ابژه‌ی اجرا

زیباشناسی دهه‌ی هفتاد

هنری سه‌یر
احسان نوروزی

سوزان سانتاگ در مجموعه مقاله‌ای با عنوان «در باب عکاسی» نوشت: مدرنیست باید این گفته‌ی[1] والتر پاتر را که «همه‌ی هنرها طالب شرایط موسیقی‌اند» چنین بازنویسی کند: «همه‌ی هنرها طالب شرایط عکاسی‌اند». در واقع، یکی از مهم‌ترین پیشرفت‌های زیباشناختی دهه‌ی هفتاد همانا گرایش نهاد هنر به عکاسی بود، که با موفقیت و محبوبیت کتاب سانتاگ همگام بود. دست‌کم بخشی از رابطه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ با عکاسی را می‌توان نتیجه‌ی مستقیم تأکید این رسانه بر پیچیده‌سازی و ملحوظ داشتن گفته‌ی پاتر دانست. پاتر ابژه‌ی هنر را چیزی تعریف کرد که فقط از طریق «تأثیرات، امور ناپایدار، متغیر و نامنسجم که دائم در حال سوختن‌اند و فقط با آگاهی ما از آنها خاموش می‌شوند» شناخته می‌شوند. او هیچ‌گاه به چیزهای «مستحکم» علاقه‌مند نبود و خواهان «خود تجربه ... که پیوسته محو می‌شود، آن ساختن و واسازی مداوم و غریب خودمان» بود.[2] از نظر او، ابژه‌ی هنر صرفاً علامت و ردّ پای تجربه‌ای زیباشناختی است که برای همیشه کم می‌شود؛ چیزی که همیشه خبر از غیاب می‌دهد.

از نظر سانتاگ، عکاسی باعث ایجاد چرخشی مدرنیستی در گفته‌ی پاتر شد. به یقین عکس که خود یک ابژه است، به شکلی غیر قابل امتناع حاضر است. می‌توان با وام‌گرفتن عبارت موری کریگو چنین گفت: «عکاسی را می‌توان به‌عنوان نظامی خودبسنده، از کل گفتمان جدا ساخت»، همچون یک قطعه شعر یا تابلو نقاشی.[3] از چنین منظر فرمالیستی‌ای، تجربه‌ی زیباشناختی هرگز غایب نیست؛ [این تجربه] همیشه به‌شکلی پویا پیش روی ماست و به‌شکلی بی‌پایان در اثر هنری قابل بازیافت است. عکاسی برای آن که هنر بودن خود را توجیه کند همیشه تأکید داشته که همچون ابژه‌ای فطرت‌گرا درک شود.[4] ولی گمان می‌کنم

منظور سانتاگ آن است که توجه دهه‌ی گذشته به عکاسی را می‌توان ناشی از وضعیت دوگانه‌ی آن دانست ــ قابلیت عکس برای خوانش هم در قالب حضور و هم در قالب غیاب. ما عکاسی را به‌عنوان چیزی حاضر ــ به‌مثابه ابژه‌ی فرمالیستی هنر ــ و به‌عنوان حضوری که بر فقدان تقریبی بخشی از تجربه‌ی متقدم دلالت دارد تجربه می‌کنیم. به گمانم بتوان گفت که، مثلاً، حتی یک توریست یا مرد خانواده نیز برای تسخیر زمان حال عکاسی می‌کند ــ کم و بیش به‌خاطر نیت‌های فطرت‌گرایانه ــ ولی هنگام تماشای آن عکس‌ها در دستگاه نمایش اسلاید یا آلبوم خانوادگی (که هر دو را می‌توان ابزارهای کمک‌حافظه‌ای تاریخ شفاهی جدید دانست)، به‌خوبی از این فقدان زمان حاضر آگاه است. سانتاگ می‌نویسد: «همه‌ی عکس‌ها یادآورنده‌ی مرگ‌اند.[5] گرفتن عکس همانا مشارکت در میرایی، آسیب‌پذیری و ناپایداری شخص یا چیز [درون تصویر] است. همه‌ی عکس‌ها با این بُرش لحظه و متوقف‌کردن آن، بر گذران بی‌وقفه‌ی زمان شهادت می‌دهند.»

آنچه باعث شده تا جهان هنر، عکاسی را تجلی‌گاه چنین بازی دیالکتیکی میان حضور و غیاب بداند، سیاقی است که هنر مفهومی و اجرایی ــ ضد فُرم‌ترین شکل‌های هنر معاصر که به تجربه گرایش دارند ــ از آن بهره گرفته‌اند تا بر این رسانه به‌عنوان حالتی از «بازنمایی» تکیه کنند. در اواخر دهه‌ی شصت بر همه‌ی افراد مرتبط با جهان هنر مبرهن بود که ابژه‌ی هنری فی‌نفسه، قابل چشم پوشی است.

در ۱۹۶۶، هارولد روزنبرگ مجموعه‌مقاله‌ای در باب هنر معاصر منتشر کرد که عنوان ابژه‌ی مضطرب را برایش برگزید؛ ابژه‌ی هنری نگران تداوم حیات خود بود. در ۱۹۶۸، مقاله‌ی مهم و تأثیرگذار لوسی لیپارد با عنوان «مادیت‌زدایی از هنر» خبر از تولد هنر مفهومی، که در آن «ماده نادیده گرفته می‌شود» داد. در ۱۹۷۵، وقتی باربارا رُز ویرایش جدیدی از کتابش را با نام هنر آمریکا از ۱۹۰۰ ــ کتابی که در جهان به‌عنوان متن درسی تدریس می‌شود ــ ارائه کرد فصل جدیدی در باب دهه‌ی هفتاد با عنوان «فراسوی ابژه[6]» در آن گنجاند. وقتی طی دهه‌ی گذشته این گسترش بیشتر و بیشتر واضح شد، معلوم شد که موزه نیز، به‌عنوان مکانی برای جادادن و نمایش ابژه‌ی هنری، به‌اندازه‌ی خود ابژه‌ها دچار مشکل شده است. آنچه موزه را نجات داد و در نتیجه به پیدایش هنر بدون ابژه انجامید سندها ــ مستندات ثبت‌شده‌ی واقعه‌ی هنری که از آن زنده بیرون آمده بودند ــ بود. این سند تقریباً همیشه «عکس» بود.

نخستین بار در عکاسی از تندیس مشهور در رژای نیویورک، اثر جین تینگولی، به اهمیت این ثبت عکسیک اشاره شده است. این تندیس ماشینی در ۱۶ مارس ۱۹۶۰، خود را در باغ تندیس موزه‌ی هنر مدرن نابود کرد. تجلی مخوف این ثبت عکسیک در عکس‌های رودلف شوارتز کوگلر در ۱۹۶۹ جلوه‌گر می‌شود. در اوایل دهه‌ی هفتاد، اغلب مجموعه‌های معتبر مدرن حاوی نوعی قطعه‌ی اجرایی نیز بودند، و این اغلب بدان معنی بود که این مجموعه «صاحب» ایده‌ای مفهومی است یا به‌شکل ملموس‌تر، حقوق عکس‌های آن واقعه را برای خود محفوظ می‌داند (همان‌طور که موزه‌ی هنر مدرن هنوز صاحب حقوق عکس‌های در رژای نیویورک تینگولی است). ولی آنچه حتی خود موزه‌ها را متعجب کرد قدرت این مستندات است؛ قدرت نه‌فقط بر تخیل جمعی، بلکه حتی بر خود موزه‌ها که مسخ این مستندات شده و به امانت‌دار باستانی آنها شبیه شده بودند. مداخله‌ی مستندات عکسیک در مجموعه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی موزه‌های مهم در نشان‌دادن ایجاد تغییرات اساسی، دست کم از دوره‌ی اکسپرسیونیسم انتزاعی به بعد، نقش زیادی داشتند.

نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی، در حرکتی که می‌توان آن را محرک تغییرات زیباشناختی مورد بحث دانست، اشاره کردند که اکشن پینتینگ فقط ثبت مجموعه‌ای از حرکت‌ها طی کنش نقاشی بوده است. در واقع، «اثر» به‌عنوان خود «کنش هنری»، بر «اثر» به‌عنوان محصول ترجیح داده شد. ممکن است موزه‌ای یک نقاشی از پولاک را صاحب شود ولی نمی‌تواند صاحب کنش نقاشی کشیدن پولاک ــ خود واقعه، اثر واقعی ــ شود.

وقتی در موزه‌ای هنری، به‌ویژه هنرهای مدرن، به نقاشی‌ها نزدیک می‌شویم ــ همان‌طور که ممکن است به بخش سلاح‌ها و زره‌های موزه‌ی متروپولیتن به‌عنوان بازمانده‌هایی تاریخی نزدیک شویم ــ در مرز صحه گذاری بر تغییر عمیق نگرش مجموعه‌داران به ماهیت هنر هستیم. هنر دیگر آن چیزی نیست که سرشار از تجربه‌ی زیباشناختی باشد و هنوز هم حاضر مانده باشد؛ هنر دیگر تاریخ را استعلا نمی‌بخشد، بلکه تاریخ‌مندی خود و معنای ضمنی زمانی خود را تأیید می‌کند.

اما چنان که گفته شد، در چنان حالتی فقط در «مرز» این تأیید هستیم؛ زیرا زیباشناسیِ حضور دارای یک خط دفاعی واپسین نیز هست: مخاطب ــ مخاطب ترجیح می‌دهد وضعیت اثر هنری به‌عنوان نوعی مدرک مستند را نادیده بگیرد. در واقع، مخاطب در همان ابتدا می‌داند که این «تجربه کردنِ» هنر است (و برای همین به موزه آمده است) و حضور واقعی یک تجربه (تجربه‌ی مخاطب) غیاب فرد دیگر (غیاب هنرمند) را کاملاً پنهان می‌سازد ــ البته به‌شکلی متناقض‌نما وابسته به همین غیاب است. حتی وضعیت مستند عکس نیز می‌تواند توسط مخاطب تحریف شود. وقتی مخاطب مثلاً به عکس‌های در رثای نیویورک تینگولی یا خاستگاه، اثر ویتو آکونچی در ۱۹۷۱ (تصویر مشهور زنی تنها که دست‌هایش در جیب است و جلوی گالری سانابند ایستاده است، و همان چشم‌انداز سرراست و بصری را تجربه می‌کند که عکاس، چشم بر قاب دوربین، شاهد بوده است. آنچه عکاس به‌خاطر مشاهده‌اش می‌داند، مخاطب نیز می‌داند. حضور او به مالکیت مخاطب بدل می‌شود. مخاطب از طریق چشم عکاس مداخله می‌جوید و صدالبته، موزه هر کاری بتواند می‌کند تا با خلق همان فضای نمایشگاهی که اجناس عتیقه را به زمان حال می‌آورد، احساس حضور مخاطب را تشدید کند. تامس هووینگ، هنگامی که تصدی ریاست موزه‌ی هنری متروپولیتن را برعهده داشت، خبره‌ی این کار بود. از اولین نمایشگاه وی در ۱۹۶۶، با عنوان «در حضور پادشاهان» (که تقریباً همه‌ی اشیاء موزه را که به سلطنت مربوط بودند گردآوری کرده بود تا حال و هوای شاهانه بیافریند)، تا بخش جدید موزه با عنوان لِمان (که در واقع عیناً از روی خانه‌ی لمان ساخته شده و به فرد اجازه می‌دهد تا نه‌تنها بتواند هنر را تجربه کند، بلکه حس کند که «لِمان بودن» چه حسی دارد و صاحب آن شود) مسخی که مستندات ـ ابژه‌ها بر موزه تحمیل کرده‌اند و آن را به آرامگاه بدل ساخته‌اند، برای مخاطبی است که گذشته‌ی مرده در او به حیات بازمی‌گردد.

اگرچه این مخاطب چنان تحت تحریف باشد که تجربه‌اش از حضور، به‌راستی تجربه‌ی آن چیزی باشد که سانتاگ آن را نوعی «حضور مجازی» می‌نامد، به نظر من در دهه‌ی هفتاد جایگاه حضور در هنر از ابژه‌ی هنر، به مخاطب هنر تغییر کرده و از متن و ماده به امر تجربی گرایش یافته است. مجله‌ی آرت فروم که آشکارا می‌کوشد همگام با جریانات هنر معاصر باشد، در ویژه‌نامه‌ای برای آغاز دهه‌ی هشتاد پرسش‌نامه‌ای را تنظیم

کرده بود که از چندین هنرمند می‌پرسید آیا این فرض را قبول دارند که مشخصه‌ی دهه‌ی هفتاد «بیشتر تغییر گرایش به مخاطب بود تا تغییر در فُرم یا محتوایی خاص»؟ و یراستاران مجله مشخصاً پرسیده بودند «چه تغییری در تأکید، به‌لحاظ زیباشناسی یا غیره، در طرح‌های هنر اجرایی به‌وجود آمده است؟[۷]» گستره‌ی پاسخ‌ها بسیار وسیع بود ولی به نظر می‌رسد این هنرمندان بر سر سه اصل که ویتو آکونچی، اسکات برتون و ایو سونمان بیان‌گر آن‌ها هستند، متفق‌القول‌اند:

آکونچی: [با انتخاب] گالری به‌عنوان مکانی که «هنر» به‌راستی در آن رخ دهد ... تمرکزم را از «انجام هنر» به «تجربه‌ی هنر» سوق دادم. اثر هنری مشخصاً برای «گالری» یا به‌عبارتی برای فضایی پر از آدم، فضایی که گالری‌روها در آن باشند، انجام می‌شود. پس می‌توان گالری را محل تجمع دانست، محلی که می‌تواند تجمعی را در خود جای دهد؛ مکانی که می‌توان در آن تجمعی را سامان داد، یا برای هدفی خاص تجمعی به راه انداخت.

برتون: به نظر می‌آید رابطه‌ای جدید [با مخاطب] در حال شکل‌گیری است و تغییر عمیقی در نیازهای ما آغاز شده است. هنوز عبارات توصیفی جدیدی برای این فرهنگ وضع نشده اما می‌توان آن را «هنر عمومی» دانست، نه‌فقط به‌علت الزام وقوع آن در مکان‌های عمومی، بلکه به این علت که محتوای آنها چیزی بیش از تاریخ شخصی سازنده‌ی اثر است. می‌توان این هنر را «هنر عامه‌پسند» نیز نامید، نه بدان سبب که هنرِ توده‌ای است بلکه بدین سبب که هنر غیرمقبول نیست ــ هنری «دشوار» یا «انتقادی» نیست. هنر بصری از امر منتزع، سلسله‌مراتبی و خودگرا دور شده و به روابط مدنی، عیان و خودمحذوف با تاریخ اجتماعی گرایش یافته است.

سونمان: در کارهای آخر، مخاطب با چندگانگی گزینه مواجه می‌شود: مشاهده‌ی معنا در حالات، حرکات، تغییرات طیف‌های سیاه‌وسفید تا رنگی در فواصل میان قاب‌ها. مخاطب می‌تواند نحو خاص خود را از لذت زیباشناختی یا اثر فکری ارائه دهد. کارهای اخیر باز بودند.

تغییر در جایگاه پذیرفته‌شده‌ی حضور که در این پاسخ‌ها تلویحاً به چشم می‌خورد ــ تغییر از ابژه به مخاطب ــ تأثیرات کلی عمیقی بر هنر گذاشت. این مسئله آموزش هنر را به روی تکثر تأویل گشود. هرچه در دهه‌ی هفتاد پیش رفتیم شاهد تنوع شکل‌های هنری «عامه‌پسند» ــ مثل عکاسی ــ شدیم و دیدیم که این هنر بر هنر «والا» فائق آمد یا دست‌کم تمایز میان هنر والا و پست را متبلور کرد. همچنین، این مسئله به ظهور انبوهی از آثار هنری کم‌وبیش سیاسی انجامید ــ آثاری که جهت‌گیری سیاسی داشتند و مشخصاً جامعه را به‌عنوان نهادی اجتماعی مورد خطاب قرار می‌دادند.

در واقع، همان‌گونه که مایکل فرید در یکی از نخستین مقالاتی که مفروضات زیباشناختی هنر اجرایی را مورد مداقه قرار داد ــ مقاله‌ای با عنوان «هنر و ابژه‌گی» ــ نشان داد که یکی از خصایل متمایزکننده، و از نظر او آزارنده، یورش ایدئولوژیک هنر اجرایی بود. اگر هنر مخاطب را مقدم بداند، پس باید خود را از مفروضات نخبه‌گرایانه‌ای که عموماً در چارچوب آکادمیک ــ که در قالب نقد هنری و ادبی سنتی جای دارند ــ قرار دارند، و بالاخص تمایل آکادمی‌ها به ابژه‌ی هنری، به‌مثابه شیئی فُرمی و معتبر، رها سازد.

برای مثال، فرید آنجا که می‌گوید «هنر با نزدیک شدن به شرایط تئاتر خود را ریشه‌کن می‌کند» به‌شدت بر هنر مینی‌مال می‌تازد؛ زیرا فرمالیستی است که به نامتناسب‌بودن رویکرد فرمالیستی به هنری که «مبتنی بر نظاره‌گر است و بدون او ناکامل... در انتظار نظاره‌گر مانده... او را تنها می‌گذارد» ــ یعنی از مواجهه با نظاره‌گر سرباز می‌زند، از او فاصله نمی‌گیرد و او را منزوی نمی‌سازد ــ واقف است. از نظر فرید هنر نباید از شرایط موسیقی یا عکاسی ــ و مسلماً نه تئاتر ــ الهام بگیرد، بلکه باید «به شرایط نقاشی و مجسمه‌سازی تن دهد، شرایطی که با تولید و ایجاد زمان حال مداوم و بی‌وقفه سازگار باشد».[۸] چنین چیزی را می‌توان تعریفی ذات‌گرایانه از شرایط هنر دانست؛ تعریفی که تلویحاً هنر را رها از ایدئولوژی فرض می‌گیرد زیرا آن را «خارج از تاریخ» می‌داند.

باید تاکنون مشخص شده باشد که تفاوت اولیه میان زیباشناسی ذات‌گرای حضور و آنچه از آن به‌عنوان زیباشناسی غیاب ــ زیباشناسی‌ای که جایگاه غیاب در هنر را می‌پذیرد ــ یاد می‌کنم، مشخصاً زیباشناسی تاریخ است.

زیباشناسی معطوف به حضور در جست‌وجوی استعلا بخشیدن به تاریخ و گریز از زمان‌مندی است. زیباشناسی معطوف به غیاب، هنر را مقید به تاریخ می‌کند و زمان را می‌پذیرد ــ البته گاهی همچون پاتر این امر را با اکراه می‌پذیرد. زیباشناسی معطوف به حضور هنر را به‌مثابه چیزی که امر روزمره را استعلا می‌بخشد تعریف می‌کند؛ زیباشناسی معطوف به غیاب تأثیر امر روزمره بر هنر را می‌پذیرد. برای یکی هنر محض است و برای دیگری امری محتمل. یکی خود را فراسوی سیاست می‌داند در حالی که دیگری خود را ناگزیر از دخالت می‌بیند. در بحث پیرامون شعر سیاسی و عمومیِ دنیس لورتوف، چارلز آلتیری محدوده‌های سیاسی رویکرد ذات‌گرا را تبیین کرده است:

> زیباشناسی معطوف به حضور ذاتاً یگانه‌انگار است، شر را علی‌الاصول یک محرومیت می‌داند، نوعی ضعف در دریافت صحیح یا متحد ساختن وجدان با نظام‌های نهفته‌ی متناسب یک صحنه. بر این باورند که کنش مناسب از پیش فهم درست یا موضع‌گیری درستی که حاوی درک مناسب از موقعیت باشد می‌آید. ولی متافیزیکِ چنین نگاهی هر قدر جذاب باشد، عرصه‌ی سیاست عمدتاً مبتنی بر نیاز به مرتبط ساختن نگاه‌ها و تقدم‌های مختلف است. هنگام مواجهه با انتخاب‌های عملی، به‌ندرت می‌توان از مفاهیم دوگانه‌ی بنیادینِ حاصل از تفاوت‌های دریافت مردم، و اگر دریافت‌شان یکی باشد، تفاوت‌های میان تقدم‌های مربوط به امور درک شده‌ی آنها اجتناب کرد.

زیباشناسی معطوف به غیاب، ذاتاً کثرت‌باور است. معتقد است که صدایش دست‌کم صدایی مهم در گفت‌وگوی حوزه‌ی سیاسی است و در آرزوی آن است که این صدا بتواند نگاه‌ها و تقدم‌های متفاوت واقعیت سیاسی را به هم نزدیک سازد. زیباشناسی معطوف به غیاب، در تقابل با زیباشناسی معطوف به حضور که هنر را سیاقی از خودآگاهی می‌داند، هنر را شیوه‌ای از کنش و ابزاری برای تغییر اجتماعی می‌بیند.

***

همزمانی ظهور هنر اجرایی در ایالات متحده در دهه‌ی شصت، با سیاسی‌شدن فزاینده‌ی ملت به‌مثابه یک کل نمی‌تواند تصادفی باشد. جنبش حقوق مدنی، و بالاخص جنگ ویتنام، تا حدودی محرک و تغذیه کننده‌ی احساسات ضد فرمالیستی و ضد آکادمیکی بود که هنوز بر جهان هنر حاکمیت داشتند (آکادمیسین‌های فرمالیست روی هم رفته ناقدانی بودند که گاهی باعث شکل‌گیری دوره‌ی کاری یک هنرمند می‌شدند و یا اغلب آن را نادیده می‌گرفتند). شرایط سیاسی جدید نیازمند مشارکت جماعت هنری بود، چیزی که در دهه‌ی پنجاه کاملاً بی‌معنا بود. هنر اجرایی در کالیفرنیای شمالی از تماس با بی ـ اینس[۹] سان‌فرانسیسکو در ۱۹۶۷ در پارک گلدن‌گیت، در مارش صلح در همان سال، و طی راه‌پیمایی سال ۱۹۶۹ در پیپل‌پارک در برکلی ظهور یافت. در بخش‌های محافظه‌کارتر ایالالت جنوبی، این هنر بعدها شکل گرفت ولی به هر حال بر پایه‌ای سیاسی ــ جنبش فمینیستی اوایل دهه‌ی هفتاد ــ استوار بود.[۱۰] در نیویورک، اجرا یکی از راهبردهایی بود که از «ائتلاف کارگران هنری» که به‌شدت سیاسی بود حاصل گشت؛ این ائتلاف شامل گستره‌ی متنوعی از هنرمندان و رفقای نیویورکی بود که در ۱۹۶۹ شکل گرفته بودند تا موزه‌ی هنر مدرن را به دست گیرند. این موزه بدان خاطر انتخاب شده بود که «تجلی نظام هنری» موجود بود، زیرا اعضای هیأت امنای آن وابسته به بنیاد راکفلر بودند که بسیاری از گناهان سیاسی و اقتصادی بدان منسوب بود، نظام ستاره‌سازی و بالطبع وابستگی به گالری‌ها و کلکسیون‌ها را تبلیغ می‌کرد و بر مجموعه‌های بی‌خطر تأکید داشت و فاقد ارتباط با جماعت هنری متأخر بود. در اعلان اولیه‌ای که به پیدایش آن ائتلاف انجامید، گرگوری باتکوک، ویراستار و منتقد هنری، به‌وضوح مشکل سیاسی را تشریح می‌کند:

> تراست‌های موزه‌ها به شبکه‌های ان بی سی و سی بی اس، مجله‌ی نیویورک‌تایمز، خبرگزاری آسوشیتدپرس، و بزرگ‌ترین مضحکه‌ی فرهنگی دوران مدرن، مرکز لینکلن، خط می‌دهند. آنها صاحب شرکت A.T&T، فورد، جنرال موتورز، بنیادهای بزرگ چندین میلیارد دلاری، دانشگاه کلمبیا، آلکوا، شرکت معدن مینه‌سوتا، یونایتد فروت و AMK هستند و در عین حال عضو انجمن موزه‌ها نیز به‌شمار می‌آیند. معانی تلویحی این واقعیات بسیار وسیع و حیرت‌انگیز است. آیا متوجه‌اید که همین اعضای هنردوست کمیته‌های فرهنگی موزه‌های متروپولیتن و هنر مدرن جنگ ویتنام را به راه انداخته‌اند؟

این ائتلاف مجموعه‌ی درخواست‌هایش را به موزه‌ی هنر مدرن عرضه کرد که بیشتر آنها نادیده گرفته شد. قرار بود موزه‌های هنر مدرن، وینی و هنر یهودی در روز ۱۵اکتبر به مناسبت سالگرد وقوع جنگ ویتنام موقتاً یک روز تعطیل شوند ولی از آنجاکه موزه‌ها از این کار سرباز زدند، فقط صف اعتصاب حایل موزه‌های متروپولیتن و گگنهایم شکل گرفت.

خلاصه این که این ائتلاف تأثیر کمی بر نظام گذاشت ولی زنگ خطری بود برای شمار زیادی از هنرمندان نیویورکی تا از وضعیت کالاوارهٔ هنرشان آگاه شوند، یا متوجه این امکان مخوف (مخوف بالاخص بدان سبب که در بافت جنگ قرار می‌گرفت) شوند که خریدار سرمایه‌دار معمولاً ابژه‌ی زیباشناختی هنرمند را به کالایی در بازار مسخ می‌کند. راهبردی که اغلب به‌عنوان بدیلِ این مسخ عرضه می‌شد این بود که هنری ابداع شود که بدون ابژه باشد، هنری که غیر گردآوری و غیر قابل خرید باشد. در

چنین قالبی هنر به ابزار مناسب تغییرات بدل می‌شود، زیرا خود را به‌عنوان یک ابژه غایب می‌کند.

ولی هنر بدون ابژه ــ چه مفهومی باشد و چه معطوف به اجرا[۱۱] ــ ثابت کرده که چیزی شبیه به Brönir مشهور است، محصولات اتفاقی ولی کاملاً اجتناب‌ناپذیر فعالیت‌های ذهنی که به‌عنوان بازی‌های کاملاً مفهومی انجام شده‌اند. هارولد اسزیمان، یکی از تیزبین‌ترین منتقدان اروپاییِ هنر مفهومی، در مقاله‌ای در ۱۹۶۹ با عنوان **وقتی رویکرد به فُرم بدل می‌شود** شرح می‌دهد که اصطلاح مفهوم‌گرایی نامگذاری غلطی است که می‌خواسته بر خود مصالحِ محصولاتِ فعالیت‌های هنر مفهومی تأکید کند. ولی در واقع تجلی مادی ناگزیر این مفهوم نیز بخشی از موضوع مورد توجه اوست. این یکی از نکات نمایشگاه سند ۵ اسزیمان در کاسل در ۱۹۷۲ است؛ نمایشگاهی که پرده از عکس‌های «مثله کردن» رودلف شوارتز کلوگر برداشت.[۱۲] همان‌گونه که لوسی لیپارد منتقد، یکی از چهره‌های اصلی ائتلاف کارگران هنر، تأیید می‌کند: «بسیاری از افراد، مثل خود من، درباره‌ی توهم‌های پیرامون قابلیت «ماده‌زدایی از ابژه‌ی هنری» اغراق کردند تا وضعیت کالاواره و تمهیدات سیاسی‌ای را که هنر موفق آمریکایی بدان‌ها محکوم است واژگون سازند». برای لیپارد و بسیاری دیگر مشهود است که «هنر موقتی، ارزان، غیر قابل رؤیت یا قابل تکثیر تأثیر چندانی بر شیوه‌ی استثمارشدگی اقتصادی و ایدئولوژیک هنر و هنرمندان نداشته است».[۱۳]

از بسیاری جهات، اجرا با اسطوره‌ی حضور، دور خود پیله تنیده تا استثمارشدگی تجاریِ رد پاهایش را مغلوب یا دست‌کم متأثر سازد. ثبت مستند ماوقع با ارجحیت دادن به تجربه‌ی خود اجرا ــ چه تجربه‌ی هنرمند باشد و چه تجربه‌ی تماشاگر، گرچه به نظر می‌رسد در هپنینگ تمایز میان این دو محو می‌شود و چیزی به وجود می‌آید که می‌توان «تجربه‌ی اجتماعی» نامیدش ــ محکوم به ثانوی بودن است. در واقع، مستندات اجرا معمولاً چنان «فاقد وجوه هنری» و آماتوری‌اند که در تضاد با آن چیزی قرار می‌گیرند که قرار است آن را «هنرمندانگی» خودِ ماوقع بدانیم تا بدین ترتیب، بر فاصله‌ی این ردپا [مستندات] از منشأ اصلی [خود ماوقع] تأکید شود. ولی این مستندات رفته رفته خود را به‌عنوان ابژه‌های هنری خودبسنده تصریح می‌کنند ــ گاهی قدرت‌شان برای مادی کردن ماوقع بسیار افراطی است ــ و این فقط بداعت بی‌پایان بازار نیست که آنها را به چیزهایی با تقدم زیباشناختی بدل می‌کند.

این مسائل احتمالاً به‌شکل واضح‌تری در جنبش شعر شفاهی جدید در ادبیات تجلی پیدا می‌کند. شعر شفاهی جدید، همچون هنر مفهومی و اجرایی، واکنشی بود علیه نقد فرمالیستی و آکادمیک که شعر را به‌عنوان ابژه باارزش می‌دانست و آن را نظامی بسته در نظر می‌گرفت که همیشه به‌طور کامل و ثابت پیش روی ماست.

ولی رفته‌رفته بر شاعران آمریکایی، بالاخص آنهایی که با زبان‌شناسی پساسوسوری و نقد جدید فرانسوی آشنا بودند، مسجل شد که قداست متن نوشتاری ــ امکان دارابودنِ هرگونه دلالت بامعنا ــ [اگر ناممکن نباشد، دست کم] جای تردید دارد. در این وادی فقدان معنا، گرایش بر این بود که گونه‌ای اسطوره‌شناسی حضور خلق شود، که همانا اسطوره‌شناسی اجراست. در شعر شفاهی جدید، دلالت معنادار اغلب صرفاً در گفته‌ی شفاهی ظهور دوباره می‌یابد ــ فرض بر این است که متن نوشتاری عاری از معنا شده زیرا صرفاً ثبتِ لحظه‌ی دلالت ابتدایی در عمل گفتار است. ولی در چنین حالتی، حضور تجربی صرفاً مکمل

حضور متنی است و شعر شفاهی نیز قربانی همان عقیده‌ی همزمانی صدا و معنا می‌شود که افلاطون در فادروس طرح کرد و بعدها بنیان زبان‌شناسی سوسوری شد و سپس دریدا در درباره‌ی گراماتولوژی آن را تحت عنوان گفتار ـ شنیدار واسازی کرد.[۱۴] آثار هر یک از این شاعران ــ در واقع آثار همه‌ی شاعرانی که بتوان آنها را در سنت ویلیامز / اولسون قرار داد، شاعرانی همچون دانکن، کریلی و لورتوف که معتقدند شعر «عرصه‌ی کنش» است و واحد اندازه‌گیری آن «نفس» است[۱۵] ــ را می‌توان همان‌طور قابل واسازی دانست، که دریدا در مورد سوسور انجام می‌دهد.

برای مثال بحث آلن گینزبرگ را درباره‌ی «واژه‌ها و آگاهی» در نظر بگیرید: «تشریح زبانیِ یک واقعه همتای آن واقعه نیست، بلکه خلاصه‌ی آن است ... به هر حال در صورت تمایل، می‌توانند کلِ کاربرد زبان را دوباره تعریف کنند و کاربرد دیگری را پی‌ریزی کنند که به‌معنای سوبژکتیو آن، کاملاً بیان‌گر باشد و در آن، «نفس» بیان آگاهانه‌ی احساس است و درنتیجه نفس‌گیری در صحبت، «اوهوم» یا «اوه» یا «اه» مترادف است با همان واقعه‌ای که درصدد تشریحش هستیم».[۱۶] این ایده به‌خوبی عنوان شعری از گینزبرگ در ۱۹۷۷، نفس‌های ذهن، را توضیح می‌دهد: «شعر نفسِ ذهن است»؛ گفته‌ای که گینزبرگ در شعری با عنوان «نفس عمیق آگاهی» تشریحش می‌کند.[۱۷] طی دهه‌ی هفتاد، کتاب‌های گینزبرگ ــ متون چاپی‌اش ــ به‌تعبیر خودش خلاصه‌های حدوث خود شعر بودند: این خلاصه‌ها نمی‌توانند همتای شعر راستین باشند زیرا گفته نمی‌شوند. این حالت را گینزبرگ با گنجاندن نُت‌های موسیقی در کنار اشعارش رفع و رجوع می‌کند ــ رویه‌ای که با کتاب اولین بلوز: رگتایم، بالاد و ترانه‌های هارمونیوم ۴-۱۹۷۱ آغاز شد؛ کتابی که ماحصل جلسه‌های بداهه‌پردازی او و باب ویلن در آپارتمان گینزبرگ در [مجله‌ی] لوور ایست ساید [درنیویورک] بود.

در چنان حال و هوایی، سنت شعرخوانی شفاهی را که در نیویورک در سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ گسترش یافت و بعد در کل آمریکا شیوع یافت و بال بلک برن در مرکزش بود، می‌توان لازمه‌ی هنر شاعرانه دانست. از آنجاکه هیچ کس نمی‌تواند به خوانش خود از یک شعر نوشته شده اعتماد کند، خود شاعر باید خواندن آن را تجربه کند (اشتیاقِ گاه دیوانه‌وار بلک‌برن به ضبط همه‌ی خوانش‌هایش بر روی نوار تجلی همین میل به دست‌یافتن شعر «اصیل» است). فرض بر این است که هنگام شنیدن می‌فهمیم، یا دست‌کم «بهتر» می‌فهمیم. ولی جلسات شعرخوانی واقعه‌ای بسیار کوچک ــ و حتی به‌شدت نخبه‌گرایانه ــ است که در زمان و مکانی خاص برگزار می‌شود و بخش اعظم مخاطبان شعر، که خود چندان زیاد نیستند، را نادیده می‌گیرد. البته مسلماً برای شعر شفاهی جدید این امکان وجود دارد که انبوه گوناگون کتاب‌خوانان را مخاطب قرار دهد، همان‌گونه که امروزه موسیقی مخاطبان وسیع‌تری را پوشش می‌دهد ــ بدین معنا که امکان ضبط و نوار توانسته این مخاطبین را گسترش دهد ــ و البته با شکل‌گیری مراکزی همچون مؤسسه‌ی نشر آثار صوتی شاعران در واشنگتن این امکان بالفعل نیز شده است. ولی تاکنون تمایل به این بوده که قطعات اجرایی به‌شکل مکتوب درآید ــ چیزی که جورج کاشا «متنی‌سازی» شعر شفاهی جدید می‌نامد.[۱۸]

رابطه‌ی هر شاعر شفاهی با متن نوشتاری‌اش متفاوت است از رابطه‌ی شاعران دیگر. برای مثال، جروم راتنبرگ بر ماهیت «نوشتاری» آثارش تأکید می‌کند ولی متذکر می‌شود که اشعارش «با نیت کتاب یا متن

به‌عنوان نسخه‌ای مقتدرانه و قهری از حقیقتی محض» نگاشته نشده و «این‌گونه نیست که چون یادداشت شده و قابل دیدن است نباید تغییرش داد». برعکس، او چه در ترجمه‌هایش از اشعار شفاهی قبایل، و چه در آثار خودش متذکر می‌شود که برای لذت‌بردن از اشعار باید آنها را اجرا کرد ــ باید آنها را شنید ــ همان‌گونه که این متنی‌سازیِ «دهُمین اسب» ــ ترانه‌ای از فرانک میچل ــ اشاره می‌کند:

برو به سمت او پسرمممم

برو برو برو برو برو پسرمممم اوممم اووووم

برو به سمت او پسرمممم

برو برو برو برو پسرمممم اوممممم اوممممم

از طرف دیگر، دیوید آنتین متون بدون حاشیه و بدون نقطه گذاریِ «شعرگویش» مورد نظرش را به‌عنوان یک شیوه‌ی رهاسازی نظام نشانه گذاری از سبک «متعارف شده» ــ که به مانعی بزرگ بر سر راه رسیدن به هر چیزی در زبان تبدیل شده ــ مطرح می‌کند. او معتقد است این سبک «متعارف شده» با پاراگراف‌بندی، بزرگ‌کردن حروف و دیگر علائم منطقی سلسله‌مراتبی «گویش واقعی» را سرکوب می‌کند. نشانه گذاری سنتی سر و شکلی به زبان داده که هیچ کس بدان سخن نمی‌گوید و از آنجاکه شعر آنتین همان گویش است، او نمی‌تواند از آن علائم بهره بگیرد.[19] با این وجود، هر منظر به‌نوبه‌ی خود فطرت‌گراست: هر منظر، نیروی حضوری را که در حین [شنیدن] گفتار حس می‌کنیم ساطع می‌کند. ولی به‌شکلی متناقض نما، هر منظر حضور گفتار را در مرحله‌ی دوم اهمیت پس از متن قرار می‌دهد و لحظه‌ی شفاهی را در وهله‌ی دوم پس از بازنمایی‌اش قرار می‌دهد. مشکل هنر اجرا این است که با ارزش بخشیدن به امر تجربی ــ لحظه‌ی اجرا ــ مخاطب را به جایگاه محفل ادیبان تنزل می‌دهد. آنچه اجرا را به ابژه کردن و ردیابی خود سوق می‌دهد این است که اجرا در طلب مخاطب وسیع‌تر است و لزوم تصدیق و نیز مخاطب قراردادن تماشاگر را حس می‌کند. ولی حضوری که مخاطب در جلسات شعرخوانی حس می‌کند «حضور زنده» هنرمند نیست. تماشاگر وسیع همیشه شعر را برای خود بازگو می‌کند. شعر شفاهی طی متنی‌شدن به تفسیر تن می‌دهد، به خوانده‌شدن رضایت می‌دهد و، شاید ناخودآگاهانه تسلیم دیالکتیک گسترده‌ی عمومی شدن می‌شود.

***

آنها که شعر شفاهی را طرد انقلابی متن می‌دانند، دچار کژفهمی مقاصد ایده‌آلیستی این شعر شده‌اند یا دست‌کم کنش جاری آن را درست متوجه نشده‌اند. شعر شفاهی خود متن را چندان پس نمی‌زند، بلکه رویکرد لوگوس محور و شبه متافیزیک به متن که خود را مقدم و نهایتاً مقتدر می‌داند مطرود می‌شمارد. حتی آلن گینزبرگ در نفس‌های ذهن، در شعری همچون «بازگشت به حومه برای ملاقاتی کوتاه» نیز چنان دریافتی از متن دارد. این شعر شامل نُه ترجمه‌ی موجز از شعر سونگ اثر رابیندرانات تاگور و حاشیه‌نویسی‌های گینزبرگ است. بخشی از یک قطعه را به همراه قطعه‌ای دیگر در اینجا می‌آوریم:

«تو تنها در رودخانه‌ها و دریاها زندگی می‌کنی ...»

در آپارتمان‌هایی کنار رودخانه‌ها و دریاها زندگی می‌کنی
بهار می‌آید، آب‌ها گل‌آلود رواناند، موج نمک پوشیده از کثافت

***

«به یاد خواهم داشت همیشه سالی را که گذر کردم از کوهستان»
سینه سرخ‌ها و پرستوها در غروب آرام بهاری
خورشید غروب می‌کند در پس صنوبرهای سبز دره‌ی کوچک
برفراز پشت‌بامم شاخه‌های خاکستری تکان می‌خورند به آرامی زیر ابرهای بی‌حرکت
تفنگ‌های شکارچیان به صدا درآمد سه بار در میان سپیدارهای تپه
خانه آرام می‌گیرد آن هنگام که برمی‌دارم چشم از کتاب،
شعرهایی بس قدیمی در باب رودخانه‌های یی و تسانگپو
همیشه به یاد خواهیم داشت بهاری را که به همراه گری به قله‌ی گلاسیر رفتیم.

گینزبرگ فقط به حومه‌ی شهر بازنگشته، او به متن بازگشته، هم سونگ و هم متن‌سازی خودش از آن (مواردی جزئی، همچون ویرگول بعد از کلمه‌ی «کتاب» نشان می‌دهند که این شعر در وهله‌ی نخست نوشتاری است). در واقع این شعر صحنه‌ی ترجمه، به تمام معانی آن است: تعاملی بین بازنمایی و ترجمان، غیاب و حضور، تغییر و ثبات، شعر به‌مثابه ماوقع و شعر به‌مثابه ابژه، ترجمان اصطلاحی به اصطلاح دیگر و بالعکس.

ولی بخش اعظم شعر نشانگر آن است که شعر به وضعیت نقد خود نزدیک می‌شود و از تفسیر متن فراتر می‌رود. شعر گینزبرگ نشان می‌دهد که «عمل انتقادی بخشی درونی از فرایند خلاقه است». از آنجا که شعر سونگ به روی بازنگری گینزبرگ گشوده است، تلویحاً بدین معناست که شعر گینزبرگ نیز به روی ما گشوده است. چنان که بخواهیم آن را به کار می‌بریم یا از آن سوء استفاده می‌کنیم. به گمانم این مورد شبیه شعر «پرتره‌ی شخصی در آینه‌ی محدب» اثر جان اشبری است که از بسیاری جهات بیانگر ماهیت شعر دهه‌ی هفتاد است. اشبری پرتره‌ی شخصی را «موج مکرر / فرا رسیدن» می‌داند که شبیه است به «بازی‌ای که در آن / عبارتی زمزمه شده در اتاق / به چیزی دگرگون تبدیل می‌شود».[۲۰] این شعر دو نوع حضور را تصریح می‌کند: از یک سو، «خواستِ پرتره برای ماندگاری» همچون ابژه‌ای قائم به ذات و فراسوی آنچه ما می‌خواهیم از آن بسازیم؛ و از سوی دیگر، مجموعه‌ای از حضورها که سازنده‌ی معنای «حاضرِ» پرتره‌ی نقاشی شده‌اند، هر یک با اندک تفاوت از دیگری و هر کدام محصول چیزی که اشبری آن را «لحظه» می‌نامد ــ محصول مقتضیات زمان و مکان. گفت‌وگوی ابژه‌ی سرکش و تفسیر اشبری از آن ــ سیاقِ تأثیر هر یک بر دیگری، هنر بر زندگی و زندگی بر هنر ــ همانا موضوع شعر است.

شهرت «پرتره‌ی شخصی» اشبری در کانون انتقادی دهه‌ی هفتاد، بیشتر ناشی از تمایل آن به مسئله‌ساز کردن ــ و نه حل و فصل ــ رابطه‌ی هنر با مخاطب است. عکاسی، به‌ویژه آنگاه که از ما می‌خواهد آن را

همچون هنر در نظر بگیریم، کم‌وبیش تجسم همین مسئله‌سازی است؛ از این رو جای تعجب نیست که در اشعاری همچون «بعدازظهر شهری» و «احساسات آمیخته»، عکاسی به موضوع آشکار مورد نظر اشبری بدل می‌شود (و به‌زعم من شاید بهترین راه خوانش شعر زیبای «سفر در آبی» در نظر گرفتن آن به شکل جهانی از تصاویر عکاسی است). این بدان منزله است که «پرتره‌ی شخصی» اشبری، و به‌طور کل عکاسی، به شدت مورد انتقاد واقع شدند. زیرا هر دوی آنها به مسئله‌ی انتقادی خاص این دهه می‌پردازند ــ تهدید اقتدار و انسجام ابژه‌ی هنری که آزادی مخاطب در تفسیر را به‌ناچار مفروض خود قرار داده است.

شیوه‌ی دیگر بیان این مطلب آن است که بگوییم نقد در دهه‌ی هفتاد باید به‌نوعی به موضعی انتقادی، که به بهترین شکل توسط ژاک دریدا بیان شده، واکنش نشان می‌داد. به یک معنا، نسبت دریدا به نظام ادبی موجود همچون نسبت هنر مفهومی و اجرایی به موزه‌هاست: او ضعف‌های نظام را برجسته می‌سازد، حذف‌های راهبردی آن را یادآور می‌شود، و اقتدارش را متزلزل می‌سازد ــ به‌قول خودش آن را واسازی می‌کند. او از نفوذی که دارد بهره می‌گیرد، زیرا شیوه‌ی زیباشناختی ضدفرمالیستی را به بهترین شکل بیان می‌کند ــ زیباشناسی غیاب، مجموعه واژگان غیاب یکسر دریدایی‌اند. پروژه‌ی فلسفی او افشای عناصر متعلق به «متافیزیک حضور» است؛ آنچه این عناصر رؤیایش را در سر دارند «فراغت کامل مرگ از زندگی، شر از نیکی، بازنمایی از حضور، دال از مدلول، بازنماینده از بازنموده، ماسک از چهره، و نوشتار از گفتار»[۲۱] است. او نمی‌خواهد غیاب را جایگزین حضور (مرگ به جای زندگی، شر به جای نیکی ... نوشتار به جای گفتار) کند، بلکه می‌کوشد تمایز میان حضور و غیاب، تقدم و تأخر را متلاشی کند، نه به‌وسیله‌ی سنتز قراردادن آنها بلکه با تعریف «ردّ» (یا از نظر دریدا مشخصاً نوشتار) به‌عنوان بستر تعامل آنها.

بخش اعظم واژگانی که دریدا برای توضیح این بستر بسط داده (که به‌نوبه‌ی خود در نقد ادبی آمریکایی جا افتاده‌اند) حاوی همان دوگانگی و ابهام عمدی است که واژه‌ی «رد» را متمایز می‌سازد. مسیر فرعی، تفاوت، خط مرزی، محور، وانموده، مکمل، همگی حضورهایی هستند که خبر از غیاب می‌دهند و همگی واژگانی هستند که سانتاگ می‌تواند کم‌وبیش جایگزین استعاره‌اش برای عکاسی کند. اعتقاد به این که همه‌ی هنرها اشتیاق رسیدن به شرایط عکاسی را دارند. تصریح این نکته است که همه‌ی هنرها خواهان رسیدن به وضعیت رد، مسیر فرعی، مکمل و وضعیت تفاوت‌اند. از نظر سانتاگ، دو مقاله‌ی دریدا درباره‌ی آرتو در کتاب **نوشتار و تفاوت** «درخشان‌ترین تحلیل» از آثار آرتو است، زیرا دریدا نه‌تنها جست‌وجوی آرتو به دنبال «هنر بدون اثر، زبان بدون رد ... خلق ناب زندگی‌ای که از کالبدش سقوط نمی‌کند تا به نشانه یا اثر و یک ابژه بدل شود» را متوجه می‌شود، بلکه درمی‌یابد «آرتو در واقع برخلاف نیاتش مجبور بود پیش‌شرط‌های متن نوشتاری را دوباره به [عرصه‌ی] محصولات وارد کند».[۲۲]

همین تعامل دیالکتیک‌وار میان ابژه و اجرایش، حضور هنر و غیاب است که آبشخور توجه دریدا به ژابه می‌شود. کتاب **پرسش‌ها** اثر ژابه حاوی ماهیت متناقض‌نمای خود نوشتار است؛ «به‌قول هگل قربانی کردن وجود به‌خاطر کلام و در عین حال تبرک وجود به‌وسیله‌ی کلام».[۲۳] سانتاگ می‌نویسد «نیروی تصاویر عکسیک از واقعیت عادی آنها ناشی می‌شود، از همخوانی‌های زیادِ ته‌نشین شده در عکس، از موضوع موردِ عکاسی، از قابلیت‌اش در ثبت حداکثر واقعیت ظاهری ــ برای تبدیل آن به یک سایه‌ی شبح‌وار. عکس‌ها از

آنچه که تصور می‌شد واقعی‌ترند. «وجود» در عکس هم قربانی می‌شود و هم متبرک، و عکس که حامل هم‌خوانی‌های زیاد ته‌نشین شده از موضوعِ خود است، آشکارا یک ردّ به حساب می‌آید.

از نظر دریدا، رمان فیلیپ سولر با عنوان شماره‌ها جالب است، زیرا این کتاب در باب حضوری است که در آن «حضور هیچ‌گاه حاضر نیست» و برداشت تصویرگونه‌ی نویسنده از متن همچون تعاملی است میان «ناقوس مرگ» موجود در عنوان کتاب و ستون‌های چاپی خود متن؛ ستون‌هایی که قرار است نشانگر ساختار قضیبی یا «رستاخیز[۲۴]» باشند.[۲۵]

تعامل دیالکتیکی غیاب و حضور/ قربانی کردن و تبرک/ مرگ و رستاخیز که دریدا در پروژه‌اش به تشریح‌شان می‌پردازد، ساختار تقابل‌های سلسله‌مراتبی را به گونه‌ای متزلزل می‌سازد که از نظر بسیاری، باعث می‌شود نظریه‌ی دریدا در حوزه‌ی سیاست به خنثی بودن و بی‌تفاوتی بینجامد. مایکل رایان در مقاله‌ای در باب فلسفه‌ی رمان که حمله‌ی مشهور برنار هانری‌لوی در ۱۹۷۷ به اروپامحوری، مارکس و سوسیالیسم را در سنت دریدایی قرار می‌دهد، در باب منطقی که دیالکتیک دریدایی را به بدبینی سیاسی تبدیل می‌کند، چنین جمع‌بندی می‌کند:

> واسازی، با مسئله‌ساز کردن ساختار تقابل‌های دوگانه، تقابل‌های خاصِ حامل کنش سیاسی ــ رادیکال/ محافظه کار، سوسیالیست/ فاشیست، انقلابی/ متحجر ــ را خنثی می‌سازد و درنتیجه به‌شکلی نظری و بالطبع عملی، امکان تقابل ریشه‌ای با هر نظام از موقعیتی خارج از آن نظام را معلق می‌سازد. امر بیرونی بار دیگر درون نظام خواهد بود... این شیوه‌ی تفکر ... باعث ایجاد ناامیدی وجودی و بی‌تکلف کسی همچون لوی، پیامبر کارکشته‌ی ویرانی، می‌شود. در اینجا، بحث دریدا بر سر بازگشت یک چیز در متضادِ خود، تبدیل می‌شود به بستر ناامیدی فردی و خنثی بودن سیاسی اخلاقی: اگر سوسیالیسم بار دیگر فاشیسم خواهد شد [تجربه‌ی گولاگ برای لِوی] و یک چیز همان چیز متفاوت است، پس چرا مبارزه کنیم؟ چرا اصلاً در این امر مشارکت کنیم؟[۲۶]

در چنین بستری، مادی‌سازی هنر معاصر ــ متنی شدن شعر شفاهی، ارزشمند شدن مستندات عکسیک، تغییر شکل یافتن مفهوم به کالا ــ ناگزیر و منتفی است. هنر که حامل کنش محسوب می‌شد، در خود حاوی بازگشت ابژه‌ی ساکن و چیزانگاشته شده است. هنر که خارج از نظام انگاشته می‌شد دوباره خود را درون آن خواهد یافت. سیاست سطحی‌انگارانه‌ی ائتلاف کارگران هنر محکوم به فناست.

همان‌گونه که کتاب لوی خوانشی تقلیل‌یافته از دریدا به حساب می‌آید، نتیجه‌ی فوق هم خوانشی تقلیل یافته از امکانات هنر اجرایی در دهه‌ی هفتاد است. از نظر من بدیهی است که در نادیده‌انگاری اقتدار متن/ ابژه و در گشودن آن به روی تفسیر تماشاگر ــ نوعی موضع‌گیری که می‌کوشید به‌شکلی حساب شده تجربه‌ای جمعی خلق کند ــ اجرا نیز ناگزیر سوءتفسیر و کژفهمی از خود را پذیرفته و تبدیل شدن خود به ابزار ارضاء کالامدارانه و استثمار مالی را قبول کرده است.

این بدان معنا نیست که بگوییم جایگاه کالاوارهٔ هنر تنها فرجام اجرا در دهه‌ی هفتاد است. اجرا در دهه‌ی هفتاد ایده‌ی بنیان «تجمع» به‌مثابه پایانی بدیل برای هنر را طرح کرد. فردریک جیمسن اشاره کرده

است که در سال‌های اخیر «تنها محصول فرهنگی معتبر» که از چیزانگارگی پرهیز کرده، ناشی از همین اجتماعات بدیل بوده است. با این حال، این اجتماعات را صرفاً می‌توان «جیب‌های حاشیه‌ای» محصول معتبر در جامعه به‌عنوان یک کل تعریف کرد: «ادبیات سیاه‌پوست‌ها و بلوز، راک طبقه‌ی کارگر انگلیس، ادبیات زنان، ادبیات مردان، رمان ایالت کبک کانادا، ادبیات جهان سوم». این محصول فقط به‌میزانی قابل حصول است که بازار و نظام کالایی به این شکل‌های زندگی جمعی یا انزوای جمعی نفوذ نکرده باشند.[۲۷] جیمسن تصدیق می‌کند آنچه نظام کالایی را متزلزل می‌سازد کنش جمعی است، ولی نمی‌خواهد بپذیرد که چنین کنش جمعی تحت نظام سرمایه‌داری صنعتی ممکن است. ولی من معتقدم که میل هنر به شکل‌گیری تجمع طی دهه‌ی اخیر ــ میل به بیان خود از درون تجمعی که، در مقایسه با نظام بزرگ‌تری که در آن قرار دارد، واژگون‌گر و مخالف‌خوان به حساب آید ــ تجلی میل به تخاصم نه‌تنها با استثمار هنر در بازار، بلکه حتی تخاصم با اقتدار و برتری‌ای است که بازار به شکلی منفعت‌جویانه خرجش را می‌دهد.

به‌نظر من ائتلاف کارگران هنر آشکارا تلاشی است برای بیان یک چنین موضع‌گیری، و تجمعات گوناگون فمینیستی که در دهه‌ی هفتاد سامان‌دهی شدند نیز گونه‌ی دیگری از همین مسئله‌اند. ولی شاید منسجم‌ترین و خودآگاهانه‌ترین تلاش برای گریز از جهان هنر کالاواره، گروه فرانسوی تل کل باشند که با تعبیر خودشان از کنش جمعی نه‌تنها در تقابل با نظامِ وسیع‌تر قرار گرفتند، بلکه به مخالفت با خوانش منفی از واسازی دریدایی، که فلسفه‌ی نو مطرح می‌ساخت، برخاستند. تعبیر آنها از متن‌نویس در مرکز پروژه‌ی تل کل بود؛ نویسنده‌ای که اثر خود را نه یک آفریده، بلکه محصول «گفت‌وگوی وسیع و بی‌پایان» میان متون دیگر بداند.[۲۸] واژه‌ی مشهور جولیا کریستوا برای این مفهوم بینامتنیت است ــ «هر متن خود را در محل برخورد متونی قرار می‌دهد که آن متن، بازخوانی، تأکید، تلخیص، جایگزین و بسط عمیقِ آنها [دیگر متون] است» (ص ۷۵). بدین ترتیب، تل کل به شکلی نظام‌مند ارزش متافیزیک مفاهیم «اثر» و «نویسنده» را زیر سئوال می‌برد (ص ۶۸) و نظریه‌ی گردهمایی را جایگزین می‌سازد؛ گردهماییِ جمعیِ بینامتن‌ها که در آن، واسازی تقابل‌ها در نظریه‌ی دریدا نه به هرج و مرج سیاسی، بلکه به گفت‌وگوی مداوم و حتی نیروی انقلابی می‌انجامد.

شاید جالب‌ترین ــ و مسئله‌سازترین ــ نمونه‌ی کنشی همچون کنش تل کل در هنر آمریکا، آثار اندی وارهول باشد. با وجود شهرت وارهول و «ستاره» بودنش، او بیشتر متن‌نویس است تا خالق و «گفت‌وگویی وسیع و بی‌پایان» با متون فرهنگ توده برقرار می‌سازد. وارهول، تقریباً از همان آغاز، خود را از تولید عملی هنر کنار کشید و بر فرایند سیلک اسکرین متمرکز شد که به او اجازه می‌داد عمده‌ی جزئیات نقاشی را به سود متون دیگر کنار بگذارد. کنسروهای سوپ کمپل نه‌تنها به وضعیت کالاواره‌ی هنر اشاره دارد، بلکه منکر شخصیت وارهول به‌عنوان یک خالق می‌شود ــ این اثر همان‌قدر متعلق به کمپل است که به وارهول. همه‌ی کتاب‌هایش آثار مشترک‌اند و برای همه مسلم است که سبب این امر ناتوانی او از نوشتن نبود. او تا آنجا پیش رفته بود که کسی شبیه خود را اجیر کرده بود تا در مجامع عمومی ظاهر شود. «تشخص» وارهول نوعی فقدان تشخص حساب شده است؛ اجرای وارهول بی‌اجرایی است؛ هنرش هم بی‌هنری. آگاهی او از توانایی نظام کالایی در غصب کردن تصاویر «انقلابی» ــ توانایی در تبدیل امر بیرون از نظام به امر درونی ــ در

مجموعه‌ی **مائو و داس و چکش** (۱۹۷۶) متجلی است. در وهله‌ی نخست، وارهول تصویر خود مائو را از روی جلد کتاب شرح مائو غصب می‌کند. سپس نمایشگاه مائو که در ۱۹۷۳ در مرکز تل کل در موزه‌ی گالریا در پاریس برگزار می‌شود، نه تنها مائو را به آنچه دیوید بوردن یک «شمایل جامعه»، یک «سوپراستار» تولید انبوهی دیگر از وارهول می‌نامد بدل می‌کند، بلکه آن را به یک دکوری مبدل می‌سازد؛ زیرا وارهول سیلک اسکرین‌هایش را از کف تا سقف بر روی قالبی آویزان می‌کند که «کاغذ دیواری مائو» نام دارد. به نظر می‌آید وارهول با آثار **مائو و داس و چکش** یک بار برای همیشه حامیان طبقات حاکم خود را با فرجام تاریخی خودشان رودررو می‌کند، چنان که پیتر شیلدال می‌گوید: «می‌توانند آن را بر دیوارهایشان آویزان کنند».[۲۹]

مسلماً شیلدال مجبور شد که تصریح کند: «تبدیل انقلاب به چیزی قابل خرید و فروش برای طبقات مرفه، بسترهایی هستند که به شکل خودکار مورد لعن و نفرین بسیاری از ناقدین امروزی واقع می‌شوند». متزلزل‌سازی نظام‌مند «ارزشمندی متافزیک مفاهیم اثر و نویسنده» توسط وارهول، که به‌اندازه‌ی تلاش‌های تل کل جدی است، توسط نوع دیگری از کنش و تجمع مورد نظرش که منجر به جایگزینی «اثر» و «نویسنده» می‌شود، مورد پرسش قرار می‌گیرد.

تجمع مورد نظر وارهول، «جیب حاشیه‌ای» جامعه نیست که از بیرون در حال تعامل با نظام کالا باشد، بلکه مرکزیت همان نظام کالا، استودیو ۵۴ کنکورد، است. البته مورد همیشه این نبود. در آغاز جماعتی که وارهول در استودیو فاکتوری در اونیون اسکوئر گرد خود جمع کرده بود، مجموعه‌ای از مردان، ستاره‌ها، معتادها و «سوپراستار»هایی به‌سبک شخصی بود که تنها وجه مشترک‌شان «حاشیه‌نشینی» بود؛ یاغی‌های زیباشناختی».[۳۰] همان‌طور که وارهول و ملازمانش طی دهه‌ی شصت رفته رفته از بیرون به درون برده شدند و پلکیدن در استودیو فاکتوری به جایگزین هنری برای زاغه‌نشینی اجتماعی بدل گشت، زیباشناسی یاغی‌گرانه‌ی او توسط طبقه‌ی بالا جذب شد. در واقع، جهان زیرزمینی وارهول به‌همان سادگی که مجموعه‌ی **مائو** توسط بازار خریده شد، توسط نخبگان اجتماعی تقدیس شد و به کالا بدل شد. آنچه برای مائو رخ داد بر سر اندی هم آمد. علی‌رغم تفاوت‌هایشان، او نیز تقدیس و به ستاره تبدیل شد.

او که همیشه راهبردگرا بود همین تقدیس را به موضوع کار بدل کرد. نمایش او، **اندی وارهول: پرتره‌های دهه‌ی هفتاد** که از نوامبر ۱۹۷۹ تا ژانویه‌ی ۱۹۸۰ در ویتنی ادامه داشت، تبدیل به مقاله‌ای شد علیه کالاسازی شبکه‌ی تقدیس، بُت‌سازی و واداشتن بُت‌ها به ولخرجی. یکی از راه‌های خوانش این نمایش آن است که وارهول را انگل اجتماعی ببینیم؛ کسی که با فروش پرتره‌ی افراد به قیمت چهل یا پنجاه هزار دلار، شهرت و پول‌شان را تصاحب می‌کند.

این خوانشی است که او کم‌وبیش می‌خواهد بپذیرد، البته همان‌قدر که حاضر است هر خوانش دیگری را قبول کند. او در مجموعه گفتارهایش در باب موضوعات مختلف اجتماعی که در کتاب «تصویرها» آمده می‌گوید:

> «من دچار بیماری‌های اجتماعی هستم. نشانه‌های بیماری‌های اجتماعی: می‌خواهید هر شب از خانه بزنید بیرون، چون می‌ترسید اگر خانه بمانید چیزی را از دست بدهید. دوستان‌تان را برحسب این که لیموزین دارند یا نه انتخاب می‌کنید ... در مورد یک مهمانی با

توجه به تعداد افراد مشهورش قضاوت می‌کنید ــ اگر خاویار سرو کنند دیگر احتیاجی به افراد سرشناس نیست. وقتی صبح از خواب بیدار می‌شوید اولین کاری که می‌کنید آن است که ستون مسائل اجتماعی روزنامه را بخوانید. اگر به اسم شما اشاره شده باشد روزتان ساخته شده است.»[۳۱]

با توجه به این خوانش او از خود، او یک هوادار واقعی است که با دوربین پولاروید یا مینوکس خود از همه‌ی افراد ثروت‌مند و مشهور عکس می‌گیرد، کاری که سابقه‌ی آن در نیویورک به روزهای شعرخوانی پال بلک‌برن می‌رسد که برای مجله‌اش ــ اینترویو [مصاحبه] ــ با هر کس دم دست بود مصاحبه می‌کرد. ولی طبق این خوانش، وارهول صرفاً قله‌ی چاپلوسی دوره‌ی خود است و البته همه، و پیش‌تر از همه وارهول، می‌دانند که این‌طور نیست. او استثمارگرِ استثمارگران است، او که از پس‌زمینه‌ای کارگری و مهاجر آمده بود ثروت‌مندها را سرکیسه می‌کرد. او که خواهان ارتفاعات پرستاره‌ی خیابان پنجم [نیویورک] بود، خیابان پنجم را به پایین، در کارگاه خود، آورد و یک کودتای فرهنگی به راه انداخت. برای مثال «تصاویر» وارهول هم شمایل‌اند و هم تصویر؛ بیماری اجتماعی بهترین استعاره برای بیماران جامعه‌ی منحط و به لحاظ اجتماعی مریض است:

این کتاب درباره‌ی آدم‌های آن بالا بالاها یا کمی آن بالاست. ولی بالا پایین است. همه‌ی آن بالایی‌ها دچار بیماری اجتماعی‌اند. طاعون زمانه‌ی ما، زندگی و مرگ سیاه و سفید.

وارهول، همچون دریدا، تمایزهای میان زندگی و مرگ، خوب و بد، بازنموده و بازنمایانده، چهره و صورتک را فرو می‌پاشد. هنر او نه‌تنها سودای وضعیت عکاسی را در سر دارد، بلکه همانا خود عکاسی است ــ یا نیمه عکاسی است، چراکه تقریباً همه‌ی نقاشی‌هایش صرفاً عکس‌های سیلک اسکرین شده بر روی بوم‌اند. وارهول به‌طور مستقیم به مسئله‌ی مادی‌سازی تجربه‌ی هنری می‌پردازد. او نمی‌خواهد صرفاً با ارزشمندکردن بلاواسطگی تجربه‌ی هنر یا با زیباشناختی کردن ابژه‌ی هنر، صورت مسئله را پنهان سازد. او دائماً ما را مجبور می‌سازد از خود بپرسیم دیگر ابژه‌ی اجرایش چه خواهد بود. او دائماً ما را در بهت نگه می‌دارد. برای این که بحث خود را در باب زیبایی‌شناسی دهه‌ی هفتاد به پایان ببریم، وارهول بهترین مثال نیست. ولی آثار او تجسم هر مسئله‌ای است که در این دهه [هفتاد] مطرح شد. او، در واقع، شمایل این دهه است. چندگانگی اطوارهایش و تکثر تفسیرهایی که آن اطوار برمی‌انگیخت در خدمت تعریف عرصه‌ای برآمد که هنر در دهه‌ی هشتاد کاوید.

پی‌نوشت

۱. سوزان سانتاگ، دربارهٔ عکاسی (نیویورک: فارار، استراوس و ژیرو، ۱۹۷۸)، ص. ۱۴۹، صفحه‌های ارجاعیِ بعد نیز به همین کتاب‌اند.

۲. والتر پاتر، رنسانس (لندن: مک میلان، ۱۹۱۰)، صص. ۶-۲۳۵.

۳. موری کریگر، نظریهٔ نقد: یک سنت و نظامش (بالتیمور: انتشارات دانشگاه جانز هاپکینز، ۱۹۷۶)، ص. ۲۱۲.

۴. اصطلاح فطرت‌گرا از آنِ چارلز آلتیری است: ر.ک.: بزرگ کردن معبد: جهت‌گیری‌های نوین در شعر آمریکا طی دههٔ شصت (لویزبورگ: نشر دانشگاه باکنل، ۱۹۷۹).

۵. Mementomori: در لاتین یعنی بدان که خواهی مُرد؛ به هر آنچه یاداور مرگ باشد گویند. ـ م.

۶. هارولد روزنبرگ، ابژهٔ مضطرب: هنر امروز و مخاطبش (نیویورک: نشر منتور بوکز، ۱۹۶۶)؛ لوسی لیپارد، «مادیت‌زدایی از هنر». آرت اینترنشنال، ش. ۱۲ (فوریه ۱۹۶۸)، تجدید چاپ در تغییرات: مقالاتی در باب نقد هنر (نیویورک: داتن، ۱۹۷۱)، صص. ۷۶-۲۵۵؛ باربارا رُز، هنر آمریکا از ۱۹۰۰ (نیویورک: پراگر، ۱۹۷۵).

۷. ر.ک.: «زیباشناسی موقعیت: هنر مانا و مخاطب دههٔ هفتاد»، آرت فوروم، ش. ۱۸ (ژانویه ۱۹۸۰)، صص. ۲۲-۹.

۸. مایکل فرید، «هنر و ابژگی»، آرت فوروم، ص. ۵، (ژوئن ۱۹۶۷)، تجدید چاپ در هنر مینی‌مال: گزیدهٔ انتقادی، ویراستهٔ گرگوری باتکاک (نیویورک: داتن، ۱۹۶۸)، صص. ۴۶-۱۴۰.

۹. Be-Ins: تجمعاتی که معمولاً با اجراهای هنری و استفاده از مواد توهم‌زا همراه بود. ـ م.

۱۰. برای کسب اطلاع بیشتر در مورد جزئیات، ر.ک.: موریا راث، «به سوی تاریخ اجرا در کالیفرنیا»، آرتز مگزین، ش. ۵۲ (فوریه ۱۹۷۸، صص. ۱۰۳-۹۴) و (ژوئن ۱۹۷۸، صص. ۲۴-۱۱۳).

۱۱. لوسی لیپارد، «ائتلاف کارگران هنر» در هنر آرمانی، ویراسته‌ی گرگوری بامت کاک (نیویورک: داتن، ۱۹۷۳)، صص. ۱۰۳ و III.

۱۲. شاید بهتر باشد روشن کنم که هنر مفهومی و اجرایی را همسان در نظر می‌گیرم. بسیاری تلویحاً این دو را به هم مربوط ساخته‌اند (ر.ک.: مقاله‌ی «هنر و ابژگی» نوشته‌ی فرید). ولی رُزلی گلدبرگ به‌طور قانع کننده‌تری این دو را مرتبط دانسته: «دشوار است که مشخص کنیم در کجا هنر مفهومی تمام می‌شود و کجا هنر اجرا شروع می‌شود. زیرا هنر مفهومی حاوی این پیش‌فرض است که این ایده یا اجرا می‌شود یا نمی‌شود. گاهی این ایده نظری و مفهومی است، گاهی مادی و اجرایی». نیز ر.ک.: «فضا و کنش»، استودیو اینترنشنال، ۱۹۰ (تابستان ۱۹۷۵)، ص. ۱۳۶.

۱۳. ر.ک. ریچارد کورک، «مستند چه چیزی را استناد می‌بخشد؟»، استودیو اینترنشنال، ۱۹۴ (۱۹۷۸)، ص. ۳۹.

۱۴. لوسی لیپارد، «ساختارها و نقاشی‌های دیواری و کتاب‌ها» در سُل لویت، ویراسته‌ی آلیشیا لگ (نیویورک: موزه‌ی هنرهای مدرن، ۱۹۷۸)، ص. ۲۷.

۱۵. سه شاعر مذکور جزو نحله‌ی شاعران متأخر بیت‌اند. آنها به‌تبعیت از نظریات کسانی همچون آلن گینزبرگ و جک کرداک می‌کوشیدند آثارشان به سیاق بداهه‌نوازی‌های نوازندگان جاز باشد. از این رو، از عبارات بلندی استفاده می‌کردند که به‌زعم خودشان با یک نفس بشود خواند، همان‌طور که نوازندگان سازهای بادی جاز عبارت موسیقیایی‌شان را با یک نفس‌گیری اجرا می‌کردند. ـ م.

۱۶. ژاک دریدا، دربارهٔ گراماتولوژی، ترجمه‌ی گایاتری اسپیواک (بالتیمور: جانز هاپکینز، ۱۹۷۶). برای نمونه‌ی دیگر موجزتر درباره‌ی واسازی ارجحیت گفتار، ر.ک.: نوشتار و تفاوت، ترجمه‌ی آلن باس (شیکاگو: دانشگاه شیکاگو، ۱۹۷۸)، صص. ۸-۱۷۷.

۱۷. آلن گینزبرگ، کلام آلن: سخنرانی‌هایی دربارهٔ شعر، سیاست و آگاهی، ویراسته‌ی گوردون بال (نیویورک: مک گراوهیل، ۱۹۷۴)، ص. ۲۶. مقایسه کنید با تمایز مشهور چارلز اولسون میان «زبان به‌مثابه کنش لحظه و زبان به‌مثابه کنش تفکر در باب لحظه» در «جهان انسانی»، مجموعه نوشته‌های چارلز اولسون، ویراسته‌ی رابرت کریلی (نیویورک: نیودیرکشنز، ۱۹۶۶)، ص. ۵۴.

۱۸. آلن گینزبرگ، نفس‌های ذهن: اشعار ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷ (سان‌فرانسیسکو: سیتی لایتز، ۱۹۷۷)، ص. ۳۰، ارجاعات بعدی به این متن است.

۱۹. جورج کات، «دیالوگوس: نوشتار علیه گفتار در شعر معاصر» در نیولیتری هیستوری، ش. ۸ (بهار ۱۹۷۷)، ص. ۵۰۶-۴۸۵.

۲۰. ر.ک.: جروم راثنبرگ، در پیش‌رو و دیگر نوشتارها (نیویورک: نیودیرکشنز، ۱۹۸۱) صص. ۸۸-۱۰.

۲۱. دیوید آنتین، «مکاتبه با ویراستاران؛ ویلیام اسپاتوس و رابرت کروچ»، باندری، ش. ۲ و ۳ (۱۹۷۵)، ص. ۶۷۷.

۲۲. جان اشبری، پرترهٔ شخصی در آینهٔ محدب (نیویورک: پنگوئن، ۱۹۷۶) صص. ۸۳-۶۸.

۲۳. گراماتولوژی، ص. ۱۳۵.

۲۴. این واژه برگردان واژه‌ی انگلیسی resurrection است که به‌لحاظ ریشه‌شناختی به‌معنای دوباره ایستادن است و تلویحاً حاوی مشابهتی با ایستادن قضیب. ـ م.

۲۵. آنتوتن آرتو، گزیدهٔ نوشتارها، ویراسته‌ی سوزان سانتاگ (نیورک: فارار، استراوس و ژیرو، ۱۹۷۶)، ص. ۵۸۹.
۲۶. ژاک دریدا، «ادموند ژابه و مسئلهٔ کتاب» در نوشتار و تفاوت، ص. ۷۰.
۲۷. ژاک دریدا، انتشار (پاریس: ادیسیسون دو سیو، ۱۹۷۲) ص. ۳۳۶، و ناقوس مرگ، پاریس: ادیسون گالیله، ۱۹۷۴).
۲۸. گایاتری اسپیواک و مایکل رایان، «بازنگری در آنارشیسم: فلسفه‌ای نو»، دیاکریتیکس، ش. ۸ (تابستان ۱۹۷۸)، ص. ۶-۷۵.
۲۹. فردریک جیمسن، «چیزانگاری و اتوپیا در فرهنگ توده»، سوشیال‌تکست، ش. ۱، (زمستان ۱۹۷۹)، ص. ۱۴۰.
۳۰. «نوشتار و انقلاب: گفت‌وگوی ژاک هنریک با فیلیپ سولر»، نظریه‌ی گردهمایی (پاریس: ادیسیسون دوسیو، ۱۹۶۸) ص. ۶۷. ارجاعات بعدی به این متن است؛ ترجمه‌ها از خود من هستند.
۳۱. دیوید بوردن، «اندی وارهول و شمایل اجتماع»، آرت این آمریکا، ش. ۶۳، (ژانویه ـ فوریه ۱۹۷۵) صص. ۵-۴۲؛ پیتر شیلدال، «وارهول و ارضای طبقاتی»، آرت این آمریکا، ش. ۶۸ (مه ۱۹۸۰)، ص. ۱۱۸.
۳۲. اندی وارهول و بت هکت، پاپیسم: وارهول در دههٔ شصت (نیویورک: هارکورت بریس اند یووانویچ، ۱۹۸۰)، ص. ۱۹۵.
۳۳. اندی وارهول و باب کولاچلو، تصاویر اندی وارهول (نیویورک: اندی وارهول بوکز، ۱۹۷۹)، ص. ۱۹. ایده‌ی خوانش تصاویر وارهول به‌مثابه مستندی که موقعیت او را به‌عنوان یک هوادار منتفی سازد از آن کارتر رات‌کلیف است. ر.ک.: «ستاره‌بودن: عکس‌های اندی»، آرت این آمریکا، ش. ۶۸ (مه ۱۹۸۰)، ص. ۲۲-۱۲۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی