صفحات ۴۸-۵۳
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره ۴، شماره ۱۰، بهار۱۴۰۲

نقش هنرمند در جامعهٔ امروز*

کارل آندره، هانس هاکه ، سیندی نِمسِر و جان پِررو**

ترجمه و تلخیص: سامان طاهری*** [۱]

۱. کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

گردهمایی در باب «نقش هنرمند در جامعهٔ امروز» در ۲۹ آوریل ۱۹۷۳ در چارچوب جشنواره هنرهای معاصر که توسط موزهٔ هنر یادبود آلن کالج اوبرلین[۱] ترتیب داده شده بود، برگزار گردید. هدف از برگزاری این همایش، بحث در مورد برخی سوالاتْ دربارهٔ این موضوع به هنگام بود. پروفسور آتنا تاچا اسپیر[۲] ، سرپرستِ سابق هنر مدرن در اوبرلین که برگزارکنندهٔ جشنواره و ناظرِ همایش بود، برخی از این سوالات را در مقدمه‌ای که در دفترچهٔ جشنواره منتشر شده بود [اطلاعیهٔ AMAM، بهار ۱۹۷۳]، بیان کرد:«هنرمندان برای پر کردن شکافِ بین آثارشان و عموم مردم چه می‌توانند انجام دهند؟ چگونه می‌توانند هنر خود را قابل دسترس‌تر کنند (بدون تغییر آن)؟ هنرمندان چگونه می‌توانند قیمتِ آثارِ هنری خود را برای افراد کم درآمد تعدیل کنند؟ منتقدان چه کاری می‌توانند انجام دهند تا هنر معاصر را با بیانی ساده‌تر تفسیر کنند و مخاطب خود را افزایش دهند؟ شرکت‌کنندگانِ مدعو برای شرکت در همایش، هنرمندان کارل آندره و هانس هاکه و منتقدان هنری سیندی نِمسِر و جان پِررو بودند. اظهارات آنان به شرح زیر بود:

کارل آندره:

ماتریالیسم دیالکتیی بازتولیدِ جنسی تاریخ است.

ایده آلیسم در تمام اشکالِ بی‌شمارش، بازتولید غیرجنسی تاریخ است. نقصِ آثارِ حاضرآمادهٔ دوشان این است که یک محصول صنعتی را با انقطاع از خاستگاهش در صنایع دستی طبقهٔ کارگر صورت آرمانی می‌بخشد و آن را به مثابهٔ نشانِ افتخارِ مکرِ بورژوازی به شمار می‌آورد. حاضرِ آمادهٔ یک محصول صنعتی به مثابهٔ ارزش مبادله‌ای خالص است.

خطای مجموعه آثارِ یکسان[۳] دوشان این است که به جایِ فراهم کردنِ تِز برای ظهور در تولید دیالکتیکی یک شیءِ هنریِ جدید و متفاوت، همتاسازیِ ایده‌آل و غیرجنسی خود را میسر می‌سازد. اثرِ همسان به مثابهٔ یک شیءِ جدید برایِ مصرفِ انبوه تبلیغ می‌شود، در حالی که

The Role of the Artist in Today's Society*
Carl Andre , Hans Haacke, Cindy Nemser, John Perreault **
Samantaheri76@yahoo.com***

در واقع، یک شیء جدید از تولید انبوه است که تنها برای مصرف بورژوازی مناسب است. دادائیسم دوشان چیزی نیست جز جایگزینی ارزش مبادله‌ای به جای ارزش تولیدی در هنر. هنر دوشان، هنرِ تثبیتِ ارزش‌های طبقهٔ بورژوازی است. آثارِ حاضر آماده و یکسانِ دوشان تحقیر روابط طبقهٔ کارگر در رابطه با تولید است. [به بیانِ دقیق‌تر] این آثار در پی صورت آرمانی بخشیدن به روابط بورژوایی در رابطه با تولید و مصرف هستند. نانی که بر میز بورژوازی قرار دارد، نمونهٔ نخستینِ تمام حاضر آماده‌ها است. گمان می‌رود که [آن نان] با زرنگیِ بورژوازی از وضعیت طبیعی خلاصی یافته و با حق الهی تنها به مصرف بورژوایی درآمده است.

هانس هاکه:

این فرض که هنرمندان، انسان‌دوست هستند افسانه‌ای زیبا اما خطرناک است. تجربه نشان می‌دهد که هنرمندان بهتر از افراد دیگر نیستند. آن‌ها، مانند دیگران، به عنوان صاحب‌خانه به استثمار مستأجران خود می‌پردازند. آن‌ها به اندازهٔ دیگران چیزها و ایده‌ها را از بین می‌برند؛ آنان شاید حتی بیش از دیگران نگرانِ حرفهٔ خود هستند. هنگامی که بین سود پولی و حقیقتِ ایده‌های حرفه‌ای انتخابی وجود داشته باشد، نسبت هنرمندانی که حساب بانکی را انتخاب می کنند نیز تفاوت قابل توجهی با دیگران ندارد. انگارهٔ هنرمند به عنوان یک کشیش یا قدیس، یادگاری ارزشمند از رمانتیسیسم قرن نوزدهم است. چنین نگاهی، فضایی را ایجاد می‌کند که تحلیل‌کردن موقعیت اقتصادی هنرمند و نقشی که او در روبنای جامعه ایفا می کند، یک هتک حرمت به حساب می‌آید.

باید گفت این فرض که هنر و به ویژه هنر به اصطلاح پیشرو[۴] ، بنا به تعریف چیزی است که ارزش اخلاقی بالایی دارد نیز اشتباه است. اعلان ارزشِ فی نفسه برای هنر، دیدگاهِ انتقادی را تقویت نمی‌کند. هنر به اصطلاح پیشرو، مانند هنرِ مقبول، بخشی از روبنای جامعه است و صرفاً به این دلیل که ممکن است موقتاً طرد شود، شایستهٔ انقلابی نامیده شدن نیست .

آن‌چه گفتم ترویجِ هنر، مؤسسات درگیر در این امر و افراد مرتبط با این مؤسسات را دربر می‌گیرد. این گفته برای مدارس، موزه‌ها، گالری‌ها، دلالان هنری، منتقدان، [و] به طور خلاصه برای همهٔ کسانی که به نوعی با توزیع اطلاعات و اظهار نظر دربارهٔ این محصولات عجیب و غریب به نام «هنر» ارتباط دارند، صادق است. تمام «سندرم هنر» بخشی از روبنای جامعه است و تا حد زیادی وضعیت سیاسی، فکری و اقتصادیِ هر جامعه‌ای را منعکس می‌کند.

به ما گفته می‌شود که تولید انبوه اشیاء هنری، وسیله‌ای برای عمومی‌سازیِ هنر[۵] یا دسترسی تعداد بیشتری از مردم به هنر است. من خودم تا چند سال پیش به این [سخن] اعتقاد داشتم. متوجه شدم که حداقل آن طور که تا کنون با این مفهوم دست و پنجه نرم شده است، در واقع برداشت نادرستی بوده است. اگرچه تکثیر آثار هنری اسطورهٔ شیء منحصربه-فرد و مورد ستایش را تضعیف کرده است، اما به نظر می‌رسد که بیشتر به گشودنِ بازارهای جدید مربوط می‌شود تا به گشودنِ بابِ دموکراسی. برای دریافت پیام یک اثر هنری، چه پیامِ مورد نظر هنرمند، چه پیامی که به دلیل مشارکتِ اجتناب‌ناپذیر در روبنا دارد، لازم نیست تا کسی اثر را تصاحب کند. هر دو پیام تا زمانی که اثر در دسترس عموم باشد، قابل استفاده است. این نکته‌ای است که نوربرت وینر[۶] در کتاب استفادهٔ انسانی از انسان‌ها[۷] به زیبایی بیان کرده است و می‌گوید لذت بردن و دریافت اطلاعات از یک اثر هنری، به داشتن آن وابسته نیست. برای مثال، هیچ یک از ما صاحب یک تاتلین، یک موندریان یا یک دوشان نیستیم و همچنان این آثار می‌توانند همان قدر برای ما مفاهیم را بازگو کنند که به کسانی که اثری در خانه دارند یا بر آن در موزه نظارت می‌کنند.

موضوع دیگری که در متن آتنا اسپیر مطرح شد، این پیشنهاد بود که هنرمندان به عنوان یک گروه ضعیف از نظر اقتصادی و در نتیجه از نظر سیاسی در جامعه، باید اتحادیه تشکیل دهند تا نفوذ داشته باشند و بتوانند رویه و آرمان خود را بر نظام توزیع هنر تحمیل کنند. در کل، من با چنین ایده‌ای موافقم. این یکی از دلایلی بود که من و تعدادی دیگر از هنرمندان در فعالیت‌های ائتلاف فعالان هنری که اکنون از بین رفته است، شرکت کردیم. متأسفانه، باید دوباره به این فرایندِ ناامیدکننده تن می‌دادم تا نکته‌ای را یاد بگیرم. متوجه شدم که هنرمندان غربیِ (من نمی‌دانم در جاهای دیگرِ[جهان] چگونه است) ظاهراً آرایش روانی‌ای دارند که به‌خودی‌خود بسیار رقابتی است و یک تلاش گروهی سازمان‌یافته، محکوم به خلاصه شدن در امری کوتاه مدت است. مهم نیست که چقدر تلاش می‌کنید تا بر ذاتِ فردی غلبه کنید؛ آن شخص ذات خود را رها نمی‌کند – در واقع، نمی‌تواند که چنین کند. من نسبت به امکان گردآوری چنین گروهی از افراد بسیار خودمحور در یک اتحادیه، هر چقدر هم که مطلوب باشد، بسیار تردید دارم. اتحادیه تنها زمانی می‌تواند مؤثر باشد که به خاطر قدرت حاصل از همبستگی، نفس خود را فراموش کنید. یکی دیگر از جنبه‌های دردسرساز که بیشتر رنگ و بویِ عقیدتی دارد[۸]، این است: در اتحاد کارگران هنر (و در مورد هر گروه هنرمندانی که من شنیده‌ام، صدق می‌کند) به ندرت، انسجام کافی از ایده‌ها وجود داشت. آن‌چه را یکی می‌خواهد، دیگری به شدت به آن معترض است. به عنوان مثال، یکی می‌خواهد موزه‌ها را نابود کند، دیگری می‌خواهد آن‌ها را اصلاح کند یا می‌خواهد از موزه‌ها آن طور که هستند برای اهداف هنری خود استفاده کند و سومی صرفاً سهمی از آنِ

نقش هنرمند در جامعهٔ امروز

خود می‌خواهد. این مواضع از هر دو طرف انحصاری هستند. در چنین شرایطی چه می‌توان کرد؟ تنها چیزی که می‌توانم پیشنهاد کنم (اکنون به روش‌های خاصی این نکته را در کارم انجام می‌دهم) ایجاد فضایی انتقادی است، نگرشی که مقدمات کل پدیدهٔ هنر را در تمام جنبه‌های آن زیر سؤال می‌برد. چرا هنر ساخته می‌شود؟ چه نوع هنری تولید می‌شود؟ توسط چه کسی؟ در چه شرایطی؟ برای چه مخاطبی؟ در واقع چه کسی از آن استفاده می‌کند؟ برای چه هدفی و در چه زمینه‌ای؟

جان پِررو:

حتی هَنر بد از بمب‌های خوب بهتر است.

همان طور که می‌دانیم، هنر کاملاً وابسته به نظام هنری‌ای است که از موزه‌ها و گالری‌ها، منتقدان، مورخان هنر، موزه‌داران، مجموعه‌داران، فروشندگان، مدارس هنری، بخش‌های هنری دانشگاه و تعدادی از هنرمندان تشکیل شده است. این نظام هنری است که هنر را تعریف می‌کند، آن را ارج می‌نهد، قیمت‌گذاری می‌کند، می‌خرد و می‌فروشد، درباره‌اش بحث می‌کند، به آن اهمیت می‌دهد و در نهایت تمام آن یا حداقل بخشی از آن را حفظ می‌کند.

نظام هنری نیز به نوبهٔ خود کاملاً به نظام اقتصادیِ سرمایه‌داری بزرگ‌تر وابسته است. یعنی به خیریه، آرمان گرایی، استثمار اقتصادی، حماقت، هوش، آرزوی مرگ یا نیاز به آمرزش گناه با ارضاء هنری کسانی که سرمایهٔ مازاد دارند. هیچ راهی وجود ندارد که هنر مستقل از هر نظام اجتماعی باشد و همچنان هنر باشد. هنر زمانی به کلیسا و سپس به دولت وابسته بود. طبق انتظار، در آمریکا، آلمان و ژاپن هنر به معاملات تجاریِ هنگفت وابسته است. اگر کسی به]اندیشهٔ[چپ گرایش داشته باشد، این وابستگی به معاملات تجاریِ هنگفت را وابستگی به خون فقرا و استثمارشدگان خواهد دید. از سوی دیگر، شاید بتوان گفت هر دلاری که برای هنر خرج می‌شود، یک دلار از سهم بمب کم‌تر خواهد کرد و برای آن هزینه نخواهد شد. حتی هنر بد از بمب‌های خوب بهتر است. صنعت هنر، صنعت مطلوب در عصر پساصنعتی است.

هنر در آمریکا صنعت میلیاردَ دلاری است و هنرمند بهانهٔ این صنعت است. صنعت هنر شامل تمام جنبه‌های سودآور نظام هنری می‌شود. صنعت هنر همچنین شامل محرک‌های هنری، شرکت‌های بیمه، مرمت‌کنندگان هنر، دانشجویان هنر، قاب‌سازان، نجاران و لوله‌کش‌ها (غالباً هنرمندان شغل دوم دارند) که خانه‌ها را تعمیر می‌کنند و کل صنعت عرضه‌کنندهٔ هنر می‌شود. بنابراین، یکی از کارهایی که هنرمند در جامعهٔ ما انجام می‌دهد ایجاد اشتغال است، بنابراین به گردش پول و کاهش بیکاری کمک می‌کند. صنعت هنر یک صنعت مطلوب در عصر پساصنعتی است. از منابع بسیار کمی استفاده می‌کند و نیاز به صرف زمان و انرژی زیاد با نتیجه کم دارد.

هنر چیزی برای زندگی به مردم عرضه می‌کند. این فرصت را به شاعران می‌دهد که منتقدانِ هنری شوند و بنابراین از کار کردن اجتناب کنند.

مُد و تب هنر سبب ایجاد اشباع هنری شده است.

گاهی اوقات، نگران چیزی هستم که آن را «اشباعِ هنر» می‌نامیم. ما همچنان بار سنگین شاهکارهای گذشته را بر دوش داریم و اکنون به دلیل تب و تابِ هنر، میلیون‌ها نفر به مدارس هنری می‌روند، فکر می‌کنند که هنرمند هستند، برای شغل معلمی رقابت می‌کنند و در گالری‌های هنری آثار خود را نمایش می‌دهند، در حالی که هزاران زبالهٔ هنری تولید می‌کنند؛]زبالهٔ هنری‌ای که[معمولاً حتی برای خودشان اهمیتی ندارد چه برسد به دیگران.

بیشتر زباله‌های هنری با گذر زمان می‌پوسند. همچنین، دقیقاً آن طور که آلودگی هوا وجود دارد، آلودگی هنری نیز وجود دارد اما پس از مدتی یاد می‌گیرید که به هر چیزی که نمی‌خواهید ببینید، توجه نکنید.

به دلیل تب هنر و دیگر پدیده‌های جامعه‌شناختی، اکنون هنرمندان زیادی وجود دارند که نظام هنری قدیمی نمی‌تواند آن‌ها را پردازش کند. باید نظام‌های گسترده‌ای از پاداش‌ها و مجازات‌ها تنظیم شوند تا از سرخوردگی شدیدی که از جمعیت بیش از حد هنرمندان ناشی شده است، جلوگیری کند. باید مجلات هنری، نقدها و منتقدان بیشتر، مسابقات و جوایز بیشتری وجود داشته باشند.

هنر، [امری] اخلاقی نیست.

به نظر من، نباید هنر و اخلاق را با هم اشتباه بگیریم. حقیقت اغلب زیبا نیست و زیبا همیشه غیراخلاقی است. من بسیار تردید دارم که درک مساعد از هنر، کسی را به انسانِ خوبی تبدیل کرده باشد و از آن جایی که فهم هنر معمولاً به تصاحب و انباشت هنر منجر می‌شود، این امر معمولاً[نتیجه‌ای] معکوس دارد زیرا تملک و انباشت، راهی مطلوب برای زیستن نیست.

برخی از شکوفاترین افراد از نظر درکِ هنری، در نحوهٔ زیست و اعمال خود مستبد هستند. بسیاریِ از هنرمندان نیز افرادی مغرور هستند.

جهان میان کسانی که به هنر علاقه دارند و کسانی که پشیزی برای آن ارزش قائل نیستند، تقسیم شده است. جناح بی-خیالان، در اکثریت قاطع است. هنر با هر درجه‌ای از پیچیدگی هنوز دغدغهٔ اقلیت است. اگر قرار بود واقعاً ثروت جهان را دوباره توزیع کنیم، پول کمی برای هنر باقی می‌ماند زیرا غذا، پوشاک و سرپناه همیشه اولویت اول است. به همین سادگی و هولناکی: هنر به واسطهٔ فقر اکثر مردم جهان حمایت می‌شود. نمی‌دانم هنرمندان با هر نوعی از آگاهی اجتماعی چگونه می‌توانند با این مسائل کنار بیایند. جز این که به‌اجبار

بگویم که انسان تنها با نان زندگی نمی‌کند. به معنایی، هنر اکنون بخش «سیرک» از عبارت «نان و سیرک» است. در دنیایی مانند دنیای ما، که در آن بقای محض، سطوح فزاینده‌ای از نظارت اجتماعی را حکم می‌کند، هنر همچنان عرصه آزادی ظاهری باقی می‌ماند. عمدتاً به این دلیل که در نظم بزرگ‌تر چیزها، هنر اهمیت چندانی ندارد و به طور فزاینده‌ای به عنوان یک انحراف از فردیت باقی مانده است، عمل می‌کند.

واقعاً برای خرید تعداد زیادی از هنرمندان که صدای بلندی دارند، پول زیادی لازم نیست و هنرمندانی که هیچ سهمی در نظم اجتماعی ندارند، معمولاً صدای بلندتری نسبت به بسیاری از هنرمندان دارند. کمک‌های مالی بیشتر و فضاهای بیشتری برای نمایشگاه وجود خواهد داشت. حمایت از هنر، راه خوبی برای دور نگه داشتن افراد زیادی از بازار کار و دوری از مشکلات است.

من به اشکال هنری‌ای علاقه‌مند بوده‌ام که به نظر می‌رسد در تلاشند تا خارج از نظام هنری کار کنند. این امیدی ساده-لوحانه بود. نظام هنری فوق‌العاده قابل انطباق است و هنرمندان به راحتی خریداری می‌شوند. همچنین واضح است که ساده‌ترین راه برای ورود به نظام هنری این است که هنرمندان در ظاهر بیرون از آن یا علیه آن کار کنند.

سیندی نمسر:

نقش هنرمند در جامعهٔ امروز، از جهاتی بسیار شبیه به هر جامعهٔ پیشین و از جهات دیگری، بسیار متفاوت بوده است. در هر فرهنگی، هنرمندان به عنوان تعبیه‌کنندگان قالب برای ایده‌ها و آرمان‌های زمان خود بوده‌اند. در واقع، بدون مصنوعات ملموس که توسط معماران، نقاشان، مجسمه‌سازان و صنعت‌گران به ما عرضه شده است، ما اطلاعات کمی در مورد تاریخ زندگی بشر می‌داشتیم. در آفرینش‌های فردی و جمعیِ هنرمندانِ گذشته و حال، مجموع تمدن ما جای دارد. با این حال، نقش یا عملکرد هنرمندان (اگر از این اصطلاح در معنای نقاش، مجسمه‌ساز یا صنعت‌گر استفاده شود) در طول زمان به شدت تغییر کرده است. در روزهای نخستِ تاریخ بشر، هنرمند به مثابهٔ یک شعبده باز تلقی می‌شد؛ شعبده‌بازی که به کنترل عناصر طبیعی از طریق مهارت‌های زایشی [خود] می‌پرداخت. او در مرکز جامعه قرار داشت. با بزرگ و متنوع‌تر شدن جوامع، سخن از تخصص‌ها به میان آمد و هنرمندان موقعیت قُدسیِ خود را از دست دادند، اما همچنان از قدرت‌های خلاق خود در خدمتِ حاکمانِ زمان استفاده می‌کردند. تا دورهٔ رنسانس، مجسمه‌سازی و نقاشی ابزار اصلی انتقال طرز فکرِ غالبِ طبقات حاکم بود. مصر، سنت‌های خود را با استفاده از بناهای تاریخی و نقاشی‌های دیواری دست-نخورده محفوظ نگه داشت. یونان، آرمان‌های خود را از طریق سنگِ مرمر تجلیل کرد. نقاشی و مجسمه‌سازی [به مثابهٔ] رسانه بودند. هنرمند به عنوان خالق پیام ضروری بود.

با ظهور تحقیقات علمی عمیق، در طول دورهٔ رنسانس مهارت هنرمندان به عنوان ابزاری برای جستجو و تجسم اکتشافات شگفت‌انگیز فن‌آوری ادامه یافت. به عنوان مثال، اختراعات شگفت‌انگیز لئوناردو و میکل‌آنژ. علاوه بر کندوکاو در کاوش‌های علمی، هنرمندان تا قرن نوزدهم با خلق بناهای تاریخی، نقاشی‌های دیواری کلیساها و نمایش‌هایی که طرز فکر را منعکس می‌کردند و با تزئین کاخ‌های نفیس به عنوان نمادی از عظمت، به خدمت به حاکمانِ جامعه ادامه دادند. با ظهور فن‌آوری مدرن، تولیدات هنرمندِ دیگر برای کسانی که کارکردهای جامعه را کنترل می‌کردند، ضروری نبود. فن-آوری می‌تواند به اندیشه‌های کسانی که در مرکز هستند، ثبات بیشتری بخشد و مطمئناً می‌تواند این ایده‌ها را در مقیاسی بی‌نهایت گسترده‌تر منتقل کند. نقاشی و مجسمه‌سازی به‌عنوان رسانه‌ای برای انتشار تبلیغات چگونه می‌تواند با فیلم یا تلویزیون رقابت کند؟ هنرهای زیبا دیگر برای پیشبردِ برنامه‌های صاحبانِ قدرت اقتصادی و سیاسی ضروری نیستند و به همین دلیل، به حاشیهٔ فرهنگ ما تنزل داده شده‌اند؛ جایی که به عنوان اقلام گران‌قیمت، تزیینات برای ثروتمندان و قطعات کم‌یاب تلقی می‌شوند.

با این حال، اگرچه هنرهای زیبا کارکرد بلافصل خود را به عنوان حامل اصلی تبلیغات اجتماعی از دست داده‌اند، اما از بازتاب و تأثیرگذاری بر فرهنگی که آن‌ها را به وجود آورده است، دست برنداشته‌اند. جامعهٔ امروز ما با رنگ و بوی فن‌آورانه جهت‌گیری، تقسیم‌بندی و غیرانسانی شده است، اما در درون این عناصر مسلط انگیزه‌هایی به سمت امرِ طبیعی، دست-نخورده و انسان‌گرایانه نیز دیده می‌شود. هنرمندان که آخرین نگهبانان در برابر ماشینی شدنِ فزایندهٔ زندگی هستند، می-توانند با استمرار در قالب دادن به این تمایلات متضاد، شاید ما را از غوطه‌ور شدن کامل در دنیای عقیم ماشینی[نجات دهند. نقاشان، مجسمه‌سازان و صنعت‌گران اندیشهٔ رضایت شخصی را با تأیید نیاز اساسی انسان برای احساس یگانگی و غرور در اثر خود، تجسم و تداوم می بخشند. جالب است که جوانان کشورمان که بیش از پیش از ارزش‌های مادی بزرگ-ترهای خود سرخورده شده بودند، سبک زندگی و اهداف هنرمندان را الگوی خود قرار دادند. موهای بلند، لباس‌های استاد کاریِ رنگی، همراه با کاردستی، پاسخ آن‌ها به انزجارشان از عادت‌های کاری نهادینه شده نسل‌های قدیمی‌تر بود. اگرچه انطباق چنین شیوه‌های وجودی در دنیای پیشرفتهٔ فن‌آورانهٔ امروزی در برخی سطوح زمان پریشانه است، اما به عنوان وسیله‌ای برجسته برای بالا بردن آگاهی اعضای ریشه‌دارتر جامعه عمل می‌کند. شورش از جانب جوانان منجر به اصلاحات در شرایط کار شده است. شرکت‌های عظیم شروع به درک این موضوع کرده‌اند که کارگران به رضایت درونی نیاز دارند که آن از طریق داشتن نقشی در تصمیم‌گیری دربارهٔ نحوهٔ چیدمان محصولات حاصل می‌شود. بسیاری از شرکت‌ها، کارگران را تشویق می‌کنند تا از ابتدا تا انتها، یک کالا را با تکیه بر نظام تولید خود خلق

کنند. خط مونتاژ ممکن است در حال از بین رفتن باشد. سخت است گفتن این که آیا هنرمندان از طریق مقاومت شخصی خود در برابر فرهنگ معاصر، راهی به سوی رویکردی انسانی‌تر به هستی پیش برده‌اند یا نه. اما مطمئناً رسانه‌ها، زندگی خصوصی افرادی مانند پابلو پیکاسو، جکسون پولاک و اندی وارهول را عمومی کرده‌اند. و مسلماً این هنرمندان با امتناع از انطباق سبک زندگی خود با خواسته‌های فرهنگ غیرانسانی فن‌آورانه، به مثابهٔ وجدان انتقادی جامعه عمل کرده‌اند. همچنین، آثار تولید شده توسط این افراد به عنوان یک کیفرخواست از فرهنگی که آن را به وجود آورده است، عمل می‌کند زیرا جنبه‌های پراکنده و بیگانه آن را منعکس می‌سازد.

درست پس از جنگ جهانی دوم، آمریکا به مقر قدرت سرمایه‌داری فن‌آورانه تبدیل شد. جای تعجب نیست که اکسپرسیونیسم انتزاعی در آن زمان ظاهر شد. پولاک و دیگران در تصاحب کامپیوتر، انکار فرد و تنزل زندگی طبیعی را دیدند. سپس پولاک و کراسنر، همراه با استیل، توبی، روتکو و نیومن، به دنیای غیرقابل دسترس و خصوصی خود فرو رفتند؛ مکان‌هایی که آن‌ها می‌توانستند امن‌تر باشند، جایی که آن‌ها مجبور نبودند با زشتی‌هایی که به سویمان روان بودند، مقابله کنند. با این حال، عقب‌نشینی آن‌ها، ساز و کار گریز مطلوبی از واقعیت را ثابت نکرد. بلکه تصدیق آن واقعیت و همچنین نقد آن بود. به یک معنا، هر آن چه که پس از جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی آمده است، بیشتر از همان نوع مخالفت انتقادی بوده است. هنر رخداد پر از اعمال عجیب و غریب و رخدادهای نامفهوم، انزواگرایی نقاشی میدان رنگ و مجسمه‌سازی مینیمال، ابهام، پیش‌پا افتادگی و ابتذال بسیاری از هنرهای مفهومی و حتی عقیمی لطیف فوتورئالیسم، روش هنرمندان برای مقابله با تلاش‌های مخرب جامعه نسبت به آنان بوده است.

با این حال، علیرغم شورش و نفی متابعت تجاری که در آثار هنری آن‌ها وجود دارد، هنرمندانی که آن‌ها را خلق می‌کنند چهره‌های متناقضی در فرهنگ ما هستند. در این مرحله، هنرمندان لازم می‌دانند که توسط همان نهادی که به دنبال تخریب آن هستند، حمایت شوند. در واقع، در غرب، پیشرفته‌ترین اثر توسط اقتصاد سرمایه‌داری انتخاب شده است، جایی که با هوشمندی توسط ابرفروشندگانی مانند کلمنت گرینبرگ بسته‌بندی شده و به گروهی که به دنبال انکار آن هستند، فروخته می‌شود. پوچی آن، ناامیدی آن و ویرانی آن در آغوش آن‌ها قرار می‌گیرد.

با این وجود، نباید خوانشی کاملاً منفی از این تصویر داشت. توجه به این نکته حائز اهمیت است که هنرمندان با همراهی با دسیسه‌های بازاریابی تجاری که از آن‌ها نفرت دارند، عموم مردم را مجبور می‌کنند تا روی اثرشان تمرکز کنند و فرضیات زیربنایی آن را زیر سؤال ببرند. این هنر پوچ‌انگارانه، ارزش مثبتی دارد. این هنر، وجود عقیم را باطل می‌داند و با شوخی با خشکی آن، ما را وادار می‌کند تا با آنچه هست کنار بیاییم. در اینجا سنت رئالیسم انتقادی بار دیگر خود را به اثبات می‌رساند.

متأسفانه، تاکنون هیچ تلاشی برای پرداختن به محتوای انتقادی اجتماعی هنر معاصر صورت نگرفته است. کسانی که خود را منتقد می‌نامند، از پرداختن به این محتوا به هر قیمتی اجتناب کرده‌اند (چه با محکوم کردن این آثار به عنوان چرندیات، به عنوان مثال، هیلتون کرامر و جان کِندی از *نیویورک تایمز*، یا فقط با بحث در مورد جنبه‌های فرمالیستی آثار - گویی این اثر محتوای اجتماعی ندارد، به عنوان مثال، گرینبرگ، مایکل فرید، و دیگران). اگر این هنر اهمیتی دارد، اهمیت اجتماعی هم دارد و این اهمیت باید برای عموم روشن شود. منتقدان و مورخان هنر باید مایل به ایستادگی و پرداختن صادقانه به تمام جنبه‌های اثر و نه تنها ویژگی‌های سبک‌شناختی آن باشند. نتیجهٔ این امتناع از پرداختن به واقعیت اجتماعی اثر، در ارتباط با دنیای بیرون از حصار دایرهٔ جامعهٔ هنری است. به عبارت دیگر، موضع «هنر برای هنر» این است که هنر از عموم مردم جدا است و فرصت کمی برای تأثیرگذاری عمیق بر نگرش‌ها و ارزش‌های آن‌ها دارد. از این‌رو، هنر همچنان در حیطهٔ بلامنازع ثروتمندان باقی می‌ماند. همان‌طور که کارول دانکن در مقالهٔ خود با نام «آموزش ثروتمندان» اشاره می‌کند، «هنر منحصراً به عنوان فرصتی برای تجربه زیباشناختی نه تنها بخش مهمی از اهمیت انسانی آن را می‌ستاند، بلکه در حالی که رزق معنوی هنر را برجسته می‌کند، دسترسی آن را فقط برای یک حلقهٔ کوچک و ممتاز از مصرف‌کنندگان تضمین می‌کند».

با این حال، حتی زمانی که هنر بیگانه و تهی بیشتر مورد تحلیل انتقادی انسان‌گرایانه قرار می‌گیرد، سالم‌ترین غذا برای تغذیهٔ روح نیست. هنر باید تجلی مثبت زندگی را بیابد و من معتقدم که ما شروع به دیدن شواهدی از این نوع فعالیت کرده‌ایم. دنیای هنر به روی کسانی باز می‌شود که تا به حال کنار گذاشته شده‌اند - منظورم سیاه‌پوستان، پورتوریکویی‌ها، هندی‌ها و زنان است. هرچه تعداد بیشتری از مردم هنرمند شوند و دیدگاه‌های متفاوت و آگاهی اجتماعی خود را به هنر بیاورند، هنر در حیطهٔ انحصاری طبقهٔ بالای سفیدپوست باقی نخواهد ماند. عموم مردم نیز به نوبهٔ خود، به دلیل ارتباط مستقیم اثر هنری با واقعیت اجتماعی، بیشتر با اثر هنری درگیر خواهند شد. آدمی می‌خواهد وضعیتی را تصور کند که در آن بسیاری این انگیزه را داشته باشند تا مالک آثار هنری باشند و درک عمیق‌تری از آثار از منظر زیباشناختی و اجتماعی ایجاد کنند. با یک بازار وسیع، می‌توان دلال‌ها را حذف کرد و هنرمندان می‌توانند به طور سودآوری آثار

خـود را مسـتقیماً بـرای عمـوم علاقه‌منـدان بـه بـازار عرضـه کننـد. بالاخـره، هنرمنـدان کنتـرل خروجـی خـود را خواهنـد داشـت.

ورود آشـکار گروه‌هـای اقلیـت و زنـان بـه دنیـای هنـر، نشـان‌دهنده انعطاف‌پذیـری اسـت. ایـن گشـودگی جدیـد و رویکـرد مثبـت در آثـار هنرمنـدان اعـم از مـرد و زن کـه در چندیـن سـبک کار مـی کننـد آشـکار شـده اسـت. در واقـع، بایـد تجلـی سـبک‌های متعـدد پـس از سـلطهٔ «ایسـم» را بـه عنـوان نشـانه‌ای سـالم سـتود. همان‌طـور کـه ارنسـت فیشـر در کتـاب ضـرورت هنـر می‌نویسـد:«به احتمـال زیـاد، تنـوع گسـترده‌ای از سـبک‌ها، ویژگـی جدیـد فرهنـگ و عصـری اسـت کـه در آن ملت‌هـا در امـری واحـد ادغـام می-شـوند. سـنتز جدیـد، هـر چیـزی را کـه بـه صـورت منطقـه‌ای و ایسـتا اسـت از بیـن خواهـد بـرد و هیـچ مرکـزی، غالـب نخواهـد شـد. در یـک جامعـهٔ بی‌طبقـه، مـا احتمـالاً سـبک‌های متعـددی را می‌یابیـم».

مـا بـدون شـک در پایـان یـک دوره هسـتیم. هنرمنـدان دهه‌هـای ۵۰ و ۶۰ مـا، دنیایـی شـوم و وحشـتناک بـرای مقابلـه داشـتند، دنیایـی کـه بـه تازگـی بمب‌هـای اتمـی و هیدروژنـی تولیـد کـرده و بـه نظـر می‌رسـید کـه بـه سـوی خـود ویرانگـری متمایـل شـده بـود. (بـه یـاد مـی‌آورم کـه در کودکـی فکـر می‌کـردم هـر صـدای بلنـدی کـه از آسـمان می‌آیـد، بـه ایـن معنـی اسـت کـه سـاعت پایانـی فـرا رسـیده اسـت.) آن‌هـا بایـد بـه روش خـود بـا آن دنیـا برخـورد می‌کردنـد، راهـی کـه بـرای آن‌هـا در آن بافتـار معنـادار بـود.

امیدواریـم اکنـون آن چشـم‌انداز تاریـک و بـه ظاهـر محکـوم بـه فنـا از جهـان، در حـال گـذر اسـت. مـا در حـال بیـدار شـدن از ایـن واقعیـت هسـتیم کـه اگـر می‌خواهیـم خـود و نسـل بشـر را بـه طـور کلـی نجـات دهیـم، بایـد فـوراً و مثبـت عمـل کنیـم. مـا بایـد آینـده-ای مثبـت بسـازیم آینـده‌ای کـه در آن هنرهـای زیبـا، بـا در دسـترس بـودن بـرای همـه، چـه بـه عنـوان شـرکت‌کننده یـا علاقه-منـد، مـا را بـه مرکـز فرهنـگ و قلـب هسـتی بیـاورد.

پی‌نوشت

1. Allen Memorial Art Museum of Oberlin College
2. Athena Tacha Spear
۳. Multiple اصطلاحـی تخصصـی کـه در هنـر بـه مجموعـه آثـار یکسـان یـک هنرمنـد کـه امضاشـده و بـرای فـروش تعبیـه شـده‌اند، بـه کار مـی‌رود.
4. Avant-garde
5. Democratize
6. Norbert Wiener
7. The Human Use of Human Beings
8. ideological