هنرمند در برابر نظام

جوانان با گرافیتی به جنگ نظام‌های اجتماعی می‌روند

مارگاریتا کوروول[1] / ترجمه سید رضا مرزانی

اشاره

غالبا رفتارهای گروه‌های اعتراضی غربی (که اکثرا جزء طبقه‌ی پایین هستند) در کشورهای غیر غربی به صورت مدی برای سرگرمی جوانان (که اکثرا جزء طبقه‌ی مرفه هستند) تبدیل می‌شود، و از آن دست، کشیدن نقاشی (گرافیتی) روی دیوارهای شهر است که چندوقتی است روی بعضی دیوارهای تهران نیز دیده می‌شود. اما فارغ از جنبه‌های اجتماعی این پدیده، در مورد خود این نقاشی‌ها و محل کشیده شدن آن‌ها چه می‌توان گفت؟ آیا این‌ها نیز «آثار هنری»اند و پدیدآورندگان آن نیز «هنرمند»؟ اگر بتوانیم آن‌ها را هم جزء آثار هنری قرار دهیم، ظاهرا نمی‌توانیم مطابق سنت مألوف نقد هنری درباره‌ی «زیبایی» آن‌ها بحث کنیم.

در این مقاله، که در مجله‌ی «بلو کانواس»[2] به چاپ رسیده است، مارگاریتا کوروول، هنرمند «پاپ-آرت شهری»، به توصیف وضعیت گرافیتی در شهرهای مختلف امریکا می‌پردازد و بر جنبه‌های اعتراضی و انتقادی این آثار تمرکز می‌کند، اما نکاتی در باب خود این آثار نیز بیان می‌کند که شاید برای ما مهم‌تر باشد.

زندگی شهری زادگاه بسیاری از جنبش‌های هنری، موسیقی و فرهنگی بوده است که این پدیده اتفاقی نیست. تمرکز رو به انفجار انواع مختلف سبک زندگی، ایده‌ها و شرایط اقتصادی متفاوت، به مثابه نیرومحرکه‌ای هستند که صرفا در زندگی شهری دیده می‌شود؛ جایی که هر اتفاقی ممکن است به وقوع بپیوندد. جای تعجب ندارد که این نیرومحرکه‌ی نوین و البته خام که به طرق مختلف در مقابل نیرومحرکه‌ی قدیمی قرار می‌گیرد، نفوذ بیشتری در ساختار قدرت داشته باشد. اما اگر شما در سیستمی که منسوب به آن هستید یک بیگانه و خارجی تلقی شوید و تنها سلاح شما هنر باشد، چه خواهید کرد؟

وندالیسم گرافیتی یکی از این نقاط تصادم است و از جمله اندک جرائمی است که با استفاده از ابزار هنر ارتکاب می‌شود. این پارتیزان‌های بصری، به نام فردگرایی مرتکب این جرائم می‌شوند؛ اظهارات اجتماعی سیاسی خود را بروز داده یا توانمندی خود را در آشکار ساختن عقیده‌های سانسور نشده، ارتقا می‌بخشند. مسئله‌ای که در اینجا مطرح است، این نیست که آیا گرافیتی زیباست یا خیر. خواه این قالب هنری به لحاظ زیبایی‌شناختی ارضا کننده باشد یا خیر، گرافیتی اساسا یکی از ابزارهای برقراری ارتباط بصری است و به اندازه‌ی ظرفیتش عشق و نفرت را در ایده‌های خود منعکس می‌کند.

شیوع گرافیتی به عنوان یکی از همراهان فرهنگ هیپ-هاپ به دهه ۱۹۷۰ در نیویورک باز می‌گردد؛ از همان ابتدا گرافیتی در میان خودی‌ها به عنوان یک قالب هنری محترم پذیرفته شد در حالی که برای دیگران به منزله جرمی آزاردهنده به شمار می‌رفت. از شیکاگو تا دترویت

تا پراگ، در هنگامه فروپاشی کمونیسم، گرافیتی نقش‌های گوناگون دشمن مالکیت خصوصی و دوست مردمان به حاشیه رانده شده را به خود گرفت. در جنگی که علیه ماهیت اصلی گرافیتی به پا شد، این جنگ افزار قانون‌گذاران شهر بود که به میزان قابل توجهی، برنده را تعیین می‌کرد.

وفاداری به مالکیت خصوصی

شیکاگو: هوای آغشته به سروصدای صنعت، خوراک بسته‌بندی شده و فضای سیاست‌آلود، همه‌وهمه از حکمرانی مالکیت خصوصی خبر می‌دهند. زمانی، فرهنگ گرافیتی پویا و خلاقی در این شهر نیز همانند نیویورک فعال بود، اما تلاش برای تطهیر فضای شهر در اواخر دهه ۱۹۹۰، بسیاری از جنبش‌های ضدفرهنگی، از جمله حضور گسترده‌ی گرافیتی را از میان برد. مقامات رسمی برنامه‌ای را تحت عنوان «خرابکاران گرافیتی»[3] کلید زدند؛ شعار و مانیفست این برنامه این بود که هرگونه اثر هنر عمومی فاقد جواز و اعتبار قانونی، وندالیسم تلقی می‌شود که «جامعه را دچار وحشت کرده، به اموال دارای ارزش آسیب وارد

دونگاه

اگر شما در سیستمی که منسوب به آن هستید یک بیگانه و خارجی تلقی شوید و تنها سلاح شما هنر باشد، چه خواهید کرد؟

می‌کند و کیفیت زندگی ما را پایین آورده و از میان می‌برد.» ویکتور گریگاس، فیلم‌ساز و هنرمند اهل شیکاگو، که از یک‌سو از هواخواهان گرافیتی بوده و از سوی دیگر مدیر تدارکات است، خرابکاران گرافیتی را اینچنین توصیف می‌کند: «عده‌ای نقاش دیواری در شهر شیکاگو.» از آنجا که نقاشی کردن این عده محدود به بوم‌های نقاشی می‌شد، آثار این خرابکاری گرافیتی در سراسر شهر مشهود بود. وی در ادامه می‌افزاید: «اما ایشان همواره مالکیت خصوصی را محترم نمی‌شمارند و بدون اینکه برای اجازه گرفتن از مالک اموال، تلاش چندانی به خرج دهند، آن را ویران می‌کنند.» از پی این برنامه، شیکاگو به شهری انگشت‌نما در سراسر جهان تبدیل شد که فروش اسپری نقاشی را به افراد ساکن در محدوده شهر، ممنوع اعلام کرده است.

برای زنده نگاه داشتن این قالب هنری، شهرنشینان مخالف سیاست‌های دولت، باید قوانین مربوطه را به خوبی بشناسند تا بتوانند آن‌ها را به صورت قانونی از سر راه بردارند. رستوران‌ها، مشروب‌فروشی‌ها و خاروبارفروشی‌های بسیاری در نقاط مختلف شهر، هنرمندان را به کار گرفتند تا روی دیوار مغازه‌های ایشان مطالب مورد نظرشان را تصویر کنند. از این روی، یک رابطه همزیستی میان هنرمندان و کاسبان بازار به وجود آمد و هم‌زمان گرافیتی به عنوان یکی از قالب‌های هنری پذیرفته شده، اعتبار قانونی نیز کسب کرد. هنرمندان در فواصل معین برای نقاشی تمام سطوح خارجی مغازه‌ها به کار گرفته می‌شدند. ایشان هربار از تکنیکی خاص –از سبک‌های آزاد گرفته تا مینیمال– استفاده می‌کردند. با این حال، برخی از همسایگان ناشناس که این سبک هنری را به منزله‌ی تهدید می‌انگاشتند، به اشتباه با پلیس تماس گرفتند.

شمار این اشتباهات کم نیست. عدم تحمل وندالیسم غالبا با بی‌انصافی کامل، قالب‌های مختلف هنر عمومی را در دسته‌ی هنرهای ارتباطاتی مجرمین، قرار می‌دهد. در سال ۲۰۰۹، گابریل ویلا[4] هنرمند شیکاگویی اجیر شد تا تصویری را روی دیوار یک رستوران نقاشی کند. «افتخار بسیاری نصیب من شد چرا که این فرصت را پیدا کردم هر آنچه که دوست دارم روی دیوار نقاشی کنم.» برخلاف دیگر کارهای حق‌العملی، ویلا از آزادی هنری کامل برخوردار بود و فضای عمومی کاملا باز در اختیار او قرار گرفت. در این نقاشی، ویلا موضوع احساسی را به تصویر کشید که مسائل بسیاری را در مورد طبقه و قدرت مطرح می‌ساخت. وی با نقاشی کردن دوربین‌های امنیتی پلیس، حضور ایشان را که همراه است با نور آبی چشمک‌زن در نقاطی از شهر که ظاهرا سرشار است از خلافکاران، به سخره گرفت. در واقع نقاشی نیمه تمام او تصویرپردازی تمثالی مذهبی بود که با عناصر صنعتی ترکیب شده بود و ناآرامی ساکنان شهر را در فضایی که سیستم به وجود آورده است، آشکار می‌ساخت. همچنین این نقاشی همانند درختی بود که در بیابانی بی‌آب‌وعلف سربرآورده است. پیش از آنکه ویلا بتواند نقاشی خود را به اتمام برساند، شهردار دستور داد خرابکاران گرافیتی نقاشی نیمه‌تمام او را بدون کسب اجازه از صاحب ملک، بپوشانند.

ویلا چنین می‌گوید: «هنر مردم را به چالش می‌کشد. به نظر من یکی از دلایلی که سبب شد نقاشی دیواری از بین برود این است که مردم با آنچه که درک نمی‌کنند راحت نیستند؛ بخش عمده‌ای از هنر عمومی بسیار بسیار رمزآلود است.» تجربه هنری سالیان دراز ویلا پیش از این در پیام‌های اجتماعی وی درباره‌ی شیکاگو به تصویر کشیده شده است؛ از جمله اندیشه‌ی او درباره‌ی شهرنشینی و تبعیض اقتصادی، که البته به ندرت قالب‌های عمومی اینچنینی به خود گرفته است. ویلا به شدت متأثر است که «مردم عادی هرگز این فرصت زندگی را به این قالب نداده و با آن مخالفت کرده و آن را پوشانده‌اند.» در پیلسن و دیگر جوامع جنوب شهری، خرابکاران به ندرت نقاشی‌های دیواری را می‌پوشانند چرا که در این بخش شهر چنین مقولاتی در زندگی مکزیکی‌ها، پورتوریکویی‌ها و افریقایی–آمریکایی‌ها پذیرفته شده است و از این‌رو قانونی به شمار می‌رود.

گریگاس، یکی از ساکنان شمال شهر از هنرمندان عمومی درخواست کرد که در گاراژ او را نقاشی کنند. چند هنرمند دعوت او را اجابت کرده و آثار خود را روی گاراژ او برجای گذاشتند اما خرابکاران گرافیتی سه بار حمله کردند. گریگاس می‌گوید: «آزادی بیان بسیار مهم است. تنها چیزی که در این‌باره می‌توانم بگویم این است که این خرابکاران

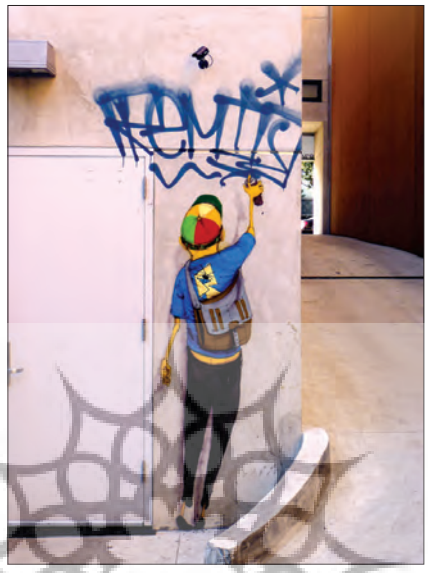
تنها نقاشان دیواری‌ای هستند که جواز گرافیتی دارند.»

نقاشی کردن جنگل بتنی

در دترویت، یعنی میانه‌ی غرب وحشی و وحشی، قواعد کاملا متفاوتی حکم‌فرماست. اگر به تماشای شهر بنشینید نمی‌توانید جایی از شهر را خالی از نقاشی یا گرافیتی بیابید. هنگام نزدیک شدن به موزه‌ی هنرهای معاصر دترویت، اولین چیزی که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند، نقاشی بسیار بزرگی است که سرتاسر قسمت جلویی این عمارت تماما بتنی را پوشانده است. صحنه مشابهی را می‌توان در قسمت دیگر شهر مشاهده کرد؛ جان کی. کینگ بوکس[۵]، نام انبار پنج‌دهنه‌ی آبی رنگی است که لب‌به‌لب از کتاب‌های کهنه و بی‌استفاده پر شده است و سرتاسر دیوارهای آن نقاشی شده‌اند. در واقع، برخلاف آنچه که در شیکاگو شاهد بودیم، ده‌ها سال است که هنرمندان بدون لزوم کسب اجازه از حکومت، آثار خود را در سراسر شهر پراکنده ساخته‌اند.

محدودیت اقتصادی ناشی از یک صنعت خودروی بحث‌برانگیز که با ضعف در مالکیت خصوصی همراه شده است، به این معناست که شهر بودجه کافی برای انجام برنامه‌های پاک‌سازی در بساط ندارد. در واقع تحت فشار قرار نگرفتن هنر عمومی را می‌توان از برخی جهات نقطه‌ی قوت ارزیابی کرد؛ که برخی از این نقاط قوت سابقه‌ای طولانی‌مدت دارند. کارپوف (درهم‌شکسته)[۶]، عکاس مستند و هنرمند عمومی دترویت معتقد است که «اگر برای تطهیر چهره شهر از گرافیتی‌ها، مردم وادار به پرداخت مالیات شوند، در بخش‌های متروکه‌ی این کلان شهر شورشی گسترده به پا خواهد شد.» با توجه به دشواری‌های اقتصادی که زندگی تجاری شهر را متوقف کرده مؤسساتی همچون مدارس، بیمارستان‌ها و عمومی شهر به شدت نیازمند اصلاح و هر حال، ساختمان‌های متروکه، هنرمندان موقتی و فرهنگی موسیقی در حال رشد، فرصت بسیاری مناسبی را برای هنرمندان عمومی دترویت فراهم می‌آورند. کارپوف می‌گوید که «بعید می‌دانم که قوانین بسیاری در مورد هنرمندان عمومی در این شهر وجود داشته باشد. درست همانند دیگر حیوانات، در نبود شکارچی، یک‌گونه شانس رشد و نمو بسیار زیادی خواهد داشت. کارپوف تصریح می‌کند که «روگذری که روی بلوار روزا پارکس[۷] ساخته شده است، نزدیک به یک مایل و نیم طول دارد که بهترین آثار هنری زندگی خود را می‌توانید روی دیوارهای آن مشاهده کنید.» گرافیتی دیدنی دیگر مربوط به برج ایستگاه مرکزی میشیگان می‌شود که در سال ۱۹۱۳ بنا شده است که اکنون متروک و اطراف آن با حصار مسدود شده است. پس از توقف فعالیت این برج در سال ۱۹۸۸، بنای آن در اختیار یک پروژه‌ی عمومی هنری قرار گرفت. از میان صدها پنجره‌ی آن، بیشترشان درهم‌شکسته شده‌اند و دیواره‌های داخلی آن نیز در این چند دهه، مورد استفاده هنرمندان عمومی قرار گرفته است. هر یک از اتاق‌های آن به سبک خاصی نقاشی شده‌اند و ترکیبی سورئال را در نمای شهر ایجاد کرده‌اند که در گذر زمان تکامل یافته است.

فضاهایی مشابه این موارد در بسیاری از نقاط شهر توسط هنرمندان ایجاد شده است، که می‌توان آنها را در قالب عکاسی، برچسب‌زنی یا نقاشی ساختمان‌های متروکه، مشاهده کرد. با اینکه ورود به اماکن خصوصی متروکه و نقاشی کردن دیوارهای آن کارِ ساده‌ای است، توجه رسانه‌های جریان اصلی به این پدیده سبب جلب توجه و حساسیت پلیس شده، لذا به تازگی پلیس مانع این اقدامات می‌شود. کارپوف از دوران نوجوانی به گرافیتی مشغول بوده است. گرافیتی در کالبد تربیت دترویتی او نهته است ـ برچسب زدن دیوارهای دبیرستان، کار چندان دشواری برای او نبود. «هنرمندان بسیاری را ملاقات کردم که شیوه‌ی کار را به من آموختند.» در چنین جامعه‌ای، او آموخت چگونه یک اثر هنری عمومی خلق کند بدون آنکه دستگیر شود؛ همچنین دیگر درس‌های شفاهی که یک هنرمند جوان شهرنشین می‌بایست بیاموزد. این روزها او از دیوارهای بتنی منفجر شده به عنوان زمینه‌ی عکس‌های خود استفاده می‌کند و با تهیه‌ی عکس از گروه‌های موسیقی همچون وایر آیز[۸] می‌کوشد میان هنر و جوامع فعال در عرصه‌ی موسیقی در دترویت ارتباط برقرار کند. برد پاتس[۹]، گیتاریست گروه وایر آیز و از هواخواهان گرافیتی می‌گوید: «دترویت یک تکه آشغال است؛ اما این تکه آشغال از آن ماست و ما به آن افتخار می‌کنیم. به همین دلیل است که دیوارهای آن را نقاشی می‌کنیم، از آن عکس می‌گیریم و برای آن موسیقی می‌سازیم. این کار آن را از آنِ ما می‌کند.»



قدرت بخشیدن به مردم

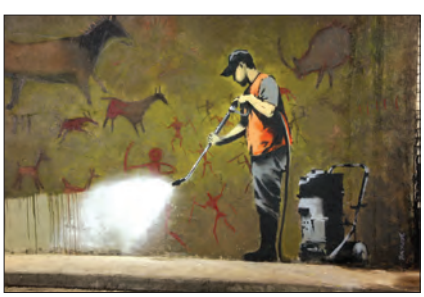
با کنار هم قرار دادن آنارشیسم یک‌بخشی دترویت، فساد و عملگرایی دوبخشی شیکاگو و اضافه کردن پیشینه‌ی تاریخی هزاران ساله‌ی اروپایی، انفجاری از هنر عمومی پیش روی شما رخ خواهد داد که بزرگی آن با حادثه هسته‌ای چرنوبیل برابری می‌کند. در فضای سیاسی که حقوق فردی را به چالش کشیده است، گرافیتی به مثابه ابزاری قدرتمند است که می‌تواند شهر را مجددا برای شهروندان آن احیا کرده و از سیستمی متناقض‌نما رهایی بخشد. پاریس در ماه می ۱۹۶۸ شاهد اعتصاب‌ها و قیام‌های دانشجویی گسترده بود که با گرافیتی‌های بسیار در سراسر شهر همراه شد؛ از جمله شعارهایی که به چشم می‌خورد می‌توان به این موارد اشاره کرد: «جوان بودن، یعنی خفه شدن» و «ملالت و خستگی به ضد انقلابی بودن تفسیر می‌شود». دیوار برلین یک شهر و شهروندان آن را برای بیست‌وهشت سال از هم جدا کرده بود؛ در حالی که بخش شرقی برلین تحت حاکمیت و کنترل سوسیالیست‌های تمامیت‌خواه قرار داشت و مردم آن هیچ

دونگاه

دترویت یک تکه آشغال است؛ اما این تکه آشغال از آن ماست و ما به آن افتخار می‌کنیم. به همین دلیل است که دیوارهای آن را نقاشی می‌کنیم، از آن عکس می‌گیریم و برای آن موسیقی می‌سازیم. این کار آن را از آنِ ما می‌کند

ابزاری برای اظهار عقاید خود به صورت عمومی در اختیار نداشتند، برلینی‌های غربی پیام‌های خود را روی دیوار نقاشی می‌کردند و جهان خارج را از افکار خود با خبر می‌ساختند. گریگاس با بررسی کنترل نمای بصری شهر در شیکاگو و همچنین گرافیتی در برلین، چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «چه تاج بر سر بگذارند یا صلیبی شکسته یا داس و چکش در دست گیرند، پادشاهان مستبد هرگز علاقه‌ای به گرافیتی نشان نخواهند داد.»

هنگامی که حکمرانی سرکوبگر شوروی بر جمهوری چک (چک‌اسلواکی وقت) به ناگهان در سال ۱۹۹۱ به پایان رسید، دیوید کرنی[10] سنگ‌تراش، مورد توجه بسیاری از مردم پراگ بود. در طول یک شب، این سنگ‌تراش، مجسمه یک تانک روسی را که نمادی برای آزادسازی این شهر از دست نازی‌ها بود، با رنگ صورتی ملایم نقاشی کرد. این تانک نمادی بود از جانب روس‌ها، که بیشتر شهروندان پراگ از حضور آن در شهر راضی نبودند. وی بلافاصله به جرم وندالیسم دستگیر شد و نیروهای ارتش چک، تانک مذکور را مجددا با رنگ پیشین خود یعنی رنگ زیتونی، نقاشی کردند. چند روز بعد، در پی اعتراض رسانه‌ها، مردم و پارلمان، تانک روسی این‌بار به دستور مقامات با رنگ صورتی نقاشی شد. کرنی در آخرین کنفرانس مطبوعاتی خود اعلام کرد که هدف او از این کار آن بود که مردم را از پذیرش کورکورانه‌ی حوادث اطراف خود بازدارد. پراگ، شهری که بارها توسط امپراطوری‌های مختلف و رژیم‌های انقلابی به اشغال درآمده بود، به تدریج هوشیاری سیاسی را در میان شهروندان خود ارتقا بخشید. پاولا جانسونوا[11]، موسیقی‌دان راک و پروفسور دانشگاه چارلز، که از سال ۱۹۹۰ فرهنگ و ضد فرهنگ در پراگ را تدریس می‌کند، در مورد این شهر چنین می‌گوید: «این شهر پایتخت کشور اتوپیایی است که در یک دوره‌ی تاریخی کوتاه، یعنی از سال ۱۹۸۹ تا ۲۰۰۲، شاعران و موسیقی‌دانان بر آن حکمرانی می‌کردند. امروز موسیقی و هنر در حال رشد و نمو هستند و بی‌توجه به نبود بودجه و امکانات کافی برای حمایت از هنر، به گسترش و تعالی خود ادامه می‌دهند.»



کدام بخش از پیامدهای ناشی از پذیرش اثر هنری در میان مردم هستند که افکار عمومی را به چالش می‌کشند؟ کرنی در پاسخ به این سؤال می‌گوید «این بستگی به ذکاوت سیاستمداران محلی و مردم دارد ـ چیزی که شاید بتوان آن را تساهل و تسامح نیز نامید.» از این منظر، آیا کنترل سیاسی بر هنرهای بحث برانگیز به نام صیانت [از جامعه]، مطلوب‌تر از آن است که با اتکا بر ضد فرهنگ، رشد و نمو این پدیده‌ها را به عنوان یک فرهنگ سبب شد؟ ویلا بر این باور است که «هنگامی که ما تصاویری پویا را به عنوان اثر هنری می‌انگاریم، تلاش می‌کنیم آنها را درک کنیم. اما گمان می‌کنم بیشتر مردم هیچ علاقه‌ای به آن ندارند که از چارچوب مرغزار خوش آب و هوای خود خارج شده و زحمت درک چیزی را به خود دهند.»

واسیلی کاندینسکی[12]، نقاش روسی، درباره‌ی ارزش یک قالب هنری چنین می‌گوید: «گوش‌های خود را به موسیقی بسپار، چشم‌های خود را بر نقاشی بدوز و فکر کردن را متوقف کن! فقط از خودت بپرس که آیا این اثر هنری تو را قادر به گام نهادن در جهانی ساخته است که تا پیش از این برای تو ناشناخته بوده است. اگر پاسخت مثبت است، به از این چه می‌خواهی؟»

هنر عمومی غیر مجاز، ذاتا به منزله زنگاری بر چهره‌ی صیقل داده شده‌ی یک شهر آبرومند نیست. گابریل ویلا در این‌باره چنین می‌گوید: «من به هنر معتقد هستم. حتی اگر کسی بتواند صدها نقاشی دیواری را بپوشاند و آن را وندالیسم بخواند، همچنان می‌توان آن را ابزاری ارزشمند خواند که به مردم توانایی و قدرت می‌بخشد.» اگر امروز در برلین، شهر مقدس گرافیتی‌های زمین، آرام و بی‌سروصدا قدم بزنید، ممکن است این سؤال به ذهن شما خطور کند که آیا اثر هنری که از سوی حکومت غیر مجاز خوانده شده است، از قدرتی برخوردار است که می‌تواند بنا به گفته‌ی شهردار شیکاگو «جامعه را دچار وحشت کرده، به مالکیت خصوصی صدمه وارد کند و از کیفیت زندگی ما کاسته و آن را از میان برد.» ■

دونگاه

گوش‌های خود را به موسیقی بسپار، چشم‌های خود را بر نقاشی بدوز و فکر کردن را متوقف کن! فقط از خودت بپرس که آیا این اثر هنری تو را قادر به گام نهادن در جهانی ساخته است که تا پیش از این برای تو ناشناخته بوده است. اگر پاسخت مثبت است، به از این چه می‌خواهی؟

پی‌نوشت

1- Margarita Korol
2- Blue Canvas
3- Graffiti Blasters
4- Gabriel Villa
5- John K. King Books
6- Karpov the Wrecked Train
7- Rosa Parks Boulevard
8- Wire Eyes
9- Brad Potts
10- David Cerný
11- Pavla Jonssonová
12- Wassily Kandinsky