گفتمان نمایشگاه در هنر معاصر ایران (با تحلیل چرخه نمایشگاه «کارِگل»، تهران)*

الهام پوریامهر**
اشرف‌السادات موسوی لر***

چکیده

از سال ۱۹۹۰ میلادی تاکنون، موضوع «گفتمان نمایشگاه» در مباحث نظری هنر معاصر جهان مطرح بوده و در حیطه تمرین، به مثابه فرایندی پویا در تولید مفاهیم فرهنگی مؤثر بوده است. در هنر معاصر ایران به خصوص در دهه اخیر، مباحث مربوط به نمایشگاه و رابطه اثر هنری و بیننده تا حدودی اهمیت یافته، هرچند عملاً نحوه برگزاری نمایشگاه‌ها از روش‌های مدرنیستی فراتر نرفته و نشان دادن ابژه هنری به بیننده در نمایشگاه، همچنان تکرار می‌شود. با این پیش زمینه، مقاله پیش رو به دنبال اثبات فرضیه خود در ارتباط با مباحث نظری چون «مادیت‌زدایی اثر هنری» و «مشارکت گفتمانی» در برپایی نمایشگاه‌های هنری ایران بوده و با مطالعه موردی نمایشگاه «کارِگل» (سومین نمایشگاه از چرخه نمایشگاهی جیغدان‌های بابک گلکار در ایران)، تلاش می‌کند با روش تحقیق کیفی و گردآوری اطلاعات از طریق مشاهدات میدانی و اسناد مکتوب، پاسخگوی سؤالاتی در باب چگونگی برگزاری نمایشگاه، ایجاد گفتمان فرهنگی در هنر امروز ایران و جایگاه بیننده در این فرایند باشد. یافته‌های پژوهشی حاکی از توان بالقوه نمایشگاه‌های هنری ایران است که چنانچه بر پایه حضور بیننده و شناخت دقیق ساختارهای نظری معاصر شکل بگیرند؛ آنگاه در دایره تولید و توزیع پدیده‌های فرهنگی جامعه جایگاه مناسبی را در کنش گفتمانی ایجاد خواهند کرد.

کلیدواژه‌ها: هنر معاصر ایران، جیغدان‌ها، کنش گفتمانی، نمایشگاه‌های هنری

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری الهام پوریامهر تحت عنوان «تحلیل گفتمان فرهنگی کیورتینگ در هنر معاصر ایران» به راهنمایی خانم دکتر اشرف‌السادات موسوی لر در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، نویسنده مسئول Email: elham.puriamehr@gmail.com
***. دکتری پژوهش هنر، دانشیار دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س). Email :a.mousavilar@alzahra.ac.ir

مقدمه

از دههٔ ۹۰ میلادی تاکنون موضوع گفتمان نمایشگاه از اهمیت زیادی برخوردار شده است. نوشتن و سخنرانی کردن درباره نمایشگاه و ایجاد رابطه میان بیننده و نمایشگاه، نسبت به رویکرد پیشین یعنی دیده شدن شئ هنری اهمیت بیشتری یافته و گفتگو به عنوان اساسی ترین عنصر نمایشگاه، خود نوعی فرم هنری در نظر گرفته می‌شود. تغییر نقش کیوریتور[۱] از شخصی که در موزه به نگهداری از اشیاء می‌پردازد به فردی فعال و خلاق در ایجاد نمایشگاه سبب شده تا مسائلی چون گفتمان و ایجاد رابطه میان آثار هنری و بیننده در تولید نمایشگاه مورد توجه قرار گیرد. به عنوان نمونه می‌توان به داکیومنتای ۱۱[۲] اشاره کرد که رویدادهای گفتمانی ساختارهای اولیه آن را شکل دادند (فیلیپوویک، ۲۰۰۵: ۶۶).

در ایران، برگزاری نمایشگاه‌های هنری اغلب زیر سایهٔ بازنمایی آثار هنری در گالری‌ها بوده و به ویژگی‌های نظری و عملکردهای گفتمانی آن کمتر پرداخته شده است. شناخت شیوه‌ها، نظریه‌ها و فرم‌های نمایشگاهی و تحلیل نمونه‌ها با هدف گفتمان‌سازی می‌تواند در شکل‌گیری فرم‌های گوناگون نمایشگاه‌ها پیشرفت‌های مؤثری ایجاد نماید. با توجه به کمبود نمونه‌های عینی و عملیِ قابل تطبیق با نظریات گفتمانی در نمایشگاه‌های هنری ایران، پژوهش حاضر نمونه‌ای از نمایشگاه با رویکرد گفتمانی (کارِگل)[۳] را با هدف پرداختن به مبحث کنش گفتمانی[۴] نمایشگاه و بیان روابط سازنده آن بررسی می‌نماید.

پیشینه تحقیق

در دههٔ اخیر مقالات و کتاب‌های متعددی در رابطه با تاریخ نمایشگاه‌ها، کیوریتینگ[۵] و اهمیت نمایشگاه در شکل‌گیری هنر معاصر نوشته شده است. در وهله اول با پژوهش‌های تاریخی در رابطه با اشکال متفاوتی از نمایشگاه‌های هنری از سال ۱۹۲۰ میلادی تاکنون مواجه می‌شویم که به طور نمونه می‌توان به کتاب *قدرت نمایش: تاریخ چیدمان‌های نمایشگاه در موزه هنر مدرن*» (۲۰۰۱) نوشته ماری آنه استانیوسکی[۶] اشاره کرد. این کتاب مطالعه جامعی درباره چیدمان نمایشگاه‌ها و رابطه نمایشگاه با بیننده بوده و به اهمیت فضا و ارتباط از پیش تعیین شده بیننده و اثر هنری می‌پردازد. در خصوص زیبایی‌شناسی نمایشگاه‌های هنری، می‌توان به کتاب *فکر کردن درباره نمایشگاه‌ها* (۱۹۹۶) با ویراستاری ریسا گرینبرگ، بروس فرگاسون، و سندی نارین[۷] اشاره کرد که در آن مقالات متعددی از کیوریتورها، منتقدان، هنرمندان و تاریخ هنر شناسان درباره گفتمان‌های پیرامون نمایشگاه و مباحث نظری نمایشگاه‌های اواخر دهه ۱۹۹۰ آورده شده است. در کتاب *مقالاتی در پرفورمنس و کیوریتینگ هنر معاصر* (۲۰۰۷) با ویراستاری «جودیت راگ» و «میشل سدجویک»[۸] مباحثی چون گفتمان نمایشگاه‌های کوچک و دوسالانه‌ها مطرح شده و نویسندگان به رابطه گفتمان نمایشگاه و تولید فرهنگ در جامعه پرداخته‌اند. در این کتاب به دوران کیوریتورها و تأثیرات آن در شکل‌گیری هنر معاصر اشاره شده و اهمیت ابژه هنری که در دوران مدرنیستی محوریت مباحث نظری را از آن خود کرده بود، به چالش کشیده شده است. لوسی لیپارد در کتاب *شش سال مادیت زدایی اثر هنری، از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲*[۹] اثر هنری را به عنوان ابژه‌ای که می‌بایست دیده شود، به چالش گرفته و برای نمونه، نمایشگاه‌های دههٔ ۶۰ تا دههٔ ۸۰ میلادی را تحلیل و متغیرهای موجود در دنیای هنر را مورد بررسی قرار می‌دهد. در نهایت می‌توان از کتاب چرخه نمایشگاهی بابک گلکار با عنوان *بابک گلکار، دیالکتیک ناکامی، دمی‌درنگ، کارِگل* (۲۰۱۴)[۱۰] نام برد که به شکل‌گیری اثر هنری و نحوه ارائه آن در نمایشگاه بر پایه گفتمان اشاره شده است. این مقاله به دنبال اثبات فرضیه‌ای مبتنی بر رابطه معنادار بین کنش گفتمانی، بیننده و تولید هنری تدوین شده و یافته‌های تحقیق نشانگر نقش بیننده اثر هنری در شکل‌گیری کنش گفتمانی نمایشگاه و تأثیر این گفتمان بر هنر امروز ایران دارد.

مبانی نظری بحث

در این مقاله منظور از گفتمان، نوعی ارتباط کلامی‌یا غیرکلامی نمایشگاه با بیننده است که ویژگی‌های خاص

خود را دارد. مهم‌ترین ویژگی آن این است که این ارتباط همواره در بافت و موقعیت زمانی نمایشگاه هنری، و زمینهٔ فرهنگی مکان نمایش مورد توجه و مطالعه قرار می‌گیرد. «به دلیل وجود عناصر و روابط درون متن و برون متنی نمایشگاه، گفتمان همواره همچون یک فرایند تلقی می‌شود. همین ویژگی‌های بافتاری و فرایندی گفتمان نمایشگاهی موجب می‌شود تا خصوصیات دیگری همانند پویایی، گشادگی، سیالی، بینامتنی، بینارشته‌ای و در بسیاری از مواقع بینافرهنگی را نیز در بر داشته باشد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۷۲-۵۵).

گفتمان نمایشگاه به ایجاد فضایی برای گفتگو نیاز دارد. به عقیده فوکو: «تالیف در بحث گروهی شکل می‌گیرد نه توسط فرد یا متن» (فوکو، ۲۰۰۳: ۳۰). این جمله را می‌توان این گونه تفسیر کرد که دیالوگ‌های گفتمانی نیاز به مشارکت فعال و صداهای چندگانه در زمینه‌های مختلف دارند، تا ارتباط بینندگان و آثار، منجر به شکل‌گیری اثر هنری شود «کیوریتورهایی چون « دیوید بیچ».[۱۱] و «گوین وید »[۱۲] گفتمان را امکان حضور نمایشگاه می‌دانند. به عقیده آن‌ها حتی صحبت کردن یعنی انجام دادن کاری، به خصوص اگر شما درباره مورد ارزشمندی صحبت کنید» (گوین وید، ۱۹۹۹: ۱۰-۹). بنابراین، انجام دادن و گفتن هردو فرم‌های کنشی هستند که گفتمان را ایجاد می‌کنند. این رویکرد نه تنها منجر به نادیده شدن اثر هنری نمی‌شود، بلکه رابطه بین اثر و نمایشگاه را در ایجاد گفتمان محکم‌تر می‌نماید. برای واضح‌تر شدن این موضوع، فرضیه کنش گفتمانی نمایشگاه با نگاهی به نظریه «میل» «ژاک لکان» و نظریه «مادیت زدایی اثر هنری» «فرانسوا لیوتار» تحلیل می‌شود. «گفتمان نمایشگاه» می‌تواند از دیدگاه‌های مختلف مورد بررسی قرار گیرد، اما آنچه در این پژوهش اهمیت دارد اساسی‌ترین عنصر آن یعنی گفتگو است (شفاهی و یا ضبط شده و نوشته شده) که خود نوعی رسانه هنری در نظر گرفته می‌شود (سخنرانی و گفتگوی یک طرفه یا گروهی). در نمایشگاه نه تنها نحوه ارائه آثار بلکه سخنرانی‌ها، کاتالوگ و متن‌های پیرامون، فرایندی گفتمانی محسوب می‌شوند. فرایندی که بیننده فعالانه در آن شرکت داشته و گفتگوی او با اثر هنری به کنش گفتمانی می‌انجامد. کنش چیزی است که منجر به تولید کارکرد نشانه - معنایی یعنی ارتباط دو جانبه بین صورت بیان و صورت محتوا می‌شود (دوهرتی،۲۰۰۶: ۱۰-۱). درواقع، بدون حضور بیننده، کنش گفتمانی صورت نگرفته و بیننده در شکل‌گیری گفتمان نمایشگاه نقشی اساسی دارد.

در رابطه با «مادیت زدایی اثر هنری» می‌توان اقرار کرد که جهان هنر تاکنون رابطه‌ای پایدار و طولانی را با اشیاء برقرار کرده است. رابطه‌ای که در دوران سرمایه داری، به سبب بالا رفتن درصد فروش کالای هنری محکم‌تر نیز شده است. بنابراین این دو رویکرد: ۱. تولید کالای هنری و ۲. نگاهی انتقادی به شیء هنری و پذیرش شکل مادیت‌زدایی شده آن به طور همزمان ادامه دارد. البته نگرش سومی‌را هم می‌توان به آن اضافه کرد و آن استفاده از شئ به جهت آغاز فرایند هنری است. در این حالت، اشیاء می‌توانند به ایجاد فرایند هنری کمک کنند نه اینکه خود به عنوان اثر هنری پذیرفته شوند. در کتاب *واژه نامه سورئالیسم* (گالری بوئکس آرت، ۱۹۳۸)، حاضر - آماده‌های مارسل دوشان به عنوان اشیایی عادی که با انتخاب هنرمند، تبدیل به اشیاء والای هنری شده‌اند، معرفی شده است. از آن زمان تاکنون هنرمندان نحوه نگرش به اثر را با روش‌های گوناگونی به چالش کشیده‌اند. در سال‌های اخیر، با توجه به پیشرفت‌هایی که در تکنولوژی و نظریات معاصر حاصل شده، موضوع «مادیت‌زدایی اثر هنری» و فاصله گرفتن از شکل سنتی ابژه، اهمیت زیادی پیدا کرده است. این رویکرد انتقادی در برابر تأثیرات تفکر سرمایه‌داری در دنیای هنر ایجاد شده و معتقد است که رسانه، بخش بزرگی از شکل‌گیری اثر هنری را تحت تأثیر قرار می‌دهد. (لیپارد، کندلر، ۶۸-۱۹۶۷: ۵-۱) در اینجا سؤال مهمی مطرح می‌شود که آیا برای رسیدن به این هدف، می‌بایست رسانه را تغییر داد و یا آن را نادیده گرفت؟ و یا اینکه می‌شود رسانه را در جایگاه خود حفظ نمود و از آن برای دستیابی به هنر بهره برد؟ برای ملموس‌تر شدن این بحث نمونه عینی یک نمایشگاه که از ابتدا بر اساس گفتمان ایجاد شده؛ مورد مطالعه قرار داده شده است.

معرفی نمونهٔ موردی پژوهش

نمایشگاه انفرادی بابک گلکار، تحت عنوان «کارِگل» نمونه مورد مطالعه این مقاله است که از جهات متعددی تحلیل خواهد شد. این نمایشگاه به مثابه فرایندی پویا، رابطه کنش و واکنش گفتمانی میان بیننده و اثر هنری را هدایت می‌نماید.[۱۳]

«کارِگل» نقطهٔ پایانی چرخه‌ای از سه نمایشگاه انفرادی بابک گلکار می‌باشد. پویایی‌ها و شرایط ناکامی‌ها را در وضعیت معاصر می‌کاود و به ناخشنودی از تناقض‌های آن اشاره می‌کند. نخستین حلقه از این چرخه در سال ۲۰۱۳ میلادی با عنوان «دیالکتیک ناکامی»[۱۴] در موزهٔ «وست ونکوور»[۱۵] به نمایش درآمد و سپس با دگرگونی‌ها و تغییر در زمینه، با حمایت «گالری هنر ونکوور»[۱۶] در مرکز شهر ونکوور، در فضای عمومی و با عنوان «دمی‌درنگ»[۱۷] ارائه شد. «کارِگل» به عنوان آخرین بخش این چرخه، در اکتبر ۲۰۱۴ در مرکز هنرهای سازماناب/ آب انبار تهران به نمایش در آمد که نخستین نمایشگاه انفرادی بابک گلکار هنرمند ایرانی مقیم کانادا در ایران بود. اشیاء سفالین این نمایشگاه توسط یکی از نویسندگان کتاب (فرزان سجودی)»جیغدان»[۱۸] نامیده شدند. آثار شامل پنجاه سفالینه کوچک، سه سفالینه بزرگ چرخ‌ساز، ویدئوها، و بوم‌هایی بودند که در سه طبقه مرکز هنر معاصر سازماناب/آب انبار چیدمان شدند. کتاب *نمایشگاه به عنوان ابزار مستندسازی*، نقش مهمی‌در پویا و زنده نگه داشتن کنش گفتمانی ایفا کرد. به طوری که جلد روی آن از جنس بوم نقاشی انتخاب شد و هنرمند با مالش گل روی جلد، آن را به اثری هنری قابل خرید و انتقال تبدیل نمود. در این مجموعه، هنرمند با انتخاب سفال، بیننده را به بازاندیشی اشیای آشنا، قصد و کارکردشان دعوت نمود و به آن نقشی تازه‌ای بخشید. در واقع، قابلیت‌های این اشیاء سفالین را به ورای شناخت از آن‌ها و ارزش تجاری مرسومشان توسعه داده و امکانات جدیدی در سفالینه‌ها پیدا کرد. ویژگی بارز این آثار، استفادهٔ هنرمند از گل رس برای دست یافتن به ایدهٔ کار و تولید به مثابهٔ الگویی است که می‌توان آن را مطالعه کرد و در پیش گرفت و به این طریق به رویارویی با شرایط نامتوازن زندگی معاصر پرداخت.

مادیت‌زدایی، وضعیت شئ هنری

در مباحث نظری پیشین به اهمیت رسانه اشاره شد و در رابطه با مشارکت بینندگان در تولید اثر هنری این سوال مطرح شد؛ که آیا باید رسانه را تغییر داد؟ و یا نادیده گرفت؟ در این تحقیق مشاهده می‌شود که می‌توان آن را به شکلی خلاقانه حفظ نموده و در ایجاد فرایندی هنری از آن بهره برد. شاید بتوان نمایشگاه «کارِگل» را نمونه مناسبی برای پاسخ تحلیلی به این سؤالات در نظر گرفت. زیرا محور اصلی این نمایشگاه، مشارکت بینندگان در تولید هنر بوده و رویکرد سنتی به مؤلف و اعتبار رسانه هنری در آن به چالش کشیده شده است. «کارِگل» دربارهٔ زندگی انسان معاصر در جهانی است که از وجوه مختلف او را تحت سلطه قرار داده است. در واقع می‌کوشد از زوایای گوناگون فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی او را به اندیشیدن درباره موقعیت خویش دعوت نماید و اگر شد در فرایندی باز و به دور از قضاوت به بازی فرا خواند. ابژه‌های سفالین نمایشگاه، مرز میان عملکرد هنری، هنرمند و واکنش بیننده را درهم می‌شکنند، زیرا آنچه در نهایت به عنوان اثر هنری شناخته می‌شود «جیغ» بیننده است. بنابراین در اینجا با مفهوم «مادیت زدایی اثر هنری»[۱۹] مواجه می‌شویم، زیرا مشارکت بینندگان می‌تواند به ایجاد اثر هنری ختم شود.

در قسمتی از فضای نمایشگاه، جیغدان‌های بزرگ روی تشکی نرم قرار گرفته اند تا بیننده را به جیغ زدن در خود فرا خوانند. در نگاه نخست بیننده با ابژه‌های سفالین بزرگ در اتاقی خاکستری رنگ مواجه می‌شود که بر روی یکی از دیوارهای آن نوشته شده: «جیغ صداست و صدا در لحظه اکنون اتفاق می‌افتد...». جیغدان‌های کوچک بر روی میزی چیده شده اند تا بیننده آن‌ها را به آسانی در دست گرفته و جیغ بکشد. بر روی دیوار آن فضا نیز نوشته شده است: «چرا این فضای تهی، این مکان امکان را نباید محتوا تلقی کرد؟» (تصویر شمار ۱و ۲) بیننده به سمت سفال‌ها می‌رود و به محض چسباندن دهان به دهانه آن‌ها و جیغ کشیدن،

وارد حیطه ای می‌شود که به گفته لکان، هستی و عدم همزمان در آن شکل می‌یابند. یعنی تطابق امر خیالی و واقعی، آنچه که به گفته لکان وجودش به عدم وابسته است (احمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۰۸-۹۶). می‌توان این نمایشگاه را به عنوان پروژه «مشارکتی»[۲۰] بررسی نمود که تعامل اجتماعی را ترویج داده و آشکارا محوریت ماده هنری را بی اهمیت جلوه می‌دهد. شکل جدیدی از فرایند هنری که در اثر مشارکت بیننده، از مادیت شئ سفالین و حتی روایت گری و ارائه بازنمایانه فراتر رفته است. این فرایند یادآور نمایشگاه‌های هنرمندان مفهومی در قرن۲۰ است که چرخش تصویری و زبانی در هنر ایجاد نمودند. بنابراین «کارِگل» گفتمان مربوط به وضعیت شئ هنری را آغاز نموده و به کمک صدای بیننده (جیغ) آن را ادامه می‌دهد. زیرا با جیغ کشیدن بیننده در اشیاء سفالین، نگاه به اثر هنری از مادیت شئ به حواس دیگر همچون شنوایی، بینایی و لامسه تغییر یافته و ارتباط جدیدی میان ابژه سفالین و مخاطب و کنش‌ها و واکنش‌های بدن‌ها با محیط بیرونی و درونی تجربه می‌شود. «در مواجه بیننده با جیغدان‌ها و اعمال کنش بر آن‌ها (جیغ کشیدن) به طور کلی عمل، فیزیکی و جسمانی و هم ذهنی و مفهومی است. یعنی« شئ» بیننده را به کنش فرا می‌خواند تا با آن در آمیزد. اگر بیننده به خواسته اثر واکنش نشان دهد هنر ایجاد می‌شود و در غیر این صورت آثار از روایت کلاسیک خود جلوتر نمی‌روند زیرا به عنوان ابژه، این‌ها تنها اشیاء سفالین بزرگ و کوچک هستند و این صدای حاصل از کنش بیننده است که اثر هنری را تولید می‌کند.» (سخنرانی فرزان سجودی دربارهٔ نمایشگاه «کارِگل» در مکان نمایشگاه) در این فرایند نمی‌توان جایگاه زمان و مکان قرار گرفتن شئ را نادیده گرفت. به عبارت دیگر تغییر اعتبار از ماده به انرژی و کنش به این معنی نیست که ماده نمی‌بایست در دسترس باشد، بلکه بدین معناست که اهمیت شئ منسوخ شده است.

در اینجا، کلمه «غیر مادی» تنها به ایده ایجاد اثر مربوط نمی‌شود بلکه به فرایند خلاقانه‌ای که در جریان است، مرتبط می‌شود. فرایندی که حضور ماده را غایب اعلام می‌کند. برای لیوتار[۲۱] «غیر مادی، ماده است؛ ماده‌ای که همچون سوژه به تعامل و دیگر فرایندهای مفهومی می‌پردازد» (لیوتار، ۱۹۹۶: ۱۷۵-۱۵۹). ایجاد فضایی نمایشی که ذهنیت را از ارائه اثر هنری آزاد نموده و راه‌های جدیدی از تعامل با بیننده را جستجو می‌نماید. یعنی به جای ارائه آثار تجسمی تعریف شده، صحنه‌ای ایجاد می‌شود تا بیننده با وضعیت پرپیچ و خمی‌از سؤالات روبرو شود و با استفاده از حواس خود این سؤالات را به شکلی انتقادی مطرح نماید. در واقع این سؤال مطرح می‌شود که با توجه به تعامل بیننده با این جیغدان‌ها، آیا می‌توان شاهد آثار هنری مادیت‌زدایی شده بود؟ یا باید آن را به عنوان مرحله ای فراتر پذیرفت که در آن انرژی از طریق ماده به اطلاعات تبدیل می‌شود. اطلاعاتی که بعد از تفسیر شدن دوباره می‌توانند به ماده هنری تبدیل شوند.

مشارکت گفتمانی

امروزه، یکی از راه‌های نوین برگزاری نمایشگاه‌ها ایجاد فضای مشارکت و فراهم کردن شرایط ارتباط میان بیننده با «فرایند هنری» به جای «ابژهٔ هنری» می‌باشد. در این روش، بیننده تنها اثر را نمی‌بیند بلکه در فرایند ایجاد اثر هنری شریک می‌شود. درواقع، هنر از مشارکت اجتماعی و بر مبنای همکاری بوجود می‌آید. این تمرین‌ها، منطق بازنمایی را ترک کرده و بر جنبه‌های ارجاعی و مشارکتی ارائهٔ فرایند هنری تأکید می‌کنند. بنابراین به جای«نشان دادن ابژه‌ها» خود به روند «اتفاقات در حال وقوع» تبدیل شده‌اند. در رویکرد معاصر، دریافت بیننده مستقیماً به چالش کشیده نمی‌شود تا واکنشی به همراه داشته باشد بلکه از ابتدای پروژه از وی دعوت می‌شود تا ذاتاً قسمتی از آفرینندگی آن را عهده دار شود. این چرخش اساسی از روش‌های بازنمایانه به پسابازنمایانه در نمایشگاه‌ها، تبدیل مرحلهٔ «آموزش به مشارکت» است و بیانگر ایجاد مفهوم جدیدی از نقش بیننده در تولید هنر می‌باشد که می‌توان آن را تغییر پارادایم از «ابژه به سوژه» نامید. یعنی به بیننده این امکان داده می‌شود تا خود در تولید نمایشگاه همکاری داشته باشد؛ گفتمانی که در آن هنر، نظریه و فعالیت‌های تمرینی با یکدیگر ترکیب شده و

گروه‌های مختلفی از جمله هنرمندان، کیوریتورها، منتقدان و بینندگان - به صورت مشارکتی- فضای هنری را به یک فضای خلاقانهٔ گفتمانی فرهنگی- اجتماعی تبدیل می‌نمایند.

در نمایشگاه «کارِگل»، فضاهای نمایشگاه به صحنه تعامل بیننده یا پلت فرم‌های[۲۲] عمومی‌تبدیل شده که همزمان پدید آمدن و عدم را در خود دارند. آنچه در این فضای نمایشگاهی اهمیت پیدا می‌کند، تعامل بیننده با اشیایی سفالین است. یعنی به جای نمایش آثار هنری تمام شده که هویت مشخصی دارند، فضای نمایشگاه «تجربه» را جایگزین «بازنمایی» کرده است. تجربه‌ای که قرار نیست در آن یک اثر هنری - با دست ساخته شده - بوجود آید، دیده شود و مورد تحسین واقع شود. دریافت بیننده نیز مستقیما به چالش کشیده نمی‌شود تا واکنشی به همراه داشته باشد بلکه از ابتدای پروژه از وی دعوت می‌شود تا ذاتاً قسمتی از فرایند باشد. یعنی بیننده خود به مثابه رسانه در تولید نمایشگاه مشارکت و همکاری داشته و مفهوم مؤلف را به چالش می‌گیرد.

جیغدان‌ها به دوباره‌سازی معناها، فرم‌ها و نظام‌های بنیادین علاقه‌مندند و برای ایجاد نظامی‌گروهی و مشارکتی بستری مناسبی را ایجاد می‌کنند. می‌توان انتظار داشت که بیننده هنگام جیغ زدن در نوسان دو نظام ناپایدار خصوصی و عمومی قرار گیرد. زمانی که سرش را داخل بدنه سفالین می‌کند، فضایی خصوصی برایش ایجاد می‌شود و با حضور بینندگان متعدد در فضای بیرون، ناخودآگاه نظام خصوصی شکسته شده و شکلی عمومی به خود می‌گیرد. بدین ترتیب در این فرایند، بدنه‌های سفالین ما را از فضای عمومی لزوماً به فضای خصوصی و دوباره به فضای عمومی باز می‌گردانند. یعنی به بیننده فرصتی داده شده تا آنچه در درون خود نهفته دارد در فضایی عمومی در درون جیغدان‌ها برون ریزی کند. جایی که در آن هیچ مشخصه‌ای از هویت پایدار زمان، مکان، جنسیت و فرهنگ دیده نمی‌شود و سیستمی‌خرد شونده و ناپایدار دارد.

در واقع اشیاء سفالین این میل را در بیننده ایجاد کرده تا در درون آن‌ها جیغ بکشد. میلی که فراتر از خواسته و نیاز است: در اینجا میل از جدایی میان نیاز و خواسته به وجود می‌آید. آنچه در ناخودآگاه بیننده است در درون بدنه اندامواره جیغدان معنا پیدا می‌کند و البته زود خاموش می‌شود (سجودی، ۱۳۹۳). لکان در این باره می‌گوید: «مبنای میل عدم است اما فقدان و عدم هم علت و هم غایت میل می‌باشند. میل و عدم وجودی وابسته به یکدیگر دارند» (احمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۰۸-۹۶). به عبارت دیگر، حضور میل به معنای غیاب عدم نیست، میل در سوژه جایگزین عدم نمی‌شود چرا که عدم دائما نمایانگر فقدان وجودی ما می‌باشد و ابژه برای همیشه گمشده است. جیغدان‌ها، در واقع ابزاری برای رهایی غم بادهای انباشته شده درون‌اند. نتیجه این امر نوعی خود آگاهی است که در بیننده ظهور می‌یابد. به اعتباری، بیننده در مواجهه با آثار، با ایدئولوژی‌های پنهان و یا صداهای بازتاب نشده ذهن خود درگیر می‌شود. زیرا زمانی که در بدنه‌های سفالین جیغ می‌کشد روایتی نو از خود و جهان نمادینش می‌سازد و با تکرار این عمل پیوسته از ساخته‌های خود قلمروزدایی می‌کند.

بعد از جیغ کشیدن بیننده، اتفاقی می‌افتد اما این اتفاق ناگهان ناپدید می‌شود، زیرا همه چیز به لحظه وابسته است. در واقع جیغدان‌ها تنها تبدیل به بستری برای مشارکت بیننده در ایجاد رویداد گفتمانی می‌شوند. مفهوم نمایشگاه در اینجا حاصل حضور و جریان کنش‌های متقابل بینندگان، فضا و آثار است. بدین معنی که وابسته به حضور مخاطب و واکنشی است که سایر بینندگان در رابطه با آثار و یکدیگر انجام می‌دهند. یعنی حضور و واکنش افراد در مقابل آثار، ساختار نمایشگاه را شکل می‌دهد؛ ساختاری که آن هم متغیر و ناپایدار است. شکل چیدمان آثار در نمایشگاه به بینندگان کمک می‌کند تا از طریق دیالکتیک مفاهیم و استدلال مبتنی بر تعقل و در شرایطی برابر برای تمام طرف‌های مشارکت کننده و عاری از هرگونه فشار و زور، مجموعه‌ای از رفتارها، مواضع و جهت‌گیری‌های ارزشی و هنجاری ایجاد کنند و حوزه عمومی‌ای بسازند که در آن سوژه می‌کوشد «خود» را، با بازنمایی دلالت کننده‌ها، بیان کند؛ هرچند ممکن است در بازنمایی ناکام بماند.

این ناپایداری را می‌توان به طور همزمان در ویدئو ورز دادن گِل در بخشی از نمایشگاه، و در بخش دیگری

در پرتاب تکه‌های گِل به ویدئوی در حال پخش و محیط اطرافش در رفتارها و رویدادهایی که در جامعه تشکیل شده از بینندگان صورت می‌گیرد، مشاهده کرد. در قسمتی، بیننده به فرایند ساخت اثر می‌نگرد، در جایی دگر در آثار سفالین جیغ می‌کشد و در نهایت قسمتی از ماده ساخت اثر را به ویدئویی از تصاویر و فضای اطراف آن پرتاب می‌کند. حتی برای پاک نمودن دست خود از گِل سرخ، تصاویر و نوشته‌هایی را روبروی دیوار پخش ویدئو ایجاد می‌کند. در واقع شکل تصویری واکنش خود را در بستری گفتمانی ارائه می‌دهد. (تصویر شماره ۳ و ۴) زیرا «کارِگل»، ترومای[۲۳] ناتوانی وی را در پاسخ به رویدادها و تحلیل واقعیات حاضر یادآور می‌شود و تا حدودی موقعیت رها شدن از آن را فراهم می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله بر دو موضوع «مادیت‌زدایی اثر هنری» و «مشارکت گفتمانی» تأکید شد. در رابطه با شئ و اهمیت اثر هنری می‌توان اذعان داشت که در نمایشگاه‌های امروز ایران، ارائه شئ هنری در درجه نخست اهمیت قرار گرفته و رابطه میان نمایشگاه و تولید فرایند هنری کمتر شناخته شده است. اگرچه این رویکرد جایگاه بسیاری از آثار هنری را در بازار هنر حفظ کرده اما همچنان رابطه بیننده با آثار پرسش برانگیز است. راهکار «مادیت زدایی اثر هنری» می‌تواند رابطه میان بیننده و اثر را نزدیکتر نموده و معیار اصلی از این ارتباط ایجاد فرایند هنری باشد تا ساخت و ارائه شئ ای زیبا و قابل فروش که مخاطب تنها می‌تواند نظاره گر آن باشد. در شرایط فعلی، آثار هنری به شکل ابژه‌هایی در مقابل بیننده قرار گرفته و نقش مؤلف هنرمند محفوظ می‌ماند. بنابراین اهمیت شئ هنری به شکل کلاسیک و نشان دادن آن به مخاطب همچنان رایج می‌ماند و رابطه اثر هنری با بیننده و جامعه در محدودیت قرار می‌گیرد.

از دیگر راه‌کارهای معاصر ارتباط اثر هنری با بیننده و ایجاد گفتمان فرهنگی در جامعه، می‌توان به «مشارکت گفتمانی» اشاره کرد. گفتمان فرهنگی نمایشگاه از مجموعه کنش‌های بینندگان با آثار پدید می‌آید. مجموعه عملیاتی که مخاطب را فعال نموده و عهده دار انجام فعالیت‌هایی می‌کند که بستر آن قبلاً توسط هنرمند یا کیوریتور فراهم شده است. باید اقرار کرد که تا عملیات و کنشی از سوی بیننده صورت نگیرد نمی‌توان از کنش گفتمانی یا هنر تعاملی سخن گفت. در شیوه گفتمان نمایشگاه، جایگاه مولف به معنای واحد آن بی معنا است و هنرمند در کنار بیننده به تجربه‌های جدید مواجهه با اثر دست می‌یابد. در واقع، نمایشگاه فضای مذاکره‌ای می‌شود که معنی کلمات و چیزها در آن ثابت نیست و همیشه برای بحث باز است. یعنی «فرایند» جایگزین «ارائه» می‌شود: به جای برخورد با ارزش‌های ابژکتیو و ابژه‌های ارزشمند، برخوردهای غیر منتظره و آزمون‌های گفتمانی در الویت قرار می‌گیرد و گفتگو پایه و اساس پروژه به حساب می‌آید.

در هنر امروز ایران، گفتگو و ایجاد رابطه تعاملی با بیننده با برگزاری جلسات گفتگو پیرامون نمایشگاه‌ها، ترجمه کتاب‌ها و مقالات و برگزاری همایش‌ها و سمینارها ایجاد می‌شود. اگر این ارتباط با در نظر گرفتن کنش مخاطب ایجاد شود به کنش گفتمانی نمایشگاه نزدیک می‌شود و در غیر این صورت همان شکل مدرنیستی «بیننده غیر فعال» در این فرایند ادامه می‌یابد. بنابراین آنچه به شکل گیری نمایشگاه‌های گفتمانی در ایران کمک می‌کند، توجه بیشتر به محتوا و فرایند هنری است تا ارائه اشیاء هنری که به صورت غیر فعال در مقابل بیننده قرار می‌گیرند. از طرف دیگر مشارکت بینندگان در شکل‌گیری آثار و به چالش گرفتن نقش مولف از دیگر مواردی است که می‌تواند شکل‌گیری اثر هنری و ارتباط آن با بیننده را وارد تجربه‌ای پایان‌ناپذیر نماید که در آن هیچ قطعیتی وجود ندارد. برگزاری نمایشگاه‌ها و پروژه‌های هنری در جامعه با در نظر گرفتن مشارکت بیننده در تولید اثر و ایجاد آثار تعاملی، گفتمان فرهنگی جدیدی را آغاز می‌نماید و برگزاری سخنرانی‌ها، نوشته‌ها و نقدها می‌تواند در پویایی این گفتمان نقش مؤثری داشته باشد. این‌ها راهکارهایی هستند که خاستگاه آن را می‌توان نیازهای فرهنگی جامعه در مشارکت و ارتباط با آثار هنری تلقی کرد. زیرا گفتمان نمایشگاهی بستری را فراهم می‌کند تا انتزاع مفاهیم فرهنگی برای جامعه بازتعریف شده و به صورتی عینی در آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. تاکنون واژه مناسبی برای ترجمه این کلمه ارائه نشده است بنابراین ترجیح داده می‌شود تا از خود واژه‌های Curator و Curating به صورت «کیوریتور» و «کیوریتینگ» در متن استفاده شود.

2. Documenta 11

۳. کارِگل، نمایشگاه انفرادی بابک گلکار هنرمند ایرانی ساکن ونکوور که از ۲۵ مهر تا ۲۳ آبان ۱۳۹۳ به کیوریتوری الهام پوریامهر در مرکز هنرهای معاصر سازماناب/ آب انبار تهران ارائه شد و نشست نظری‌ای با حضور فرزان سجودی، حمید سوری، و الهام پوریامهر در رابطه با آن شکل گرفت.

۴. در دهۀ ۹۰ میلادی نمایشگاه را «نمایشگاه گفتمان» نامیدند. نمایش عمومی‌صداهای گفتگو کننده که باعث شد این دهه به عنوان «دوران کیوریتور» نامیده شود.

۵. کیوریتینگ (Curating) فرایندی خلاقانه در شکل دهی نمایشگاه، پروژه و فعالیتی هنری بوده که از دو بخش تمرین و نظری تشکیل می‌شود.

6. The Power of Display; A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, by Mary Anne Staniszewski.

7. Thinking about Exhibitions, edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Narine.

8. Issues in Curating Contemporary Art and Performance, edited by Judith Rugg and Michele Sedjwick.

9. Lucy Lippard, Six Years; The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.

10. Babak Golkar, Dialectic of Failure, Time to let go…, Of Labor, Of Dirt, by Darrin Morrison, Michael Turner, Farzan Sojoodi and Elham Puriya Mehr

11. David Beech

(دیوید بیچ و گوین وید هردو از کیوریتورهای معروف معاصر هستند که مباحث نظری معاصری را در رابطه با کیوریتینگ و نمایشگاه ارائه داده اند)

12. Gavin Wade

۱۳. این چرخه نمایشگاهی در سال ۱۳۹۳ به صورت کتابی با همکاری موزه «وست ونکوور»، «مرکز هنرهای معاصر سازماناب/آب انبار» و «کانادا کانسیل» به چاپ رسید.
شابک: ۵-۵-۹۹۱۹۶۰۲-۰-۹۷۸

14. Dialectic of failure

15. West Vancouver Museum

16. Vancouver Art Gallery

17. Time to let go…

18. Scream pots

19. Dematerialization of art work

20. Participatory

21. Lyotard

22. Platforms

۲۳. تروما (Trauma) در دانش پزشکی به هر نوع ضربه، جراحت، شوک، آسیب و حادثه وارد شده بر انسان گفته می‌شود با این شرط که از خارج وارد شود و عامل درونی یا بیماری در بدن علت ایجاد آسیب نباشد.

کتابنامه

احمدزاده، شیده. (۱۳۸۶)، «ژان لکان و نقد روانکاوی معاصر»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. ویژه نقد روانکاوانه هنر. ۴. ص: ۱۰۸-۹۳.

بهرامپور، شعبانعلی. (۱۳۷۸)، «درآمدی بر تحلیل گفتمان»، کتاب *مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی*، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.

رامین، علی. (۱۳۹۰)، *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران: نشر نی.

فلسکی ریتا، شاموی، دیوید. (۱۳۸۸)، *مجموعه مقالات مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر*، ترجمۀ ملک محمدی. ن، تهران: فرهنگستان هنر.

موللی، کرامت. (۱۳۸۷). *مبانی روانکاوی*، (فروید- لاکان)، تهران: نشر نی.

میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمۀ محمدی. ف. زنجان: نشر هزاره سوم.

ژان میشل، راباته. (۱۳۸۲)، «پیش درآمدی به ژاک لاکان»، ترجمۀ، محمدی. ف. تهران: فصلنامه *ارغنون*، شماره ۲۲.

پین، مایکل. (۱۳۸۸)، لکان، دریدا، کریستوا. ترجمۀ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

Aspley , K. (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. Scarecrow Press.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.

Brooks, P. (1992). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge & Harvard University Press.

Doherty, C. (2006). New Institutionalism and the Exhibition as Situation. In *Protections Reader,* Kunsthaus Graz, 1-10, Web. 2013. Marc 28.

Kearney, R. (2003). *Strangers, God, and Monsters*. London & New York: Routledge.

Lippard, Lucy. (1973). *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles.

Morrison, D, Turner, M, Sojoodi, F, Puriya Mehr, E. (2014) *Babak Golkar, Dialectic of Failure, Time to let go…Of Labour, Of Dirth*. West Vancouver Museum. Sazmanab/Abanbar.

O Neil, P. (2011). *Curating the Subject*. Open edition. de apple.

Wade, G. (1999) *Curating in the 21st Century*. New Art Gallery Walsall

West Pavlov, R. (2009). *Space in Theory; Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam & New York, Rodopi.

http://www.situations.org.uk/media/files/New_Institutionalism.pdf

Felski, R. Shoumei. D. (2010). *Articles on Contemporary Art and Aesthetics*. Cultural Studies.

Ferguson, Bruce, et al. (1996). *Thinking about Exhibitions*. Oxon: Routledge.

Filipovic, E. and Vanderlinden, B. (eds.), (2005). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton University Press.

Foucault, M. (2003). *The Archeology of Knowledge*. London and New York: Routledge.

تصویر شماره ۱: جیغدان های بزرگ از نمایشگاه «کارِگل»، آبان ۱۳۹۳، سازماناب/آب انبار، تصویر گرفته شده از نمایشگاه توسط گالری.

تصویر شماره ۲: جیغدان های کوچک، نمایشگاه «کارِگل»، آبان ۱۳۹۳، سازماناب/آب انبار، تصویر گرفته شده از نمایشگاه توسط گالری.

تصویر شماره ۳: ویدئو در حال پخش و پرتاب گل از طرف مخاطبان، «کارِگل»، آبان ۱۳۹۳، سازماناب/آب انبار، تصویر گرفته شده از نمایشگاه توسط گالری.