صفحات ۵۷_ ۷۷ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

هنر تحت حمایت دولت در خلال جنگ سرد *

نویسنده: کلودیا مِش

مترجم: شایان خالصی[1]**

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر.

چکیده

بُعد فرهنگی در حال گسترش جنگ سرد باعث احیای عمده هنر سیاسی شد. تمرکز این جستار بر سیاسی شدن/کردن هنر فیگوراتیو و انتزاعی است که توسط هر یک از دو « ابرقدرت»، به عنوان بخشی از جنگ فرهنگی آن دوره صورت پذیرفت. در اینجا به سروکار پیدا کردنِ سازمانیِ موسسات دولتی با آثار هنری تولید شده در آن زمان پرداخته خواهد شد، و همچنین بررسی خواهیم کرد که چگونه هنرمندان و آثار هنری فردی آنها به مداخله دولت واکنش نشان داده، یا پیام در چارچوب درگیری‌های جنگ سرد آشکارا سیاسی‌شده را پی گرفتند. البته، این جستار بررسی جامعی از تمام هنرهای تحت حمایت دولت در طول جنگ سرد ارائه نمی‌کند، بلکه تمرکز آن بر مطالعات موردی بسیار قابل توجه یا مهم است. من بر این باورم که نتایج کلی گرفته‌شده از مطالعات موردی ارائه شده در این جستار، می‌تواند برای سایر نمونه‌های هنری مورد حمایت دولت در طول دوره نیز به کار گرفته شود.

رئالیسم‌های سوسیالیستی

در طول جنگ سرد، هنر عمدتاً از طریق کنترل و اعمال سلیقه[2] دو قطب متضاد برآمده از جنگ جهانی دوم، یعنی ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی بر آن، سیاسی شد. گمان غالب در غرب اینست که تنها هنر اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای بلوک شرق آشکارا توسط دولت سیاسی شده، و اشکال و قراردادهای سبکی رئالیسم سوسیالیستی را اتخاذ کرده است. آندره ژدانوف[3]، بوروکرات شوروی، پایه گذار این ژانر در اواخر دهه ۱۹۳۰ بود و در سال ۱۹۴۷ با حک و اصلاحاتی، آن را دستورالعملی برای جنگ سرد ساخت. در این سال ژدانف مجدداً تأکید کرد که رئالیسم سوسیالیستی، هدف به‌تصویرکشیدن پیشرفت انقلابی و پیروزی طبقه کارگر صنعتی و روستایی بر دیگر منافع موجود را دارد. در نظر ژدانف، وظیفه هنر آنست که از طریق تصویرسازیِ آسان‌فهمی از واقعیتِ روزمره، شاهدی بر سیر مداوم قدرت گیری اجتماعی و اقتصادی طبقه کارگر باشد.[۱] از این رو رئالیسم سوسیالیستی پسا-جنگ در فرمول بندی شوروی وار خود، در نظر داشت نمایانگر انگاشت[4] سنتی مارکسیستی از مبارزه طبقاتی، و همچنین پیروزی اجتناب ناپذیر طبقه کارگر در این کشمکش باشد.

اظهارات ژدانوف در مورد ارتباط هنرهای تجسمی با زندگیِ خوبِ وعده داده‌شده توسط سوسیالیسم دولتی شوروی در جریان آغاز جنگ سرد، از پیش در اتحاد جماهیر شوروی و اقمار در حال گسترش آن، کشورهای اشغال شده در اروپای شرقی و جمهوری‌های شوروی به اجرا گذاشته شده بود. در میان خیل هنرمندان، نقاشی‌هایی خلق شده الکساندر دِینکا[5]، هنرمند شوروی، نمونه بارز تفسیر هنرمندان شوروی

* این جستار در اصل فصل نخست کتاب « کلودیا مش»، با نام « هنر و سیاست: تاریخ مختصر هنر در راستای تغییر اجتماعی از ۱۹۵۵ به بعد» با مشخصات زیر است. در متن حاضر جز در یک مورد، برای رسایی هرچه بیشتر، واژه « جستار» به جای «فصل» به کار رفته است. نیز گفتنی ست در ترجمه متن، ساختار پاراگراف بندی و جمله بندی طولانی و گاه پیچیده نویسنده با امانت کامل حفظ شد، و برای هرچه آسان یاب‌تر شدن متن، توضیحاتی توسط مترجم به متن افزوده شد. افزوده‌های مترجم با اعداد خالی، و یادداشت‌های خود نویسنده با عدد مربوطه داخل [] آورده‌شده است. نیز تمامی آثار ذکرشده در متن، به همراه مشخصات هر یک از آنها در پایان جستار آورده‌شده است. –م

Mesch, Claudia (2013), "Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945", London: I.B.Tauris

** ایمیل مترجم: Shayan.khalesi@gmail.com

تصویر ۱ - الکساندر دینکا، « دوی امدادی در خیابان کمربندی B»، ۱۹۴۷

از دستور ژدانوف بود. دینکا قبلاً در سال ۱۹۲۸ با نقاشی خود به نام *دفاع از پتروگراد*، شهرتی به هم‌رسانده بود؛ افزون بر این او عضو گروه «اکتبر»[۶] بود. ولی در حالی که او در وخوتماس[۷] در مسکو نزد ساخت‌گرایان[۸] برجسته تحصیل کرده بود، سبک ساخت‌گرایی را برنگرفت، و نقاشی تاریخی پیشگفته او شاهدیست بر این مدعا. در دوران جدید پسا-جنگ شوروی، نقاشی‌های دینکا به موضوعی که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مورد نظر او بود بازگشت؛[۲] که این در مورد دو نقاشی او، *دوی امدادی در خیابان کمربندی B*[۹] و *دُونباس* (هر دو محصول سال ۱۹۴۷) صادق است. در تابلوی دوی امدادی در خیابان کمربندی B (شکل ۱) دینکا یک رویداد ورزشی، یک مسابقه دوی امدادی یا تیمی از شرکت کنندگان دختر و پسر را در یک بعدازظهر صاف و آفتابی زیر پرچم‌های به اهتزاز درآمده در باد به تصویر کشیده است. موضوع نقاشی بیش از استعداد ورزشی فردی، بر کار گروهی بعنوان رمز پیروزی تاکید دارد، موضوعی که بی‌شک رضایت حزبی‌هایی که به دنبال زایایی جمعی بیشتر کارگران بودند را به همراه داشت. در بخش‌هایی از این ترکیب بندی، مانند برخی از قلم‌ضربه‌های چشمگیر، به‌ویژه در تصویرکردن آسمان اندکی ابری، دینکا به شیوه کار خود با رنگ اشاره دارد. او در نقاشی خود همچنین بر تماشاگران این رویداد که آنها را با جزئیات قابل توجهی در پیش زمینه سمت راست به تصویر کشیده است تمرکز می‌کند. ورزشکاران در مرکز نقاشی بیشتر به صورت شماتیک نشان داده شده‌اند. این راه هوشمندانه دینکا در اشاره به جلوه بصری بدن متحرک، یا سرعت ورزشکار دونده است. دیگر نقاشی‌های دینکا (تصویر ۲) در نخستین سال‌های پس از جنگ، بار واقعیت شوروی را به نمایش می‌گذارد، چیزی که با اعلان‌های جدید ژدانف مبنی بر وظیفه هنر در به نمایش‌کشیدن خیر مستمر زندگی نمی‌خواند. دونباسِ دینکا، کارگرانی را در حال کار در یک کارخانه فرآوری زغال سنگ در این منطقه معروف اوکراین به تصویر می‌کشد. (حوضه دونباس یا دونتس[۱۰] یکی از مناطق اصلی تولید زغال‌سنگ آن کشور است). دگربار روز روشن و آفتابی دینکا، فضایی مفرح را همراه با لوکوموتیو روشنِ و در انتظار بارگیری زغال‌سنگ و در جلوی آن دو کارگر زن به نمایش می‌گذارد. وظیفه ای که این کارگران اوکراینی در این لباس‌های رنگارنگ و تمیز و مرتب در نقاشی دینکا انجام می‌دهند با دوده و کار سخت بدنی که عملاً برای حمل کوه‌های زغال‌سنگ بر عهده این دسته از زنان کارگر بوده است نمی‌خواند؛ کارگران زن دیگری در پس زمینه در تلاش برای هل‌دادن و حمل گاری‌های زغال‌سنگ به سوی دیگر پل دیده می‌شوند.

همزمان دینکا حاصل کار آنها را در ستون‌های مورب و پیچان بخار و دود که از لوکوموتیو و دودکش کارخانه پشت آن بیرون می‌زند نشان می‌دهد. برای دینکا، فرم‌های این دود به اندازه ابرهای آسمان زیباست. این نقاشی مطمئناً صحنه روشن و پرنوری از « خیر» است، اما دینکا همچنین به شکاف‌هایی در این صورت ظاهر اشاره می‌کند: شدتِ سختی کاری که زنان اوکراینی با آن‌ها مواجه بودند و ازدست‌رفتن کارگران مرد در نخستین سال‌های پس از جنگ، به دنبال تلفات میلیونی جنگ برای شوروی. با این وجود، نقاشی‌های دینکا نمونه‌های بارز رئالیسم سوسیالیستی موفق به حساب می‌آمدند؛ هنر او در نشریات کشورهای بلوک شرق مانند جمهوری دموکراتیک آلمان[۱۱] چاپ شد و هنرمندان دیگر از آن پیروی کردند. او در سال ۱۹۶۴ برای موزاییک‌های خود برنده جایزه لنین شده، و همچنین نشان لنین را دریافت کرد. نیز پیش از مرگش در سال ۱۹۶۹ سمت‌های مختلفی در دپارتمان هنرهای تزئینی آکادمی هنر اتحاد جماهیر شوروی داشت. از این رو، نقاشی‌های پیچیده او را می‌توان نمونه‌ای از انگاشت شوروی از رئالیسم سوسیالیستی در طول دوره جنگ سرد دانست.

پیام مارکسیستی نسبتاً از سکه افتاده[۱۲] ژدانف در سال ۱۹۴۶، قصد متحدکردن و تقویت تلاش‌های فراوان موجود در اروپا را داشت؛ تلاش-هایی که از پی تخریب‌های جنگ و آزار و ایذاهای فراوان متحمل شده از سوی فاشیست‌های آلمانی و ایتالیایی در طی سال‌های درگیری، می-

تصویر ۲ - الکساندر دینکا، « دُونباس»، ۱۹۴۷

کوشید احزاب قدیمی سوسیالیستی یا کمونیست غربی، را دوباره ساماندهی کند. این سیاست گویی برای برخی از چپ‌گرایان اروپایی از سکه افتاده[۱۳] بنظر می‌آمده است، به‌ویژه آنهایی که دیگر به احزاب ملی کمونیست مختلف وابسته نبودند. این گروه‌ها که با نام «چپ مستقل» نیز شناخته می‌شوند، محدودیت‌های ایدئولوژی کمونیستی (استالینیستی) شوروی پس از سال ۱۹۴۵ را رد کرده بودند. احزاب کمونیست در فرانسه[۱۴] و ایتالیا[۱۵] و نیز در کشورهای آمریکای شمالی مانند ایالات متحده[۱۶] و مکزیک[۱۷] در طی این سال‌ها تلاش کردند تا

تصویر ۳ - آندره فوژورن، « زنان پاریسی در بازار»، ۱۹۴۷-۱۹۴۸

تصویر ۴ - آندره فوژورن، « ادای احترام به آندره هولیه»، ۱۹۴۹-۱۹۵۰

دوباره پا بگیرند. همانطور که در این جستار مشخص خواهد شد، در دوران پس از ۱۹۴۵، تجدید-ساختارِ پیچیده ایده‌های سوسیالیستی در قالب احزاب کمونیستی سازمان‌یافته (چپ قدیمی) از یک سو، و در قالب یک چپ مستقل از دیگر سو، در هر کشور بسیار متفاوت از دیگری بود. چالش دیگر بر سر راه برپاسازی دگرباره احزاب کمونیست در اروپای غربی، فشار ایالات متحده برای پاکسازی دولتهای ملی آن کشورها از اعضای حزب کمونیست در ازای بودجه طرح مارشال[۱۸] بود. این اقدام دیپلماتیک از سوی ایالات متحده در فرانسه کاملاً موفقیت آمیز بود؛ چرا که دولت جمهوری چهارم فرانسه[۱۹] برای دریافت کمک‌های بازسازیِ ایالات متحده، تمامی اعضای حزب کمونیست را اخراج کرد. نظر عموماً پذیرفته شده آنست که تنظیم مجدد ایده‌های سوسیالیستی توسط چپ مستقل، شامل یک تغییر فکری از انگاشت‌های ماتریالیستی مبارزه طبقاتی مارکسیستی، به سمت یکی از دو نظرکرد مخالف[۲۰] سوسیالیستی یا چپ، که عمدتاً در قلمرو فرهنگ صورت می‌پذیرفت، بود.[۳]

قالب ریزی مجدد[۲۱] ایده‌های سوسیالیستی برای روشنفکران، هنرمندان و منتقدان چپ در اروپای غربی اهمیت یافت، و برخی از آنها خود را در چشم‌انداز جدید سیاسی، فکری و فرهنگی اواخر دهه ۱۹۴۰ قرار دادند. این تجدید ساختار فکری[۲۲] تأثیر زیادی بر روند هنر تجسمی در طول جنگ سرد گذاشت. سبک « رسمی» واقع‌گرایی سوسیالیستی شوروی به روش‌های گوناگونِ فراوانی توسط نظریه‌پردازانی مانند گئورگ لوکاچ[۲۳] و ارنست فیشر[۲۴] پالوده، و توسط نقاشان چپ‌گرای همفکر اروپایی ملایم تر شد. در ایالات متحده و مکزیک، منتقدان (مانند کلمنت گرینبرگ)، و همچنین تعدادی از هنرمندان تبعیدی[۲۵] سوررئالیست، از پیِ شور و اشتیاق اولیه به موضع لئون تروتسکی[۲۶] درباره هنرهای تجسمی، دست به ارزیابی دوباره آن زدند - بیشتر در مجله *پارتیزان ریویو*[۲۷] و صفحات [مجله] *داین*[۲۸] ولفگانگ پالِن[۲۹]-. در فرانسه، آلبر کامو و ژان پل سارتر در توسعه تفکر اگزیستانسیالیستی خود به انگاشت‌های سوسیالیستی پایبند بودند، اما هر دو به طور رسمی از حرب کمونیست فرانسه جدا شدند. سارتر ترجیح داد به ترویج هنرِ یک نقاش شیفته‌ی انتزاعِ کامل به نام وولز (*آلفرد اُتو ولفگانگ شولتز*)[۳۰]، و سوررئالیست سابق، آلبرتو جاکومتی[۳۱] بپردازد. مورخ هنر، سرژ گیلبوت[۳۲] این بحث را مطرح کرده است که به طور مشابه نوآوری‌های فرمالیستیِ نقاشی‌های *پیش‌پا افتاده*[۳۳] نقاشان چپ مستقل مستقر در پاریس (مانند پیر سولاژ[۳۴] و ژان دوبوفه[۳۵])، در حمایت از طبقه کارگر به هنرمندان رسمی حزب کمونیست فرانسه پهلو می‌زد. این نقاشان استانداردهای شوروی برای نقاشی با گرایش سیاسی را رد کردند.[۴]

هنرمندان فرانسوی بودند که همچنان به چپ قدیمی وفادار ماندند. حزب کمونیست فرانسه به تشویق و تبلیغ هنرمندانی می‌پرداخت که آنها را برای اهداف استالینیستی ژدانوی مفید می‌یافت، و اغلبِ نسخه‌های خود برای هنرهای تجسمی را مستقیماً از صفحات *پراودا*[۳۶] می‌گرفت. این نشریه، به عنوان بلندگوی تبلیغاتی استالینی، نقاشی‌های حتی اندکی انتزاعی، که کماکان اشارتی چند به فرم‌های قابل تشخیص[۳۷] داشتنند (مانند هنری که پیکاسو کماکان دنبال می‌کرد) را سرسختانه رد می‌کرد. برای نمونه، پراودا در مقاله ای در سال ۱۹۴۷، ماتیس و پیکاسو مدرنیست را منحط[۳۸] اعلام نمود. اندکی پس از آن، ترجمه این مقاله در *نوشته‌های فرانسوی*[۳۹]، روزنامه حزبی فرانسه منتشر شد. این در حالی بود که هنرمندان جهانی درجه یکی چون پیکاسو و فرنان لژه[۴۰] به ترتیب در سال‌های ۱۹۴۴ و ۱۹۴۵ به حزب کمونیست فرانسه پیوسته بودند.[۵]

در عوض، « هنر حزبی»[۴۱] را باید در آثار یک کارگر-هنرمند مکتب ندیده[۴۲] و عضو سابق نهضت مقاومت، آندره فُوژُورُن[۴۳] دید. فوژورن بر پایه یکی از کم‌جاذبه‌ترین نقاشی‌هایش، به هنرمندی تبدیل شد که حزب کمونیست فرانسه در مبارزات طبقاتی به او وزن بیشتری می‌داد. هنگامی که فوژورن نقاشی خود *زنان پاریسی در بازار* (۱۹۴۷-۱۹۴۸)

تصویر ۵ - آندره فوژورن، « تمدن آتلانتیک»، ۱۹۵۳

تصویر ۶ - رناتو گوتوزو، « کشتار»، ۱۹۴۳

تصویر ۷ - رناتو گوتوزو، « بحث»، ۱۹۵۹-۱۹۶۰

(تصویر ۳) را در سالون پاییزه پاریس سال ۱۹۴۸ به نمایش گذاشت، بسیاری از مطبوعات پاریس آن را با عباراتی نظیر بی‌اهمیت یا بدتر از آن کوبیدند. نقاشی فوژورن با به تصویر کشیدن زنانی عبوس که یکی از آن‌ها با نگاهی ستیزه‌جویانه به بیننده می‌نگرد، عرضه نابسنده بازار ماهی پاریس را ارزیابی می‌کند. اشاره فوژورن به گرانی بیش‌ازحدِ میزان ناچیزی از مواد غذایی است. زن سمت راست، که گویی در حال ارزیابی-های نهایی است، می‌کوشد بین نیازهای فرزند و توانایی خرید خود تعادل برقرار کند (او کیف پولش را نیز در همان دست دارد). او مجبور است به خریدن یا نخریدن غذا بیندیشد.

فوژورن مشقاتی که کمبودهای بازار و بهاهای بالای کالا بر خانواده متوسط طبقه کارگر فرانسوی تحمیل می‌کند، را به نقد می‌کشد. همچنین گفته شده است که نقاشی او به کاهش کیفیت زندگی روزمره فرانسوی‌ها تحت کنترل روزافزون آمریکایی‌ها اشاره دارد. نقاشی‌های دیگر فوژورن، مانند نقاشی *ادای احترام به آندره هولیه* (۱۹۵۰) (تصویر ۴)، که ادای احترام دراماتیک او به یک شهید حزب کمونیست فرانسه بود، از ترکیب بندی‌های موفق تری برخوردارند.[۶] حزب کمونیست فرانسه، گذشته از پیکاسو، مشکلاتی در تا کردن با برخی دیگر نقاشانی که برای آن فعالیت می‌کردند نیز داشت، برای نمونه ادوار پینیون[۴۴] - که در عمل دارای تکنیک و اعوجاجات مدرنیستی بود- یا بوریس تازلیتسکی[۴۵]، بازمانده هولوکاست که عضو حزب هم بود. ولی این نقاشی

تصویر ۸ - پابلو پیکاسو، « کبوتر صلح»، ۱۹۴۹

زنان پاریسی بود که فوژورن را به حامی اصلی رئالیسم سوسیالیستی فرانسوی و احتمالاً اروپای غربی تبدیل کرد.

فوژورن برای سالون پاییزه ۱۹۵۳-سالی حیاتی به دلیل مرگ استالین- تابلوی *تمدن آتلانتیک* (تصویر ۵) را عرضه کرد، محکومیت بسیار آشکارتر نظامیگری آمریکایی و فرانسوی، و سبک زندگی آمریکایی یا سرمایه‌داری. فوژورن در این نقاشی تکنیک‌های آوانگارد کلاسیک، مانند کولاژ را به کار می‌گیرد؛ با این حال حتی در این قالب او نقاشی کاملاً فیگوراتیو باقی می‌ماند. با این وجود، این رویگردانی مدرنیستی او از فضای پرسپکتیوی و سبک رئالیستی ساده، به قیمت قطع حمایت منتقد حامی او، لوئی آراگون[۴۶]، تمام شد. فیگورهای کارتونی اینجا و آنجای ترکیب‌بندی، دور تا دور یک خودروی آمریکایی غول‌پیکر که در مرکز قرار گرفته است، به چشم می‌خورند. خودرویی که سربازی از آن بیرون آمده و تفنگ خود را به سمت هدفی نادیده نشانه گرفته است. در پس زمینه خودرو، یک صندلی برقی روی یک پایه مجسمه به گونه‌ای تصویر شده که گویی اثر هنری است؛ اعدام جولیوس و اتل روزنبرگ[۴۷] می‌بایست تازه رخ داده باشد.[۴۸]

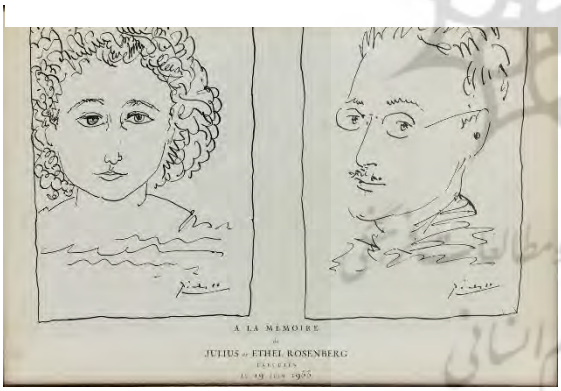
فوژورن شیوه زندگی زشت آمریکایی را در پیش‌زمینه، و همچنین درگیرشدن فرانسه در آن را نیز بطور بصری با نشان‌دادن نتایج ناسالم باز-صنعتی‌سازی فکر نشده، و هزینه‌های اقدامات نظامی فرانسه در ویتنام (ارجاع دادن وی به تابوت‌هایی که در سمت راست تابلو زمین گذاشته می‌شوند) به تصویر می‌کشد. این محتوا باید به مذاق حزب و همچنین روشنفکرانی مانند آراگون و سارتر، که هر دو همچنان انتقادات تند خود درباره آمریکایی‌شدن فرانسه را ابراز می‌کردند خوش آمده باشد. با این حال، آراگون با کاریکاتور نامیدن این نقاشی آن را رد کرد و گفت یک علامت ساده « به خانه ات برگرد!» مؤثرتر می‌بود.[۷] این چرخش نظر آراگون می‌بایست بیشتر در ارتباط با بلاتکلیفی سیاسی در حزب کمونیست فرانسه و بازسازی آن در این سال و پس از مرگ استالین باشد. شاید آراگون می‌پنداشت که اکنون زمان مناسبی برای میدان دادن او به هنری که خوشایند مسکو نیست نباشد.

در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰، دیگر هنرمندان اروپای غربی و شرقی، از جمله *ویلی سیته*[۴۹] در جمهوری دموکراتیک آلمان و نقاشان ایتالیایی مرتبط با حزب کمونیست ایتالیا، *رناتو گوتوزو*[۵۰] و *گابریله*

تصویر ۹ - پابلو پیکاسو، « گِرنیکا»، ۱۹۳۷

تصویر ۱۰ - پابلو پیکاسو، « تجاوز به اروپا»، ۱۹۴۶

تصویر ۱۱ - پابلو پیکاسو، « کشتار در کره»، ۱۹۵۱



تصویر ۱۲ - پابلو پیکاسو، « روزنبرگ‌ها»، ۱۹۵۳

موچی[۵۱]، رئالیسم سوسیالیستی را به عنوان سبکی پذیرفتند و شروع به بکارگیری عناصر و تکنیک‌های مدرنیستی چون ظاهر کولاژ مانند، یا کنار گذاشتن پرسپکتیو خطی در آن کردند. گتوزو، که سیسیلی بود، در اواخر دهه ۱۹۳۰ زمانی که حزب به صورت زیرزمینی فعالیت می‌کرد، به حزب کمونیست ایتالیا و بعدها به نهضت مقاومت پیوست. وی با رد آگاهانه دستورات ژدانو، در سال ۱۹۴۶ به همراهی امیلیو ودووا[۵۲] و چند هنرمند ایتالیایی دیگر، *جبهه هنرهای جدید*[۵۳] را بنیان گذاشت که هدف آن تعقیب اهداف سوسیالیستی در نقاشی سیاسی جدیدی بود که از فرم مدرن سبک « پست-کوبیستی»، اگر نگوییم اکسپرسیونیستی استفاده می‌کرد.[۸] گتوزو در آثاری مانند « کشتار» (۱۹۴۳) (تصویر ۶)، در مجموعه‌هایی که از سال ۱۹۵۵ آغاز کرد و در آن کارگران را در اوقات فراغت در ساحل دریا به تصویر می‌کشید، و همچنین در اثر مبتکرانه‌اش « بحث» (۱۹۵۹-۱۹۶۰) (تصویر ۷)، به موضع ضد فاشیستی و ضد جنگ ادامه داد. عناصر کلاژ بکار رفته در آخرین اثر کاغذ چسبانده[۵۴] *عیان*، در ادای احترام به دوستش پیکاسو، در جمهوری آلمان بسیار تأثیرگذار شد. تابلوی *بحث*، که شهروندان و اعضای حزب را در حال بحث در مورد چالش‌های پیش روی سوسیالیسم دولتی به تصویر می‌کشد، به یک ژانر رسمی نقاشی در جمهوری دموکراتیک آلمان بدل شد. گتوزو در سال ۱۹۵۵ عضو وابسته[۵۵] فرهنگستان هنر[۵۶] برلین شد، و هرچند در ایتالیا ماند، هنر خود را در آلمان شرقی به نمایش گذاشت. گابریله موچی، از دیگر نقاشان وابسته به حزب

تصویر ۱۳ - دیگو ریورا، « کابوس جنگ و رویای صلح»، ۱۹۵۱

تصویر ۱۴ - دیگو ریورا، « پیروزی باشکوه»، ۱۹۵۴

تصویر ۱۵ - شیبومبا کاندا ماتولو، « مرگ لومومبا، مپولو و اوکیتو»، ۱۹۷۴

کمونیست ایتالیا، در مدرسه هنری[۵۷] وایسِنزی[۵۸] در برلین شرقی تدریس می‌کرد.

نفوذ گسترده گتوزو در آنجا را می‌توان در چرخش آلمان شرقی علیه ژدانویسم[۵۹] سنتی موثر دانست. چندین تک نگاری آلمانی درباره هنر او در جمهوری دموکراتیک آلمان منتشر شد، از جمله کتاب جان برگر[۶۰] (۱۹۵۷) که توسط ولفگانگ مارتینی[۶۱] ترجمه شد، و کتاب دیگر اثر منتقد لایپزیکی، لوتار لانگ[۶۲] در سال ۱۹۷۵. گتوزو نمایشگاه‌های مروری در نیویورک و همچنین در موزه پوشکین و هرمیتاژ روسیه داشت؛ [از این رو] گفته می‌شود که هنر او پایش را از پرده آهنین[۶۳] بیرون گذاشت. دوست رمان‌نویس او، آلبرتو موراویا[۶۴] درباره نقاشی‌هایش چنین اظهارنظر می‌کند:

حالت و رفتار افراد در تصاویر گتوزو، حالات و رفتار مردان و زنانی نیست که می‌خواهند حرکت کنند و می‌دانند چرا با اراده آزاد خود حرکت می‌کنند، بلکه رفتار افرادی است که توسط یک عامل ابدی برخلاف خواست خود با به جلو رانده شدن مجبور به حرکت می‌شوند. [...] از این رو مردم در آثار گتوزو مانند اجسامی پرتاب شده در اغتشاش هستند که طوفان آنها را با خود می‌برد، یا در اثر انفجار به همه جهات پرتاب می‌شوند. از این دید گتوزو یک مارکسیست واقعی است. او قاطعانه باور دارد که بازنمایی واقعیت کافی نیست. او باید حرکت و انگیزه دیالکتیکی را وارد واقعیت کند.[۹]

گتوزو نخستین بار در سال ۱۹۴۶، در همان سالی که با « *جبهه هنرهای جدید*» ارتباط یافت، در سفری به پاریس با پیکاسو ملاقات کرد، و این ملاقات‌ها در طول سالیان پس از آن به طور مکرر ادامه یافت. گتوزو یکی دیگر از دوستان پیکاسو (در کنار پل الوار[۶۵] شاعر) بود که با ساختار حزبی چپ قدیمی اروپای غربی همسو بود. معروف است که پیکاسو به خاطر همین دوستان در واپسین روزهای جنگ جهانی دوم به حزب کمونیست فرانسه پیوست. پیکاسو یکی از مشهورترین هنرمندان مدرن این دوره در غرب بود ورد دیگر دیگو ریورا[۶۶]- که هنرش پیشتر با ضد فاشیسم یا چپ قدیمی پیوند خورده بود. هر دو این هنرمندان به استفاده از نقاشی خود برای حمایت از سیاست‌های اپوزیسیون چپ و مقابله با سیاست جنگ سرد ایالات متحده در کره و آمریکای لاتین ادامه دادند. هر دو از نقاشی فیگوراتیو برای ارجاع و حتی برای اظهار نظر مثبت در مورد مواضع زیبایی‌شناختی و سیاسی کمونیسم شوروی پس از ۱۹۴۵ استفاده کردند.

پیکاسو تقریباً برای همه طیف‌های سیاسی، مشکل بزرگی بود، چه برای غرب و چه برای اتحاد جماهیر شوروی. او مانند گتوزو، پلی بر شکاف فرهنگی جنگ سرد بود. او عضو جدید حزب کمونیست فرانسه در دهه ۱۹۴۰ بود، و برای « *جنبش صلح*»[۶۷] جدید ایجاد شده تحت حمایت شوروی در سال ۱۹۴۹ تصویری نمادین ساخت. «*کنگره‌های ملی*» این جنبش، منحصراً در شهرهای بزرگ اروپای غربی برگزار شد؛ این واکنش ضد نظامی اتحاد جماهیر شوروی به تشکیل ناتو در همان سال بود. «*کبوتر صلح*» پیکاسو (تصویر ۸) در سراسر اروپای شرقی در

همه‌جا حاضر شد و او تا دهه ۱۹۶۰ تفاسیر تازه‌تری از آن را منتشر کرد. او در دهه ۱۹۵۰ حضوری فعالانه در جهت اهداف استالینیستی داشت. آثار خود را در موزه پوشکین در مسکو در سال ۱۹۵۶ به نمایش گذاشت.[۱۰] البته، خللی بر نمایشگاه‌های مروری اختصاص داده شده به پیکاسو در غرب یا شرق وارد نیامد، حتی در دهه ۱۹۶۰ که سرکوبگرانه‌ترین دوره در کشورهای بلوک شرق بود.

در طول جنگ سرد، پیکاسو به یک نماد مناقشه‌برانگیز هنرمند مدرن قائم به ذات[۶۸] تبدیل شد. در فضای سختْ فزاینده ضدکمونیستی در ایالات متحده در دهه ۱۹۵۰، همسویی صریح او با کمونیسم، برای بسیاری از آمریکایی‌ها عمیقاً مشکل‌ساز شده بود. در پی نخستین نمایش مروری او در *موزه هنرهای مدرن*[۶۹] نیویورک در سال ۱۹۳۹، این نهاد دو نمایشگاه دیگر را در سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۵۷ به آثار این هنرمند اختصاص داد. سیاسی‌ترین و صریحاً ضد فاشیستی‌ترین تفاسیر او در مورد دوران جنگ اسپانیا، یعنی «*گرنیکا*» (تصویر ۹) و سری حکاکی‌های «*رویا و دروغ فرانکو*»[۷۰] (۱۹۳۷) وی قبلاً جزو نمایشگاه ۱۹۳۹ موزه هنرهای مدرن بود. پیکاسو در اعلام پیوستن خود به حزب کمونیست فرانسه، بیانیه کوتاهی با عنوان «چرا کمونیست شدم» را در سال ۱۹۴۴ در ایالات متحده (هم در نشریه *توده‌های نو*[۷۱] و هم در نشریه *درک هنر*[۷۲]) منتشر کرد. این بیانیه ظاهراً شگفتی یا حتی توجه چندانی را در دنیای هنر آن زمان برنینگیخت؛ آلفرد بار[۷۳]، متصدی موزه هنرهای مدرن، به وابستگی سیاسی جدید پیکاسو در کتاب منتشر شده موزه در سال ۱۹۴۵ اشاره کرد.[۱۱]

به زودی چالش‌های اعتبار هنر مدرن از سوی هر دو جناح راست و چپ آمریکایی بالا گرفت. تبدیل‌شدن پیکاسو به سوژه سوءظن‌های جناح راست درباره ارتباط هنر مدرن با سوسیالیسم دولتیِ سبک شوروی از سال ۱۹۴۸ و با اظهارنظر تند جورج آ. دوندرو[۷۴]، نماینده ایالتی میشیگان آغاز شد. دوندرو در یک سخنرانی در مجلس نمایندگان ایالات متحده در سال ۱۹۴۹ پیکاسو را به‌عنوان «*قهرمان همه خل و چل‌ها*[۷۵] *در هنرِ به اصطلاح مدرن*» معرفی کرد. پیکاسو توسط اداره تحقیقات فدرال ایالات متحده (FBI) مورد بازجویی قرار گرفت.[۱۲]

چپ قدیمی آمریکایی نیز به پیکاسو حمله کرد؛ انعکاس اتهام «انحطاط» مطرح شده توسط منتقدان شوروی علیه هنر مدرن، در گفتمان آمریکایی این دوره مشهود است. راکوِل کِنت[۷۶]، عضو حزب کمونیست ایالات متحده، پیکاسو را به‌عنوان نخبه‌گرا محکوم کرد که به دلیل در دسترس نبودن هنرش، برای مردم گرایی[۷۷] کمونیسم مناسب نیست.[۱۳] برخی از نمایشگاه‌های آمریکایی لغو شدند و آثار پیکاسو از مجموعه‌های عمومی برداشته شد. آلفرد بار، تحت فشار فزاینده کنت، دوندرو و دیگران قرار گرفت. از آنجایی که موزه هنرهای مدرن خود زیر تاخت قرار گرفت، بار به همکاران موزه خود اظهار کرد که هنر پیکاسو با هنر ترویج شده توسط دولت شوروی مطابقت ندارد. این امر زمانی آشکار شد که آمریکایی‌ها از پیامدهای ایجاد شده در فرانسه و اتحاد جماهیر شوروی به دلیل پرتره انگشت نمای پیکاسو از استالین[۷۸] (طرح یادبودی که پیکاسو آن را در ۱۹۵۳ تکمیل نمود) آگاهی یافتند. این پرتره در صفحه نخست *نوشته‌های فرانسوی* منتشر شده بود (پیکاسو در سال ۱۹۴۹ نیز طرح تبریکی به مناسبت ۷۰ سالگی استالین کشیده بود). پیکاسو بدین خاطر با توبیخ حزب کمونیست فرانسه و مقامات شوروی مواجه شد. بار و روزنامه‌نگاران آمریکایی مانند جوزف باری[۷۹]، پیکاسو را - متمایز از هنرمند بودنش- انسانی ساده لوح و پیرو منفعل سیاست‌های کمونیستی تصویر می‌کردند.[۱۴]

پیکاسو افزون بر ادای احترامِ ستایشگر اما بد تعبیرشده خود از استالین، آثار شدیداً انتقادی دیگری در واکنش به اقدامات ایالات متحده پس از سال ۱۹۴۶ آفرید. برای نمونه، اثر وی، *تجاوز به اروپا* (۱۹۴۶) (تصویر ۱۰)، که در همین سال کشیده شد را نقد پیکاسو به حضور رو به گسترش ایالات متحده در فرانسه، و نمونه بارز آن، باز شدن بازارهای فرانسه به روی محصولات آمریکایی و متعاقب آن بخشودگی بدهی‌های جنگی فرانسه تحت توافقنامه بلوم-برنز[۸۰] در سال ۱۹۴۶ تعبیر کرده‌اند. معروف‌ترینِ این دست آثار، *کشتار در کره* (تصویر ۱۱)، است که در سالون مِی[۸۱] پاریس در سال ۱۹۵۱ به نمایش درآمد. این نقاشی به

تصویر ۱۶ - شیبومبا کاندا ماتولو، « استقلال لومومبا »، ۱۹۷۳-۱۹۷۴

تصویر ۱۷ - لوک تویمان، لومومبا، ۲۰۰۰

عنوان واکنش پیکاسو به حمله غافلگیرانه به رهبری آمریکا در جنگ کره که طی آن غیرنظامیان، زنان و کودکان کره‌ای کشته شدند، یا تبعیض هماهنگ حزب کمونیست فرانسه نسبت به فوژورن، و تلاش پیکاسو برای رفع آن در نظر گرفته شده است. این نقاشی را *گرنیکای* جدید (که در آن آمریکا جایگزین آلمان شده) یا به‌عنوان محکومیت قساوت و خشونت‌های مورد حمایت دولت قلمداد کرده‌اند.[۱۵] این نقاشی دنیای هنر نیویورک را کاملاً مبهوت کرد، در حالی که پیکاسوی کمونیست بی‌دغدغه، به فروش آن در گالری ساموئل کوتز[۸۲] ادامه می‌داد. با وجود ترکیب بندی سردستی، پیکاسو در این اثر، ارجاعات هنری-تاریخی متعددی به گویا[۸۳] و مانه[۸۴] و به گرنیکای خودش داشته و کوشیده است فرم‌های کوبیستی یا هندسی را با این پیکرها ادغام کند. سربازان آمریکایی در سمت راست به طرز غریبی زره پوشیده‌اند و بر زنان باردار و نوزادان بی‌دفاع در سمت چپ شمشیر کشیده‌اند. پیکاسو مطمئناً از برتری فنی نیروهای مسلح ایالات متحده در دهه ۱۹۵۰ آگاه بود. چندان دشوار نیست حدس بزنیم که پیکاسو با استفاده از این اشکال قدیمی جنگ و خشونت، قصد داشته تشکیلات نظامی ایالات متحده را در موضع درگیری‌های جنگ سرد « گرم»[۸۵] مانند جنگ کره، غیرمتمدن، وحشی و بی‌رحم نشان دهد. این نقاشی علیرغم محتوای انتقادی‌اش، به دلیل اشکال مدرنیستی آن در بلوک شرق نیز بحث برانگیز بود. برای نمونه، تبادل نظر گسترده‌ای در مورد این نقاشی در مجله هنری *هنرهای تجسمی*[۸۶] آلمان شرقی در ۱۹۵۵-۱۹۵۶ صورت گرفت؛ چندین نویسنده در دفاع‌های جانانه‌ای خود از اثر پیکاسو، آن را «رئالیسم جدید» می‌دانستند که ممنوعیت استالینیستی علیه فرم مدرنیستی را رد می‌کرد. گابریله موچی، نقاش ایتالیایی و همکار گتوزو، بعدها اظهار داشت که هنر پیکاسو نباید به دسترسی‌ناپذیری مورد ادعای برخی باشد، و این از آن رو بود که مقامات ایتالیایی نقاشی *کشتار در کره* را با اظهار آنکه ممکن است برای دولت متحد آنها برخورنده باشد، از نمایشگاه رم در سال ۱۹۵۳ حذف کردند.[۱۶]

پیکاسو، مانند فوژورن، از شدت انتقاد خود از ایالات متحده نکاست و در سال ۱۹۵۳ به یادبود روزنبرگ‌ها، آنها را به تصویر کشید. (تصویر ۱۲) آثار هنری سیاسی و بسیار انتقادی پیکاسو در این سال‌ها، کار را برای دنیای هنر نیویورک آسان تر کرده بود که او را به عنوان مهجور و از نظر سنی پیر رد کنند، هرچند از گفتمان چنین برمی‌آید که این اظهارات منفی نه براساس محتوای سیاسی، بلکه براساس « شکست‌های» فرمالیستی آثار متأخر او بود. در پایان می‌توان حدس زد که کدام جنبه از پیکاسو دردسرسازتر بوده و منجر به ارزیابی نهایی و منفی از هنر متاخر او شده است. تأثیرگذارترین منتقد هنری آمریکایی در آن دوره، کلمنت گرینبرگ، در بیست سال آینده مکرراً درباره هنر متأخر پیکاسو اظهار نظر می‌کرد (آخرین مقاله او در مورد پیکاسو به سال ۱۹۸۰ برمی‌گردد). گرینبرگ در نوشته خود پیکاسو را به عنوان حلقه اصلی بین هنر آمریکایی و مدرنیسم اروپایی، و حتی به عنوان شخصیتی که باعث دورشدن هنر آمریکا از سنت‌های اروپایی می‌شود، ترسیم می‌کند. گرینبرگ در بررسی که از نمایشگاه مروری ۱۹۵۷ موزه هنرهای مدرن، برای *مجله هنرها* می‌نویسد، سن بالای پیکاسو را به

تصویر ۱۸ - موزاییک یادمانی میدان استقلال لواندا، ۲۰۰۲

تصویر ۱۹ - موزاییک یادمانی میدان استقلال لواندا، ۲۰۰۲

تصویر ۲۰ - موزاییک یادمانی میدان استقلال لواندا، ۲۰۰۲

تصویر ۲۱ - موزاییک یادمانی میدان استقلال لواندا، ۲۰۰۲

تصویر ۲۲ - زیگمار پولکه، « فرمان قدرت‌های فرادست: گوشه بالا سمت راست را سیاه کنید!»، ۱۹۶۹

عنوان شاخصی برای گستردگی تولید هنری او از یکسو و همچنین افول او از دیگر سو مطرح می‌کند. و این موضوع را در تمرکز (اشتباه) نمایشگاه بر هنر پس از گرنیکای پیکاسو عیان می‌بیند.[۱۷] از این رو، پیکاسویی که برای مؤسسات هنری نیویورک قابل پذیرش بود، پیکاسوی جوانِ پیش از حزب کمونیست فرانسه بود و نه پیکاسوی سیاسی گرنیکا و پس از آن. این موضوع با توجه به حضور فیزیکی نقاشی گرنیکا در نیویورک، بسیار نامناسب‌تر بود - (پیکاسو از سال ۱۹۳۹ ترتیبی داده بود که موزه هنرهای مدرن، این نقاشی را نگه دارد. این اثر در ۱۹۸۱ به اسپانیا بازگردانده شد و اکنون در موزه *رِنیا سوفیا*[۸۷] شهر مادرید نگهداری می‌شود). این بحث که نخستین بار توسط گرینبرگ پیش کشیده شد، به محافل هنری نیویورک تسرّی یافت و معمول شد که دیگر درباره اینکه نقاشی پیکاسو نمایشی از سبعیت و آسیب‌های تلخ است صحبتی نکنند. در عوض اظهارات منتقدان بر عناصر فرمالیستی نقاشی متمرکز شد. اما اغلب آنها ترجیح می‌دادند نقاشی‌های دیگری، و ترجیحاً بوم‌های اولیه پیکاسو، که می‌توان آن‌ها را در گالری‌های دیگر موزه هنرهای مدرن یافت را انتخاب کنند.

دیگو ریورا، سلبریتی هنر مدرن و چهره چپگرا، نیز مانند پیکاسو، نقاشی مهمی را در انتقاد از ارتش ایالات متحده کشید، آن هم در زمانی که جنگ کره تازه شروع شده بود. ریورا *کابوس جنگ و رویای صلح* (۱۹۵۱) (تصویر ۱۳) را برای *موسسه ملی هنرهای زیبا*[۸۸] مکزیکوسیتی کشید، و با آگاهی از آنکه احتمال ارسال این اثر به عنوان بخشی از نمایشگاه هنر مکزیک در پاریس و چند شهر دیگر وجود داشته باشد، آن را در اندازه دیوارنگاره ولی با قابلیت حمل کار کرد. البته این اثر هرگز به این شهرها نرسید، چرا که موسسه ملی هنرهای زیبا تصمیم گرفت آن را برای نمایشگاه پاریس نفرستد و در عوض آن را به ریورا بازگرداند، و دلیل آن به احتمال زیاد تصویرهای بسیار همدلانه او از مائو[۸۹] و استالین، و جهت گیری سخت و خشن وی نسبت به نمادهای فرانسه، بریتانیا و ایالات متحده بود. [۱۸] (مکان نگهداری فعلی این نقاشی اخیراً دوباره محل پرسش شده است؛ شایعه شده بود که این اثر توسط مائو در جریان انقلاب فرهنگی در چین ویران شده است، یا در مجموعه‌های موزه پوشکین مسکو وجود دارد، که شق دوم رد شده است.[۱۹] تابلوی کابوس جنگ در کنار تابلوی دیگر ریورا در دوران جنگ سرد یعنی *پیروزی باشکوه* (۱۹۵۴) (تصویر ۱۴) -که اعتراضی ست به کودتای نظامی مورد حمایت سیا در گواتمالا در همان سال و برکناری رئیس جمهور منتخب، خاکوبو آربنز گوزمان[۹۰]- در حکم محکومیت صریح و تمام عیار سیاست خارجی آمریکا است؛ برای نمونه، در این تابلو، ریورا، جان فاستر دالس[۹۱]، وزیر امور خارجه ایالات متحده را در حالی به تصویر می‌کشد که بمبی با چهره آیزنهاور[۹۲] بر آن را در دست دارد و اجساد کودکان گواتمالایی او را احاطه کرده است[۹۳]. این نقاشی‌های ریورا بسیار بیشتر از تابلوی کشتار پیکاسو، به مثابه کاریکاتورهای سیاسی یا هجوی عمل می‌کنند؛ زیرا هم عملکرد سیاست خارجی ایالات متحده و هم سودجویی شرکت *یونایتد فُروت*[۹۴] ایالات متحده را به سخره می‌گیرند (در نتیجه نشان می‌دهند که این دو به شدت به هم مرتبط هستند). افزون بر این، آنها دیدگاه مثبتی به واقعیت « دیالکتیکی» که رئالیسم سوسیالیستی خواستار آن بود، ندارند. همچنین آن درهم‌آمیختگی[۹۵] پیچیده نقوش آمریکایی میانه[۹۶] و فرم‌ها و ساختارهای مدرنیستی که نقاشی دیواری شرکت رادیویی آمریکا/مرکز راکفلر[۹۷] ریورا را به همان اندازه سیاسی‌بودن به عنوان هنر مدرن برجسته می‌نماید، در این دو اثر غایب است. البته نقاشی دیواری مرکز راکفلر در سال ۱۹۳۴ توسط شرکت رادیویی آمریکا در نیویورک با رنگ پوشانده (و در نتیجه نابود شد).

ریورا از نخستین حضورش در صحنه ملّی در مکزیک، زمانی که خوزه واسکونسلوس[۹۸]، وزیر آموزش عمومی، نخستین سفارش‌های عمومی خود را در دهه ۱۹۲۰ به او داد، رابطه‌ای پر پیچ و خم با حزب کمونیست مکزیک داشت. این واقعیت که هیچ یک از دولت‌های پسا-انقلاب در مکزیک، حتی در طول جنگ سرد، هرگز به اتحاد جماهیر شوروی و ساختار حزبی آن وابسته نبودند، نشان‌دهنده بی‌طرفی پایدار مکزیک در قبال استالین است. این چپ بی‌طرف مکزیکی احتمالاً میراث لازارو کاردناس[۹۹]، رئیس جمهور این کشور از ۱۹۳۴ تا ۱۹۴۰ است که لئون تروتسکی تبعیدشده را، شاید به عنوان وسیله‌ای برای فاصله‌گرفتن از استالین در صحنه جهانی پذیرفت. ریورا با تروتسکی در مکزیک متحد و با او دوست شد، اما این دو، شاید به دلیل اختلافات سیاسی، پیش از ترور تروتسکی توسط کا.گ.ب.[۱۰۰] در ۱۹۴۰ در مکزیک (که گفته می‌شود با کمک دیوید سیکه‌ایروس[۱۰۱]، نقاش و هوادار استالین صورت گرفته[۱۰۲]، و در صورت درستی این موضوع، اثباتی خواهد بود بر فعالیت کامل استالینیست‌ها در مکزیک) از هم جدا شده بودند.

پس از این حوادث تکان‌دهنده و دخالت فزاینده سیا در آمریکای لاتین در طول دهه ۱۹۵۰ ریورا در آثار « پیروزی شکوهمند» و « کابوس جنگ و رویای صلح» به این نتیجه رسید که خود آمریکای لاتین در محاصره است. ریورا در تفسیر خود از مداخله آن زمان ایالات متحده در گواتمالا در « پیروزی شکوهمند»، مایل است از جایگاهی که در مکزیک دارد حس همبستگی پان-آمریکایی[۱۰۳] با آن ملت ایجاد کند.

ریورا پیوستگی بصری با استالین و مائو را به‌عنوان بیانیه‌ای ضد استعماری به تصویر می‌کشد و هر دو چهره را به‌عنوان پل‌هایی به سوی همبستگی آمریکای لاتین می‌داند. در حالی که این آثار ممکن است به شدت فاقد قوه تخیل باشند، ریورا در آنها انگاشت نوپدید یک آمریکای لاتین مستقل را فرموله می‌کند، انگاشتی که به نوعی پس از جنگ سرد و حتی خود هنرمند به حیات خود ادامه داده است.

جنگ فرهنگیِ جنگ سرد به آفریقا نیز راه یافت، جایی که اتحاد جماهیر شوروی در پرورش سوسیالیسم دولتی به سبک شوروی در بسیاری از کشورها، حتی در طول رویدادهای مهم نشانگر استقلال کشورهای مختلف آفریقایی و آغاز دوران پسااستعماری، فعال بود. (همچنین به فصل ۲ کتاب پیشگفته مِش مراجعه کنید). این کمپین در جهت تاثیرگذاری، بیش از همه در آنگولا، کنگو، موزامبیک و اتیوپی موفق بود، اما سوسیالیسم دولتی تقریباً در همه کشورهای قاره از حمایت برخوردار بود. برای نمونه دولت کوبا پس از انقلاب، ارنستو چه گوارا[۱۰۴] را برای کمک به حمایت از سوسیالیسم در طول دوره بحران سیاسی کنگو در سال ۱۹۶۵ به این کشور فرستاد. تاریخ مدرنیسم در آفریقا موضوع مهم و بسیار پیچیده‌ای است که در نمایشگاه به شدت تاثیرگذار « قرن کوتاه: جنبش‌های استقلال و آزادی در آفریقا ۱۹۴۵-۱۹۹۴»[۱۰۵] به نمایشگاه‌گردانی *اِکوویی انوزور*[۱۰۶] در ۲۰۰۱ مورد بررسی قرار گرفت.[۲۰] در راستای ناچیز شمرده‌شدن رئالیسم سوسیالیستی در تاریخ هنر غرب، این نمایشگاه تا حد زیادی از مطرح کردن موضوع هنر آفریقایی تحت حمایت دولت در طول این دوره پرهیز کرد. با این حال، به عنوان نمونه‌ای از گسترش درگیری جنگ سرد در فرهنگ بصری آنجا، می‌توان ترویج کلی نقشمایه‌ها و موضوع سوسیالیستی-رئالیستی در هنرهای تجسمی کشورهای کنگو و آنگولا را آشکارا ردیابی کرد.

تصویر ۲۳ - اوگن شونبک، « مائو زدونگ»، ۱۹۶۵

برخی از جالب‌ترین آثار هنری آفریقای در دوران جنگ سرد در کنگو و در اشاره به ظهور و ترور مفروض پاتریس لومومبا[۱۰۷]، نخست‌وزیر منتخب و رهبر جنبش ملی کنگو، و نخستین رهبر آفریقایی کنگو[۱۰۸] پس از استقلال این کشور از بلژیک در سال ۱۹۶۰ پدید آمد. لومومبا در ژانویه ۱۹۶۱ به همراه دو تن دیگر از اعضای دولتش، موریس مپولو و جوزف اوکیتو اعدام شد[۱۰۹]. مرگ او هفته‌ها پنهان نگه داشته شده بود و چنین گفته می‌شود که منافع آمریکا و بلژیک در آن نقش داشته است. شیبومبا کاندا ماتولو[۱۱۰]، هنرمند کنگویی در مجموعه نقاشی *تاریخ زئیر*[۱۱۱] (۱۹۷۳-۱۹۷۳) آثار یادبودی از لومومبا، یعنی *مرگ لومومبا، مپولو و اوکیتو* (تصویر ۱۵) (در ۱۷ ژانویه، باب دُنار[۱۱۲]، لومومبا، مپولو و اوکیتو را می‌کشد) و *استقلال لومومبا* (تصویر ۱۶) را نقاشی می‌کند. موضوع نقاشی اخیر، سخنرانی مشهور لومومبا درباره کنگو است که در ۳۰ ژوئن ۱۹۶۰ پس از کنارگذاشته‌شدن او از برنامه رسمی جشن روز استقلال، ایراد شد؛ از جمله حاضران آن روز پادشاه بلژیک بود[۱۱۳]. شیبومبا به وضوح لومومبا را به عنوان یک شهید معرفی می‌کند؛ شمایل نگاری مسیحی این نقاشی‌ها نیز به عناصر مسیح‌مانندی که او به رهبر سابق نسبت می‌دهد اشاره دارد. همچنین نقاشی‌های بعدی اختصاص داده شده به لومومبا جالب توجه است، برای نمونه، در سال ۲۰۰۰، زمانی که بحث‌های عمومی در بلژیک در مورد جزئیات مرگ لومومبا که چندین دهه پیش رخ داده بود تازه آغاز شده بود، لوک تویمان[۱۱۴]، نقاش بلژیکی، لومومبا را از روی یک عکس نقاشی کرد (تصویر ۱۷). لومومبا بطور کلی به نمادی قدرتمند و غم‌انگیز از آفریقای دوران جنگ سرد پس از استعمار تبدیل می‌شود. نقاشی‌های تویمان و شیبومبا یادآور تلخ بی‌عدالتی و قربانی شدن مداوم آفریقایی‌ها پس از استقلال از سلطه استعمار است.

در کشورهای دارای دولت‌های سوسیالیستی مانند موزامبیک و آنگولا، هنر سوسیالیستی-رئالیستیِ یادبودیِ عمومی در طول جنگ

تصویر ۲۴ - اِرو، نیوجرسی، ۱۹۷۴

سرد برای تجلیل از رهبری سیاسی و رویدادهای پیرامون جنبش‌های استقلال ملی ایجاد شد. شاید شناخته‌شده ترین آثار از این دست در آنگولا، مجسمه یادمانی آگوستینیو نتو[۱۱۵] (۲۰۰۲)، نخستین رئیس جمهور آنگولا (۱۹۷۵-۱۹۷۹) و رهبر حزب سوسیالیست « جنبش مردمی برای آزادی آنگولا»[۱۱۶]، در میدان استقلال پایتخت آن، لواندا، باشد. این بنای تاریخی همچنین در نقوش سوسیالیستی-رئالیستی و میلیتاریستی متعارف سنتی خود، پیوندها و اتحادهای نتو با اتحاد جماهیر شوروی را آشکار می‌کند (او در سال ۱۹۷۹ در مسکو درگذشت)، و تصویر تندیس گونه ای از نتو با مشت بلند کرده و راست ایستاده بر پایه‌ای بلند را به نمایش می‌گذارد. موزاییک‌های دیواری بزرگ اندازه، پایه گرد را تزئین می‌کند. (تصویر ۱۸-۲۱). همانطور که در عکس‌های اخیر این بنای تاریخی مشهود است، قسمت‌هایی از این موزاییک‌ها با رشته‌ای از نور، برجسته و بر آن تاکید شده تا در تاریکی بیشتر نمایان باشند. سه موزاییک جداگانه، یک گروه از سربازان آفریقایی در لباس سربازی و مبارزان استقلال را نشان می‌دهند که سلاح‌های خودکار را تکان می‌دهند و صف مقدم حمله را هدایت می‌کنند؛ زنی خندان به همراه فرزندش به سوی نتو اشاره می‌کند. پشت سر او، جمعیت پلاکاردها و پرچم‌های آنگولا را تکان می‌دهند، و در سمت چپ او تصویر بزرگی از کبوتر صلح پیکاسو متعلق به دهه ۱۹۵۰ وجود دارد. موزاییک پایانی، دراماتیک‌تر از همه، صحنه‌ای از آفریقایی-های برده شده را به تصویر می‌کشد، برخی در رنج و تقلا، برخی دیگر در غل و زنجیر که پای پیاده به سمت کشتی برده‌ای در دوردست هدایت می‌شوند. بر فراز این پیکره‌ها، مردی در مقیاس بزرگ با سینه برهنه، زنجیر دست‌هایش را می‌شکند، و به سوی بالا، احتمالاً او هم به پیکره نتو نگاه می‌کند. از این رو، در این اثر یادمانی، نتو در جایگاه نقطه اوج تاریخ استعماری منطقه و همچنین آزادی بخش آنگولایی‌ها قرار گرفته است. دلیندا کولیر[۱۱۷] در مورد دیگر بناهای یادبود و نقاشی‌های دیواری اختصاص یافته به نتو در آنگولا و دیگر نقاط آفریقا بحث کرده است. همانگونه که وی خاطرنشان نموده، این بناهای یادبود رسمی معمولاً به افراد مشخصی منسوب نیست؛ زیرا بسیاری از هنرمندانی که روی آنها کار کرده‌اند اکنون یا از به رسمیت شناختن این پروژه‌ها به عنوان کار خود یا خودداری می‌کنند و یا این کارهای سفارشی دوران جنگ سرد را تکذیب می‌کنند. این تردید از سوی هنرمندان ممکن است با بحث‌های بزرگ‌تر درباره هنر آفریقایی و تغییر انگاشت‌ها درباره آنکه هنر مناسب آنگولا و همچنین آفریقا چه چیز را باید مطرح کند، مرتبط باشد.[۲۱]

هنر آمریکا و جنگ سرد

در اوایل جنگ سرد، وضعیت هنر و سیاست در ایالات متحده بسیار پیچیده بود که این موضوع قویاً مورد بحث مورخان هنر قرار گرفته است. در دهه ۱۹۷۰، منتقدان و مورخان هنر آمریکایی استدلال کردند که سیاسی‌شدن هنر در ایالات متحده نیز رخ داده است، و تمرکز آنان بر استفاده دولت از نقاشی انتزاعی آمریکایی در مقیاس بزرگ در دهه-های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بود -یعنی جنبشی که به عنوان اکسپرسیونیسم انتزاعی[۱۱۸] شناخته می‌شود[۱۱۹]. پیش از این موج مطالعات تجدیدنظرطلبانه در دهه ۱۹۷۰، مورخان هنر ایالات متحده گویا بر این

تصویر ۲۵ - زنگ گوانگ چی، نیویورک (مجسمه آزادی)، ۱۹۷۹

تصور بودند که انتزاع ایالات متحده به همان صورت پس از ۱۹۵۰ خود، برخلاف هنر فیگوراتیو و یا رئالیستی، وضعیتی از خودمختاری و فاصله داشتن از ارجاعات خام به اهداف صریح سیاسی را حفظ کرده است. ایروینگ سندلر[۱۲۰] در کتاب *تاریخ اکسپرسیونیسم انتزاعی*[۱۲۱] خود در سال ۱۹۷۶، انتزاع ایالات متحده را چیزی نه کمتر از یک « پیروزی» توصیف کرد.[۲۲] نانسی جاچک[۱۲۲] استدلال کرده است که با اتخاذ یک ضدکمونیسم داخلی شدید در ایالات متحده و تبدیل‌شدن هنر مدرن به هدف سیاسی ضدکمونیست‌های افراطیِ کنگره ایالات متحده مانند جوزف مک کارتی[۱۲۳] و دوندرو، منتقدان هنری، نمایشگاه‌گردان‌ها و مؤسسات هنری ایالات متحده به طور تدافعی به قالب‌ریزی دوباره انگاشت‌های مارکسیستی یا تروتسکیستی رادیکالیسم سیاسی دست زدند که پیشتر با نقاشی آوانگارد یا انتزاعی در نیویورک ارتباط یافته بود. درعوض، نقاشی انتزاعی با انگاشت تعمیم یافته [ابراز] دگراندیشی فرهنگی اگزیستانسیالیستی، یا آنچه جاچک آن را «رادیکالیسم جدید»[۱۲۴] می‌نامد، مرتبط بود. برای مدتی، دولت ایالات متحده، چپ‌گرایی یا سوسیالیسمِ « راه سوم»[۱۲۵] که به تازگی با اکسپرسیونیسم انتزاعی مرتبط شده بود را در برانگیختن حمایت از ایالات متحده در میان روشنفکران چپ‌گرای غیرحزبی رو به رشد در اروپای غربی (عمدتاً در ایتالیا و فرانسه) و احتمالاً در اتحاد جماهیر شوروی مفید یافت.[۲۳]

آژانس اطلاعات ایالات متحده[۱۲۶] در ۱۹۵۳ با آغاز به پایان رسیدن طرح مارشال تأسیس شد. هدف آن تا حدی مقابله با ادعاهای ضد آمریکایی جنبش صلح تحت حمایت شوروی؛ ترویج جنبه‌هایی از فرهنگ آمریکایی در اروپا به منظور رد این ادعاها و، آنگونه که استدلال شده است، برای جلب همداستانی با ایالات متحده، به ویژه در میان چپ‌های منتقد استالین بود. شورای بین المللی[۱۲۷] موزه هنرهای مدرن که در همان سال به عنوان یک ابتکار عمل غیررسمی به اصرار نلسون راکفلر[۱۲۸] تأسیس شد، قرار بود جایگزین « برنامه بین المللی»[۱۲۹] سابق شود. در یک نقطه زمانی کلیدی در دهه ۱۹۵۸، آژانس اطلاعات ایالات

متحده با شورای بین‌المللی برای نمایش و ترویج نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی در اروپا به همکاری پرداختند؛ نمایشگاه‌های پیشین برنامه بین‌المللی، از نظر نوع هنر عالی آمریکایی[۱۳۰] که در خارج از کشور برگزار می‌شد، متنوع‌تر بودند، مانند *نمایشگاه دوازده نقاش و مجسمه‌ساز مدرن آمریکایی*[۱۳۱] در سال ۱۹۵۳، که شامل نقاشان فیگوراتیو اولیه آمریکایی بود.[۲۴] آغاز نمایشگاه‌های سیار عمده اکسپرسیونیسم انتزاعی و جکسون پالک[۱۳۲] نیز اندکی پس از مرگ پالک در یک تصادف اتومبیل در آگوست ۱۹۵۶ آغاز شد. تمرکز رسانه‌های ایالات متحده بر مرگ او- که به عنوان یک «خودکشی اگزیستانسیالیستی» توصیف شده است- پالک را به معروف‌ترین نقاش اکسپرسیونیسم انتزاعی تبدیل کرد و متصدیان موزه هنرهای مدرن را در تصمیم خود برای مطرح کردن او به عنوان یک نقاش کارکشته معاصر متاثر از اروپا در خارج از کشور راسخ ساخت.

در اواخر دهه ۱۹۵۰، برنامه بین‌المللی، نمایشگاه‌های نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی آمریکایی را به نقاط فراوانی فرستاد. برای نمونه، *هنر مدرن گالری تیت۱۹۵۶*[۱۳۳] در نمایشگاه ایالات متحده که نمایش آثاری از مجموعه‌های موزه هنرهای مدرن در لندن را در برنامه داشت، در دوازده شهر دیگر اروپا از جمله وین و بلگراد به نمایش درآمد. در سال‌های ۱۹۵۸-۱۹۵۹، نمایشگاه‌های دوگانه موزه هنرهای مدرن، یعنی *نقاشی امریکا* جدید[۱۳۴] و *جکسون پالک* (۱۹۱۲-۱۹۵۶)[۱۳۵] در هشت شهر اروپایی از جمله مادرید، آمستردام و برلین به نمایش درآمد. نمایشگاه و کاتالوگ پالک او را به عنوان یک نقاش اگزیستانسیالیست یا اروپایی شده[۱۳۶] معرفی نمود. نمایشگاه « نقاشی آمریکایی جدید» گام دیگری را برداشته، او و دیگر دیگر نقاشان اکپرسیونیست انتزاعی را با دموکراسی مرتبط کرد. در آلمان غربی نیز وِرنر هَفتمن[۱۳۷]، نمایشگاه-گردان نمایشگاه بین المللی جدید *دُکومِنتا*[۱۳۸] در کاسل[۱۳۹]، نیز نقاشی کنشی[۱۴۰] و به ویژه نقاشی‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی را محور نمایش خود در سال ۱۹۵۹ قرار داد[۱۴۱]. هفتمن در این نمایشگاه برای برجسته‌کردن نقاشی‌های پالک (در مجموع ۱۶ اثر)، ویلی باومایستر[۱۴۲]، هنرمند آلمانی، و دو نقاش فرانسوی، نیکلاس دو استال[۱۴۳] و آلفرد وولز، و برقرارکردن ارتباطی میان آنها، گالری‌های ویژه‌ای را به آثار این هنرمندان اختصاص داد. این دُکومنتای هفتمن همچنین شامل نقاشی‌های دیگری از نقاشان آمریکایی، هلن فرانکتالر[۱۴۴]، رابرت مادرول[۱۴۵]، مارک روتکو[۱۴۶]، کلیفورد استیل[۱۴۷]، ویلم دِکونینگ[۱۴۸] و فیلیپ گاستون[۱۴۹] بود. یک منتقد بریتانیایی نقاشی جدید آمریکایی را « الهام‌بخش» نامید، ولی همزمان نمایش گسترده آن در اروپا را « تهاجم» توصیف کرد.[۲۵] در رابطه با این اتهام، برای نمونه ذکر این نکته شایان ذکر است که پورتر مک‌کِری[۱۵۰]، مدیر موزه هنرهای مدرن نیویورک، برای هماهنگی تمامی آثار آمریکایی این نمایشگاهِ آلمان غربی، فراخوانده شده بود.[۲۶] دیگر چنین می‌نمود که از سال ۱۹۵۹ ایالات متحده -به بیان بهتر، موزه هنرهای مدرن در ارتباط با آژانس اطلاعات ایالات متحده فدرال- از جهاتی « ایده هنر مدرن» را از اروپا ربوده، یا دست کم خود را برای نخستین بار به عنوان مرکز اصلی مدرنیسم مترقی در غرب تثبیت کرده است.[۲۷] این دسته اخیر نیز به‌عنوان دسته شامل نوعی از نقاشی انتزاعی رفتارنمایِ[۱۵۱] بسیار موفق در بازار هنر بین‌المللی بازتعریف شد. با این وجود، همانطور که به چپ اروپایی ارائه شد، این پیروزی فرهنگی از جانب ایالات متحده، با فلسفه اخیر اروپا و انگاشت دگراندیشی سیاسی فردی و ضد جمعی اگزیستانسیالیسم (چپِ مستقل) مرتبط بود.[۲۸]

برخی از تاریخدانان هنر، چرخش به سوی چپ مستقل در اواخر دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را به یک « ایدئولوژی لیبرال» جدید و مسلطِ جنگ سرد ایالات متحده مرتبط کرده‌اند، یا ادعا کرده‌اند که در نخستین سال-های پس از جنگ، لیبرالیسم به طور یکپارچه هرگونه مخالفت از سوی چپ آمریکا و هنرمندان چپ را از آن خود کرده و خنثی ساخت. با این حال، نانسی جاچک، مورخ هنر، اهمیتِ فرهنگی تبعید جامعه‌شناسان مکتب فرانکفورت[۱۵۲] (لئو لُونتال[۱۵۳]، هربرت مارکوزه[۱۵۴]، اریش فروم[۱۵۵]، و تئودور آدورنو[۱۵۶] (که همراه با هانا آرنت[۱۵۷]، آشنایی نزدیک با کار دوست متوفی خود والتر بنجامین[۱۵۸] داشتند)) به ایالات متحده در این سال‌ها را مطرح می‌کند. این روشنفکران، در پست‌های دانشگاهی خود ایده‌های جدیدی از مارکسیسم غربی (که اغلب «پسامارکسیسم» نامیده می‌شود) را به دانشگاه‌های ایالات متحده آوردند[۱۵۹] که مبتنی بر بیان فرهنگی و اشکال مدرنیستی ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی بود. آنها افزون بر این به درک آمریکایی‌ها از پدیده فاشیسم و ابعاد مرتبط با هولوکاست در طول جنگ جهانی دوم در اروپا کمک کردند.[۲۹] این آگاهی رو به رشد باعث شد برخی مانند بارنت نیومن[۱۶۰] دریابند که برای نمونه شیوه‌ها و اهداف هنر متعهد[۱۶۱] یا مخالفتی که سورئالیست‌ها دنبال می‌کردند در خلال به قدرت رسیدن فاشیسم قاطعانه شکست خورده بود. هنرمندانی مانند نیومن قبلاً شروع به جستجوی شیوه‌های بدیل در هنر بصری، مانند انتزاع کامل، به عنوان ابزاری برای یک انگاشت فردی تغییر سیاسی خارج از محدودیت‌های چپ قدیمی کرده بودند. نیومن و دیگران همچنان به تعهد به عنوان یک جنبه کلیدی از هنر مدرن نگاه می‌کردند. این بازتعریف فکری و هنریِ هنر مدرن متعهد در ایالات متحده، در جنگ فرهنگی دوران جنگ سرد ایالات متحده برای مدتی در اروپا و حتی خود اتحاد جماهیر شوروی (که آژانس اطلاعات ایالات متحده در سال ۱۹۵۹، دگربار نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی را در « نمایشگاه ملی»[۱۶۲] مسکو به نمایش گذاشت) بسیار مفید افتاد. اما در سال ۱۹۶۱، نمایشگاه سیار دیگری به نام « نقاشی پیشتاز آمریکایی»[۱۶۳] صراحتاً اعلام کرد که این سبک هنری نه به دگراندیشی[۱۶۴]، بلکه مربوط به تجربه کردن فرم است.[۳۰] در ۱۹۶۴ این ویژگی « بهترین» نقاشی امریکایی معاصر، حکم رهنمود را برای هنر امریکایی پیدا کرد. این میراث فرهنگی دیگری از جنگ سرد است که در دوران پس از آن نیز باقی ماند.

نقاشی سیاسی دوران جنگ سرد در غرب

مسلماً بسیاری از هنرمندان از همداستانی با شکاف مطلق جنگ سرد در ایدئولوژی نقاشی، « رئالیسم سوسیالیستی» فیگوراتیو در کشورهای سوسیالیستی شرق و اتحاد جماهیر شوروی، و « انتزاع» فرمالیستی یا سبکی[۱۶۵] در غربِ سرمایه داری، و کشورهای اقماری که

تصویر ۲۶ - اریک بولاتوف، « مراقب باشید»، ۱۹۷۳

تصویر ۲۷ - اریک بولاتوف، « انقلاب-پرسترویکا»، ۱۹۸۸

تن به تبعیت از ابرقدرت مربوطه خود می‌دادند، امتناع کردند. برخی از نقاشان غربی، این داستان که انتزاع باید به‌عنوان نوعی سبک زمانه[۱۶۶] ایده‌آلِ دوران جنگ سرد غرب عمل کند را به نقد کشیدند: برای نمونه، یورگ ایمندورف[۱۶۷] و زیگمار پولکه[۱۶۸]، هنرمندان آلمان غربی، در آثاری مانند نقاشی « فرمان قدرت‌های فرادست: گوشه بالا سمت راست را سیاه رنگ کنید!» (۱۹۶۹) (تصویر ۲۲) اثر پولکه، از نقاشی برای زیر سؤال بردن چنین اعلان‌های قطبی‌شده در جهت انتزاع استفاده کردند. ایمندورف در یک مجموعه نقاشی ادامه‌دار در ۱۹۷۳ که ترکیبی از تصویر و متن بود، تعدادی از هنرمندان آلمان غربی - ولف فُستل[۱۶۹]، جوزف بویس[۱۷۰]، کلاوس استاک[۱۷۱] و بلینکی پالرمو[۱۷۲]- را از این رو که به جای ارائه « زندگی واقعی» در مبارزه با « امپریالیسم»، از هنرشان به عنوان « توانمندسازی سرمایه‌داری» استفاده کرده‌اند مورد سرزنش قرار داد.

افزون بر هنرمندان بلوک شرق، هنرمندان دگراندیش در غرب از جمله ایمندورف و اوگن شونبک[۱۷۳]، و حتی همچنین اِرو[۱۷۴] هنرمند ایسلندی، در استفاده از شمایل‌نگاری که مستقیماً به اصول سوسیالیسم یا کمونیسم اشاره می‌کردند، به گسترش ژانر رئالیسم سوسیالیستی پرداختند. شونبک که جمهوری دموکراتیک آلمان را ترک کرده و به آلمان غربی آمده بود[۱۷۵]، با به‌تصویرکشیدن نمادهایی از سوسیالیسم-کمونیسم جهانی[۱۷۶] و فرهنگ سوسیالیستی از روی عکس، دست به خلق یک مجموعه زد. شونبک در سالهای ۱۹۶۵–۱۹۶۶، با فرم‌های بلوک مانند آشنای خود، مایاکوفسکی[۱۷۷]، مائو زِدونگ (تصویر ۲۳)، سرباز گمنام ارتش سرخ، و سیکه‌ایروس را نقاشی کرد[۱۷۸]؛ یکی از نقاشی‌های او هوشی مین[۱۷۹] را نشان می‌دهد. این نقاشی‌ها بیشتر از بیان تجلیل، بر بیزاری غرب از نماد سوسیالیستی تأکید داشته، و بدین سان عمدتاً نمایاگر سوگیری ایدئولوژیک فرهنگ رسانه‌ای غربی هستند.[۱۸۰][۳۱] هنرمند ایسلندی، اِرو، به طرز گسترده ای، نظام‌های نشانه‌ای[۱۸۱] فرهنگ توده‌ای متضاد رواج داده شده جنگ سرد را به کار گرفت، از کلاژ (به منظور وحدت بخشی سفت و سخت) گرفته تا یک سطح نقاشی‌شده. او به جای استفاده از کولاژ کاغذ چسبانده[۱۸۲]، کلاژهای چیده شده را به صورت ترکیب‌بندی‌های به‌هم پیوسته روی بوم نقاشی کرد. برخی از این تصاویر، مانند تصاویر نقاش فرانسوی، برنارد رانسیلاک[۱۸۳]، اظهارات صریح ضد جنگی را بیان می‌کنند که با جنگ ویتنام مرتبطند. مجموعه نقاشی‌های « درون خانه‌های آمریکایی ۱۹۶۸» او، تصاویر تبلیغاتی جنگ چین را به درون خانه‌های استریل نگاه داشته شده آمریکایی (چنان که در تبلیغات ارائه می‌شوند)، می‌کشاند. کار بعدی او، « نیوجرسی» (۱۹۷۹-۱۹۸۰)، که بسط مجموعه « نقاشی‌های چینی ۱۹۷۴-۱۹۷۴» اوست، نیز به شکلی مشابه در استنکاف بصری شدیدی از مرزهای جنگ سرد، نماهای قابل تشخیص یا بازنمایی‌های رسانه‌های جمعی از شهرها و خطوط افق آمریکا را با تبلیغات مائوئیستی ادغام می‌کند. (تصویر ۲۴). در بکارگیری متأخرتر تکنیک اِرو، عکاس چینی-کانادایی زِنگ گوانگ چی[۱۸۴] در مجموعه سلف پرتره‌های عکاسی خود دست به خلق یک پرسونا[۱۸۵] می-زند، و در این عکس‌ها با کت و شلوار سنتی و بسیار شق و رق مائو، و اغلب با شاتر از راه دور دوربین در دست، در جلوی مجموعه‌ای از مقاصد گردشگری سراسر جهان، از جمله پاریس، نیویورک (تصویر ۲۵) و کوه راشمور[۱۸۶] ظاهر می‌شود. پرسونای زِنگ، از آنجا که از مواد تصویری[۱۸۷] آشنای عکاسی توریستی بهره می‌برد، نمادی نه چندان مهم یا حتی جانشین چین « سرخ» را به نمایش می‌گذارد، ولی در عین حال آن جا که در مقام نماینده سیاسی (خیالی) ملت چین ظاهر می‌شود، عجیب و غریب می‌نماید. تصاویر زِنگ کلیشه‌های جنگ سرد از چینی‌ها به‌عنوان دیگریِ[۱۸۸] (نژادی، سیاسی) را به نمایش می‌گذارد، در حالی که این عکس‌ها چنین مطرح می‌کنند که خود غرب (اروپا، ایالات متحده) می‌تواند برای چینی‌ها به دیگریِ عجیب و غریب یا فتیش‌شده[۱۸۹] بدل شود. از این رو، تصاویر زِنگ به طرز جالبی رابطه قدرت در مرکز فرهنگ جنگ سرد را معکوس می‌کند.

هنر پاپ آرت سوسیالیستی

افزون بر این، رئالیسم سوسیالیستی در خودِ اتحاد جماهیر شوروی نیز توسط هنرمندانی مانند اریک بولاتوف[۱۹۰]، و ویتالی کومار[۱۹۱] و الکساندر ملامید[۱۹۲]، به‌وسیله آنچه تیم اخیر « پاپ آرت سوسیالیستی»[۱۹۳] نامیده‌اند (و بوریس گرویس[۱۹۴]، منتقد و تاریخدان هنر از آن با عنوان « پسا-آرمانی باوری روسی»[۱۹۵] یاد می‌کند) به بوته نقد کشیده شد.[۳۲] برخی از این نقاشی‌ها به اندازه‌ای ضد و نقیض به نظر می‌رسند که به بیننده چنین القا می‌شود که در واقع، گویی آنها رئالیسم سوسیالیستی را تجلیل نموده یا آن را دنبال کرده‌اند -گفته می‌شود کومار و ملامید به مورد دوم اذعان داشته‌اند-. این گرایش رئالیسم سوسیالیستی روسیِ انتقادی، از برخی جهات هم‌سنگ آن چیزی است که «اوستالژی»[۱۹۶] یا نوستالژی زندگی روزمره آلمان شرقی کمونیستی خوانده می‌شود. دست کم یک فیلم بلند، یعنی 79 qm DDR (با عنوان انگلیسی « خداحافظ لنین!»[۱۹۷] (اثر ولفگانگ بکر[۱۹۸]، ۲۰۰۳))، نیز به این ژانر اختصاص یافته است. هرچند، برخلاف تصویر شاد و طنزآمیز فیلم از زندگی در آلمان شرقی، نوستالژی نهفته در این نقاشی‌های پاپ آرت سوسیالیستی، به‌ویژه نقاشی‌های بولاتوف، بسیار ضد و نقیض‌تر است. بولاتوف نقاشی‌های خود را به بررسی ساختگرایی شوروی اختصاص می‌دهد؛ او فرم‌ها و شمایل‌نگاری ساخت‌گرایانه (چنان که در تلفیق ترکیب بندی‌های هندسی پویا و ادغام متن و تصویر وی شاهد آنیم، و توسط الکساندر رودچنکو هم مثلاً اجرا شده بود) را با اشکال ایده‌آل‌شده بعدی رئالیسم سوسیالیستی درهم‌آمیزد. همانند مانُور اِرو میان مدیوم‌های کلاژ و نقاشی، بولاتوف نیز دست به تلفیق یک سطح نقاشی شده از تصاویر عکاسی شده، متون یا مناظر قدیمی و تکراریِ[۱۹۹] نقاشان یکشنبه[۲۰۰] می‌زند. در نقاشی *مراقب باشید* (۱۹۷۳) (تصویر ۲۶)، او عنوانِ نقاشی را در قالب متنی دوگانه و کوتاه نمایی شده[۲۰۱]، بر روی یک منظره روستایی کلیشه ای قرار می‌دهد. تاثیر [این اثر] به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد بولاتوف مانند رِنه مَگریت[۲۰۲]، در پیشگاه تماشاگر پرده از خیانت ایدئولوژیکی برمی‌دارد که می‌تواند حتی بر پیش پا افتاده‌ترین سطح رنگ‌آمیزی شده آمده باشد. « انقلاب- پرسترویکا» (۱۹۸۸) (تصویر ۲۷) به طرز درخشانی، موتوری که حتی تا اواخر سال ۱۹۸۸ به خلق ایده‌آل و تخیلی که اتحاد جماهیر شوروی بود ادامه داد را ترسیم می‌کند. این ترکیب‌بندی آغاز و پایان آن مفهوم را بطور موازی هم نشان می‌دهد: تصویر لنین در نقاشی با رنگسایه خاکستری[۲۰۳]-سرخ ، در کنار میخائیل گورباچف، در قاب دو واژه « انقلاب» و « پرسترویکا». بولاتوف دو مؤلفه بصری دیگرِ ضروری برای ساخت هویت شوروی را ارائه می‌کند: فرم‌های ساخت‌گرایانه، که آن‌ها را در اشکال هندسی قوی و در متن سیریلیک ادغام می‌کند، و نماد رهبر حزب به سبک فیگوراتیو. تصویر او از گورباچف از آنجایی که از یک منبع عکاسی کپی شده است، هم یک عنصر فوتورئالیستی را معرفی نموده و در پیش زمینه قرار می‌دهد، و هم ترکیب بندی تک رنگ -که می‌بایست قرمز باشد- را قطع می‌کند. این نقاشی، کل انگاشت انقلاب، مفهوم بنیادی اتحاد جماهیر شوروی و مارکسیسم-لنینیسم را بازنویسی می‌کند، که همانا منظور اقدام کنونی «تجدید ساختار»، دستور کار پرسترویکا، مجموعه‌ای از اصلاحاتِ رهبر حزب دیگر است. به نظر می‌رسد این نقاشی تمرکز خود را از کلیشه‌های بصری آسان و حتی موزه‌ایِ[۲۰۴] خلق شوروی، به زمان نه چندان معیّن حال معطوف می‌کند. بولاتوف نمی‌دانست که اتحاد جماهیر شوروی وارد آخرین سال‌های حیات خود می‌شود؛ اما با بیان اینکه انقلابی که آن را پدید آورده، تبدیل به یک مفهوم تاریخی شده است، به صورت بصری به امکان یک تغییر بزرگ اشاره می‌کند.

یادداشت‌ها نویسنده

۱. نک.

Andrei Aleksandrovich Zhdanov, Essays on Literature, Philosophy, and Music (New York, NY: International Publishers, 1950).

۲. نک.

Ulrich Krempel, ed., Alexander Deineka, Malerei, Graphik, Plakat [exh. cat.] (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1982)

و

Toby Clark, Art and Propaganda in the Twentieth Century (London: Calmann and King Ltd., 1997), pp. 91–3.

۳. درباره این تغییر، نک.

Francis Frascina, "Introduction," in Pollock and After: The Critical Debate, ed. Francis Frascina (London and New York, NY: Routledge, 2000), pp. 113–29

و

Nancy Jachec, The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940–1960 (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

۴. نک.

Serge Guilbaut, "Postwar painting games: the rough and the slick," in Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964, ed. Serge Guilbaut (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 30–84.

۵. درباره رابطه پیچیده پیکاسو با حزب کمونیست فرانسه، نک.

Sarah Wilson, "'La beauté révolutionnaire'? Réalisme socialiste and French painting 1935–1954," Oxford Art Journal iii/2 (October 1980), pp. 61–9, and Gertje Utley, Picasso: The Communist Years (New Haven, CT: Yale University Press, 2000).

۶. همچنین نک.

Francis Frascina, "The politics of representation," in Modernism in Dispute: Art since the Forties, ed. Paul Wood (New Haven, CT: Yale University Press, 1993), pp. 77–169.

۷. همان، ص ۱۳۷.

۸. نک.

Renato Guttuso, Guttuso [exh. cat.] (London: Whitechapel Art Gallery, 1996)

و

James Hyman, The Third Way: Renato Guttuso and Realism in Europe (London: James Hyman Gallery, 2003).

قابل دسترسی در:

http://www.jameshymangallery.com/pages/publication/509.html(accessed February 6, 2013).

9.Alberto Moravia, Man as an End: A Defense of Humanism, trans. Bernard Wall (New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1965), p. 243.

۱۰. نک.

Gertje Utley, Picasso: The Communist Years (New Haven, CT: Yale University Press, 2000), pp. 101–16.

۱۱. همانگونه که در (همان، ص ۲۰۸ به بعد) آمده است

۱۲. نک.

Frascina, "Introduction." As of a few years ago, the FBI files on Picasso were available free of charge via the agency's "Electronic Reading Room" at http://foia.fbi.gov/room.htm.

در زمان نگارش متن، اسناد اسکن شده از وب سایت حذف شده است و خواننده باید نسخه‌های آن را خریداری کند. یک وب سایت انتفاعی نیز یک سی دی حاوی اسناد فایل پیکاسو FBI را به قیمت حدود ۱۰ دلار به شما می‌فروشد.

۱۳. همان

۱۴. نک.

Alfred H. Barr, Jr., "Is modern art communistic?," New York Times (December 14, 1952)

و

Joseph A. Barry, "The two Picassos: politician and painter," New York Times Magazine (May 6, 1951).

۱۵.

Frascina, "Politics of representation," p. 141.

۱۶.

Gabriele Mucchi, "Leninfriedenspreis für Picasso: Ein Gruss Gabriele Mucchis an Pablo Picasso," Bildende Kunst 8 (1962), p. 409.

۱۷.

Clement Greenberg, "Picasso at seventy-five," rpt. in Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance 1957–1969, ed. John O'Brian (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986), p. 30.

۱۸. نک.

Hans F. Secker, Diego Rivera (Dresden: Verlag der Kunst, 1957).

۱۹. نک.

Elisabeth Malkin, "Rivera, Fridamania's other half, gets his due," New York Times (December 25, 2007).

۲۰. یک کاتالوگ عالی و مفصل همراه نمایشگاه منتشر شد:

Okwui Enwezor, ed., The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994 [exh. cat.] (New York, NY: Prestel, 2001).

۲۱. درباره هنر آنگولایی در دوران جنگ سرد نک.

Delinda J. Collier, Art in a State of Emergency: Figuring Angolan Nationalism, 1953–2007 [Ph.D. dissertation, Emory University, 2010].

۲۲. نک.

Irving Sandler, The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism (New York, NY: Harper and Row, 1976).

۲۳. نک.

Jachec, Philosophy and Politics, pp. 1–16.

۲۴. همان، ص ۱۸۴ به بعد

۲۵.

B. Alan Bowness, "The American invasion and the British response," Studio International clxxiii/890 (June 1967), pp. 285–93.

۲۶. درباره استقبال از اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی در آلمان غربی، نک.

see Kurt Winkler, "II. Documenta '59, Kunst nach 1945," in Stationen der Moderne [exh. cat.], ed. Berlinische Galerie (Berlin: Berlinische Galerie, 1988), pp. 429–30,

و

Michael Nungesser, "Flammenwerfer der Kunst und tanzender Derwisch. David Alfaro Siqueiros und Jackson Pollock, ihre unterschiedliche Rezeption in Deutschland, Ost und West," in Jürgen Harten et al., Siqueiros/Pollock Pollock/Siqueiros [exh. cat.] (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle and DuMont, 1995), pp. 83–100.

۲۷. این گزاره از عنوان کتاب سرژ گیلبوت با مشخص زیر برداشته است، که گزارشی درباره تغییر بازار هنر بین الملل پس از جنگ و پیامدهای ایدئولوژیک آن برای مدرنیسم بصری است:

Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985)

۲۸. جاچک این تغییر را در این فصل از کتاب خود توضیح داده است:

"A new radicalism and the counter-enlightenment." See Jachec, Philosophy and Politics, pp. 105–56.

۲۹. نک. همان، فصلِ با عنوان

"The discrediting of collectivist ideology," in ibid., pp. 17–61.

۳۰. نک. همان، از ص ۲۱۹ به بعد

۳۱. درباره جنبه‌های جنگ سرد آثار ایمندرف و شونبک، نک.

Claudia Mesch, "Bonjour Monsieur Courbet: realist painting and the defector dialectic," in Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys (London: I.B.Tauris, 2009), pp. 104–61.

۳۲. نک. شماری از کتاب‌های گرویس، از جمله

The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).29 Waspie corset

پی‌نوشت مترجم:

2 Manipulation

3 Andrei Zhdanov (14 Feb 1896 – 31 Aug 1948)

استاد سابق الهیات، ایدئولوگ فرهنگی، از رهبران حزب کمونیست، و تبلیغاتچی ارشد اتحاد جماهیر شوروی، که جانشین بالقوه استالین به حساب می‌آمد، ولی پیش از او درگذشت.

4 notion

5 Aleksandr Deyneka (Алекса́ндр Дейне́ка) (May 20, 1899 – Jun 12, 1969)

6 "October" group

گروهی متشکل از هنرمندان ساختگرا که از ۱۹۲۸-۱۹۳۲ در اتحاد جماهیر شوروی فعالیت می‌کردند.

7 Vkhutemas (Вхутемас)

در حقیقت سرنام « استودیوهای عالی هنری و فنی» (Higher Art and Technical Studios)

8 constructivism

۹ این تابلو را در انگلیسی همچنین به صورت The relay race on the ring B نیز ترجمه کرده‌اند. Ring B یا Garden Ring، خیابانی گرد پیرامون مرکز مسکو است. Relay baton نیز در حقیقت گونه ای از دوی امدادی است که با چوبی در دست انجام می‌شود و بازیکن بعدی با گرفتن چوب از بازیکن قبلی مسابقه را ادامه می‌دهد.

10 Donets (Донец)

11 German Democratic Republic (GDR)

12 old-fashioned

13 Antiquated

14 French Communist Party (PCF)

حزب کمونیست فرانسه که در ۱۹۲۰ برقرار شد، و تا امروز در سپهر سیاسی این کشور حضور دارد.

15 Partito Comunista Italiano (PCI)

حزب کمونیست ایتالیا که در ۱۹۲۱ برقرار و در ۱۹۹۱ برچیده شد.

16 Communist Party of the United States of America (CPUSA)

حزب کمونیست ایالات متحده که در ۱۹۱۹ شد، و تا امروز کم‌وبیش در سپهر سیاسی این کشور حضور دارد.

17 Partido Comunista Mexicano (PCM)

حزب کمونیست مکزیک که در ۱۹۱۷ برقرار و در ۱۹۸۱ برچیده شد.

18 Marshall Plan

طرح مارشال، که به « برنامه بازسازی اروپا» (ERP) نیز مشهور است، همانگونه که از نام آن برمی‌آید ابتکار عمل ایالات متحده در ۱۹۴۸ برای اختصاص کمک‌هایی برای بازسازی مناطق جنگ زده، برداشتن موانع تجارت، مدرن کردن صنعت و پیشگیری از گسترش کمونیسم بود.

19 The French Fourth Republic (Quatrième république française)

در اطلاق به حکومت فرانسه از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۸ که در پی پذیرش قانون اساسی جدید این جمهوری در اکتبر ۱۹۴۶ در فرانسه ایجاد شد. این جمهوری در حقیقت بازسازی جمهوری سوم بود، و از مهمترین رخدادهای آن رشد اقتصادی، و در فاز آخر آن، استعمار زدایی بود.

20 opposition

21 recasting

22 intellectual realignment

23 Georg Lukács (György Lukács) (13 Apr 1885 – 4 Jun 1971)

فیلسوف مارکسیست، منتقد، تاریخدان ادبی و زیبایی‌شناس مجاری؛ از پایه گذاران مارکسیسم غربی، که راه جدایی از مارکسیسم اتحاد جماهیر شوروی را در پیش گرفت.

24 Ernst Fischer (3 Jul 1899 – 31 Jul 1972)

روزنامه نگار، نویسنده و سیاستمدار اتریشی.

25 artist-exiles

26 Leon Trotsky (7 Nov 1879 – 21 Aug 1940)

انقلابی، سیاستمدار و نظریه پرداز سیاسی اوکراینی-روسی که به عنوان یک مارکسیست، گونه ای از مارکسیسم را توسعه داد که به « تروتسکیسم» معروف است.

27 Partisan Review (PR)

مجله ای مرتبط با ادبیات، سیاست و تفسیر فرهنگی که از ۱۹۳۴ توسط حزب کمونیست ایالات متحده در نیویورک چاپ می‌شد. صرفنظر از یک وقفه کوتاه، انتشار این مجله تا ۲۰۰۳ ادامه یافت.

28 Dyn

نام مجله سَرنام گزاره ای یونانی بود، در معنای « آنچه شدنی ست» که تنها شش شماره آن در فاصله سال‌های ۱۹۴۲-۱۹۴۴ انتشار یافت.

29 Wolfgang Paalen (22 Jul 1905 - 24 Sep 1959)

30 Alfred Otto Wolfgang Schulze (27 May 1913 – 1 Sep 1951)

Wols در حقیقت نام مستعار هنری بود که شولتزه برای خود برگزیده بود. وی علیرغم آلمانی بودن عمدتاً در فرانسه فعالیت می‌کرد.

31 Alberto Giacometti (10 Oct 1901 – 11 Jan 1966)

پیکرتراش، نقاش، طراح و چاپگر سوییسی.

32 Serge Guilbaut (1943 -)

33 humble

34 Pierre Soulages (24 Dec 1919 -)

نقاش، حکاک و پیکرتراش فرانسوی.

35 Jean Dubuffet (31 July 1901 – 12 May 1985)

نقاش و پیکرتراش فرانسوی، که در رویکرد ایده‌آلیستی اش به زیبایی شناسی، به جای معیارهای سنتی زیبایی، رهیافتی را دنبال می‌کرد که از دید او رویکردی اصیل‌تر و انسان گرایانه‌تر در تصویرسازی بود.

36 Pravda (Правда)

روزنامه رسمی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی (در معنای تحت اللفظی « راستی») که در ۱۹۱۲ تاسیس شد، و با ۱۱ میلیون نسخه، از مهمترین روزنامه‌های آن کشور به شمار می‌رفت.

37 recognizable forms

38 decadent

39 "Les Lettres françaises"

مجله ای فرانسوی که در ۱۹۴۱ انتشار آن آغاز شد، در آغاز روزنامه مخفی نهضت مقاومت فرانسه در مناطق اشغال‌شده توسط نازی‌ها بود،

ولی پس از آزادی فرانسه و با مدیریت لویی آراگون از سوی دولت شوروی تامین مالی می‌شد.

40 Fernand Léger (4 Feb 1881 – 17 Aug 1955)
نقاش، پیکرتراش و فیلمساز فرانسوی، که سبک کوبیستی ویژه سال‌های نخستین وی (توبیسم)، به‌تدریج به سبکی فیگوراتیوتر تبدیل شد.

41 the art de parti (L'Art de parti)

42 naïve

43 André Fougeron (1 Oct 1913 - 10 Sep 1998)

44 Édouard Pignon (12 Feb 1905 - 14 may 1993)
نقاش فرانسویِ « مکتب پاریس» جدید.

45 Boris Taslitzky (30 Sep 1911 – 9 Dec 2005)
نقاش فرانسوی همداستان با جریان چپ، که بیشتر به خاطر تصاویر فیگوراتیو خود از برخی موقعیت‌های سخت تاریخ سده بیستم شناخته-شده است.

46 Louis Aragon (3 Oct 1897 – 24 Dec 1982)
شاعر فرانسوی و از سخنگویان برجسته جنبش سوررئالیسم در فرانسه. گفتنی است آراگون در سخنرانی خود در سیزدهمین کنگره حزب کمونیست فرانسه، در ۸ ژوئن ۱۹۵۴ برای ورود به کمیته مرکزی حزب، تاکید می‌کند « هنر حزبی نمی‌تواند یک هنر تقلیل‌یافته باشد، بلکه باید در سطح رسالت عالی باشد» که خودش است. در اینجا نوک تیز پیکان نقد او، فوژورن است که از این تاریخ از نشریات حزبی حذف‌شده و به عنصری نامطلوب بدل می‌شود.

47 Julius Rosenberg and Ethel Rosenberg (Executed in June 19, 1953)
زن و شوهر امریکایی یهودی کمونیست، که به جرم جاسوسی اتمی برای شوروی در امریکا محاکمه‌شده و بعنوان نخستین شهروندان امریکایی روی صندلی الکتریکی اعدام نشستند. سرعت و حکم دادگاه، و نبود مدارک کافی در اثبات گناهکاری روزنبرگ‌ها از موضوعات داغ آن روزهای امریکا و جهان (و از موارد انتقادات تند گروه‌های چپگرا و همچنین منتقدان و مخالفان امریکا) بود. بسیاری باور داشتند این دو بی‌گناه بودند و با اتهامی نمایشی اعدام‌شده‌اند. گفتنی است مدارک تازه منتشرشده، اثبات جاسوسی ژولیوس است، در صورتی که اِتِن تنها از کلیت موضوع آگاه بوده است و کوشش‌هایی برای عفو وی توسط فرزندان این دو صورت گرفته است.
۴۸ گشایش سالن در ۴ نوامبر آن سال بوده است.

49 Willi Sitte (28 Feb 1921 – 8 Jun 2013)
نقاش آلمانی که برای مدت زمان طولانی رئیس انجمن هنرمندان تجسمی آلمان شرقی بود.

50 Renato Guttuso (26 Dec 1911 – 18 Jan 1987)
نقاش، تصویرگر کتاب و سیاستمدار ایتالیایی.

51 Gabriele Mucchi (25 Jun 1899 - 10 May 2002)
نقاش ایتالیایی.

52 Emilio Vedova (9 Aug 1919 – 25 Oct 2006)

53 “Fronte Nuovo delle Arti” (New Arts Front)

54 Papier collé
تکنیکی که نخستین بار توسط ژرژ براک بکار گرفته شد و او و پیکاسو از آن در کارهای کوبیستی خود استفاده کردند.

55 corresponding member

56 Akademie der Künste

57 Kunsthochschule

58 Weissensee

59 Zhdanovism (ждановизм/ ждановщина)

60 John Berger (5 Nov 1926 – 2 Jan 2017)
منتقد هنری، نقاش، شاعر و رمان نویس انگلیسی.

61 Wolfgang Martini

62 Lothar Lang (20 Mar 1928 - 20 Jul 2013)
تاریخدان هنر.

63 the Iron Curtain
مرزی سیاسی بود که با پایان جنگ جهانی دوم در ۱۹۴۵ تا فروپاشی شوروی در ۱۹۹۱ اروپا را به دو نیمه تقسیم کرد بود، و تاکید آن بر تلاش شوروی برای بازداشتن کشورهای اقماری خود از مراوده آزاد با غرب و متحدانش بود.

64 Alberto Moravia (28 Nov 1907 – 26 Sep 1990)
رمان نویس و روزنامه نگار ایتالیایی، که رمان‌های او به موضوعات مسائل جنسی مدرن، بیگانگی اجتماعی و اگزیستانسیالیسم می‌پردازد.

65 Paul Éluard (14 Dec 1895 – 18 Nov 1952)
شاعر فرانسوی و از بنیان گزاران سوررئالیسم.

66 Diego Rivera (8 Dec 1886 – 24 Nov 1957)
نقاش مکزیکی چپگرا که نقاشی‌های دیواری او به ایجاد جنبش نقاشی دیواری در هنر مکزیک و هنر بین المللی کمک بسیار کرد.

67 “peace movement”
« کمیته صلح شوروی» (The Soviet Peace Committee) در آگوست ۱۹۴۹ بنیاد نهاده‌شده که بخشی از سازمان « شورای جهانی صلح» (the World Peace Council) بود.

68 artist per se

69 The Museum of Modern Art (MoMA)

۷۰ این مجموعه که به صورت دو صفحه پشت رو، شامل ۱۸ تصویر در شبکه‌های ۳×۳، و یک نثر مسجع از پیکاسو است، در فاصله ۸ ژانویه ۱۹۳۷ تا ۷ ژوئن همان سال خلق شد، و نخستین اثر آشکارا سیاسی پیکاسو به شمار می‌رود.

71 New Masses
مجله چپ مارکسیستی مرتبط با حرب کمونیست ایالات متحده امریکا که از ۱۹۲۶ تا ۱۹۴۸ منتشر می‌شد.

72 Art Digest
ماهنامه مشهور هنرهای زیبا که از ۱۹۲۶ تا ۱۹۹۲ در امریکا منتشر می‌شد و از ۱۹۶۱ نام آن به « مجله هنرها» (Arts Magazine) تغییر یافت.

73 Alfred H. Barr Jr. (28 Jan 1902 – 15 Aug 1981)
تاریخدان هنر و نخستین مدیر موزه هنرهای مدرن نیویورک، و از شاخص ترین چهره‌ها در ایجاد و رشد محبوبیت هنرهای مدرن.

74 George A. Dondero (16 Dec 1883 – 29 Jan 1968)

75 crackpots

76 Rockwell Kent (21 Jun 1882 – 13 Mar 1971)
نقاش، چاپگر، تصویرگر، نویسنده، ملوان، ماجراجوی آمریکایی.

77 populism

78 Joseph Stalin (18 Dec 1878 – 5 Mar 1953)
انقلابی گرجی و رهبر شوروی از ۱۹۲۲ تا زمان مرگ.

79 Joseph A. Barry (1918 - 20 Mar 1994)

80 "Blum-Byrnes agreement"
مجموعه‌ای قراردادهای تجاری فرانسوی-آمریکایی، که در ۲۸ مه ۱۹۴۶ توسط وزیر امور خارجه ایالات متحده و نمایندگان دولت فرانسه امضا شد.

81 Salon de Mai

82 Samuel Kootz Gallery
گالری دلّال معروف هنری، ساموئل کوتز (Samuel M. Kootz) (23 Aug 1898 – 7 Aug 1982) که برگزارکننده نخستین نمایشگاه پیکاسو در امریکا در ۱۹۴۷ و همچنین از نخستین حامیان هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی بود.

83 Francisco José de Goya y Lucientes (30 March 1746 – 16 April 1828)
نقاش و چاپگر رمانتیک اسپانیایی، که مهمترین هنرمند اسپانیایی اواخر سده ۱۸ و اوایل سده ۱۹ بشمار می‌رود.

84 Édouard Manet (23 January 1832 – 30 April 1883)
نقاش مدرنیست فرانسوی، از نخستین هنرمندانی سده نوزدهم که زندگی مدرن را نقاشی کرد، و نقشی اساسی در گذار از رئالیسم به امپرسیونیسم داشت.

85 "hot" Cold War
اصطلاح « جنگ سرد»، در حقیقت به معنای شرایطی است که علیرغم وجود رقابت تسلیحاتی و فعالیت‌های اقتصادی، سیاسی و جاسوسی، درگیری‌های نظامی رو در رو میان دو قطب این جنگ وجود ندارد. بکار رفتن اصطلاح « جنگ سرد « گرم»» به شرایطِ بروز جنگ‌هایی چون جنگ کره اشاره دارد.

86 Bildende Kunst
مجله هنری بود که با موضوع هنرهای زیبا، هنرها و پیشه‌ها و طراحی صنعتی از ۱۹۴۷ تا ۱۹۹۱ (اتحاد دوباره دو آلمان) منتشر می‌شد.

87 Museo Reina Sofía

88 Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

89 Mao Zedong (26 Dec 1893 – 9 Sep 1976)
انقلابی کمونیست چینی و بنیانگزار جمهوری خلق چین در ۱۹۴۹ که تا زمان مرگ، این مقام را حفظ کرد.

90 Jacobo Árbenz Guzmán (14 Sep 1913 – 27 Jan 1971)
افسر نظامی و سیاستمدار گواتمالایی، بیست و پنجمین رئیس جمهور و دومین رئیس جمهور بطور دموکراتیک برگزیده‌شده گواتمالا در ۱۹۵۱ که توسط کودتای ایالات متحده برکنار و تبعید شد.

91 John Foster Dulles (25 Feb 1888 – 24 May 1959)
دیپلمات، وکیل و سیاستمدار جمهوری خواه امریکایی، و وزیر امور خارجه ایالات متحده در دولت آیزنهاور.

92 Dwight David Eisenhower (14 Oct 1890 – 28 Mar 1969)
ژنرال و دولتمرد امریکایی، و سی و چهارمین رییس جمهور ایالات متحده از ۱۹۵۳-۱۹۶۱. وی همچنین سال پیش از کودتای گواتمالا، دستور کودتای موفقی علیه دولت مصدق در ایران را داده بود.

۹۳ گفتنی است این نقاشی نیز که برای مدت‌ها گم‌شده پنداشته می‌شد در سال ۲۰۰۶ به صورت لوله‌شده در یکی از انبارهای موزه هنرهای زیبای پوشکین مسکو پیدا شد. این اثر پس از نمایش در نمایشگاه کاخ هنرهای زیبای مکزیکوسیتی و نمایشگاهی در شهر گواتمالاسیتی در سال ۲۰۰۷ به مسکو برگردانده شد.

94 United Fruit
نام این شرکت بعدها به « برندهای بین المللی چیکیتا» (Chiquita Brands International) تغییر پیدا کرد، که برای ایرانیان نامی آشناست.

95 fusing

96 Mesoamerican
ناحیه تاریخی-فرهنگی شاملل جنوب آمریکای شمالی و بخش‌های عمده آمریکای مرکزی، تقریباً در برگیرنده بخش‌های مرکزی و جنوبی مکزیک، و کشورهای بلیز، گواتمالا، السالوادور، و بخش‌هایی از هندوراس، نیکاراگوئه و کاستاریکای امروزی

97 Radio Corporation of America (RCA)/Rockefeller Center

98 José Vasconcelos (28 Feb 1882 – 30 Jun 1959)
نویسنده، فیلسوف و سیاستمدار مکزیکی، « رهبر فرهنگی» انقلاب مکزیک، و از موثرترین و بحث برانگیزترین شخصیت-ها در توسعه مکزیک مدرن.

99 Lázaro Cárdenas (21 May 1895 – 19 Oct 1970)
رئیس جمهور مکزیک از ۱۹۳۴-۱۹۴۰، و ملی کننده صنعت نفت مکزیک در ۱۹۳۸.

100 KGB
سرنام گزاره روسی به معنای « کمیته امنیت کشور» (Committee for State Security)، و در حقیقت سازمان امنیتی اصلی اتحاد جماهیر شوروی از ۱۹۵۴-۱۹۹۱.

101 David Siqueiros (29 Dec 1896 - 6 Jan 1974)
نقاش رئالیست اجتماعی مکزیکی، که بیش از همه برای دیوارنگاره‌های بزرگ اندازه خود با آخرین تکنیک‌ها، مواد و مصالح شناخته‌شده است.
۱۰۲ او به عنوان یک طرفدار استالین در می ۱۹۴۰ در اقدامی ناموفق کوشید تروتسکی را ترور کند.
۱۰۳ پر آشکار است که در اینجا آمریکا بکار رفته در عبارت، امریکای لاتین است، و نه ایالات متحده امریکا.

104 Ernesto Che Guevara (14 Jun 1928 – 9 Oct 1967)
پزشک، نویسنده و انقلابی مارکسیست آرژانتینی که بخاطر نقش داشتن در انقلاب کوبا مشهور است. وی پس از آن در جریان تلاش برای ایجاد انقلاب در بولیوی، توسط نیروهای این کشور دستگیر و بلافاصله تیرباران شد.

105 The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994

106 Okwui Enwezor (23 Oct 1963 – 15 Mar 2019)
نمایشگاه‌گردان، منتقد هنری، شاعر و مدرس نیجریایی، متخصص تاریخ هنر.

107 Patrice Lumumba (2 Jul 1925 – 17 Jan 1961)
سیاستمدار و رهبر استقلال کنگو و نخستین نخست وزیر جمهوری دموکراتیک کنگو که سرانجام در پی کودتا، دستگیر شده و به قتل رسید.

۱08 Mouvement National Congolais (MNC)

۱۰۹ اُکیتو (Joseph Okito (5 Feb 1910 – 17 Jan 1961)، سیاستمدار کنگویی، معاون دوم سنا و از متحدان لوموبا؛ و مپولو (Maurice Mpolo (12 Sep 1928 – 17 Jan 1961)، سیاستمدار کنگویی و وزیر جوانان و ورزش این کشور بودند.

۱10 Tshibumba Kanda Matulu (TKM) (1947– c.1981)

نقاش و هنرمند کنگویی سبک موسوم به « پاپ آرت آفریقایی» و روایتگر تاریخ کنگو که در ۱۹۸۱ ناپدید شد؛ احتمال می‌رود وی در جریان شورش‌های این سال به قتل رسیده باشد.

۱11 “History of Zaire” (1973–4)

112 Bob Denard (7 Apr 1929 – 13 Oct 2007)

سرباز و مزدور فرانسوی.

۱۱۳ موضوع این سخنرانی به روز استقلال کنگو برمی‌گردد که در جریان این مراسم، بودوئن (King Baudouin of Belgium) شاه بلژیک در سخنرانی خود، با نادیده گرفتن جنایات دوران استعمار، به تجلیل از دستاوردها و پیشرفت‌های این دوران، و نبوغ شاه لئوپولد دوم (Leopold II of Belgium) پرداخت. در پی این سخنرانی، لومومبا که از پیش ترتیبی برای سخنرانی وی اتخاذ نشده بود در سخنرانی آتشین و فی البداهه خود بر برده‌داری پیشین و جنگ استقلال کنگو انگشت گذاشت. این سخنرانی ترس شدید رسانه‌های غرب را در پی داشت.

۱14 Luc Tuymans (14 June 1958 -)

هنرمند تجسمی بلژیکی.

۱15 Agostinho Neto (17 Sep 1922 – 10 Sep 1979)

سیاستمدار و شاعر آنگولایی، که پس از آزادی آنگولا از پرتغال، در ۱۹۷۵ نخستین رییس جمهور این کشور شد ولی تنها چهار سال بعد در اثر بیماری درگذشت.

116 Popular Movement for the Liberation of Angola (MPLA)

گروه استقلال طلب چپگرا که در جنگ‌های استقلال آنگولا با ارتش پرتغال می‌جنگید.

۱17 Delinda Collier

۱18 abstract expressionism (Ab Ex)

۱۹۱ برای نمونه ای از این دست پژوهش‌ها، درباره هنر سیاسی‌شده غرب و شخص جکسون پالک، نک.

Saunders, Frances Stonor (2000), “The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters”, New York: The New Press

و

Franscina, Francis (ed.) (2000), “Pollock and After: The Critical Debate”, London; New York: Routledge

۱20 Irving Sandler (22 Jul 1925 – 2 Jun 2018)

منتقد هنری، تاریخدان هنر و مدرس هنر امریکایی.

۱21 “history of abstract expressionism” (1976)

۱22 Nancy Jachec

۱23 Joseph McCarthy (14 Nov 1908 – 2 May 1957)

سیاستمدار، سناتور جمهوری خواه و دادستان امریکایی که پس از ۱۹۵۰، به شاخص ترین چهره در ترساندن مردم از خطر براندازی دولت توسط کمونیست‌ها تبدیل شد.

۱24 new radicalism

۱25 the “third way”

۱26 The United States Information Agency (USIA)

آژانسی در ایالات متحده که از ۱۹۵۳ تا ۱۹۹۹ که انتقال وظایف آن به نهاد تازه تاسیس «شورای حکام اجرا» (Broadcasting Board of Governors) انتقال یافت، مسئول « دیپلماسی عمومی» بود.

۱27 International Council (IC)

۱28 Nelson Rockefeller (8 Jul 1908 – 26 Jan 1979)

تاجر و سیاستمدار مشهور امریکایی که حتی به معاونت ریاست جمهوری ایالات متحده نیز رسید.

۱29 “International Program”

۱30 American high art

۱31 “Twelve Modern American Painters and Sculptors” (1953)

۱32 Jackson Pollock (28 Jan 1912 – 11 Aug 1956)

نقاش امریکایی و از مهمترین چهره‌های جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی.

۱33 Tate Gallery Modern Art

۱34 “The New American Painting”

۱35 " Jackson Pollock 1912-1956"

۱36 Europeanized

۱37 Werner Haftmann (28 Apr 1912 - 28 Jul 1999)

تاریخدان هنر و به باور برخی بزرگترین تاریخدان هنر پس از جنگ.

۱38 “Documenta”

ایده و نام این نمایشگاه‌ها از ابتکارات « آرنولد بُد» (Arnold Bode) (۲۳ Dec 1900 – 3 Oct 1977)، معمار، نقاش، طراح و نمایشگاه-گردان آلمانی بود، که می‌خواست (بطور اخص در نخستین دُکومنتا در ۱۹۵۵) هنر مدرن را برای عموم آلمانی‌ها به نمایش گذارد، منظوری که که در دوران نازی‌ها به دلیل مخالفت آنها با هنر مدرن ممکن نبود.

۱39 Kassel

۱40 gestural abstraction

۱۴۱ این دومین نمایشگاه دکومنتای برگزار شده است که هفتمن در کنار بُد بعنوان نمایشگاه‌گردان حضور می‌یابد.

۱42 Willi Baumeister (22 Jan 1889 – 31 Aug 1955)

نقاش، طراح صحنه، استاد هنر و تایپوگراف آلمانی.

۱43 Nicolas de Staël (5 Jan 1914 – 16 Mar 1955)

نقاش فرانسوی-روسی، که بخاطر استفاده اش از impasto ضخیم و نقاشی لنداسکیپ بشدت انتزاعی مشهور است.

۱44 Helen Frankenthaler (12 Dec 1928 – 27 Dec 2011)

نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی امریکایی.

۱45 Robert Motherwell (24 Jan 1915 – 16 Jul 1991)

نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی، چاپگر و سردبیر امریکایی.

۱46 Mark Rothko (25 Sep 1903 – 25 Feb 1970)
نقاش انتزاعی امریکایی.
۱47 Clyfford Still (30 Nov 1904 – 23 Jun 1980)
نقاش آلمانی و از چهره‌های پیشروی نخستین نسل اکسپرسیونیست-های انتزاعی.
۱48 Willem de Kooning (24 Apr 1904 – 19 Mar 1997)
نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی هلندی-امریکایی.
۱49 Philip Guston (27 Jun 1913 – 7 Jun 1980)
نقاش، چاپگر، دیوارنگار و طراح کانادایی-آمریکایی.
۱50 Porter A. McCray (28 May 1908 - 1 Dec 2000)
مدیر هنری امریکایی موزه هنرهای مدرن نیویورک.
۱51 gestural abstract painting
۱۵۲ تمامی اعضای این مکتب که در متن به آنها اشاره‌شده است یهودی یا یهودی الاصل بودند که در پی به قدرت رسیدن نازی‌ها در ۱۹۳۳ در فاصله این سال تا سال بعد، از آلمان گریخته، به ایالات متحده رفتند.
۱53 Leo Löwenthal (3 Nov 1900 – 21 Jan 1993)
جامعه شناس و فیلسوف آلمانی.
۱54 Herbert Marcuse (19 Jul 1898 – 29 Jul 1979)
فیلسوف، جامعه شناسی و نظریه پرداز سیاسی آلمانی.
۱55 Erich Seligmann Fromm (23 Mar 1900 – 18 Mar 1980)
روانشناس، روانکاو، جامعه شناس، فیلسوف انسان گرا و سوسیالیست دموکرات آلمانی
۱56 Theodor Adorno (11 Sep 1903 – 6 Aug 1969)
فیلسوف، جامعه شناس، روانشناس، موسیقی شناس، و آهنگساز آلمانی
۱57 Hannah Arendt (14 Oct 1906 – 4 Dec 1975)
فیلسوف سیاسی، نویسنده آلمانی و از تاثیرگذارترین نظریه پردازان سیاسی سده‌های بیستم.
۱58 Walter Benjamin (15 Jul 1892 – 26 Sep 1940)
فیلسوف، منتقد فرهنگی و مقاله‌نویس آلمانی؛ او و آرنت نیز هر دو یهودی بودند، که در گریز از نازی‌ها در ۱۹۴۰، خود را به شهر پورت-بو، در مرز فرانسه و اسپانیا رساندند؛ بنیامین در همین جا دست به خودکشی زد، و باقی همراهان وی، روز بعد (به گفته ای به دلیل شوک مقامات اسپانیا از مرگ وی) جواز گذر به اسپانیا را یافتند.
۱۵۹ بیشتر این اندیشمندان در دانشگاه کلمبیا گرد آمدند.
۱60 Barnett Newman (29 Jan 1905 – 4 Jul 1970)
نقاش آمریکایی و از برجسته ترین نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی میدانرنگ.
161 engaged art
162 “National Exhibition”
163 “American Vanguard Painting”
164 dissent
165 stylistic
166 period style
167 Jörg Immendorff (14 Jun 1945 – 28 May 2007)
نقاش، پیکره ساز، طراح صحنه و استاد دانشگاه آلمانی.
۱68 Sigmar Polke (13 Feb 1941 – 10 Jun 2010)
نقاش و عکاس آلمانی.
۱69 Wolf Vostell (14 Oct 1932 – 3 Apr 1998)
نقاش، پیکره سازی آلمانی، یکی از نخستین بکارگیرندگان ویدیو آرت، و هنر اینستالیشن و پیشگام فلوکسوس و رخداد (Happening) دانسته می‌شود.
۱70 Joseph Beuys (2 May 1921 – 23 Jan 1986)
هنرمند، معلم هنر و هنرمند اجرا و نظریه پرداز هنر آلمانی، کارهای وی بازتاب مفاهیم انسانی، اجتماعی و انسان شناسانه است.
۱71 Klaus Staeck (28 Feb 1938 -)
وکیل و ناشر آلمانی، که بیشتر برای کارهای طراحی گرافیک سیاسی اش شناخته‌شده است.
۱72 Blinky Palermo (2 Jun 1943 – 18 Feb 1977)
نقاش انتزاعی آلمانی.
۱73 Eugen Schönebeck (1936 -)
نقاش آلمانی.
174 Erró (1932 -)
با نام اصلی Guðmundur Guðmundsson، هنرمند تجسمی و نقاش ایسلندی، که برای کلاژهای پاپ آرتی که از تبلیغات و کتاب‌های کمیک نقاشی کرده است شهرت دارد.
۱۷۵ دلیل این مهاجرت او در ۱۹۵۴ (۷ سال پیش از ایجاد دیوار برلین) را ضدیت شونبک با استالین نوشته اند.
۱76 Comintern (Communist International)
در اصل نوشته واژه « کمینترن» آمده است که در اصل سازمانی جهانی حامی کمونیسم جهانی، دربرگیرنده احزاب کمونیستی جهان از ۱۹۱۹ بود. این سازمان در ۱۹۴۳ به نشانه دوستی استالین با متحدان غربی وی در نبرد با آلمان نازی منحل شد.
۱77 Vladimir Mayakovsky (19 Jul 1893 – 14 Apr 1930)
شاعر، نمایشنامه نویس، هنرمند و بازیگر روسی.
۱۷۸ این مجموعه که برخی بدان نام « قهرمانان شرق» (Heroes of te East) داده‌اند، از جمله آثار فیگوراتیو چپ غیرتبلیغاتی به شمار می‌آید، و گفتنی است زبان تصویری شونبک در این نقاشی‌ها، برای آلمان آن زمان آشکارا تابو به شمار می‌رفت.
۱79 Ho Chi Minh (19 May 1890 – 2 Sep 1969)
انقلابی و سیاستمدار ویتنامی و رییس جمهور این کشور از ۱۹۴۵ تا زمان مرگ.
۱۸۰ پر آشکار است که این نقاشی‌ها در آلمان آن دوران بازاری نداشت و شونبک نیز پس از کشیدن واپسین نقاشی در ۱۹۶۷، پس از نزدیک به دو دهه فعالیت، از عرصه نقاشی به کلی کناره گرفت.
181 sign systems
182 pasted-paper collage
183 Bernard Rancillac (29 Aug 1931 - 29 nov 2021)
هنرمند تجسمی، نقاش و پیکره ساز فرانسوی.
184 Tseng Kwong Chi / Joseph Tseng (6 Sep 1950 – 10 Mar 1990)
185 persona
186 Mount Rushmore

187 iconography
188 The Other
189 fetishized
190 Erik Bulatov (5 Sep 1933 -)
هنرمند مفهومی روس.
۱91 Vitaly Komar (1943 -)
۱92 Alexander Melamid (1945 -)
این هنرمند به همراه کومار، گروه مفهوم گرای « کومار و مِلامید» (Komar and Melamid) را تشکیل می‌دهند.
193 “Socialist Pop Art” / “Sots Art”
194 Boris Groys (9 Mar 1947 -)
195 Russian post-utopianism
196 Ostalgie
197 “Good Bye Lenin!” (2003)
198 Wolfgang Becker (22 Jun 1954 -)
نویسندگی و کارگردانی آلمانی.
199 hackneyed
200 Sunday painters
در اصل نقاشان آماتور به ویژه دارای آموزش‌های ابتدایی؛ در اصل منظور اصلی پشت این عبارت، پرداختن تفننی این دسته از نقاشان، در ایام فراغت (یکشنبه‌ها) است.
201 foreshortened
202 René Magritte (21 Nov 1898 – 15 Aug 1967)
هنرمند سوررئالیست بلژیکی که برای تصاویر شوخ طبعانه و تامل برانگیزانه‌اش مشهور است.
203 grisaille
204 museological

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی