# فن‌آوری برهم‌زننده: پیشروییِ هنرِ پیشرو[1]

مایکل بتانکورت[2]
مریم صابری‌پور نوری‌فام

«فن‌آوری برهم‌زننده» همیشه یک فن‌آوری جدیدِ جوان است که ابتدا از ارزش تجاری اندکی برخوردار است و بدین‌ترتیب توجه بازار و آن شرکت‌هایی را که بر بازار تسلط دارند جلب نمی‌کند؛ مفهومی است که از اقتصاد گرفته شده تا رابطه‌ی ساختارهای جاافتاده‌ی قدرت با پیشرفت‌های جدیدِ بیرون از آن ساختار که نه‌تنها آن ساختارها را تهدید می‌کند بلکه درنهایت جایشان را می‌گیرد، توصیف شود. «فن‌آوری برهم‌زننده» زیر بار وضعیت موجود نمی‌رود و باعث تغییر می‌شود. ابتدا آن را نادیده می‌گیرند زیرا در مقایسه با بهترین و گران‌ترین محصولاتِ فن‌آوری‌های موجود، نازل‌تر است. کاملاً معلوم است که مدرنیسم در سده‌ی بیستم، از اختراع ضبط‌ها که اتحادیه‌ی موسیقی‌دانان را تهدید می‌کرد گرفته تا تلویزیون که فیلم و سالن‌های سینما را تهدید می‌کرد، و تلویزیون کابلی که تلویزیون مرسوم را تهدید می‌کرد سرآغاز پیدایش و موفقیت این فن‌آوری‌های برهم‌زننده است. با گذشت زمان، تأثیرگذاری نوآوری در فن‌آوری‌ها بیشتر شد تا این که محبوبیت اینترنت در دهه‌ی ۱۹۹۰ کل نظام انتشار، مالکیت و نظارت بر اطلاعات را تهدید کرد.

تاریخ این نوع فن‌آوری در دهه‌ی ۱۸۳۰ با ابداع عکاسی آغاز شد. فن‌آوریِ برهم‌زننده با هنر پیشرو [آوانگارد] ارتباط دارد. در واقع، پیدایش فن‌آوری‌های برهم‌زننده در سده‌ی نوزدهم عمدتاً بر هنر تأثیر گذاشت. پیشرفت عکاسی در دهه‌ی ۱۸۳۰ باعث شد عکاسان جای نقاشان را در مستندسازی واقعیت مشهود بگیرند و حتی آن را اصلاح هم بکنند. حمله‌ی اتحادیه‌ی موسیقی‌دانان به ضبط‌ها و پیانوهای خودنواز با این مسئله ارتباط داشت که آن‌ها دریافته بودند این فن‌آوری‌ها اقتصاد موسیقی زنده را تهدید می‌کنند. این جنبه از فن‌آوری برهم‌زننده، یعنی قدرت ایجاد تغییر، علاقه‌ی پیشروان تاریخ اروپا به آینده را

به پذیرش فن‌آوری و علم در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم ارتباط می‌دهد. این ارتباط میان هنرها ــ اساساً هنرهای دیداری ــ و فن‌آوری برهم‌زننده ظاهراً تعجب‌آور و حتی نامعقول است؛ ولی فقط زمانی چنین است که فن‌آوری برهم‌زننده را بدون توجه به شرایط به‌وجود آورنده‌ی نیاز به هنرهای دیداری پیشرو، در نظر گیریم.

پاریس در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم مکان درگیری فرهنگی میان قدیمی‌ها و جدیدی‌ها بود. اختلاف آن‌ها درباره‌ی تکنیک و موضوع هم مدرنیست‌ها را به وجود آورد و هم پیشروها را. دلایل این درگیری به کنارگذاشتن سنت و مجادله‌ی ناشی از آن بازمی‌گردد. این تحول نیز ناشی از ظهور عکاسی و برخی واکنش‌های نقاشان به این فن‌آوری است. نتیجه‌ی آن اموری پیشرو بود که به بیان تاریخ‌نگار هنرِ ایتالیایی، رِناتو پوجولی، به‌صورت تجربی پیش می‌رفت.

> در واقعیت، تجربه مقدم بر آفرینش است؛ آفرینش تجربه‌گری را محو و درون خود جذب می‌کند. تجربه با آفرینش درمی‌آمیزد، نه آفرینش در تجربه ... ماهیت تجربیِ پیشروبودن لزوماً یا منحصراً به هنر ربط ندارد؛ بنابراین شرایط، این نوع تجربه‌گری را از جست‌وجوهای صورت‌گرایانه‌ی هنر سنتی و نیز از بسیاری از جریانات نوین جدا می‌کند ... این موضوع بیشتر تجربه در ناکجاآبادِ ناخودآگاه و قلمروهای کشف‌نشده‌ی روح است تا تجربه در حوزه‌ی تکنیک یا سبک.[۳]

همین تفاوت جست‌وجوی تجربی با «جست‌وجوهای صورت‌گرایانه‌ی هنر سنتی» است که جنبه‌های برهم‌زننده‌ی امور پیشرو را می‌سازد. جست‌وجوی صورت‌گرایانه در محدوده‌ی سنت باقی می‌ماند اما جست‌وجوی تجربی مقید به سنت نیست. پوجولی «حوزه‌های کشف‌نشده‌ی روح» را عرصه‌ی تجربی برای پیشروها توصیف می‌کند زیرا پیشروبودن با طرد هنر و هنرمندانی معین از سوی «سالنِ فرانسه» در دهه‌ی ۱۸۶۰ آغاز شد. شارل بودلر در کتابِ نقاش زندگی نوین از طرد نقاشان از سالن صحبت می‌کند که اندیشه‌ی «هنر پیشرو» را به وجود آورد و آن را به فن‌آوری برهم‌زننده پیوند زد. سالن، فن‌آوریِ متداول است؛ دنیای هنر (به‌تعبیری که چیزی بیش از یک تعبیر استعاری است) بازار است و حمله‌ای که پیشروها می‌کنند همان کاری است که فن‌آوری برهم‌زننده در بافت‌های اقتصادی مشابه انجام می‌دهد. پس علاقه و پیوند بین هنرمندان پیشرو و آن بخش‌هایی از فرهنگ که مطرود سالن بود، ناگزیر به نظر می‌رسید. کاربرد «کیچ» [آت و آشغال] هم در آثار حاضریِ دوشانی ــ مثل داروخانه یا جابطری دوشان، یا جفت‌کاری‌های [اَسِمبلاژ] جِف کونز و هایم استاینباخ ــ و هم در هنر پاپ، به همان اندازه که پیشرفت یک فن‌آوری جدید به مردم بیشتری امکان دسترسی به چیزی را می‌دهد که پیش‌تر ساحت انحصاریِ نخبگان بوده است، به پیشروها کمک می‌کند.

فن‌آوری‌های برهم‌زننده همیشه به‌شکلی دموکراتیک عمل می‌کنند: به تعداد بیشتری از مردم امکان دسترسی به چیزهایی را می‌دهند که پیش‌تر خیلی نادر بودند یا تولیدشان دشوار بود. عکاسی به هر کسی این امکان را می‌دهد که صاحب تصویری دقیق و واقع‌گرایانه از هر چیزی شود که بتوان از آن مثل یک چهره‌نگاره عکس گرفت. پیش از اختراع عکاسی، چهره‌نگاری با کیفیت بالا، تا حد زیادی به‌دلیل مهارت

فنی بالای لازم برای نقاشان، منحصراً خاصِ نخبگان بود. عکاسی این راه را «کوتاه» کرد. تصادفی نیست که اکثریت تصویرهای پنجاه سال اولِ عکاسی چهره‌نگاره و دیگر موضوعات معروف نقاشی‌اند. عکاسان در تلاش برای این که نشان دهند عکاسی ــ با تقلید از نقاشی ــ هنر است، ثابت کردند یک فن‌آوریِ برهم‌زننده‌ی نمونه است: عکاسی با انجام ارزان‌تر و بیشترِ کاری که نقاشان می‌کردند، جای نقاشی را گرفت.

مدرنیسم و پیشروگری معادل‌های فرهنگیِ عمل اقتصادی فن‌آوری‌های برهم‌زننده‌اند. استادانی که سالن رسمی فرانسه و مدرسه‌ی هنرهای زیبا را می‌گرداندند سد راه نخستین هنرمندان نوینی شدند که بانیان هنر پیشرو بودند. کار پیشروها به‌لحاظ فرهنگی همان اثرات برهم‌زننده‌ای را در دنیای هنر فرانسوی داشت که عکاسی به‌لحاظ اقتصادی بر نقاشی داشت.

شباهت هنرمندان پیشرو با محصولات حاشیه‌ای جدیدتر و رسماً پذیرش‌نشده‌ی فن‌آوری جدید که بازار جداگانه‌ای را به خود اختصاص می‌داد، با تأسیس «سالنِ مطرودان» توسط امپراتور ناپلئون سوم بیشتر نمایان شد. ایجاد سالن جدید را عموماً سرآغازِ مدرنیسم به شمار می‌آورند.[۴] این سالن دوم، به‌ویژه برای هنرمندانی که استادان قدیمی آن‌ها را رد می‌کردند، به وجود آمد چون داوران سالن قدیمی که استادان مدرسه‌ی هنرهای زیبا آن را می‌چرخاندند، سه‌پنجم از آثار هنرمندانی را که در سال‌های قبل کارهاشان را در آن سالن نمایش داده بودند، رد کردند.[۵] این به معنای مشروعیت‌یافتنِ آثار و هنرمندان جدید به‌شکل دسته‌ای «جداگانه اما برابر» با دسته‌ی متعارف بود. نشانه‌ی این مسئله تا حدی برنامه‌ی دفاع از پذیرش آثار، براساس معیارهای مقبول دنیای هنر بود.

بحث بر سر پذیرش یا رد پیشروها باعث تحرک آن‌ها و سنتی‌ها شد. همیشه نبردی برای یک آرمان بزرگ‌تر و دموکراتیک‌تر هست. مفهوم «فن‌آوری‌های برهم‌زننده» اصولاً مفهومی است که پذیرش بیشتر را پیشنهاد می‌کند تا الگوی نخبه‌گرایانه‌ی حذف بیشتر و بیشتر. در دنیای هنر، این پیشرفت‌ها در دو حوزه‌ی مشابه و مرتبط اتفاق می‌افتد: حوزه‌ی تکنیک‌ها و مواد، و حوزه‌ی محتوا و نقد. هنر پاپ، به‌ویژه چاپ‌ابریشم‌ها [سیلک‌اسکرین‌ها]ی اندی‌وارهول، پیشرفت‌هایی را در هر دو حوزه در پی داشت. موضوعات «نامقبول» او برگرفته از رسانه‌های گروهی بود و با استفاده از فن‌آوری‌ای ارائه می‌شد که به‌خصوص تکنیک‌های نقاشانه را که بر هنر دهه‌ی ۱۹۵۰ مستولی بود، نفی می‌کرد. درگیری‌ای که هنر پاپ در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ به راه انداخت واژگون‌سازی و نفی کامل ارزش‌های اکسپرسیونیسم انتزاعیِ دوران قبل بود. بازارزیابی و تحول در منابع و رفتن به سراغ بافتی گسترده‌تر و آشناتر، این پیشروها را به کسانی پیوند می‌زند که کارشان را در دهه‌ی ۱۸۶۰ در پاریس شروع کردند. در هر دو دوره، اکتشاف حوزه‌های نفی‌شده از جانب ساختار قدرتِ غالب بر دنیای هنر، معادل فن‌آوری برهم‌زننده است. روندی دموکراتیک است:

> می‌توانید تلویزیون تماشا کنید و کوکاکولا را ببینید، و باخبر شوید که رئیس‌جمهور کوکا می‌نوشد، لیز تیلر کوکا می‌نوشد، و فکر کنید شما هم می‌توانید کوکا بنوشید. یک کوکا یک کوکاست و هیچ مبلغی نمی‌تواند کوکای بهتری از کوکایی که خانه‌به‌دوشی در گوشه‌ای در حال نوشیدن است، به شما بدهد. همه‌ی کوکاها یکی‌اند و همه‌ی کوکاها خوب‌اند. لیز تیلر این را می‌داند، رئیس‌جمهور می‌داند، آن خانه‌به‌دوش هم می‌داند، و شما هم می‌دانید.[۶]

این برداشت اندی‌وارهول که «همه‌ی کوکاها یکی‌اند و همه‌ی کوکاها خوب‌اند»، نشان می‌دهد «کوکا» چیزی دموکراتیک و به یک اندازه در دسترس همه است. این نوع یک‌پارچگی در کیفیت «هدف» نهایی فن‌آوری برهم‌زننده است. چیزی که پیش‌تر ساخت آن خیلی گران و خیلی سخت و کاملاً محدود به طبقه‌ی نخبه بود با بهایی اندک در دسترس همه قرار گرفت. به این ترتیب، فن‌آوری برهم‌زننده اساساً نوعی دموکراسی فرهنگی است. لزوماً «همگانی» است. اقتدارگرایانه هم هست. همه یک چیز را می‌گیرند؛ مهم نیست چه کسی هستند. استانداردسازیِ «کوکا» تحقق تعادل لازم بین مردم و جایگاه‌های اجتماعی متفاوت خانه به‌دوش، رئیس‌جمهور و غیره است که در فرهنگی سنتی با «فاصله‌ای» تقریباً پُرنشدنی از هم جدا می‌شوند. تفاوت‌های طبقاتی به‌واسطه‌ی دموکراسیِ پیشنهادی وارهول در هم ریخت. این امر سلسله‌مراتب فرهنگ سنتی را بر هم می‌ریزد و بُعد فرهنگی خاصی به جنبه‌های اقتصادی فن‌آوری برهم‌زننده می‌دهد.

هدف این روند دموکراتیک تأثیرگذاری فرهنگی بر نظام‌های متعارفِ تفکر و ارزش است که منتقد فرهنگی، کریگ اُونز آن را لحظه‌ی بنیادین تبدیل مدرنیسم به پسامدرنیسم می‌داند. دریافتن این که تکثری فرهنگی وجود دارد نیازمند کنارگذاشتن سلسله‌مراتب طبقاتیِ پیشنهادی دموکراسی آمریکایی است که از طریق کالاهای تولید انبوه آن اِعمال می‌شود. زمانی به مرحله‌ی «پسامدرن» می‌رسیم که رابطه‌ی فرهنگ اروپایی (و آمریکایی) و فرهنگ مستعمره‌های سابق از اساس متحول شود:

> قهرمانان و نیز ضدقهرمانان معمولاً با پسامدرنیسمِ بی‌مرکز، تمثیلی، روان‌گسیخته، ... یا هر اسم دیگری که روی آن بگذاریم، به شکل بحران در اقتدار فرهنگی، به‌ویژه اقتدار جاافتاده در فرهنگ اروپایی و نهادهایش برخورد کرده‌اند. ... ولی شاید آشکارترین گواه بر پایان حاکمیت غرب از جانب پُل ریکور ارائه می‌شود که در ۱۹۶۲ نوشت: «کشف تکثر فرهنگ‌ها اصلاً تجربه‌ی بی‌ضرری نیست.»[۷]

اُونز پسامدرنیسم را هم‌تراز دموکراتیک توصیف می‌کند و وارهول آن را با مثال کوکاکولا توضیح می‌دهد. برداشت اُونز از «بحران اقتدار فرهنگی» پیامد طبیعی هم‌ترازی سلسله‌مراتب‌ها به‌واسطه‌ی فن‌آوری‌های برهم‌زننده‌ای مانند فن‌آوری پیشرو است. فن‌آوری پیشرو با حمله به ارزش‌های جاافتاده‌ی آکادمیک و وضعیت موجود، به نظام‌های اقتدار فرهنگیِ نهاده در آن نهادها هم حمله می‌کند. یک سلسله‌مراتب باعث جدایی و تفکیکِ مردم در گروه‌های از پیش‌مفروض می‌شود اما ساخت‌های دموکراتیک آن‌ها را در هم می‌شکند و شناختی یک‌پارچه از مردم به‌صورتی معادل یا برابر، و نه به‌صورتی دوگانه ــ ارباب و رعیت، قوی و ضعیف و غیره ــ را جایگزین آن می‌کند. شگفتی‌این وضعیت در این است که این دوگانگی‌ها با پوششی متفاوت ادامه می‌یابد اما چارچوب‌های نظری پسامدرن نمی‌گذارد ما آن را توصیف یا نقد کنیم. این مشکلی است که این رویکرد انتقادی مطرح می‌کند.

در بسط تکثر دموکراتیک، که اُونز کاهش اقتدار فرهنگی را علامت آن معرفی می‌کند، پسامدرنیته به‌شکل آگاهی از نسخه‌هایی جایگزین برای «واقعیت» فرهنگی ظاهر می‌شود که همزمان و با اعتباری برابر با «اروپای غربی» فرضاً یک‌پارچه، و نیز در درون آن وجود دارند؛ پسامدرنیته در این برداشت نیز ظاهر می‌شود که فرهنگ‌های بومیِ جاهای دیگر جهان نیز به یک اندازه معتبرند. این پیشنهادی اساسی است که در

الهام‌گیری پیشروها از هنر غیرغربی، که با امپرسیونیسم آغاز شد، نیز می‌توان آن را دید. استفاده از سنت‌های بیرون از سنت‌های اروپا راهکار حاضر و آماده‌ای را برای محدودیت‌های آن سنت‌ها ارائه داد. ابداع حاضری‌های مارسل دوشان در آمریکا، جایی که این سنت‌ها به قوت پاریس تثبیت نشده بودند، همان راه گریز را برای پیشروها فراهم کرد؛ راه گریزی که هم هنر پاپ در دهه‌ی ۱۹۶۰ و هم هنر کالایی در دهه‌ی ۱۹۸۰ از آن با برهم‌زنندگی کم‌تری استفاده کردند. درسی که فن‌آوری‌های برهم‌زننده به ما می‌دهند این است که با گذشت زمان و چیره‌شدن این فن‌آوری‌ها، از توانایی‌شان در ایجاد تغییر کاسته می‌شود. اثری حاضری مانند چشمه‌ی دوشان (۱۹۱۷) وقتی در ۱۹۶۱ در موزه‌ی پاسادِنا به نمایش درمی‌آید، نمی‌تواند مثل زمانی که در نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل در ۱۹۱۷ پذیرفته نشد، باعث رسوایی و برهم‌زدن دنیای هنر شود. زمانی که یک فن‌آوری برهم‌زننده موفق شود، تکرارش همان تأثیر را ندارد. در نهایت چیره می‌شود و به این ترتیب، فقط با فن‌آوری‌ای که به‌شیوه‌ای متفاوت به ساختار قدرتش نزدیک شود، بر هم می‌ریزد.

محو تدریجی پیشروها با اثرگذاری کمی که اکنون روال‌های برهم‌زننده‌ی قدیمی دارند ارتباط دارد. از هم‌گسیختگی دنیای هنر که ناشی از موفقیت برنامه‌ی پسامدرن است (که محو بحث انتقادی درباره‌ی پسامدرنیسم حاکی از موفقیت آن است) نیز تحولات بیشترِ پیشرو را مشکل‌آفرین می‌کند. بخشی از فرایندِ تبدیل پیشرو به شکل فن‌آوری برهم‌زننده به پیشرو به‌شکل عملی سیاسی، انتقادی یا اجتماعی گواهی است دال بر این که در دنیای هنر معاصر، «پیشرو» دیگر به همان طریقی که در طول تاریخ عمل کرده، عمل نمی‌کند و نشان می‌دهد که دیگر «پیشرو» نیست بلکه یک تشکیلات است.

## پیشروی معاصر به چه چیزی نیاز دارد؟

تشخیص پیشروی معاصر، وقتی در ارتباط با مفهوم پیشرو به شکل فن‌آوری برهم‌زننده در نظر گرفته شود، مشکل است. چون وضعیت معاصر را می‌توان موفقیت و چیرگی کاملِ برنامه‌ی دموکراتیک اولیه‌ی پیشروی تاریخی دانست، معلوم نیست پیشروی معاصر چگونه است. اما بر اساس مفهوم «فن‌آوری برهم‌زننده»، چیزهایی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را ویژگی‌های پیشرُویی جدید پنداشت. این یک بیانیه نیست؛ نگاهی انتقادی به چیزی که پیشرو به معنای فن‌آوری برهم‌زننده را تشکیل می‌دهد. در اینجا هدف کمک به تشخیص جایی است که چنین پیشرویی در آن ظاهر می‌شود.

نخستین و مهم‌ترین جنبه از این امور پیشرو آن است که بیرون از چارچوب دنیای هنر موجود ــ بیرون از فضاها، نگارخانه‌ها و موزه‌های جایگزینی که وضعیت موجود را تعریف می‌کنند ــ قرار می‌گیرد. این مسئله قطعاً ضرورت دارد زیرا حضورش در این چارچوب تناقضی اساسی است که از قدرت برهم‌زنندگی‌اش می‌کاهد. چون از همان آغاز در دنیای هنر بوده است، طی یک نسل وارد آن نهادهای اصلی می‌شود. جدیدی‌ها و قدیمی‌ها در دنیای هنر فرانسوی تا سده‌ی بیستم با هم تفاوت داشتند. نخستین و مهم‌ترین جنبه‌ی خاستگاه تاریخی هنر پیشرو در پاریس جدایی‌اش از سالن تثبیت‌شده و نظام‌های حمایتی‌ای بود که سالن نمایانگر آن‌ها بود.

دموکراسی، به‌شکل دسترسی برابر، یکی دیگر از ویژگی‌های مهمِ الگوی فن‌آوری‌های برهم‌زننده برای

پیشروهاست. تفاوت هنر نخبه‌گرایانه و پیشرو در دسترسی اکثریت مردم است. مخاطب انبوهِ بالقوه‌ی «هنر رسانه‌های جدید» به‌شکلی مصنوعی از طریق نوارهای ویدیویی محدود با قیمت بالا محدود می‌شود. با وجودی که این‌گونه آثار رسانه‌ای را می‌توان به‌طور بالقوه در میان مخاطبی انبوه توزیع کرد، این کار برای ایجاد نوعی کمیابی مصنوعی انجام می‌گیرد تا از قیمت‌های بالا در بازار هنر حمایت کند. این‌گونه است که دنیای هنر جلوی قابلیت‌هایی اساسی را که این آثار در دوران کودکی‌شان داشتند، می‌گیرد. تصادفی نیست که پیشروهای تاریخی نیز با غنی‌سازی هنر در نهادهای نخبه‌گرایانه، مجموعه‌های خصوصی و فضاهای مشابه دیگری که هنر را از تجربه‌ی زنده‌ی واقعیِ مردمی که در آن فرهنگ زندگی می‌کردند، مخالف بودند. این تحولی است که تا حدی توسط رسانه‌های گروهی، ولی با هدف غلبه‌ی فکری و اقتصادی بر مخاطب انجام گرفته است، که باعث می‌شود اقتدارطلب شود نه دموکراتیک. تفاوت‌ها و پویایی دنیای هنر در برابر رسانه‌های گروهی از یک سو خیلی پیچیده و مبهم است، و از سوی دیگر سلطه‌طلبی‌شان چنان به هم شبیه است که هر پیشروی برهم‌زننده‌ای لزوماً (و ناگزیر) همزمان به هر دو شکل از فرهنگ می‌پردازد.

دو ویژگی نخستِ الگوی فن‌آوری برهم‌زننده برای هنر پیشرو ریشه در ویژگی‌های مشهودِ هنر پیشروی تاریخی دارد و براساس این که هنر پیشرو چه بوده، قابل پیش‌بینی است؛ اما دیگر به‌خودی خود کافی نیست. بخش زیادی از دنیای هنرِ تثبیت‌شده این ویژگی‌ها را به‌میزان مختلف ــ بسته به نهاد خاص آن ــ دربر می‌گیرد که برای آن‌ها به‌خودیِ خود کافی است. این که ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی دیگر چیست نامشخص است، اما احتمال دارد با فن‌آوری رایانه و اینترنت مرتبط باشد چون شرکت‌هایی که به‌طور مستقیم بر رسانه‌های گروهی و به‌طور غیرمستقیم از طریق حمایت‌گری، بر دنیای هنر استیلا دارند، در «پایگاه» [سایت] جنگ فرهنگی، بر سر نظارت، تولید و توزیع با هم می‌جنگند. همین درگیری است که مفهوم «فن‌آوری برهم‌زننده» را ایجاد کرده است. برای این که پیشرو به آن صورت عمل کند، لازم است نظام جاافتاده را تضعیف کند و درنهایت با مجموعه‌ی اساساً متفاوتی از باورها و ارزش‌ها، جای آن را بگیرد. این که این ارزش‌ها با اندیشه‌های دموکراتیک دسترسی برابر ارتباط دارد لزوماً به این معناست که این امور پیشرو با فن‌آوری‌ای مانند اینترنت (یا فن‌آوری جدید هنوز ناشناخته‌ای که جایگزین آن می‌شود) ارتباط دارد. در جست‌وجوی پیشروی برهم‌زننده (به جای پیشرویی که مبتنی بر منفعت اجتماعی است)، باید پرسش‌هایی را درباره‌ی مخاطب مطرح کرد: آیا آثار به دنیای هنر یا فرهنگ در کل می‌پردازند و سپس، چگونه به آن‌ها می‌پردازند؟ پیشرویی که در پاریس دهه‌ی ۱۸۶۰ پدیدار شد مخاطبش را هدایت کرد تا ببیند کجا و چگونه در دنیا زندگی کند: این عدالت‌پیشگی، آرزوهای دموکراتیک پیشروها را در پی داشت.

### پی‌نوشت‌ها

1. Michael Betancourt, "Disruptive Technology: The Avant-Gardness of Avant-Garde Art", in: www.ctheory.net.

۲. مایکل بتانکورت منتقد و هنرمندی است که در میامی فلوریدا کار می‌کند.

3. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1968), p. 137

4. Annie Cohen-Solal, *Painting American* (New York: Knopf, 2001), p. 75.

5. *ibid*, p. 55.

6. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (San Diego: Harvest, 1977), pp. 100-101.

7. Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminism and Post-Modernism", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic* (Seattle: The Bay Press, 1983), p. 57.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی