

## دیالکتیک هنر\*

جان مولینه\*\*

مترجم: سحر دیانتی\*\*\*<sup>۱</sup>

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

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 اجتماعی مان می‌شود، اهمیت دارد.

### دیالکتیک هنر<sup>۱</sup>

هنر تجسمی بخشی از روبرنای 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 خاطر نشان کرد: «درست همان‌طور که داروین قانون تکامل یا طبیعت ارگانیسم را کشف کرد، مارکس نیز به قانون تکامل<sup>۲</sup> 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

هنر منعکس کننده دنیای اطراف ما است، اما آیا هنر به شکل‌گیری جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم نیز کمک می‌کند؟ جان مولینه، نویسنده 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 کتاب در حال انتشار «دیالکتیک هنر» آورده خواهد شد هم کتاب و هم این مقاله با این باور نوشته شده‌اند که هنر تجسمی نه تنها 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

The Dialectics of Art\*

\*\*\*جان مولینه (John Molyneux) (۱۹۴۸-۲۰۲۲) چهره شاخص دانشگاهی و نویسنده بریتانیایی بود که عمده نوشته‌های وی بر نظریه پردازی 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\*\*\*

در اذهان افراد درگیر، نظریات حقوقی، سیاسی، فلسفی، مفاهیم دینی و توسعه بیشتر آن‌ها در یک جزم‌اندیشی نظام‌مند، تمامی این مسائل بر روند مبارزه تاریخی تأثیر می‌گذارد و در بسیاری از موارد بیشترین شکل آن را تعیین می‌کند. در نهایت تمامی این فرآیند عظیم خودش را در قالب کنشی متقابل بسط می‌دهد».

به طور خلاصه یک رابطه دیالکتیکی بین هنر و جامعه وجود دارد؛ بنابراین دو هنرمند بزرگ از یک دوره و یک نقطه از جهان ممکن است به وقایع تاریخی یکسان به روش‌های بسیار متفاوت پاسخ دهند. یک مثال در این مورد می‌تواند روبنس و رامبراند باشند. روبنس (۱۵۷۷-۱۶۴۰) در آنتورپ و رامبراند (۱۶۰۶-۱۶۶۶) در آمستردام مستقر بودند. هنر رامبراند تا حد زیادی محصول شورش هلند<sup>۴</sup> بود، انقلابی بورژوازی که جمهوری هلند را تأسیس کرد، در حالی که هنر روبنس سفارشی و جریان اشرافی ضدانقلاب پادشاهی هابسبورگ بود. مثال دیگر تقابل بین جان کانستبل (۱۷۷۶-۱۸۳۸) و ویلیام ترنر (۱۷۷۵-۱۸۵۱) است، دو هم عصری که در انگلستان در طول انقلاب صنعتی کار می‌کردند، در حالی که کانستبل یک زندگی روستایی آرام باشکوه را به تصویر می‌کشد که حومه‌ای باثبات انگلیسی را تداعی می‌کند که در آن تکلیف همه چیز مشخص است، ترنر به همان اندازه باشکوه نیروهای پویایی که جهان را تغییر می‌دهند را بیان می‌کند.



جان کانستبل، گاری علوفه (۱۸۲۱)



ویلیام ترنر، باران، بخار و سرعت (۱۸۴۴)

دوره دیگری که باعث ایجاد گرایش‌های متضاد شد، جنگ جهانی اول بود. واضح است که ابعاد و وحشت این رویداد بر هنرمندان بزرگ آن روز تأثیر گذاشته است. با این حال،

ابزار مادی ضروری، در نتیجه میزان توسعه اقتصادی به دست آمده توسط مردم در طول یک دوره معین، زیربنایی را تشکیل می‌دهد که بر اساس آن نهادهای دولتی، مفاهیم حقوقی، هنر و حتی باورهای دینی مردم تکامل پیدا می‌کنند».

بنابراین، نقاشی‌های غار شووه یا لاسکو روابط اجتماعی یک جامعه شکارورز-گردآورنده بی‌طبقه را منعکس می‌کنند. هنر اروپایی قرون وسطی منعکس‌کننده یک جامعه فئودالی نسبتاً ایستا است که در آن کلیسا مالک اصلی زمین بود و مسیحیت، ایدئولوژی مسلط فراگیر. هنر رنسانس (لئوناردو، میکل‌آنژ، رافائل و غیره) و اوایل دوره مدرن (هولباین، کاراواجو، رامبراند، ورمیر و سایر) جامعه‌ای را منعکس می‌کند که در آن نظم فئودالی توسط بورژوازی در حال ظهور تهدید می‌شود.

هنر مدرنیستی، از اواسط قرن نوزدهم به بعد، با توالی سریع، جنبش‌ها و سبک‌های هنری متفاوت -مانند رئالیسم، امپرسیونیسم، نمادگرایی، اکسپرسیونیسم، فوویسم، کوبیسم، دادائیسم، سورئالیسم و غیره- منعکس‌کننده بحران اقتصادی و تغییرات اجتماعی است که توسط انقلاب صنعتی و سرمایه‌داری مدرن از بند رها شده است: همان‌طور که کارل مارکس و مارشال برمن می‌گویند: «هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود»<sup>۵</sup>.

اما وقتی دقیق‌تر به تاریخ هنر نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که هنر به سادگی یا به شکلی منفعلانه اقتصاد صنایع مادر را مانند یک آینه منعکس نمی‌کند. بلکه هنر مشروط به جامعه‌ای است که از آن به طرق مختلف پدید می‌آید: با خواسته‌های کسانی که قدرت سفارش آن را دارند (مانند پاپ‌ها، اشراف، دولت‌ها، شرکت‌ها و غیره)، مواد اولیه موجود؛ توجه به ایدئولوژی حاکم بر هر عصر و همین‌طور به واسطه نحوه پاگرفتن روابط اجتماعی و رویدادهای مهم زمانه که تخیل هنرمندان را شکل می‌دهند اما هنرمند نیز به طور فعال به جامعه پاسخ می‌دهد، گاهی در تأیید و پذیرش، گاهی در خشم یا ناامیدی، گاهی با میل به فرار از واقعیت. ممکن است فردی که فکش مشت خورده است به زمین بیفتد، فرار کند یا به تلافی ضربه‌ای حواله حریف کند، در هر مورد رفتار این افراد بازتاب‌دهنده عمل مشت‌زدن است؛ اما نحوه واکنش آن‌ها بسیار متفاوت به نظر می‌رسد. باز هم انگلس این موضوع را به وضوح بیان می‌کند: «بر اساس درک ماتریالیستی از تاریخ، تولید و بازتولید زندگی واقعی در نهایت عامل تعیین‌کننده در تاریخ است. نه مارکس و نه من هیچ‌وقت چیزی بیشتر از این ادعا نکردیم... وضعیت اقتصادی مینا قرار می‌گیرد، اما عوامل مختلف روبنا مثل اشکال سیاسی مبارزه طبقاتی و نتایج آن... و حتی بازتاب‌های این همه مبارزه واقعی

## دیالکتیک هنر

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. به عبارت دیگر 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 به‌طور کلی تصویر کردن اشیای سه‌بعدی را رد کرد و خود را در مقابل «هنر بازاری و بنجل» فرهنگ عامه توده‌ها قرار داد. به محض اینکه اکسپرسیونیسم انتزاعی خود را تثبیت کرده بود، ابتدا توسط چهره‌های انتقالی مانند رابرت راثشونبرگ و جسر جانز و پس از آن به طرز چشمگیری توسط اندی وار هول 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

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 ماله‌ویچ (۱۹۱۵) و فواره مارسل دوشان (۱۹۱۷) را به وجود آورد که سعی در به چالش کشیدن کلیت فرهنگ بورژوازی داشت.



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



کازیمیر ماله‌ویچ، مربع سیاه (۱۹۱۵)

### دیالکتیک تمایز<sup>۵</sup>

در کنار این دیالکتیک بین هنر و جامعه، دیالکتیکی درونی نیز در هنر مدرنیستی وجود دارد که البته عمیقاً تحت تأثیر فرایندهای کل جامعه شکل گرفته 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 متمایز کردن 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،

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 پستیچی 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 زُ خود، فقیرترین و به حاشیه رانده‌شده‌ترین افراد را نشان داد.

اغلب دموکراتیزه کردن موضوع با تلاشی برای هنری کردن موضوعاتی که تاکنون به شکلی ذاتی هنر تلقی نمی‌شدند، شکل می‌گیرد. نقاشی‌های پرچم از جسرپرانز<sup>۱</sup> و رختخواب من از تریسی امین<sup>۲</sup> نمونه‌هایی از این دست هستند.



جسرپرانز، 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

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**<sup>۳</sup>

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 ۱۸۴۹ سنگ‌شکن‌های 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، المپیا 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 قابل توجهی با آن‌ها داشت. نقاشی مانه نه یک روسپی درباری که خود را به ونوس تغییر قیافه داده، بلکه یک دختر کارگر پارسی 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)

## دیالکتیک هنر

ویتنی- و کلکسیونر مهم معاصر، میلیاردر لری گاگوسیان<sup>۱۲</sup> و همتای انگلیسی‌اش، چارلز ساعتچی<sup>۱۳</sup> فکر کنید.

در نتیجه، تاریخ هنر مدرن، تاریخ عصیان طبقات زیرین جامعه است که با ادغام در دستگاه حاکم 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 زندگی کرد. 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 بورژوازی 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 می‌بیند (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

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 جای داده‌اند، زمینه جدیدی را ایجاد می‌کنند. به همین ترتیب، پیکاسو شروع به استفاده از اشیاء 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، راتوشنبرگ از زباله‌های خیابانی که در اطراف محله‌های بوری و ایست ویلیج نیویورک جمع‌آوری شده، 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<sup>۱۴</sup>

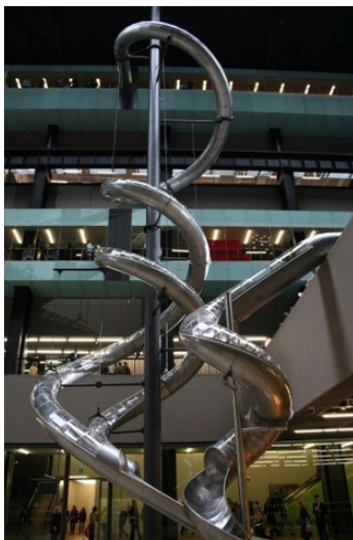
اما در تمام مدتی که این فشار به سمت دموکراتیزه‌شدن در حال صورت‌گرفتن است، به دلیل وجود قدرت سرمایه‌های بزرگ و تسلط آن بر دنیای هنر، کشش یکسانی به‌سوی نخبه‌گرایی<sup>۱۱</sup> وجود دارد. بورژوازی در سراسر حوزه فرهنگی سلطه خود را اعمال می‌کند، اما از میان سه شکل هنر پایه یعنی ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی- 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 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 قدیمی 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،

نامیده می‌شود. اواخر دهه نود شاهد توسعه «هنر رابطه‌ای»<sup>۱۶</sup> 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 خوش آیند و پر جنب و جوش فراتر نمی‌رفت؛ مانند سایت آزمایشی از کارستن هولر<sup>۱۷</sup> 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، تحت تأثیر جنبش ضد سرمایه‌داری و ظهور مجدد یک جریان چپ در ایالات متحده، هنر رابطه‌ای افراطی رادیکال و به «هنر مشارکتی»<sup>۱۸</sup> 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<sup>۱۹</sup> توسط جرمی دلر از اعتصاب بزرگ معدنچیان در سال‌های ۱۹۸۴-۱۹۸۵ است و مورد دیگر مشارکت هنرمندان فعال اجتماعی که نقش مهمی در تسخیر وال استریت در سال ۲۰۱۱ ایفا کردند.



جرمی دلر، نبرد اورگریو (۲۰۰۱)



کارستن هولر، سایت آزمایشی در تیت مدرن

این بخش می‌توانم به افرادی مانند دیمین هرست، جف کونز، آنتونی گورملی، آی. وی. وی و آنیش کاپور اشاره کنم. در حالی که برخی از این آثار هنری مانند فرشته شمال اثر گورملی<sup>۱۴</sup>، 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 نمایش داده شده در یک گالری باشد. سبب ارکلاز متال اربیت<sup>۱۵</sup> 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، این 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، آرکلاز متال اربیت (۲۰۱۲)



آنتونی گورملی، فرشته شمال (۱۹۹۸)

### چرخش اجتماعی<sup>۲۰</sup>

نقطه مقابل این طیف، یعنی پدیدارشدن از میان جبهه هنر نامتعارف، چیزی است که اغلب «چرخش اجتماعی»

۳. All That Is Solid Melts Into Air; Experience Of Modernity 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 هلند 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 بریتانیایی-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

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 ابژه‌ای 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