف

سنت فرانکفورتی‌ها، بنیامین با نگاهی مثبت تکنیک و فن را باعث زدودن تقدس هنر و ایجاد قابلیت همگانی شدن در آن می‌داند. وی در ادامه با تأکید بر فیلم سینمایی توضیح می‌دهد که رسانه‌های الکترونیک با الوهیت‌زدایی از هنر آن را از استعلا رها می‌سازند و با قابلیت تولید چند باره و متعدد آن، هنر را در دسترس و رهایی‌بخش می‌کنند.

9. Aura

10. The Sense Perception

۱۱. مفهوم سیاست، سیاسی شدن هنر و سوژهٔ سیاسی در بسیاری از متون تفکر انتقادی نه به معنای عضویت و مشارکت افراد در یک گروه سیاسی، نه جستجو برای یک نمایندهٔ سیاسی در نظام‌های سیاسی و نه به معنای جانبداری هنر از یک نظام سیاسی خاص است. سیاسی شدن هنر و افراد در این نظام‌های فکری به معنای به چالش کشیدن چارچوب‌ها و ساختارها و دسته‌بندی‌های از پیش مقرر شده یا همان نظم پلیسی است.

12. Dissensus

13. Self-Secluding

14. Erdem Gündüz

15. Chappuling

16. M100 Media Award

17. Lily Yeh

18. Ghetto

کتابنامه

- بنیامین، والتر، (۱۳۸۹). اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن در زیبایی‌شناسی انتقادی، گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی از بنیامین، آدورنو، مارکوزه، ترجمه امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: گام نو.
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۳). سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر هزارهٔ سوم.
- ملرزه، آرتور؛ واین برگر، جری؛ زینمان، ریچارد (۱۳۸۸). دموکراسی و هنر؛ ترجمه شاپور جورکش، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- وثوقی، آیدا (۱۳۹۲). «مردن برای زیستن». تجربه، شماره ۲۶.
- گرویس، بوریس (۲۰۱۴). «در باب اکتیویسم هنری»، ترجمه علی سطوتی قلعه، قابل دسترسی در <http://www.ka-af.org/index.php/article/25-ar-9.html>
- ۹۳/۱۱/۲۱
- _____ (۲۰۱۴). «مروری دوباره دربارهٔ مفهوم‌گرایی جهانی»، ترجمه آرمین مالکی، قابل دسترسی

<http://www.ka-af.org/index.php/article/21-ar-7.html>.

تاریخ دسترسی: ۹۴/۱/۱۱.

منابع انگلیسی

- David Josek, Petr (2013). "The 'Standing Man' Of Turkey: Act of quiet protest goes viral", Available from <http://www.npr.org/> , Accessed April, 26, 2015.
- Davis, Heather (2009). "When Art Becomes Critical Practice: The Village of Arts and Humanities", Available from <http://politicsandculture.org/2009/11/09/when-art-becomes-critical-practice-the-village-of-arts-and-humanities/>, Accessed Desember, 17, 2014.
- Rancière, Jacques (1999). Disagreement: Politics and Philosophy, Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tanke, J. Joseph (2011). "What is Aesthetic Regime", Parrhesia, Number 12, p 71-81.
- Mezzofiore, Gianluca (2013). "'Standing Man' Erdem Gunduz Stages Eight-Hour Silent Protest in Istanbul's Taksim Square, Available from <http://www.ibtimes.co.uk/standing-man-erdem-gunduz-stage-eight-hour-480042>, Accessed May, 3, 2015.
- Scher, Abby (2005). "Art in the Village", Available from <http://www.yesmagazine.org/issues/what-makes-a-great-place/art-in-the-village>, Accessed Jun, 23, 2015.