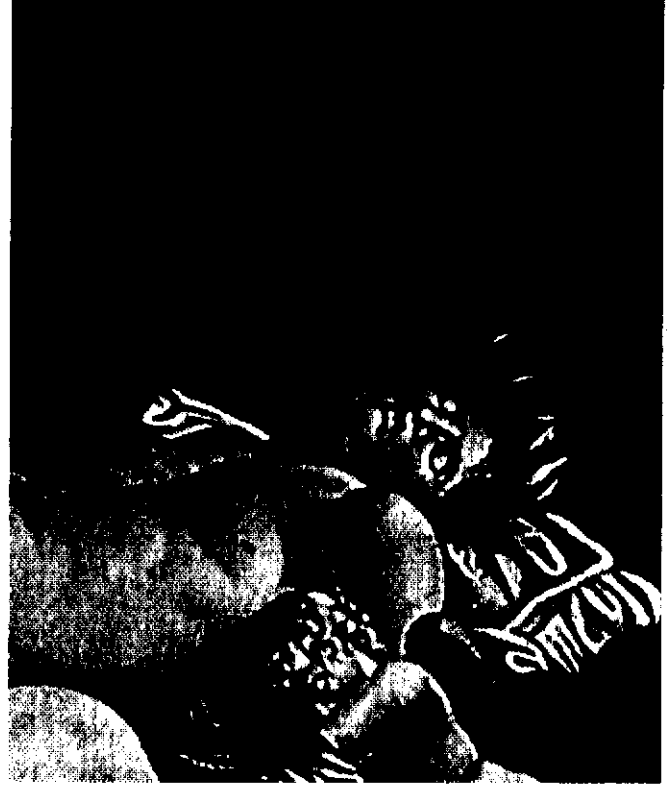

کارلو ماریا ماریانی، پیدار کردن خدایان ممنوع است، ۱۹۸۴، رنگ و روغن

پُست آوانگارد*

نوشتهٔ چارلز جنکس
ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی

آوانگارد [avant-garde / پیش قراول] اصطلاح و مفهوم غریبی است، تا اندازه‌ای از آن‌رو که استعاره‌ای نظامی به عوالم هنری و فرهنگی اطلاق شده، و نیز از آن‌رو که مترادف و جانشین واژهٔ تسکین‌بخش‌تر «مدرن» یا «جنبش مدرن» شده، و یا از آن‌رو که توصیف جامعه‌شناسانهٔ طبقه‌ای از افراد بی‌حامی است. تا حدّی نیز مفهومی کاذب است که برای تقویت شهرت آن کسانی که در واتیکانِ

مدرنیسم، موزهٔ هنر مدرن نیویورک، به سلامت وارد شده‌اند به کار گرفته می‌شود. این موزه مؤسسه‌ای شبه‌رسمی است که افعال ابداع و امحای مدرنیسم را بدل به شمایلهایی نسبتاً ابدی می‌کند تا مطالعه، طبقه‌بندی و گاهی نیز پرستش شوند. تناقضات این موقعیت اخیر از نظرها دور نمانده است و اکنون هنرمندان و منتقدان از خود می‌پرسند که اگر آوانگارد در گذشته قلمرو واقعاً تازه‌ای را به خود اختصاص داد برای این بود که یکی از امثال ایشان، ونسان ون‌گوک، بعدها اثر قدرنشناخته‌اش به مبلغ چهل میلیون دلار معامله می‌شد. یک میلیون و ششصد هزار دلاربرای اثری از رائکو، دو میلیون و دویست هزار دلار برای اثری از جکسون پولاک، سه میلیون دلار برای اثری از جسپر جونز ــ وسایل ارتباط جمعی ما را از این شخصیتها آگاه نگه می‌دارند ــ و به همین‌سان برای آثار دادائیستهای پیش‌کسوت [Old Master Dadaists] ونیست انگاران عتیقه [Collectable Nihilists]. و باز هم مجموعهٔ دیگری از آمار و ارقام:

در طیّ یک سال پنجاه موزهٔ جدید در ایالات متحد ساخته شده، سالانه سی و پنج هزار نقاش و پیکرتراش و مورّخ هنر از مدارس امریکایی فارغ‌التحصیل می‌شوند، مدرنیسم به عنوان فرهنگ رسمی روزگار ما پذیرفته شده... آیا جنبش آوانگارد که طیّ صد و شصت سال، خواری و بی‌اعتنایی بسیار دیده است می‌تواند همهٔ این موفقیت را باقی نگه دارد و همچنان چیزی «avant [پیش]» باشد؟

تقریباً همهٔ منتقدان جدّی بر این گمانند که آوانگارد در نتیجهٔ جذب در جامعهٔ مصرفی و حاکم مرده است: اگر آوانگارد به مرکز پیوسته است، اگر با فرهنگ عامّه به صلح رسیده است، اگر مقصود نهایی آن، وقتی که همه چیز گفته شده و انجام گرفته، پذیرفته‌شدن در جریان مسلّط، در MoMA (*موزهٔ هنر مدرن*) و یا MOCA (*موزهٔ هنرهای معاصر*) است، پس آوانگارد واقعاً «Swiss Garde» یا «Salon Art» روزگار ماست. این حکمی است که روبرت هیوز، نویسنده‌ای که به مطالعهٔ مدرنیسم و بازار پرداخته است، احتمالاً با آن موافق است:

> ... اگرچه دههٔ ۱۹۷۰ پاداش مدرنیسم از هنر خوب را داد، و در حقیقت بخشی از آن بسیار جالب‌توجّه است، شگفت‌آورترین چیزی که اکنون در همین دهه محسوس است توافقی بود که خود هنر پای آن را امضا کرد: اینکه مدرنیسم، مدرنیسمی که طیّ صد سال مبنای فرهنگی اروپا و امریکا بود، شاید به پایان رسیده بود؛ اینکه، به‌طوری که هیلتون کرامر در رساله‌ای بحقّ پرنفوذ در ۱۹۷۲ آن را بیان کرد، ما در پایان «*عصر آوانگارد*» بودیم.

تا سال ۱۹۷۹ مفهوم *آوانگارد* عمرش به پایان رسیده بود. این عاری از معنا شدن ناگهانی یکی از کلیشه‌های عامّه‌پسند هنرنویسان بسیاری از مردم را شگفت‌زده کرد. برای آنهایی که هنوز معتقد بودند که هنر برخی وظایف عملیِ انقلابی دارد، مدرنیسم همان اندازه واخورده بود که محو شدن چپ‌رادیکال‌امریکایی پس از ۱۹۷۰.[۱]

امّا بدیهی است که پرسش پیچیده‌تر و ظریفتر از مرگ یا حیات سادهٔ آوانگارد است. «مرگ مدرنیسم» و «مرگ هنر»، مادام که همزاد آن است، در این قرن بارها اعلام شده است. درکتابی آلمانی، در ۱۹۰۷، مرگ هنر اعلام شد، اما این امر رستاخیزهای متعدّد و همچنین ساخته‌شدن موزه‌های جدید بر روی خاکسترهای آن رامتوقف نکرد. به‌نظر می‌آید که مدرنیسم نیز، مانند ققنوس، پس از آنکه مرگ محتوم را گردن می‌گذارد و برای تولّد دیگرش آماده می‌شود پرمایه‌تر برمی‌خیزد. کسی شاید حتی مدّعی شود که سلامتی آن منوط به این کشتارهای آیینی است که ما را برای گردش بعدی این دوّر، جنبش تازه‌ای که مانند آیندهٔ نامعلوم همواره تازه‌شدن را نوید می‌دهد، آماده می‌سازد. آنکه از آوانگارد و رستاخیزهای دائمی آن خسته شده است، به قول آنها، از زندگی و از فصل بهار و پسند روز خسته شده است؛ او از تحوّل دائمی و کار متناوب خسته شده است: یعنی، تقریباً همه‌کس در امروز. چگونه می‌توانیم این تناقض‌نما را تبیین کنیم؟ با نظری کوتاه به چهار مرحلهٔ اصلی آوانگارد از دههٔ ۱۸۲۰ تا زمان حاضر، می‌توانیم ببینیم که این کلمه و استعمال آن چگونه طیّ سلسله‌هایی از بدیلهای ظریف یکسره معنایشان دستخوش تغییر شده است.

۱. آوانگارد پهلوانی

این عبارت البته تا اندازه‌ای فرانسوی است، امّا در بسیاری کشورها اقتباس شده است، از همه بارزتر در کشورهای انگلیسی‌زبان، و تأکید آن در درجهٔ نخست همواره بر تصوّر «پیش» بودن است ــ «avant» چیزهای دیگر. بدین‌ترتیب «avantalour» انگلیسی

به‌معنای «پیش‌رو» یا «avant-peach» ، «صورت اولیهٔ peach» است. مـــالری در *آرتـــور*، ۱۴۷۰، از «avant-garde» استفاده کرد ــ «لی‌ینسیها... آوانگارد داشتند» و این‌گونه از استعمال نظامی تـا ۱۷۹۶ ادامـه یافت: ژنرال استنجل... به آوانگارد سپاه والانس فرمـان داد». همهٔ این استعمالها از فرهنگ انگلیسی آکسفوردند که برای اثبات اینکه والامنش و قدیمی است واقعاً از اوردن همهٔ معانی معاصرتر یکصد و شصت سال اخیر اجتناب می‌کند و فقط معانیی را می‌آورد که بالفعل به‌کار ما می‌خورند. به هر تقدیر، این تعابیر مأخوذ از انقلاب فرانسه و اندیشهٔ هانری دوسن سیمون‌اند که در ۱۸۲۵ بیـان شـد: انـدیشهٔ آوانگـاردِ متّحدی از هـنرمندان، دانشمندان و صاحبان صنایع که به همراه یکدیگر آیندهٔ مـثبت [پـوزیتیو] را مـی‌آفرینند ــ هـمینکه عـلم پوزیتیویسم موجود شود. سن‌سیمون، سرباز سابق، از قول هنرمند به دانشمند می‌گوید:

> بر ما هنرمندان است که در مقام آوانگـارد شمـا را خدمت گزاریم: قدرت هنرمند در واقع سریعترین و فـوری‌ترین تـأثیر را دارد: آنگـاه کـه بـخواهیم اندیشه‌های تازه در میان مردمان بپراکنیم، آنها را بر مرمر یا کرباس نقش می‌کنیم... و بدین طریق بیش از هر چیز دیگری نفوذ برق‌آسا و پیروزمندانه اعمـال می‌کنیم... اگر امروز کار ما هیچ می‌نماید یا دست‌کم بسیار ثانوی، به دلیل فقدان آن چیزی در هنرهاست که برای توان و برای موفقیت آنها اهمیت اسـاسی دارد و آن محرّکی عام و اندیشه‌ای کلّی است.[۲]

«محرّک عام و اندیشهٔ کلّی» البته پیشرفت اجتماعی بود؛ پیش رفتن به سوی سوسیالیسمی کـه آوانگـارد سـو و مقصد آن را به‌دست می‌داد. بـدین‌ترتیب بـه هـنرمند و معمار وظیفه‌ای مهم واگذار شد و آنان پیام‌آوران تحوّل پیش پیش جریان حاکم جامعه شدند. سن‌سیمون، چنان بر جنبه‌های مسیحی پیامش (و نـام خـودش) تـأکید می‌گذارد کـه گـویی بـه هـنرمندان آوانگـارد وظـیفه‌ای کشیشانه محوّل می‌کند:

> چه تقدیری زیباتر از این برای هنرها، تقدیر إعمال قدرتی مثبت [پوزیتیو] در جامعه، وظیفه‌ای حقیقتاً کشیشانه، و تقدیر پیش‌روی نیرومندانه در پیش‌پیش همهٔ قوای فکری، در عصر بزرگترین توسعهٔ آنها! این وظیفهٔ هنرمندان است، این رسالت آنها...[۳]

کارل مارکس نیز بعدها در *بیانیهٔ کمونیستی* همین نقش آوانگارد را برای حزب کمونیست قائل شد و بسیاری از روزنـامه‌های رادیکـال فـرانسـه، پس از ۱۸۴۸، عـنوان *L' Avant-garde* را به نشـانهٔ پـوزیتیویسم سیـاسی خودشان اختیار کردند. حتی آنها که با کمونیسم مخالف بودند در استفاده از این استعارهٔ نظـامی از بـقیه عـقب نمـاندند. مـحض نـمونه، پـیوتر آلکسـیویچ کرپـاتکین آنارشیست این عنوان نـاگـزیر را بـه روزنـامهٔ سـویسی خودش داد ــ روزنامه‌ای که مستقیماً در آوانگارد مشربی لوکور بوزیه مؤثر بود. از این مرحـلهٔ نـخست آوانگـارد می‌توان نقل‌قولهای بسیاری آورد کـه در آنهـا بـر نـقش پهلوانی و مثبت‌گرایانهٔ آوانگارد تأکید شده بـاشد. ایـن نـقل‌قول را از کتـاب گـابریل ـ دزیـره لاوردان، در *بـارهٔ رسـالت هـنر و نـقش هـنرمندان*، مـنتشر در ۱۸۴۵ در فرانسه، می‌آوریم:

> هنر بیان جامعه است و در برترین نقطهٔ اوج خودش گرایشهای پیشرفتهٔ اجتماعی را متجلّی می‌کند: هنر پیشاهنگ و کاشف است. بنابرایـن، بـرای دانسـتن اینکه آیا هنر در مقام آغازگر،رسالت شایستهٔ خودش را به شایستگی به ثمر می‌رساند یا نه، و اینکه آیـا هنرمند حقیقتاً از گروه آوانگارد است، باید بدانیم که انسـانیت بـه کجـا مـی‌رود و تـقدیر نـژاد انسـان

به عبارت دیگر لاوردان، سن سیمون و کارل مارکس آوانگارد امروز را بسیار arlère [واپس] خواهند یافت، به‌همان‌سان که تقسیم متعاقب آن میان هنر و سیاست به دو آوانگارد مجزّا را موقعیتی زیانبار می‌یابند. این تقسیم به ناگزیر در دههٔ ۱۸۸۰ به همراه مدرنیسمی روی داد که به زبان هنری مجزّایی توجّه داشت؛ «هنر برای هنر» که یکی از نیرومندترین آوانگاردها تا عصر حاضر است، از جمله، با نوشته‌های مالارمه و کلمنت گرینبرگ حفظ شده است.

بی‌شک، آوانگارد «پهلوانی» نخستین و مهمترین صورت این نهاد متحوّل بود و همین آوانگارد بود که به مساعی نقاشانی مانند گوستاو کوربه و طرحریزانی یوتوپیایی مانند روبرت اوئن و شارل فوریه جهت داد. و همچنین همین آوانگارد بود که دورهٔ «پهلوانی» معماری مدرن در دههٔ ۱۹۲۰ را رهبری کرد ــ وقتی که حدود ده سال هم در جبههٔ هنری و هم در جبههٔ اجتماعی پیش رفت؛ کارِ گروپیوس، میس و لوکور بوزیه حاصل آن بود. آوانگارد پهلوانی جامعه را رهبری کرد، یا دست‌کم ارباب فن و قراولان اصلی یا نظام حاکم را به دنبال خودش کشید.

اکنون شایسته است لحظه‌ای درنگ کنیم تا این استعارهٔ نظامی کمی بیشتر شکافته شود. اگر آوانگارد پهلوانی در اینجا در جبههٔ بیرونی منضمّ به کشور بود و پیش‌جنگان سنگدل را در آنجا علیه دشمن برمی‌انگیخت، آنگاه خدمتگزار تقدیر انسانیت بود و کار او را سپاه اصلی پیروی می‌کرد و شاید ما آن را moyen-garde یا milieu-garde، یا بهتر از همه center-garde می‌خواندیم. اما، آوانگاردی می‌توان داشت، بی‌آنکه centre و arrière تعریف شده باشد، بی‌آنکه سالن و نظام حاکم و آکادمی و آریستوکراسی تعریف شده باشد؟ آوانگارد پهلوانی خودش جانشین نهاد قدیمی‌تر نخبگان شده بود، به‌همراه طبقهٔ روشنفکران [intelligentsia] و ارباب فن و آریستوکراتهای آن. بدین‌ترتیب سبکها و فضایل آن را بقیهٔ جامعه نیز فرامی‌گرفتند: لوکور بوزیه و باوهاوس برای تولید انبوه معیارهایی می‌گذاشتند و الگوهایی آرمانی که به‌طور بی‌پایانی تکرار می‌شدند و بدین‌وسیله سطح ذوق عامّه را بالا می‌بردند؛ تی‌اس الیوت «زبان قبیله را خلوص» می‌بخشید؛ آیزنشتاین حساسیتهای سینما روها را می‌پیراست، به‌همان اندازه که پیکاسو و براک و لژه رمزگان بصری همگان را دگرگون می‌کردند و خلوص می‌بخشیدند. با این همه، هرگز اهمیتی ندارد که این امر دقیقاً همان‌سان که آنها قصد داشتند واقع نشد؛ این آرمان چندانکه باید نیرومند بود تا ده نسل از مدرنیستها تا دههٔ ۱۹۶۰ به بر پا داشتن آن بپردازند. و این چیزی بود که آزمایشهای آنها، ارادهٔ معطوف به قدرت آنها و کوبهای بی‌شمار آنها و حملات به آکادمیهای هنر را توجیه می‌کرد.

۲. آوانگارد ناب‌پسند

این اندیشه نیز راه را برای گونهٔ دوم آوانگارد، مرحلهٔ ناب‌پسند [Purist] هموار کرد، چون بهانه‌ای اجتماعی برای انجام دادن آزمایشات صوری با زبانهای هنری مختلف فراهم کرد، دست‌کم بر سبیل تمثیل. آنجا که نخستین کاوشگران توانستند از آزادی بالقوهٔ جامعه دم زنند، اخلاف آنها توانستند از آزادی معنوی دم زنند: شهر آسمانی تخیّل هنری از رسم قبلی آزاد شد تا جهانهای تازه ابداع کند. و این مدرنیسم فرمالیست از آوانگارد نخستین قوّت و پایداری بیشتری (گرچه کمتر جالب‌توجّه) نشان داده است. آوانگارد ناب‌پسند، از جوزف آلبرز تا فرانک استلا، از تئو وان دوئیزبورگ تا پیتر آیزنمان، از باکمینستر فولر تا نورمن فاستر، از انتزاع مدرنیستی تا فرمالیسم و فن‌گرایی مدرن متأخر، هنر و سیاست معماری حاکم از دههٔ ۲۰ تا زمان حاضر شده

است و من وسوسه می‌شوم، به همراه بقیه، بگویم که تنها آوانگارد حقیقی که پس از آوانگارد اجتماعی/هنری می‌توانست وجود داشته باشد مرده است ــ تنها آوانگاردی که قلمروی تازه به خود اختصاص داد و زبانهای تازه و شیوه‌های تجربهٔ تازه‌ای فتح کرد. امّا، من در اینجا به بحث از چنین انقلاب پیوسته‌ای به‌خاطر خود آن علاقه‌مند نیستم و لذا به‌دوگونهٔ آخر آوانگارد باز می‌گردم که یکی از آنها می‌تواند سزاوار لقب «به‌اصطلاح» و دیگری «رادیکال» باشد.

۳. آوانگارد رادیکال

آوانگارد رادیکال دههٔ ۱۹۱۰ و دههٔ ۱۹۲۰ از بطن کوششی بالید که برای چیره‌شدن بر مرز نهایی مبذول شد؛ یعنی، خط فاصل میان هنر و زندگی. در جایی که دو آوانگارد قبلی به قلمروهای هنری و اجتماعی تازه به‌زور راه یافتند، آوانگاردهای رادیکال ــ فوتوریستها، دادائیستها و کانستراکتیویستها ــ در صدد دور شدن از همهٔ تمایزات، همهٔ ملیتها، همهٔ معیارها و صناعتها (از جمله به معنایی خودشان) برآمدند و بدین‌ترتیب آنها نه تنها رادیکال بودند، بلکه ضدّ آوانگارد نیز بودند. هنر به خیابان می‌رفت و خیابانها به گالریهای هنر تبدیل می‌شدند، هنر به صورت زندگی درمی‌آمد و زندگی به‌صورت اثری هنری. هنر ماشینی تاتلین، بویژه اثر او به‌یادبود بین‌الملل سوّم، نمودار این آوانگارد رادیکال است و شایان‌توجّه است که دادائیستهای آلمانیِ آن زمان می‌توانستند آن را با شعار «هنر مرده است، زنده‌باد هنر ماشینی جدید تاتلین» تأویل کنند. کانستراکتیویستها، پس از انقلاب روسیه، رادیکال‌ترین حملات را به جدایی بورژوایی هنر و زندگی آغاز کردند؛ آنها مثال بارز این جدایی را در تقسیم نهادی میان موزه و کارخانه می‌دیدند.

مایاکوفسکی شاعر و دیگران اعلام کردند «مرگ بر موزه‌ها و هنرا ما نیازی به مقبرهٔ مردهٔ هنر، جایی که آثار مرده پرستش می‌شوند، نداریم و کارخانهٔ زندهٔ روح انسانی را طالبیم ــ در خیابان، در قطارهای برقی، در کارخانه‌ها، کارگاهها و خانه‌های کارگران». این حمله به نهادی شدن هنر در موزه‌ها و مفهوم ملازم با آن، یعنی خودآیینی اثر هنری و بی‌ارتباط بودن آن با جامعه، برای آن‌دسته از ماتریالیستهایی که امروز هم در بارهٔ این موضوع قلم می‌زنند، مانند پیتر برگر، ذات آوانگارد است.[۵] مشاهدهٔ علّت متقاعدکننده بودن دلایل آنها آسان است: زمینهٔ پیدایش هنر از اثر هنری جدا می‌شود و بازار هنر و موزه، ولو به‌نحوی ظریف، معنای شیوه و سبک را تغییر می‌دهند. ما نمی‌توانیم به اثری از جولیان اشنیبل بنگریم و به برچسب قیمت آن و ادوات پیشرفتهٔ گرداگرد آن نیندیشیم، همان‌سان که نمی‌توانیم به بانک هنگ‌کنگ که معمار آن نورمن فاستر است بنگریم و ندانیم که گرانترین ساختمان مدرن متأخر در جهان است. وسایل ارتباط جمعی و بازار از همهٔ ما ماتریالیست ساخته‌اند و تنها راه فراتر رفتن از این موقعیت پذیرفتن کامل استلزامات آن است و فهمیدن اینکه چگونه هنرمند و معمار از این امر به‌عنوان جزئی از محتوای اثر بحث می‌کنند.

مثالهای اعلای این آوانگارد مشربی رادیکال نخست در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ و سپس دوباره در دههٔ ۱۹۶۰ پدید آمد؛ در این دهه چند هنرمند پاپ، به تعبیر خودشان، کوشیدند «در شکاف میان هنر و زندگی» مبادرت به عمل کنند و این شکاف را ببندند یا، مانند اندی وارهول،طوری عمل کنند که گویی هرگز وجود نداشته و هنر را به شکلی از زندگی ماشینی شده و آراسته به سبک خاص فروکاهند. گفته‌های حکمت‌آمیز وارهول، «می‌خواهم ماشین باشم، ماشینها کمتر مسئله دارند»، کلّ آیین [ethos] سوسیالیستی و پوزیتیویستی آوانگارد را بر روی سرش نشاند؛ تصدیق او مبنی بر اینکه محتوای نهایی هنر او پول بود نشان داد که موضع

قدیمی و مخالفت‌آمیز آوانگارد (به‌عنوان شقّ بدیل برای فرهنگ عامّه) مرده بود. با وارهول و دههٔ ۱۹۶۰، دورهٔ آوانگارد کلاسیک به منزلهٔ فرهنگ والا به پایان آمد و استلزامات انقلابی و انتقادی آن نیز باز جذب جامعهٔ مصرفی شدند و بازار هنر خود خواستار آن شد که هر فصل یک «تکان تازه و پیشرفتهٔ هنر نو» یا «تکان نو» شروع شود. تنها باید مفهوم دوایت مک دونالد از فرهنگ والا در مقام آوانگارد مشربی را به یاد آورد تا دید که چگونه دیگر این فرهنگ والا نمی‌توانست کار کند. او در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ فرهنگ عامّه»، نوشته به سال ۱۹۵۳، مدلّل می‌سازد:

> اهمیت جنبش آوانگارد (که مقصودم از آن شاعرانی مانند رمبو، رمان‌نویسانی مانند جویس، آهنگسازانی مانند استراوینسکی، و نقاشانی مانند پیکاسوست) صرفاً از این حیث است که رقابت کردن را ردّ کرد. با ردّ کردن آکادمی‌گرایی ــ و بدین‌سان، در حرکت دوّم، فرهنگ عامّه نیز ــ جنبش آوانگارد به کوششی نومیدانه برای محصور کردن حیطه‌هایی دست زد که در آنجا هنرمند جدّی هنوز می‌توانست کار کند. آوانگارد مقوله‌بندی تازه‌ای از فرهنگ آفرید که بیشتر براساس نخبگان فکری بود تا نخبگان اجتماعی. این کوشش به‌طور چشمگیری موفق بود: ما تقریباً هر چیزی را که در هنر اواخر ۵۰ یا همین سالها زنده است به آن مدیونیم. در واقع، فرهنگ والای عصر ما تا حدودی با آوانگارد مشربی یکی است.[۶]

با هنرمندان پاپ فرهنگ والا با فرهنگ پست، مبتذل با آوانگارد همتراز شد و گارد قدیمی دیگر نمی‌توانست چیزی «آوان» باشد: فقط می‌توانست فرهنگ عامه را در سطحی متفاوت و زیبایی‌شناختی منعکس و قلمی کند. دیگر جایی وجود نداشت که به تعبیر مک دونالد، «قلمروی محصور که در آنجا هنرمند جدّی هنوز می‌توانست کار کند» ــ یقیناً هیچ کجا از بازار پُراشتهای هنر در امان نبود.

به‌همان‌سان که ضدیّت جنبشهای دانشجویی با فرهنگ برای آوانگارد کلاسیک تباهی به‌بار آورد، معترضان بر ضدّ جنگ ویتنام، شدّت عمل‌طلبی فمینیستها و مهمتر از همه «مه ۶۸»، Evenements de Mai، واقعه‌ای که هر رویداد مهم هنری در گالریها»، هر حرکت ضدّ هنر و هنر اجراشده در متن موزه را مانند شبه‌تئاترهای آماتوری به‌نظر آورد؛ و از همین قماش بود یک کارگاه برخوردهای اتّفاقی در مرکزی دورافتاده واقع در نزدیکیهای شهر فنیکس، در ایالت آریزونا. هارولد روزنبرگ منتقد بی‌درنگ به لوازم زیانبار وقایع ماه مه برای آنهایی که می‌کوشیدند یک آوانگارد مشربی ضدّ هنر فراهم کنند توجه کرد و در نیویورکر در بارهٔ آن چیز نوشت تا درسها در مرکز جهان هنر یکسره فراموش نشوند. او از میشل راگو نقل‌قول می‌کند:

> در اثنای وقایع ماههای مه و ژوئن ۱۹۶۸، فرهنگ و هنر دیگر جلب‌توجّه کسی را نمی‌نمود. نتایج قهری در پی می‌آمدند، مدیران موزه‌ها گورستانهای فرهنگشان را بستند. گالریهای خصوصی نیز با تأسی به همین سرمشق بر درهایشان قفل زدند... شهر در اثنای انقلاب ماه مه یک بار دیگر به صورت مرکز بازیها درآمد و حالت خلاّق خودش را بازیافت؛ در آنجا اجتماعی شدن هنر غریزتاً سر برداشت ــ تئاتر بسیار پابرجای اُدئون، کارگاه پوسترسازی مدرسهٔ سابق هنرهای زیبا، باله‌های خونین CRS [پلیس] و دانشجویان، تظاهرات و تجمعات هوای باز، شعر همگانی شعارهای دیواری، گزارشهای دراماتیک اروپا شمارهٔ یک و رادیو لوکزامبورگ، تمامی ملّت در حالت تنش،

مشارکت شدید، و در برترین معنای کلمه، شعر. همهٔ اینها به‌معنای کنار گذاشتن فرهنگ و هنر بود.

مرگ هنر نیم قرن است که اعلام می‌شود، امّا این بیان، بیان منتقد فرانسوی میشل راگو، آنچه را جانشین آن می‌شود نیز پیشگویی می‌کند. راگو، در برابر هنر، تظاهرات سیاسی را به منزلهٔ صورتی برتر از آفرینندگی قرار می‌دهد: واقعهٔ همگانی سرمشق بیان زیبایی‌شناختی می‌شود. شایستگی این نظر هرچه باشد، نتیجهٔ آن بی‌اعتبار کردن هنرمند ضدّ هنر است، هنرمندی است که در اثبات مرگ هنر به معرّفی خودش به عنوان وارث آن ادامه داده است. از موندریان تا دو بوفه، این قرن، قرن «آخرین نقاش» خوانده می‌شده است، نقاشی که ضابطه‌های نفی او نویدبخش مقاومت در برابر کاستن بیشتر است. امّا نقاشی قابل قسمت بر صفر مساوی با بی‌نهایت است: هنر شاید به پایان برسد، امّا برای ضدّ هنر هیچ پایانی موجود نیست. اکنون کلّ بازی را نه آثار هنری بلکه کنش جمعی به پرسش می‌گذارد که به تعبیر راگو، صرفاً آن را «کنار گذاشت».[۸]

مه ۶۸ آن چیزی را پدید آورد که «مدرنیسم در خیابانها» خوانده شد، «افتتاح ۲۴ ساعتهٔ هنر در کنار رویدادی بزرگ» که از برخی جهات خلاّق‌تر و خودجوش‌تر ــ دست‌کم تا هنگامی که غذا و بنزین باقی مانده بود ــ از آن چیزی بود که در تالارهای سوهو[۸] روی می‌داد. امّا چنانکه می‌دانیم، این آوانگارد مشربی رادیکال هنر سیاسی بیش از یک ماه نپایید و بعد از آن بازار هنر و سیاست به راههای قدیمی خودشان بازگشتند. با توجّه به آنچه گذشت بدیهی است که نظامهای سیاسی، فرهنگی و اقتصادی جهان می‌توانند بر تکان‌دهنده‌ترین و دشوارترین ادوار و دورانهای رکود با سیاسی‌ترین و هنری‌ترین فعالیت متوجّه به ضدیّت با آنها سازش کنند؛ آنها بسیار قویتر از آن بودند که مخالفان دههٔ ۶۰ پیش‌بینی کرده بودند. در حقیقت این نظامها از مخالفت و انتقاد و ادوار نابودی و اضمحلال تقریباً کامل نیرو می‌گیرند و می‌بالند؛ هم سرمایه‌داری و هم جهان فرهنگی آن محتاج این تصفیه‌کننده‌هایند تا خون تازهٔ حیات در شریانهایشان بدود.

به نظر من چنین می‌آید، و این البته بیشتر تفکّر نظری است تا حکمت متعارف، که آنچه «جهان مدرن» نامیده می‌شود اساساً وابسته به ادوار تولید و زوال است و اینکه مدرنیسم نوسان ابدی این آونگ را کاملاً صادقانه منعکس می‌کند، به تعبیر نیچه این «ارزشگذاری در فراسوی همهٔ ارزشها»ست، این فنای توفیقات قبلی و ثابت و ارزشمند است. این سه آوانگاردی که پیشتر ذکر کردم مانند یک شرکت چندملیّتی متجاوز در صدد تسخیر بازارهای تازه برآمدند و هرگز از آنچه قبلاً انجام شده بود خشنود نبودند و همواره به معارضهٔ بعدی رو می‌آوردند؛ «نوآوری یا مردن»، تغییر دائمی یا تحجّر، نابودی پیوسته برای آفریدن دوباره، خبر دارم که در بانک هنگ‌کنگ، به معماری فاستر، آنها یک سوم نقشهٔ اصلی و سازمان را سال گذشته تغییر دادند و تصمیم دارند که در آینده نیز به‌این‌گونه نوسازیها ادامه دهند. اگر این بازسازی واقعیت مجامع مالی امروز است، این امر در تولید هنر و معماری نیز مستقیماً منعکس می‌شود.

نتایج منفی این وضعیت را کارل مارکس در بیانیهٔ کمونیستی بسیار شاعرانه بیان کرده است. پیش از آنکه سطرهای مشهوری را نقل کنم که برای مفهوم آوانگارد استلزاماتی دربر دارند، ادای دین می‌کنم به مارشال برمن و اثر مهم او در بارهٔ مدرنیسم که نام آن از سخنان مارکس گرفته شده، *هر چه جامد است در هوا حلّ می‌شود*؛ چون برمن کسی است که به ما نشان داده است مارکس تا چه مقدار واقعاً مدرنیست بود و حتی این مدرنیسم او تا چه نقطه‌ای می‌رسید و او تا چه اندازه‌ای پویایی‌طلبی و به خود تحقق بخشیدن بورژوازی را می‌ستود. البته مارکس در صدد به زیر کشیدن سرمایه‌داری بود و مانند

پسر نمونهٔ بورژوازی از طبقهٔ خودش نفرت داشت، امّا در این عشق / نفرت داشتنها برخلاف آوانگاردهای نمونهٔ ۱۶۰ سال گذشته نبود که در صدد براندازی اسلاف بلافصل خودشان، یعنی نسل پدرانشان، برمی‌آمدند؛ چون به مشرب و پیام یکتای خودشان پی می‌بردند. کارل مارکس در بارهٔ انقلاب دائمی، یا آوانگارد مشربی بورژوازی نوشت:

> بورژوازی نمی‌تواند بدون ابزارهای دائماً انقلابگر تولید وجود داشته باشد و همچنین است روابط و مناسبات تولید و به همراه آنها کلّ روابط جامعه. امّا، بعکس، حفظ شیوه‌های قدیمی تولید به‌صورت دست‌نخورده، نخستین شرط وجود همهٔ طبقات صنعتی اولیه بود. انقلابی شدن دائم تولید، تزلزل لاینقطع همهٔ شرایط اجتماعی، پایداری بی‌یقینی و آشوب ممیّز عصر بورژوازی از همهٔ اعصار نخستین است. همهٔ ثابتات، روابط زود منجمد، همراه با زنجیرهٔ پیشداوریهای قدیم و قابل احترام و اعتقادهایشان به دور ریخته می‌شوند، و همهٔ روابط به‌تازگی شکل گرفته پیش از آنکه بتوانند سخت و محکم شوند بی‌مصرف می‌گردند. هر چه جامد است در هوا حلّ می‌شود. هر چه مقدس است دنیوی می‌شود و انسان سرانجام ناگزیر می‌شود، با حواس هوشیار، با شرایط واقعی زندگی خودش و روابطش با همنوع خودش مواجه شود.

با اینکه این نابودی پیوسته تا اندازه‌ای نیست‌انگارانه است، همان‌طور که مارکس و نیچه پی بردند، توان بسیار عظیمی را برای خلاقیت و به خود تحقق بخشیدن آزاد می‌کند ــ رشد و تکامل یک یک افراد و کلّ جامعه. به‌یاد آوریم که توماس جفرسون، پس از برخورداری از توان به خود تحقق‌بخشی انقلاب امریکا برای نسل خودش، خواستار ضمانت «حق انقلاب» برای یک یک نسلهای آینده شد، چیزی که در جهان سیاست کاملاً رخ نداده است، ولی در اقتصاد سرمایه‌داری و هنر و بازارهای معماری وجود دارد.

آدولف لوس، معمار و نظریه‌پرداز، کسی بود که در ابتدای این قرن مفهوم بورژوازی را با سبک مدرنیسم مرتبط کرد. لوس، مانند بسیاری از نویسندگان قرن نوزدهم، از فقدان فرهنگ اصیلی که قابل مقایسه با فرهنگ گذشتهٔ ماقبل صنعتی باشد شکوه کرد. در حالی‌که اعصار قبلی سبک بی‌عیب و نقص و مجموعه ارزشهای خودشان را داشتند، عصر حاضر در التقاط مشربی و نسخه‌برداری تباه شده: اگر چه آریستوکراسی از سنتهایش دلگرم بود و روستاییان هم بالطبع از عُرفِ به کُندی در تغییر پیروی می‌کردند، بورژواها که تقریباً در دریا غلت می‌زدند بالطبع صورت بالاتری از ابتذال [kitsch] را تولید و مصرف می‌کردند. بنابراین، لوس نتیجه می‌گیرد که اگر بورژوازی در صدد کشف فرهنگ و سبک اصیل خاصّ خودش است، باید چنین کاری را در سودمندی، کارکرد و کارآیی انجام دهد، یعنی، در یادبودهای بزرگ و ساده‌ای که فرماندهان صنعت به‌طور ناخودآگاه در هر جایی می‌آفرینند: پُلها، آسمانخراشها و آثار مهندسی.

این تأویل مدرنیسم، یعنی فرهنگ بورژوایی اصیل را تا جایی که می‌دانم، لوس به همین صورت بیان نکرده است، ولی از خلال نوشته‌های او این تأویل به‌ذهن خطور می‌کند. این تأویل احتمالاً تأویلی نیست که تصویب گسترده بیابد، چون طبقهٔ متوسط تصوّری پویا از خودش دارد و از بورژوازی به‌عنوان طبقه نیز کراهت آشکاری دارد (یک تعریف طبقهٔ متوسط این است که نمی‌خواهد خودش را تصدیق کند). نگرشهای متفاوتی وجود دارد که هر کس می‌تواند نسبت به این گریز و گم کردن هویت خود اتخاذ کند. نگرش مدرنیستی و مدرنیستی متأخر اغلب اقتباس سبک طبقهٔ کارگراست،

یعنی حالت برهنه و صنعتی زمختی که اکنون هر رستوران شیکی را از توکیو گرفته تا لوس‌آنجلس جذابیت می‌بخشد. تام ولف، در کاریکاتور مضحک خودش از مدرنیسم، *از باوهاوس تا خانهٔ ما*، تمامی قضیهٔ خودش را بر همین اندیشهٔ واحد مبتنی می‌کند و شگفت‌آور نیست که تا چه مقدار می‌تواند آن‌را بچلاند و از آن آب بگیرد: این

> ... سبک باوهاوس از مفروضات نسبتاً محکمی نتیجه شده. نخست اینکه، معماری جدید برای کارگران آفریده می‌شد. مقدّس‌ترین هدفها: مسکن کارگر کامل. دوّم آنکه، معماری جدید انعکاس همهٔ چیزهای بورژوایی بود. و چون این در بارهٔ هر کسی صدق داشت، معماران و نیز بوروکراتهای سوسیال دموکرات، خود آن شخص نیز به‌طور تحت‌اللفظی «بورژوا» بود، یعنی به معنای اجتماعی کلمه، و بدین‌سان «بورژوا» لقبی شد که از آن هر چه می‌خواستید مراد می‌کردید. این کلمه به هر چه در زندگیهای مردمان بالاتر از سطح ناوه‌کش دوست نداشتید اشاره داشت. اصل بر فهمیده شدن چیزی نبود که کسی می‌توانست به آن اشاره کند یا از آن سخن بگوید، وقتی که با پوزخندی ویرانگر گفته می‌شد: «چقدر بورژوا».[۹]

بنابراین ما از طریق کارل مارکس و آدلف لوس و تام ولف، سه شخص کاملاً متفاوت، به این نتیجه می‌رسیم که مدرنیسم سبک طبیعی بورژوازی است (ولو آنکه در کسوت جینهای آبی‌رنگ و تیرهای I مانند ظاهر شود) و این حاکی از این معناست که آوانگاردی که مدرنیسم را به جلو می‌راند مستقیماً پویایی سرمایه‌داری را منعکس می‌کند و امواج تازهٔ نابودی و ساختن آن و جنبشهای سالانه و «ایسم‌ها»یی که یکی بعد از دیگری می‌آیند همچون فصول قابل پیش‌بینی‌اند.

۴. پُست آوانگارد

امّا این موقعیت در ده سال گذشته تغییر یافته است، نه به این دلیل که بورژوازی و سرمایه‌داری «در هوا حلّ شده‌اند»، بلکه به این دلیل که هنرمندان، معماران، منتقدان و عامهٔ مردم مبادرت به فهم این پوباییها کرده‌اند و موضع تازه‌ای گرفته‌اند که من آن را «پُست آوانگارد» می‌خوانم و این شاید بیشتر قابل پیش‌بینی باشد. بدیهی است که عصر تازهٔ این نهاد با سه عنصر قبلی کاملاً متفاوت است ــ آوانگاردهای پهلوانی، ناب‌پسند، رادیکال ــ به این دلیل که در صدد فتح قلمروهای تازه برنمی‌آید: زیرا «تکان تازهٔ» دوشامپ که قدیمی‌شده جایش را به «تکان قدیمی» ماریانی که تازه است می‌دهد.

قلمروی که پُست آوانگارد کشف می‌کند چشم‌اندازی یکسره قدیمی است و تکان‌دهندگیِ به‌قصد آن تا جایی است که تابوهای مدرنیستها را برمی‌اندازد ــ شاید هیچ چیز آن‌قدر اهمیت نداشته باشد که تصور پیروزمندی و برخورداری بورژوازی از خودش. محض نمونه، ریکاردو بوفیل یوتوپیاگرایی اجتماعیِ فوریه را می‌پذیرد و آن « phalanstéres [خانه‌های اشتراکی مورد نظر فوریه] پهلوانی» را می‌سازد که به‌عنوان «قصرهای مردم» وسیلهٔ دگرگونی زندگی طبقهٔ کارگر شوند: این ساختمانها شاید نامناسب و بیقواره باشند، امّا نه چندان بیشتر از پالادیو [Palladio] به طرّاحی ویلا روتنداس [Villa Rotondas] و دیگر کلیسا / معابدهای اشرافزادگان: یا عمارتهای جنوب امریکا که مبتنی بر همین تناسبات اشکال دینی‌اند.

اکثر مدرنیستها و حتی پُست‌مدرنیستها از این آثار اکراه دارند چون استعاره‌های بورژوایی و کلاسیک آنها بسیار آشکار است، امّا از فضای روزگار مردمانی که در آنها زندگی می‌کنند اغلب آنها را بر نمونه‌های بدیل مدرنیستها که با همان قیمت عرضه می‌شوند ترجیح

می‌دهند. «ماشینهای» لوکور بوزیه «برای زیستن»، یعنی مسکن انبوه مبتنی بر انتزاع و تشبیه به ماشین را طبقهٔ کارگر استقبال نکرده است. مراد یا این بود که طبقهٔ کارگر آنها را دوست بدارد یا ذوق این طبقه بهتر شود و دوست داشتن آنها را بیاموزد. معماری پُست‌مدرن، بیش از پُست‌مدرنیسم در هنرهای دیگر، با این‌گونه ناکامیهای روشن مدرنیسم روبه‌رو شده است، مانند انهدام دوماههٔ شهرکهای درمان‌ناپذیر؛ و این است دلیل اینکه چرا معماری پُست‌مدرن این‌گونه مستقیم با «مرگ مدرنیسم» مواجه شده است. چراکه نوسازی (مدرنیزاسیون)، نیروهای ویرانگر / سازندهٔ نوسازی شهری و سرمایه‌داری هیچ‌کجا آن‌قدر ظاهر نیستند که در محیط.

بدین‌ترتیب، پُست‌آوانگارد نه تنها تصدیق می‌کند که بورژواست، بلکه با انجام دادن این کار ذوقهای مبتنی بر طبقه را نیز بازمی‌شناسد، و ذوقهای دیگر را نیز در ذات خودشان معتبر می‌شمارد. و از این‌روست تعریف آن به سبک التقاطی، و از این‌روست فلسفهٔ کثرت‌انگاری و مشارکت آن، و از این‌روست استراتژی ــ به بیان ونتوریوس و دیگران از جمله خودم ــ طراحی آن که تا اندازه‌ای در رمزگان استفاده‌کنندگان قرار دارد.

این سیمای هنر و معماری معاصر را هوارد فاکس در نمایشگاه و فهرست *آوانگارد* در دههٔ ۸۰ ذیل مقولهٔ «اجتماع، ارزشهای مشترک و فرهنگ» بحث کرده است. در اینجا، او همچون هر جای دیگر روباهی [fox] بصیر و زیرک است و استدلال می‌کند که آوانگارد کنونی مانند آوانگارد گذشته است، چون با بسیاری از همان مسائل سروکار دارد ــ به استثنای اختلاف در طرق. فاکس زیرک یک به یک نشان می‌دهد که آوانگارد دههٔ ۱۹۸۰ همهٔ چکهای آوانگارد ۱۶۰ سال گذشته را باطل کرد. حال به این پرسش می‌رسیم: «پس چرا آن را آوانگارد می‌نامیم؟» به یاد آوریم تعریف باز تولید را: «باز تولید دقیقاً مانند اصل است مگر از هر حیث».

امّا، دیگر ممیّزات معرّف این پُست‌آوانگارد چیستند؟ این پُست‌آوانگارد اکنون نسبتی تازه با جامعه دارد، مخاطبانی وسیع با فرهنگها و ذوقهای متفاوت. هنر آن از دیدگاههای بسیار متفاوتی به یکباره ادراک می‌شود، لذا بناگزیر رندانه [ironic] و کثیرالرموز است و مانند اثر آر بی کیتای و روبرت لونگو، چندین تأویل ناپیوسته به‌دست می‌دهد و مبتنی بر چشم‌اندازهای متعدد و نقاط محوشوندهٔ متفاوتی است. هماهنگیهای روایی و محلی و نمادشناسی بازگشته‌اند، امّا به‌همان‌سان که در گذشتهٔ ماقبل مدرن بودند، به راه‌حلّی واحد و به یک جهان‌بینی یا مابعدالطبیعهٔ واحد اشاره نمی‌کنند.

پُست‌مدرنیسم به این معنا هنوز تا اندازه‌ای مدرن است، و کشفیات سه شخص مشهور، شخصیتهای عهد قدیم: مارکس و فروید و آینشتاین ــ و نیز کامل‌کنندگان رسالت آنها از انبیای عهد جدید ــ لوی استروس، چامسکی و فوکو. یک شکل عام یا مضمون عام، در معماری پُست‌مدرن، این مابعدالطبیعهٔ جدید را کاملاً جاندار نشان می‌دهد و هر کس می‌تواند مشابهاتی در هنر بیابد: بازگشت به مرکز غایب، مرکزی که نمی‌توان دید؛ بازگشت به میدانهای بزرگ [plaza] مدوّر واقع در قلب شهر، مراد از آن بخشیدن نوعی مرکزیت جاست، چیزی که در شهرسازی مدرن نبود. آراتا ایسوزاکی [Arata Isozaki]، مایکل گریوز، ریکاردو بوفیل، چارلز مور، جیمز استرلینگ ــ همه پُست‌مدرنیست واقعی ــ این اشکال اجتماع کردن، این میدانهای محصور، این عمارتهای مدوّر و گنبدی، این شهرهای مرکزدار را عرضه کردند ــ امّا این مرکز خالی ماند، نشانهٔ خلأ در قلب جامعه، یا فقدان شمایلی مناسب برای جاگرفتن در بالای محراب. آنها فضای اجتماعی لازم برای به‌وجود آمدن قلمرو عامّه را فراهم کردند، آنها این فضا را با سنگ‌کاریهای محکم و زیبا زینت بخشیدند، امّا سپس دست‌کاری آخر را به عهدهٔ جامعه‌ای لاادری گذاشتند؛ پیکرتراشی، نقاشی، یا مصنوعی که به آن تعریف دقیق

می‌بخشید. بسیاری از نقاشیهای پُست‌مدرن نمایانگر جستجوی این مرکز ناپیدایند و از این‌رو، چنانکه در معماری، در پی اولویت صنعت بدیعی «التفات» [the presence of the absence].

برای نتیجه‌گیری می‌خواهم به استعارهٔ نظامی مورد بحث خودمان برگردم و بپرسم که چه مقدار را می‌توان به‌سلامت برد. پُست‌آوانگارد *از پی* این سه تن قبلی می‌آید و لذا این لفظ در توصیف جایگاه آن کاملاً دقیق است: در الفاظ جنگی (پست آوانگارد) در خط جبهه نیست، امّا در پلهٔ دوّم است، corps d'élite [صف نخبگان] نیست، بلکه صف آنهایی است که در اواخر نبرد می‌رسند و تیر خلاصی را می‌زنند. بزرگترین نیروی پُست‌آوانگارد تشخیص آن چیزی است که اسلافش نتوانست بر خودش بپذیرد؛ اینکه بخش کوچکی از طبقهٔ قدرتمند متوسط است که به نحوی خستگی‌ناپذیر جهان را به‌طرقی دگرگون می‌کند که به‌طور همزمان نابودکننده و سازنده‌اند. پُست‌آوانگارد در صدد مخفی کردن دانشی که به‌خودش دارد نیست، یا وانمود نمی‌کند که می‌تواند طبقهٔ کارگر را رهبری کند یا بر تناقضات موجود میان زندگی و هنر غالب آید، برنامه‌ها و داعیه‌های آوانگاردهای قبلی؛ و در این بازشناسی معتدلانه از خودش نوع خاصّ خودش از اصالت را مطرح می‌کند. پُست‌آوانگارد در خصوص نقش محدود نخبگان خودبرگزیده در جامعه واقع‌گرایانه رفتار می‌کند: شاید معیارهایی وضع کند، آنچه را مناسب پیشه‌های مختلف است تعریف کند، امّا در جبههٔ عام و وسیع قدم نمی‌گذارد، چنانکه آوانگارد در دههٔ ۱۹۲۰ انجام می‌داد، چون هیچ دشمنی ندارد که بر آن پیروز شود جز خودش ــ در مقیاسی عظیم. و این لطیفه‌گویی یا تناقض‌نمایی پُست‌آوانگارد است: به عنوان آوانگارد وجود ندارد، چون همه‌جا هست و هیچ‌کجا نیست، مجموعه‌ای از افراد پراکنده در سراسر جهان‌اند، و با این همه هنوز یک جنبش فرهنگی مشترک و گُل و گشاد در میان آنهایی‌اند که «از پی» نبردهای قبلی می‌آیند. همهٔ آوانگاردهای گذشته معتقد بودند که انسانیت به جایی می‌رفت و این شادی آنها بود و وظیفهٔ کشف سرزمین تازه و دیدن اینکه مردم در زمانی به آنجا رسیدند؛ پُست‌آوانگارد معتقد است که انسانیت به یک باره در چندین جهت مختلف راه می‌پوید، برخی از این راهها معتبرتر از راههای دیگرند، و وظیفهٔ آنها راهنما بودن و منتقد بودن است. بی‌شک ما نیاز به کلمهٔ خوبی برای این نهاد گُل و گشاد داریم، این گروه فشار و مجموعه‌ای از گروهها که اکنون در دهکدهٔ جهانی عمل می‌کنند، که به‌سرعت و به‌نحوی مؤثر با یکدیگر در قاره‌های مختلف تبادل‌نظر می‌کنند: «نخبگان فرهنگی»، «طبقهٔ روشنفکران»، «گروه ذی‌علاقه»، «ارباب فن»، «اهل علم [clerisy]»، چون هیچ‌یک از اینها چندان مؤثر واقع نمی‌شد به برچسب تقریباً نامناسب عنوان مقالهٔ خودم تکیه می‌کنم. دست‌کم استعارهٔ محلی آن بسیار دقیق است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نویسها :

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Charles Jencks, "The Post-Avant-Garde", in *New Art*, ed. by Andreas Papadakis, Clare Farrow and Nicola Hodges, Academy Editions, London 1991, pp.107-112.

1. Robert Hughes, "Ten Years That Buried the Avant-Garde", *Sunday Times Magazine*, December 1979 - January 1980, p.18.
2. Henry de Saint-Simon, *Opinions litteraires, philosophiques et industrielles*, Paris, 1825, quoted in Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, Alfred A Knopf, NY, 1970, p.121.
3. Ibid., pp. 121-2.

۴. به نقل از :

Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, p.9.

5. Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, translated from the German by Michael Shaw, University of Minneapolis, 1984 (Original text 1974, 1980).
6. Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *Diogenes*, No.3, Summer, 1953, pp. 1-17, reprinted in *Mass Culture and the Popular Arts in America*, ed., Bernard Rosenberg and David Manning White, The Free Press, NY, pp. 59-73.
7. Harold Rosenberg, "The Art World: Confrontation", *The New Yorker*, June 6, 1970, p.54.

۸. SoHo، ناحیه‌ای در غرب لندن که رستورانهای خارجی آن مشهور است. ــ م.

9. Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, Pocket Books, NY, 1981, p.17.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی