

اثر هنری در چشم انداز جامعه‌ی باز

میلااد روشنی پایان

در سال 1958، نمایشگاه ایو کلاین، هنرمند نئودادای فرانسوی در پاریس برگزار شد. کل نمایشگاه یک سالن خالی بود که در آن نه تنها هیچ چیزی که حتا در ادیکال‌ترین تفاسیر به عنوان اثر هنری محسوب شود، وجود نداشت، بلکه هیچ چیزی هم وجود نداشت. یک سالن خالی با دیوارهای یکدست سفید شده و یک دربان برای مشایعت تماشاگران. یک نمایشگاه جنجالی که گشوده‌ترین چشم‌اندازهای مدرنیستی هم آن را در بهترین حالت یک شیادای هنری و در اسف‌بارترین حالت، زمینه‌ای برای عبور از قله‌ی آوانگاردیسم به سوی سراسیمبی‌اش ارزیابی می‌کردند. اما نمایشگاه می‌توانست چشم‌انتظار رویکردهای جدیدی باشد که به شکلی موقتی برای حمایت از اثر(?) کلاین کانال‌های دفاعی فوری حفر می‌کرد، نظیر جمله‌ای که آلبر کامو پس از بازدید از نمایشگاه در دفترچه‌ی یادبود آن نوشت: «(تهی اما سرشار از قدرت.» [1]

به هر حال این نمایشگاه بیش از هر چیز وابسته به شخصیت جنجالی و ماجراجوی کلاین بود اما آن چیزی که زنگ خطرا نه فقط برای زیباشناسی سنتی و ذائقه‌های آکادمیستی بلکه برای حساسیت‌های هنری مدرنیست‌های ارتودوکس نیز به صدا درمی‌آورد، این واقعیت بود که نمایشگاه کلاین نه یک شیطنت منحصر به فرد و منزوی که به سرعت فراموش می‌شد، بلکه بخش کوچکی از طوفانی بود که از آمریکا و انگلستان وزیدن گرفته بود و با سرعتی سرسام‌آور اروپا را نیز در خود می‌کشید. تجربه‌ی هنر دادا و سورئالیستی که در عام‌ترین تحلیل‌ها نیز واکنشی منطقی از جانب ویرانی اروپای پس از جنگ اول تلقی می‌شد، با موج مهاجرت‌های پس از جنگ دوم، به آمریکا منتقل شده بود و حالا نوبت آن بود که پژواک بلندتر آن، پس از دوران سلطنت اکسپرسیونیسم انتزاعی، و این بار در قالب نئودادا و پاپ آرت دوباره به سوی اروپا بازگردد. زمان ترک برداشتن نه فقط معیارهای زیباشناسی بلکه هر نوع پیش‌داوری در مورد هنر فرا رسیده بود. کمی پیش‌تر انعطاف پذیرترین معیارهای نقد هنری دست و پا می‌زدند تا آثار پیچیده‌ی پیشگامان **اکسپرسیونیسم** انتزاعی را در منطقی جدید صورت‌بندی کنند تا به این وسیله توجیهات لازم برای یک فهم نوین از اثر هنری را توجیه کنند، اما ظاهراً حتا همین معیارهای جسورانه، زمانی که روبروی تابلوی من باش اثر بارنت نیومن، قرار می‌گرفتند، به بن بست نزدیک می‌شدند. تابلوی نیومن یک بوم یکدست قرمز بود که با یک نوار سفید رنگ به دو قسمت تقسیم می‌شد. همین! نیومن با پشتکاری که تنها عده‌ی محدودی می‌توانستند آن را هضم کنند، این شیوه را به عنوان نوعی کمینه‌گرایی حداکثری در روش نقاشی‌های تک‌رنگ و پهنه‌رنگ (کالر فیلد) ادامه داد. عصری که نیومن و کلاین در آن می‌زیستند پر از نمونه‌های مشابهی مثل اثر دن فلاوین است که چهار مهتابی رنگی را کنار یکدیگر قرار داد و به عنوان اثر هنری ارائه کرد و بعدتر به عنوان یکی از مشهورترین نمونه‌های هنر مینیمال معرفی شد و یا بوم‌های یکدست سفیدرنگی که راشنبرگ به دیوار موزه‌ی «النور وارد» در نیویورک آویخت. اما بی‌شک اوج این خیره‌سری‌ها و لحظه‌ای که احتمالاً تمام انگاره‌های زیبایی‌شناسی مدرنیستی از این موج جدید، قطع امید می‌کردند، اثر پیرو مانزونی با عنوان مدفوع هنرمند بود. مانزونی 90 قوطی کنسرو 30 گرمی از مدفوع خود را با نام خودش امضا کرده بود و با یک

برچسب که روی آن عبارت «تهیه، تولید و کنسرو شده در می 1961» درج شده بود، برای فروش قیمت گذاری کرده بود. بحران به آن سوی آستانه‌ها رسیده بود. بحرانی که چیزی بیش از درهم‌شکستن نامتعارف‌ترین معیارهای هنری حتا در عصر پسا مارسل دوشانی بود. ساده‌ترین راه برای رفع انزجار، کنار گذاشتن اثر مانزونی از مقوله‌ی هنر بود اما زمانی که حدود نیم قرن بعد، اثر مانزونی به قیمت 124 هزار یورو و تحت عنوان اثری هنری، فروخته شد، بحث درباره‌ی پایداری، تاثیر و ارزش کار مانزونی پیچیده‌تر می‌شود.

بسیاری از چپ‌گراهای ایتالیایی که بیشتر از سایر هنرشناسان سنتی، آماده‌ی مواجهه با یک اثر نامتعارف بودند، این کنایه‌ی پنهان در اثر مانزونی - که قیمت پیشنهادی‌اش برای هر قوطی 30 گرمی را معادل قیمت بازار برای همان وزن طلا در نظر گرفته بود- را برجسته کردند و تلاش کردند، کار مانزونی را واکنشی علیه مصرف‌گرایی و تولید انبوه در جامعه‌ی سرمایه‌داری بدانند. اگرچه چنین تحلیلی با وارد کردن اثر مانزونی در حیطه‌ی نقدهای مد روز، راه را برای تبریته‌ی او باز می‌کرد اما قادر نبود کارهای دیگر مانزونی را نظیر بادکنکی که نفس هنرمند را نگهداری می‌کرد، به همین سادگی توضیح دهد. علاوه بر این مانزونی در نامه‌ای به دوستش بن ووتی نوشته بود: «اثر انگشت تنها نشانه‌ی ممکن برای احراز هویت فرض می‌شود، اما اگر کلکسیونرها خواهان چیزی کاملاً شخصی از جانب هنرمند هستند، این تنها مدفوع اوست که حقیقتاً متعلق به اوست.» [2] اما کسانی که در جریان اصلی نیت مانزونی بودند حتا آن کسانی که می‌توانستند از کنار ماهیت مشمئزکننده‌ی ماده‌ی کار مانزونی و تابوهای اخلاقی آن بگذرند، نمی‌توانستند این اتهام را علیه او اقامه نکنند که «او هیچ کار مهم هنری انجام نداده است.» این اتهام به طور ویژه ناشی از شیوه‌ی مواجهه‌ی غالبی بود که اثر هنری را، یک تولید استثنایی از جانب هنرمند و یک شی‌ استعلایی که آمیزه‌ای از کوشش هنرمند برای بیان یک احساس یا معنا بود، در نظر می‌گرفت. اما این اتهام اتفاقاً همان چیزی بود که در امتداد اهداف خود مانزونی بود؛ امحای سلسله مراتبی که به موجب آن تولیدات هنرمند ارزشگزاری و طبقه‌بندی می‌شد. مانزونی یک گام بیشتر برداشته بود و تولیدات بدن آرتیست را نیز به این معادله اضافه کرده بود. هر آنچه آرتیست تولید می‌کند یک اثر هنری است. این موضوعی بود که دلمشغولی اصلی مانزونی تا زمان مرگ زودهنگامش، و حتا پس از مرگش، زمانی که بن ووتی، گواهی مرگ او را به عنوان یک اثر هنری امضا کرد، بود.

در وهله‌ی اول این نوعی خودشیفتگی افراطی است که وجه مشخص بسیاری از هنرمندان هم‌عصر مانزونی بود. همانطور که در مورد دیوید هاکنی، ایو کلاین، و مهم‌تر از همه اندی وار هول، چنین بود. اما در فراسوی این موضع اخلاقی، مانزونی می‌توانست ادعا کند، ایده‌ای برای رهایی هنر از دست شی‌هنری دارد. ایده‌ای که پیکان حمله‌ی خود را به سوی وجهی از شی‌هنری نشانه برده بود، که همواره به عنوان محصول نهایی تجربه‌ی احساسی-عقلانی هنرمند در نظر گرفته می‌شد.

مانزونی کماکان، برای ایده‌ی هنرمند، تاکید دارد. از این جهت آنچه اهمیت دارد خود هنرمند و تشخیص‌های اوست و محصول نهایی تنها دستاویزی برای بازیابی نیروی محرکه‌ای است که توان تولیدی هنرمند، در هر شکلی را تحریک می‌کند. جاسپر جانز و راشنبرگ با حذف قید هنرمند، از این ایده نیز فراتر رفتند. آنچه آن‌ها در پی آن بودند، زدودن تمام انگاره‌ها و پیش‌فرض‌هایی است که دورشی هنری را گرفته است. «به تعبیر این دو، نقاشی صرفاً یک شی‌ است و نه یک محمل بیان احساس و یا انتقال پیام!» [3]. تماشاگر تنها روبروی یک شی قرمز است، و نه روبروی یک نماد، یک نشانه و یا رازی که توسط هنرمند کدبندی شده است. هنرمند در عام‌ترین مفهوم تنها یک تولیدکننده است. «این

روشی بود که در کارهای جاسپر جانزپی ریزی شد و هدف از آن کاستن از نیاز به خودبیانگری هنرمند بود. [4] نوعی تلاش برای حذف سوپرژکتیویته‌ی هنرمند به نفع آن چیزی که کانت در صورت بندی خود از دریافت‌های حسی به آن دریافت حسی عینی می‌گفت. اگر با ترمینولوژی کانت ادامه دهیم، شی هنری در اینجا بنا دارد، پیش از مرحله‌ی احساس شود متوقف، لذت و مطبوعیت تولید نوع هر از پیش و (sentiment) [5] نتیجه‌ی منطقی چنین فرضی، سقوط هنرمند از پانتئون است که تاریخ برای او در نظر گرفته بود. هنرمند در اینجا دقیقاً به همان تعبیر تحقیرآمیزی نزدیک می‌شود که الاهی‌دانان قرون وسطا برای آثار هنرمندان به کار می‌بردند؛ هنرهای برده‌وار (servile). اتین ژیلسون نقل می‌کند، که در قرون وسطا مفهوم هنرهای هفت‌گانه‌ی آزاد (منطق، صرف و نحو، معانی و بیان، حساب و هندسه و هیئت و موسیقی) هنرهایی مربوط به روح و قوای عقلانی و استدلالی آن بودند و در مقابل هنرهایی که در تولید آن‌ها از بدن (دست) استفاده می‌شد، قرار می‌گرفتند. [6] از رنسانس به بعد، هنر به تدریج، به واسطه‌ی تمرکز بر جنبه‌های استعلایی در ساخت (پوئیس) اثر هنری (به ویژه با بازخوانی پوئتیکی ارسطو)، در صدد بازیابی اعتبار از دست رفته‌اش برآمد. عجیب نیست که هنرمندان رنسانس تا این حد شیفته‌ی مداخله‌ی ریاضیات در نقاشی و پیکرتراشی بودند. گویی هنر می‌بایست اعتبار خود را از محلی که پیشتر معتبر بود، کسب می‌کرد. اما به ویژه با غایتمندی بدون غایت کانت، شرایط لازم برای خودبسندگی استعلایی اثر هنری آماده می‌شد. بخش عمده‌ای از تاریخ مدرنیسم در هنر، به واسطه‌ی همین استقلال شکل گرفته بود. اما به همین اعتبار، هنرپسامدرنیستی، به معنای دقیق کلمه نوعی واپس‌گرایی بود. سقوط ارزش استعلایی شی هنری حتی به آن سوی واژه‌ی "هنرهای برده‌وار" نیز می‌رفت. (دنی فلاوین، مهتابی‌هایش را خودش نمی‌ساخت!). بسیاری از این هنرمندان، نه تنها ابایی از این موضوع که کارشان به عنوان کارهای هنری قلمداد شود، نداشتند، بلکه این تلقی را تشویق نیز می‌کردند. کلاؤس آلدنبرگ که بخش عمده‌ی دوران کاری‌اش، چیدمان و ترکیب بندی اشیای روزمره مثل فیلترهای سیگار و تایلر چرخ و همبرگر و توپ بدمینتون بود، در مورد آثارش چنین می‌گوید:

«من هرگز تلاش ندارم با این اشیاء، اثر هنری پدید آورم، در حقیقت هنر من در راستای آشنا کردن مردم با نیروی بصری نهفته در اشیاء و نوعی قدرت ساماندهی مجدد آن‌ها قابل تفسیر است.» [7]

این نوعی کنار گذاشتن هنر به نفع زندگی بود. آیا هنرمند می‌توانست زندگی، و نه انکشاف حقیقت زندگی یا دریافت‌های شخصی شده‌اش از زندگی، را برای بار دوم، در مقابل تماشاگرانش بگذارد؟ هر تماشاگری در زندگی‌اش، یک سالن مطلقاً خالی را تجربه کرده است اما اگر مجدداً به این سالن، در قالب یک اثر هنری وارد شود، چه تفاوت‌هایی ممکن می‌شود؟ راشنبرگ، تابلوهای سفیدش را طوری در موزه آویخته بود تا مردم بتوانند سایه‌های خود را در آن ببینند. اثر هنری چیزی نبود جز محلی برای دیدن دوباره‌ی سایه‌ها روی یک سطح سفید. اگر هنر مدرنیستی همواره فاصله‌ای مغرورانه را با تماشاگران خود، حفظ می‌کرد، هنر (ناهنر؟) پیش‌رو، تمام تلاشش، تحریک مداخله‌ی تماشاگران، نه فقط در تولید معنای اثر، بلکه در تولید هر نوع معنایی بود. این هنر می‌توانست ادعا کند، بسیار بیش‌تر از تمام مانیفست‌های هنر سوسیالیستی مبنی بر لزوم توجه هنر بر جامعه، خود جامعه را درگیر اثر کرده است. برای کسانی که بنا داشتند، آثار این هنرمندان را به هر نحو در محوطه‌ی هنر بگنجانند، بازگشت به پیش پا افتاده‌ترین تصویرهای زندگی، و تجربه‌ی مجدد آن‌ها بدون فیلتر هنرمند و بدون هرگونه داوری پیشینی، و پایین کشیده شدن هنر از موضع متکبرانه‌ای که در هنر مدرنیستی به بلندترین قله‌ها رسیده بود، لزوم بازنگری در بنیان‌های تشخیص هنر را الزامی می‌کرد. از یک سو، این هنر ادامه‌ی منطق مدرنیسم در تجربه‌ی فرم‌های جدید بود. «نو اش کن!»، همان جمله‌ای که

ازرا پاوند از کاربرد افراطی اش خسته نمی‌شد، برای بخش بزرگی از مدرنیست‌های قرن بیستم، یک راهبرد معنوی، برای تولید ماشینی بود که تحت برنامه‌ی آفرینش مدام کار می‌کرد. اما در نمای نزدیک، هنر پسامدرن، ماشین را از کنترل خارج کرده بود؛ یک سلول سرطانی در بدن مدرنیسم که به زودی تمام این بدن را فتح می‌کرد. بسیاری از نقدهای فرهنگی که عمدتاً از سوی چپ‌گراها صادر می‌شد، این هنر را نتیجه‌ی فساد نهایی سرمایه‌داری در تولید جنون آسای کالا، و تبدیل کردن هر چیزی به کالا، می‌دانستند. این حتی فراتر از پیش‌بینی‌های مارکس بود.

مارکس در گروندریسه، هنگام نقد کوبنده‌اش به اقتصاد سیاسی سرمایه‌داری، به نسبت نامتوازن میان پیشرفت‌های اجتماعی و تولیدات هنری اشاره کرده بود و زمانی که به واژه‌ی هنر رسید، با نوعی خویشتن‌داری، با استثنا کردن هومر و شکسپیر از مناسبات در حال تحول اقتصادی، نوعی ارزش غیرکالایی به آثار آن‌ها داد که می‌توانستند پس از گذشت قرن‌ها، همچنان لذت بخش باشند [8]. اما در آخرین فازهای سرمایه‌داری گویا این نابسندگی میان اقتصاد سیاسی و تولید هنری به طور کامل محو شده بود. شی هنری تبدیل به کالا، در دقیق‌ترین معنای خود شده بود.

اما هنرمندان پسامدرن می‌توانستند ادعا کنند، کار آن‌ها تنها کنار زدن پوسته‌ی معنوی و فریبنده‌ی اثر هنری است. تمام هنرها پیش از این نیز کالا بودند، ستایش برانگیزترین، پرده‌های نقاشی و مجسمه‌های رنسانس، کالاهایی سفارشی از جانب کلیسا بودند، و بخش عظیمی از تاریخ نقاشی رنگ روغن، سفارش‌های اربابان عصر فئودالیسم بودند، در بسیاری از این موارد هنرمند در نهایت اثر هنری خود را با پول یا اعتبارهای ویژه معاوضه می‌کرد. مارکس در مقدمه‌ی گروندریسه، به اساطیر و فهم اساطیری به عنوان، مرجع هنر یونانی اشاره می‌کند، و این هنر را اگرچه خارج از الزامات اقتصادی عصری که در آن قرار داشتند، ارزیابی می‌کند، اما همچنان این فهم اساطیری را با تاکید ویژه‌ای، منبع تغذیه‌ی آن برمی‌شمارد. آیا می‌توان همین ایده را در جهان سرمایه‌داری نیز پیگیری کرد؟ آیا می‌توان فهم مشترکی که در قبال کالا در عصر سرمایه‌داری متاخر، شکل گرفته است را به عنوان نقطه‌ی عزیمت هنرمندان پسامدرن دهه‌ی شصت و هفتاد قلمداد کرد؟ به این اعتبار، برای این هنرمندان، جامعه‌ی مصرفی با تمام مناسباتش، نه یک نقطه‌ی شروع برای حمله‌های انتقادی، بلکه ماده‌ی خامی برای بازنمایی و بازتولید تلقی می‌شود. پاپ آرت ظاهراً خود را به عنوان شاخص‌ترین شیوه برای رسیدن به چنین نقطه‌ی دیدی معرفی کرده بود. (ویکتور باکریس، زندگینامه‌نویس وار هول می‌نویسد: زمانی که اندی وار هول نمایشگاه مشهورش در ایتالیا را با موضوع پسرهای تغییر جنسیت داده‌ی هیسپانیک و آفریقایی تبار برگزار کرد، موجی از ستایش را از جانب روشنفکران چپ ایتالیایی دریافت کرد. به عقیده‌ی آن‌ها، این آثار نمایش دهنده‌ی نژادپرستی بی‌رحمانه‌ای بود که در ذات نظام سرمایه‌داری آمریکا وجود داشت، و باعث می‌شد پسرهای فقیر آمریکایی-آفریقایی و اسپانیایی تبار هیچ راهی جز خودفروشی از طریق تغییر جنسیت نداشته باشند. روشن بود که آن‌ها بی‌خبر از گرایش‌های جنسی و ماجراجویی‌های او چنین تفسیری را مطرح می‌کردند، ولی با این حال وار هول از جذب روشنفکران استقبال می‌کرد و بر همین مبنای، به این نتیجه رسید که احتمالاً نمادی مانند داس و چکش، فروش خوبی میان کمونیست‌های ثروتمند ایتالیایی که تعدادشان در این کشور کم نبود، داشته باشد. [...])

نمایشگاه سال 1977 وار هول در گالری دنیل تمپلن گواه این پیش‌بینی بود. [...] با این همه چیزی حتا سرمایه‌دارانه‌تر در این آثار وجود داشت. بر روی دسته‌ی داس، آرم کارخانه‌ی سازنده و در بالای آن عبارت Champion No 15 قابل خواندن بود. [...] در واقع آنچه اندی وار هول به نمایش گذاشته بود، یکی از اشیای تولید انبوه درست مانند کنسروهای سوپ کمپل یا کوکاکولا بود. [9] پاپ آرت بازی خود را آغاز کرده بود و بنا داشت همه چیز را به سرحدات یک کالای مصرفی تبدیل کند. وار هول، ماثو را در حالی که به چیزی بیش از یک قهرمان رهایی‌بخش برای چپ اروپا تبدیل شده بود، به

همان ترتیبی تصویرسازی کرد که کوکاکولا و مرلین مونرو و جیم موریسون و شاه ایران را تصویر کرده بود. هر رویداد و یا هر فیگور قهرمانانه‌ای که جایگاهی تنظیم شده در سلسله مراتب ارزش‌ها یافته بود، وارد ماشین پاپ آرت می‌شد و خروجی نهایی‌اش به یک کلیشه‌ی سرزنده، سطحی، بی‌مایه و پرانرژی تبدیل می‌شد. ظاهراً اضطراب روشنفکرانه و جدیت هنر مدرنیستی جای خود را به یک سرزندگی هپروتی داده بود که بنا داشت هر آنچه به دستش می‌رسید، حتا خود هنر و هنرمند را به ابتذال برساند. هر نوع تلاشی برای کشف نوعی نقد اجتماعی متعارف، در پاپ آرت، دست کم با توجه به نیت هنرمندان آن، کار دشواری بود. پاپ آرت همزمان هم ستایشگر، هم منتقد و هم زاده‌ی جامعه‌ی مصرفی بود و حتا این توانایی را نیز داشت که تمام نقدها علیه جامعه‌ی مصرفی را هم به کالاهای مصرفی تبدیل کند. خود همین موضوع پاپ آرت را به شکلی اجتناب‌ناپذیر به امری سیاسی تبدیل می‌کرد. اما الزاماً این سیاسی شدن در منطق دوگانه‌گرایی محافظه‌کار/منتقد، راست/چپ متعین نمی‌شد. تنوع واکنش‌ها از جانب مواضع صریحاً سیاسی متفاوت (و بعضاً متعارض)، حتا گیج‌کننده‌تر از خود آثار بودند و غالباً واکنش‌هایی از منظرهای تثبیت شده و پیش‌تر آزموده شده‌ای بودند که قصد صورت‌بندی فوری این پدیده را داشتند. اما می‌توان به آن سوی امر سیاسی نیز نگاه کرد. هنر پسامدرن، با تمام سرگیجه‌ها، ابهام‌ها و شیطنت‌های ساده‌لوحانه‌اش، دست کم در سطح تولید یک نیاز برای بازنگری در برخی مفاهیم صلب شده، می‌تواند نویدبخش باشد. اشاره‌ی هربرت رید به یکی از جنبه‌های همین موضوع است:

«اگر تغییرات سبکی به بن‌بست بخورد و راهبردها درونی شود، به این معنی است که نمونه‌ای کلی که به گونه‌ای سنتی به عنوان هنر پذیرفته شده بود، نیازمند بازاندیشی است. الگوی قدیمی، الگویی است که حادثه‌ای آن را اجتناب‌ناپذیر کرده بود. حادثه‌ای که جامعه‌ی مدرن غربی را پایه‌گذاری کرده و آن را به حوزه‌های فعالیت تقسیم‌شده‌ای بخش نموده است.» [10]

اشاره‌ی هربرت رید به الغای مرزهایی است که در تاریخ پسابورژوازی، میان محدوده‌های فعالیت بشری وضع شده بود و حالا پاپ آرت گسترش و نابودی یکی از همین مرزها را به هدف خود تبدیل کرده بود. پارادوکسی که در بطن پاپ آرت وجود داشت، این واقعیت بود که اگرچه این هنر می‌توانست محصول آخرین فازهای سرمایه‌داری باشد، اما از سوی دیگر این هنر در منطق تجربه‌گری مدام در رسیدن به فرم‌های جدید، نیز جا می‌گرفت. اهمیت و سرو صدای پاپ آرت و سایر الگوهای پسامدرن هنری، بیشتر به دلیل ماهیت انقلابی آن‌ها در شیوه‌های هرچه نوین‌تر تولید هنری بود، در حالی که در همان زمان، شیوه‌های سنتی آکادمیستی و انواع گرایش‌های مدرنیستی از نقاشی‌های رئالیستی-انتقادی ایزابل بیشاپ، تا آثار فیلیپ گاستون و فیلیپ اورگود، با قدرت به حیات خود ادامه می‌دادند. این همزیستی متکثر میان اشکال بیان هنری، بخشی از پویایی جامعه‌ای بود که همواره به عنوان یک سیستم تولید و توزیع منفعل متهم می‌شد.

گذشته از توان این جنبش‌های هنری در رسیدن به اهداف خود، و حتا گذشته از مسئله‌ی ارزش‌گذاری روی کیفیت آثار این هنرمندان (که حتا مسئله می‌تواند در سطح تعیین هنر بودن یا نبودن، باشد)، همین مسئله است که توان فوق‌العاده‌ی این جوامع در پیوند زدن انقلاب مدام و مفهوم آزادی، را آشکار می‌کند. زمانی که در شوروی و چین، سیاست‌های نظارتی پایدار، تنها یک فرم بیان هنری را مشروع تلقی می‌کرد، و سرکوب هنرمندان نوگرا به بخشی از دلمشغولی و تفریح سادیستی سازمان‌های امنیتی تبدیل شده بود، اتفاقاً در همین جوامع منحنی سرمایه‌محور بود که نه تنها جنون تجربه‌گری‌های مدام، حتا تجربه‌هایی که در اتفاق عمومی انحطاط یا مرگ هنر بودند، تحمل می‌شدند

بلکه انواع همین تجربه‌گرایی‌ها در کنار شیوه‌های هنری سنتی‌تر، در قالب طرح‌هایی چون طرح دابل‌یو پی‌ای و ان‌ای‌آ، از حمایت‌های مالی دولتی نیز برخوردار بودند. این مسئله‌ای بود که تنها با درک مابه‌ازای اجتماعی آن در عرصه‌ی جامعه قابل درک است. همانطور که از شواهد تاریخی برمی‌آید، همین جوامع که افراد آن همواره به عنوان شهروندانی اخته توصیف می‌شدند که توسط رسانه‌ها و تبلیغات کاپیتالیستی هیپنوتیزم شده بودند، از نظر گستردگی، کمیت و تاثیرگذاری جنبش‌های مدنی، از جنبش زنان و اقلیت‌های قومی و جنسی تا اعتراض‌های مدنی به قانون کار و جنگ ویتنام، قابل مقایسه با هیچ جامعه‌ی دیگری نبودند. کماینکه بسیاری از همین جنبش‌ها در نهایت، یا در سطح کنش‌های سیاسی رسمی در قالب طرح‌ها و لوایح قانونی به پیروزی رسیدند، و یا موجب انقلاب‌هایی در باور عمومی مردم شدند. (دم دست‌ترین نمونه برای تایید چنین انقلاب‌هایی، انتخابات ریاست جمهوری 2009 امریکاست و نباید فراموش کرد که در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، سیاهان به طور رسمی حتا اجازه‌ی بازی در فیلم‌ها را نیز نداشتند).

زمانی برشت در حالی که از انواع متعارف رئالیسم به ستوه آمده بود، برای لوکاج نوشت:

«امروز بسیاری از افراد، هنوز از مشاهده‌ی حمله‌ی همه جانبه به اکسپرسیونیسم ناراحت می‌شوند، زیرا می‌ترسند که هدف، سرکوب کنش‌های آزادی خواهانه باشد-آزادسازی خویشتن از قوانین محدودکننده و مقررات قدیمی که به قید و بند تبدیل شده‌اند.» [11]

در ادامه برشت می‌نویسد: «برداشت ما از رئالیسم باید گسترده و سیاسی باشد، و بر همه‌ی قراردادهای حاکم شود.» [12] می‌توان در اینجا واژه‌ی رئالیسم را با هر واژه‌ی دیگری جایگزین کرد؛ برای مثال هنر. حتا می‌توان خودِ واژه‌ی سیاسی را نیز گسترده تر کرد و آن را به تمام شیوه‌های ممکن در مقاومت و مبارزه با قراردادهای وضع موجود، کشاند. در این مقیاس، وضع موجود می‌تواند همان چیزی باشد که تئاتر گوریل با الهام از برانگیزاننده‌ترین آموزه‌های چپ، در عرصه‌ی کنش سیاسی مستقیم، علیه آن واکنش نشان داد و به بخش مهمی از تجربه‌های انقلابی در تئاتر دهه‌ی شصت آمریکا، تبدیل شد. و یا هم چنین وضع موجود می‌تواند یک تلقی سنتی از مفهومی به نام هنر باشد که بسیاری از اشکال هنرپسامدرن در ناخودآگاه خود علیه آن طغیان کرده‌اند. به این ترتیب می‌توان امیدوار بود، چشم اندازهای جدیدی در برخورد با شیوه‌هایی مانند پاپ آرت، که از نظر کنش سیاسی مستقیم، منفعل فرض می‌شوند، به دست آید. طبیعی است که این زاویه‌ی دید، پیچیدگی‌های بیشتری در روند هر نوع تحلیلی را پیش بینی می‌کند و فاصله‌ای انتقادی نسبت به تمام شیوه‌های تفکری دارد که با ساخت دوتایی‌ها، راه حل نهایی را نابودی یکی از قطب‌ها در نظر می‌گیرد. این‌ها پیچیدگی‌هایی است که به طور ویژه برآمده از خودانتقادی پویا در یک جامعه باز است. این همان چیزی است که فردریک جیمسون نیز در اثر اکنون کلاسیک شده‌اش، پست مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متاخر بر روی آن تمرکز کرده است. جیمسون با بازگشت به خود مارکس، و نه تلقی‌های کاریکاتوری رایج از آن، تکامل تاریخی سرمایه‌داری و نیروی فرهنگ بورژوازی را با اشاره به مانیفست مارکس پی‌گیری می‌کند و در حالی که این جمله‌های هرگز آن شور رومانیتیک در سرودهای چپ‌گراهای رادیکال را ندارد، لزوم اعترافی برای عصر جدید را پیشنهاد می‌کند:

«مارکس در یک پاراگراف مشهور {از مانیفست} با تمام نیرو به ما اصرار می‌کند تا امری ناممکن را انجام دهیم. یعنی آن‌که، همزمان به شکلی ایجابی و هم سلبی به این تکامل، بیانده‌شیم. این نوعی از اندیشه است که ظرفیت لازم برای فهم وجوه مصیبت‌بار و آشکار سرمایه‌داری را همزمان با درک پویایی‌های بخش و شگفت‌انگیز آن در قالب یک تفکر

واحد، تدارک می‌بیند. بدون آن‌که در هر دو وجه این تفکر نیروی داوری ما تضعیف شود.» [13]

- [1] ادوارد لوسی اسمیث. 1389. مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ت. علیرضا سمیع آذر. نشر نظر. ص 141
- [2] , Milan 1991 Catalogue raisonné: Piero Manzoni. Freddy Battino and Luca Palazzoli,
- [3] لوسی اسمیث. 1389. [...] ص 136
- [4] دانیل مارزونا. 1389. هنر و مینی‌مالیسم. ت. پرویز علوی. نشر پیشوتن. ص 10
- [5] ایمانوئل کانت. 1390. نقد قوه‌ی حکم. ت. عبدالکریم رشیدیان. نشر نی. صص 103-104
- [6] اتین ژیلسون. 1387. درآمدی بر هنرهای زیبا؛ جستارهایی درباره‌ی هنر و فلسفه. ت. بیتا شمسینی. انتشارات فرهنگستان هنر. ص 80
- [7] لوسی اسمیث. 1389. [...] ص 158
- [8] (Karl Marx. 1973 (1859). Grundrisse (Outlines of the Critique of Political Economy
- [9] علیرضا صحاف زاده. 1388. هنر هویت و سیاست بازنمایی؛ مطالعه‌ای در تاریخ اجتماعی هنر آمریکا. نشر بیدگل. صص 135-136
- [10] هربرت رید. 1390. تاریخچه‌ی نقاشی مدرن. ت. شریتا بابایی. نشر فرهنگسرای میردشتی. ص 294
- [11] بلوخ، لوکاج، برشت، بنیامین، آدورنو، جیمسون. 1391. زیبایی‌شناسی و سیاست. ت. حسن مرتضوی. نشر ژرف. ص 103
- [12] همان 115
- [13] Fredric Jameson. 1991. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism