صفحات ۸۸-۹۴
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دوره۴، شماره۱۰، بهار۱۴۰۲

دیالکتیکِ هنر*

جان مولینه**

مترجم: سحر دیانتی[1]***

۱. کارشناسی ارشد فرش، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

هنر منعکس‌کننده دنیای اطراف ما است، اما آیا هنر به شکل‌گیری جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم نیز کمک می‌کند؟ جان مولینه، نویسندهٔ مارکسیست، صاحب آثاری سترگ در طی چندین دهه و همچنین کسی که علاقه‌ای دیرپا به هنرهای تجسمی داشته، در این نوشتار مبسوط بر اساس کتابی که در دست انتشار است، به این موضوع جذاب می‌پردازد.

این متن نسخه‌ای بسیار فشرده از یک بحث طولانی‌تر است که در کتابِ در حال انتشار «دیالکتیک هنر» آورده خواهد شد هم کتاب و هم این مقاله با این باور نوشته شده‌اند که هنر تجسمی نه‌تنها برای اقلیتی که به هنر علاقه دارند، بلکه به طور عینی برای کل جامعه و توسعه آن اهمیت دارد.

منظور این نیست که نقاشی‌ها یا مجسمه‌ها قرار است نیروی محرکه اصلی تغییرات اجتماعی عظیمی شوند که بشریت برای رسیدن به آینده‌ای شایسته به آن‌ها نیازمند است. این نقش را مبارزات توده‌ای مردمی داشته و خواهند داشت. هنر اما به دلیل توانایی‌اش در بیان بصری آگاهی اجتماعی یک عصر به صورتی که باعث رشد شخصیت بشری و آگاهی جمعی ما از محیط طبیعی و اجتماعی‌مان می‌شود، اهمیت دارد.

دیالکتیک هنر[1]

هنر تجسمی بخشی از روبنای جامعه است. توسعه آن مشروط به توسعه پایگاه اقتصادی جامعه، یعنی سطح توسعه اقتصادی و روابط اجتماعی آن دوره است. برای یک مارکسیست و یک ماتریالیست تاریخی این امر مسئله‌ای ابتدایی است همان‌طور که انگلس در سخنرانی خود بر سر مزار مارکس خاطرنشان کرد:«درست همان‌طور که داروین قانون تکامل یا طبیعت ارگانیک را کشف کرد، مارکس نیز به قانون تکامل[2] تاریخ بشر پی برد: این واقعیت ساده که تاکنون زیر سایه سنگین ایدئولوژی پنهان شده بود، این است که قبل از این که بشر بتواند سیاست، علم، هنر، مذهب و غیره را دنبال کند باید قادر باشد بخورد، بیاشامد و سرپناه و لباس داشته باشد بنابراین، تولید

*The Dialectics of Art

**جان مولینه (John Molyneux (۱۹۴۸-۲۰۲۲)) چهره شاخص دانشگاهی و نویسنده بریتانیایی بود که عمده نوشته‌های وی بر نظریه‌پردازی و بسط برداشت‌هایش از نظریه مارکسیسم به‌ویژه تروتسکیسم متمرکز است. مولینه آثاری نیز درباره رابطه هنر و جامعه و هنر مارکسیستی نوشته است (مترجم).

***sahar.dianati@gmail.com

ابـزار مـادی ضـروری، درنتیجـه میـزان توسـعه اقتصـادی به‌دست‌آمده توسـط مـردم در طـول یـک دوره معیـن، زیربنایـی را تشـکیل می‌دهـد کـه بـر اسـاس آن نهادهـای دولتـی، مفاهیـم حقوقـی، هنـر و حتـی باورهـای دینـی مـردم تکامـل پیـدا می‌کننـد».

بنابرایـن، نقاشـی‌های غـار شـووه یـا لاسـکو روابـط اجتماعـی یـک جامعـه شـکارورز-گردآورنده بی‌طبقـه را منعکـس می‌کننـد. هنـر اروپـایِ قـرون وسـطی منعکس‌کننـده یـک جامعـه فئودالـی نسـبتاً ایسـتا اسـت کـه در آن کلیسـا مالـک اصلـی زمیـن بـود و مسـیحیت، ایدئولـوژی مسـلطِ فراگیـر. هنـر رنسـانس (لئونـاردو، میکل‌آنـژ، رافائـل و غیـره) و اوایـل دوره مـدرن (هولبایـن، کاراواجـو، رامبرانـد، ورمیـر و سـایر) جامعـه‌ای را منعکـس می‌کنـد کـه در آن نظـم فئودالـی توسـط بـورژوازیِ در حـال ظهـور تهدیـد می‌شـود.

هنـر مدرنیسـتی، از اواسـط قـرن نوزدهـم بـه بعـد، بـا توالـی سـریع، جنبش‌هـا و سـبک‌های هنـری متفـاوت -ماننـد رئالیسـم، امپرسیونیسـم، نمادگرایـی، اکسپرسیونیسـم، فوویسـم، کوبیسـم، دادائیسـم، سورئالیسـم و غیـره- منعکس‌کننـده بحـران اقتصـادی و تغییـرات اجتماعـی اسـت کـه توسـط انقـلاب صنعتـی و سـرمایه‌داری مـدرن از بنـد رهـا شـده اسـت: همان‌طـور کـه کارل مارکـس و مارشـال برمـن می‌گویند:«هـر آنچـه سـخت و اسـتوار اسـت دود می‌شـود و بـه هـوا مـی‌رود[۳] ». امـا وقتـی دقیق‌تـر بـه تاریـخ هنـر نـگاه می‌کنیـم، می‌بینیـم کـه هنـر به‌سـادگی یـا بـه شـکلی منفعلانـه اقتصـاد صنایـع مادر را ماننـد یـک آینـه منعکـس نمی‌کنـد. بلکـه هنـر مشـروط بـه جامعـه‌ای اسـت کـه از آن بـه طـرق مختلـف پدیـد می‌آیـد: بـا خواسـته‌های کسـانی کـه قـدرت سـفارش آن را دارنـد (ماننـد پاپ‌هـا، اشـراف، دولت‌هـا، شـرکت‌ها و غیـره)، مـواد اولیـه موجـود؛ توجـه بـه ایدئولـوژی حاکـم بـر هـر عصـر و همین‌طـور به‌واسـطه نحـوه پاگرفتـن روابـط اجتماعـی و رویدادهـای مهـم زمانـه کـه تخیـل هنرمنـدان را شـکل می‌دهنـد امـا هنرمنـد نیـز بـه طـور فعـال بـه جامعـه پاسـخ می‌دهـد، گاهـی در تأییـد و پذیـرش، گاهـی در خشـم یـا ناامیـدی، گاهـی بـا میـل بـه فـرار از واقعیـت. ممکـن اسـت فـردی کـه فکـش مشـت خـورده اسـت بـه زمیـن بیفتـد، فـرار کنـد یـا بـه تلافـی ضربـه‌ای حوالـه حریـف کنـد، در هـر مـورد رفتـار ایـن افـراد بازتاب‌دهنـده عمـل مشـت‌زدن اسـت؛ امـا نحـوه واکنـش آن‌هـا بسـیار متفاوت بـه نظـر می‌رسـد. بـاز هـم انگلـس ایـن موضـوع را به‌وضـوح بیـان می‌کند:«بـر اسـاس درک ماتریالیسـتی از تاریـخ، تولیـد و بازتولیـد زندگـی واقعـی در نهایـت عامـل تعیین‌کننـده در تاریـخ اسـت. نـه مارکـس و نـه مـن هیچ‌وقـت چیـزی بیشـتر از ایـن ادعـا نکردیـم... وضعیـت اقتصـادی مبنـا قـرار می‌گیـرد، امـا عوامـل مختلـف روبنـا مثـل اشـکال سیاسـی مبـارزه طبقاتی و نتایـج آن.... و حتـی بازتاب‌هـای ایـن همـه مبـارزه واقعـی در اذهـان افـراد درگیـر، نظریـات حقوقـی، سیاسـی، فلسـفی، مفاهیـم دینـی و توسـعه بیشـتر آن‌هـا در یـک جزم‌اندیشـی نظام‌منـد، تمامـی ایـن مسـائل بـر رونـد مبـارزه تاریخـی تأثیـر می‌گـذارد و در بسـیاری از مـوارد بیشـترین شـکل آن را تعییـن می‌کنـد. درنهایـت تمامـی ایـن فرآینـد عظیـم خـودش را در قالـب کنشـی متقابـل بسـط می‌دهـد».

بـه طـور خلاصـه یـک رابطـه دیالکتیکـی بیـن هنـر و جامعـه وجـود دارد؛ بنابرایـن دو هنرمنـد بـزرگ از یـک دوره و یـک نقطـه از جهـان ممکـن اسـت بـه وقایـع تاریخـی یکسـان بـه روش‌هـای بسـیار متفـاوت پاسـخ دهنـد. یـک مثـال در ایـن مـورد می‌توانـد روبنـس و رامبرانـد باشـند. روبنـس (۱۵۷۷-۱۶۴۰) در آنتـورپ و رامبرانـد (۱۶۰۶-۱۶۶۶) در آمسـتردام مسـتقر بودنـد. هنـر رامبرانـد تـا حـد زیـادی محصـول شـورش هلنـد[۴] بـود، انقلابـی بورژوایـی کـه جمهـوری هلنـد را تأسـیس کـرد، درحالی‌کـه هنـر روبنـس سفارشـی و جریـان اشـرافی ضدانقـلاب پادشـاهی هابسـبورگ بـود. مثـال دیگـر تقابـل بیـن جـان کانسـتبل (۱۷۷۶-۱۸۳۸) و ویلیـام ترنـر (۱۷۷۵-۱۸۵۱) اسـت، دو هـم عصـری کـه در انگلسـتان در طـول انقـلاب صنعتـی کار می‌کردنـد، درحالی‌کـه کانسـتبل یـک زندگـی روسـتایی آرام باشـکوه را بـه تصویـر می‌کشـد کـه حومـه‌ای باثبـات انگلیسـی را تداعـی می‌کنـد کـه در آن تکلیـف همـه چیـز مشـخص اسـت، ترنـر بـه همـان انـدازه باشـکوه نیروهـای پویایـی کـه جهـان را تغییـر می‌دهنـد را بیـان می‌کنـد.

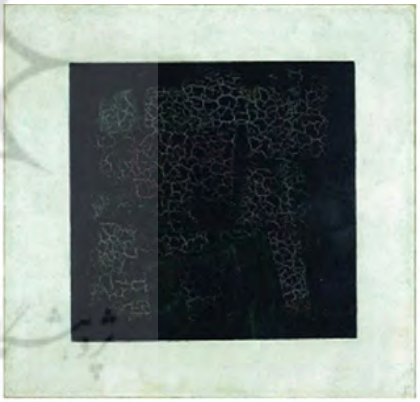
جان کانستبل، گاری علوفه (۱۸۲۱)

ویلیام ترنر، باران، بخار و سرعت (۱۸۴۴)

دوره دیگـری کـه باعـث ایجـاد گرایش‌هـای متضـاد شـد، جنـگ جهانـی اول بـود. واضـح اسـت کـه ابعـاد و وحشـت ایـن رویـداد بـر هنرمنـدان بـزرگ آن روز تأثیـر گذاشـته اسـت. بااین‌حـال،

نکته مهم این است که این امر اغلب در سبک‌های هنری کاملاً متضاد منتقل می‌شد؛ بنابراین جنگ، هم هنری را به وجود آورد که وحشت سنگرها را مانند هنر پل نش و اتو دیکس به تصویر می‌کشید و هم هنر انتزاعی و مفهومی میدان سیاه مالەویچ (۱۹۱۵) و فواره مارسل دوشان (۱۹۱۷) را به وجود آورد که سعی در به چالش کشیدن کلیتِ فرهنگ بورژوایی داشت.

پل نش، ما در حال خلق جهانی تازه‌ایم (۱۹۱۹)



کازیمیر مالەویچ، مربع سیاه (۱۹۱۵)

دیالکتیک تمایز [۵]

در کنار این دیالکتیک بین هنر و جامعه، دیالکتیکی درونی نیز در هنر مدرنیستی وجود دارد که البته عمیقاً تحت‌تأثیر فرایندهای کل جامعه شکل‌گرفته است.

یکی از جنبه‌های این مورد، چیزی است که من آن را دیالکتیک تمایز می‌نامم. هر جنبش هنری جدید (که ممکن است چندین جنبش در یک نسل وجود داشته باشد)، به دنبال متمایزکردن خود از هنری است که بلافاصله قبل از آن وجود داشته است. در این فرآیند هم سود و هم ضرر وجود دارد؛ بنابراین امپرسیونیسم در فرانسه در دهه ۱۸۷۰ به دنبال آن بود که خود را از هنر آکادمیک که در سالن رسمی غالب بود و از رئالیسم کوربه با تأکید بر تأثیرات نور در هوای آزاد (فضای بیرونی) متمایز کند. نتیجه نوآوری درخشان هنرمندانی مانند مونه، پیسارو، سیسلی و رنوار بود که هنر اروپا را برای همیشه تغییر داد. اما این امر مستلزم از دست دادن تمرکز بر فرم بود و هنرمندان بزرگی که بلافاصله پس از آن آمدند مانند سورا، ونگوگ و سزان، همگی بر دستاوردهای امپرسیونیسم با نور بنا نهاده شدند، اما همچنین به روش‌های مختلف سعی کردند فرم را بازتعریف کنند. به‌عبارت‌دیگر در این مورد یک تحول دیالکتیکی وجود داشت.

کلود مونه، رود سن از منظر لاواکورت ۱۸۴۰

جرج سورا، حمام کنندگان (۱۸۸۴)

ما شاهد روند مشابهی در آمریکا در دهه‌های ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ با اکسپرسیونیسم انتزاعی، هنر پاپ و مینیمالیسم هستیم. اکسپرسیونیسم انتزاعی در اواخر دهه چهل با نقاشی‌های قطره‌ای جکسون پولاک و نقاشی‌های میدان رنگی مارک روتکو به اوج خود رسید. اکسپرسیونیسم به‌طورکلی تصویرکردن اشیای سه‌بعدی را رد کرد و خود را در مقابل «هنر بازاری و بنجل[۶]» فرهنگ عامه توده‌ها قرار داد. به‌محض اینکه اکسپرسیونیسم انتزاعی خود را تثبیت کرده بود، ابتدا توسط چهره‌های انتقالی مانند رابرت رائوشنبرگ و جسپر جانز و پس از آن به طرز چشمگیری توسط اندی وارهول که هنرش دقیقاً مبتنی بر تصویرسازی اشیا و اشخاص سه‌بعدی بود، به چالش کشیده شد. اشخاص و اشیاء متعلق به فرهنگ عامه مانند قوطی سوپ، اسفنج ظرف‌شویی، مریلین مونرو و الویس

پریسلی. این عمل به نوبه خود واکنش مینیمالیسم را با افرادی مانند کارل آندره، دن فلی‌وین و دونالد جاد که از مواد اولیه متعلق به زندگی روزمره مانند آجر، لامپ‌های نئون و ظرف‌های استیل برای تولید مجسمه‌های انتزاعی و عاری از ارجاعات فرهنگ پاپ استفاده کردند را برانگیخت.

دیالکتیک گذار به دموکراسی[۷]

در کنار این دیالکتیک تمایز، دیالکتیک گذار به دموکراسی (در مقابل نخبه‌گرایی) وجود داشته است. این به‌وضوح در پاسخ به ظهور دموکراسی مدرن پس از انقلاب فرانسه و ظهور طبقه کارگر است و خود را در موضوع هنر، سبک و مواد آن نشان داده است.

به لحاظ موضوعی، یکی از برجسته‌ترین آثار، تابلو سال ۱۸۴۹سنگ‌شکن‌های کوربه به دنبال انقلاب ۱۸۴۸ است. این تابلو تصویر دو کارگر معمولی را مشغول کار در تناسب و شیوه‌ای به تصویر می‌کشد که سابقاً متعلق به پادشاهان، ملکه‌ها و شخصیت‌های اساطیر یونان بود. اقدام دموکراتیکی دیگر، المپیای برهنه مانه در سال ۱۸۶۵ بود. از جهتی، المپیا به شکل سنتی بر به تصویر کشیدن زنی برهنه پایبند بود که قدمت آن به آثار بوتیچلی، تیسین و ولاسکز باز می‌گردد، اما تفاوت قابل‌توجهی با آن‌ها داشت. نقاشی مانه نه یک روسپی درباری که خود را به ونوس تغییر قیافه داده، بلکه یک دختر کارگر پاریسی حومه‌نشین را به تصویر می‌کشید. به‌علاوه، او با حالتی شهوانی لب‌هایش را غنچه نکرده؛ بلکه با سردی به چشمان مخاطب خیره شده است. این تفاوت‌ها، خشم بورژواها و مورخان هنر را برانگیخت.

گوستاو کوربه، سنگ‌شکنان (۱۸۴۹)

ادوارد مانه، المپیا (۱۸۶۳)

تابلوی حمام‌کنندگان سورا (۱۸۸۳) از این هم فراتر رفت و کارگران معمولی نشسته در کرانه‌های رود سن را با کارخانه‌هایی در دوردست به شیوه‌ای از ترکیب‌بندی کلان کارهای پیرو دلا فرانچسکا نقاشی کرد. ونگوگ موضوعاتی مانند صندلی و چکمه‌هایش که پیش از این، هرگز شایسته نمایش هنری تلقی نمی‌شدند را نقاشی می‌کرد و سزان سیب‌ها را با همان جاذبه و جدیتی که رافائل در تصاویر مدونا به کار بسته بود، نقاشی کرد.

همچنین تغییر عمیقی در نقاشی پرتره نیز ایجاد شد. همه هنرمندان اصلی از هولباین گرفته تا داوید و حتی گویا که گرایش‌ها دموکراتیک داشت، خانواده سلطنتی و ثروتمند را نقاشی کردند. ونگوگ و سزان فقط آدم‌های روزمره مانند پستچی محلی یا ورق‌بازان را نقاشی می‌کردند. تولوز لوترک روسپی‌های محله بدنام مون‌مارتر را بدون آراستگی نقاشی کرد. پیکاسو در کارهای اولیه و در دوره کارهای آبی و رُز خود، فقیرترین و به حاشیه رانده‌شده‌ترین افراد را نشان داد.

اغلب دموکراتیزه کردنِ موضوع با تلاشی برای هنری کردن موضوعاتی که تاکنون به شکلی ذاتی هنر تلقی نمی‌شدند، شکل می‌گیرد. نقاشی‌های پرچم از جسپر جانز[۸] و رختخواب من از تریسی امین[۹] نمونه‌هایی از این دست هستند.

جسپر جانز،پرچم (۱۹۵۴)

تریسی امین، رختخواب من (۱۹۹۵)

وقتی صحبت از مواد اولیه می‌شود، تا اواسط قرن نوزدهم، نقاشی رنگ‌روغن همراه با سنگ مرمر و برنز

در مجسمه‌سازی برتری داشتند. این پیکاسو و براک هستند که با آثار کوبیسم ترکیبی خودشان در سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۱۱ که تکه‌هایی از کاغذ روزنامه، تکه‌های پارچه رومیزی و سایر مواد روزانه را در خود جای‌داده‌اند، زمینه جدیدی را ایجاد می‌کنند. به همین ترتیب، پیکاسو شروع به استفاده از اشیا روزمره در مجسمه‌سازی خود می‌کند، به همان شکلی که سر مجسمه گاوهایش از صندلی دوچرخه و فرمان ساخته شده‌اند. پس از این، درهای تازه‌ای گشوده می‌شود. دوشان محصولات حاضر-آماده خود را ارائه می‌دهد (توالت‌های سرپایی، قفسه بطری و دسته‌های دوچرخه). پولاک از رنگ‌های صنعتی، رائوشنبرگ از زباله‌های خیابانی که در اطراف محله‌های بوری و ایست ویلیج نیویورک جمع‌آوری‌شده، کارل آندره از آجرهای صنعتی و بلوک‌های چوبی و دیمین هرست از بدن حیوانات پر شده و غوطه‌ور در فرمالدهید استفاده می‌کنند. جف کونز توپ‌های بیسبال و جاروبرقی و امین کاندوم‌های استفاده شده واقعی، لباس‌های زیر لکه‌دار و بطری‌های خالی را نشان می‌دهد.

سرمایه داری و هنر[10]

اما در تمام مدتی که این فشار به سمت دموکراتیزه‌شدن در حال صورت‌گرفتن است، به دلیل وجود قدرت سرمایه‌های بزرگ و تسلط آن بر دنیای هنر، کشش یکسانی به‌سوی نخبه‌گرایی[11] وجود دارد. بورژوازی در سراسر حوزه فرهنگی سلطه خود را اعمال می‌کند، اما از میان سه شکل هنر پایه یعنی ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی- تسلط پول کلان در هنرهای تجسمی بیشتر است. هنر تجسمی تمایل دارد در اشیاء فیزیکی منحصربه‌فردی تجسم یابد که می‌توانند توسط مجموعه‌داران خصوصی و مؤسسات دولتی خریداری شوند، درحالی‌که که این حالت برای شعر، رمان، ترانه یا موسیقی وجود ندارد. یک نویسنده موفق یک میلیون نسخه از کتاب خود را به قیمت ۱۰ یورو برای هر نسخه به فروش می‌رساند. یک نقاش موفق یک نقاشی را به قیمت یک میلیون یا حتی ده میلیون یورو به یک مجموعه‌دار یا موزه می‌فروشد. همچنین ماهیت فیزیکی هنر به این معنی است که هزینه‌های تولید و ذخیره‌سازی در تقویت قدرت نخبگان مالی و نهادی نقش دارد. ساخت مجسمه هنری مور یا تابلو گرانیکا پیکاسو هزینه زیادی دارد و نمی‌توان آن را در اتاق زیر شیروانی نگهداری کرد.

در قرن نوزدهم، دنیای هنر تحت کنترل نظام قدیمیِ اشرافی باقی ماند اما در قرن بیستم، هنر مدرن عمدتاً توسط سرمایه شرکت‌ها، به‌ویژه سرمایه آمریکایی، تسخیر شد. نقش کلیدی را خانواده راکفلر ایفا کرد که تحت مدیریت آلفرد اچ. بار، مهم‌ترین مؤسسه هنر مدرن در جهان، (موزه هنر مدرن) را در نیویورک تأسیس کردند. اما به دیگر موزه‌های کلیدی ایالات متحده -گوگنهایم، ویتنی- و کلکسیونر مهم معاصر، میلیاردر لری گاگوسیان[12] و همتای انگلیسی‌اش، چارلز ساعتچی[13] فکر کنید.

در نتیجه، تاریخ هنر مدرن، تاریخ عصیانِ طبقات زیرین جامعه است که با ادغام در دستگاه حاکمِ دنبال می‌شود. امپرسیونیست‌ها کارشان را به‌عنوان گروه نقاشان بیگانه استهزا شده شروع کردند و اکنون کارهای مونه به اندازه کارهای کانستبل دلربا است. ونگوگ نتوانست آثارش را بفروشد و در فقر زندگی‌کرد. در سال ۱۹۹۰ تابلو پرتره دکتر گاشه از ونگوگ به قیمت ۸۲,۵ میلیون دلار به یک کارخانه‌دار ژاپنی فروخته شد. پیکاسو در طول زندگی خود از یک هنرمند سنت‌شکن فقیر در مون‌مارتر به یک مولتی میلیونر و احتمالاً یک میلیاردر تبدیل شد. نقاشان سبک اکسپرسیونیست انتزاعی کارشان را به‌عنوان طردشدگان وحشی و سرکش شروع کردند اما پگی گوگنهایم، جکسون پولاک را در فهرست حقوق‌بگیران خود قرارداد و در اواخر دهه پنجاه و در دوران جنگ سرد این گروه از نقاشان به طور پنهانی توسط سازمان سیا به‌عنوان الگوهایی از «آزادی» آمریکایی تبلیغ می‌شدند. دیمین هرست در دهه ۱۹۹۰ به‌عنوان کودکی مخوف از طبقه کارگر لندن در نظر گرفته می‌شد، اما اکنون این هنرمند کارآفرینی با ثروت تخمینی ۳۰۰ میلیون دلار است. تریسی امین، با کارهای عامیانه خود و هنرمند گرافیتی افراطی، بنکسی، مسیرهای مشابهی را دنبال کرده‌اند. تروتسکی در نوشته‌های خود در سال ۱۹۳۶ این روند را به شرح زیر خلاصه کرد:«هر گرایش جدید در هنر با عصیان آغاز شده است. جامعه بورژوایی قدرت خود را در طول دوره‌های طولانی تاریخ به این صورت نشان داد که با ترکیبی از سرکوب، تشویق، تحریم و تملق، قادر است هر جنبش «سرکشی» را در هنر کنترل و جذب کند و آن را تا سطح «به رسمیت شناخته‌شدن» بالا ببرد. اما با همه این تفاسیر هر بار این «به رسمیت شناخته‌شدن» نزدیک‌شدن به مشکل را نشان می‌دهد، آن وقت بود که از جناح چپ مدرسه آکادمیک یا از زیرشاخه‌های آن یعنی از صفوف نسل جدید هنرمندان سنت‌شکن عصیانی تازه برپا می‌شود که پس از یک وقفه مناسب یکی پس از دیگری به سطح مورد قبول آکادمی می‌رسند. کلاسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، نمادگرایی، امپرسیونیسم، کوبیسم و فوتوریسم از این مراحل عبور کردند».

گاهی کیفیت هنر واقعی با این ادغام و یکسان‌سازی بسیار آسیب می‌بینند (دالی و هیرست نمونه‌هایی از این دست هستند) و گاهی هم به بقای خود ادامه می‌دهند (مانند میرو و بیکن). هنر امروز همچنان این تناقضات و فشارها را به نمایش می‌گذارد و به شکل دیالکتیکی به رشد خود ادامه می‌دهد. از آغاز هزاره دو گرایش بر دنیای هنر غرب مسلط شده است. اولین مورد، افزایش ابعاد آثار تولیدشده بر اساس هزینه‌های روزافزون تولید است. در

این بخش می‌توانم به افرادی مانند دیمین هرست، جف کونز، آنتونی گورملی، آی. وی. وی و آنیش کاپور اشاره کنم. درحالی‌که برخی از این آثار هنری مانند فرشته شمال اثر گورملی[۱۴] ، می‌توانند از نظر بصری قدرتمند باشند. بسیاری از آن‌ها کاملاً خالی از مفهوم هستند، ویژگی اصلی آن‌ها صرفاً مقیاس و پرهزینه بودنشان است. آنیش کاپور نمونه‌ای از این موارد است. در سال ۲۰۰۳ او اثر مارسیاس که به همراه مهندس سیسیل بالموند طراحی شده بود را در تالار توربین موزه تیت مدرن نصب کرد. مجسمه‌ای به طول ۱۵۰ متر و ده طبقه که احتمال دارد یکی از بزرگ‌ترین آثار نمایش‌داده‌شده در یک گالری باشد. سپ ارکلار متال اربیت[۱۵] که آن هم با همراهی سیسیل بالموند برای المپیک لندن طراحی شده بود، پس از تصمیم شهردار لندن، بوریس جانسون و وزیر المپیک تسا جوول به بهره‌برداری رسید، ابن برج ۱۱۴،۵ متر ارتفاع و تقریباً ۱۹ میلیون پوند هزینه داشت که عمده این مبلغ توسط میلیاردر بریتانیایی-هندی و تاجر فولاد یعنی لاکشمی میتال فراهم شده است.

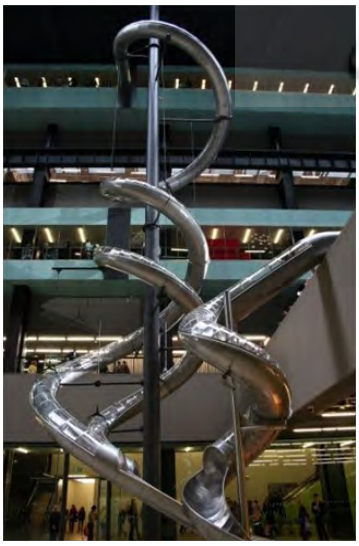
آنیش کاپور، آرکلار متال اربیت (۲۰۱۲)

آنتونی گورملی، فرشته شمال (۱۹۹۸)

چرخش اجتماعی[۲۰]

نقطه مقابل این طیف، یعنی پدیدارشدن از میان جبهه هنر نامتعارف، چیزی است که اغلب «چرخش اجتماعی» نامیده می‌شود. اواخر دهه نود شاهد توسعه «هنر رابطه‌ای»[۱۶] بودیم. در هنر رابطه‌ای، کار هنری شامل مشارکت افراد در یک نمایش عمومی است و از این طریق «تکمیل» می‌شود. در این نوع هنر اثر هنری موجب ایجاد روابط اجتماعی می‌شود. نقطه‌ضعف بسیاری از هنرهای ارتباطی اولیه، بی‌احساس بودن آن بود: روابط اجتماعی که این هنر به آن توسل می‌کرد از تمایل به یک کل خوش‌آیند و پرجنب‌وجوش فراتر نمی‌رفت؛ مانند سایت آزمایشی از کارستن هولر[۱۷] که در آن او چندین سرسره فلزی عظیم در سالن توربین موزه تیت مدرن نصب کرد تا بازدیدکنندگان بتوانند سوار شوند و به پایین سر بخورند. سپس، تحت‌تأثیر جنبش ضدسرمایه‌داری و ظهور مجدد یک جریان چپ در ایالات متحده، هنر رابطه‌ای افراطی رادیکال و به «هنر مشارکتی»[۱۸] تبدیل شد.هنر رابطه‌ای تلاش کرد تا از گالری‌ها بیرون برود تا با مردم طبقه کارگر و جوامع تحت ستم، کار کند. نمونه‌ای از این مورد در بریتانیا، بازسازی مجدد نبرد اورگریو [۱۹] توسط جرمی دلر از اعتصاب بزرگ معدنچیان در سال‌های ۱۹۸۴-۱۹۸۵ است و مورد دیگر مشارکت هنرمندان فعال اجتماعی که نقش مهمی در تسخیر وال‌استریت در سال ۲۰۱۱ ایفا کردند.

جرمی دلر، نبرد اورگریو (۲۰۰۱)



کارستن هولر، سایت آزمایشی در تیت مدرن

چرخش اجتماعی، آثار بسیار جالب‌تر و چالش برانگیزتری در مقایسه با هنر سازمانی متعلق به امثال کاپورها و هیرست‌ها تولید کرده است اما این چرخش مشکلات خود را نیز دارد. درست همان‌طور که امپرسیونیسم نور را به بهای از دست رفتن فرم کاوش کرد، تمرکز هنر مشارکتی بر فرایند دموکراتیک متمرکز نیز منجر به فدا شدن تولید اُبژه‌ای قدرتمند -به لحاظ زیباشناسانه- شده است. اما این مشکل ممکن است در یک سنتز دیالکتیکی جدید برطرف شود و حدس من این است که بحران زیست‌محیطی دوره حاضر در تاریخ زمین ممکن است ما را به این سمت هدایت کند. علی‌رغم هر آن چه که روی بدهد دیالکتیک هنر ادامه خواهد داشت.

پی‌نوشت‌ها

1. The Dialectics of Art
2. law of development
۳. All That Is Solid Melts Into Air; Experience Of Modernity کتابی از مارشال برمن که در ایران با عنوان «تجربه مدرنیته» توسط انتشارات طرح نو به چاپ رسیده است.
۴. شورش هلند، جنگ هشتاد ساله و یا جنگ استقلال هلند، سلسله شورش‌های گروهی از پروتستان‌های هلندِ اسپانیا بود که سرانجام به استقلال هلند منجر شد (مترجم).
5. The Dialectic of Differentiation
6. kitsch
7. The Dialectic of Democratization
8. Flag paintings, Jasper John
9. My Bed, Tracey Emin
10. Capitalism and Art
11. elitist
۱۲. Larry Gagosian دلال آمریکایی ارمنی تبار
۱۳. Charles Saatchi تاجر بریتانیای-عراقی
14. Angel of the North, Gormly
15. ArcelorMittal Orbit
16. The Social Turn
17. Relational Art
18. Test Site, Carsten Holler
19. Socially Engaged Art
20. Battle of Orgreave, Jeremy Deller

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی