پسامدرنیسم و پس از آن

آستین هرینگتون
ترجمه‌ی مهرناز شیرازی عدل

چکیده
مقاله‌ی حاضر مروری است بر نظریات و دیدگاه‌های منجر به یا منتج از تفکر پسامدرن که در خلال تأثیر چنین تفکری را بر هنر و نهادهای هنری معاصر مورد ارزیابی قرار می‌دهد.
«پسامدرنیته [1]» را می‌توان به‌عنوان نظریه‌ی پایان آرمان‌ها، کشمکش‌ها و مسائل مدرنیته و «روایت‌های کلان [2]» توسعه‌ی تاریخی تعریف کرد. «پسامدرنیسم» را می‌توان به‌مثابه تولید این نظریه در پیکره‌ای پراکنده از موضوعات، تصاویر و ساخت‌های گفتمانی در فرهنگ اواخر قرن بیستم برشمرد.

در این مقاله، به بررسی خاستگاه‌ها، نقاط اوج و پی‌آیندهای گفتمان پسامدرنیستی در آثار تنی چند از نظریه‌پردازان اجتماعی هنر در پایان قرن بیستم می‌پردازیم. عده‌ای از این نظریه‌پردازان هنوز به چارچوب تأملات مدرنیستی تعلق دارند، اما بسیاری از ایشان بذر روش‌های تفکری را پاشیدند که از آن زمان به پسامدرنیسم مربوط شده، یا بخشی از آن با پسامدرنیسم تلفیق شده است. نخست طیفی از این مشارکت‌ها را از سوی تنی چند از متفکران آلمانی پس از جنگ شامل مارتین هایدگر، هانس گئورگ گادامر و یورگن هابرماس مطرح می‌کنیم. سپس مجموعه‌ای از آثار متفکران فرانسوی پس از جنگ را، که هریک از ایشان اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی نویسنده‌ی فرانسوی قرن هجدهم ــ مارکی دو ساد ــ را تکریم می‌کردند، مطرح خواهیم ساخت. این متفکران عبارت بودند از ژرژ باتای، میشل فوکو، ژاک دریدا و ژیل دلوز. آنگاه به مؤلفه‌های اصلی نظریه‌ی پسامدرنیته در هنر می‌پردازیم آنچنان که در تفاسیر آرتور دانتو، ژان فرانسوا لیوتار، ژان بودریار و سایر نویسندگان برجسته سامان

سال نهم، شماره‌ی ۱۹، نیم‌سال دوم ۱۳۸۷، ۲۵۵-۲۲۵

یافته است. سپس تعدادی از نقدهای اصلی بر پسامدرنیسم را در نوشته‌های فردریک جیمسون و دیوید هاروی، در نظریه‌ی مدرن‌سازی بازتابی[۳]، و در نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی اروپایی معاصر بررسی خواهیم کرد. همچنین نظریه‌ی نظام‌های جایگزین زیبایی‌شناسی مدرنیته[۴]ی نیکولاس لومان را بررسی می‌کنیم و با ارزیابی تأثیر جهانی‌سازی سرمایه‌داری[۵] بر نهادهای هنرهای معاصر و آتیه‌ی حیات هنری بحث را به پایان می‌رسانیم.

تفکر زیبایی‌شناسی آلمانی از سال ۱۹۴۵: از هایدگر تا هابرماس

اگر چه مارتین هایدگر و هانس گئورگ گادامر اصولاً نظریه‌پردازان اجتماعی نیستند، بلکه فیلسوف به حساب می‌آیند، و نیز اگر چه در تفکرات‌شان مشخصاً از اصطلاحات نظری اجتماعی بهره نگرفته‌اند، هر دو در رشد و توسعه‌ی نظریه‌ی اجتماعی و به‌همان میزان در نظریه‌ی ادبی و زیبایی‌شناسی از زمان جنگ جهانی دوم بسیار تأثیرگذار بوده‌اند.

در هستی و زمان[۶] (۱۹۲۷) هایدگر استدلال می‌کند که تفکر علمی تنها قادر است شرحی محدود از طریقه‌ی هستی جهان را ارائه دهد چرا که تفکر علمی، جهان را به ابژه‌ای جدا از سوژه‌ی شناسای آگاهِ موجود فرو می‌کاهد. هایدگر استدلال می‌کند که نوع بشر پیش از آن که تفکر علمی درباره‌ی جهان را بیاغازد، در جهان به‌مثابه عواملی مجسم[۷] موجود بوده و با خود، در این هستی در جهان[۸]، فهمی ازلی را از ارتباطش با اشیاء در جهان به همراه داشته است که بسیار معنادارتر، عملی‌تر و کل‌گرایانه‌تر از بازنمودهای علمی است. بنابراین هایدگر همه‌ی وظیفه‌ی اندیشه را بودن در پی کشف این فهم اساسیِ هستی‌شناسانه می‌داند که از چشم علم پنهان است. این همان وظیفه‌ای است که وی آن را «هرمنوتیک[۹]» می‌خواند (مشتق از واژه‌ی یونانی هرمنیوین[۱۰] به‌معنای «تفسیر»).

هایدگر (۱۹۹۳) در مقاله‌ی خود تحت عنوان «در باب پیدایش اثر هنری[۱۱]» از سال ۱۹۳۶، اعلام می‌کند که هنر نمونه‌ی سرچشمه‌ای از این اسلوب بیشتر مکاشفه‌آمیز از فهم هستی پیش‌علمی است. او پیشنهاد می‌کند که آثار بزرگ هنری «هستی وجودها[۱۲]» را آشکار می‌سازند: آن‌ها طریقی را آشکار می‌کنند که در آن اشیاء چنان که هستند موجودند، در ارتباط‌شان با یکدیگر و با اهداف انسانی. آثار بزرگ هنری، جهان‌های زیسته‌ی تجربیات را به روی بصیرت‌های معنادار می‌گشایند. در این آشکارسازی وجودی، آن‌ها حقیقت را افشا می‌کنند یا «حقیقت را به عمل وامی‌دارند». هایدگر از حقیقت، نه به مفهوم تطبیق گزاره‌ای با واقعیت‌ها بلکه به‌مفهوم آشکارگی تمامیتی ژرف سخن می‌گوید. او به ایده‌ی «فراموش نکردن» جهان روزمره از ادراک عادتی استناد می‌کند. او به پیوند میان واژه‌ی یونانی حقیقت، التثیا[۱۳]، و اسطوره‌ی یونانی آب‌های فراموشی در لت[۱۴] توسل می‌جوید.

هایدگر بر نقاشی ون‌گوگ بر یک جفت کفش روستایی کنار یک نیمکت تفاسیری نوشته است. نقاشی از «شیئیت» کفش‌ها، از تعین مادی سنگین آن‌ها و ارتباط گویای آن‌ها با کارهای روزانه‌ی

دهقان پرده برمی‌دارد. این نقاشی حقیقت را از طریق بازبینی جهان روزمره افشا می‌کند و جهان را در اتصال وجودی کلی‌اش دگرگون می‌سازد.[۱۵] به‌همان شکل، هایدگر موقعیت معبد یونانی کهن را در مرکز شهر یونانی تفسیر می‌کند. معبد در ساختار گشوده و موقعیت مرکزی‌اش ارتباطی را میان «زمین» و «جهان» ترسیم می‌کند، و نیز فضای جمعی و هویت روحانی مردم یونان را تجسم می‌بخشد. در این مفهوم، آثار هنری و معماری کهن کلاسیک ساختار وجودی جهان مردمان تاریخی را متبلور می‌سازد.[۱۶]

هایدگر ادعا می‌کند که مدرنیته این فهم معتبرتر از هنر را به دست فراموشی سپرده و متوقف ساخته است. مدرنیته (همچون کانت و زیبایی‌شناسان سده‌ی هجدهم) زیبایی را بیشتر به مسائل ادراک و ذهنیت محدود ساخته یا (همچون هگل و ایده‌آلیست‌ها) آن را مقهور ساخته و تحت انقیاد اندیشه‌ی خردگرا در آورده است. مدرنیته راه‌هایی را که از طریق آن تجربیات حقیقی می‌توانست از سرچشمه‌های اسطوره‌ای کهن با ما مرتبط شود از شکل انداخته است. مدرنیته به‌اعتبار خاصیت شعریِ زبان کوشیده تا زبان را وسیله‌ی رسیدن به اهداف ابزاری سازد. مدرنیته در جست‌وجوی دست‌یابی به کنترل و روشن ساختن تمام وجود، مفهوم بازی میان پوشیدگی و آشکاری، پنهانی و پیدایی، کلام و سکوت، رمز و افشا را از دست داده است. طبق دیدگاه هایدگر، تنها شاعران رمانتیک آلمان همچون فردریک هولدرلین[۱۷] این مفهوم را دریافته‌اند که در آن انسان مدرن خدایان را بدرود می‌گوید و در تبعید گوشه‌ی عزلت می‌گزینند. براساس دیدگاه هایدگر، انسان مدرن در شبِ تناقض‌آمیزِ خردباوری روشن‌گر می‌پژمرد و در چنین شبی تنها در لحظات کوتاهِ گذری که در آن فنای بنیادی خود را در رویارویی با مرگ تشخیص می‌دهد سر بر می‌آورد.

گادامر در ضدیت هایدگر با خردباوری علمی شریک می‌شود و دیدگاهی مشابه شأن تاریخی سنت کلاسیک اتخاذ می‌کند، هرچند گادامر بر انکار مکاشفه‌وار مدرنیته که از سوی هایدگر صورت می‌گیرد، صحه نمی‌گذارد. گادامر (۱۹۷۵) در کتاب حقیقت و روش[۱۸] که نخستین بار در سال ۱۹۶۰ منتشر شد، استدلال می‌کند که آثار کلاسیک هنری دربردارنده‌ی ذخایر حقیقت‌اند؛ ذخایری که می‌تواند موقعیت وجودی نوع بشر را در جهان با آوردن او به عرصه‌ی مواجهه با جهان‌بینی‌های متفاوت توسعه دهد. این ذخایر حقیقت، زمانی که به هنر به‌شیوه‌ای صرفاً علمی و روش‌مند نگریسته می‌شود، یعنی زمانی که اثر هنری به کارویژه‌های جامعه‌شناختی دوران خود فروکاسته و محدود می‌شود یا زمانی که منحصراً برحسب علایق معاصر خود تعبیر می‌شود، دست‌یافتنی نیستند. آثار هنری تنها در زمان حال، یعنی زمانی که مخاطبان‌شان خود را در محتوای زیبا و لحن تاریخی بی‌واسطه‌ی آن‌ها سهیم می‌کنند، حقیقت دارند.

گادامر (۱۹۸۶) عنوان می‌کند که اهمیت وجودی هنر عبارت از سه مشخصه‌ی جهانی است. نخست، هنر «بازی» را ممکن می‌سازد: اثر هنری بینندگان خود را در عملکردهای آزادانه‌ی تخیل که در وجود پدیداری[۱۹] اثر به‌مثابه تمامیت پایان‌ناپذیر مبتنی بر حواس سهیم می‌شود درگیر می‌کند. دوم، هنر درگیر «نماد[۲۰]» می‌شود: یک اثر هنری معناهایی را منتشر می‌کند که ترجمه‌ی استدلالی را

برنمی‌تابد، معناهایی که به‌مفهوم هایدگری آن، گریزنده و پوشیده باقی می‌ماند، و قابل ترجمه به ارجاع‌های معنایی تک‌صدا نیست. سوم، هنر «جشن» را تجسم می‌بخشد: هر رویدادی از ادراک یا اجرای یک اثر، مجموعه‌ای از اعضای شرکت‌کننده را به وجود می‌آورد که به ارتباط با یکدیگر فراخوانده شده‌اند، و هریک از این رویدادها بیان‌گر ساختار وجودی زمانی است که در آن، اثر به تجربه درآمده است. گادامر این خصیصه‌ی گروهی و زمانی تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه را با روشی مقایسه می‌کند که در آن جشن‌های مذهبی و غیرمذهبی نه‌تنها در زمان روی می‌دهند، بلکه زمان را تعریف می‌کنند: جشن‌ها با [خصوصیت] تکرار و قاعده‌مندی خود تعریفی از زمان گردهمایی جمعی ارائه می‌دهند. با این وجود، گادامر می‌افزاید که فرهنگ تجاری مدرن این مشخصه‌ی ارتباطی ساختاردهنده به زمان در تجربه‌ی زیبایی را تهدید به پوسیدگی و فرسایش می‌کند. فرهنگ تجاری تمایل دارد که اعضایش را از یکدیگر مجزا و منفرد سازد. این فرهنگ قاعده‌مندی و تداوم زمان تجربه‌ی جمعی را به لحظاتی منفصل فرو می‌شکند.

دیدگاه‌های هایدگر و گادامر مشکلات قابل توجهی را در زمینه‌ی نظریه‌ی اجتماعی مطرح می‌کنند. هر دو متفکر ادعاهای فی‌نفسه جامعه‌شناسانه‌ای را اقامه می‌کنند، که تاکنون نیازی به اثبات آن به‌لحاظ تجربی دیده نمی‌شد. حال آن که، هر دو ادعاهای خود را به‌عنوان «حقایق هستی‌شناسانه[۲۱]» مطرح ساخته‌اند. هایدگر به‌ویژه حامی حسرت (نوستالژی) بی‌چون‌وچرا برای گذشته‌ای کهن است که بی‌میلی پوچ‌گرایانه بر اثر مدرنیته آن را برانگیخته است. بحث‌های هایدگر درباره‌ی اهمیت فرم‌های تاریخی مبتنی بر تمدن همچون پارتنون[۲۲] یونانی گرایش به آن دارد تا مناقشه درباره‌ی ارزش زیبایی را تبدیل کند به اظهارات صرف اعتبار وجودی مردم در هنر. آن چنان که تنی چند از منتقدان و برجسته‌تر از همه‌ی آنان، هابرماس (۱۹۸۸) و بوردیو (۱۹۹۶) روشن ساخته‌اند، هایدگر و گادامر هیچ‌یک درجه‌ای را که عملکردهای تعابیر هرمنوتیکی می‌توانند تحت شرایط برتری قدرت و ماده به وقوع بپیوندند، فهم نکرده‌اند ــ درجه‌ای که می‌توانند منازعات باز دموکراتیک درباره‌ی فرهنگ را تحلیل برد.

علی‌رغم این مسائل، دیدگاه‌های هایدگر و گادامر در زمینه‌ی نظریه‌ی اجتماعی هنر اهمیت خود را همچنان حفظ کرده‌اند. اهمیت آن‌ها بخشی از این رو است که آن‌ها امکان هرگونه برداشت کاملاً علمی از معنای جمعی هنر، مذهب، اسطوره و فلسفه را انکار می‌کنند. آن‌ها همچون ویتگنشتاین و آلفرد شولتس نشان می‌دهند که چگونه توضیحات علمی وجهی مأخوذ از شناخت است که خود بر هنجارهایی از عمل ارتباطی متکی است که در زندگی روزمره، اول و پیش از همه آموخته می‌شود و از طریق نخستین اموری که علم درصدد توضیح آن برمی‌آید بیان می‌شود. آن‌ها نشان می‌دهند که چگونه مفسران باید نه‌تنها ابژه‌ی پژوهش‌های خود را بلکه ارتباطشان را با آن ابژه تفسیر کنند. مفسران باید روش خود را در شکل‌دهی به آن ابژه به‌مثابه ابژه‌ی اندیشه، تفسیر کنند. این یک بینش ارزش‌مند باقی می‌ماند.

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در آلمان، اندیشه‌ی هایدگر و گادامر به ارزیابی‌های فاضلانه‌ی

تازه‌ای از سوی سنت ایده‌آلیستی در فلسفه‌ی آلمان منجر شد. این امر به‌نوبه‌ی خود بازاندیشی اثر آدورنو و مکتب فرانکفورت[۲۳] را سبب شد. اکنون به سه نظریه‌پردازی که این میراث فکری را مورد تأیید قرار داده‌اند می‌پردازیم: هانس روبرت یاس، پیتر بورگر و هابرماس.

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هانس روبرت‌یاس و ولفگانگ آیزر ایده‌های گادامر پیرامون «بازی» و «تاریخ مؤثر[۲۴]» را به نظریه‌ی دریافت معنای زیبایی در آثار هنری گسترش دادند. به‌ویژه یاس این ایده‌ها را به‌صورت نقدی برزیبایی‌شناسی آدورنو توسعه داد. یاس (۱۹۸۲) استدلال می‌کند که آدورنو برنامه‌ی خود را با خنثی‌کردن وجوه مشارکت احساسی در هنر تباه می‌سازد. یاس این اظهار تند آدورنو، مبنی بر این که «تجربه‌ی زیبایی تجربه‌ای واقعی نیست مگر آن که به فلسفه تبدیل شود» (آدورنو، ۱۹۹۷: ۱۳۱) را شرح می‌دهد. یاس در این جا استدلال می‌کند که آدورنو با کنار گذاشتن هرگونه نقش پالایش همدلانه[۲۵] در تجربه‌ی زیبایی، امکان هرگونه تأثیر جمعی انقلابی را بر هنر می‌بندد. یاس عنوان می‌دارد که آدورنو همه‌ی مجاری ارتباط مخاطب را که شاید این قدرت را داشته باشد که تأثیرات تغییردهنده‌ی اثر هنری را به اعمال جمعی آزادی‌بخش تبدیل کند، مسدود می‌کند.

پیتر بورگر در نظریه‌ی آوانگارد (۱۹۸۴) آدورنو را به طریقی متفاوت به نقد می‌کشد. بورگر ادعا می‌کند که آدورنو به حد کافی از ساخت خودبنیاد و مستقل زیبایی به‌عنوان فرمی به‌طور خاص بورژوانهاد آگاه نیست. او چنین استدلال می‌کند که آدورنو مفهومی که در آن حرکت‌های آوانگارد قرن بیستم همچون دادا، سوررآلیسم، فوتوریسم و ساخت‌گرایی[۲۶] نه‌تنها هنجارهای درونی زیبایی‌شناسی هنر را دچار تحول و دگرگونی ساختند بلکه به منطق وجودی[۲۷] هنر به‌مثابه نهاد نیز حمله بردند را به‌نحو مناسبی قدر ندانسته است. آوانگاردهای قرن بیستم از طریق بازگرداندن هنر به بافت فرهنگ مادی درصدد انحلال بیگانگی نهادی هنر با زندگی بودند. بورگر می‌پذیرد که بسیاری از این حملاتِ به خودبنیادی[۲۸] و استقلالِ زیبایی‌شناسی، بعداً هم توسط دنیای هنر جبران شد و هم از سوی صنایع مد[۲۹] به کار گرفته شد. اما بورگر همچون یاس مدعی است که آدورنو دیدگاهی نسبتاً محدودکننده از مدرنیسمی والا[۳۰] اتخاذ کرده است که قادر نیست به فضای ارتباطی وسیع‌تری از اشتغالات رایج هنر بسط یابد.

تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز اجتماعی جهت توسعه‌ی اندیشه‌های التزام ارتباطیِ هنر، یورگن هابرماس است. وی اغلب به‌عنوان نماینده‌ی پیشتاز نسل دومِ نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت شناخته می‌شود. گرچه یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های تفاوت هابرماس با همکاران پیشین‌اش این است که به‌طور نسبی اهمیت زیبایی‌شناسی را به‌عنوان وجهی در نقد خردابزاری[۳۱] دست کم می‌گیرد. توجه عمده‌ی هابرماس در همه‌ی آثارش از دهه‌ی ۱۹۶۰، رواج تصوری جایگزینِ نظریه‌ی نقد بوده است که چارچوب مارکسیستی هگلی از دیالکتیک سوژه ـ ابژه را به نفع چارچوب کثرت‌گرایانه‌تر و «گویاتر» مناظرات میان سوژه‌ای[۳۲] (میان ذهنی) در باب استدلال‌های به‌لحاظ زبانی معتبر ابطال می‌کند. از دید هابرماس استیلای خردابزاری نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر دیالکتیک

روشن‌گری[۳۳] نیست. مدرنیته قابلیت فهمی متمایزتر از حیطه‌ی خرد را دارد که از خردباوری صرفاً علمی فراتر می‌رود تا قابلیت‌های وسیع‌تری از ارتباط مبتنی بر خرد را نسبت به ارزش‌ها و هنجارهای اخلاقی، سیاسی و زیبایی‌شناسی فرابگیرد.

هابرماس (۱۹۸۴) به‌شیوه‌ای کانتی میان سه حوزه‌ی اعتبار عقلی در جهان مدرن تمایز قائل می‌شود: اعتبار علمی، اعتبار اخلاقی ـ عملی و اعتبار زیبایی‌شناسی. هابرماس استدلال می‌کند که مدرنیته هنر را نه‌تنها از درون، یعنی در رمزگان زیبایی‌شناسانه، ژانرها، تکنیک‌ها و ابزار تولیدش، بلکه از بیرون نیز مورد استدلال عقلی قرار می‌دهد، به‌شیوه‌ای که ادعاهای اعتبار هنر هم از سوی مخالفان سایر حوزه‌های اعتبار از رقابت حذف می‌شود و هم از سوی حامیان سایر حوزه‌ها از روی استدلال ارزیابی می‌شود. آثار هنری از سوی معیارهای بیان‌گر حقیقت مورد قضاوت واقع می‌شود. این آثار آن‌قدر مورد قضاوت قرار می‌گیرند تا نشان دهند که تا چه حد صادقانه نیازها، احساسات و عواطف میان‌ذهنی به تجربه درآمده را بیان کرده‌اند، برخلاف اظهارات و احکام علمی، که توسط معیار نظری حقیقت گزاره‌ای[۳۴] قضاوت می‌شود و برخلاف هنجارهای اخلاقی، سیاسی و قانونی که با معیارهای عملی درستی و عدالت، داوری و ارزیابی می‌شوند.

هابرماس (۱۹۸۷، ۱۹۹۶) در گزارش خود از زیبایی‌شناسی مدرنیته از زمان بودلر، استدلال می‌کند که هنر مدرن باور فرهنگی مدرنیته از خود را به‌مثابه یک «پروژه» به نمایش درمی‌آورد. هنر مدرن طلایه‌دار نمادین مدرنیته است، نشان افتخارش و واسطه‌ی خودفهمی[۳۵] او. هابرماس نشان می‌دهد که چگونه هنرمندان مدرن در سطح عمومی به‌عنوان منتقد عمل می‌کنند، پشتیبان [باور] عموم درباره‌ی خوب می‌شوند و تأثیر آن را به نمایش می‌گذارند. اگرچه هابرماس تأکید می‌کند که هنر مدرن هنوز تنها بخشی از معنای مدرنیته است، زیبایی‌شناسی مدرنیته به خودی خود نه شبیه و نه جامع مدرن‌شدگی[۳۶] است. هابرماس تصریح می‌کند که دقیقاً از آن جا که هنر در سطحی نمادین عمل می‌کند چنین گمان می‌شود که سریع‌تر از سایر حوزه‌ها میان دوره‌ی مدرن‌شدگی در حال حرکت است: این امر توهم سبقت به سمت پایان مدرنیته را ایجاد می‌کند، پیش از آن که سایر وجوه مدرن‌شدگی به گرد آن برسند. بنابراین هنر برای اعلام «پسامدرنیته» نمودار می‌شود، پیش از آن که اکثر اهداف اجتماعی[۳۷] اساسی مدرنیته تحقق یافته باشد: پیش از آن که دموکراسی و عدالت اجتماعی حاصل آمده باشد. هابرماس اظهار می‌دارد که مدرنیته‌ی فرهنگی مبتنی است بر آزادی بیان و تخیل بی‌ترس از سانسور، سرکوب یا به زندان افتادن توسط مرجع قدرت سنتی. این فضایی است برای فراروی، براندازی و طنزپردازی. این به‌معنی پیروزی [در دست‌یابی به] حق و امتیازی ویژه است برای بازی با پوچی و افراط بدون محدودیت‌های بازدارنده‌ای که مسئولیت‌گرایی و کارایی بی‌درنگ موجب آن می‌شود. وظیفه‌ی آن انعطاف‌بخشی به‌صورت‌های خشک و سخت ادراک حسی، از میان بردن عقاید تعصب‌آمیز و از هم گسیختن فرایندهای ثابت تفکر است. اما هابرماس ادعا می‌کند که پسامدرنیسم به‌طرزی پوچ‌گرایانه این حق و امتیاز ویژه را افزایش می‌دهد و آن را تا ورای تمامی تناسبات به‌جا و درست می‌برد. پسامدرنیسم بیهوده پایان مدرنیته را بر پایه‌ی زمینه‌هایی

صرفاً زیبایی‌شناسانه اعلام می‌کند. گویی فراموش کرده است که پیش‌زمینه‌ی آزادسازی زیبایی‌شناسی، آزادی از نیازهای مادی است که بر روی همگان گشوده نیست چرا که مدرنیته برای همه به دست نیامده است.

همچنین هابرماس (۱۹۸۴) ادعا می‌کند که آدورنو و هورکهایمر قابلیت مدرنیته را برای حصول به عرصه‌ی اصلی و غیر ویران‌گر عقلایی‌کردن ناچیز پنداشته‌اند. هابرماس بر این نکته پای می‌فشارد که آدورنو و هورکهایمر به زیبایی‌شناسی متوسل شده‌اند چرا که نتوانسته‌اند هیچ ساختار جایگزین دیگری را برای خردابزاری که با زهر خود آلوده نشده باشد بیابند. آن‌ها به صلح، عشق و اتحاد نه به‌عنوان ساختارهای جمعی که به شیوه‌ی ملموسی قابل تشخیص‌اند، بلکه به‌عنوان تقلید زیبایی[۳۸] می‌اندیشند. آن‌ها به آرمان‌گرایی زیبایی‌شناسانه تکیه کرده‌اند چرا که الگوی آن‌ها از دیالکتیک سوژه ـ ابژه در دام همان متافیزیک فلسفی‌ای افتاده است که آن را به‌عنوان منبع خشونت محسوب می‌کردند. بنابراین قادر به جستن راهی برای تغییر شکل آرمان‌گرایی زیبایی‌شناسانه به الگویی به‌لحاظ اجتماعی تأثیرگذارتر که متمایل به رهایی از استدلال ادعای اعتبار در اعمال ارتباطی روزمره باشد نیستند (نیز ن.ک. دووناژ[۳۹]، ۲۰۰۳).

مسائل چندی درباره‌ی دیدگاه هابرماس از جایگاه هنر در مدرنیته مطرح است. هابرماس عادت دارد که عنوان «زیبایی‌شناسی» را به شکل غیر متمایزی به کار برد. او تمایل دارد که هرچیز را با عنوان «زیبایی‌شناختی شده[۴۰]» توصیف کند که به‌سادگی در سیستم از پیش تعریف‌شده‌ی او از خردباوری ارتباطی[۴۱] نمی‌گنجد. او از پذیرش هر مفهومی که در آن تجربیاتی که آن‌ها را تحت عنوان زیبایی‌شناسی دسته‌بندی می‌کند به‌طور مشروع و قانونی ساخت این نظام خردباوری ارتباطی را به چالش طلبد، به جای آن که به‌سادگی حوزه‌ای را در میان آن تشکیل دهد، سر باز می‌زند. این پیش‌داوری به‌ویژه بر دیدگاه او از متفکران فرانسوی پساساخت‌گرا که به آن‌ها خواهیم پرداخت تأثیر می‌گذارد. به‌زودی به جنبه‌های دیگری از نقد هابرماس از پسامدرنیسم بازخواهیم گشت.

تفکر زیبایی‌شناسی فرانسوی از سال ۱۹۴۵: اندیشه‌ی ادبی پس از مارکی دو ساد

نوشته‌های فرانسوی در باب هنر و ادبیات پس از جنگ جهانی دوم مشتمل بر مجموعه‌ی متنوعی است از منابع فکری از حوزه‌های پدیدارشناسی[۴۲]، هرمنوتیک و روان‌کاوی[۴۳] تا نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساخت‌گرا. در مروری گذرا، چنین می‌نماید که بیشتر این منابع ادبی است و مشخصاً متمرکز است بر مسائل ادبی همچون دلالت، بازنمود، روایت، تألیف و متنیت به جای آن که بر مسائل مشخصاً جامعه‌شناسانه متکی باشد. اگرچه ملاحظات چندی موجود است که در آن بازتاب‌های فلسفی، انسان‌شناسانه و تاریخی در مکالمه‌ای زایا با تفکر علمی ـ اجتماعی در باب هنر در نوشته‌های فرانسوی همراه می‌شود. ما در این جا بحث را با ملاحظات چندی در باب میراث فکری نویسنده‌ی فرانسوی قرن هجدهم، مارکی دو ساد، برای قرن بیستم شروع می‌کنیم. آنگاه به موضوعات مطرح شده در نوشته‌های ژرژ باتای، میشل فوکو، ژاک دریدا و ژیل دلوز که هریک بخشی

از دیدگاه ساد را شرح داده‌اند، خواهیم پرداخت.

مدت زمان مدیدی رمان‌های بیدادگرانه‌ی ساد درباره‌ی شکنجه و تجاوز به‌عنوان پاره‌نوشتارهایی عمیقاً مشکل‌ساز نگریسته می‌شد که در آستانه‌ی پوچ‌گرایی اخلاقی قرار داشت. گرچه این نوشته‌ها در هسته‌ی خود مشتمل است بر مجموعه‌ای از بازتاب‌های شدید درباره‌ی برهم‌چینی منطق و اخلاق با قدرت و ترور و درباره‌ی در هم بافتن میل و لذت با شر و گناه، [از این رو است] که نمی‌توان به مانند یک فانتزی منحط آن را کنار گذاشت. ساد باب تفکری را گشود که تماماً از سوی متفکران و نویسندگان مدرنی همچون بودلر، هویسمان، پو، وایلد و نیچه دنبال شد.

ساد بینشی را شروع می‌کند که به تشخیص او در زمره‌ی شماری از تناقض‌های برجسته میان مسیحیت کاتولیک و انسان‌گرایی سکولار[۴۴] واقع شده است. از یک سو، مسیحیت کاتولیک حیات حواس و تن را به‌عنوان گناه تخطئه می‌کند، اما به‌شکل غیر رسمی حیات حواس و تن را در تشریفات، عرفان و هنرش می‌ستاید. از دیگر سو، انسان‌گرایی سکولار روشن‌گر، در انظار، حیات حواس و تن را روا می‌داند، اما قادر نیست برای محدود کردن و آزاد گذاشتن حیات حواس و تن در ساختاری منسجم و متعادل [که] محدودیت و افراط [هر دو را در بر بگیرد] راهی به‌لحاظ متافیزیکی معنادار بیابد. از یک سو به‌تدریج گرفتار فساد می‌شود، بنابراین آنچه را که آشکارا پرهیزگاری و پاکدامنی می‌خواند به‌طرز مؤثری متکی بر قدرت و تزویر است، حال آن که هر آنچه را که در منظر عموم می‌راند به‌طرز مؤثری معنای قدرت و تصریح می‌گیرد. از سوی دیگر حکومت جمهوری‌خواه سکولار مدعی است که شهروندانش را از سرکوبی آزاد ساخته و سلامت را به جامعه بازگردانده است. حال آن که وکلا، مربیان، پزشکان و درمان‌گران وابسته به این حکومت، به‌طرز تأثیرگذاری خوشی و شادمانی را فرومی‌کاهند تا عملکردهای مطلوب حیات معنادار را از کیفیت عاری کرده و آن را پوچ و تهی سازند.

ساد چنین نتیجه می‌گیرد که در جهان سکولار خردباور که از کنار نهادن مذهب سنتی پدید آمده است تنها جنایت، تجاوز و خشونت می‌تواند معنا را به زندگی اخلاقی بازگرداند. شخصیت‌هایی مانند ساد جنایت را تا نهایت دنبال می‌کنند چرا که آن‌ها در پی تسلط خود هستند، خودی که به‌تنهایی می‌تواند به محدودیت‌های اخلاقی خود معنا بخشد. خود باید از محدودیت‌های اخلاقی تخطی کند تا آن جا که نخست بتواند خودی باشد مستعد محدودیت‌های اخلاقی. خود باید از محدودیت‌های اخلاقی فراتر رود تا این محدودیت‌ها را برای خودش فراهم آورد، چرا که تنها آن زمان خواهد توانست به‌راستی خود باشد و نه ماشینی خودکار. از این رو داستان ساد نماد روشن‌گری زیبایی‌شناسانه است. ساد در آینه‌ی تخیل خویش به جهانی دست می‌یابد که خود را واژگونه می‌نمایاند. جهانی که با تسلیم خود نخست به تزویر دینی و سپس به انسان‌گرایی آزاد سکولار خود را گمراه می‌سازد. این مضمون از طریق هنرمندان و نظریه‌پردازان برجسته‌ی چندی بیان شده است، از آدورنو تا بحث‌های هورکهایمر درباره‌ی ژولیت ساد، در کتاب دیالکتیک روشن‌گری[۴۵]، تا تئاتر آنتونن آرتو، سینمای پیر پائولو پازولینی و لوئیس بونوئل و نقد فلسفی پیر کلوزوفسکی.

ژرژ باتای (۲۰۰۱) بررسی خود را از این اندیشه‌ی سادی پیرامون محدودیت و سرپیچی از آن در جهانی فراسنتی آغاز می‌کند. باتای از مطالعات انسان‌شناسانه درباره‌ی نقاشی غارهای ماقبل تاریخ و قربانی‌های قبیله‌ای و نیز شعر مدرن فرانسه و نقاشی سوررآلیست می‌آغازد. آنچه در میان علایق باتای در بازیابی وی از همه مهم‌تر و برجسته‌تر است، چیزی است که وی آن را تجربه‌ی درونی[۴۶] می‌نامد. او ورای پوزیتیویسم علمی و رفتارگرایی، برای دستیابی به آنچه خود بیان‌گر درونی[۴۷] می‌خواند می‌کاود. او خود را چنین تصویر می‌کند گویی که در رابطه‌ی فنا با هویت فیزیکی، با امیال و حتی بالاتر از همه با مرگ شرکت جسته است. او توصیف می‌کند که چگونه تابوهای ابتدایی روابط غیر اخلاقی و سایرمرزهای میان تقدس و کفر، از طریق جشن و قربانی انرژی‌های گناه و خشونت را رها می‌سازد که نوعی جلوگیری و ممانعت به‌شیوه‌ای خلاقانه است. همین‌ها به قانون اخلاقی معنا می‌دهند. باتای در آثاری که در زمینه‌ی تحریکات نوشته است شرح می‌دهد که چگونه زیبایی از طریق لکه‌دار کردن و برهنه کردن سرکوب می‌شود همان‌طور که پاکی و نجابت از طریق فساد تدریجی مرزهای میان شکل‌ها، در میان طبقات اجتماعی مورد تحقیر واقع شده است. او [گرایش به] زیبایی و تعالی را همچون‌گرایش به درگیری خطرناک در ترور و خشونت برآمده از عطشی می‌داند که از شوق فنای خود مایه می‌گیرد. هم‌زمان این عطش نابودی همزاد وضعیت قدرت مطلق التفات و بخشش به دیگران و قدرت مطلق مصرف و بازی است. باتای هنر را به‌مثابه اعتراض علیه رفتار تحقیرآمیز سرمایه‌داری در قبال صرفه‌جویی، اقتصاد و دوراندیشی می‌داند. هنر در امکان اشتراک استثنائی عواطف، برای مقاومت در برابر شکنندگی و تنهایی خود همچون امید عمل می‌کند.

میشل فوکو (۱۹۹۸) نیز ایده‌های خود را بر پایه‌ی تفکرات ساد، نیچه و باتای بنا می‌کند. او در نوشته‌هایش در باب زبان و پژوهش‌های استدلالی، از مضمون «مرگ مؤلف[۴۸]» رولان بارت و مفهوم مالکیت مؤلف[۴۹] موریس بلانشو می‌آغازد. اندیشه‌ی فوکو به‌مثابه اندیشه‌ای پساساخت‌گرا توصیف می‌شود تا آن جا که اندیشه‌ی او نقطه‌ی عزیمت خود را از نظریه‌ی نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور درباره‌ی خاصیت مشخصه‌ی معنای متنی درون نظام‌های کران‌مند عناصر نشانه‌ای می‌گیرد. البته فوکو با اظهار این نکته که حتی نظام‌های کران‌مند عناصر نشانه‌ای نیز معنا را تنها از طریق رابطه‌ی متمایز خود با نظام‌های باز هم کران‌مندتر کسب می‌کنند؛ در مفهوم [مورد نظر] سوسور افراط می‌کند. این امر تعویق بی‌پایان معنا را موجب می‌شود که فوکو آن را «زبان به سوی بی‌کرانی[۵۰]» می‌خواند. فوکو می‌نویسد نویسندگان و خالقان [اثر]، «منبع بی‌کران دلالت‌هایی که اثر را آکنده است» نیستند، اما اصل کارکردی ویژه‌ای هستند که از طریق آن‌ها در فرهنگ ما کسی محدود می‌شود، مستثنی می‌شود یا منتخب می‌شود ... توسط آن کسی ممانعت می‌کند ... ترکیب، تجزیه و بازسازی آزاد تخیل» (۱۹۹۸: ۲۲۱). فوکو شرح می‌دهد که زبان نمی‌تواند به‌عنوان ابژه‌ی ثابت بازتاب نگریسته شود مگر به درجه‌ای که گویش‌وران و ارجاع‌های آن، هر دو از دید محو شوند چرا که زبان صرفاً ابزار ارتباط نیست. زبان بیشتر واسطه‌ی ارتباطی است که در آن تمامی هویت‌های سوژه‌های سخن و تمامی هویت‌های ابژه‌های بازنموده شده برای نخستین بار ایجاد می‌شوند.

فوکو این مفهوم را از طریق تحلیل چندین اثر هنری و ادبی شرح می‌دهد. او به تشریح نقاشی مشهور رنه ماگریت از یک پیپ می‌پردازد،«این یک پیپ نیست»[۵۱]. به‌نحو تناقض‌آمیزی به نظر می‌رسد که نقاشی ماگریت فقط با ارجاع به ابژه‌ی خود از طریق شکست در ارجاع کامیاب می‌شود: این نقاشی، یک پیپ نیست یک تصویر نقاشی شده از یک پیپ است. به‌طرز مشابهی فوکو تصویر شهرزاد در در داستان‌های هزارویک شب[۵۲] را تشریح می‌کند. در این داستان‌ها شهرزادِ عروس هر شب داستانی برای شهریار شاه می‌گوید تا روز اعدامش را ــ که به‌خاطر خیانتی است که صورت گرفته ــ به تعویق بیندازد. هر قصه، ادامه‌ای است بر قصه‌ی شب پیش و هر شب، پایان هر قصه به تعویق می‌افتد، تا شب بعد. در این جا فوکو روایت و قصه‌پردازی را به‌عنوان ابزاری نامحدود برای دورکردن سکوت می‌داند، گریزی ناگزیر از فروپاشی آگاهی در مواجهه با مرگ. سخن، گریزگاهی است از آنچه فوکو آن را «اندیشه‌ی بیرون[۵۳]» می‌خواند.

فوکو در نظم اشیاء[۵۴]، که تعمقی است بر پایان متافیزیک انسان‌مدار[۵۵]، باب تفسیری به یادماندنی را بر ندیمه‌ها[۵۶] اثر دیه‌گو ولاسکس می‌گشاید، نقاشی قرن هفدهمی صحنه‌ای در دربار سلطنتی فیلیپ چهارم، پادشاه اسپانیا از ۷-۱۶۵۶. ولاسکس در این نقاشی شخص پادشاه و ملکه‌ی اسپانیا را به تصویر نکشیده است، و به جای آن نقاشی را در حال نقاشی از شاه و ملکه ترسیم کرده است و تصویر شاه و ملکه در آینه‌ای پشت سر خادمان دربار (ندیمه‌ها) که برای خوشامدگویی به مارگارتا[۵۷] در حال تعظیم‌اند، به چشم می‌خورد. فوکو در این باره چنین استدلال می‌کند که «زن» و «مرد» «در اصل پادشاه و ملکه» تنها به‌عنوان هماهنگ‌کننده در طرح بازنمایی ظاهر شده‌اند. آن‌ها درون خود صحنه‌ی بازنمایی ظاهر نمی‌شوند. «مرد» و «زن» از بازنمایی غایب‌اند، آن‌ها دال‌هایی تهی‌اند.

فوکو در آخرین نوشته‌هایش درباره‌ی «تیمار از خود[۵۸]» در تاریخ جنسیت[۵۹] نیروی ضد انسان‌گرایی در اندیشه‌های متقدم خود را با ارجاع به فلسفه‌ی رواقی یونانی رومی و اصول اخلاق اپیکوری درباره‌ی جسم گسترش داده است. او شرح می‌دهد که سوژه‌های مدرن که در جست‌وجوی حقیقت خود از طریق تعاریف علمی‌شده از خودند از طریق پزشکی و روان‌پزشکی در زمینه‌ی ماهیت وجود خود در اشتباه‌اند. روشن‌گری شخصی تنها از طریق عملکرد احساسات، حواس، ادراک و تفکر روی می‌دهد: از طریق عملکرد موضوع حسیت[۶۰]. فوکو چنین استدلال می‌کند که خود نتیجه‌ی عملکرد خودسازی و خودپردازی است: خود حاصل عملکرد هنر است.

تأملات ژاک دریدا در باب هنر، نوشتار و مدرنیته، از دو جنبه‌ی تقابل دوگانه و گریزانی ایده‌های تألیف، قصدمندی و ذهنیت، نقاط اشتراک زیادی با دیدگاه فوکو دارد. در کتاب حقیقت در نقاشی[۶۱] (۱۹۸۷) که عنوان آن از یکی از اظهارات سزان خطاب به یکی از حامیانش گرفته شده ــ من حقیقت را به شما در نقاشی عرضه خواهم کرد ــ دریدا مقاله‌ی هایدگر با عنوان «منشأ اثر هنری» را واسازی[۶۲] کرده است. دریدا می‌پرسد هایدگر چگونه می‌تواند هنر را موضع حضور هستی ــ و درنتیجه حقیقت ــ اعلام کند، در حالی که هم‌زمان این حقیقت را مکتوم فرض می‌کند. به نظر

می‌رسد هایدگر ایده‌ی خود مبنی بر «حاضر کردن[۶۳]» جهان در اثر را به همان میزان که بیان‌گر حضور جهان می‌داند، مبین امکان غیاب[۶۴] از جهان نمی‌داند. اگر علائم نقاشی جهان را بدون شباهت یا «بازنمایی» هیچ چیز دیگری در جهان حاضر سازند، به همان میزان ممکن است که جهان از این علائم غایب باشد و از این رو اثر از مرز حقیقت بیرون بلغزد.

دریدا این اندیشه را از طریق تأملاتی چند در باب اشعار نمادگرایانه‌ی استفان مالارمه اظهار می‌دارد. مالارمه چنین باور داشت که در لحظه‌ای که یک شعر به نقطه‌ی اوج هستی‌ای حیات‌بخش می‌رسد، وقتی واژگانش همه‌ی مفاهیم معنایی معین و محدود خود را وامی‌گذارد و فقط در اصوات طنین‌انداز می‌شود، جهان‌بودگی[۶۵] هم کاملاً در شعر حاضر است و هم کاملاً از شعر غایب. بر این اساس دریدا نتیجه می‌گیرد که هرمنوتیک هستی‌شناسانه‌ی هایدگر بر متافیزیک غلبه نمی‌یابد بلکه به جای آن، هایدگر دوباره به [عرصه‌ی] «متافیزیک حضور» می‌لغزد. دریدا می‌نویسد که هایدگر «ساده‌انگارانه‌ترین واپس‌روی کهن را به سوی عنصر حقیقت اصیل» ابراز می‌دارد (دریدا، ۱۹۸۷: ۵-۳۵۴). هایدگر از سازش و مصالحه با پیچیدگی و سرگشتگی در مدرنیته درمی‌ماند. او در آنچه برنشتاین (۱۹۹۲) و رُز (۱۹۷۸) هر دو با برداشتی از بنیامین موقعیت مدرنیته‌ی «بیگانگی زیبایی‌شناسانه» نامیده‌اند، گرفتار آمده است. این موقعیت بر آینده و برگشت‌ناپذیری زمان تصریح می‌کند حتی در صورتی که زمان، خود، خواست بازگشت به منشأ و مطلق بودنش را فاش کند. مدرنیته به این مفهوم، متکی بر اثری واقعی از سوگواری است، و سرنوشت هنر مدرن متکی است بر «داغ‌دیده کردن» واقعی زیبایی.

ژیل دلوز ملاحظات فوکو و دریدا درباره‌ی بحران متافیزیک غربی را به ستیز می‌کشد. دلوز همه‌ی تصورات قلمرو «بیرون» از تعالی را که در مقابل قلمرو «درون» بیان‌گری درونی قرار گرفته است، انکار می‌کند. (دلوز، ۱۹۸۱؛ دلوز و گاتاری، ۱۹۸۷). دلوز این تصور را که هنرمند در اثر فقدان خواسته‌ای برآورده نشده، بیان‌گر رنجی درونی است وامی‌گذارد. او چنین پیشنهاد می‌کند که هنر مدرن کم‌تر و کم‌تر [عرصه‌ای برای] بیان ذهنیت‌های فردی می‌شود که از جسمانیت «خارجی» جدا مانده‌اند. دلوز جهان‌بینی یک‌پارچه‌ی فیلسوف قرن هفدهمی آلمان، بندیکت دو اسپینوزا را اختیار می‌کند. اسپینوزا این ایده را دارد که هر چیز ایده‌آل با هر چیزی که مادی باشد همسان است. دلوز به پیروی از اسپینوزا استدلال می‌کند که «بیان» و «بیان‌گرایی» (اکسپرسیونیسم) امروز کمی بیش از استعاره‌هایی هستند که می‌کوشند ما را به سازش با این [ویژگی] این‌همانی[۶۶] ذهن و ماده مجاب سازند. او این قیاس را به همان شیوه‌ی فلسفه‌ی ایده‌آلیستی آلمان تفسیر نمی‌کند. هیچ تمایز متافیزیکی میان انسان و ماشین، روح و مغز، روان و کامپیوتر در نظر گرفته نشده است. در نظر دلوز این‌ها همه توهمات گفتمان انسان‌گرایانه‌اند. او استدلال می‌کند که آنچه هنر، شعر و فلسفه خوانده می‌شود فقط خصایص متفاوتی از حالات هستی‌اند و یکی‌شدن تک‌جوهر فیزیکی اسپینوزا. بنابراین دلوز نویسندگان، نقاشان و کارگردان‌های فیلم، افرادی مثل کافکا، پروست، لیوپولد فن ساشر مازوخ، فرانسیس بیکن، روبر برسون و ژان لوک گدار را به‌عنوان اشخاصی توصیف می‌کند که هریک روابط

متفاوتی را از نسبت تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه با بدن، آسیب جسمانی، پراکندگی، قدرت فیزیکی، اراده، خشونت، تکنولوژی و زندگی ماشینی کاوش می‌کنند. دلوز (۹-۱۹۸۶) تصویر سینمایی را به‌واسطه‌ی مفهوم هانری برگسون از زمان آگاهی تفسیر می‌کند و مقصود از آن مدت زمان کاملاً تجربه شده‌ای از حرکت فرم‌ها بر سطحی دوبعدی است. او به برجستگی سطوح، زوایا، حرکات و تکرار به‌عنوان شدت انتزاعی حسی، عاری از هرگونه بستگی بیان‌گر اشاره می‌کند.

ممکن است بگوییم باتای، فوکو، دریدا و دلوز در نوشته‌های خود درباره‌ی هنر هریک وجوه متفاوتی از بحران متافیزیک فلسفی غربی را بیان کرده‌اند. این اندیشمندان یک جامعه‌شناسی هنر یا نظریه‌ی هنر طرح نکرده‌اند؛ گرچه تفکرات آن‌ها به‌طور عمده به جامعه و زیبایی مربوط است. آن‌ها فرم‌های ادبی و هنری را به‌عنوان منابع اصلی بینش در پرسش‌های فلسفی درباره‌ی دین، علم، اخلاق و تاریخ تلقی می‌کنند، و وسعتی را نشان می‌دهند که از طریق آن همه‌ی تفکرات با چارچوب زیبایی‌شناسی ادراک حسی شکل می‌گیرد. اما آن‌ها تفکر را به هیچ مفهوم حیرت‌آور ویژه‌ای زیبایی‌شناسانه نکرده‌اند. آن‌ها، به‌گفته‌ی هابرماس: «فلسفه را در ادبیات و شعر مضمحل نمی‌کنند». تفکر آن‌ها به هیچ روی، به مفهوم واگذاری بی‌درنگ ارزش‌های ماهیتاً مدرن قیاس منطقی حیات، «پسامدرن» نیست. اگرچه تفکر آن‌ها مطمئناً به‌شکل محسوسی متکی بر عدم قطعیت بنیادی پدیدارشناسی و چندگانگی زبانی است. این امر راه را برای پیوند با برخی شعارهای پسامدرنیسم می‌گشاید. اکنون باید دید چگونه عناصر تفکرات آنان موجد تفسیرهایی بر فرهنگ زیبایی‌شناسی و هنر پسامدرن در اواخر سده‌ی بیستم است.

پسامدرنیسم

اصطلاح «پسامدرنیسم» نخست در دهه‌ی ۱۹۷۰ رواج یافت، زمانی که از سوی دو معمار به نام‌های چارلز جنکز و رابرت ونچوری، به‌قصد شوخی برای توصیف سبک نوینی از تقلید و تلفیق در زیبایی‌شناسی ساختمان به کار رفت (هاروی، ۱۹۹۰). این اصطلاح به‌زودی در نقد هنر برای مشخص‌کردن بی‌میلیِ رو به رشد نسبت به فرضیه‌های والای مدرنیستی از فرایند خطی در تاریخ هنر به‌کار گرفته شد. پس از هیاهوی پاپ آرت[۶۷] (هنر عامه‌پسند) در دهه‌ی ۱۹۶۰ نمی‌توان از هیچ مکتب ویژه‌ی هنری یا «ایسمی» به‌عنوان پیش‌روی حرکت در پیروی از این توالی یاد کرد. دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ عصر وفور حرکت‌های کم‌وبیش هم‌زمان بوده است، حرکت‌هایی چون مینی‌مالیسم[۶۸] و مفهوم‌گرایی[۶۹]، هنر چشم‌انداز[۷۰]، هنر بدنی[۷۱]، پرفورمنس[۷۲] (اجرا)، اینستالیشن[۷۳] (کارگذاری) و پیشامدها[۷۴]. پس از جنگ دوم جهانی، نیویورک به‌عنوان مرکزِ هنرِ جهان جانشین پاریس شد اما در دهه‌ی ۱۹۷۰ هیچ شهری نمی‌توانست مدعی پیشتازی در این حوزه باشد. از این رو پسامدرنیسم به‌لحاظ نامعلومیِ زمان و مکان در سبک‌ها و حرکت‌های هنری فقط در مفهوم «مرکززدایی[۷۵]» شریک بوده است. پسامدرنیسم از اصول مدرنیستی ثبات سبک‌شناختی و یک‌دست بودن به‌منظور تلفیق سبک‌شناختی رویگردان می‌شود. پسامدرنیسم تلفیقی از ژانرها و رسانه‌ها را

پیش رو می‌نهد و نیز شامل ناهمخوانی و عدم تجانس، فکاهی و محلی، آمیخته‌ای از جشن، بازی، پراکندگی، ترکیب و ترتیب می‌شود. اکنون به مرور تعدادی از مقالاتی می‌پردازیم که مضامین پسامدرنیسم در هنر و فرهنگ سده‌ی بیستم را به فعالیت‌های ساختاری‌تر وضعیت‌های اجتماعی اواخر مدرنیته مربوط می‌سازند.

با پیگیری سررشته‌ی اغتشاشی نوین در سبک زیبایی، نقدِ هنر در دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز به بازاندیشی در معنای مدرنیسم از اواخر سده‌ی نوزدهم کرد. از دیدگاه انقلاب‌های فرهنگی دهه‌ی ۱۹۶۰ مدرنیسم کم‌کم به نظر موضوعی نسبتاً انحصاری آمد که از دسترس زندگی رایج به دور است. معماران و طراحانی نظیر لوکوربوزیه[۷۶]، میس ون در روهه و والتر گروپیوس برای ایده‌آل‌های جامعه‌ای آرمان‌شهری قیام کرده بودند. با این حال فرم‌های ناخوشایند (سخت و تند و تلخ) آن‌ها و طرح‌های شهری‌شان به نظر نمی‌رسید که به‌منظور سکونت انسان طرح‌ریزی شده باشند. نگاه آن‌ها در پاره‌ای موارد به‌شیوه‌ای غیر طبیعی نزدیک به ساختمان‌های دلتنگ‌کننده، برج‌های مرتفع و پروژه‌های انبوه‌سازی شوروی اروپای شرقی بود. لوکوربوزیه یک‌بار به شیوه‌ی تحریک‌آمیزی عنوان کرد که یک خانه «ماشینی است که باید در درونش زندگی کرد». آدولف لوس نیز به‌شیوه‌ی مشابه اعلام کرد که هدف هنر «اتحاد فرم و عملکرد» است. نقاشان مدرن یک‌بار برای اندیشه‌های انقلابی سوسیالیستی قیام کرده بودند. اکنون به نظر می‌رسید که آثارشان پشت درهای نهادهای حمایت‌گر توقیف شده است.

منتقد آمریکایی، کلمنت گرینبرگ، این تصویر از قاعده‌ای مدرن را مجسم ساخت که آرام و بی‌صدا در حال پیش‌روی بود. گرینبرگ با نوشتن در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ از سوررئالیسم و پاپ آرت به‌عنوان انحرافاتی از مسیر حقیقی رشد هنر مدرن یاد کرد. گرینبرگ اظهار می‌داشت که ابداع متکی است بر «استفاده از روش‌های مشخصه‌ی آن رشته برای نقد خود آن رشته و نه برای آن که آن را سرنگون سازد، بلکه تا سنگر آن را در محدوده‌ی توانایی‌اش مستحکم‌تر کند» (۱۹۹۳: ۸۵). گرینبرگ از اکسپرسیونیسم انتزاعی و تجرید سفت و سخت دهه‌ی ۱۹۵۰ پشتیبانی می‌کرد، با این ادعا که آن‌ها به‌تنهایی قادرند اصول ذاتی دقیق مدرنیسم را به مشخصه‌های دوبعدی بوم نقاشی منتقل سازند. گرینبرگ با روحی مشترک با مکتب فرانکفورت به «فرهنگ توده[۷۷]» دیدگاهی تحقیرآمیز می‌افکند. او از «کیچ[۷۸]» به‌عنوان «تردد در تجربه‌ای عاریتی و احساساتی تصنعی» در «تمثالی شبه‌دانشگاهی از فرهنگی ساده» یاد می‌کند (۱۹۶۱: ۱۰).

دیدگاه گرینبرگ از سوی تنی چند از منتقدان دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ که به تعامل دائمی میان هنر مدرن و فرهنگ عامه اشاره می‌کردند، باطل شمرده شد. روزالیند کراوس (۱۹۸۵) از «اسطوره‌ی مدرنیستی» قاعده‌ای بازگشت‌ناپذیر سخن می‌گوید که به‌طرز محترمانه‌ای از تکرارهای روزمره جدا شده است و برپایه‌ی «عمق»، «اصالت» و «یکتایی» استوار است. کراوس با تکیه بر رولان بارت (۱۹۷۲) نشان می‌دهد که هنرمندان مدرن چگونه عناصری از نظام‌های نشانه‌ای از پیش موجود در جریان زندگی روزمره‌ی شهری را ترکیب و جایگزین می‌کنند. هنرمندان چندان دال‌های جدیدی را

ابداع نمی‌کنند بلکه بیشتر آن‌ها را از قالب‌های دربردارنده‌ی فرم‌ها، تصویرها، سطوح و ساختارهای اسطوره‌ای موجود در تصور جمعی اخذ کرده، ترکیب می‌کنند.

اندریاس هویسن (۱۹۸۶) به‌شکلی مشابه استدلال می‌کند که مدرنیسم اساساً از عکس‌العملی نسبت به «فرهنگ توده» سر برآورده است. او می‌گوید که مدرنیسم در پی آن بود که با نظارت بر «شکاف بزرگ» میان خود و «توده» آن را سامان بخشد. مدرنیسم «آگاهانه خود را از طریق یک استراتژی پرهیز از غیر تأسیس کرده است، به‌خاطر تشویش از ناخالص شدنش توسط دیگری.» (۱۹۸۶، vii) اما مدرنیسم نخست از خیابان‌ها و سالن‌ها سر برآورد. «والا» و «پست» اغلب به‌طرز پنهانی لازم و ملزوم یکدیگر بوده‌اند. هویسن فرهنگ توده را به‌عنوان «غرولندهای ارواحی از خانواده‌ی مدرنیسم در سرداب» توصیف می‌کند. هویسن به‌پیروی از پیتر بورگر میان مدرنیسم و آوانگارد تمایز قائل می‌شود. درحالی که مدرنیسم سرانجام به یک تشکیلات ماندگار تبدیل می‌شد، آوانگارد فعالانه در حیات فرهنگ توده شرکت می‌جست. هویسن آوانگارد دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ را با دادا، با کاریکاتور هجوآمیز سیاسی، و با تئاتر و تفریحگاه‌های کارگران کارخانه مربوط می‌سازد. او استدلال می‌کند که نویسندگان بیت[۷۹] و هنرمندان پاپ دهه‌ی ۱۹۶۰ اولین کسانی بودند که به آوانگارد عاصی مردمی حیات تازه‌ای بخشیدند. هویسن فرهنگ مردمی دهه‌ی ۱۹۶۰ را به‌مثابه نخستین موج اعتراض فرهنگی پسامدرن به شمار می‌آورد. این موج سپس با دومین موج دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ دنبال شد که این بار با حضور بیشتر تزئینات و کاهش سرکشی روبه‌رو بود.

برداشت هویسن از برخی جهات با آرای پیتر اسلوتر دایک درباره‌ی پسامدرنیسم به‌عنوان شورشی جسمانی، خنده‌ای هزل‌آمیز و اعتراضی بدنی شبیه است. اسلوتر دایک در اثرش با عنوان نقد خرد کلبی‌مسلک[۸۰] پسامدرنیسم را با شمایل یونانی کهن دیوژن[۸۱]، کسی که در برابر امپراتوری اسکندر بزرگ پایداری کرد، مربوط می‌سازد. یک «کلبی[۸۲]» به‌مفهوم یونانی کهن آن، یک شکاک هرج و مرج‌طلبِ جویای لذت و نه یک «کلبی» به‌معنی مدرن آن یعنی یک سلطه‌جوی سَرخورده (اسلوتردایک، ۱۹۸۸).

آرتور دانتو (۱۹۹۷) از موقعیت «پساتاریخی» هنر معاصر سخن می‌گوید. دانتو با مرور مجدد آثار پیشین خود درباره‌ی دنیاهای هنر و نوسازی نظریه‌ی هگل درباره‌ی پایان هنر، استدلال می‌کند که هنر دیگر هیچ «روایت برتر[۸۳]»ی از سلسله‌مراتب رشد را پشتیبانی نمی‌کند. او گرینبرگ را با این استدلال نقد می‌کند که افزایش خودارجاعی هنر در اواخر سده‌ی بیستم نشانه‌ای از هیچ هنجار ویژه‌ای نیست که آثار هنری نیاز باشد آن را کسب کنند تا هنر به حساب آیند. برعکس این نشانه‌ی خستگی از هر هنجار و قاعده‌ی ویژه‌ی مسلط و مشخص یا مجموعه‌ای از قواعد برای هنر است. از دهه‌ی ۱۹۷۰ هنر «پس از پایان هنر[۸۴]» را دنبال کرده است. امروزه هیچ قاعده‌ی ویژه‌ای برای ظهور و بروز وجود ندارد که آثار هنری برای هنر بودن، نیاز به تطبیق با آن داشته باشند. دانتو (۱۹۹۷: ۱۶) می‌نویسد «هیچ محدودیتی در قیاس در این زمینه وجود ندارد که آثار هنری باید چگونه به نظر آیند؛ آن‌ها می‌توانند اصلاً شبیه چیزی نباشند.» به این معنا، هنر امروز به موقعیت عدم تعین

بازگشته است، همانند دوران پیش از ظهور ایده‌ی هنر در رنسانس اروپا ــ پیش از ظهور بیانیه‌ها، برنامه‌ها و «ایسم»های هنر.

اکنون به دو نظریه‌ی دیگری خواهیم پرداخت که پسامدرنیسم در هنر را به بخش‌هایی از فرهنگ مصرفی مدرن اخیر و خودانگاره‌های فلسفی مدرنیته مربوط می‌کند. این امر، حاصل مساعدت‌های ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار است. بودریار از مقاله‌ی بنیامین درباره‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی[۸۵]» می‌آغازد. بودریار (۱۹۸۵، ۱۹۹۷، ۲۰۰۱) استدلال می‌کند که آثار «اصیل» هنری دیگر وجود ندارند؛ فقط کپی‌ها موجودند و کپی‌هایی از کپی‌ها ــ کپی‌هایی غیر قابل تمایز از ابژه‌های خود. فقط «تمثال» و «ظاهرسازی» وجود دارد؛ فقط تکثیر عکاسی و سطوح فیلمی بدون ارجاع به جهان واقعی وجود دارد. یک «تمثال» در خداشناسی مسیحی به‌معنای نمایش نادرست الهی است که حضور خدا را «پنهان» می‌کند. امروزه تمثال نه درست است و نه نادرست؛ آنچه «واقعی» است به [حوزه‌ی] تصور و پندار واژگون شده است. واقعیت اجتماعی در درون نظامی از رسانه‌های گروهی (وسایل ارتباط جمعی) که تصاویرش «واقعی‌تر از واقعیت است» مضمحل شده است. بودریار در این باره از «وجد از ارتباطات» سخن می‌گوید که جریان اطلاعات را جایگزین تعاملات دنیای واقعی می‌کند. او فرهنگ پسامدرن را به‌مثابه یک وضعیت ثابت می‌نگرد که مثل سرطان، هیچ رابطه‌ای با غیاب و انکار، و هیچ‌گونه «جانشین نمادینِ مرگ» را به رسمیت نمی‌شناسد. پروژه‌های به‌لحاظ معماری تماشایی همچون مرکز پمپیدو[۸۶] و طاق دفاع[۸۷] در پاریس با فضای جمعی یکی نمی‌شود؛ آن‌ها همچون گودال‌های سیاه[۸۸]، محیط شهری پیرامون خود را به خلاء می‌مکند. بودریار حکم می‌کند که در حالی که چنین پروژه‌هایی در جست‌وجوی راه گریز از ابتذال‌اند، از قضا فریفته‌ی ابتذال نیز می‌شوند. وی جذابیت آنان را با منطق «مد» قیاس می‌کند و تعریفی که از مد ارائه می‌دهد چنین است: «[امر] زیبایی که همه‌ی نیروی زشتی را جذب کرده است». همان‌طور که ظاهرسازی خلسه‌ی واقعیت است، مد نیز خلسه‌ی زیبایی است: شکل خالص و پوچ زیبایی‌شناسی پیوسته متغیر (۲۰۰۱: ۱۹۰).

گرچه بودریار با مجادله استدلال می‌کند که تحلیل جامعه‌شناسانه‌ی فرهنگ به هدف خود دست نمی‌یابد مگر خود شخصاً خطر فریفتگی توسط رسانه‌زدگی و ابتذال را بپذیرد. طبق دیدگاه بودریار مفاهیم قاعده‌مند «نقد» و «انکار» نظام را به چالش نمی‌کشد، بلکه آن را قادر به بازتولید (تکثیر) خود می‌سازد. بودریار این شرط را مطرح می‌سازد که تفکر زمانی انتقادی‌تر است که خطر تسلیم نقدشدن را بپذیرد. به این مفهوم او فرمی از نشانه‌شناسی شر[۸۹] را پیش می‌نهد که در آن شر دلالت ضمنی دارد بر خلاء. گل‌های شر[۹۰] بودلر برای بودریار عبارت‌اند از تلویزیون، تبلیغات و فرهنگ مصرفی. درحالی که راهبرد بنیامین و آدورنو نادیده انگاشتن شر مطابق قواعد منطقی است، راهبرد بودریار بازی با شر است «به‌حکم تقدیر» و «به طعنه».

پسامدرنیسم لیوتار کم‌تر از بودریار پوچ‌گرایانه است و بیشتر به گفتمان فلسفی به‌هنجار مدرنیته می‌پردازد. لیوتار (۱۹۸۴a) خصوصاً با ایده‌ی هابرماس درخصوص به انقیاد درآوردن حیات زیبایی به

اجزای «حوزه‌ی» خرد مخالفت می‌ورزد. لیوتار این امر را به‌عنوان یک واگذاری قانونی می‌نگرد که بالقوه ویران‌گر رهاسازی نیروهای مخالف یکدیگر و «موجد تمایز» میان بازی‌های زبانی است. او در جست‌وجوی حساسیت زیبایی‌شناسانه‌ی ویران‌گرتری است، فراتر از آنچه که او به‌عنوان ادعاهای صراحتاً کنترل‌گر نظریه‌ی انتقادی مکتب فرانکفورت می‌بیند. او این جست‌وجو را از طریق بازخوانی نقد نیروی داوری[۹۱] کانت پی می‌گیرد، با اشاره به برداشت کانت از والا[۹۲] به‌عنوان تجربه‌ی اندیشه‌ی خرد ورای تمامی مقولات ثابت بازنمایی. لیوتار استدلال می‌کند که هنر پسامدرن همچون [امر] والای کانت عرضه‌ناکردنی را عرضه می‌کند. هنر پسامدرن چیزی را عرضه می‌کند که تحت مقولات معلوم و معین نمی‌تواند عرضه شود. هنر پسامدرن احساسی است که تفکر غیرقابل عرضه را می‌آفریند.

لیوتار اظهار می‌دارد که هنر مدرن این گذرگاه را دور از واقع‌گرایی و بازنمایی به سمت ارائه‌ی انتزاعی نادیدنی آغاز می‌کند ــ در حسرت حضوری که غایب است. اما هنر پسامدرن فراتر می‌رود. اثر مدرن سوگواری پروست بر زمان از دست رفته است. اثر پسامدرن دال‌های شادمانه‌ی فانی جویس است. اثر پسامدرن در جست‌وجوی آن چیزی است که قبلاً انجام شده است، ورای اکنون. لیوتار می‌نویسد: «یک اثر تنها در صورتی می‌تواند مدرن شود که نخست پسامدرن باشد. بنابراین آنچه از پسامدرنیسم مستفاد می‌شود این است که پسامدرنیسم پایان مدرنیسم نیست بلکه در حال پیدایشِ بودن است و این حالت دائمی است.» (۱۹۸۴a: ۷۹) آثار هنری مدرن نیستند مگر آن که بر ناپایداری خود پیشی بگیرند. گویی از قبل آنچه هستند، شده‌اند. زمانی که هنر مدرن خود را در وجه زمان آینده‌ی کامل ارائه می‌دهد مثل «آنچه انجام داده خواهد شد[۹۳]» پسامدرن می‌شود و خود را تکرار می‌کند.

بودریار و لیوتار هر دو از نظر رادیکالیسم چپ‌گرا که تردیدهایی درباره‌ی پروژه‌های نقد جهانی روشن‌گری کلاسیک در خود دارد اظهار نظر می‌کنند. برای فهم این نوع اقدامات با تمرکزی بیشتر نیاز به آن است که بحثمان را در این نقطه گسترش دهیم و ملاحظاتی را فراچنگ آوریم که در آن مضامین پسامدرن ساختارهای تولید و مصرف پیشرفته‌ی سرمایه‌داری را در جوامع مدرن اخیر بیان می‌کنند. فردریک جیمسن و دیوید هاروی، دو مفسر برجسته در این خصوص‌اند.

جیمسن از یک زیبایی‌شناسی پسامدرن سخن می‌گوید، از «تکه‌تکه و اوراق کردن نامنظم همه‌ی سبک‌های گذشته»، «بازی سبکی کنایه‌آمیز، بدون طرح و نقشه» (۱۹۹۱: ۱۸). این زیبایی‌شناسی از طریق عدم ظهور تاریخ‌گرایی پس از تقلید، نقل قول و بینامتنیت نمود می‌یابد. جیمسن به ساختمان‌هایی نظیر هتل بوناونچور[۹۴] در لس‌آنجلس، پیازا ایتالیا[۹۵] در نیوارلئان و معماری بومی مشهور فرانک گری اشاره می‌کند. این فرم‌ها فشردگی‌ای برمی‌انگیزند خارج از ارجاع محض به سطح. جیمسن میان نقاشی کفش‌های روستایی ونگوگ و نقاشی اکسپرسیونیستی ادوارد مانش تحت عنوان فریاد[۹۶] و کفش‌های غبار الماس[۹۷] اندی وارهول تمایز قائل می‌شود. تصویر تابناک وارهول کنایه‌ای است از غیاب خودش از حافظه‌ی بیان‌گر و امضاء شخصی. جیمسن اظهار

می‌دارد که چنین صورت‌هایی گواهی هستند بر «کاهش تأثیر»، انکسار ذهنیت، یک «بی‌عمقی[۹۸]» جدید. در موزیک‌ویدئوهای پاپ، تبلیغات تلویزیونی و مضامین تبلیغاتی، زمان‌مندی در یک اکنون اسکیزوفرنیک (روان‌گسیخته) منجمد شده، در «دال‌های مادی نامتصل و ناپیوسته که از اتصال کامل در یک توالی منسجم ناموفق‌اند» (۱۹۸۵: ۱۱۹). به‌محض این که دال‌ها به لفظ صرف فرو می‌ریزند، هر لحظه‌ی مجزا، قوی‌تر، حاضرتر، جان‌دارتر و بی‌واسطه‌تر می‌شود. «تهدیدی که از تبدیل جهان به سطحی صیقلی و شفاف خبر می‌دهد، وهمی برجسته‌بین، نمایی از تصاویر فیلمی بی‌ضخامت» (۱۹۸۴: ۱۲۰). هاروی (۱۹۹۰) تفسیر مشابهی ارائه می‌دهد درباره‌ی ویژگی بیش از حد مکانی‌شده‌ی بی‌نظم نمای شهری اواخر قرن بیستم که به‌شکل کهن‌الگویی در شهر لس‌آنجلس نمودار شده است. بافت‌های تاریخی روابط اجتماعی تولید در این جا ورای سطوح چشم‌گیر به یکدیگر متصل شده‌اند. فیلم‌هایی نظیر بلید رانر[۹۹] از ریدلی اسکات و بال‌های هوس[۱۰۰] از ویم وندرس این مفهوم ناجهت‌مندی مکان و زمان را بررسی می‌کنند، که با بازگشت به یکتایی انسان ورای تکرار و تکرار، نشان‌دار شده است.

جیمسن و هاروی هر دو محوشدگی نمادین پسامدرنیسم از روابط تولیدی دنیای مادی واقعی را اثبات می‌کنند. آن‌ها اهمیت عکس نوستالژیا، انبار کارخانه‌ای که به رستوران تبدیل شده، دفتر کار با تهویه‌ی هوای پلان آزاد، آسانسور بی‌لرزش شیشه‌ای را مشخص و متمایز ساختند. آن‌ها مفهوم ارنست مندل از «سرمایه‌داری اخیر» را گسترش دادند تا نشان دهند که چگونه فرم‌های فرهنگ پسامدرن از نظام‌های از تنظیم خارج شده‌ی «منعطف» تولید، توزیع و مصرف سرمایه‌داری ناشی می‌شود. آن‌ها مشخصاً علت ابرساختارهای فرهنگی را وجود پایه‌ای اقتصادی عنوان نمی‌کنند، بلکه بر استقلال و ناهم‌زمانی نسبی زیبایی‌شناسی و رمزهای نشانه‌شناسی در ارتباط با نظام‌های سیاسی و اقتصادی اذعان دارند. اما آن‌ها نشان می‌دهند که چگونه صورت‌های فرهنگی پسامدرن با این وجود انتقال‌های مشخصی در ساختار سازمان‌های سرمایه‌داری در اواخر سده‌ی بیستم ایجاد می‌کنند. آن‌ها به گرایش‌ها و موقعیت‌های روز به روز ناپایدارترِ بازار اشاره می‌کنند، به تعویض سریع نرخ‌ها، تنوع روزافزون در طراحی و از رواج افتادگی سریع محاسبات در کالاهای مصرفی، به نظام‌های تولید که بیشتر و بیشتر با فناوری اطلاعات اداره می‌شوند، و به شیوه‌های تولید که توسط تصورات و نشانه‌های شیوه‌ی زندگی طبقه‌ی متوسط اداره می‌شود.

ملاحظات جیمسن و هاروی مسائلی سیاسی را درباره‌ی پسامدرنیسم روشن می‌سازد که بسیاری از نویسندگان معاصر را به حرکت خارج از فرضیات مسلط آن برمی‌انگیزد. اکنون به چنین نویسندگانی خواهیم پرداخت.

فراتر از پسامدرنیسم: خودبنیادی و بازتاب‌پذیری

تفکری انتقادی بر جامعه‌ی معاصر نشان خواهد داد در حالی که مدرنیسم به‌عنوان تعبیر ویژه‌ای از بازنمایی هنری اکنون به گذشته متعلق است، مدرنیته تنها افق به‌لحاظ عقلی قابل دفاع دوران حال

ماست و قطعاً توسط پسامدرنیسم «متعالی‌تر» نشده است. همان‌طور که تی.جی. کلارک به بیانی شیوا می‌نویسد:

فقط به‌خاطر «مدرنیته» است که پیش‌گویی مدرنیسم سرانجام به این نتیجه رسیده است که فرم‌های بازنمایی‌ای که در اصل مدرنیسم آن‌ها را برآورده بود اکنون ناخوانا شده است. (یا فقط تحت برخی خیال‌پردازی‌های کوچک‌انگارانه‌ی رایج از «تصفیه‌گرایی»، بصری بودن، صورت‌گرایی، نخبه‌سالاری، و غیره خواندنی است؛ حد فاصل (ملال‌آور) هولوکاست، مدرن‌شدگی بود. مدرنیسم اکنون پیچیده و غامض شده، چرا که با مدرنیته‌ای سروکار داشته که هنوز کاملاً در جای خود قرار نگرفته بوده است. پسامدرنیسم ویرانه‌های بازنمایی‌های گذشته را ــ یا بهتر بگویم، از جایی که ما ایستاده‌ایم آن‌ها ویرانه به نظر می‌رسند ــ با ویرانی خود مدرنیته اشتباه گرفته است، و درنیافته که دورانی که ما [در حال حاضر] در آن به سر می‌بریم [دوران] پیروزی مدرنیته است. (۱۹۹۹: ۳-۲)

اکنون درباره‌ی پیشرفت‌هایی ورای پسامدرنیسم در نظریه‌ی اجتماعی و زیبایی‌شناسی اخیر به بحث می‌پردازیم.

مفهوم

از «مدرنیته‌ی بازتابی» بحث را آغاز می‌کنیم. بک، گیدنز، و لَش (۱۹۹۴) بحث مفهوم‌پردازی پسامدرنیسم را به‌عنوان وجهی دیگر از «بازتاب‌پذیری» درون خود مدرنیته مطرح می‌سازند. به کار گرفتن طرح پیشنهادی بک، گیدنز و لش در پسامدرنیسم در هنر برابر است با مشاهده‌ی این امر که گویی هنر اخیر قرن بیستم لزوماً اندیشه‌های نقد و روشن‌گری را منسوخ نکرده است. این بدان معناست که گویی این اندیشه‌ها را به روشی متفاوت‌تر و دورتر تدوین کرده است تا بکوشد آن‌ها را از دگماتیسم و امکان سخت‌شدن درون نهادهای تثبیت‌شده نجات دهد. به این مفهوم می‌توانیم بگوییم که هنر جهان در دهه‌های اخیر به‌شکل نهادینه‌تری خودآگاه، در مکالمه‌ی عمومی پاسخ‌گوتر، در تبعیض‌های دردسرساز به نفع حکم یا قاعده‌ی ویژه‌ی هنری به قیمت [زیر پا گذاشتن] سایر قواعد کم‌خطرتر شده است. دنیای هنر غرب در قیاس با دهه‌ی ۱۹۵۰ بیشتر زنان و خیل عظیمی از هنرمندان رنگین‌پوست را شامل شده است، در گزینش نمایش مضمون‌ها و برنامه‌هایشان تساوی‌گراتر است، و مخاطبان عام [این] هنر نیز بی‌شمار و متعدد شده‌اند. هنر برای بخش وسیع‌تری از عموم مردم به‌لحاظ اجتماعی فرصت و امکان مشارکت فراهم آورده است. در طول این خطوط، لش شرح می‌دهد که هنر اواخر قرن بیستم هم به‌لحاظ هم‌زیستی و هم از نظر هم‌منشأیی میان «والا» و «پست» و هم نسبت به هویت‌های فرهنگی در طول تاریخ به حاشیه رانده شده و مطرود در حیات اجتماعی، بازشناسی صریح‌تری ارائه داده است. (بک، گیدنز و لش، ۱۹۹۴: ۱۳۵-۴۳)

با چنین ملاحظاتی این ایده به ذهن خطور می‌کند که با وجود این که حوزه‌ای همچون حوزه‌ی زیبایی‌شناسی دستخوش دگرگونی‌های متعددی در مراحل مختلف مدرنیته می‌شود، مرزها و

حاشیه‌هایش گنگ و نامشخص می‌شود و خودآگاهانه‌تر در چالش‌های هویت‌های فرهنگی درگیر می‌شود، وجه اساسی اعتبار خودبنیادی و استقلال نسبی را از دست نمی‌دهد. هنر توانایی خود را در ادامه‌ی شیوه‌های ارتباطات میان‌ذهنی درباره‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناسانه از دست نداده است. با وجود آن که ژانرها و ذائقه‌های فرهنگی بر یکدیگر پیشی می‌گیرند و «شکاف‌های بزرگ» نهادی محو می‌شوند، استدلال‌های ممکن درباره‌ی ارزش آثار هنری به خطر نیفتاده است. ما در اینجا درباره‌ی تنی چند از نظریه‌پردازان معاصر اروپایی که این امکان مستمر ارزیابی زیبایی وابسته به اجتماع را استادانه شرح داده‌اند بحث خواهیم کرد و نخست به آراء آلبرشت ولمر خواهیم پرداخت.

ولمر (۱۹۹۲) که اصالتاً با مکتب فرانکفورت در دهه‌ی ۱۹۶۰ هم‌پیوند است، استدلال می‌کند که پسامدرنیسم بر آن بود تا زیبایی‌شناسی روشن‌گری را بهبود بخشد اما با تعصب و یک‌سونگری مدرنیستی وضع را وخیم‌تر کرد. پسامدرنیسم بر «دیالکتیک مدرنیته و پسامدرنیته» مسلط است. ولمر استدلال می‌کند که گفتمان لیوتار از والا، شرح نابسنده‌ای است از این که چگونه هنر می‌تواند کاملاً آگاهی را گسترش دهد و روابط جمعی را جلوه‌گر سازد. این امر نیازمند آن است که با جهت‌گیری نیرومندتری نسبت به منفی‌گرایی مفهومی تصحیح شود. گرچه ولمر مدعی است که لیوتار به برخی از وجوه اشاره نکرده، وجوهی که در آن تصور آدورنو از حقیقت در هنر، خواستار مضمون‌پردازی بیشتری از احساس و تأثیر در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه است. ولمر اظهار می‌دارد زمانی که تأکید لیوتارد بر حالت عاطفی با پافشاری هابرماس بر قابلیت ارتباط ترکیب می‌شود، ادراک آدورنو از حقیقت با وجود احیاء آن، قابل دفاع می‌شود. ولمر اعلام می‌کند که حقیقت در هنر به‌عنوان «پدیده‌ی تداخل» میان وجوه چندگانه‌ی اعتبار فهم شود. حقیقت در هنر از یک سو نه با بازنمایی شناختی باید یکسان دانسته شود و نه به ورطه‌ی هیجان عاطفی بیفتد. روشن‌گری هنر می‌تواند به‌منظور اشاره به «ساختارهای باز که دیگر نوع خشک و انعطاف‌ناپذیر منفردسازی و سوسیالیستی‌سازی نیستند»، و بدین ترتیب برای اشاره به «آرمان‌شهر واقعی ارتباطات غیر خشن» به نمایش درآید. اما تا آن زمانی که چنین شود، «این حضور وهمی موقعیتی که هنوز وجود ندارد نیست بلکه تحریکی ناپیدا از فرایندی است که با انتقال تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه به جریانی نمادین یا ارتباطی آغاز می‌شود» (۱۹۹۲: ۲۱).

فرانز کپ، مارتین سیل و کریستوف منکه هر یک طرح پیشنهادی ولمر را به‌شیوه‌ی متفاوتی گسترش دادند (هرینگتون، ۲۰۰۱). کپ (۱۹۸۳) اظهار می‌دارد که آثار هنری به‌عنوان ابژه‌هایی وارد بافتی ارتباطی می‌شوند که قدرت ارتباط ما را با بخشیدن بیانی بازتابی نسبت به نیازهای قابل شمول میان‌ذهنی مشترک برای معنابخشی در تجربه‌ی زیستن بالا می‌برند. به هر اندازه که آثار هنری این نیازها را صادقانه و آگاهانه مطرح می‌سازند به [همان] میزان به‌لحاظ زیبایی‌شناختی تأثیرگذارند. به هر میزانی که آن‌ها این نیازها را با تظاهر به برآورده‌شدن نیازهای برآورده‌نشده، برآورده نسازند به همان میزان به‌لحاظ زیبایی‌شناختی فقیرند. و این نشان از آن دارد که این آثار هنری «وهمی» و «آرمانی»اند. این نشان آن است که آن‌ها تجربه‌ای نامفهوم‌اند.

مارتین سیل (۱۹۸۵) از مفهوم فلسفه‌ی پراگماتیستی جان دیویی (۱۹۳۴) درباره‌ی «هنر به‌مثابه تجربه» آغاز می‌کند. سیل اظهار می‌دارد که ارزش در هنر از روشی که آثار هنری تجربه‌ی روزمره را متجلی می‌سازند، سر بر می‌آورد. آثار هنری طرز دیدن، طریقه‌ی تجربه‌کردن غیر از تجربیاتی که ما از قبل داریم را موجب می‌شود. به‌تعبیر نلسون گودمن (۱۹۷۸) آثار هنری «روش‌های جهانی‌سازی» را فرا می‌خوانند: روش‌های پدیده‌های نمونه‌ی تحت نظام‌های نشانه‌ای که جانب نظام‌های گفتمانی ثابت را ترک گفته‌اند. بنابراین آثار هنری معناهای تجربی را ترک گفته‌اند، معناهایی که در غیر این صورت نمی‌توانست از طریق ساختارهای گزاره‌ای گفتمان‌های نظری یا از دیدگاه گفتمان‌های اخلاقی عملی بیان شود. این آثار که به ما درباره‌ی جهان‌مان و روابط جمعی‌مان با سایرین آگاهی می‌دهند مورد تأیید زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرند، و درنتیجه ما آن‌ها را «موفق» ارزیابی می‌کنیم. آثارِ به‌لحاظ زیبایی‌شناسی موفق، از رسانه‌ی حسی خود به طریقی بهره می‌برند که افق‌های ادراک ما را وسعت می‌بخشند و فهم ما را به چالش می‌گیرند. آثار به‌لحاظِ زیبایی‌شناختی ناموفق، دیدگاهی را که ما از قبل داشته‌ایم تکرار یا کلیشه‌وار تکثیر می‌کنند، یا به جهان به‌طرزی شدیداً واقع‌گرایانه ارجاع می‌دهند (همچون در هنر بیش از حد واقع‌گرا)، یا در ایجاد ارتباط میان زیبایی با اخلاق عملی ناکام می‌مانند (نظیر هنر اخلاق‌گرای تبلیغاتی). اگرچه در هریک از این موارد اثر موفق باید اغلب از طریق مباحثات میان‌ذهنی که از سوی ارجاع اثبات‌کننده به ویژگی‌های تجربه‌ی ادراکی حمایت می‌شود، موفق نشان داده شود.

کریستف منکه (۱۹۹۸) شرح می‌دهد که هنر در مدرنیته نه‌تنها استقلال بلکه «حاکمیت» نیز به دست می‌آورد. مقصود منکه از «حاکمیت» قابلیت هنر در اقامه‌ی ادعاهایی علیه خردباوری در همان زمانی است که هنر خود با خردباوری پرورده می‌شد. هنر در قدرت خود در به چالش کشیدن، بسط دادن و پیشی گرفتن بر تفکر خردباورانه حاکم است با وجود این که این خود فرصتی است برای خرد تا به نقد خویشتن بپردازد. هنر هم پاسخ‌گوی ارتباطات خردگرایانه است و هم بر منفی‌گرایی زیبایی‌شناسانه‌ی آن حاکم است. هنر در حاکمیت منفی‌گرایانه‌ی زیبایی‌شناسانه‌اش، پیوسته خودش را نابود، و همواره خودش را اصلاح می‌کند.

به‌همان شیوه، نظریه‌پرداز بلژیکی، هنر تیری دۆ داو، به‌شیوه‌ای آمیخته از زیبایی‌شناسی کانتی با آگاهی نسبی‌گرایانه‌ی تاریخی داوری می‌کند. داو (۱۹۹۶) شرح می‌دهد که کانت را می‌توان هم «پس از» و هم «براساس» میراث مارسل دوشان قرائت کرد. از یک سو رایزنی‌های نهادی وضعیت هنر درباره‌ی موضوعات روزمره صرفاً اعمالی مربوط به رده‌بندی نیست، آن‌ها ارزیابی‌هایی هستند پاسخ‌گو به تجربیاتِ به‌لحاظِ میان‌ذهنی مشترک. از سوی دیگر تجربه‌ی زیبایی‌شناسی هنر متکی است به تعهدات انتقادی با ساخت‌های تاریخ اجتماعی «هنر». بدین ترتیب دو فهم زیبایی‌شناسی معاصر را همزمان مدرن و پسامدرن می‌داند. فهم زیبایی تا آن جا که نهاد هنر پیوسته «پایان» می‌پذیرد پسامدرن است، اما از آن جا که این «پایان پذیرفتن» پیوسته نهاد هنر را در سطحی دیگر نوسازی می‌کند مدرن باقی می‌ماند. می‌توان گفت مدرنیته خود را مدرن می‌کند. مدرنیته سنت را از

سنتی‌بودن درمی‌آورد (سنت‌شکنی می‌کند)، اما مدرنیته خود به درون سنت‌گرایی خویشتن فرو می‌لغزد مگر آن که پیوسته فرایند خود را به‌صورت بازتابی و بازگشتی مدرن کند.

ما اکنون یکی از آخرین نظریاتی را که در باب این بازتاب‌پذیری به مضمون درآمده، در نظریه‌ی نظام‌های اجتماعی نیکلاس لومان بررسی می‌کنیم.

لومان در هنر به‌مثابه نظامی اجتماعی[۱۰۱] (۲۰۰۲) سیر تکاملی تاریخی هنر را به سمت «نظام اجتماعی» به‌طرزی رو به تزاید خودبنیاد دنبال می‌کند. تحلیل لومان در این مورد به ماکس وبر و سایر روایت‌های کلاسیک مدرن‌سازی شبیه است. اگرچه لومان با جامعه‌شناسی کلاسیک به‌لحاظ این مجادله‌ی اساسی خود متفاوت است که حیات اجتماعی نمی‌تواند منحصراً برحسب عملی ارادی (نظیر جامعه‌شناسی تفسیری وبری)، یا منحصراً از طریق کارکردهای ساختاری عملی (همچون در جامعه‌شناسی نقش‌گرای مکتب تالکوت پارسونز) به دست آید، بلکه لومان چنین استدلال می‌کند که حیات اجتماعی باید برحسب «ارتباط» میان نظام‌های جمعی مورد تحقیق و بررسی نظری قرار گیرد که در اینجا «ارتباط» نه‌تنها نشان از ارتباط زبانی میان افراد انسانی دارد بلکه به جریان اطلاعات جهانی میان پیکربندی پیچیده‌ی اجتماعی مثلاً میان بازار و حاکمیت، حقوق مدنی و سیاست عمومی و نظایر آن نیز مربوط می‌شود. لومان نظام‌های جمعی را به‌عنوان نظام‌هایی خودآفرین یا «خودموجد» توصیف می‌کند؛ به این معنا که آن‌ها با پیدایش عناصری که از سایر نظام‌ها کناره گرفته‌اند و از کارکردی بودن در ارتباط با یک محیط دست کشیده‌اند، پدید می‌آیند. به‌عنوان مثال می‌توان گفت در انگلستانِ سده‌ی نوزدهم نظام اقتصادی ـ صنعتی شهر، جایگزین نظام اقتصادی ـ کشاورزی شد، و درنتیجه قیمت زمین در روستا و ییلاقات از ارتباط رقابتی با قیمت زمین در شهرها کناره گرفت.

لومان می‌نویسد هنر از طریق تمایز خود به‌عنوان یک نظام در جامعه مشارکت می‌جوید، که هنر را نظیر هر نظام عملکردی دیگری تحت کنترل منطق بستگی عملی درمی‌آورد (۲۰۰۰: ۱۳۴). لومان اعلام می‌کند که او «اصولاً به مسائل مربوط به علیت، مسائل مربوط به تأثیر جامعه بر هنر و هنر بر جامعه توجه نمی‌کند» و او در قبال هیچ‌یک «این رویکرد تدافعی را اتخاذ نمی‌کند که استقلال هنر باید تقویت شود و مورد حمایت قرار گیرد.» هنر مدرن کاملاً مستقل است، به‌این ترتیب که در نقطه‌ی مشخصی از تمایز کارکردی جامعه‌ی (غربی) در حدود دوره‌ی رنسانس و در نخستین عکس‌العمل‌های جدی در مقابل وضعیت ثابت تشکیلات طبقاتی در قرون وسطی نوعی از ارتباطات اجتماعی با انشقاق از محیط اطراف کلیسا و دربار سلطنتی سر برآورد تا نظام اجتماعی خود را شکل دهد. لومان اظهار می‌دارد که این نظام جمعی جدید هنر در «ارتباط با محدودیت‌های ارتباط» تخصیص داده شده است، یعنی در ارتباط با تفکیک نظام‌های بازنمایی ثابت. هنر به این مفهوم ائتلاف ویژه‌ای است از ادراک حسی در درون ارتباط رسانه‌ی دو رمزگانی زیبا / نازیبا. لومان استدلال می‌کند که امروزه عملکرد هنر، نمایش یا ایده‌آل‌سازی جهان نیست (یا دیگر نیست) و بر نقد جامعه نیز متکی نیست:

زمانی که هنر مستقل می‌شود، تأکید از دیگر ارجاعی به خود ارجاعی تغییر می‌کند، که نه با خود انزوایی یکی است و نه با هنر برای هنر[۱۰۲]. هنر خواسته‌ای برای رهایی جامعه از طریق ایجاد کنترل زیبایی‌شناسی بر قلمروِ گسترده‌ای از امکانات ندارد ... کارکرد هنر ... آشکارسازی جهان درون جهان است. (۲۰۰۰: ۱۴۹)

کارکرد اساسی هنر مشارکت در ایجاد تمایزی در آگاهی جمعی میان «واقعیت» و «تخیل» است. در طول [دوران] مدرنیته همچنان که هنر از میان جنبش‌های رئالیسم، اکسپرسیونیسم و انتزاعی می‌گذرد، هنر این کارکرد را سریع‌تر از هر عمل دیگری از خودارجاعی انجام می‌دهد. هنر سبک نظری خود را ابداع می‌کند که «نقادی» و «زیبایی‌شناسی» خوانده می‌شود. لومان می‌گوید در آوانگارد قرن بیستم، هنر «آنچه شامل نمی‌شد را شامل شد.» هنر آنچه را که به شکل سنتی معارض با هنر شمرده می‌شود ــ عمدتاً اشیاء معمولی، مواد دورانداختنی، خاک‌روبه ــ را به هم می‌پیوندد. بنابراین گرچه به نظر می‌رسد که هنر در فرهنگ توده مضمحل شده است، هویت و استقلال فرهنگی ارتباطات زیبایی‌شناسی برجای مانده است. استقلال زیبایی‌شناسانه تا آن جا باقی می‌ماند که هنر یک نظام خود موجد باقی بماند.

درمورد نظام نظریه‌ی هنرِ لومان اشکالات مشخصی وجود دارد. از دیدگاه تجربی، لومان به‌نحو غریبی حرف کمی برای گفتن درباره‌ی نهادهای هنری، همچون گالری‌ها، فروشندگان و ناشران دارد و حتی درباره‌ی نفوذ مهم همزمان سایر نظام‌های اجتماعی نظیر تجارت، سیاست و رسانه در هنر نیز حرف کم‌تری برای گفتن دارد (سوانن، ۲۰۰۱). از دیدگاهی اصولی لومان مفهوم اندکی از وضعیت قدرت‌های پراکنده را که تحت تأثیر آن تبعیض زیبایی‌شناختی دفاع و حمایت می‌شود بیان می‌کند. او مایل است که ارزیابی‌های زیبایی‌شناسانه را به‌عنوان فرضیاتی اجتماعی در نظر بگیرد که چون در فرایند تاریخی بی‌حرکت مانده‌اند، بنابراین به‌صورت مناظره‌ای بر سر تفوق فرهنگی عمل می‌کنند و به‌عنوان بسیاری از پیامدهای روابط کارکردی میان نظام‌های اجتماعی ظهور می‌کنند و نه به‌مثابه مناقشات خویشاوندی بر سر ارزش و قدرت. در این خصوص، باور او بیشتر به‌لحاظ علمی دارای نقطه‌ی ضعف است و حکم او مبنی بر این که هنر دیگر بر نقد جامعه متکی نیست نیز قابل بحث است.

اما برداشت لومان با این وجود نوشتاری قابل توجه است که مباحثات سایر نظریه‌پردازان اخیر را در مورد ادعای ایستادگی هنر برای استقلال تکمیل می‌کند؛ حتی در دورانی که برای بسیاری از مردم امروزی توسط فرایندهایی از قبیل مایع‌سازی، همگن‌سازی و «جهانی‌سازی» در حیات فرهنگی مشخص شده است. اکنون به این موقعیت حیرت‌آور «جهانی‌سازی» و اهمیت آن در آینده‌ی حیات هنری می‌پردازیم.

جهانی‌سازی و هنرها

مفهوم جهانی‌سازی، تعاریفِ بحث‌انگیز بی‌شماری در گفتمان معاصر داشته است. اگرچه یک توافق

عمومی غالب در این زمینه موجود است که جهانی‌سازی را اصولاً به‌لحاظ اقتصادی به نفوذ و ائتلاف جهانی بازارهای سرمایه‌داری از طریق سیاست‌های دولتی نولیبرال در زمینه‌ی تجارت آزاد ارجاع می‌دهد. جهانی‌سازی به‌مفهوم سیاسی ساختارهای به‌لحاظ جهانی لازم‌الاجرای حقوق بین‌الملل، امروزه از جهانی‌سازی به‌مفهوم اقتصادی آن بسیار عقب مانده است. اما جهانی‌سازی به‌مفهوم فرهنگی آن، یعنی اتصال شبکه‌های جهانی ارتباطات اجتماعی بی‌شک گرایش پیشرفته‌ی دوران ماست. در ادامه برخی از قابل توجه‌ترین تأثیرات جهانی‌سازی اقتصادی را بر حیات هنری معاصر مرور خواهیم کرد. ما بر نفوذ تجارت در زمینه‌ی سرمایه‌گذاری بر هنرها تأکید می‌کنیم ــ بر نوع جدیدی از مشارکت رسانه در هنرها، بر فرایندهای «ضد تفکیک» میان زمینه‌های فرهنگی و اقتصادی و بر ماهیت و جهت اعتراض هنری.

پیش‌تر پاره‌ای از وجوه فرسایش سرمایه‌گذاری دولت بر هنرها از دهه‌ی ۱۹۸۰ را مورد بحث و بررسی قرار دادیم. اگرچه ما براین نکته پای فشردیم که نهادهای هنرهای مردمی اغلب در محیط‌های بازار تجاری جای گرفته‌اند، ارزیابی هشیارانه‌ی فشار جریان جهانی تجارت بر سیاست‌گذاری فرهنگی و تصمیمات مربوط به تأمین اعتبار هنرها امر مهمی است.

بررسی مهمی که چین تااوو (۲۰۰۲) در مورد مشارکت شرکت‌ها و نهادهای صنفی در نهادهای هنری از دهه‌ی ۱۹۸۰ انجام داده است، نشان‌گر آن است که حامیان تجاری چگونه از مدافعان مالی نسبتاً آرام و کم‌صدای رویدادهای هنری، تبدیل شده‌اند به پشتیبانان فعال پرهیاهو و خبرساز و سازمان‌دهندگان چندجانبه‌ی رویدادهای هنری. حمایت‌های تجاری هنرهای معاصر، از این پس شامل تعهدات و قراردادهای نسبتاً ساده میان گالری‌های هنری و کمپانی‌ها نمی‌شود که براساس آن کمپانی‌ها در مقابل نمایش آشکار نام‌شان سرمایه‌ی مالی می‌بخشند. امروزه نمایندگان تجاری به میزان قابل توجهی دارنده‌ی تسهیلاتی هستند تا بسنجند که رویدادهای هنری تا چه حد خود برنامه‌ریزی، طرح‌ریزی و سازمان‌دهی شده‌اند. بسیاری از نهادهای هنری معاصر به‌منظور تعیین محتویات برنامه‌های خود منابع سرمایه‌ی کافی در اختیار ندارند تا بتوانند تصمیمات خود را بر خواسته‌های حامیان مالی خود مقدم بدارند. اتکاء مالی آن‌ها بر منابع تجدید شده‌ای که به‌شکل حمایت مالی از بیرون در اختیار آن‌ها قرار می‌گیرد، چنان است که تصمیمات راهبردی به‌لحاظ تجاری به‌طرق قابل توجهی [در هدایت آن‌ها] تعیین کننده است. برخی از نمونه نتایج این مسئله از دهه‌ی ۱۹۸۰ سیاست‌هایی بوده است با هدف افزایش شمار بازدیدکنندگان در خلال نمایشگاه‌های عجیب و شگفت‌آور، از طریق فروشگاه‌ها، رستوران‌ها، تجارتخانه‌ها و محرک‌های تبلیغات رسانه‌ای، از طریق گسترش و نوسازی ساختمان‌ها و نام‌گذاری آن تحت عنوان شرکت اهداکننده‌ی کمک مالی، به همان میزان رویدادهای هنری به نمایش درآمده در مکانی متعلق به شرکت و راه‌پیمایی صنفی مجموعه‌های هنری.

درمورد جوایز هنری که اعتبار آن‌ها توسط شرکت‌ها تأمین شده، وو نشان می‌دهد که نمایندگان تجاری تا چه حد نقش فتوادهندگان عمومی درمورد ذوق هنری را به عهده گرفته‌اند. درنتیجه آن‌ها

خود را به ساختارهای از پیش موجود جهان هنر پیوند می‌زنند. وو نظریه‌ی مشتری نخبه‌ی بوردیو را اصلاح و تعدیل می‌کند تا اظهار دارد که «مدیچی[۱۰۳] نوین فرهنگ سرمایه‌گذاری» (ووگریزی می‌زند به خاندان مدیچی در فلورانس دوره‌ی رنسانس) با هدف تغییر جهت به سمت سرمایه‌ی اجتماعی، به‌منظور ایجاد شبکه‌ی تجاری، اصلاح تصور و ساخت یک‌پارچه، سرمایه‌ی فرهنگی می‌اندوزند. این سرمایه‌ی اجتماعی نهایتاً در خدمت تبدیل به سرمایه‌ی اقتصادی به کار می‌رود. وو مسئله‌ی کارگزار تبلیغات بریتانیایی چارلز ساچی، گردآورنده‌ی آثار «هنرمندان جوان بریتانیایی» را مورد بحث قرار می‌دهد. نمایشگاه این آثار که با تبلیغات فراوان به اطلاع عموم رسیده بود توسط چارلز ساچی در دهه‌ی ۱۹۹۰ برگزار شد و توجه عمیق رسانه‌ها را برانگیخت و در نهایت به کسب منفعت او انجامید.

با گسترش تحلیل وو می‌توانیم بگوییم که نخبگانی که بیشترین قدرت حقیقی را بر نهادهای هنری اعمال می‌کنند امروزه دیگر صنعتگرانی ثروت‌مند یا اعضای خاندانی از زمین‌داران مرفه نیستند که در جست‌وجوی کسب مشروع ثروت خود از طریق کمک‌های نیکوکارانه باشند. همچنین آن‌ها نخبگان طبقه‌ی متوسط سنتی نیستند که در دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های معتبر تحصیل کرده باشند و از سوی دولت‌ها به‌عنوان کارمندان دولتی استخدام شده باشند. نخبگان امروزی نخبگان تجاری‌اند که اغلب مجموعه‌ای هستند مرکب از مدیران اجرایی رسانه‌ها و صنایع سرگرمی. در تضاد با نخبگان نجیب‌زاده‌ی سنتی، نخبگان تجاری نوین بیشتر علاقه‌مند به توانایی تبدیل دوباره‌ی سرمایه‌ی فرهنگی به سرمایه‌ی اقتصادی در کوتاه‌مدت‌اند.

افزایش نفوذ شرکت‌ها در سرمایه‌گذاری در هنر بدون میزان معینی از تشویق فعال از سوی دولت‌های ملی به دست نیامده است. حمایت از هنرهای تجاری در کنار فعالیت دولت‌ها در افزایش منافع توریستی از طریق رشد پروژه‌های فرهنگی منطقه‌ای در پیوند با تجارت محلی افزایش یافته است. مارک فومارولی (۱۹۹۲) در بررسی خط‌مشی وزارت فرهنگ فرانسه در دوران ریاست جمهوری فرانسوا میتران، شامل نوسازی و اصلاح چشم‌گیر لوور، درباره‌ی خط‌مشی دولت‌ها با هدف نمایش و عرضه‌ی گنجینه‌های تاریخی ملی‌شان در عرصه‌ی رقابت جهانی می‌نویسد. فومارولی استدلال می‌کند که الگوی فرانسوی به‌ظاهر بی‌خطر حمایت دولت که در برابر خصوصی‌سازی همه‌جانبه‌ی کالاهای عمومی مقاومت می‌کند، اصولاً از الگوهای آنگلوساکسونی کم‌تر آسیب‌پذیر نیست. در الگوی فرانسوی دولت بیشتر از یک امتیاز انحصار فروش بر نهادهای هنری را احراز می‌کند اما اصول این امتیاز، کم‌تر تجاری باقی می‌ماند.

افزایش مشارکت تجاری همراه با افزایش تبلیغات رسانه‌ای هنر مطمئناً در قیاس با دهه‌های پیشین سده‌ی بیستم با مشارکت بیشتر عموم مردم در رویدادهای هنری همراه شده است. هم‌گرایی در ذوق هنری و تساوی ارزش و اعتبار «والا» و «پست» با ارتقاء عمومی رویدادهای هنری از طریق افزایش پوشش تلویزیون، رادیو، روزنامه و مجلات تسهیل شده است. در برخی موارد این فرایندها خود، موضوع تحلیل هنرمندان قرار گرفته است. شمار قابل توجهی از هنرمندان معاصر، رسانه‌ی

نوین و تمایلات رسانه‌گرای اجتماعی نوین را موضوع اعمال و بیانیه‌های هنری خود قرار داده‌اند. امروزه حتی می‌توان ادعا کرد که رسانه‌ی ایده‌آل هنر مدرنیته دیگر فیلم و عکس نیست، بلکه تلویزیون، ویدئو، پردازش‌گرهای دیجیتال و پردازنده‌ی کامپیوتری است.

جولیان استالا براس (۱۹۹۹) در بررسی تحریک‌آمیز تمایلات رسانه‌گرا در هنر دهه‌ی ۱۹۹۰ بریتانیا، موقعیتی از هنر را توصیف می‌کند که در آن هنرمندان تاریخ رسانه‌ی عمومی و احساساتی‌گری رسانه‌ای را مورد استهزا قرار می‌دهند، حال آن که خود همزمان چنین احساساتی‌گری‌ای را در آثارشان اعمال می‌کنند. استالا براس از وضعیت «هنر والای سبک[۱۰۴]» سخن می‌گوید که [در آن] هنرمندان تحت لوای ارتباطات دست‌یافتنی، مدعی براندازی کهنگی فرهنگ والای سنتی‌اند. سپس هنرمندان بیشتر توجه رسانه را به خودشان جلب می‌کنند اما لزوماً توزیع قدرت مسلط را به چالش نمی‌کشند. دیدگاه استالابراس قابل بحث و بررسی است اما این تحلیل کلی مسائل مهمی را درباره‌ی چشم‌انداز حقیقی دموکراسی و حقیقت روشن‌گری اجتماعی در هنر در عصر سلطه‌ی تبلیغات رسانه‌های گروهی برای هنر برمی‌آورد.

افزایش مشارکت رسانه‌ی تجاری در هنر نسبت نزدیکی دارد با آنچه مفسران متعدد تحت عنوان فرایندهای ساختاری «تفکیک‌زدایانه» میان عرصه‌های فرهنگی و اقتصادی بدان ارجاع می‌دهند. در این جا «تفکیک‌زدایانه» اشاره دارد به تمایزی مبهم میان پول و هنر به‌عنوان حاملان ارزش‌ها. برخی از مفسران استدلال کرده‌اند که پول و هنر در قلمرویی پراکنده که توسط «زیبایی‌شناسی سبک زندگی» مشخص می‌شود در یکدیگر ادغام می‌شوند (ولش، ۱۹۹۷). اگرچه اظهارات کلاسیک فراوانی از این دست موجود بوده است که به اثر سیمل بازمی‌گردد، به نظر می‌رسد که موقعیت‌های معاصر توجه افزون‌تری به این طرح پیشنهادی افکنده‌اند. یکی از جالب توجه‌ترین نظریه‌پردازی‌های معاصر مطالعات لوک بولتانسکی و ایو چیاپلو است از جامعه‌شناسی گفتمان اقتصادی نولیبرال. بولتانسکی و چیاپلو (۱۹۹۹) از «روح تازه‌ی سرمایه‌داری» سخن می‌گویند که بر پایه‌ی ایده‌ی مشخص «نقد هنری» بنا شده است. آن‌ها استدلال می‌کنند که از زمان رویکرد به سمت خط‌مشی‌های قاعده‌شکنانه‌ی اقتصادی از دهه‌ی ۱۹۸۰، شکل‌های نوینی از هم‌گرایی میان مدیریت تجاری و ایده‌ی مشخصی از «هنر» روی داده است. «نقد هنرمندانه» به عضویت «فرهنگ سرمایه‌گذاری» درآمده است. شورش جوانان پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ اکنون بخشی از نظام «خلاقیت سرمایه‌گذاری» شده است. زمانی ممکن بود هنرمندان خود را دشمنانِ مهلک مدیران بدانند، حال آن که امروز برخی از هنرمندان نوعی از مدیران شده‌اند و برخی از مدیران به‌شکلی هنرمند شده‌اند (چیاپلو، ۱۹۹۸). مدیران بازرگانی معاصر مشخصاً واژگان زیبایی‌شناسانه‌ی «دید»، «بدعت»، «خلاقیت» و «الهام» را در رویکردهای خود به ذخیره‌ی درآمدها، افزایش محصولات و قابلیت رقابت و بازاریابی محصولات و عنوان تجارتی به‌کار می‌گیرند. بولتانسکی و چیاپلو استدلال می‌کنند که این زیبایی‌گرایی تجاری از انگیزه‌ی آرام کردن فرم‌های اساسی نقد ناشی می‌شود برای رسیدن به نظامی از فرسایش‌های حقوق اشتغال که چنین گفتمانی بر مبنای آن استوار است. روح جدید

سرمایه‌داری ترفندی است به لباس زیبایی‌شناسی درآمده که می‌کوشد خط‌مشی‌های چندفرهنگی، محیط زیست‌گرایی و فرهنگ جوان را تحت لوای خود درآورد.

این تمایلات زیبایی‌شناسانه‌ی مدیریت تجاری تا حد مشخصی موازی است با تغییر دارایی‌های اقتصادی و سبک زندگی بین هنرمندان معاصر. در سال‌های اخیر بسیاری از شهرهای غربی شاهد ظهور مناطق بوهمی شبه اصیلی بوده‌اند که توسط کارکنان هنری نسبتاً دولت‌مند و روزنامه‌نگارانی مسکون شده است که با ستارگان رسانه‌ها، بازیگران مشهور و نمایندگان شرکت‌های تجاری نشست و برخاست داشته‌اند. این وضعیت عمدتاً با دارایی‌های اقتصادی و فرصت‌های اجتماعی اکثر هنرمندان و نویسندگانی که در دهه‌های نخست سده‌ی بیستم می‌زیستند، در تضاد است.

توماس مان در یکی از اولین داستان‌هایش (در سال ۱۹۰۳) که در هامبورگ پروتستان سده‌ی نوزدهم می‌گذرد، داستانی می‌گوید درباره‌ی هنرمند بلندپرواز جوانی که توسط خانواده‌اش تربیت شده تا کسب و کار خانوادگی را پی گیرد. در داستان تونیو کروگر شخصیت داستان‌مان با خواسته‌های خانواده‌اش به مبارزه برمی‌خیزد و وجود خود را وقف یک زندگی هنرمندانه می‌کند. وضعیت نامناسب روانی‌ای که تونیو کروگر درگیر آن است، این است که او نمی‌تواند ایده‌ی هنری خود را به‌عنوان الهام درونی خودش و حرفه‌ی خودش را، با تصورات خانواده‌اش از کسب و کار تطبیق دهد. اخلاق پروتستانِ ماکس وبر و «روح سرمایه‌داری» اساساً با فهم تونیو کروگر از الهام هنری متضاد است. بنابراین تونیو کروگر تنشی آشتی‌ناپذیر میان کار و هنر را تجربه می‌کند. می‌توان گفت امروز این تنش میان کار و هنر در عادات و رسوم فرهنگ سرمایه‌داری برتری یافته است.

اگرچه از دیدگاه اصولی می‌توان ادعا کرد که تنش حتی بیش از گذشته وجود دارد. از دیدگاهی اصولی می‌توان اظهار کرد که چیزی تحت عنوان «حرفه‌ی هنری» می‌تواند وجود نداشته باشد. هنر کسب‌وکار نیست و هنر نمی‌تواند با تجارت و کسب‌وکار آشتی کند. از دیدگاه اصولی نیز می‌توان اشاره کرد که چیزی تحت عنوان «سرمایه‌ی فرهنگی» می‌تواند وجود نداشته باشد. فرهنگ سرمایه نیست و هنر نمی‌تواند با سرمایه آشتی کند. با صحبت از مکتب فرانکفورت تلاش فرهنگ سرمایه‌گذاری به‌منظور آشتی‌دادن فرهنگ و سرمایه مادیت می‌یابد. فرهنگ سرمایه‌گذاری از تناقض میان عملِ بیان‌گر و ابزاری تظاهر به تعالی‌ای کاذب می‌کند. فرهنگ سرمایه‌گذاری تظاهر می‌کند که کار را در بازی، محاسبه را در خلاقیت و اقتصاد را در بخشش حل می‌کند. فرهنگ سرمایه‌گذاری می‌کوشد آنچه را که آدورنو تحت عنوان مقاومت در برابر خردابزاری تعریف کرده است به‌عنوان ابزار سلطه‌گری به خویشتن اختصاص دهد. دیدگاه معیار مدرنیته از هنر به‌عنوان خلاقیت خودبنیاد، بیان‌گر آن است که گرچه هنرمندان می‌کوشند که از راه هنر خود ارتزاق کنند عمل هنرمندانه‌شان آزاد، خودانگیخته و غیر قابل حساب‌گری باقی می‌ماند. هنر وسیله‌ی دست‌یابی به هدفی نیست؛ هنر هدفِ خویشتن است و تا زمانی که چنین است، هنر اعتراضی است به فروکاستن صرف زندگی به ابزار و آلات دست‌یابی به هدف. هنر اعتراضی است به ابزاری کردن ارزش‌های به تجربه درآمده. هنر اعتراضی است به از خود بیگانگی، مادیت و منفعت‌طلبی. این تأثیر حسی آزادی است.

بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که ایده‌ی اصلی اعتراض هنری مدرنیته از زمان ظهور پسامدرنیسم اساساً تغییری نکرده است. اعتراض هنری فقط در پاره‌ای از وجوه، راهبردها و مواضع خود تغییر کرده است. فناوری‌های نوین رسانه‌ای، تحت موقعیت‌های معاصر جهانی‌سازی سرمایه‌داری، نفوذ ویژه‌ای را در سطح جهانی فراهم آورده و ترکیب جهانی مواضع اعتراض هنری علیه ظلم و تعدی را ممکن ساخته است. امروزه تعدادی از تکنولوژی‌های بسیار پیشرفته‌ی گسترش سرمایه‌داری به روی عدم حمایت از نظام با عملکرد هنری گشوده است. در جهان امروز هنرمندان نقش شاهدان رنج و بهره‌کشی را در بخش‌های فراموش‌شده‌ی جهان ایفا می‌کنند؛ نقش سازمان‌دهندگان و ایجادکنندگان نیروهای غیرخشونت‌طلب معترض از حاشیه‌ها به مراکز؛ نقش قهرمانان راه‌پیمایی‌ها، اعتراضات و مبارزات علیه استعمار و نظامی‌گری؛ نقش حافظان امید، تخیل، شهامت و باور این که «جهان دیگری دست‌یافتنی است».

نتیجه

ما طیفی از اندیشمندان را مورد بررسی قرار دادیم که پاره‌ای از باورهای مربوط به مدرنیسم را در هنر و نظریه‌ی اجتماعی تعیین کرده، گسترش داده و تنوع بخشیده‌اند. برخی از این اندیشمندان عناصر اندیشه‌ای را معرفی کردند که با پسامدرنیسم در گفتمان فرهنگی معاصر هم‌پیوند شد. اندیشمندان آلمانی نظیر هایدگر و گادامر سنت‌های فرهنگی را ورای افق‌های روشن‌گری خردباوری مورد بحث قرار دادند. سایرین همچون هابرماس، یاس، بورگر و ولمر برای فهم گویاتر و مکالمه‌ای‌تر مباحث روشن‌گری اجتماعی و سیاسی در هنر به بحث نشستند. متفکران فرانسوی نظیر باتای، فوکو، دریدا و دلوز تناقض‌ها و مغایرت‌های موجود در خودآگاهی فلسفی هنر و ادبیات مدرن غرب را آشکار ساختند. پسامدرنیسم که به مضامین متنوعی در هنر، معماری، ادبیات و فرهنگ عامه‌ی جامعه‌ی اواخر سده‌ی بیستم مربوط می‌شود این نگرش استفسار از مدرنیته را ایجاد کرد و پاره‌ای از ترفندهای متافیزیکی حاکم بر مدرنیسم را که ابتکار را برتر از تکرار، عمق را برتر از سطح، و استحکام را برتر از نخبه‌گرایی می‌نشاند، گشود. اما پسامدرنیسم همانند بیانیه‌ی اصلی یک وضعیت «پسامدرنیته» پس از مدرنیته نگاه‌داشتنی و قابل تصرف نیست. پسامدرنیسم را بهتر از همه می‌توان به‌عنوان یکی دیگر از وجوه بازتاب مدرنیته در درون خود فهم کرد. جهانی‌سازی سرمایه‌داری نشان‌گر نیاز فوری به سبک‌های فکری در زمینه‌ی ارزش فرهنگی و زیبایی‌شناسی است که بیانیه‌های ساده‌انگارانه‌ی پایان جهت‌گیری‌ها نسبت به تعیین برهانی جهانی در باب اخلاقی‌ترین اهداف زندگی جمعی را به چالش می‌کشد. چرا که اگر پسامدرنیسم دلبر (منشأ زیبایی) است، جهانی‌سازی برآمده از سرمایه‌داری دیو (منشأ نازیبایی) است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Austin Harrington."Postmodernism and After" in: *Art and Social Theory*, (Polity Press, 2004),.

پی‌نوشت‌ها:

1. Postmodernity

۲. Grand Narratives: داستانی که مدعی شأن و جایگاه فراروایی عام و جهانی یا همه‌شمول است، قادر به ارزیابی و توجیه و تعلیل تمام دیگر داستان‌ها به‌منظور آشکار ساختن معنای حقیقی آن‌هاست. روایت‌های کلان مدعی کلیت‌بخشیدن به حوزه‌ی روایت‌اند تا از این طریق توالی ذاتی لحظات تاریخی را برحسب الهام فرافکنی شده‌ی یک «معنی» سازمان‌دهی کنند. از این رو برآن‌اند تا تمام تمایزات، افتراق‌ها، تفاوت‌ها و اختلاف‌ها را فرونشانند. تمام روایت‌ها را بدون کم و کاست باید به خودشان برگرداند (ترجمه کرد) و هر چیزی را واداشت تا به زبان خود صحبت کند. روایت‌های کلان بین عناصر موازی هم پیوند برقرار می‌سازند. ـ م. (به‌نقل از: حسینعلی نوذری، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، انتشارات نقش‌جهان، چ ۲، ۱۳۷۹).

3. reflexive modernization theory

4. alternative systems theory of aesthetic modernity

5. capitalistic globalization

6. being and time

7. embodied agents

8. being-in-the-world

9. hermeneutics

10. hermeneuein

11. on the origin of the work of art

12. being of beings

۱۳. aletheia: واژه‌ای یونانی به‌معنای حقیقت. این واژه بیان‌گر مفهوم «نافراموشی» و «فقدان پنهان‌کاری» است. ـ م.

۱۴. waters of oblivion at Lethe: در اسطوره‌شناسی یونان، لته، یکی از چندین رودخانه‌ی هادس، جهان زیرین یا مردگان است. آن‌ها که از آن بنوشند فراموشی کامل را تجربه خواهند کرد. او دختر اریس بود و مادر کاریت‌ها، ارواح مردگان از آب این رود تشنگی را فرو می‌نشانند تا تمام دردهای گذشته و شرایط زندگی زمینی خود را فراموش کنند. لته، تحت تأثیر آیین نوافلاطونیان به رودخانه‌ای بدل شد که ارواح مردگان پیش از بازگشت به زمین باید در آن شست‌وشو داده می‌شدند تا کالبد پیشین خود و خصوصاً خاطره‌ی دوزخ و مرگ را فراموش کنند. معنای تحت‌اللفظی لته، پنهانی و فراموشی است. هایدگر از لته بهره می‌جوید تا «فراموشی هستی» یا «پنهان‌وارگی هستی» را که او آن را مشکل اساسی فلسفه‌ی مدرن می‌داند، به‌طرز نمادینی بازگوید. لته به واژه‌ی یونانی «حقیقت» وابسته و مربوط است. ابلیویون نیز به‌معنای حالتی از ناآگاهی و فراموشی کامل است. ـ م.

۱۵. «این کفش‌ها رها از هرگونه تعین زبانی در خود وجود دارند و «فراخوان خاموش خاک از آن‌ها می‌گذرد.» (دکتر بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص. ۴۹۳). ـ م.

۱۶. «... اما سرانجام معبد، این اثر هنری، فراتر ... می‌رود. چون جهان خود را می‌سازد، چون تبدیل به هنر می‌شود ... منش مهم اثر هنری این است که جهان خود را می‌سازد ...» جهان اثر همان ساخته شدن اثر است بر زمینه‌ی زمینی. ـ م. در: (دکتر بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، صص. ۵-۵۳۵).

۱۷. Friedrich Holderlin: در میان شاعرانی که هایدگر از آن‌ها بحث کرده ... شاعری بود که هایدگر خود را به او بیش از هر هنرمند دیگری نزدیک حس می‌کرد؛ همواره با شعر او مکالمه داشت و کارهای او را نمونه‌ی اصلی سخن شاعرانه‌ای می‌دانست که راز هستی را آشکار می‌کنند و او هولدرلین بود. (حقیقت و زیبایی، دکتر بابک احمدی، ص. ۵۳۷). ـ م.

18. truth and method

19. phenomenal existence

20. symbol
21. ontological facts

۲۲. Parthenon: معبد آتنا در آتن.

23. Frankfurt school
24. wirkungsgeschichte
25. empathic catharsis
26. constructivism
27. raison d etre
28. autonomy
29. fashion industries
30. high modernism
31. instrumental reason
32. intersubjective
33. enlightenment
34. propositional truth
35. self-understanding
36. modernization
37. societal
38. aesthetic mimesis
39. duvenage
40. aestheticized
41. communicative rationality
42. phenomenology
43. psychoanalysis
44. secular humanism
45. dialectic of enlightenment
46. experience interieure
47. the interior expressive self
48. "death of the author"
49. authorial expropriation
50. "language to infinity"
51. Ceci n est pas une pipe.

۵۲. هزار و یک شب فراورده‌ی میراث فرهنگی هند، ایران و عرب است.

53. "thought of the outside" (la pensee du dehors)
54. the order of things
55. anthropocentric metaphysics
56. *las meninas*

۵۷. Infanta Margarita: مارگارتا ماریا ترزا، دختر پنج‌ساله‌ی شاه و ملکه.

58. "care of the self"
59. the history of sexuality
60. aisthesis

61. the truth in painting

62. deconstructs

63. "making present"

64. absence

65. worldhood

66. identity

۶۷. pop art: از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد، این صفت را در هنرهای گوناگون برای مشخص‌کردن اثری به کار می‌بردند که عناصر زیبایی‌شناسی یا نمادین را به کار می‌گرفت تا توده‌ی مخاطبان را جلب کند.

68. minimalism

69. conceptualism

۷۰. land art: هنری که غالباً چیزی را در چشم‌انداز طبیعی عوض می‌کند یا به آن می‌افزاید.

71. body art

72. performance

73. installation

۷۴. happenings: اجراهایی که مصالح متنوع سمعی و بصری را به شیوه‌ی ناسازی در کنار هم قرار می‌دهد و بیش‌تر می‌خواهد تماشاگر را در سطح ناهشیارش برانگیزد تا در سطح عقلانی. پیدایش این شاخه‌ی هنری مدیون نمایش‌هایی است که موسیقی را با دیگر رسانه‌ها ترکیب می‌کرد و در دهه‌ی ۱۹۵۰ با جان کیج در کالج بلک مونتن تحول یافت. اصطلاح پیشامد را نخستین بار آلن کاپرو در ۱۹۵۹ به کار برد.

75. decentring

۷۶. Le Corbusier: به‌همراه میس ون درروهه و گروپیوس برجسته‌ترین معماران سبک «جنبش مدرن» یا «سبک بین‌المللی مدرن» یعنی سبکی بودند که در کارهای معماران برجسته‌ی اروپایی از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد دیده می‌شود. ویژگی‌های این سبک عبارت بود از عقلانیت، وضوح طرح‌ها با خطوط روشن و آشکار و عموماً اشکال چهارگوش و مکعبی و نفی آگاهانه‌ی هرگونه ارجاعات تاریخی. ساختمان‌های بناشده در این سبک مشخصاً از سازه‌های فولادی ساخته شده‌اند که در آن‌ها شیشه نیز مصرف زیادی دارد.

77. mass culture

۷۸. kisch: ابتذال.

۷۹. beat: اصطلاحی ساخته‌ی جک کروآک، رمان‌نویس آمریکایی، در اشاره به بخش معینی از جامعه‌ی آمریکا که در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ پدیدار شد. خصایص عمده‌ی آنان عبارت بود از: بی‌ریشگی، نفی جامعه‌ی مرفه و در واقع نفی همه‌ی ارزش‌های اجتماعی؛ هواخواهی از جاز نو، پناه بردن به شکل کژ فهمیده‌شده‌ی دین‌های شرقی (مثلاً ذن) و نیز مخدرها و بی‌بند و باری‌ها.

80. critique of cynical reason

81. diogenes

۸۲. kynic: روش کلبی، روش آنتیس تنس است که شاگردان خود را در مکانی موسوم به سگ سفید تعلیم می‌داد. این روش عنوان آیین دیوجانوس (دیوزن) است که علم، ثروت و مقام را تحقیر می‌کرد و مردم را به فضیلت فرامی‌خواند و آن‌ها را به دوری از تمایلات دعوت می‌کرد. کلبیان عموماً قوانین، سنت‌ها و عرف عموم را تحقیر می‌کردند و به ارزش‌های موجود در جامعه پای‌بند نبودند.

83. "master narrative"

84. "after the end of art"

85. "the work of art in the age of mechanical reproduction"

86. pompidou centre

87. arc de la defense

88. black holes
89. *le mal*
90. *fleurs du mal*
91. *critique of judgement*
92. sublime
93. what-will-have-been-done
94. Bonaventure hotel
95. Piazza Italia
96. *the scream*
97. *Diamond dust shoes*
98. "depthlessness"
99. blade runner
100. wings of desire
101. art as a social system
102. *L art pour l art*
103. Medici
104. "high art lite"

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی