

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۱

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
An Explanation of the Machine Aesthetics
in Russian Avant-garde Art Based on Marx's Ideas
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

زیبایی‌شناسی ماشین در هنر آوانگارد روس بر مبنای نظریات مارکس

مرضیه عالی کلوگانی*
پریسا شاد قزوینی**

چکیده

آراء مارکس و خوانش‌های صورت گرفته از آن در جریان انقلاب ۱۹۱۷، در گشودن درهای هنر روسیه به سوی ماشین مؤثر بودند. ساختار هنر آوانگارد روس که همزمان با جنبش‌های انقلاب کمونیستی ۱۹۰۵ بود، از فلسفه عملی مارکس نشأت می‌گرفت. در همین راستا بود که مکاتبی چون فوتوریسم روسی، کانستراکتیویسم و پروداکتیویسم پا گرفتند که حضور عناصر ماشینی در وجوه مختلف آنها از ویژگی‌های مشترکشان است. این عناصر که به نحوی بازنمایاننده عصر سیستم‌های غول‌آسای خودکار هستند، توجه مارکس را نیز در نگارش فلسفه اجتماعی بسیار به خود معطوف داشته بود. اکنون این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توان به تبیین زیبایی‌شناسی ماشین در هنر آوانگارد روس بر پایه آراء مارکس پرداخت. فرضیه غالب در این پژوهش مبتنی است بر در نظر داشتن انقلاب کمونیستی-مارکسیستی پرولتاریای روسیه به عنوان یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های ورود ماشین به عرصه هنر و ظهور مؤلفه‌های جدید زیبایی‌شناسی. در این جستار با در نظر داشتن آثار هنری آوانگاردهای روس و نوشته‌های به جا مانده از آنها، روشن خواهد شد که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه ماشین در هنر آوانگارد روس بر پایه نظریات مارکس مبنی بر شکست انحصار ماشین در دستان سرمایه، آگاهی پرولتاریا از وضع موجود، به چالش کشیدن طبقه حاکم، خروج پرولتاریا از حالتی منفعلانه در برابر سرمایه‌داری و همچنین لزوم پیشبرد جامعه کمونیستی، استوار است.

واژگان کلیدی

هنر آوانگارد، زیبایی‌شناسی ماشین، نظریه مارکس، پرولتاریا، سرمایه‌داری.

*. دکتري پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران، ايران، نویسنده مسئول ۰۹۱۲۱۷۱۱۸۹۳ Aalee.k@mail.com

** دکتري فلسفه و علوم هنری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ايران. Shad.parisa@yahoo.com

مقدمه

تاریخ هنر و تحولات آن نشان از تأثیر پذیری هنر از قلمروی تفکر، اندیشه‌ورزی و شرایط اجتماعی برآمده از آنها دارد. هنر آوانگارد نیز که برآمده از جوامع مدرن است، از این قاعده مستثنی نیست. یکی از عناصر مهمی که در شکل‌گیری هنر مدرن نقش بسزایی داشت بدون شک انقلاب صنعتی بود، رویدادی عظیم که زندگی بشر را در تمامی جوانب و زوایای پیدا و پنهان آن در بسیاری از حوزه‌های فکری و فلسفی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و هنری دستخوش تغییر کرد، ذهن اندیشمندان و متفکران را بیش از پیش به خود معطوف ساخت از جمله کارل مارکس که بدون شک از بزرگترین متفکران این عرصه است و فلسفه عملی خود را برپایه انقلاب صنعتی، عصر ماشین‌آلات و دستگاه‌های خودکار بنا نهاد. فلسفه مارکس که مبتنی بر تجزیه و تحلیل مناسبات اجتماعی است، به تشریح جامعه در عصر ماشین به خصوص در حیطه کار و سرمایه می‌پردازد. مباحث مطرح شده از جانب مارکس مانند نیروی کار، سرمایه‌داری و کیفیت زندگی کارگر با توجه به نقش مهمی که در شرایط اجتماعی دارند مورد استقبال واقع شد و از آنجا که دو حیطه اندیشه و هنر ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند، هنر مدرن و هنرمندان خالق آن نیز به ظهور تکنولوژی جدید و صنایع پیشرفته و اکنش نشان دادند. ورود بی‌سابقه عناصر عصر ماشین در آثار هنری، مباحث پیرامون تکنولوژی و مظاهر آن در نظریات و نوشته‌های هنرمندان به خصوص آوانگارد‌های روسی که به دلیل تب و تاب انقلاب کمونیستی-مارکسیستی به نظر می‌رسد کاملاً با آراء مارکس آشنایی داشتند، فرضیه تأثیرپذیری هنر از تفکر دوران را قوام می‌بخشند. مکتب فوتوریسم از نخستین مکاتبی بود که واکنش خود را به جریان ماشینی شدن عیان ساخت. فوتوریست‌های ایتالیا با توجه به جهان بینی و تمایلات سیاسی‌شان رویکرد مثبتی نسبت به عصر ماشین داشتند. مارینتی در بیانیه فوتوریسم، منتشر شده در فوریه ۱۹۰۹ در صفحه نخست نشریه لوفیگارو «فرا رسیدن نیروهای ماشینی دنیای نو را خوش‌آمد گفت و هرگونه وابستگی به گذشته را باطل اعلام کرد». (لینتن، ۱۳۸۳: ۱۰۴). در روسیه فوتوریسم نه تنها در آثار تجسمی بلکه در ادبیات و هنرهای نمایشی وارد شد و رشد سریعی پیدا کرد. باید اذعان داشت که پیدایش فوتوریسم روسی راه را برای ظهور مکاتب آوانگارد دیگر مانند کانستراکتیویسم، پروداکتیویسم، ریونیسم هموار ساخت. اما نکته اینجاست که با توجه به اشتراکات این مکاتب در استفاده از عناصر ماشینی یا قطعات ماشین‌گونه یا حتی تداعی آن، چگونه می‌توان مؤلفه‌های زیباشناسانه هنر آوانگارد روسی را برشمرد، چه، نه تنها بنیان فوتوریسم ایتالیا رابطه‌ای غیرقابل

انکار با قلمروی سیاست داشت بلکه تاریخ علم و تکنولوژی در روسیه قرن بیستم نیز به تجارب سیاسی پیوند خورده و از این‌رو به نظر نمی‌رسد که خاستگاه قدرت گرفتن این شکل از هنر در غرب و شرق اروپا بر مبنای سیاسی یکسانی استوار باشد. همچنین جای شگفتی است اگر تصور شود راه دور و درازی که سنت‌شکنی‌های هنر مدرن از شرق تا غرب اروپا درنوردید بدون هیچ‌گونه پستی و بلندی همراه باشد و صورت و محتوای هنر در این مسیر دستخوش تغییر و تحول نشده باشد. انتشار نشریه‌ای با عنوان Kamfut- متشکل از حروف اختصاری کمونیسم و فوتوریسم- در ژانویه ۱۹۱۹ در پتروگراد، خود دلیلی بر تفاوت بنیان فوتوریسم روسی و فوتوریسم ایتالیاست زیرا این نشریه مطابق مانیفستی که اعضای نخستین آن ارایه دادند^۱ به عنوان حرکتی مخالف فوتوریست‌های ایتالیا که به شکلی فزاینده با فاشیسم همکاری می‌کردند بنیانگذاری شد. «تمام اعضای این نشریه باید به حزب بلشویک تعلق داشته و طرفدار ایدئولوژی فرهنگ کمونیستی باشند» (Bowl, 1976:164).

از آنجا که عمده هنرمندان آوانگارد اروپای شرقی از روسیه برخاستند، می‌توان به وضوح تأثیرات شرایط انقلابی- اجتماعی که نتیجه اندیشه‌ورزی و تحولاتی اجتماعی بوده که بر سرتاسر حیطه فرهنگ و هنر پرتو افکندند را مشاهده کرد. بدون شک تب و تاب انقلاب کمونیستی-مارکسیستی شوروی، درهای جدیدی را به روی هنر و فرهنگ گشود و مسیر آنها را تا رسیدن به قلمروهای ناشناخته هموار ساخت. به نظر می‌رسد جهت رسیدن به خاستگاه‌های اشکال نوین هنر در هر زمان پیش از هرچیز باید فضای تفکر دوران را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و ریشه‌های تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری را در آن جستجو کرد.

از این‌رو، بررسی عوامل سازنده انقلاب ۱۹۱۷ که از منظر رهبران جنبش‌های کارگری و پرولتاریای روسیه بر مبنای اصول مارکسیستی بنا شد و هنرمندان را همراه خود ساخت، نقش مهمی را ایفا می‌کند. بنابراین پیش از هرچیز پرداختن به آراء مارکس لازم و ضروری به نظر می‌رسد. باید اذعان داشت آن چیزی که به عنوان "فلسفه هنر" مارکس مطرح شده در این جستار مورد نظر نیست بلکه آن جنبه‌هایی از آراء فلسفی و اجتماعی مارکس مورد توجه قرار خواهد گرفت که سبب شکل‌گیری رویکردهای نوین هنرمندان انقلابی و آوانگارد روسیه شد. رویکردهایی که استفاده از عناصر ماشینی در هنر یکی از نتایج برجسته آنهاست. همچنین گرایش به استفاده از ماشین‌آلات پس از پیروزی انقلاب ۱۹۱۷، به ویژه در زمان لنین و دوره موسوم به بازسازی پس از جنگ‌های داخلی و خارجی به واسطه عقاید مارکسیست‌های انقلابی خصوصاً رهبران و سردمداران‌شان تحریک می‌شد که برآیند

این گرایشات پاگرفتن مکاتب هنری مانند کانستراکتیویسم و پروداکتیویسم بود.

بدین جهت این جستار در جهت تبیین مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه ماشین در هنر آوانگارد روسی بر پایه فلسفه و تفکر دوران، به آراء مارکس در زمینه تکنولوژی و ماشین‌آلات می‌پردازد و مؤلفه‌ها را از دل نظریات مارکس به دست می‌آورد و بدین ترتیب مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه ماشین در هنر آوانگارد روسی را نخست بر پایه نظریات مستقیم مارکس در خصوص ماشین، دوم سنت‌شکنی در راستای ایجاد آنچه که مارکس خروج از انفعال پرولتاریا و پرورش روحیه انتقادی می‌داند و سوم لزوم پیشبرد جامعه کمونیستی از منظر مارکس، استوار می‌سازد.

پیشینه پژوهش

غالب پژوهش‌های انجام گرفته در باب هنر آوانگارد روسی را می‌توان در سه دسته کلی جای داد. دسته نخست به توصیف آثار هنری و برشمردن خصوصیات آثار به صورت جزئی یا کلی، در قالب یک اثر، یک هنرمند یا یک مکتب می‌پردازند. مقالاتی مانند "ایده ساخت‌گری به مثابه اصلی خلاقه در هنر آوانگارد روسی"^۱ یا "خطوط بازشناسانده هنر آوانگارد روسیه"^۲ نوشته پاتریشیا ریلینگ جزو این دسته قرار می‌گیرند. این تحقیقات توجهی به مبانی نظری و آبخورهای تأملی هنر ندارند و تمرکز خود را بر ویژگی‌های اثر معطوف می‌کنند. دسته دوم همچون مقاله "هنر آوانگارد و توتالیتریسم"^۳ نوشته تزوان تودوروف و آرتور گلدمن از خلال بررسی‌های جزئی و به واسطه استدلال استقرایی سعی در نشان دادن ارتباط هنر و سیاست در ابعاد کلان را دارند که در این مسیر بیشتر به اشتراکات توجه نشان می‌دهند و همین باعث می‌شود تا تفاوت‌ها- هم‌چون تفاوت‌هایی که میان فوتوریسم روسی و ایتالیایی وجود دارد- که ناشی از تفاوت‌هایی ریشه‌ای در بنیان امر هستند، نادیده گرفته شوند. دسته سوم مانند "ایده آوانگارد در هنر و سیاست"^۴ نوشته دونالد دی. اگبرگ یا "هنر در تبعید: آوانگارد روسی و مهاجرت"^۵ نوشته جان ای. بولت بیشتر به آنچه که بعد از انقلاب اتفاق افتاد، سیاست‌های سرکوب کننده و سانسورهای دوره استالین پرداخته و سیر تدریجی کوچ اجباری آوانگارد روسی به سمت غرب و جایگزین شدن آن توسط هنر حکومتی در روسیه را بررسی می‌کنند. نگاه غالبی که در حیطه پژوهش نظری هنر به آثار ماشینی آوانگاردهای روس وجود دارد در بیشتر موارد منحصرأ در چارچوب سه دسته مذکور باقی می‌ماند. اما در این صورت جوانب دیگری از موضوع از دست می‌روند. از این‌رو، پژوهش حاضر، که ضرورتش از ضرورت پیدایش هنر ماشینی، ضرورت درک و دریافت

آن و ضرورت برخورداری آن از خوانشی زیبایی‌شناسانه برمی‌خیزد، در اثبات فرضیه خود از منابع معتبری بهره برده است. کتاب سرمایه کارل مارکس و دست‌نوشته‌های هنرمندان آوانگارد روس که به صورت مقاله در نشریات آن زمان به چاپ رسیدند، و اکنون تحت عنوان اسناد هنر قرن بیستم^۶ گردآوری شده‌اند، مهم‌ترین منابع محسوب می‌شوند. کتاب رویاهای انقلابی نوشته ریچارد استایتس^۸ نیز با توجه به تحلیل موشکافانه‌ای که از آرمان‌های آوانگاردهای روس و انطباق آنها بر رویدادهای اجتماعی ارایه می‌کند اهمیت بسزایی دارد. کتاب کارل مارکس در باب تکنولوژی و از خودبیگانگی امی وندلینگ^۹ که به واکاوی مفاهیم مذکور نزد مارکس پرداخته و کتاب سرزمین عجایب آوانگاردها نوشته جولیا ونگرت^{۱۰} که بر هنر قرن بیستم روسیه متمرکز است و ایده اصلی جریان آوانگارد روس را نه بر اساس کاربرد بلکه بر پایه بنیاد کردن آرمان‌شهری خیالی می‌داند، از دیگر منابع مهم در دسترس نگارنده بوده‌اند.

همچنین لازم به ذکر است که این پژوهش بر اساس روش‌شناسی تحقیق توصیفی- تحلیلی و از لحاظ هدف بنیادی و در خصوص نوع داده‌ها کیفی و مبتنی بر تحلیل و تفسیر است. پژوهش حاضر رویه‌ای فلسفی دارد که در قالب فلسفه تکنولوژی و به طور خاص فلسفه مارکس صورت گرفته است. روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای بوده و از آنجا که داده‌های این پژوهش از نوع کیفی هستند تحلیل آنها بر مبنای منطق و استدلال در متون مربوطه صورت پذیرفته و فرضیات با محک عقلانی سنجش شده‌اند.

مارکس و ماشین

با ظهور تکنولوژی‌های جدید که دامنه آن از ابزارهای منفرد و دستی به بازه گسترده‌تر سیستم‌های غول‌پیکر اتوماسیونی و ماشینی، بسط یافت تفکراتی در خصوص تکنولوژی شکل گرفت که نه تنها قلمرو علم و تکنولوژی بلکه حوزه‌های دیگر مانند علوم انسانی و معرفتی را نیز به خود مشغول داشت. ازین رهگذر باعث بروز و ظهور رویکردهای متنوعی شد. کارل مارکس از نخستین اندیشمندانی بود که با توجه به رشد سریع سیستم‌های اتوماسیون، در خلال فلسفه اجتماعی خود به تفکر و نظریه‌پردازی حول محور تکنولوژی، ابزارهای پیشرفته ماشینی و تأثیرات آن بر جوامع بشری پرداخت. دونالد مک‌کنزی معتقد است: «حرف مارکس این بود که در مورد مهم‌ترین مجموعه تحولات تکنیکی عصر او- یعنی ظهور تولید ماشینی بزرگ مقیاس- باید گفت که روابط اجتماعی به تکنولوژی شکل بخشیدند و نه بالعکس» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۲۱۷). این سخن بدان معناست که ظهور تکنولوژی تحولی در سلسله مراتب طبقات اجتماعی به

و روحانی زندگی است» (همان : ۱۱۴). از منظر مارکس «نیروی [کار] دستی، جامعه‌ای با ارباب فئودال به بار می‌آورد و نیروی [کار] بخار، جامعه‌ای با سرمایه‌داران صنعتی» (Vermass, et al, 2011: 86)، پس در دوره‌ای که اقتصاد توسط نیروهای ماشینی غول‌پیکر تغذیه می‌شود و با سیاستی که همان نظام سرمایه‌داری را تشکیل می‌دهد یکی می‌شود، بحرانی شکل می‌گیرد که در آن نه تنها نیروهای مولد مورد استثمار جهت ایجاد ارزش افزوده برای سرمایه‌دار قرار می‌گیرند بلکه کم‌کم در وضعیت از خود بیگانگی^{۱۱} از بین خواهند رفت. «مارکس از طرفی ماشین را چیزی می‌دانست که می‌تواند انسان را از جان‌کندن نجات دهد و زمان فراغت بیشتری جهت خودسازی و جلوگیری از بروز از خودبیگانگی به کارگر دهد و از طرفی می‌دید که ماشین درست مخالف این عمل می‌کند» (Wendling, 2009:174). در واقع مارکس، ماشین را، هنگامی که روح سرمایه‌داری در آن دمیده می‌شود، از دلایل اصلی این بحران می‌دانست و در نظر داشت تا این نیروی عظیم را از راه انقلاب کارگری یا به عبارتی از مجاری قدرتهای سیاسی از چنگ سرمایه‌دار آزاد کند و به کارگران بسپارد. از نظر مارکس تنها در این شرایط است که جامعه اتوپیایی ایجاد می‌شود. «ماشین که نیرومندترین وسیله برای ارتقای بارآوری کار یعنی کوتاه کردن مدت کار لازم برای تولید یک کالا است، در عین حال به منزلهٔ محمل سرمایه، نیرومندترین وسیله برای افزایش طول روز کار و فراتر رفتن از هرگونه حد طبیعی در صنایعی که نخست تحت سلطهٔ بلاواسطهٔ آن درمی‌آیند نیز هست» (مارکس، ۱۳۸۵: ۴۴۰). این بدان معنی است که مطابق نظر مارکس، ماشین که باید به صورت طبیعی راه را جهت فراغت و استقلال و به تبع آن خلاقیت و همبستگی کارگر ایجاد کند، در دست سرمایه‌دار تبدیل به نیرویی شده که کارگر و انرژی او را به بند می‌کشد. مارکس می‌اندیشید که پرولتاریا به واسطهٔ به قدرت رسیدن از مجاری سیاسی می‌تواند مالکیت، از جمله مالکیت وسایل تولیدی را از آن خود کند و این امر در یک حکومت کمونیستی واقع می‌شود، «تولید ماشینی پیوسته و بی‌وقفه در حکومت کمونیستی باید در ثروت مادی فزاینده و رو به رشد نتیجه دهد، زیرا قید و بندی که سرمایه‌داری بر فرایند علمی و تکنولوژی زده بود، از بین می‌رود و در نتیجه ثروت واقعی جهت پیشرفت آزاد خواهد بود.» (Ibid:115)

هنرمندان آوانگارد روس این بخش از عقاید مارکس را الگوی خود قرار داده و از آن به مثابهٔ مبنایی زیباشناسانه جهت ارائهٔ آثار خود بهره جستند. می‌توان گفت هنرمندان با کشاندن پای ماشین، به مثابهٔ نمود برجسته‌ای از تکنولوژی، در آثار هنری دو مقصود کلی داشتند؛ نخست آزاد سازی نیروهای

وجود نیامورد بلکه این طبقهٔ حاکم بود که با تسلط یافتن بر تکنولوژی ماهیت آن را به سود خود تغییر داد. از این رو، آراء و اندیشه‌های مارکس در دفاع از پرولتاریا و تشریح وضعیت کارگران در مقابل نظام سرمایه‌داری، استثمار آنها توسط سرمایه‌داران و استحالهٔ کارگر به واسطهٔ از خودبیگانگی ایجاد شده در روند تقسیم کار و مواجهه با سیستم‌های خودکار، که مورد توجه جوامع مختلفی از جمله روسیه تزاری قرار گرفت به شکل‌گیری انجمن بین‌المللی کارگران در اواخر قرن نوزدهم منجر شد. «حزب سوسیال دموکرات آلمان در سال ۱۸۹۱ مارکسیسم را به عنوان ایدئولوژی رسمی خود پذیرفت» (بشیریه، ۱۳۸۹: ۲۶). همچنین پیشینهٔ بین‌الملل‌های سوسیالیستی که اتحادیه‌هایی جهت دفاع از قشر کارگران بودند به «انجمن‌های بین‌المللی کارگران» باز می‌شود که «در سال ۱۸۷۴ در لندن تأسیس و بعدها به عنوان بین‌الملل معروف شد [...] و در سال ۱۸۷۶ به دلیل اختلافات داخلی از هم پاشید.» (همان : ۳۷) پس از آن بین‌الملل دوم و سوم به ترتیب در ۱۸۷۹ و ۱۹۲۰ تأسیس شدند. بدین ترتیب با توجه به پیشینهٔ اخذ نظریات مارکس در جهت ارتقای وضعیت کارگران و مقابله با نظام سرمایه‌داری حاکم بر آنها، احزاب چپ‌گرا در روسیه در راستای تحقق اهدافشان و ایجاد نیروی همبستگی میان کارگران و پرولتاریا، تفکرات مارکس را سرلوحه خود قرار دادند.

از طرفی باید در نظر داشت هنر در نخستین سال‌های قرن بیستم که مقارن با گسترش و افزایش تعداد احزاب کارگری در روسیه بود دستخوش چه تغییراتی شد، هنری که در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد درگیر پارادوکسی است که مطابق آن، هم داعیهٔ دفاع از پرولتاریا و شورش‌های کارگری را دارد و هم با بهره‌گیری از عناصر نوظهور صنعتی، به متزلزل ساختن نگاه سنتی به هنر و فروپاشی تمام ملاک و معیارهایی از هنر می‌پردازد که برای تودهٔ مردم قابل فهم بود. به نظر می‌رسد که هنرمندان آوانگارد که در حیطهٔ هنر و اجتماع، انقلابی عمل می‌کردند هم‌راستا با ایدئولوژی انقلاب یعنی تفکرات مارکس بوده‌اند. از این رو باید به خوانش آنها از آراء مارکس که در آثارشان تجلی یافت توجه شود و مشخص شود که زیبایی‌شناسی ماشین در آثار آوانگاردهای روس از چه پشتوانه‌ای در اندیشه‌های مارکس برخوردار است.

مارکس در فلسفهٔ خود به ویژه در کتاب سرمایه به چگونگی روی دادن تحولات اجتماعی می‌پردازد. نسبت معروف مارکس متشکل از روبنا و زیربناست، که در آن تمامی حوزه‌های فعالیت انسانی اعم از هنر و فرهنگ روبنا را شکل داده و تحت تأثیر زیربنا که همان شرایط تولیدی و اقتصادی است قرار دارند. «وجه تولید در زندگی مادی تعیین کنندهٔ خصلت عمومی فرایندهای اجتماعی، سیاسی

هنری که ملهم از جهان بینی ژرف و پر محتوای پرولتاریاست آن را تا مرحله انهدام کامل ناهمخوانی میان تکامل اجتماعی و هنری می کشاند و بدین طریق به رشد بی سابقه هنر بر پایه وسیع توده‌های آن مدد می‌رساند» (لیفشیتز، ۱۳۸۵: ۱۷۱) در همین راستاست که ال لیسیتسکی آرمان بزرگ خود و هنر آوانگارد روسیه را دستیابی به یک جامعه بی طبقه می‌داند، جامعه‌ای که در آن مالکیت وسایل تولیدی در انحصار طبقه خاصی نباشد و در دسترس توده مردم قرار بگیرد و این امر نمود خود در هنر را با استفاده از عناصر ماشینی به دست می‌آورد. لیسیتسکی در ۱۹۳۲ نوشت: «هرکاری را که پدید می‌آوردم دعوتی از تماشاگر بود، نه برای خیره کردن چشم‌های او، بلکه به عنوان محرکی برای عمل، به خاطر برانگیختن شور و شوق پوییش در راه آرمان بزرگ ایجاد یک جامعه بی طبقه» (لینتن، ۱۳۸۳: ۱۳۳). همچنین گفته دیگر لیسیتسکی نیز حاکی از آگاهی او از اندیشه‌های مارکس است، او می‌گوید: «گهواره مرا موتور بخار تاب می‌داد، ولی اکنون موتور بخار دیگر به عهد دقیانوس مربوط می‌شود. ماشین‌ها دیگر آن شکم‌های گنده پر از امحا و احشا را ندارند. اکنون دوران جمجمه آکنده از جنب و جوش مغز الکترونیک است. ماده و روح مستقیماً به میل‌لنگ‌ها منتقل می‌شوند و آنها نیروی محرکه آنی را فرامی‌آورند». (همان) کافی است به یاد آوریم که مارکس در نوشته‌های خود تأکید می‌کند که «گام ضروری در گذار از ابزارهای دستی به ماشین‌های متکی به نیروی انسان، کاربرد یک مکانیسم مصنوعی است که حرکت دوجانبه را به یک حرکت چرخشی

علمی و صنعتی از دست سرمایه؛ چرا که علم و صنعت در دستان سرمایه درعین پیشرفت و تکامل، فقر، فساد و تباهی را به بار می‌آوردند. دوم باز کردن راهی جهت اتحاد کارگر و ماشین در راستای پیش راندن جامعه کمونیستی و نیز همانطور که مارکس می‌گوید فراهم کردن فراغت، استقلال و خلاقیت بیشتر. «منشأ آن پدیده حیرت‌آور در تاریخ صنعت مدرن، این است که ماشین می‌آید و همه محدودیت‌های اخلاقی و طبیعی موجود بر سر راه افزایش طول روز کار را به کناری می‌رود و نیز اینجاست آن نقیض اقتصادی، که پر قدرت‌ترین ابزار کاهش مدت کار به مطمئن‌ترین وسیله برای تبدیل تمامی اوقات زندگی کارگر و خانواده‌اش به مدت کار می‌شود» (مارکس، ۱۳۸۵: ۴۴۳). از این گفته مارکس روشن می‌شود که ماشین به واسطه هنرمندان که مصرأ خود را جزء طبقه کارگر می‌دانستند، جهت رفع نقیضه‌ای که مارکس بدان اعتقاد داشت، به کار گرفته شد. از طرفی وقتی این گفته مارکس را در نظر داشته باشیم که «ماشین با موهبت شگفت انگیز خود در کوتاه کردن زمان کار کارگر و سودمند کردن آن، می‌بینیم به عامل گرسنگی و تحلیل رفتن قدرت خلاق و فرسودگی و از پای افتادگی کارگر تبدیل شده است» (نقل در لیفشیتز، ۱۳۸۵: ۱۶۵) و از آن طرف گفته ورتوف، فیلم‌ساز کانستراکتیویست را بخاطر می‌آوریم که می‌گوید: «ما روح ماشین را کشف می‌کنیم، ما کارگر را در کنار میز کارش دوست داریم، ما کشاورز را روی تراکتورش و لوکوموتیوران را در لوکوموتیوش دوست داریم. ما کارهای ماشینی را با لذتی خلاق همراه می‌کنیم: ما انسان را با ماشین آشتی می‌دهیم و انسان جدید بار می‌آوریم» (لینتن، ۱۳۸۳: ۱۳۲)، این امر با وضوح بیشتری خود را آشکار می‌کند. ورتوف که در نمایی از اثر او با عنوان انسان با یک دوربین فیلم‌برداری^{۱۲}، تلفیق انسان (کارگر) و ماشین (دستگاه ریسندگی) نمایش داده می‌شود از لذت خلاقیتی صحبت می‌کند که آن نیز تنها با فراغت حاصل از کاهش روز کار کارگر حاصل می‌شود، در واقع همان پرسشگری مختص انسان است که سبب می‌شود انسان به شکلی پیوسته میان خود و پیرامونش رابطه‌ای انتقادی برقرار کند، ازین رو می‌توان اذعان داشت که هنرمندان روس به خوبی این نکته را دریافته بودند که ظهور چنین خلاقیت‌هایی باعث شکل‌گیری فرهنگ انتقادی می‌شود. ماشین که زمانی مسبب استثمار کارگر و باعث از خودبیگانگی او می‌شد با وقوع انقلاب کمونیستی - مارکسیستی و خروج قدرت از دستان سرمایه و انتقال آن به پرولتاریا، تبدیل به صنعت مفیدی جهت ارتقای زندگی کارگر خواهد شد. «پرولتاریا در روند ایجاد جامعه‌ای نو، تضادهای موجود در فرهنگ بشر^{۱۳} را نیز حل می‌کند [...] به واسطه مبارزه طبقاتی راه را به سوی فرهنگ بدون تمایز طبقاتی می‌نمایاند، با تکامل



تصویر ۱. دزیگا ورتوف، انسان با یک دوربین فیلم‌برداری، ۱۹۲۹. مأخذ: موزه هنرهای معاصر نیویورک www.moma.org

را هموار کند^{۱۵}. بخشی از رویکرد زیبایی‌شناسانه هنرمندان آوانگارد از این اعتقاد سرچشمه می‌گرفت، چه بی‌علت نیست که هنر سنتی روسیه همزمان با تحولات معترضانه و انقلابی به رهیافت‌های سنت شکنی چون فوتوریسم که بنیانش بر «گسست هرگونه رابطه با گذشته و آینده‌باوری و امید به آینده است» (لینتن، ۱۳۸۳: ۱۰۴)، خصوصاً در بازه زمانی انقلاب ناکام ۱۹۰۵ و انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، روی آورد. الکسی گاستو^{۱۶} شاعر فوتوریست که پیش از وقوع جنگ آهنگر و آشوب‌گر سیاسی بود «با عشق و علاقه فراوان ماشین‌های صنعتی نوین را به مثابه نیروی جاندار توصیف می‌کرد» (Buck, 2000:7).

او که به پیام‌آور انسان مکانیکی شده و شاعر ماشین معروف است، در ۱۹۱۹ می‌نویسد: «این دوره‌ای است که مشابه آن از زمان آفرینش جهان دیده نشده است. ستون‌های نگه‌دارنده عقاید منسوخ و افق‌های فکری کهنه و امیال و آرزوهای سنتی و زیبایی فردی فروپاشیده‌اند. سیل خروشان ایده‌های نوین جریان جنگ و انقلاب را به پیش می‌راند: قطاری از واژگان نوین که مسیر حرکت خود را از دود و خون و شغف انقلابی آکنده می‌کند» (Stites, 1989: 38 & 39).



تصویر ۲. گاستو، پیامبر ماشین، ۱۹۲۳. مأخذ: Stites, 1989:177.

از این‌رو مشخص است که هنرمندان روسی از حربه سنت شکنی جهت ایفا کردن نقش بیدارگر و خارج کردن توده مردم از حالت خمودگی استفاده کردند. این منش با یکی از عبارات معروف مارکس هم‌راستاست: «افراد خود، تاریخ خود را می‌سازند، ولی دقیقاً نه آن‌گونه که خود می‌خواهند؛ آنان تاریخ را تحت شرایط منتخب خود

تبدیل می‌کند. یک چنین مکانیسمی همان میل‌لنگ است که اختراع آن بیشترین اهمیت را در تکامل اولیه ماشین‌آل [...] با دخالت میل‌لنگ، پیوند نزدیک میان دست و ابزار که در واقع به عنوان بسط عمل دست به کار می‌رود، قطع می‌شود» (اینگولد، ۱۳۷۳: ۱۹۶). مارکس جهت تشریح تغییر وضعیت کار کارگر، که ابتدا مبتنی بر نظامی مهارت آمیز از خود کارگر است و سپس بر پایه نظامی از پیش تعیین شده که نیروی محرکش از نیروی عضلانی کارگر تغذیه می‌شود، این بحث را مطرح می‌سازد، همان چیزی که لیسیتسکی از دگرگونی ماشین بخار به مغز الکترونیک استنتاج می‌کند.

مارکس معتقد بود که «در آینده کمونیسم، پیشرفت علم و تکنولوژی به ثروت‌افزایی جامعه‌ای که به طبقات مختلف دسته‌بندی نشده منجر خواهد شد». (Wendling, 2009:105) جامعه بدون تمایز طبقاتی به واسطه خروج پرولتاریا از حالت انفعالی در برابر قدرت، پدید می‌آید و این‌بار استثمار ماشین به دست کارگر اتفاق می‌افتد، رویدادی که سبب می‌شود تا تضادی آنتاگونیستی که مارکس میان نیروی کار و سرمایه می‌دید که به نوبه خود باعث «تضاد میان نیروهای مولد جامعه و دستاوردهای هنری‌اش، میان تکنولوژی و هنر، میان علم و فضای شاعرانه و میان امکانات عظیم فرهنگی و زندگی بی‌بار معنوی انسان» می‌شد (لیفشیتز، ۱۳۸۵: ۱۷۰) به دست پرولتاریا لغو شود. همین رویکرد تا چندین سال پیایی میان دیگر هنرمندان با عقاید مارکسیستی در سایر کشورها نیز ادامه یافت تا آنجا که لاسلو موهولی‌ناگی^{۱۴} از اساتید باهوس که آثارش نشان از علاقه صریح و روشن او به امر مکانیکی را دارد در ۱۹۲۲ نوشت: «هر فردی در برابر ماشین با دیگری برابر است...هیچ سنتی در تکنولوژی وجود ندارد...هیچ تعصبی نسبت به طبقه اجتماعی وجود ندارد». (Strassheim, 1996:55) بدین ترتیب هنرمندان آوانگارد روس نظر به این داشتند که با وارد کردن ماشین‌واره‌ها در هنر خود، پارادوکس همیشگی میان پیشرفت وسایل تولید و زوال کیفیت انسان را در وحدتی ایجاد شده به دست هنر از بین ببرند.

ماشین و سنت شکنی هنر

مارکس ضمن تشریح شرایط موجود در دوره سرمایه‌داری که «منشأ آن به تحول در تکنولوژی بازمی‌شود، بلکه در تحول مناسبات تولید نهفته است» (هایدگر، ۱۳۹۳ : ۲۲۸) و آنچه در جامعه تحت حاکمیت پرولتاریا به شکلی اتوپایی وجود خواهد داشت، گذار از حالت نخست به حالت دوم را صرفاً به دست نیروهای انقلابی و انتقال قدرت از مجرای سیاست می‌دانست، و این وظیفه‌ای است بر عهده پرولتاریا تا با ارتقای آگاهی و بینش خود نسبت به وضع موجود و نسبت به رخدادهایی که امکان وقوع‌شان هست، مسیر این حرکت

این اپرا تا زمان هنر رئالیسم سوسیالیستی روسیه استالینی به عنوان شاهکار هنر انقلابی یاد می‌شد.^{۱۹} در مورد این اپرا گفته شده که «یک پرفورمنس یا مولتی مدیا و از بدنام‌ترین اجراهای فوتوریستی بود که به عنوان نخستین نمایش فوتوریستی در جهان ثبت شده است» (Salter, 2010:11). این اپرا نمایشی مرکب از اشعار فوتوریستی^{۲۰} خلبنیکف^{۲۱} و کروچینک^{۲۲} بود که از طراحی صحنه و لباس کازیمیر مالویچ، آهنگ‌سازی میخائیل ماتیوشین^{۲۳} - متشکل از انبوهی سروصداهای عجیب و گوش‌خراش - بهره جست؛ ترکیبی از هنرمندانی که قریب به اتفاق آنها با هدف مشترکی گرد هم آمده بودند.

این اپرا که با نمایش برخورد یک هواپیما با صحنه خاتمه می‌یابد، گروهی از مردان قوی (فوتوریست‌ها) را نشان می‌دهد که خورشید را می‌ربایند و در یک جعبه مهر و موم شده



تصویر ۳. کازیمیر مالویچ، طراحی لباس برای اپرای پیروزی بر خورشید، ۱۹۱۳. مأخذ: Bakhrushin State, Central Theater. Museum.

نمی‌سازند، بلکه تحت شرایطی می‌سازند که مستقیماً با آن مواجه می‌شوند، شرایط معینی که میراث گذشته است» (نقل در هایدگر و دیگران، ۱۳۹۳:۲۲۴).

این نوع سنت‌شکنی‌های بارز در حیطه هنر، جهت نشانه گرفتن اهداف انقلابی، دو مسیر را پیش روی خود گشودند: نخست ایجاد فضای ملتهب انقلابی و دوم جریانی که در راستای آگاهی بخشی به جامعه، به آشنایی‌زدایی می‌پرداخت. به نظر می‌رسد در مورد هر دوی این رویکردها نکته مشترک همان است که ونگرت می‌گوید: «تنها با جداسازی تکنولوژی از اتحاد قهری با ابزارگرایی است که می‌توان به پدیده‌های بسیار پیچیده زیبایی‌شناسی ماشین در دهه ۱۹۲۰ [روسیه] دست یافت»^{۱۷} (Vaingurt, 2013:5).

ماشین و فضای انقلابی

فوتوریسم روسی با الهام از فوتوریسم ایتالیا و اصولی که در مانیفست مارینتی آمده بود، از جمله نگاه به آینده به جای نگاه به گذشته، شجاعت، جسارت و طغیان، گام جفت شده آماده پرش، ضربه زدن با مشت، عشق به خطر کردن و تلاش برای بی‌پروایی، از هیجانانگیزترین مکتب جهت ایجاد روحیه انقلابی استفاده می‌کردند. هنرمندان پیشگام روسیه با ستایش از تکنولوژی، فوتوریسم را در خدمت انقلابی درآوردند که بعدها رهبر آن بیان داشته بود: «کمونیسم یعنی قدرت شوروی به اضافه الکتریکی ساختن سراسر کشور» (Lenin qtd. in Bruno, 2009: 481).

نظریه پردازان پیرو مارکس چه آن‌دسته که پیشرو قلمداد می‌شوند و چه آنها که مارکسیست‌های واپس‌گرا خوانده می‌شوند همگی معتقدند که «هنر تأثیری پر دامنه و سازنده بر حوزه‌های مختلف حیات مادی و فرهنگی دارد و نقش فعال در فرایند متحول ساختن دنیای واقع ایجاد می‌کند» (سیم، ۱۳۸۹:۱۶). از این منظر در ادامه به چرایی و چگونگی بهره جستن هنرمندان از هنرشان در جهت ایدئولوژی‌های انقلابی، پرداخته خواهد شد.

استفاده از صفات برآمده یا تداعی‌کننده ماشین یعنی، سروصدا، سرعت، حرکت، جنب و جوش، وحدت و همبستگی اجزای آن، در آثار فوتوریست‌ها پیوند مشترکی میان رویکرد زیبایی‌شناسانه هنرمندان که تا حدودی متأثر انگیزه‌های سیاسی بود و نیت گردهم‌آوردن توده‌های متحد و فضایی ملتهب و انقلابی را برقرار می‌سازد؛ انقلابی اجتماعی جهت براندازی نظام سرمایه‌داری. از بارزترین نمونه‌های این حرکت اپرای پیروزی بر خورشید^{۱۸} است که در سال ۱۹۱۳ در لوناپارک سن‌پترزبورگ اجرا شد و مخاطبان آن‌چنان به اجرای این اپرا واکنش شدید نشان دادند که در تنها دو بار اجرای آن، آشوب و بلوا میان تماشاچیان به وجود آمد. جالب آن‌که از

و اغتشاشات ایجاد شده میان تماشاچیان به خوبی در همان بدو اجرا بدان دست یافتند. سالتر می‌نویسد: «آنها در واقع آشوبی چندپاره را به نمایش گذاشتند که نماینده قرن بیستم بود، قرنی که به طور فزاینده و به شیوه تکنولوژیکی در حال دگردیسی بود» (Salter, 2010: 12). این اپرا بخشی از موج اجراهای فوتوریستی بود که اغتشاش و آشوب را تحریک می‌کرد اما به نظر نمی‌رسد که تنها آشوب برآمده از تکنولوژی در شروع قرن منظور نظر خالقان اثر باشد خصوصاً اگر فضای ملتهد سال‌های انقلاب روسیه و خط مشی هنرمندان در قبال آن در نظر گرفته شود. در واقع چنین می‌کند که هنرمندان، آن‌چنان که مارکس عنوان می‌کند، یک سر و گردن بالاتر از جامعه خود ایستاده بودند و نه تنها وقوع انقلاب را پیش‌بینی می‌کردند بلکه سعی در جلوگیری از آن یا فشار بر توده‌ها جهت دست‌یابی هرچه سریع‌تر به آن را داشتند و در این راستا با به‌کارگیری خلاقیت‌شان به شدت تغییرات اجتماعی را تحریک می‌کردند. همچنین هنرمندان فوتوریست روسی عنوان می‌کردند که صرفاً التهاب انقلابی یا به عبارتی تنها نفرت و بیزاری نسبت به صورت‌های گذشته نیست که فوتوریسم را به پرولتاریا وصل می‌کند، بلکه به غیر از گسستن قید و بندهای گذشته، نزدیکی دیگری نیز وجود دارد. ناتان آلتمن^۴ در دسامبر ۱۹۱۸ در شماره دوم نشریه هنر کمونیستی نیز بر این امر تأکید دارد:

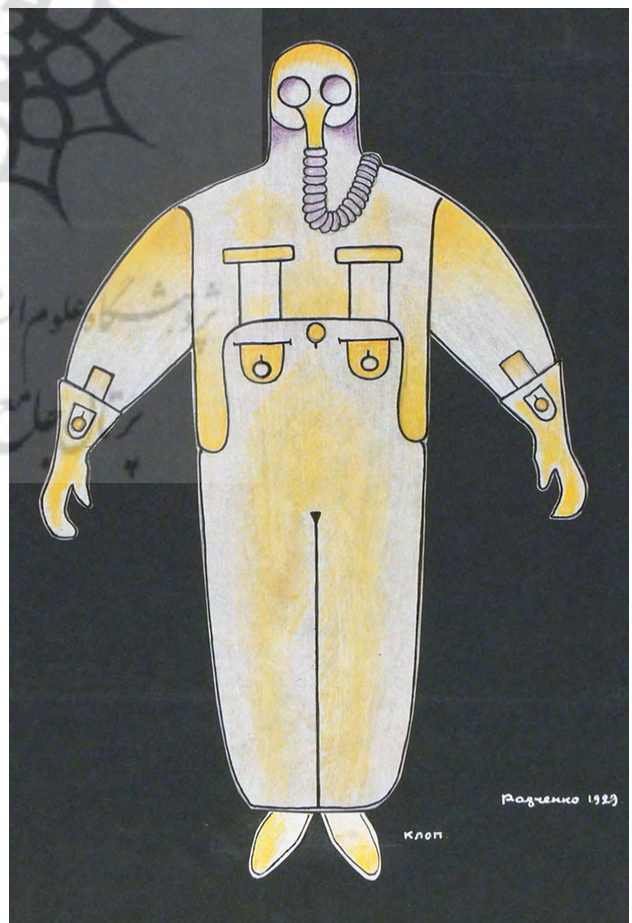
«هنر پرولتاریا هنری اشتراکی خواهد بود و اشتراکی بودن دقیقاً همان مشخصه‌ای است که پرولتاریا را از هر دسته دیگری متمایز می‌کند و این نیز همان مشخصه‌ای است که در آثار فوتوریسم روسی دیده می‌شود، در آنها یک ابژه را به تنهایی نمی‌توان از متن تصویر خارج کرد بلکه تمام عناصر حیاتی اشتراکی دارند و در تعامل با یکدیگر معنا می‌یابند و این امر در قیاس با فضای سنتی وضوح بیشتری می‌یابد. زیرا در هنر گذشته هر ابژه به صورت قائم به ذات نمایش داده می‌شد و این دقیقاً بیانگر فضای آن زمان بود که هرکس می‌خواست راه خود را برود و از دیگری متمایز باشد. درست مانند جهان کاپیتالیستی، هنر گذشته نیز می‌خواست زندگی فردی داشته باشد. تنها فوتوریسم بود که بر پایه‌های اشتراک بنیانگذاری شد و تنها هنر فوتوریستی است که در حال حاضر هنر پرولتاریاست» (Altman qtd. in Bowl, 1976: 163&164).

ماشین و جریان آگاهی انتقادی

دیگر مولفه زیبایی‌شناسی ماشین در آثار هنری هدفی انتقادی مبنی بر به چالش کشیدن اوضاع حاکم و آگاهی بخشی به توده مردم و کارگرانی که در برابر ماشین قرار دارند را نشانه می‌گیرد. مارکس نیروهای تولید، روابط تولیدی و آگاهی را سه عنصر مهم اجتماعی می‌داند، همچنین «به

زندانی می‌کنند تا به بطلان سنت‌های گذشته بپردازند و «در آخر به جایی سفر کنند که علیرغم سرگشتگی، نفس کشیدن در آن راحت‌تر خواهد بود». (Buck, 2000: 7) اتفاقی نیست که مارکس نیز بیان می‌کند: «اگر نیروهای نوآمده جامعه (صنعت و تکنولوژی) قرار است به نحو شایسته‌ای کار کنند تنها به مردان نوآمده‌ای نیاز دارند که بر آنان فرمان رانند» (مارکس نقل در لیفشیتز، ۱۳۸۵: ۱۶۶). همچنین در سال ۱۹۲۹ رودچنکو که مسئولیت طراحی لباس برای اجرای یک اثر از مایاکوفسکی را بر عهده داشت، جهت به تصویر کشیدن قهرمانی که در انتظار آرمان‌شهر کمونیستی است از طرحی شبیه به آدم آهنی استفاده می‌کند.

جدای از «درون‌مایه پیروزی فن‌آوری بر طبیعت و انسان مدرن بر خورشید» (لینتن، ۱۳۸۳: ۹۳). آیا نمی‌توان یکی از فاکتورهای مهم مورد نظر خالقان اثر را تحریک جامعه به سمت اعتراض و آشوب دانست، امری که با توجه به اعتراضات



تصویر ۴. رودچنکو، طراحی لباس برای اجرای یک اثر مایاکوفسکی با مضمون فریز شدن یک قهرمان برای رسیدن به آرمانشهر کمونیستی، ۱۹۲۹.

مأخذ: Bakhrushin State, Central Theater Museum

می‌ساختند. ایشان این معنا را افاده می‌کردند که توده مردم و به خصوص قشر کارگر که خالق ماشین هستند باید ماشین را تحت سلطه خود درآورند نه آن که خود تحت سلطه آن قرار گیرند. اهمیت این امر زمانی عیان می‌شود که به یاد آوریم مارکس در کتاب سرمایه عنوان می‌کند «وقتی وسیله کار، شکل ماشین به خود می‌گیرد به رقیبی برای خود کارگر تبدیل می‌شود». (مارکس، ۱۳۸۵:۴۶۲) همچنین او در جایی دیگر از همین کتاب از «جنگ میان کارگر و ماشین» (همان، ۴۵۲) در دوران سرمایه‌داری سخن به میان می‌آورد زیرا از منظر او «در شیوه تولید کاپیتالیستی ماشین صرفاً نقش یک رقیب برتر را که همواره مترصد زاید ساختن کارگر است ایفا نمی‌کند. ماشین نیرویی ضد کارگر است» (همان : ۴۶۶).

از این بحث می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که سومین مؤلفه زیبایی‌شناسی ماشین نزد آوانگارد‌های روس، ایجاد فرهنگ انتقادی و پرسش‌گر بود. انتقاد نسبت به وضع حاکم و پرسش در باب چرایی آن و چگونگی ایجاد وضعیتی مطلوب‌تر. در واقع هنرمندان در رویکردشان به هنر به دیدگاه مارکس نزدیک شدند؛ دیدگاهی که مبنی بر آن هنرمند به وجه خاصی از بیان اجتماعی دست می‌یابد که نتیجه جدایی نسبی ذهن هنرمند از سطح آگاهی اجتماعی دورانش است. آنها به این باور رسیده بودند که اگر در حیطه تکنولوژی (در اینجا ماشین آلات) خلاقیت و آفرینش نباشد، این انسان است که در جریان کار هر روزه خود با آنها به ورطه تکرار خواهد افتاد و فرهنگ انتقادی و پرسش‌گر از بین خواهد رفت. ناتان آلتمن در ژانویه ۱۹۱۹ بیانیه مجمع فوتوریسم - کمونیسم معروف به kamfut را در نشریه هنر اشتراکی^{۲۸} منتشر ساخت و در آن عنوان کرد :

«ایدئولوژی بورژوازی در زیر نقاب حقیقتی جهان‌شمول، استثمار را پنهان ساخته و در زیر نقاب قانون‌های ازلی وابدی زیبایی، ذوق فاسد ستمگران را دارد. از این‌رو لازم است تا ایدئولوژی کمونیستی خود را بسازیم باید مبارزه خود را علیه ایدئولوژی بورژوازی سازماندهی کنیم و ضروری است تا توده مردم را به فعالیت‌های خلاقانه واداریم». (Altam qtd. in, 1976:166)

از این‌رو هنرمندان گسستی عمیق میان سنت هنرهای زیبا و هنر پیشتاز عصر خود به وجود آوردند تا وسایل تولید یا همان ماشین آلات را به قلمروی خلاقیت‌های فردی بکشانند و از طریق هنر بتوانند جریان مکرر روزمره را متوقف ساخته و مسیر دست‌یابی به فرهنگ انتقادی و پرسش‌گر را هموار کنند. در واقع هنرمندان به این مهم دست یافتند که انتقال قدرت تنها از راه سیاسی، به عبارتی تنها جابه‌جایی مالکیت از سرمایه‌داران به کارگران از راه انقلاب و مجاری سیاسی موفق عمل نخواهد کرد، یعنی دقیقاً همان چیزی که در

وجود آمدن بحران در زمان سرمایه‌داری را زمانی می‌داند که میان این سه مورد تضاد شدیدی ایجاد شود» (لیفشیتز، ۱۳۸۵:۱۶۱) از این‌رو هنرمندان با فراست خود سعی کردند با فعالیت در حیطه مؤلفه سوم (آگاهی) فاصله این تضاد را هرچه بیشتر کاهش دهند.

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آشنایی‌زدایی یا فاصله‌گذاری در اثر هنری، متوقف ساختن جریان روزمره و جلوگیری از تکرار آن است که در متوجه ساختن هرچه بیشتر ذهن نسبت به ابژه‌های پیش رویش و آگاهی یافتن از نسبت خود با آنها، خارج از حد و مرز کلیشه‌ها و قالب‌ها به بار می‌نشیند. ضرورت این امر سبب شد تا هنرمندان روسیه به سمت استفاده از عناصری که تا پیش از آن راهی به قلمروی هنر نداشتند، کشیده شوند. استفاده از عناصر ماشینی سنت شکنی بزرگی را در حیطه هنر رقم زد؛ قلمرویی که به زعم آوانگارد‌های روس، تا پیش از آن صرفاً محملی برای هنرهای زیبا و هنر بورژوازی بود^{۲۵}. حضور ماشین خارج از کارخانه و محیط کار، در حیطه هنر، می‌توانست کارگران را با ماشین آلات، ورای مواجهه هرروزه‌شان، آشنا کند و این امر سبب می‌شد تا افراد از جریان روزمره‌ای که غرق آن هستند فاصله بگیرند و از این طریق بتوانند خارج از عادت و با عقلانیت و آگاهی به تحلیل شرایط خود بپردازند. «آوردن هنر به میان مردم را می‌توان چنین تعبیر کرد که هنرمند نوگرا با به کار گرفتن شیوه‌ها و تمهیدات نو و متفاوت از مردم می‌خواهد جریان‌های معهود و سنتی اندیشیدن را که منسوخ و به لحاظ سیاسی فاقد اعتبارند، فرو گذارد» (سیم، ۱۳۸۹:۲۱). از این‌رو هنرمندان از حضور عنصر نامأنوس ماشین در آثارشان بدین جهت بهره می‌گرفتند تا هم راه و رسم سنت‌شکنی را به توده مردم بیاموزند و هم به آنها کمک کنند که بتوانند فارغ از درگیری با روند هرروزه کار، به شرایط و توانایی‌های خود آگاه شوند و بدین ترتیب زمینه بروز و ظهور خلاقیت‌های فردی و جمعی مهیا شود.

زمانی که فوتوریست‌های روس در سال ۱۹۱۲ بیانیه خود را منتشر ساختند هدف اصلی جنبش خود را سیلی بر صورت سلیقه عوام^{۲۶} (Salter, 2010:11) عنوان کردند، ساده‌دلانه است اگر این رای، توهین به سلیقه عوام و خوار شمردن آن در نظر گرفته شود، بلکه بیشتر به نظر می‌رسد این سیلی بیانی نمادین از بیدار ساختن یک ملت باشد؛ گواه آن وقتی است که مایاکوفسکی - که بیانیه سیلی بر صورت عوام را منتشر می‌کند - اعلام می‌دارد: «در من، شور سوسیالیستی است که یقین دارد کهنگی محکوم به مرگ و نابودی است» (مایاکوفسکی، ۱۳۵۶:۲۹). هنرمندان خلاقیت فردی مورد نظرشان را در آثار هنری با ساخت ماشین‌واره‌هایی مخصوص به خود که ترکیبی نوآورانه از هنر و تکنولوژی بود^{۲۷}، برجسته

صرفه جویی در انرژی را آشکار کرده است {...} و در اشتیاق هنرمند، منظم ساختن نیروهای خلاقه را نشان می‌دهد {...} و اینها شروطی هستند که رشد سریع ما را در فرهنگ اروپایی به بار می‌آورند. هنرمند باید تلاش کند تا در فرایند آفرینشگرانه، خود را به ماشین نزدیک و با روند پیشرفت معاصر هماهنگ کند» (Punin qtd. in Bowlt, 1976: 175).

جمعیت انقلابی روسیه که شامل هنرمندان آوانگارد نیز می‌شد اوایل با تصور این که از راه انقلاب و قدرت سیاسی توانستند مالکیت وسایل تولید را اشتراکی کنند، با شوق و ذوقی مضاعف به تکنولوژی و مظاهر آن جهت ارتقا فرهنگ، سطح زندگی و رسیدن به کیفیت مطلوب در آنها، روی آوردند.^{۳۳} از طرفی باید در نظر داشت که «آوانگاردها تکنولوژی را نماد عقلانیت می‌دانستند» (Rutsky, 1999: 2)، بدین جهت بخشی از چیزی که در زیبایی‌شناسی ماشین دنبال کردند تبعیت فرم از کارکرد-بدین معنا که فرم هرچه باشد، ساز و کار را نشان می‌دهد- بود که آن نیز مونتاژ و اسمبلاژ - عملی مشابه آنچه که در کارخانجات اتفاق می‌افتاد- را در پی داشت.

اساس جنبش‌های نوظهور در آن زمان، از جمله کانستراکتیویسم و پروداکتیویسم، نشان از نیت بنیانگذاران آنها در ساخت و تولید دارد، اما همان‌طور که گفته شد هنرمندان در استفاده از ماشین، بیشتر به روند ساخت و تولید

زمان حکومت استالین اتفاق افتاد، بلکه نقش هنر و فرهنگ پرسش‌گر و انتقادی است که عامل حیاتی این جریان است.^{۳۹}

ماشین، تولید و سازندگی

تولید و سازندگی از دیگر مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی ماشین نزد آوانگاردهای روس است که خصوصاً در دوران پس از انقلاب ۱۹۱۷ به منظور بازسازی ویرانی‌هایی که در جریان انقلاب و جنگ جهانی اول به بار آمده بود، و پیشرفت جامعه کمونیستی به وجود آمد. استفاده از ماشین در هنر در واقع مهر تأییدی بود بر نظریات مارکس مبنی بر «مفید واقع شدن ماشین‌آلات در شیوه کمونیستی تولید و نوسازی جامعه کمونیستی» (Wend-ling, 2009:205) هنرمندان روس که پس از پیروزی انقلاب خود را در جبهه پرولتاریا می‌دیدند، سعی داشتند تا با نزدیک کردن آثارشان به عناصری که نقش مهمی در زندگی توده مردم و کیفیت آن دارند، با بهره‌گیری از تکنولوژی و در جهت رفع نیازهای مشترک جامعه کمونیستی با سرعت بیشتری گام بردارند. کانستراکتیویست‌هایی مانند رودچنکو، ال لیسیتسکی، تاتلین و برادران و سنین^{۴۰} همگی در سال‌های ۱۹۲۰ تلاش کردند تا «در راستای همکاری در پیشرفت اقتصادی جامعه روسیه نوین و ترکیب جدیدی از کار عملی و نظری که نمادی از ارزش‌های جامعه کمونیستی است» (Rose, 1986:125)، پیوندی میان هنر و تکنولوژی برقرار سازند. لنین رهبر انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ می‌گوید:

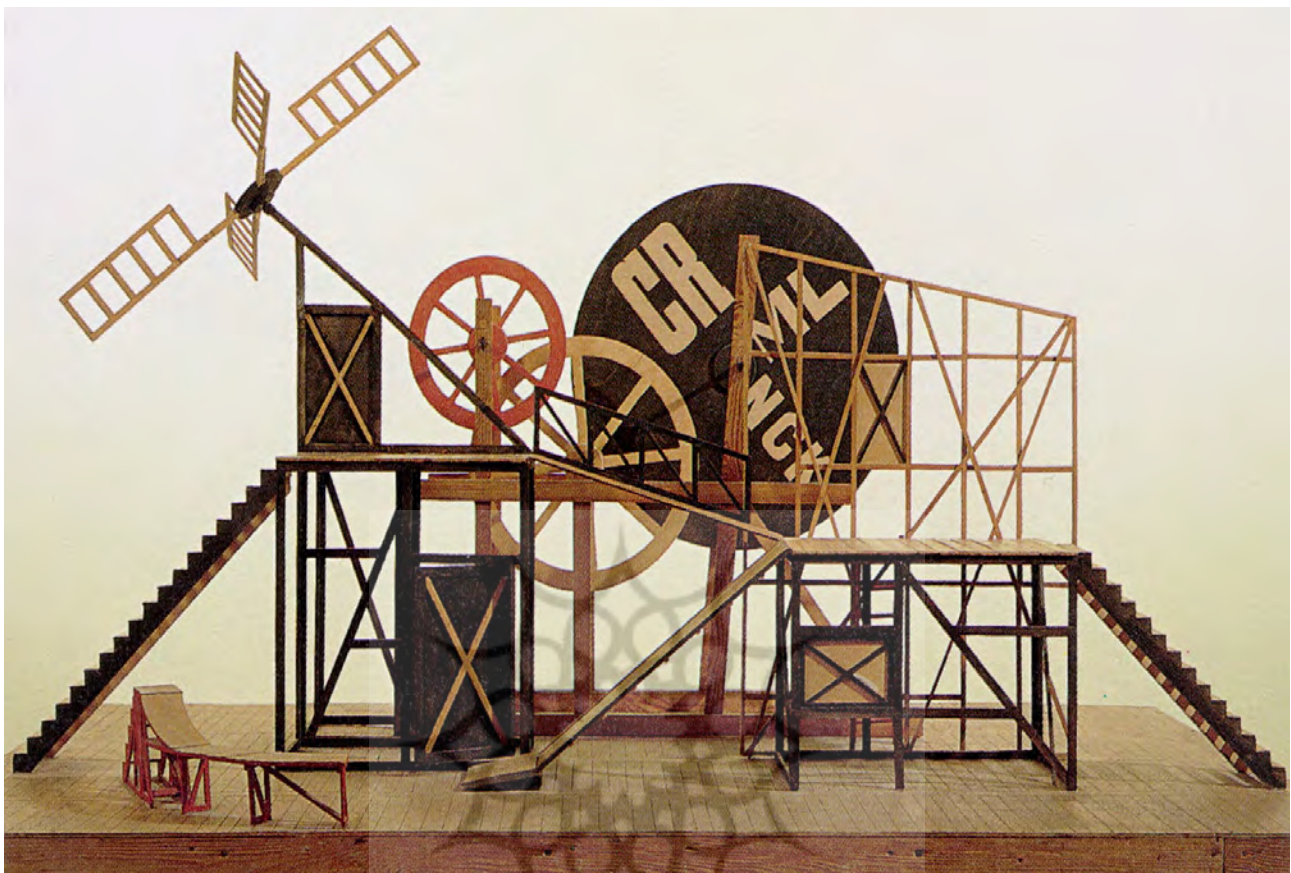
«جنگ به ما آموخت که نه تنها مردم در طول آن دچار رنج و عذاب می‌شوند بلکه خصوصاً این واقعیت را آشکار ساخت که آنهایی که تکنولوژی، سازماندهی، انتظام و ماشین‌آلات بهتر و پیشرفته‌تری دارند، در صدر قرار می‌گیرند؛ این، آن چیزی است که جنگ به ما می‌آموزد. باید آموخت که بدون ماشین‌آلات، بدون نظم و انضباط غیرممکن است که بتوان در دنیای مدرن زندگی کرد. یا باید در تکنولوژی مهارت پیدا کرد یا اینکه شکست خورد» (Lenin qtd. in Stites, 1989:147). فاتحان انقلاب ۱۹۱۷ که به نوعی خود را در رقابت با کشورهای اروپای غربی می‌دیدند به هیچ عنوان تمایل نداشتند که در زمینه پیشرفت و تکنولوژی از آنها عقب بمانند. در ۱۹۲۸، گئورگی کروتیکف^{۴۱}، دانشجوی سال آخر معماری، در تز پایانی خود پروژه‌ای بر پایه عنصر حرکت در معماری را با عنوان شهر آینده^{۴۲} ارائه می‌دهد که نشان از امید به آینده تکنولوژی محور روسیه و پیشی گرفتن آن از جوامع غربی دارد.

نیکلای پونین نیز در این راستا می‌گوید:

«بشر حیوانی تکنولوژیک است {...} پس باید با تکنولوژی مدرن همراه شود. از این‌رو نقش ماشین به مثابه عنصری از پیشرفت و نمادی از آن در آثار هنرمندان مدرن بسط یافته است {...} ماشین برای هنرمند نهایت دقت، انرژی در کار و



تصویر ۵. گئورگی کروتیکف، شهر آینده، ۱۹۲۸
مأخذ: Vaingurt, 2013:130.



تصویر ۶. لیووف پوپوا، الگویی برای یک بی‌آبرو، ۱۹۲۲. مأخذ: Vaingurt, 2013:70.

«هر کدام از آنها به نتایجی خیالی و متحیر کننده، هوس انگیز و غیر محتمل ختم می‌شدند که در نهایت از طرف جریان حاکم به عنوان شکست هنرمند در تکمیل اثر خلاقه خویش تفسیر می‌شدند» (Vaingurt, 2013:4).

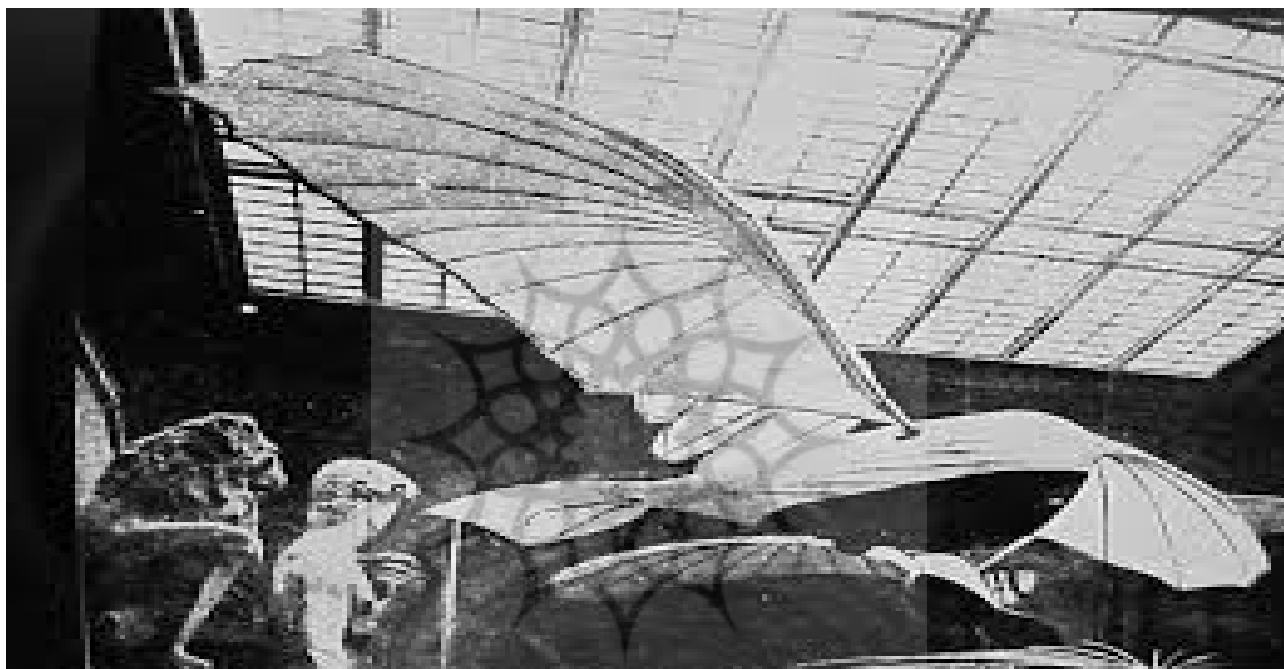
دولت جدید روسیه از آنجا که ساخت و تولید سریعی را مدنظر داشت، توجه خود را معطوف به تکنولوژی کرد^{۳۵} اما در زمینه هنر، خصوصاً در دوره استالین، ترجیح می‌داد تا این حیطه وظیفه پروپاگاندا و بازتاب شرایط آرمانی پس از انقلاب را به‌جا آورد تا اینکه دامنه خود را از رئالیسم سوسیالیستی گسترده‌تر کند. «رئالیسم سوسیالیستی نه به واسطه توده‌ها بلکه توسط افرادی که حکومت فرهیخته، شایسته و باتجربه قلمداد می‌کرد برای مردم به وجود آمد تا دستاوردهای آوانگاردها را از بین ببرد» (Groys, 1992:9). این چنین بود که آوانگاردهای روس که جزء مارکسیست‌های پیشرو و نه واپس‌گرا، تلقی می‌شوند، رفته‌رفته پس از ثبات حکومت کمونیستی هرچه بی‌شتر از اهداف حکومت دور می‌شدند تا اینکه این جریان آن‌چنان در دوره استالین به اوج خود رسید که مهر فاسد بودن بر هنرشان زده شد. سیم می‌گوید: «جریان موسوم به کانستراکتیویسم سبکی تجربی و بسیار نزدیک به هنر

می‌پرداختند تا این‌که دقیقاً ابزاری کاربردی بسازند. لینتن در کتاب هنر مدرن می‌گوید «یکی از راه‌های هنرمندانی که می‌خواستند ایده هنر را با جهان صنعت مرتبط سازند شبیه‌سازی از فن‌آوری بود یا اقتباس از فرایندهایی که خود، مشابه فرایندهای در خدمت فن و صنعت بود» (لینتن، ۱۳۸۳ : ۱۱۵). به عبارتی، هنرمندان به ساخت و تولید اندیشه‌ها و ایده‌هایشان مبادرت می‌ورزیدند تا بر روی فعل ساختن تأکید و فعالیت در زمینه آن را تشویق کنند.

به نظر می‌رسد در این مبحث پارادوکسی شکل می‌گیرد؛ یک طرف بروز جنگ جهانی اول، ویرانی‌های پس از انقلاب و دولت جدید روسیه که برنامه صنعتی‌سازی پرشتابی را آغاز کرده بود و طرف دیگر طراحی‌های زیباشناسانه هنرمندان آوانگارد که قصد داشتند با ارائه آثاری غیرکاربردی، به شیوه مخصوص خود به انقلاب نوپا خدمت کنند. سوزان باک، نویسنده کتاب هنر انقلابی معتقد است که «هنرمندان آوانگارد مانند دیگر خیال‌پردازان در باب اتوپیا، مشتاق آن بودند تا انقلاب و آینده آن را مطابق خواسته خود تفسیر کنند» (Buck, 2000:5). جولیا ونگرت نیز در مورد آثار تاتلین به ویژه اثر او با نام لتاتلین (ماشین پرنده)^{۳۴} می‌گوید

متحد شدن تمام گروه‌های هنری تحت لوای یک گروه واحد با یک شکل و هدف مشترک داد. به نظر می‌رسد شرایط دیکتاتوری دوره استالین هنری را که نگاه تند انتقادی به امور داشته و فکر مخاطب را به تأمل وا می‌دارد برنتافت و ترجیح داد تا هنر همچون غذایی حاضر آماده و آمیخته به سیاست‌های حزب حاکم به مخاطب عرضه شود.

غیر سنتی بود و به تلفیق هنر، علم و تکنولوژی می‌پرداخت و در محافل سیاسی مارکسیستی قرن بیستم چندان محل اعتنا نبود زیرا نظریه‌پردازان مارکسیسم ارتدوکس (اصول‌گرا) هنرهای تجربی یا واقع‌ستیز هم‌چون کانستراکتیویسم را ماهیتاً مغایر با سوسیالیسم تشخیص داده بودند» (سیم، ۱۳۸۹: ۲۰). در راستای سیاست‌های استالین بود که کمیته حزب به سال ۱۹۳۲ حکم به



تصویر ۷. تاتلین، لتالین، ۱۹۲۹-۱۹۳۱. مأخذ: Vaingurt, 2013: 110.

پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

دنیای مدرن به واسطه پدیده‌های نوظهوری که بر پایه رویکردهای عقلانی پا به عرصه وجود گذاشتند و پویایی در حیطه فلسفه، علوم انسانی و هنر، عصری پر جنب و جوش تلقی می‌شود. چه از طرفی پیشرفت‌های وسیعی در حیطه علم و تکنولوژی در حال شکل‌گیری بود و در عین حال مکاتب فلسفی و هنری بزرگی در واکنش به محیط اطراف و شرایط زمانه خود، سر بر آوردند و به همان سرعتی که دستاوردهای علمی نشر پیدا می‌کردند، دامنه خود را می‌گستراندند. از این‌رو با فراگیر شدن استفاده از سیستم‌های خودکار و تغییر و تحولات پیش آمده از آن در حیطه کار و نارضایتی توده مردم به ویژه کارگران صنایع از شرایط به وجود آمده، فلسفه و آراء کارل مارکس که به حمایت از قشر کارگر، نقد شیوه تولید سرمایه‌داری و ارزش افزوده برآمده از آن برای سرمایه‌دار می‌پرداخت، طرفداران زیادی در جوامع مختلف پیدا کرد. دستاوردهای علمی و رقابت میان سرمایه‌داران، تناقضات ایجاد شده در اذهان عمومی مبنی بر آنچه که مارکس تضاد میان سه مولفه برساننده جامعه، یعنی نیروی تولید، روابط تولید و آگاهی می‌دانست، سبب ساز وقوع انقلاب کمونیستی-مارکسیستی اکتبر ۱۹۱۷ روسیه شد. بی‌شک، در این شرایط پر از تنش و التهاب، هنر نمی‌توانست خود را در محیطی ایزوله از حال و هوای عصر خود نگاه دارد، از این‌رو هنرمندان آوانگارد روسی با از بین بردن حد و مرزهای هنر، در کنار احزاب کارگری و توده مردم نه تنها به شیوه خود به مبارزه جهت نیل به اهداف آرمانی پرولتاریا پرداخت بلکه پس از پیروزی انقلاب نیز سعی بر آن داشت تا با حفظ منش پیشرو و الهام بخش خود، در راهی که پیش‌بینی می‌کرد و وعده داده بود، به درستی گام بردارد. هنرمندان آوانگارد طرق مختلفی را جهت بیان ایدئولوژی خود و همگام بودن با جریان انقلاب برگزیدند؛ بدین ترتیب ترکیب هنر و تکنولوژی یا به عبارتی استفاده از ماشین و نمایش ویژگی‌های آن، یکی از برجسته‌ترین خصوصیات آثارشان بود که هم‌چنان صفت مشخصه آنها محسوب می‌شود.

مسئله مورد پژوهش در این جستار یافتن مبانی نظری حضور ماشین در آثار هنرمندان آوانگارد روس یا به عبارتی تبیین زیبایی‌شناسی ماشین نزد آنان بود که با ردیابی این مبانی در آراء مارکس که به نوعی رهبر انقلاب ۱۹۱۷ روسیه محسوب می‌شود، این مهم انجام یافت. در این راستا و با توجه به شواهد و مستندات مشخص شد که از بین بردن تضادهای اجتماعی مورد نظر مارکس، یعنی تضاد میان پیشرفت علم و رفاهی که باید برای بشر به ارمغان آورد و شرایط سختی که برای توده مردم به وجود آمده بود یکی از مؤلفه‌های ورود ماشین به عرصه هنر بود که به زعم هنرمندان بدین شیوه انحصار ماشین نزد سرمایه‌داران از بین رفته و ماشین با جای گرفتن در حوزه فراگیر هنر به آحاد جامعه تعلق می‌گیرد. سنت‌شکنی و آنچه که مارکس در ارتقای سطح آگاهی پرولتاریا توصیه کرده بود از دیگر مؤلفه‌ها هستند؛ این سنت‌شکنی در حیطه هنر نه تنها روحیه انقلابی را نزد توده مردم به وجود می‌آورد بلکه با استفاده از عناصر نامأنوس قصد داشت تا نقش آفیون‌وار هنر سنتی را شکسته، و از این راه با به‌کارگیری آشنایی‌زدایی از کار و زندگی روزمره، توده را نسبت به وضعیت خود و آنچه که می‌تواند به دست بیاورد آگاه سازد و از همه مهمتر، به امکان خلاقیت و روحیه پرسشگری جهت پویایی فرهنگ نقادانه، که از منظر مارکس پتانسیل نقد شرایط حاکمه را دارد، فعلیت ببخشد. آخرین مؤلفه نیز، نمایش چگونگی و شیوه ساخت است که پس از وقوع انقلاب جهت ایجاد جریان سازندگی و تشویق پرولتاریا به مستحکم ساختن ستون‌های جامعه خود و به جلو راندن آن به واسطه پیشرفت صنایع، شکل گرفت. با وجود تمامی این مؤلفه‌ها و مبانی نظری‌شان، آنچه پس از گذشت چند سال از انقلاب ۱۹۱۷ در حیطه سیاست به وقوع پیوست راه بسیار متفاوتی از نیت هنرمندان پیمود، از این‌رو هنر جهت رسیدن به اهداف خود به سمت غرب اروپا حرکت کرد.

تقدیر و تشکر

این مقاله برگرفته از رساله دکتری مرضیه عالی کلوگانی تحت عنوان «زیبایی‌شناسی ماشین در هنر قرن بیستم با تکیه بر آراء دن آیدی» است که به راهنمایی سرکار خانم دکتر پریسا شاد قزوینی در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران ارائه شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. اوسپ بریک، نیکلای پونین، ناتان آلتمن، ولادیمیر مایاکوفسکی، بوریس کوشنر و دیوید اشتربنبرگ از اعضای اولیه نشریه Kamfut بودند
۲. Railing, Patricia (1995), The Idea of Construction as The Creative Principle in Russian Avant-garde Art, Leonardo, Vol. 28, No. 3, PP 193-202. Published By MIT Press
۳. Railing, Patricia (1998), The Cognitive Line in Russian Avant-garde Art, Leonardo, Vol. 31, No. 1, PP. 67-73, Published By MIT Press
۴. Todorov, Tzvetan and Arthur Goldman, (2007), Avant-garde and Totalitarianism, Daedalus, Vol. 136, No. 1, PP. 51-60
۵. Egberg, Donald.E, (1967), The Idea of Avant-garde in Art and Politics, The American Historical Review, Vol. 73, No. 2, PP. 339-366
۶. Bowlt, John, E (1981), Art in Exile: The Russian Avant-garde and The Emigration, Art Journal, Vol. 41, No. 3, PP. 215-221
۷. Bowl, John, E. (1976), The Document of 20th Century Art: Russian Art of The Avant-garde. General Editor: Robert Motherwell. Documentary. Editor: Bernard Karpel. Managing Editor: Arthur A.Cohen. Viking Press, New York
۸. Stites, Richard, (1989), Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experiment Life in The Russian Revolution. Oxford University Press. New York
۹. Wendling, Amy. E, (2009), Karl Marx on Tehnology and Alienation. Creighton University: Palgruve Macmillian. New York
۱۰. Vaingurt, Julia, (2013), Wonderland of Avan-garde: Technology and The Arts in Russia of 1920th. Northwestern University Press. Evanston
۱۱. (Man With a Movie Camera (1929 / ۱۲ / alienation)
۱۳. منظور از این تضادها همان است که مارکس عنوان کرده بود، یعنی تضاد میان نیروهای مولد و روابط اجتماعی، تضاد میان پیشرفت علم و تکنولوژی و رشد فقر و فلاکت میان توده‌ها. / ۱۴. Laszlo Moholy Nagy / ۱۵. رجوع شود به کتاب سرمایه، کارل مارکس / ۱۶. Alexy gastev
۱۷. باید در نظر داشت که به غیر از طراحی کالا به واسطه هنرمندان جهت تولید انبوه - اقلامی مانند صندلی، شیشه شیر، لباس و... عناصر ماشینی در قلمروی هنرهای زیبا، خارج از حوزه کاربرد قرار داشتند. از این‌رو اگرچه هنرمندان روسی در بخشی از رویکرد زیباشناسانه خود، کارکردگرایی را در نظر و در فعالیت خود قصد خدمت به انقلاب نوپا را به منظور بازسازی داشتند، با این‌حال بسیاری از آثار خلق شده توسط آنها به سختی می‌تواند در زمره ابزارهای کاربردی قرار گیرد.
۱۸. Victory Over The Sun / ۱۹. رجوع شود به مقاله‌ای تحت عنوان صحنه انقلاب روسیه نوشته اولیور ونرایت Oliver Wainwright در روزنامه گاردین به تاریخ ۱۵ اکتبر ۲۰۱۴. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/15/russian-theatre-design-revolution-avant-garde-v-and-a>
۲۰. شعر فوتوریستی با استفاده از واژه‌سازی مصنوعی متشکل از واژه‌های صنعتی و اصطلاحات تکنولوژیک و آمیختن‌شان با واژه‌های ادبی، زبان ویژه‌ای را به وجود می‌آورد. «اولین شعر فوتوریستی روسیه متعلق به خلینیکف است که می‌خواست زبانی ابداع کند که فرای معنا رود؛ به عبارتی واژه را از معنا رها کند تا تنها صوت باقی بماند و از این طریق زبانی مشترک میان انسان‌ها ایجاد شود». (Salter, 2013)
۲۱. Velmir Khlebnikov / ۲۲. Aleksei Kruchonykh / ۲۳. Mikhail Matyushin
۲۴. ناتان آلتمن Natan Altman (۱۸۸۹-۱۹۷۰) لنین‌گرا. او دانش آموخته مدرسه هنر اودسا در رشته نقاشی و مجسمه سازی بود. پس از گذراندن آکادمی هنر روسیه در پاریس در سال ۱۹۱۲ و عضویت در گروه اتحاد جوانان، در سال ۱۹۱۸ به سمت استادی در pegoskhuma/ svomas رسید و رهبر نشریه کمونیسم-فوتوریسم محسوب می‌شد. او همچنین برای نوشته‌های مایاکوفسکی طراحی‌هایی انجام داد و طراحی میدان uritsky نیز از کارهای اوست. آلتمن از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۵ خود را در پاریس گذراند و در ۱۹۳۶ به روسیه بازگشت. (Bowl, 1976:161)
- خود را مانند بسیاری دیگر از هنرمندان پیشتاز با دولت انقلابی متحد می‌دانست و در استفاده از فوتوریسم، تمامی جریان‌های چپ‌گرا در هنر، منظور نظرش بود. (رک فوتوریسم و پرولتاریا)
۲۵. باید اذعان داشت آن دسته از هنرمندانی که زیبایی‌شناسی ماشین را بر پایه جریان آگاهی‌بخشی قرار دادند به طبقه مارکسیست‌های پیشرو تعلق خواهند گرفت که هنر را نه از دیدگاه آموزش بلکه از منظر تأثیرگذاری بر مخاطب مورد توجه قرار می‌دهند.
۲۶. مدیا کاشیگر، که برگردان ابر شلوارپوش مایاکوفسکی به فارسی را بر عهده داشته نیز در مقدمه خود بر این کتاب عنوان می‌کند که مایاکوفسکی «بیانیه سیلی بر گوش ذوق عامه را نشر می‌دهد و جنجال می‌آفریند». (مایاکوفسکی، ۱۱:۱۳۸۴)
۲۷. معمولاً آثاری از این دست را در زمره هنر کاربردی قرار می‌دهند، اما باید در نظر داشت، اکثر ماشین‌های ابداعی هنرمندان در آن دوران در حیطه کاربرد قرار نمی‌گیرند. اما منتقدانی - مانند جولیا ونگرت- با ارائه شواهد و مستندات از آثار هنری و نوشته‌های هنرمندان، به رد این دیدگاه می‌پردازند.

Art of commune. Petrograd, no. 6, January 26, 1919, p. 3. ۲۸

۲۹. برای اطلاع بیشتر در مورد اهمیت فرهنگ انتقادی در جوامع سوسیالیستی رجوع کنید به کتاب مارکس و تکنولوژی: نگاهی انتقادی به اندیشه‌های مارکس در زمینه سرمایه و تکنولوژی، نوشته محسن قانع بصیری (۱۳۸۹). تهران: نشر پایان.
۳۰. ناتوم گابو و انتوان پوسنر در بیانیه رئالیسم مورد نظر خود- که دغدغه سنت رئالیسم را نداشت بلکه هدفش نمایش ویژگی‌های مطلق و ضروری واقعیت بود- منتشر شده به سال ۱۹۲۰ در مسکو اعلام کردند: «امروز ما به شما مردم حرف خود را می‌زنیم. ما آثارمان را در میدان و خیابان‌ها قرار می‌دهیم تا ثابت کنیم که هنر نباید خوابگاهی برای بیکاران یا نوعی مرهم خستگی‌ها یا توجیهی برای کاهلی باشد، هنر باید همه جا معطوف به ما باشد، هر جایی که زندگی فعال است و جریان دارد، در میز و صندلی، هنگام کار یا استراحت، در روزهای کاری یا ایام تعطیل و... در منزل یا خیابان... به این دلیل که شعله زندگی نباید نزد بشر خاموش شود». (Bowl, 1976:214)
۳۴. شیفتگی پرواز میان کارگران و روستاییان پس از انقلاب به وجود آمد. کلوپ مشتاقان پرواز در ۱۹۲۳ به وجود آمدند و در سال ۱۹۳۴ توانسته بودن ۱۵ میلیون عضو داشته باشند. تشویق کارگران به پرواز، در حقیقت مشروعیت بخشیدن به جمع‌آوری سرمایه جهت تقویت صنایع هوایی بود، تا آنجا که به کشاورزان توصیه می‌شد تا محصولات خود اعم از جو، گندم و حتی دام‌های خود را برای هرچه بیشتر شدن بودجه ماشین‌های پرنده اهدا کنند». (Buck, 2000:5).
۳۵. گفته می‌شود حکومت‌های کمونیستی این چنین، پیشرفت تکنولوژی را بیشتر صرف تجهیزات نظامی و ادوات جنگی و تدافعی می‌کنند (رجوع کنید به: قانع بصیری، ۱۳۸۹).

فهرست منابع

- اینگولد، تیم. ۱۳۷۳. ابزارها، ذهن‌ها، ماشین‌ها. ت: محسن ثلاثی. نشریه علوم اجتماعی: مطالعات جامعه‌شناختی، ۷(۱): ۶۸-۷۳.
- بشیریه، حسین. ۱۳۸۹. اندیشه‌های مارکسیستی: تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم. چاپ نهم. تهران: نشر نی.
- سیم، استوارت. ۱۳۸۹. مارکسیسم و زیبایی‌شناسی، مجموعه مقالات فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی. ت: مشیت‌علایی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- قانع بصیری، محسن. ۱۳۸۹. نگاهی انتقادی به اندیشه‌های مارکس در زمینه سرمایه و تکنولوژی. چاپ اول. تهران: نشر پایان.
- لیفشیتز، میخائیل. ۱۳۸۵. فلسفه هنر از دیدگاه مارکس. ت: مجید مددی. چاپ دوم. تهران: نشر آگاه.
- مارکس، کارل. ۱۳۸۵. سرمایه (کاپیتال): تحلیل نقادانه تولید کاپیتالیستی. جلد اول. ت: جمشید هادیان. استکهلم: انتشارات نسیم.
- مایاکوفسکی، ولادیمیر. ۱۳۵۶. ابر سلوارپوش. ت: مدیا کاشیگر. چاپ پنجم. تهران: نشر مینا.
- لینتن، نوربرت. ۱۳۸۳. هنر مدرن. ت: علی رامین. چاپ دوم. تهران: نشر نی.
- هایدگر، مارتین و همکاران. ۱۳۹۳. فلسفه تکنولوژی. گردآوری و ترجمه: شاپور اعتماد. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز
- Bowl, J. (1976). *The Document of 20th Century Art: Russian Art of the Avant-garde*. Robert Motherwell (General Editor). New York: Viking Press
- Bruno. U. A. (2009). *The Bolshviki: The Intellectual and Political History of the Triumph of Communism in Russia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buck, S. (2000). *Revolutionary art: The bolshevik experience*. New York: MIT Press.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetics, Dictatorship and Beyond*. Translated By Charles Rougle, New Jersey: Princeton University Press.
- Mitcham, C. (1994). *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rose, M. A. (1986). *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and The Visual Arts*. New York: Cambridge University Press.
- Rutsky, R. L. (1999). *High Tèchne: Art and Technology from the Machino Aesthetic to the Posthuman*. London: University of Minnesota Press.
- Salter, P. (2010). *Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Stites, R. (1989). *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experiment Life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press.
- Strassheim, L. A. (1996). *The Machine in Early Twentieth Century Art*. California: University Dominguez Hills Press.
- Todorov, T. & Goldhammer, A. (2007). *Avant-gardes as a Totalitarianism*. American Academy of Arts & Science: MIT press.
- Vaingurt, J. (2013). *Wonderland of Avan-garde: Technology and The Arts in Russia of 1920th*. Evanston: Northwestern University Press.
- Vermass, P., et al. (2011). *A Philosophy of Technology: From Technical Artefacts to Sociotechnical System*. California: Morgan and Claypool Publishers.
- Wainwright, O. (7 october 2014). *Russia's Stege Revolution: When Theatre Was a Hotbed for Impossibly Space-Age Design*. Available from: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/15/russian-theatre-design-revolution-avant-garde-v-and-a>
- Wendling, Amy. E. (2009). *Karl Marx on Tehnology and Alienation*. New York: Creighton University, Palgrave Macmillian.