

هنر به مثابه کنشگری، کنشگری به عنوان هنر¹

لزلی شیپلی و می-ین موریوچی

ترجمه حمید سوری

هنر چگونه می تواند شیوه کنش ما را تغییر دهد؟

این پرسش در سال 2014 از بازدیدکنندگان نمایشگاه موزه آرته اوتیل² هنرمند تانیا بروگوئرا³ در موزه ون اب در آیندهون هلند مطرح شد. اصطلاح آرته اوتیل که تقریباً "هنر مفید" ترجمه شده است توسط بروگوئرا در سال 2003 برای توصیف هنری وضع شد که تخیل، خلاقیت و تاکتیک ها را برای تغییر نحوه کنش ما در جامعه به کار می برد. با این اصطلاح، بروگوئرا به دنبال تمایز و ارتقا خلق آثار هنری ای است که برای جوامع ما مفید و سودمندند. از طریق آثار چیدمان و اجرا، هنر کنشگری بروگوئرا حول مضامین قدرت و کنترل، زیر سؤال بردن و محکوم کردن ساختارهای سیاسی و حافظه تاریخی کوبا، و همچنین ایجاد پروژه هایی برای حمایت از جوامع، مانند جنبش بین المللی مهاجر⁴، سازمانی که بروگوئرا با موزه کوئینز در سال ۲۰۱۱ تأسیس کرد، متمرکز شده است. کار او اغلب شامل مشارکت بینندگان، به چالش کشیدن مخاطبان برای تجدید نظر و اقدام ملموس علیه ابزارهای مرئی و نامرئی سرکوب دولتی و نهادی است.

برای بروگوئرا نگاه کردن به هنر کافی نیست. در عوض، «هنر باید به عنوان یک ابزار وارد دنیای واقعی شود... آرته اوتیل درباره تغییر زندگی مردم حتی در مقیاس کوچک است. این هنر به مثابه کنشگری و کنشگری به عنوان هنر است.» بروگوئرا استدلال می کند که عنوان کردن مسائل سیاسی و اجتماعی کافی نیست، باید گفت وگویی ایجاد کرد که اساساً باعث شود افراد در سطح شخصی عمل کنند. مفهوم سازی بروگوئرا از کار هنری اش ایدئولوژیک است، در باره بحث کردن و اجرای ایده هاست. انتقاد صریح او از سیاست های سرکوبگرانه دولت کوبا بدون چالش نمانده است. بروگوئرا در اوایل آماده سازی این کتاب، موافقت کرده بود که فصلی را در زمینه هنر کنشگری خود بنویسد. یک ماه بعد، او

¹ این متن ترجمه مقدمه ای است تحت عنوان Art as Activism, Activism as Art از کتاب *The Routledge Companion to Art and Activism in the Twenty-First Century, 2023* که ادیتورهای کتاب *Lesley Shipley* و *Mey-Yen Moriuchi* آن را نوشته اند.

² arte útil

³ Tania Bruguera

⁴ Immigrant Movement International

بازداشت، بازجویی و متهم به سازماندهی تظاهراتی برای سرنگونی دولت کوبا شد. او ماه‌ها در حصر خانگی قرار گرفت و این مانع از مشارکت او در این پروژه شد.

بازداشت بروگوئرا به ما یادآوری می‌کند که آزادی سخن و آزادی بیان یک امر مفروض نیست. در سرتاسر جهان، این حقوق اولیه بشر توسط رژیم‌های سرکوبگر و کنترل‌های دولتی محدود شده است. افراد، مانند بروگوئرا و هنرمندان مورد بحث در این کتاب، از بسترهای هنری خود برای مبارزه برای تغییرات در سطوح شخصی، سیستمی و نهادی استفاده می‌کنند. مقاله‌های این کتاب در موقعیت‌های جغرافیایی و پروژه‌هایشان متفاوتند، اما آنها در تعامل خود با این سؤال سهیم هستند، "چگونه هنر می‌تواند نحوه کنش ما را تغییر دهد؟"

در میان همه‌گیری کووید 19 و اعتراضات علیه خشونت پلیس و نژادپرستی ضد سیاه‌پوستان و آسیایی در سرتاسر جهان، آثار هنری و هنرمندانی که آنها را تولید می‌کنند، نقشی حیاتی در جنبش‌های تغییر اجتماعی و سیاسی داشته‌اند. هنر به جنبش‌های کنشگر ابزاری برای مرئی ساختن نادیدنی‌ها و تولید ضدروایت‌های قدرتمند ارائه می‌دهد. شواهدی روزانه از تأثیر هنر و بازنمایی دیداری بر گفت‌وگوهای عمومی، از بحث در مورد بناهای تاریخی عمومی گرفته تا تأثیر کووید 19 در سراسر جهان وجود دارد. هنرمند و کنشگر هنک ویلیس توماس⁵ اشاره کرده است که:

بناهای عمومی در حال حاضر بار بیشتری دارند. آنها می‌توانند از یک فرد خاص یا گروهی از مردم تجلیل کنند، اما آنها باید در مورد اینکه چگونه یک یادبود می‌تواند به بقیه جهان وصل شود و مردم آن را نمایندگی کند، گفتگوی گسترده تری را نیز موجب شود.

مورخ هنر سارا الیزابت لوئیس⁶ نیز در مورد قدرت تصاویر در الهام بخشیدن به افراد و جوامع به سمت تغییرات مثبت نوشته است. او می‌نویسد: «تصاویری که به‌عنوان نمادی از فداکاری یا پیامد ظاهر می‌شوند، اغلب توده‌ها را به کنش سوق می‌دهند... تصاویر ما را مجبور می‌کنند تا با غیرقابل گفتن‌ها مبارزه کنیم». همسو با ادعاهای لوئیس و توماس مبنی بر تأثیر امر دیداری بر گفت‌وگوهای عمومی، هنرمندان آنتونی رومرو⁷، دانیل تاکر⁸ و دن اس وانگ⁹ در کتاب اخیر خود، آخرین نفس نفس زدن گرای: هنر و بقا در عصر همه‌گیری¹⁰، به جنبه ترمیمی هنر برای پرداختن به تلفات این بیماری همه‌گیر پرداخته‌اند. این هنرمندان و پژوهشگران که در تلاقی هنر و کنشگری کار می‌کنند، بینش و توجه را در تحلیل خود از چالش‌هایی که بشر در این زمان به صورت بی‌سابقه‌ای با آن مواجه است و نقشی که هنر ممکن است در این مبارزات ایفا کند، به ارمغان آورده‌اند.

پژوهش و نگارش انتقادی در مورد تلاقی میان هنر و کنشگری در قرن بیست و یکم به رشد خود ادامه می‌دهد. این متون از گلچین مقالات قبلی منتشر شده تا تحلیل‌های تاریخی هنر کنشگر متمرکز بر مطالعات موردی و/یا زمینه‌های فرهنگی یا ملی خاص را شامل می‌شود. این کتاب، در یک جلد این

Hank Willis Thomas⁵

Sarah Elizabeth Lewis⁶

Anthony Romero,⁷

Daniel Tucker⁸

Dan S. Wang⁹

Lastgaspism: Art and Survival in the Age of Pandemic¹⁰

گفتگو را تکمیل و گسترش داده، بینش دانشمندان برجسته و نوظهور را با دیدگاه هنرمندان-کنشگران سراسر جهان گرد هم می آورد. به عنوان منبعی برای محققان، دانشجویان و فعالان، این کتاب خطوط غالب تحقیق را برجسته می کند و بحث ها و چالش های پایدار در حوزه های هنر کنشگر و هنر درگیر اجتماعی¹¹ را آشکار می کند.

مقاله های این کتاب نگرانی های مختلف و اغلب مرتبط با هم درباره کنش هنری مانند ساختارهای قدرت، سلسله مراتب فرهنگی، بودجه های نهادی و/یا حمایت را مورد بحث قرار می دهند. بسیاری از مشارکت کنندگان، آثار هنری ای را بررسی می کنند که به بازنمایی جوامع به حاشیه رانده، کم نماینده، و محروم از حقوق با هدف بهبود شرایط اجتماعی-اقتصادی، ایجاد ضدروایت ها و حفظ حافظه فرهنگی می پردازند. خوانندگان با مقالاتی درباره طیف وسیعی از مسائل اجتماعی و سیاسی از جمله مرزها و مهاجرت، جنگ، انقلاب، برابری جنسیتی، حقوق LGBTQI+، کنشگری HIV/AIDS، تغییرات آب و هوا، فعالیت های زیست محیطی، عدالت نژادی، زندانی شدن دسته جمعی و حقوق مدنی مواجه خواهند شد. نویسندگان بررسی می کنند که چگونه فضاهای عمومی، مجازی و فیزیکی، همچنان مکان های کلیدی برای اجرا و تجربه بسیاری از هنرهای کنشگر در قرن بیست و یکم هستند و بسترهایی را برای جامعه سازی، مشارکت، همکاری و تحقیق و بررسی فراهم می کنند. در سراسر کتاب، مشارکت کنندگان به بررسی ناپایداری و گذرا بودن هنر کنشگر و نقش تماشاگران اولیه و ثانویه می پردازند. بسیاری از پروژه هایی که در این جلد مورد بحث قرار می گیرند، بر فرآیند هنری و نه بر روی یک تصویر قطعی، محصول نهایی یا شی تأکید می کنند که در بردارنده و دستکاری خروجی های ارتباطی، تاکتیک ها و ابزارها می شود. از جامعه سازی متحول کننده تا فضا سازی خلاقانه، از نافرمانی مدنی یا "اعمال عمدی امتناع عمومی"¹² تا بزرگداشت مدنی، پروژه ها و رویکردهای هنری کنشگر مورد بحث در این صفحات، تصویری ارزشمند از هنر کنشگر و هنر درگیر اجتماعی دو دهه گذشته را ارائه می دهند.

علاوه بر طیف وسیعی از موضوعات، خوانندگان این کتاب با تعاریف و پارامترهای مختلفی برای هنر کنشگر که توسط همکاران ما و هنرمندانی که در مورد آنها می نویسند، مواجه خواهند شد. در این مقدمه مروری کوتاه بر اصطلاحات و تعاریفی که طی چهار سال گذشته در حوزه های هنر کنشگر و هنر درگیر اجتماعی پدیدار شدند ارائه می کنیم. پس از معرفی تعاریف و اصطلاحات کلیدی مرتبط با هنر کنشگر، به بررسی چگونگی تغییر هنر کنشگر از دهه 1980، زمانی که برای اولین بار اهداف و تاکتیک های کنشگری هنری در قرن بیست و یکم ریشه دوانید، خواهیم پرداخت.

تعریف هنر کنشگر

لوسی لیپارد، نویسنده، کنشگر و کیوریتور به عنوان یکی از اولین منتقدانی که اصطلاح «کنشگر» را برای آثار هنری به کار برد، شناخته شده است. لیپارد در مقاله 1984 خود "اسب های تروا: هنر کنشگر و قدرت"¹³ بر نقش ارتباطی، همکاری و تجربه زیسته در هنری که به عنوان «کنشگر» عمل می کند تأکید

¹¹ socially engaged art

¹² "willful acts of public refusal"

¹³ "Trojan Horses: Activist Art and Power"

می‌کند، همه آن‌ها همچنان مؤلفه‌های اصلی هنر کنشگر در قرن بیست و یکم هستند. در زمانی که او «اسب‌های تروا» را می‌نوشت، لیپارد یک منتقد هنری و کنشگر شناخته‌شده بود. همانطور که گریگوری شولت در مقاله خود برای این جلد اشاره می‌کند، لیپارد نقش عمده‌ای در شکل‌گیری مستندات/توزیع هنر سیاسی¹⁴ (PAD/D) ایفا کرد، سازمان هنری کنشگری که بر ساخت و نگهداری آرشیوی از هنر درگیر سیاسی و اجتماعی متمرکز بود. در دهه‌های 1960 و 1970، او یکی از اعضای گروه‌های هنرمند-کنشگر برجسته در نیویورک، از جمله زنان هنرمند در انقلاب¹⁵ و ائتلاف کارگران هنر¹⁶، در میان بسیاری دیگر بود. تجربه لیپارد به عنوان یکی از بینانگذاران بسیاری از سازمان‌های کنشگر در دنیای هنر نیویورک به او بینش منحصر به فردی نسبت به چالش‌ها و امکان‌های استفاده از هنر به عنوان وسیله‌ای برای تغییر اجتماعی می‌دهد.

لیپارد در ارزیابی خود از هنر کنشگر دهه 1980، آن را از هنر «دغدغه‌مند اجتماعی» و هنر «سیاسی» دهه 1970 متمایز می‌کند. در حالی که هنر سیاسی دارای «نگرانی اجتماعی» است و در نظر دارد «تفسیر یا تحلیل» ارائه کند، هنر کنش‌گرا «درگیری اجتماعی» دارد و بیش از یک اثر هنری سیاسی نسبت به زمینه و مخاطب خود هوشیارتر است. لیپارد باور دارد هنرمند-کنشگر اغلب سهمی مستقیم در موضوع(هایی) که به دنبال تغییر آنهاست دارد، چه در داخل یا خارج از نهادهای هنری باشد. او می‌نویسد:

هنر کنش‌گر هم در داخل و هم فراتر از قلعه محاصره شده که فرهنگ عالی یا «دنیای هنر» است، عمل می‌کند. هنر کنشگر یک شکل هنری جدید نیست، بلکه انبوهی از انرژی است که راه‌های جدیدی را برای هنرمندان پیشنهاد می‌کند تا با منابع انرژی در تجربه خود ارتباط برقرار کنند.

در خصوص رابطه هنر کنشگر با فرهنگ «بالا» و «پایین»، لیپارد آنچه را که در هنر کنشگر دهه 1980 می‌بیند، با اشکال قبلی هنر سیاسی، مانند دادا، پاپ آرت و پانک که از فرهنگ عامه پسند و رسانه‌های جمعی استفاده می‌کردند، مقایسه می‌کند. در حالی که دادا رسانه‌های جمعی را در آثار خود «ادغام» کرد و هنر پاپ، فرهنگ عامه را به جایگاه هنرهای زیبا «ارتقا داد»، لیپارد استدلال می‌کند که هنر کنشگر «در همکاری با مردمی که علت وجودی بودن آن هستند» کار می‌کند. او ادعا می‌کند که هنر کنشگر «یک هنر حمایتی است که از مفهوم سنتی هنر به‌عنوان پرشور و ذهنی بهره می‌برد، اما در عنصر غیر ارتباطی که قرار است متقاعد کند در نمی‌غلطد.»

لیپارد با تأکید بر نقش همکاری جامعه، نزدیکی هنر کنشگر به مخاطبان و ساختارهای قدرت را برجسته می‌کند. او خاطر نشان می‌کند که هنر سیاسی ممکن است در فاصله نسبی از جامعه‌ای که به آن خطاب می‌کند یا سیستمی که آن را نقد می‌کند وجود داشته باشد، در حالی که هنر کنشگر اغلب به‌عنوان بیانیه‌هایی سرچشمه می‌گیرد که تا حد امکان برای مخاطبان گسترده‌ای به منظور افزایش آگاهی و جرقه زدن اقدام عمومی در نظر گرفته شده است. این بدان معنا نیست که هنر کنشگر بهتر یا تأثیرگذارتر از هنر سیاسی است. در واقع، این دو مقوله اغلب با یکدیگر همپوشانی دارند یا به اشکال مختلف در آثار

¹⁴ Political Art Documentation/Distribution (PAD/D)

¹⁵ Women Artists in Revolution

¹⁶ Art Workers Coalition

هنری یک هنرمند یا جمع هنری ظاهر می‌شوند. به عنوان دو روی یک سکه، هنر سیاسی و هنر کنشگر از قدرت مردم، جوامع آنها و بیان هنری برای دستیابی به تغییرات اجتماعی یا سیاسی، چه در درون، در درون بیننده، یا به طور ملموس، در تجربه زیسته استفاده می‌کنند.

نزدیک به ده سال پس از ارزشیابی لیپارد از نقش هنر در جنبش‌های کنشگر، کیوریتور نینا فلشین¹⁷ یکی از اولین کتاب‌های مجموعه مقاله در مورد هنر کنشگر را منتشر کرد که هم بر تاریخ و هم وضعیت فعلی آن در صحنه هنر ایالات متحده متمرکز بود. با عنوان *اما آیا این هنر است؟ روح هنر به مثابه کنش‌گرایی*¹⁸، متن فلشین شامل دوازده مقاله جدید است که مسیرهای تغییر و تعاریف در حال توسعه هنر کنشگر را از اواسط دهه 1970 تا اوایل دهه 1990 ترسیم می‌کند. مانند لیپارد، فلشین به دهه 1980 به عنوان دهه کلیدی برای بلوغ هنر کنشگر اشاره می‌کند. فلشین همچنین تمایز لیپارد را بین هنر سیاسی و کنشگری هنری تکرار می‌کند و خاطر نشان می‌کند که صرفاً به این دلیل که یک اثر هنری سیاسی در یک فضای عمومی قرار دارد به این معنا نیست که مشارکت عمومی را برانگیزد یا با نگرانی‌های جامعه سخن بگوید.

فلشین استدلال می‌کند هنری که در موزه‌ها و گالری‌ها قرار می‌گیرد، به دلیل غیرقابل دسترس بودن برای مخاطب عام، نمی‌تواند کنشگر باشد. برای فلشین، هنر کنشگر «با ویژگی‌های استفاده ابداعی از فضای اجتماعی برای پرداختن به موضوعاتی با اهمیت اجتماعی سیاسی و فرهنگی و برای تشویق مشارکت اجتماعی یا عمومی به عنوان ابزاری برای تأثیرگذاری تغییرات اجتماعی مشخص می‌شود.» با توجه به نقش فضای عمومی و مشارکت، فلشین اهمیت هنر مفهومی و هنر اجرایی دهه‌های 1960 و 1970 و همچنین رسانه‌های جریان اصلی، در ایجاد اشکال هیبرید هنر کنشگر که در کتابش به آن پرداخته را برجسته می‌کند.

همراه با لیپارد و فلشین، نویسندگان قرن بیست و یکم همچنان بین هنر سیاسی و هنر کنشگر تمایز قائل می‌شوند تا موضوعات مورد بحث در هر یک را روشن کنند. برای مثال، رندی مارتین هنر سیاسی را هنری توصیف می‌کند که «بر ظرفیت‌های هنر برای تجسم بخشی، مادی‌سازی، محسوس جلوه دادن، یا شکل دادن به احساسات و ایده‌هایی که آشکارا به آنچه سیاست مستلزم آن است، تأکید می‌کند.» او بحث می‌کند که هنر کنشگر «هنر را در روابطی با هیات نمایندگی یک حوزه، درگیر شدن با مخاطبان، وسیله‌ای برای جان بخشی و بیان آنچه در حال حاضر در جنبش است قرار می‌دهد.»

درگیری مستقیم با مخاطب و هدف مشارکت که اغلب هنر کنشگر را مشخص می‌کند، تنش را میان ذهنیت‌گرایی و ابهام هنر (آنگونه که به طور سنتی تعریف می‌شود) و رویکرد کنشگری که نوعاً هدفمند است ایجاد می‌کند. این تنش روش‌هایی که محققان، منتقدان و هنرمندان برای معنای «کنشگر بودن» یک اثر هنری را می‌فهمیدند پیچیده‌تر کرده است. ناتو تامسون¹⁹، کیوریتور و نویسنده، در کتاب خود، *دین قدرت: هنر و کنشگری در قرن بیست و یکم*²⁰، این تنش را شرح می‌دهد:

Nina Felshin¹⁷

*But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*¹⁸

Nato Thompson¹⁹

*Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*²⁰

برای بسیاری از افراد درگیر در هنر، یک اثر هنری باید به اندازه کافی غیرشفاف باقی بماند تا بتواند مقدار مناسبی از خیال و گمان را ایجاد کند. ابهام در برابر سادگی بدیهی زمخت مورد تشویق قرار می‌گیرد. یک اثر هنری به راحتی قابل تفسیر، آزادی خاصی را از ابزاری شدن - از یک دستور کار - فراهم می‌کند و به بیننده اجازه می‌دهد تا حدس و خیال و ملاحظه کردن را تجربه کند. اما در کنش‌گرایی، وضوح مورد تجلیل قرار می‌گیرد و پیام قانع‌کننده می‌تواند به مخاطبان گسترده‌ای برسد و می‌تواند به عنوان یک سلاح عمل کند. دو سر این پویایی، که من از آنها به عنوان مبهم و تعلیمی یاد می‌کنم، مدت‌هاست که آشتی ناپذیری را ثابت کرده‌اند.

تامسون با ذکر نمونه‌هایی از پروژه‌های هنری تجربی که از لحاظ سیاسی درگیر هستند و در عین حال پایان باز دارند، مانند اجرای لیجیا کلارک²¹ و هلیو اوتیتیکا²² در برزیل و گروه گوتای²³ در ژاپن، استدلال می‌کند که قدرت این آثار از موقعیت آنها «خارج از منطق آشکار اجبار و سرمایه‌ناشی می‌شود.» - خارج از گالری و موزه هنر.

همانطور که تامسون اشاره می‌کند، یکی از راه‌های مقابله با تنش بین باز بودن هنر و تمرکز کنشگری بر نتایج، این است که هنرمندان به طور استراتژیک در مورد رابطه خود با گالری‌ها و موزه‌ها فکر کنند. بنابراین، علاوه بر پرسش‌هایی درباره هنر کنشگر به عنوان «هنر»، رابطه بین هنر کنشگر و نهادها موضوع مهم دیگری برای بحث در این حوزه باقی مانده است. با این استدلال که هنرمندان باید قدرت را از درون دنیای هنر برهم بزنند، هنرمند-کنشگر فلیکس گونزالس تورس²⁴ استفاده از کار خود را برای "نفوذ" در ساختارهای قدرت توصیف می‌کند:

در این مرحله من نمی‌خواهم خارج از ساختارهای قدرت باشم، نمی‌خواهم اپوزیسیون و آلترناتیو باشم. جایگزین چی؟ به قدرت؟ نه. من می‌خواهم قدرت داشته باشم. این امر از نظر تغییر موثر است. من می‌خواهم مانند ویروسی باشم که متعلق به نهاد است. به عبارت دیگر، همه دستگاه‌های ایدئولوژیک، خودشان را تکرار می‌کنند، زیرا این روشی است که فرهنگ کار می‌کند. بنابراین اگر من به عنوان یک ویروس، یک جاعل، یک نفوذی عمل کنم، همیشه خودم را با آن نهادها تکرار خواهم کرد.

به نظر می‌رسد ایده گونزالس-تورس در مورد برهم زدن نهادهای هنری از درون، با ادعای منتقدان و هنرمندانی مانند لیپارد، فلشین و تامسون که بر اهمیت قراردادن هنر کنشگر در خارج از فضاها سنتی قدرت تاکید کرده‌اند، در تضاد است. در حالی که این هنرمندان و منتقدان از باقی ماندن هنر کنشگر در خارج از نهادها به عنوان راهی برای مقاومت در برابر پذیرش همکاری حمایت می‌کنند، گونزالس تورس ارزش را در جای دادن هنر با هدفی کنشگرانه در درون نهادهای هنری می‌داند.

در تلاش برای ترسیم دقیق‌تر هنر کنشگر، نویسندگان و هنرمندان قرن بیست و یکم اصطلاحات جدیدی را شناسایی و وضع کرده‌اند که تمرکز و اهداف اشکال خاصی از هنر کنشگر را در بر می‌گیرد. تامسون بر اساس تجربه خود به عنوان یک کیوریتور و کنشگر، دو شکل از کنشگری هنری، زیبایی‌شناسی

Lygia Clark²¹

Hélio Oiticica²²

Gutai Group²³

Felix Gonzalez-Torres²⁴

اجتماعی²⁵ و رسانه‌های تاکتیکی²⁶ را شناسایی می‌کند که معتقد است بیشترین تأثیر را بر جنبش‌های امروزی داشته‌اند. او می‌نویسد: «در حالی که زیبایی‌شناسی اجتماعی بر مردم متمرکز بود (و بنابراین، از طریق مردم بر سیاست)، رسانه‌های تاکتیکی، هنر را صرفاً ابزاری برای برهم زدن قدرت می‌دانستند. زیبایی‌شناسی اجتماعی، که تامسون آن را با جنبش جهانی‌سازی جایگزین در اواسط تا اواخر دهه 1990 پیوند می‌دهد، «هنر کنش‌هایی است که بر روابط بین فردی تأکید می‌کند».

تامسون زیبایی‌شناسی گفت و گویی، پراتیک اجتماعی و مفهوم سوزان لیزی از «ژانر جدید هنر عمومی»²⁷ را با مفهوم زیبایی‌شناسی اجتماعی خود یکی می‌داند. این پروژه‌ها معمولاً خارج از فضای موزه یا گالری انجام می‌شوند و بر ارتباط با مخاطب تمرکز می‌کنند. از سوی دیگر، رسانه‌های تاکتیکی با استفاده از مواد و فرآیندهای مرتبط با یک موضوع یا بحث خاص، با اقدامات چریکی به دنبال برهم زدن فضای سیاسی هستند. همانطور که تامسون توضیح می‌دهد، هنرمندانی که از رسانه‌های تاکتیکی استفاده می‌کنند، معتقدند که «برای ساختن معنا باید تخطی کرد».

شاید بدیهی‌ترین نئولوژیسم برای هنر کنشگر، «آرتیویسم»²⁸، هنر + کنش‌گرایی را ترکیب می‌کند. همانطور که خوانندگان در این کتاب خواهند دید، در حالی که هنوز این عبارت در حال استفاده گسترده است، هیچ اتفاق نظری برای اینکه چه کسی «آرتیویسم» را ابداع کرده است، وجود ندارد. پیترو وایبل²⁹ استدلال کرده است که یک محقق رسانه ای ایتالیایی به نام تاتیانا بازیچلی³⁰ این اصطلاح را ابداع کرده است، در حالی که دیگران اولین ظهور آن را در جریان جنبش‌های چیکانو³¹ و هنرهای سیاهان³² ذکر می‌کنند. آنا ماریا ریس³³ به هنرمندان آمریکایی تبار مکزیک در کالیفرنیا اشاره می‌کند که در سال 1994 با جنبش زاپاتیستا همکاری کردند و مبدأ واژه آرتیویسم بودند. تانیا بروگوئرا همچنین این اصطلاح را در نام مؤسسه هنری خود/Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR) وارد کرده است.

تثبیت هنر کنشگر و هنر درگیر اجتماعی در چهل سال گذشته، محققان و منتقدان را ملزم به توسعه رویکردهای نظری و روش‌شناختی برای تحلیل و تفسیر این نوع پروژه‌ها کرده است. در سال 2004، گرنت کستر³⁴، مورخ هنر، قطعات مکالمه³⁵ را منتشر کرد، که در آن علاقه مشترکی به "تسهیل خلاقانه گفتگو و تبادل" در هنر معاصر را شناسایی کرد. کستر به بررسی رابطه در حال تغییر بین هنرمندان و حوزه عمومی در ایالات متحده و بریتانیا از دهه 1960 می‌پردازد، حرکتی به سمت چیزی که او آن را

social aesthetics²⁵

tactical media²⁶

new genre public art²⁷

artivism²⁸

Peter Weibel²⁹

Tatiana Bazzichelli³⁰

Chicano نهضت و هنر آمریکایی‌های مکزیک تبار³¹

Black Arts³²

Ana María Reyes³³

Grant Kester³⁴

Conversation Pieces³⁵

«زیبایی‌شناسی گفت و گویی»³⁶ می‌نامد. در حالی که کستر بر نقش اجتماع و گفتگو در اشکال هنر درگیر اجتماعی و کنشگر تأکید می‌کند، شانون جکسون و کلر بیشاپ به چرخش اجتماعی و اجرایی در هنر معاصر در مقابل مطالعات اجرا می‌پردازند.

اگرچه بیشاپ در تحلیل خود از چرخش اجتماعی هنر از دهه 1990 به خودی خود به هنر کنشگر اشاره نمی‌کند، اما بررسی و نظریه‌پردازی عمیق او در مورد آنچه او «هنر مشارکتی» می‌نامد سوالات مهمی را برای هنرمندان و نویسندگان علاقه‌مند به پروژه‌های هنر درگیر اجتماعی و کنشگر ایجاد می‌کند. جکسون و بیشاپ مکالمه را حول هنر مشارکتی یا درگیر اجتماعی تغییر داده‌اند - آنچه که جکسون به‌عنوان شیوه‌های «پسا استودیو» شناسایی می‌کند که برای حوزه عمومی در نظر گرفته شده یا در حوزه عمومی ایجاد می‌شود و نه در استودیوی هنرمند سنتی - برای آنکه به نقش پرفورمنس آرت و تئاتر در توسعه هنر عمل اجتماعی توجه شود. جکسون پراکتیک اجتماعی را تعریف می‌کند: «اصطلاحی فراگیر برای شیوه‌هایی که به‌طور پرفورماتیو فرم‌های هنری موروثی را در فضا، مدت زمان، تجسم بخشی و جمعی گسترش می‌دهند». اصطلاح وسیعی که امکان ملاحظات زمینه، زمان و همکاری را فراهم می‌کند، بحث‌های مربوط به عمل اجتماعی اغلب با مباحث هنر کنشگر در قرن بیست و یکم تلاقی می‌کند.

در حالی که تعاریف هنر کنشگر بازنگری شده و مورد مناقشه قرار گرفته است و اصطلاحات جدید این حوزه را پیچیده کرده است، پارامترهای کلی برای هنر کنشگر نسبتاً ثابت مانده است. به‌طور خاص، هنر کنشگر در دو دهه گذشته همچنان بر همکاری، مشارکت، گفتگو و فضاهای عمومی برای دستیابی به مخاطبان و پرداختن به دغدغه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تکیه کرده است.

کاوش در ریشه‌های هنر و کنشگری قرن بیست و یکم

در دهه‌های پس از مقاله لیپارد، «اسب‌های تروا»، محققان، منتقدان و کیوریتورها به اصلاح، بحث و بازنگری در تعریف هنر کنشگر ادامه داده‌اند و در عین حال تحولات تاریخی را برای توضیح روش‌های در حال تغییر هنر به عنوان ابزاری برای کنشگری ترسیم کرده‌اند. به‌جای یک تاریخ خطی و منفرد از هنر کنشگر، دقیق‌تر است که بگوییم تاریخ‌های متعددی از کنشگری هنری وجود دارد و نوشتنش ادامه خواهد یافت. به این ترتیب، تقریباً غیرممکن است که منشأ دقیقی برای انواع هنرهای کنشگری که امروزه می‌بینیم مشخص کنیم. لیپارد، فلشین و دیگران در نوشته‌هایی درباره هنر کنشگر، گرایش‌های کنشگر در هنرهای تجسمی را شناسایی کرده‌اند که به دهه 1960 باز می‌گردد، به‌ویژه در هنر مفهومی و پرفورمنس، و در آثار هنرمندانی در ایالات متحده که در جنبش‌های حقوق مدنی و ضد جنگ شرکت کرده‌اند. به‌جای تلاش برای تعیین منبع خاص یا تعریف دقیق هنر کنشگر، کنشگری را به عنوان یکی از چندین ویژگی مهم هنر در اواسط تا اواخر قرن بیستم در نظر گرفته‌اند. با این حال، برای اهداف این مقدمه، از دهه 1980 به عنوان یک دهه کلیدی برای زمینه‌مندی کنشگری هنری در قرن بیست و یکم شروع می‌کنیم.

در طول دهه 1980، یعنی زمان تغییرات عمیق سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در سراسر جهان، تعدادی از پروژه‌ها و انجمن‌های جمعی برای هنرمندان متعهد اجتماعی توسعه یافتند: اولین بحران مالی جهانی معاصر، جنبش ضد آپارتاید در آفریقای جنوبی، و بحران جهانی ایدز. همانطور که گریگوری شولت در مقاله خود برای این کتاب به ما یادآوری می‌کند، در سال 1980 لیپارد و همکاران هنرمندش در نیویورک "آرشیو هنرهای دغدغه مند اجتماعی" را تحت نظارت جمعی مستندات و توزیع هنر سیاسی خود (PAD/D) راه اندازی کردند. در پاسخ به اپیدمی ایدز و جنگ‌های فرهنگی دهه 1980، هنرمندان در ائتلاف ایدز برای رها کردن قدرت (ACT UP)³⁷ شرکت کردند، سازمانی که در سال 1987 تأسیس شد و هنرهای تجسمی و اجرا را محور کمپین‌های کنش سیاسی خود قرار داد که معروف‌ترین آن پوستر سکوت = مرگ بود. در سال 1989، شاخه‌ای از ACT UP معروف به گرن فری³⁸ یک کمپین پوستر اتوبوس را در شهر نیویورک با عنوان «بوسیدن نمی‌کشد، حرص و آز و بی‌تفاوتی می‌کشد» آغاز کرد.

گروه مفهومی هنرمند-کنشگر گروپ متریبال³⁹ (1979-1996)، که اعضای آن شامل جولی الت، فلیکس گونزالس-تورس، تیم رولینز، در میان بسیاری دیگر، در چندین نمایشگاه/مداخله مهم در گالری‌های نیویورک، به همه‌گیری ایدز پرداختند. از مجموعه نمایشگاه‌های دموکراسی آن («دموکراسی: ایدز و دموکراسی: مطالعه موردی 1988-1989») و «گاشمار ایدز»، 1989-1990. نویسنده و کیوریتور سم تورن گفت و گو را به عنوان محوری مرکزی در رویکرد منحصر به فرد گروپ متریبال برای پرداختن به مسائل اجتماعی معاصر معرفی می‌کند: «این هنر سیاسی بود که نه در مورد سیاست، نه در مورد نمایندگی یا گزارش، بلکه در مورد گفتگو بود و در هماهنگی با جامعه ساخته شد.» این تأکید بر هنر به عنوان ابزاری برای گفت و گو یا دیالوگ که چیز جدیدی در جهان هنر نبود، به آگاهی‌رسانی رویکردها و نظریه‌پردازی‌های هنر کنشگر تا قرن بیست و یکم ادامه خواهد داد.

بحران ایدز در نیویورک و اکنش‌های جمعی را از سوی گروه‌های هنرمند-کنشگر از پیشینه‌های مختلف برانگیخت. در سال 1991، گودزیلا: شبکه هنری آسیایی آمریکایی نمایشگاهی با عنوان «از بین بردن نامرئی: هنرمندان آسیایی و پاسیفیک ایسلندر به بحران ایدز پاسخ می‌دهند»⁴⁰ برگزار کرد. گودزیلا که در سال 1990 توسط کن چو، مارگو ماچیدا، یوگنی تسای به همراه دیگران تأسیس شد، به عنوان راهی برای هنرمندان آسیایی آمریکایی برای ایجاد همبستگی و مبارزه با نژادپرستی، جنسیت‌گرایی و همجنس‌گرا هراسی نهادی در دنیای هنر شکل گرفت. اعضای گودزیلا نمایشگاه‌ها را کیوریت می‌کردند، خبرنامه‌ای منتشر می‌کردند و در سال 1991 در درخواست از موزه هنر آمریکایی ویتنی برای حضور آسیایی‌ها در نمایشگاه‌ها و کارکنان خود موفق بودند.

کنش‌های گودزیلا نمونه‌ای از چیزی است که به عنوان نقد نهادی⁴¹ شناخته شده است. نقد نهادی که در دهه‌های 1970 و 1980 با آثار مفهومی هانس هاکه، دانیل بورن، میرل لادرمن اوکلس، لورین اوگریدی

AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP)³⁷

Gran Fury³⁸

Group Material³⁹

Dismantling Invisibility: Asian and Pacific Islander Artists Respond to the AIDS Crisis⁴⁰

Institutional critique⁴¹

و دیگران سرچشمه می‌گیرد، شیوه‌ای از هنر است که توجه را به ساختارها و فضاها (فیزیکی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی) که به یک اثر هنری ارزش اعطا می‌کند جلب کرده و به تحلیل انتقادی آن می‌پردازد. جمع‌های هنرمندانی مانند «گریلا گرلز»⁴²، «کریتیکال آرت آنسامبل»⁴³، «وخن کلاسور»⁴⁴ و «یس من»⁴⁵ اغلب مرزهای بین نقد نهادی و هنر کنشگر را محو می‌کنند. هنرمندان مرتبط با نقد نهادی، مانند هاکه و فریزر، به عنوان اعضای ائتلاف هنرمندان کارگری خلیج فارس⁴⁶، که از سال 2011 علیه اعمال ناعادلانه کار در گوگنهایم ابوظبی مبارزه کرده‌اند، همچنان در کمپین‌های فعال در دنیای هنر شرکت می‌کنند.

در خارج از ایالات متحده، گروه‌های هنرمندان و پروژه‌های مشارکتی نقش مهمی در جنبش‌های عدالت اجتماعی ایفا کردند. هنرمندان در همبستگی با جنبش ضد آپارتاید در آفریقای جنوبی و تشکیل گروه‌هایی برای ایجاد آثار و برپایی نمایشگاه‌ها، از جمله مدو آرت آنسامبل⁴⁷ در بوتسوانا (1978-1985) و گروه عکاسی آفریقای جنوبی افراپیکس⁴⁸ (1982-1991) کار کردند. در سنگال، جنبش هنر خیابانی جوانان Sét Sétal (در زبان وولوف به معنی «پاک باش/تمیز کن») برای بهبود شرایط شهری با تعمیر امکانات عمومی، نقاشی دیواری و خلق مجسمه‌های عمومی که به مسائل فقر، محیط زیست، سیاست و تاریخ سنگال می‌پردازد ظهور کرد.

میمنه فرهت، یکی از دست‌اندرکاران کتاب حاضر، کنشگری هنرمندان فلسطینی را در طول انتفاضه اول (1987-1993) و ظهور جنبش مقاومت بینش نو، که تأثیر عمیقی بر کنشگری هنری در منطقه داشت، شناسایی می‌کند. به شکل مشابه، هنرمندان در چین بازیگران اصلی اعتراضات علیه دنگ شیائوپینگ و حزب کمونیست چین بودند که در تابستان 1989 برگزار شد. در تلاش برای نمادسازی اهداف جنبش دانشجویی، گروهی از دانشجویان مجسمه‌سازی در آکادمی مرکزی هنرهای زیبا در پکن مجسمه‌ای به ارتفاع 11.3 متر با عنوان الهه دموکراسی و آزادی (که به عنوان الهه آزادی نیز شناخته می‌شود) خلق کردند. دانشجویان این مجسمه را که تنها در سه روز ساخته شد، در شامگاه 29 مه 1989 در میدان تیان‌آن‌من برپا کردند. این مجسمه توسط ارتش آزادی‌بخش خلق چین در 4 ژوئن 1989 هنگامی که ارتش در میدان تیان‌آن‌من جمع شد و با زور وحشیانه به اعتراض پایان داد، تخریب شد.

دهه 1990 مهم دیگری برای درک رابطه در حال تغییر بین هنر معاصر، نهاد‌های آن و جنبش‌های عدالت اجتماعی است. در طول دهه 1990، منتقدان و محققان شروع به شناخت هنر کنشگر به عنوان یک مقوله متمایز کردند و نهاد‌های هنری گنجاندن کنشگری در نمایشگاه‌های خود را آغازیدند. نمونه بارز یک نهاد هنری که کنشگری را در استراتژی نمایشگاه خود ادغام کرد، در دوسالانه ویتنی در سال 1993 رخ داد، زمانی که جان جی. هانارد⁴⁹، کیوریتور آن زمان فیلم و ویدیو در ویتنی، تصمیم گرفت

Guerrilla Girls⁴²

Critical Art Ensemble⁴³

WochenKlausur,⁴⁴

The Yes Men⁴⁵

Gulf Labor Artist Coalition⁴⁶

The Medu Art Ensemble⁴⁷

Afrapix⁴⁸

John G. Hanhardt⁴⁹

ویدیوی جرج هالیدی⁵⁰ در سال 1991 از ضرب و شتم رادنی کینگ توسط افسران پلیس لس آنجلس را به نمایش بگذارد. اگرچه هالیدی قصد نداشت این ویدیو به عنوان یک اثر هنری عمل کند، هانارد آن را در نمایشگاه گنجاند زیرا اهمیت آن را به عنوان "روشی جدید برای دیدن آنچه در اطراف ماست" تشخیص داد. در مصاحبه ای با لس آنجلس تایمز در سال 1993، هانارد استدلال کرد که نوار هالیدی پژواک همان چیزی است که بسیاری از هنرمندان دوسالانه انجام می دادند.

به گفته هانارد، ویدئوی هالیدی زمینه وسیع تری برای تفکر در مورد هنرمندان معاصری فراهم کرد که در آن زمان مرزهای رسانه های هنری را جابجا می کردند و به دنبال «درگیر شدن در یک گفتن عمومی» بودند. در حالیکه هانارد تصمیم کیوریتوریال خود مبنی بر گنجاندن ویدیوی هالیدی در نمایشگاه را "کنشگری" ننماید موقعیت ویدئو به عنوان شاهدهی از خشونت پلیس و نژادپرستی علیه سیاهپوستان (و اعتراضاتی که پس از تیرئه افسران پلیس حمله کننده به کینگ به راه افتاد) در کنار موقعیت موزه هنر به عنوان یک فضای ظاهرا "بی طرف" حاکی از آن است که هانارد به قول گونزالس-تورس می خواست نفوذ کند و ساختار قدرت که موزه نمادش بود را مختل کند.

گنجاندن فیلم رادنی کینگ توسط هانارد در یک نمایشگاه هنری، خود ویدیو را اگر نگوییم هنر دیداری، نوعی فرهنگ دیداری و کنشگری رسانه ای قاب می گیرد. در پاسخ به نقدهای پست مدرن در چندین رشته، گروهی از محققان در دهه 1990 که به سیاست بازنمایی و تجربه دیداری توجه داشتند، در اواخر قرن بیستم تفکر در مورد جنبه های بین رشته ای و فن آوری بیان دیداری را شروع کردند. در کتاب *مقدمه ای بر فرهنگ دیداری*، نیکلاس میرزوئف⁵¹، فرهنگ دیداری را به عنوان رشته ای تعریف می کند که «مربوط به رویدادهای دیداری است که در آن اطلاعات، معنا یا لذت توسط مصرف کننده در اتصال با فناوری دیداری جستجو می شود». فرهنگ دیداری در میان دیگر مشارکت کنندگان مهم در زمینه تاریخ هنر، مطالعات فیلم و رسانه، جامعه شناسی و مطالعات فرهنگی، راه هایی را که منتقدان و محققان در آن نقش هنرهای دیداری و تصاویر دیداری در جنبش های کنشگری را نظریه پردازی می کنند گسترش داد. میرزوئف رویکردهای انتقادی به فرهنگ دیداری در حال توسعه در دهه 1990 و کنشگری دیداری امروزی را مقایسه می کند:

در سال 1990، می توانستیم از فرهنگ دیداری برای نقد و مقابله با شیوه ای که در هنر، فیلم و رسانه های جمعی به تصویر کشیده می شدیم، استفاده کنیم. امروزه می توانیم فعالانه از فرهنگ دیداری برای ایجاد تصاویر جدید از خود، راه های جدید برای دیدن و دیده شدن و راه های جدید برای دیدن جهان استفاده کنیم. این کنشگری دیداری است.

دیدگاه میرزوئف در مورد استفاده متقاعدکننده از رسانه ها در کنشگری دیداری معاصر، مفهوم بروگوئرا از آرته اوتیل را منعکس می کند، زیرا کنشگری دیداری پتانسیل ارائه ضدروایت هایی را دارد که ممکن است دید مردم را تغییر دهد و به طور ضمنی، در جهان کنش کند.

⁵⁰ جرج هالیدی لوله کشی بود که از بالکن آپارتمانش شاهد ضرب و شتم وحشیانه چهار پلیس لس آنجلس نسبت به یک سیاهپوست، رادنی کینگ بود. هالیدی رویداد را در ویدئویی ضبط کرد و انتشارش تاثیر زیادی بر مبارزات نژادپرستی در آمریکا داشت. احتمالاً این اولین ویدئوی وایرال تاریخ است. م

در قرن بیست و یکم، هنر همچنان به عنوان وسیله‌ای اصلی برای پیشبرد جنبش‌های اجتماعی و سیاسی از وال استریت را اشغال کنید⁵² (2011) و جان سیاه‌پوستان مهم است⁵³ (2013) تا استندینگ راک⁵⁴ (2016) و این مکان را استعمارزدایی کنید⁵⁵ (2016) و غیره ادامه داده است. آنچه به عنوان یک جنبش اعتراضی علیه نابرابری اجتماعی و اقتصادی در پارک زوکتی شهر نیویورک آغاز شد، وال استریت را اشغال کنید (OWS) به سرعت به جنبش اشغال در ایالات متحده و جهان گسترش یافت. شعار OWS "ما 99٪ هستیم" به اختلاف درآمد گسترده در ایالات متحده بین 1٪ ثروتمند و بقیه جمعیت اشاره دارد. شولت خاطر نشان می‌کند که در طول OWS، کنشگران «تاکتیک‌های کنشگری هنری دهه‌های 1970 و 1980» را «دوباره کشف» کردند.

مشارکت هنرمندان در OWS به شکل ارگانیکی از نمایشگاه‌های بداهه و تئاتر چریکی به بیانیه‌های مفهومی در فضاها عمومی و آنلاین رشد کرد. یتس مک کی ادعا می‌کند که «اشغال به عنوان یک کلیت – به جای این یا آن پدیده در درون آن – با این فرض که حس خود از هنر چیست یا می‌تواند باشد را تجدید تصور می‌کنیم، می‌تواند خود به خودی خود یک پروژه هنری در نظر گرفته شود.» مشارکت هنرمندان OWS نیز به نقد نهادی تبدیل شد و خواستار انجام وظیفه نسبت به خدمت رسانی جهان هنر برای نخبگان یک درصدی شد. هنرمندان، خواستار برابری نژادی و اجتماعی بیشتر نه تنها در نمایش هنرمندان و آثار هنری، بلکه همچنین در کارمندان و ترکیب هیئت مدیره موزه‌ها نیز شدند. این کنشگری برای تغییر نهادی هنر تا امروز در جنبش‌هایی مانند *Liberate Tate*، *Change the Museum*، *Museums Are Not Neutral* و *Decolonize This Place* ادامه دارد.

این مکان را استعمارزدایی کنید، جنبشی مستقر در نیویورک که توسط جمع ام تی ال⁵⁶، از جمله هنرمندان امین حسین و نیتاشا دیلون، تسهیل شده است، «به دنبال مقاومت، آشفته‌گی، و بازپس‌گیری شهر است». حوزه‌های مقاومت شامل شورش بومیان، آزادی سیاهان، فلسطین آزاد، پورتوریکو آزاد، عدالت مهاجران، برچیدن نظام پدرسالاری و بسیاری موارد دیگر است. همانطور که توسط این مکان را استعمارزدایی کنید بیان شده است، آنها «هدفشان، پرورش سیاست استقلال، همبستگی، و کمک متقابل در یک افق بلندمدت و چند نسلی از استعمارزدایی، ضد سرمایه‌داری و آزادی فمینیستی است».

کنشگری آنها اغلب در موزه‌ها و نهادهای فرهنگی صورت می‌گیرد. برخی از نمونه‌ها عبارتند از تظاهرات در موزه تاریخ طبیعی آمریکا در شهر نیویورک که در سال 2016 آغاز شد. کنشگران تحت شعار "نام را تغییر دهید، حذف کنید، احترام بگذارید" خواستار تغییر نام روز کلمب به عنوان روز مردم بومی و حذف دائمی مجسمه اسب سوار تئودور روزولت شده‌اند که در آن بیست و ششمین رئیس جمهور ایالات متحده روی اسب نشسته است و دو مرد بدون پیراهن در کنارش ایستاده‌اند: یکی بومی آمریکایی و دیگری آمریکایی آفریقایی تبار. در سال 2018، این مکان را استعمارزدایی کنید از موزه

Occupy Wall Street⁵²

Black Lives Matter⁵³

Standing Rock #NoDAPL⁵⁴

Decolonize This Place⁵⁵

MTL Collective⁵⁶

هنر ویتنی خواستار برکناری نایب رئیس هیئت مدیره موزه، وارن بی. کندرز⁵⁷ شد. کندرز مالک زافاری لند⁵⁸، تولید کننده تجهیزات نظامی و انتظامی است که نارنجک های گاز اشک آور که علیه مهاجران در مرز ایالات متحده و مکزیک استفاده می شد را تهیه می کرد.

هنر همچنان نقش مهمی در جلب آگاهی برای برابری نژادی و عدالت برای سیاه پوستان و جمعیت های بومی ایفا می کند. جان سیاهان مهم است (BLM) که توسط آلیسیا گارزا، پاتریس کالورز و اوپال تومتی تأسیس شد، یک "پروژه ایجاد اراده سیاسی و جنبش با محوریت سیاهپوستان" است در پاسخ به تبرئه جورج زیمرمن، مردی که تریوون مارتین هفده ساله غیر مسلح را در سال 2013 به ضرب گلوله کشت. به قول خودشان، BLM یک «مداخله ایدئولوژیک و سیاسی در دنیایی است که جان سیاهپوستان به طور سیستماتیک و عمدی هدف مرگ قرار می گیرند. این تاییدی است بر انسانیت سیاهپوستان، کمک های ما به جامعه، و تاب آوری ما در برابر ظلم مرگبار.»

جنبش اجتماعی ای که در سال 2013 در ایالات متحده آغاز شد، اکنون دارای چهل بخش در سراسر جهان است که به مبارزه با نژادپرستی و خشونت علیه سیاهپوستان، به ویژه در قالب خشونت پلیس اختصاص دارد. گسترش هنر و آنچه که نماد و نشان دهنده آن است جزء لاینفک BLM بوده و اشکال مختلفی به خود گرفته است، از نقاشی های دیواری اجتماعی که نشان دهنده سیاهپوستان کشته شده توسط پلیس مانند جورج فلویید و برونا تیلور، تا تخریب یادمان های نژادپرستانه که تاجران برده ها و سرداران کنفدراسیون ها را گرامی می داشتند. هنر محل مقاومت بوده و ادامه می دهد که باشد.

از سال 2016، اعضای استندینگ راک⁵⁹ و دیگر جوامع بومی آمریکایی، کنشی را برای توقف ساخت خط لوله دسترسی داکوتا (DAPL) شرکای انتقال انرژی، خط لوله ای که از میان دفنگاه های باستانی و مکان های میراث فرهنگی از غرب داکوتای شمالی به ایلینوی جنوبی می گذرد، سازماندهی کردند. کمپین مردمی با هشتگ #NoDAPL در رسانه های اجتماعی پخش شد و پوسترها، آگهی ها، بنرها، هنرهای خیابانی و ویدیوهای متعددی را برانگیخت. یکی از این کمپین ها، پروژه سپر آینه، که توسط هنرمند کانویا هانسکا لاگر⁶⁰ در سال 2016 خلق شد، برای حمایت از حفاظت از آبی که DAPL تهدید به نابودی آن بود، آغاز شد. لاگر از هنر به عنوان ظرفی برای ارتباط و فراخوانی برای کنش استفاده کرد.

او یک ویدیوی آموزشی خلق کرد که در رسانه های اجتماعی به اشتراک گذاشته شد و آشکارا از دیگران دعوت کرد تا سپرهای آینه ای از مواد در دسترس بسازند. بیش از هزار سپر آینه ای به اردوگاه اوستی ساکوین⁶¹ در نزدیکی استندینگ راک، داکوتای شمالی فرستاده شد و در آنجا توسط محافظان آب در اقدامات خط مقدم علیه DAPL استفاده شد. انعکاس آینه، ستمگران را وادار می کند تا به بازتاب خود نگاه کنند، پیامدهای آزار و آسیبی که ایجاد می کنند را ببینند و به آنها یادآوری کند که در هر دو طرف

Warren B. Kanders⁵⁷

Safariland⁵⁸

Standing Rock Indian Reservation⁵⁹

Cannupa Hanska Luger⁶⁰

Oceti Sakowin Camp⁶¹

خط انسان‌ها هستند. سپرهای آینده‌ای همچنان در سرتاسر جهان تولید می‌شوند و در خط مقدم کنش‌ها از جمله جان‌سیاهان مهم است مورد استفاده قرار می‌گیرند.

مانند این نمونه‌ها و بسیاری از نمونه‌های دیگر، هنرمندان و کنشگران «تصاویر جدید، راه‌های جدید برای دیدن و دیده شدن» و راه‌های جدیدی برای کنش در جهان خلق کرده‌اند.

رهنمودهایی برای آینده

وضعیت کنشگری هنری امروز چگونه است؟ و به کجا می‌رود؟ ویژگی‌های کلیدی کنشگری هنری - همکاری، اجتماع، مشارکت - ثابت می‌ماند. شاید در نتیجه، دخالت فزاینده هنر در همه ابعاد اجتماعی، فرهنگی و سیاسی وجود داشته باشد. این به نوبه خود بر مرزهای بین هنر و سیاست گذاری تأثیر گذاشته و باعث می‌شود که خطوط بین این دو کمتر سخت و مشخص شود. به عنوان مثال، هنرمند آنتونی رومرو⁶² از طریق همکاری بین هنرمندان و ادارات شهری مانند برنامه رزیدنسی هنرمند در بوستون، با دفتر توسعه مهاجران شهردار برای رسیدگی به بحران مسکن مهاجران در بوستون کار کرد. رومرو این اثر سیاسی و عدالت‌خواهانه را پروژه‌ای خلاقانه می‌بیند که در درون پرفورمنس قرار دارد. برای رومرو، خلاقه «فضایی است که از آن جهان‌های جایگزین را به وجود می‌آوریم». ارتقا خلاقه به عنوان ابزاری برای تغییرات اجتماعی و سیاسی، به عنوان یک موضوع مهم در هنر کنشگر معاصر ظاهر می‌شود.

قلمرو عمومی همچنان محل غالب هنر کنشگر است، اگرچه این حوزه روز به روز در حال گسترش است تا فناوری‌های جدید، دنیای آنلاین و رسانه‌های اجتماعی به عنوان اشکال فضای عمومی را شامل شوند. این امر پیامدهایی بر مفهوم زمان و گرایش هنر کنشگر به سمت مکان ویژگی و زودگذر بودن دارد. اکنون، در عصر نوآوری سریع فناوری، مداخلات هنری نیازمند سرعت و چابکی است که شاید به اندازه قبل حیاتی نبود. تانیا بروگوئرا با اشاره به غیرقابل استفاده بودن آثار مکان ویژه و همچنین پرداختن به فوریت‌های سیاسی، از عبارت «هنر خاص زمان‌بندی سیاسی» برای توصیف آثار هنری پویای سیاسی استفاده می‌کند که با مبارزات علیه رژیم‌ها و سیاست‌های اقتدارگرا همگام هستند. این مفهوم با چندین مقاله موجود در این جلد طنین انداز می‌شود اگر چه اینچنین توصیف نمی‌شوند. Ana María Reyes، Thanavi Chotpradit و Nomusa Makhubu به ترتیب مداخلات هنری در کلمبیا، تایلند و آفریقای جنوبی را تحلیل می‌کنند که با مفهوم بروگوئرا از آثار هنری خاص زمان‌بندی سیاسی شباهت دارند.

در سرتاسر جهان، کنشگران همچنان از اعتراض، نافرمانی مدنی و مداخلات برای مبارزه با دولت‌های سرکوبگر استفاده می‌کنند و خواهان اصلاحات سیاسی هستند. با این حال، همانطور که کلر بیشاپ اشاره می‌کند، مشکلی در صادرات اصطلاحات آمریکای شمالی به سایر مناطق جغرافیایی وجود دارد. در حالی که دموکراسی‌های لیبرال اروپایی و آمریکای شمالی ممکن است از اصطلاح «کنشگر» برای توصیف کسانی استفاده کنند که از اقداماتی برای کمک به تغییرات سیاسی و اجتماعی حمایت می‌کنند، در رژیم‌های استبدادی این افراد «دگراندیش/ناراضی»⁶³ نامیده می‌شوند. برای ناراضیانی که تحت

Anthony Romero⁶²

dissidents⁶³

حکومت‌های سرکوبگر زندگی می‌کنند، کنش‌های آنها سفارشی یا دعوتی نیست، بلکه «خودآغازگر» هستند و از «اضطراب، سرخوردگی و جسارت» سرچشمه می‌گیرند. این دیالکتیک بین کنشگرایی و دگراندیشی/نارضایتی به عنوان یکی دیگر از موضوعات مهم در هنر کنشگر معاصر ظاهر می‌شود.

یکی دیگر از موضوعات کلیدی تاکید روزافزون و به رسمیت شناختن آن بر مراقبت و همدلی به عنوان کنشگرایی است. محققان و هنرمندان از سراسر جهان در جمع‌آوری داستان‌ها و دیدگاه‌ها از طیف گسترده‌ای از صداها به حاشیه رانده شده و نادیده گرفته شده سرمایه‌گذاری می‌کنند و نشان می‌دهند که هنر می‌تواند در باز کردن گفتگو، تأمل و تقویت روابط امری اساسی باشد. در این راستا، هنرمند را می‌توان به عنوان سازمان‌دهنده، همکار و آغازگر در نظر گرفت. برخاسته از این اقدام سازمان‌دهی و جمع‌آوری، میل به مستندسازی و ساختن آرشیو، شاید یکی از میراث‌های PADD/D است. به عنوان مثال، در این کتاب، دیوید گیر و اندی کمبل توصیف کرده و نشان می‌دهند که چگونه آرشیوهای عکاسی و کیوریتوریال به ترتیب می‌توانند افراد به حاشیه رانده شده مبتلا و در حال زندگی با ایدز را توانمند کنند.

خوانندگان همپوشانی بسیاری از موضوعات و مسائل را در میان مقالات مختلف این کتاب کشف خواهند کرد. ادیتورها برای برجسته کردن مواردی از دغدغه‌ها و خطوط تحقیق مشترک در تلاقی هنر و کنشگری امروز، بیست و سه مقاله را در چهار بخش دسته‌بندی کرده‌اند. هر یک از این چهار بخش دارای یک مقدمه کوتاه است که زمینه و منطق گروه بندی مقالات را ارائه می‌دهد. بخش اول، فضای عمومی و اعتراض، شامل شش مقاله است که بر مکان‌های عمومی به عنوان مکان‌های مقاومت و اعتراض، اقدام مدنی و نافرمانی تمرکز دارد. از ایالات متحده گرفته تا چین و تایلند، مجارستان تا خاورمیانه، مقالاتی در مورد هنرمندان و آثار هنری که فضای عمومی را به عنوان محل اعتراض بسیج می‌کنند و از رسانه‌ها به عنوان منبع اصلی ارتباط و انتشار استفاده می‌کنند، متمرکز است.

بخش دوم، جنسیت و حق حاکمیت دیداری، پنج مقاله را گروه‌بندی می‌کند که در اشکال ستمگری که زنان، مردم بومی و افرادی که LGBTQI+ معرفی می‌شوند، تلاقی دارند می‌پردازد. ایده حق حاکمیت به مثابه کنش مستقیم و مبتنی بر چارچوبی مفید برای اندیشیدن به عمل هنری به عنوان وسیله‌ای برای تغییر اجتماعی فراهم می‌کند. در اینجا، ما مفهوم حق حاکمیت را به طور گسترده‌تری برای افراد جوامع حاشیه‌نشین به کار برده‌ایم تا پیامدهای کنشگری هنری آنها را مورد توجه قرار دهیم.

بخش بعدی، عدالت نژادی و ترمیمی، شش مقاله را گرد هم می‌آورد. هنرمندان-کنشگران به دنبال از بین بردن نژادپرستی ساختاری هستند و این واقعیت که جوامع ما حول سیستم‌هایی ساخته شده‌اند که طرد می‌کنند، منزوی می‌کنند و تبعیض قائل می‌شوند را روشن می‌کنند. این بخش راه‌های متعدد آنها را برجسته می‌سازد. مقالات در تمرکزشان بر توانایی هنر در تبدیل شدن به ابزاری برای بازتاب، ترمیم و دگرگونی شباهت‌هایی دارند.

و در نهایت، مراقبت از جامعه و حمایت، شش مقاله را با هم متحد می‌کند که در تأکید آنها بر این که چگونه کنشگری هنری مستلزم تعهد عمیق به توجه به یک موضوع خاص و تأثیر آن بر جامعه است، شباهت‌هایی مشترک دارند. هنرمندان، مورخان هنر و کیوریتورها در این بخش، استراتژی‌ها و چارچوب‌هایی حول مفاهیم مراقبت و حمایت که هنرمندان برای مبارزه با بی‌عدالتی‌های سیستمی استفاده کرده‌اند را برجسته می‌کنند.

کنشگران-هنرمندان برجسته شده در این کتاب به دنبال پرداختن به مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی از طریق هنر هستند تا خلاقیت‌های جدیدی را برای تحقق راه حل‌ها خلق کنند. اگرچه مقالات برای تسهیل ارتباطات موضوعی خاص گروه بندی شده‌اند، رشته‌های متعدد و متنوعی مقالات را به هم گره می‌زند. علاوه بر این، مقالات هر بخش به تنهایی به عنوان مطالعات مستقل و متمرکز در مورد هنرمندان یا پروژه‌های هنری خاص هستند. خوانندگان تشویق می‌شوند تا ارتباطات معنی داری بیابند و از کتاب به روش‌هایی استفاده کنند که به بهترین وجه نیازهای آموزشی و حرفه‌ای خودشان را برآورده کند.

انقلاب در بینش

در مقدمه کتابش *هنر در ذهن من: سیاست‌های تصویری*⁶⁴، بل هوکس⁶⁵ در سال 1995 می‌نویسد:

امیدوارم مقالاتی که در اینجا گنجانده شده است، در پیوند با کار دیگر منتقدان مترقی، به عنوان کنش‌های مقاومت انتقادی که فعالانه تغییر را در سیاست دیداری موجود معرفی می‌کنند باشند. همانگونه که به طرز انتقادی راه‌های جدیدی را برای تفکر و نوشتن درباره هنرهای تجسمی تصور می‌کنیم، همانگونه که فضاهایی را برای گفت‌وگو در فراسوی مرزها ایجاد می‌کنیم، درگیر فرآیند تحول فرهنگی می‌شویم که در نهایت انقلابی در بینش ایجاد می‌کند.

در این گزاره، هوکس نوشته انتقادی خود را به عنوان شکلی از کنشگری در نظر می‌گیرد. برای هوکس، نوشتن و تدریس می‌تواند به عنوان «کاتالیزور دگرگونی» عمل کند، درست مانند آثار هنری که او در کتاب به آن پرداخته است. مانند هوکس، امیدواریم پروژه‌ها، هنرمندان، بحث‌ها و مضامین ارائه‌شده در اینجا به «انقلابی در بینش» برای خوانندگان کمک کند، خواه آن‌ها صرفاً کنجکاو باشند که چگونه هنر می‌تواند به عنوان ابزاری برای کنشگری عمل کند یا در حال حاضر درگیر هنر به عنوان شکلی از کنشگری هستند.

هنگامی که هوکس *هنر در ذهن من* را در سال 1995 منتشر کرد، اصطلاح "هنر کنشگری" برای حدود پانزده سال بخشی از فرهنگ دنیای هنر بود. از آن زمان، هنرمندان و محققان راه‌های جدیدی را برای طبقه‌بندی برخی از شیوه‌ها یا پروژه‌ها در چارچوب‌های مشارکتی، گفتگویی و در موقعیت عمومی ابداع کرده‌اند. هنر کنشگر تاکتیک‌هایی از رسانه‌ها و منابع مختلف استفاده می‌کند و این امر آن را به یکی از بین‌رشته‌ای‌ترین اشکال هنر امروزی تبدیل می‌کند. بین رشته‌ای بودن و دامنه وسیع هنر کنشگر نیز در اصطلاحات مختلفی که برای تعریف آن استفاده می‌شود، منعکس می‌گردد مانند هنر به‌عنوان عمل اجتماعی، هنر گفت‌وگویی، هنر درگیر اجتماعی، هنر مشارکتی، هنر کنشگرایی و غیره. این اصطلاحات گوناگون، گفتگو را در مورد امکانات و محدودیت‌های هنر به عنوان وسیله‌ای برای تغییر اجتماعی گسترش داده و غنی کرده است.

هنرمندان در این کتاب با قاب بندی کنشگری خود به عنوان هنر و هنر خود به عنوان کنشگری، ایده‌های ما را در مورد اینکه چگونه هنر به تجربه انسانی کمک می‌کند و احتمالاً آن را تغییر می‌دهد، گسترش

*Art on My Mind: Visual Politics*⁶⁴

Bell Hooks⁶⁵

می‌دهند. زوئه چارلتون و تیم داود در مقاله خود برای این کتاب، دلیل روشنی برای موقعیت منحصر به فرد هنرمندان در جامعه ارائه می‌دهند:

هنرمندان صاحب فضاهای بی‌نهایت خلاقیت هستند - فضایی سیاسی شده. نیروهای بیرونی تلاش می‌کنند تا از طریق رسانه، آموزش و سرمایه داری ادعای فضاهای خلاقانه ما را داشته باشند. برای یک هنرمند، خود کنش به دنبال ایده‌های خود رفتن در میان ناهنجارها، یک قدرت برتر است. برای یک هنرمند شهروند، این پیگیری با مردمی فراتر از خودشان پیوند دارد تا در گفتگوها و تغییر فضاهای اجتماعی مشارکت داشته باشند.

این کتاب به عنوان فضایی برای گروهی بین‌المللی از دانشمندان برجسته و نوظهور، هنرمندان، کیوریتورها و متخصصان موزه‌ای عمل می‌کند تا تخصص خود را به اشتراک بگذارند و در مورد روش‌هایی که هنر نقش مهمی در جنبش‌های اجتماعی و سیاسی داشته و دارد تأمل کنند. به عنوان مورخان هنر و مدرسین، ما این لحظه در تاریخ را می‌بینیم که توسط یک بیماری همه گیر جهانی، تسریع تغییرات آب و هوایی، خشونت اجتماعی و سیاسی و ... شکل گرفته است، جمع آوری آخرین تحقیقات، تحلیل‌ها و بحث‌ها در تلاقی هنر و کنشگری از منظر جهانی حیاتی است. با گردآوری بینش‌های هنرمندان و دانش‌پژوهان شهروند قرن بیست و یکم در یک جلد، امیدواریم که این کتاب الهام‌بخش گفت‌وگوی آینده بین هنرمندان، جوامع و جنبش‌های عدالت اجتماعی باشد و منجر به جهت‌گیری‌های جدید برای پژوهش، عمل و همکاری شود.