غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۷۹–۱۰۳

تکوین گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب با تأکید بر هنر جنگ و صلح در دو دههٔ اخیر[1]

ترنم تقوی*

مصطفی گودرزی**

چکیده

یکی از کارکردهای ارزشی هنر در دنیای معاصر مبارزه علیه اشکال سلطه مانند سلطهٔ نژادی، قومی، طبقاتی، و سلطه از طریق جنگ بر مردمان سرزمینی دیگر است. این پژوهش درجهت پاسخ به این پرسش است که گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان چگونه خود را مطرح کرده و نمود آن در نحوهٔ بیان آثار هنری چگونه است؟ به‌روشی توصیفی ـ تحلیلی روند شکل‌گیری گفتمان تعهد اجتماعی در هنر جهان غرب از سدهٔ بیستم را موردبررسی قرار داده و به تحلیل گفتمان انتقادی مصادیق آن در هنر دو دههٔ اخیر با موضوع جنگ و صلح پرداخته است.

بنابر نتیجه، بخش بزرگی از هنر معاصر گفتمان تعهد اجتماعی را پذیرفته، اما جایگاه و نقش تعهد اجتماعی، به‌واسطهٔ عملکرد جنبش‌های هنری معاصر، به‌شکلی بنیادی دگرگون شده است. اگر در گذشته با آثاری فرم‌گرا، وحدت‌گرا، با بیانی فردی در نقش کالایی خاص در موزه‌ها و گالری‌ها مواجه بودیم، امروزه با آثاری مفهوم‌گرا، کثرت‌گرا، با تأکید بر بعد اجتماعی درحکم یک بیانیه در مکان‌های عمومی، خیابان‌ها، موزه‌ها، و گالری‌ها مواجهیم و درنهایت در این زمان هنر از چهارچوب محدود خود جدا شده و به‌عنوان یک کنش، هنرمند را در نقش یک کنش‌گر در مواجهه با مسائل اجتماعی قرار می‌دهد.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)
taghavi.tarannom@gmail.com

** استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، goudarzi40@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۷

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

کلیدواژه‌ها: هنر اجتماعی، دوران معاصر، هنر جنگ و صلح، هنر سیاسی.

۱. مقدمه

با آغاز قرن بیستم و شروع جنگ‌های داخلی و جهانی، عواقب جنگ، و بحران‌های اقتصادی، ماهیت رقابتی استعمار و بدگمانی به ایدهٔ پیشرفت تاریخی سبب گسست بیش‌ازپیش تعدادی از هنرمندان از هنر محتوا محور و بازگشت آنان به فرمالیسم در شمایل هنر مدرن بود. باوجوداین، در سال‌های آغازین دههٔ بیست، بار دگر بازگشت به کنش اجتماعی توسط هنرمندان آوانگارد امری ضروری تلقی شد و از دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ پرداختن به موضوعاتی چون فقر، مسکن ارزان، جنگ، مبارزه با اعدام، و اعتصابات کارگری موردتوجه هنرمندان قرار گرفت؛ اما این رخداد هنری چندان نپایید و با بهبودی اقتصاد و پاگرفتن بازار هنر مسئلهٔ خودآیینی هنر مرز میان زندگی و هنر را مسدود کرد و هنر مدرن با گرایش فرمالیسم تا آغاز دوران پست‌مدرن وجه غالب گفتمان هنری جهان بود. با آغاز دوران پسامدرن، هنر بار دیگر چرخشی را به‌سمت گفتمان اجتماعی در محتوای آثار صورت داد و در فرانسه پس از ۱۹۶۰ طغیانی علیه جامعهٔ مصرفی شکل گرفت و هنر انتقادی از منظری نو فرصت ابراز وجود یافت. در دههٔ هشتاد، بار دیگر اقبال به نقاشی فیگوراتیو صفحهٔ دوبعدی بوم را به مکانی برای عرضهٔ آثار اجتماعی تبدیل کرد و با شکل‌گیری جنبش اجتماعی هنر، فمینیسم، مسئلهٔ جنسیت و نژاد، و هویت به مسئلهٔ اصلی مطالعات فرهنگی و موضوع آثار هنری تبدیل شد. پرسشی که در این پژوهش مطرح گردیده آن است که در روند تاریخی شکل‌گیری هنر اجتماعی گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان چگونه خود را مطرح کرده و نمود آن در نحوهٔ بیان آثار هنری چگونه است؟ درجهت رسیدن به پاسخ، به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با تحلیل گفتمان آثار هنری با موضوع جنگ و صلح در هنر دو دههٔ اخیر جهان غرب، به بررسی سیر تولید گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان پرداخته شده است.

۲. روش پژوهش

برخی از زبان‌شناسان وظیفهٔ اصلی تحلیل گفتمان را رشد و گسترش آگاهی انتقادی دربارهٔ زبان به‌عنوان عاملی برای سلطه قدرت می‌دانند.[۲] در این رویکرد، گفتمان به جایگاهی برای تقابل سلطه و مقاومت تبدیل شده و کارکردی اجتماعی می‌یابد. در تحلیل انتقادی گفتمان،

برخلاف دیگر رویکردهای گفتمانی، این اعتقاد وجود دارد که رهایی از نظام‌های سلطه از طریق آشکارساختن ایدئولوژی‌های پنهان امکان‌پذیر است. بیش‌تر رویکردهای تحلیل گفتمان قدرت را امری متکثر و درخدمت تمامی افراد و گروها دانسته و آن را متمرکز در دست دولت یا احزاب مشخص نمی‌دانند؛ اما نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی، با نقد کانون‌های قدرت، معتقدند که قدرت ابزاری دراختیار دولت یا احزاب و گروه‌ها بوده و کنش‌های گفتمانی به بازتولید روابط نابرابر قدرت (همانند تفاوت‌های طبقاتی، جنسیتی، اقلیت‌های نژادی، تقویت نظام‌های سرمایه‌داری، و ...) منجر می‌شود. بنابراین، تحلیل گفتمان انتقادی در تلاش برای رازگشایی از گفتمان‌ها توسط رمزگشایی ایدئولوژی است. به‌لحاظ روشی و تکنیکی، تحلیل گفتمان انتقادی متن (اثری هنری) را به‌شکلی مبسوط و همه‌جانبه موردبررسی قرار می‌دهد تا با عملکرد زبانی فرایندهای گفتمانی و متون موردبررسی آشنا شود. در این پژوهش، پس از توصیف زمینه‌های تاریخی تکوین گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب از سدهٔ بیستم، به تحلیل گفتمان انتقادی برخی از آثار هنری با موضوع جنگ و صلح در دو دههٔ اخیر هنر جهان غرب با موضوعاتی چون جنگ ویتنام، جنگ عراق و آمریکا، و جنگ داخلی سوریه پرداخته شده است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب *نظریات هنر معاصر*، اثر آن ککلن (Anne Cauquelin)، کتاب *هنر معاصر، تاریخ، و جغرافیا*، اثر کاترین میه (Catherine Millet)، کتاب *هنر بعد از ۱۹۶۰*، اثر مایکل آرچر (Michael Archer)، کتاب *هنر معاصر*، اثر جولیان استالابراس (Julian Stallabrass)، و کتاب *نظریه هنر آوانگارد*، اثر پیتر بورگر (Peter Burger) از منابعی‌اند که به بررسی هنر معاصر جهان پرداخته‌اند. نکته‌ای که باید موردتوجه قرار داد آن است که پژوهش پیش‌رو نه در پیوست تاریخی همهٔ سبک‌های هنری جهان معاصر، بلکه با تمرکز بر گسست‌های تاریخی شکل‌گیری گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب از سدهٔ بیستم، با تمرکز بر هنر جنگ و صلح شکل گرفته است.

۴. گفتمان هنر متعهد اجتماعی

هنر متعهد اجتماعی با نام‌های مختلفی چون هنر عمومی، هنر کنش‌گر (activist art)، هنر جمعی (community art)، هنر مشارکت اجتماعی (social participatory art)، هنر متعهد و

هنر درگیر اجتماعی (social engaged art) شناخته می‌شود.[۳] چنین به‌نظر می‌رسد که مؤلفه‌هایی چون خودآگاه‌بودن هنرمند (در تقابل با عدم آگاهی وی از متعلق تعهد و موقعیت)، تعهد درونی و عاطفی و فارغ از الزام بیرونی (در تقابل با تحکیم و اجبار هنرمند و گاه بدون الزام درجهت منافع شخصی)، نگرش انتقادی از وضعیت موجود (در تقابل با بی‌طرفی دربارهٔ واقعیت‌های اجتماعی یا جعل واقعیت) مؤلفه‌هایی زمینه‌مند در شناخت آثار هنر متعهد اجتماعی است. هنرمند متعهد با دیدی انتقادی، با پذیرش انجام عملی درجهت کنشی اخلاقی، به‌شکل آگاهانه و با آگاهی از پی‌آمد عمل، و با قصدی مشخص که با خواست و اراده هم‌راه است دست به آفرینش و خلق اثر زده و هنر او صرف تبلیغات، که مسئلهٔ آفرینش هنری را دچار خدشه کرده و اصل اراده و خواست و آزادی هنر را نادیده می‌گیرد، نیست. در این‌جاست که مفهوم هنر متعهد از هنری که به‌شکلی ناخودآگاه یا به‌اجبار شکل‌گرفته جدا می‌شود.

هنر متعهد اجتماعی نه بازتاب صرف واقعیت اجتماعی، بلکه در سایهٔ ابعاد تأویل، توان بازاندیشی در واقعیت اجتماعی را به مخاطب خود عرضه کرده و سبب تغییر در سطح آگاهی مخاطب می‌گردد. بر این مبنا، هنر متعهد اجتماعی هنری است که با نفی فردیت به جهانی برای جمع اندیشیده و هنرمند، به‌عنوان یک کنش‌گر اجتماعی، موضعی اجتماعی ــ سیاسی را برمی‌گزیند و از طریق هنر با جامعهٔ هدف خود به دیالکتیک و گفتمان می‌پردازد. این گفتمان صورتی انتقادی و سازنده داشته و درپی ایجاد وضعیت برابر درمیان آحاد جامعه، به‌ویژه صداهای خاموش، است. به‌طور معمول، در این هنر با محتوا و موضع اجتماعی (رویکرد هنرمند به موضوع) و دیدگاهی رئالیستی درجهت حل معضلات بشر، بدون تلقین دیدگاهی خاص، مواجهیم. جامعهٔ هدف برای هنرمند متعهد اجتماعی اَشکال متفاوتی را داراست. گاه هنرمند اثری را با مضامین اجتماعی و معضلات طبقهٔ فرودست جهت تأثیرگذاری بر مخاطبی جهانی درجهت بیداری او برای رفع مشکلات صداهای خاموش خلق کرده و گاه به تولید اثری می‌پردازد که مخاطب هدف آن طبقهٔ فرودستی است که برای تغییر نیازمند آگاهی از حقوق ازدست‌رفتهٔ خود و ارتقای قوای تفکرش است.

۵. هنر اجتماعی در دو دههٔ آغازین سدهٔ بیستم

بی‌تردید، درک هنر قرن بیستم و آن‌چه با نام مدرنیسم[۴] می‌شناسیم مستلزم دانستن اطلاعاتی درخصوص سیاست، جنگ، و تغییرات تکنولوژیک است.[۵] با آغاز قرن بیستم، بسیاری از

اروپاییان و آمریکاییان به‌طور خوش‌بینانه‌ای باور داشتند که جوامع انسانی از طریق گسترش دموکراسی، کاپیتالیسم (capitalism)[۶]، ابداعات، و فناوری پیشرفت خواهند کرد. اما ماهیت رقابتی استعمار و کاپیتالیسم موجب بروز بی‌ثباتی عمیقی در اروپا و هم‌پیمانان سیاسی‌اش شد و درنهایت این مسئله بر بدگمانی به ایدهٔ پیشرفت دامن زد. برمبنای ایدهٔ پیشرفت، تاریخ دارای سیر پیوسته‌ای از بهبود و پیشرفت است و همهٔ جوامع بخشی از این سیر تکاملی را شکل می‌دهند. بر این مبنا، اگر تاریخ را دارای مسیر تکاملی و حرکتی قطعی به‌سوی پیشرفت قلمداد کنیم، تمدن جدید غرب لاجرم به‌مثابهٔ قله و نقطهٔ اوج این مسیر به‌رسمیت شناخته خواهد شد. هگل، در روایت متافیزیکی خود، نیروی محرک تاریخ را تولد و بالندگی ایدئولوژیک می‌دانست و معتقد بود که این تحول ایدئولوژیک زمانی رخ می‌دهد که ایده‌ای جدید در محیط ایدهٔ قدیمی پرورانده و درنهایت بر آن مستولی شود. او در فلسفهٔ تاریخ خود ادعا کرد که هر فرد متفکری که جریان تاریخ را مرور می‌کند، وقتی‌که متوجه سهم مصائب در کل پیشرفت می‌شود، با آن‌ها کنار می‌آید. این اندیشه به‌نوعی قراردادن مفهوم استعمار در نوعی پیشرفت بود.[۷]

> در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، تصور جامعه‌ای ارگانیک به‌تدریج رنگ باخت و تعارض را مبنای زندگی در غرب صنعتی تلقی کردند؛ مارکس و انگلس هم در آغاز مانیفست کمونیستی کل تاریخ را این‌گونه دیده بودند. درواقع، مانیفست را می‌توان از جهاتی نخستین بیانیه از بیانیه‌های متعدد و مدرنیستی درباب ضرورت گسستن ریشه‌ای از گذشته تلقی کرد. نویسندگان (و هنرمندان) مدرنیست به‌وضوح تحت‌تأثیر چنین بینشی بودند؛ زیرا می‌کوشیدند زندگی بیگانه‌شدهٔ شهری را بازنمایی کنند [...] گذار به تجرید در هنر آوانگارد را نیز نشانهٔ این بیگانه‌شدن از واقعیت اجتماعی دانسته‌اند[۸] (چایلدز ۱۳۸۳: ۴۱، ۴۳).

اقتدا به آرای مارکس در هنر قرن بیستم پیش از انقلاب روسیه منجر به خلق مکاتبی هم‌چون فوتوریسم (futurism/ آینده‌گری)، کانستراکتیویسم (constructivism/ ساخت‌گرایی)، و غیره شد که در همهٔ آن‌ها عنصر ماشین و ماشینیسم عنصری مسلط بوده و در بسیاری موارد سبب خلق بیانی انتزاعی شد. این هنرمندان میان سنت‌های هنری رایج و هنر پیش‌تاز خود گسستی عمیق ایجاد کردند تا صنعت و تولید را به قلمرو هنر کشانده و با آشنایی‌زدایی از جریان مکرر هرروزه فرهنگ انتقادی را ارتقا بخشند.

در کنار تأثیرات فلسفی، زمینهٔ بروز سبک‌های آوانگارد هنری ریشه در رخدادهای سال‌های پیش و پس از جنگ جهانی اول داشت. جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴ چهرهٔ

دنیا را دگرگون ساخت. تا پیش از آغاز جنگ، روابط دوستی و همکاری میان هنرمندان در اروپا امری بدیهی بود، اما با آغاز جنگ جهانی اول و بروز اختلاف‌نظر بر سر جنگ تمامی این روابط از هم گسیخت و هنر اروپا وارد مرحلهٔ جدیدی شد. در این دوران، هنرمندان به‌ناگزیر یا از روی رغبت به جبهه رفتند و این کنش درنهایت برخی را به تجلیل و برخی را به مذمت جنگ واداشت.

چنین به‌نظر می‌رسد که تجلیل از جنگ توسط هنرمندانی که آوانگارد محسوب می‌شدند، بیش‌ازآن‌که تعهدی بر میهن‌پرستی باشد، از رویکرد بورژوازی‌ستیزِ دیدگاه آوانگارد برمی‌خاست؛ دیدگاهی که خواهان نابودی تمام نظام‌های ملهم از بورژوازی بود. درمیان آوانگاردهای اروپایی، فوتوریست‌های ایتالیایی به‌سرپرستی فیلیپو تومازو مارینتی (Filippo Tommaso Emilio Marinetti)[۹] بیش از دیگران مسحور جنگ بودند.

> نخستین بیانیهٔ فتوریستی که مارینتی در ۱۹۰۸ صادر کرد می‌گفت که ایتالیا تنها با رهاشدن از شر قانقاریای بویناک [...] فضلا، باستان‌شناسان، راه‌نمایان تور، و دلالان اشیای عتیقه، تنها با آتش‌زدن کتاب‌خانه‌ها و ویران‌کردن موزه‌هاست که می‌تواند خود را نجات دهد. جهان جدید که جهان سرعت و فناوری بود زبان فرمان جدیدی طلب می‌کرد که نه از گذشته، بلکه از آینده ریشه گرفته باشد. دومین بیانیه می‌گفت که هنر با بریدن از گذشته خود می‌تواند نیازهای فکری زمانه را برآورده کند. سنت واپس‌گرا بود؛ تنها مدرنیسم انقلابی و پیش‌رو به‌حساب می‌آمد (گابلیک ۱۳۸۷: ۱۴۴).

«این هنرمندان آشوبی چندپاره را به‌نمایش گذاشتند که نمایندهٔ قرن بیستم بود؛ قرنی که به‌طور فزاینده و به‌شیوهٔ تکنولوژیکی درحال دگردیسی بود» (Salter 2010: 12).

نزد فتوریست‌ها، جنگ الهام‌بخش و پیش‌برنده و زیبا بود. اما این شیفتگی جنگ در نزد همهٔ هنرمندان یک‌سان نبود و در نزد برخی نفرتی عمیق به‌جای اشتیاق نشست. در فرانسه، آندره برتون (André Breton)[۱۰]، رهبر آیندهٔ جنبش سورئالیسم، اکراه خود از «دل‌بستگی به جنگ» را بیان داشت و برخی هنرمندان هم‌چون مارسل دوشان (Henri-Robert-Marcel Duchamp)[۱۱] با ترک سرزمینشان از جنگ دوری جستند. درنهایت، کشتار و رنج و بیهودگی جنگ سبب گردید که بسیاری از هنرمندان حامی جنگ، در اواسط سال ۱۹۱۵، دیدگاهشان را تغییر دهند. حال، بسیاری از هنرمندان به‌کمک هنرشان قصد داشتند به موضع‌گیری علیه جنگ و انتقاد شدید از آن بپردازند.

در اروپای پس از جنگ جهانی اول، اضطراب ناشی از حوادث رخ‌داده برخی هنرمندان را به ادای دینی به قربانیان جنگ واداشت؛ ادای دینی که نه در ستایش قهرمانی فرماندهان

و سربازان جنگ، که در انتقاد به سیاست پشت‌پردهٔ جنگ‌ها و مقولهٔ فراموشی بود. درست در اواسط جنگ جهانی اول (۱۹۱۶) ناگهان جنبش دادا (dada or dadaism) با تفکرات انقلابی‌اش دربارهٔ جنگ و بورژوازی ظهور کرد و در سال ۱۹۲۴ م جنبش سورئالیسم (surrealism/ فراواقع‌گرایی) با نگاهی ضدجنگ سر برآورد. در این زمان،

> بحران‌های اقتصادی در سراسر اروپا باعث به‌قدرت‌رسیدن نظام‌های خودکامه ازجمله موسیلینی در ایتالیا، آدولف هیتلر در آلمان، و ژنرال فرانسیسکو فرانکو در اسپانیا شد [...] و درنهایت تجاوز آلمان‌ها در سال ۱۹۳۹ منجر به آغاز جنگ جهانی دوم شد (استاکستاد ۱۳۹۴: ۴۷۸).

با آغاز جنگ جهانی دوم و کشتار انسان‌های بی‌گناه، بی‌معنایی گفتمان پیشرفت بیش‌ازپیش خود را آشکار ساخت.

> طی جنگ جهانی دوم دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها با پرکردن جهان با اشیایی که بی‌معنی و به‌طرزی بی‌پروا یاوه بودند [...] به آشوویتس[۱۲] و دهشت‌های پیش‌رویشان واکنش نشان دادند. آن‌ها احساس می‌کردند که در چنین جهان فاجعه‌باری هنر دیگر محلی از اعراب ندارد. آن‌ها فکر می‌کردند که هیچ‌چیز را نمی‌توانند تغییر دهند و ازاین‌رو درصدد برآمدند تا جهان متمدنی را که به‌نظر می‌رسید عقل از کف داده است با عناصر بی‌معنی پر کنند (گابلیک ۱۳۸۷: ۱۳-۱۴).

مدرنیسم آوانگارد درحقیقت هنری معترض دربرابر نظم و نظام اجتماعی موجود و درپی رسیدن به آزادی فردی بود. تأثیرات فاجعه‌بار جنگ، در این زمان، ایمان به پیشرفت و آیندهٔ صلح‌آمیز را در هم شکسته بود و باور به پوچی باورهای گذشته هنر را نیز به‌سوی نمایش مهملات سوق داده بود. هنرمندان دادائیست و سورئالیست درپی آن بودند تا از طریق هنر خود به درون جهان متلاطم رخنه کنند و الگوهای تثبیت‌شده‌اش را در هم بکوبند؛ اما درواقع «ناهماهنگی‌ها و شکستگی‌های هنر مدرنیستی نشان‌دهندهٔ بی‌اختیاری افراد و عدم محوریت و ازدست‌رفتن هارمونی آن‌ها در جهان معاصر بود» (چایلدز ۱۳۸۳: ۴۵) و این عدم محوریت بار دیگر هنرمندان را بر آن داشت تا نگاه نوینی بر رابطهٔ میان هنر و اجتماع بیفکنند.

۶. هنر اجتماعی از ۱۹۲۰

تصویر انسان از سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم تصویری وحشت‌زده از هویت خویش بود.[۱۳] در این دوران، حضور انسان به‌عنوان عامل شر یا به‌عنوان هویتی فرودست و

موردتهدید در آثار هنری ظهوری بیش‌ازپیش یافت و باآن‌که اندیشه و کارکرد اجتماعی هنر درحدود دههٔ ۱۸۸۰ به‌مرور جای خود را به آوانگاردی ناب‌گرا (purist avant-garde)[۱۴] داده و تاحدود ۱۹۲۰ هم‌چنان پابرجا ماند، اما

> در همان سال‌ها، تشدید خودآیینی هنر توسط جریان زیبایی‌شناسی باور و تأثیر آن بر شکل‌گیری قلمرو خاصی با عنوان تجربهٔ زیباشناختی جریان آوانگارد[۱۵] را قادر ساخت تا به‌روشنی فقدان تأثیر اجتماعی هنر خودآیین را دریابد و به‌عنوان پی‌آمد منطقی این شناخت سعی کند هنر را به بدنهٔ کنش اجتماعی بازگرداند [...] تحول اساسی‌ای که با گذر از زیبایی‌شناسی‌باوری و رسیدن به جنبش آوانگارد پدید آمد ناشی از میزان آگاهی هنر نسبت به نحوهٔ عملکرد خود در جامعهٔ بورژوایی یا به‌عبارت‌دیگر، درک هنر از جایگاه اجتماعی خویش بود (بورگر ۱۳۹۴: ۱۰).

هنرمندان آوانگارد ادغام هنر در زندگی را ممکن می‌دانستند، منوط به آن‌که هنری ناتمام خلق کنند که دربرابر واکنش مخاطبان گشوده باشد. ریچارد جنکس، در مقالهٔ خود با عنوان «پست‌آوانگارد»، این رویه را رویکرد سوم آوانگارد، یعنی آوانگارد رادیکال (radical avant-garde)، می‌نامد؛ آوانگاردی که از دههٔ ۱۹۲۰ فعالیت خود را آغاز کرد. در این زمان، خیابان‌ها به‌جای گالری‌ها به مکان عرضهٔ آثار هنری تبدیل گردیده و بر پیوند زندگی و هنر بیش‌ازپیش تأکید شد.

باوجوداین، در کنار جنبش‌های رادیکال و

> در بررسی نقاشی بعد از جنگ اروپا، گرایش به رئالیسم را نباید دست‌کم گرفت. درحقیقت، شرایط روانی غم‌زده و تاریک سال‌های بعد از جنگ، دست‌کم به‌لحاظ نظری، کمک زیادی به تجدید حیات گرایش هنر واقع‌گرا کرد. در این شرایط، نوعی احساس متعهدانه هنرمندان را بر آن می‌داشت تا به مسئولیت‌های انسانی و اجتماعی خود توجه بیش‌تری کرده، تلاش کنند تا در ساختن دنیایی بهتر مشارکت داشته باشند (لوسی اسمیت ۱۳۸۰: ۷۳).

با شکل‌گیری جنبش سیاسی واقع‌گرایان اجتماعی در دههٔ ۱۹۲۰–۱۹۳۰، بر این باور دامن زده شد که هنر یک سلاح است که می‌تواند با استثمار سرمایه‌داری کارگران مبارزه کند و پیشرفت فاشیسم بین‌المللی را متوقف کند. تجربهٔ تلخ جنگ هنرمندان آلمانی چون ماکس بکمان (Max Carl Friedrich Beckmann)[۱۶] و کته کولوویتس (Käthe Schmidt Kollwitz)[۱۷] را به خلق آثاری واقع‌گرا با مضمون جنگ و رنج و غم و ویرانی سوق داد. این رئالیسم

اجتماعی با نام «عینیت نو» (The New Objectivity) شناخته می‌شود؛ رویکردی که اعتراضی علیه جنگ و سیاست‌های حاکم بر آلمان بود.

علاوه‌بر هنر اروپا، هنر آمریکا در این دوران مصداقی از بازگشت هنر به کنش اجتماعی بود. از اتفاقاتی که در دهۀ ۱۹۲۰ رخ داد و هنر هویت و نژاد را در مسیری تازه قرار داد رنسانس هارلم (Harlem Renaissance)[۱۸] بود. دورۀ رنسانس هارلم به انفجار فرهنگی، اجتماعی، و هنری اشاره دارد که بین پایان جنگ جهانی اول و اواسط دهۀ سی در هارلم اتفاق افتاد. در این دوره، هارلم به مرکزی فرهنگی تبدیل شد و گرچه در درجۀ اول جنبشی ادبی تحت‌نظارت نویسندگان و شاعران بود، اما به‌تدریج هنرمندان، عکاسان، و موسیقی‌دانان را به خود جلب کرد. رنسانس هارلم احیای غرور نژادی سیاهان بود و تدریجاً به تغییر نگرش درمورد آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار و نقش آنان در ساختار فرهنگی ایالات متحده یاری کرد.

اما، بنابر نوشتۀ ارت هزلوود (Art Hazelwood)[۱۹] در مقاله‌ای با عنوان «هنر، هنرمندان، و عمل‌گرایی از ۱۹۳۰ تا به امروز» ("Art, Artist, and Activism-1930s to Today")، باوجود حرکت سیاسی ـ اجتماعی عظیم در عرصۀ هنر، هنر نیرومند سیاسی سال‌های سی میلادی با بازگفته‌ای از آرشیل گورکی (Arshile Gorky)[۲۰]، با عنوان «هنر بی‌مایه برای مردمان بی‌مایه»، کنار گذاشته شد. در این زمان، فرهیخته‌گرایی بار دیگر با بهبود اقتصاد و دورشدن از بحران بزرگ برجسته شد. بسیاری از ستاره‌های هنری، هنرگردان‌ها، گالری‌داران، و هنرمندان در این روگردانی شدید از هنر سیاسی، که نگارۀ آینه‌ای هم‌بستگی هنرمندان سال‌های سی بود، سهیم بودند. بهبود اقتصاد، رویه‌های درحال تغییر دنیای هنر، بازار جان‌گرفتۀ تجاری هنر، خستگی از سیاست، و حتی حس بیهودگی هنر سیاسی، همه، به‌عنوان دلایلی برای مرگ هنر سیاسی آورده شده است.[۲۱] در این میان، تنها تعداد محدودی از هنرمندان هنر سیاسی ـ اجتماعی ـ انتقادی را هم‌چنان زنده نگه داشته و خاکسترهای مبارزه را به نسل دیگر به دورانی کشاندند که آگاهی سیاسی و اجتماعی و درپی آن هنر انتقادی از نو زنده شد.

۷. بازگشت هنر به کنش اجتماعی: پسامدرنیسم

پسامدرنیسم هنری را می‌توان به‌منزلۀ انکار ـ نفی آرمان استقلال هنر و جدابودگی‌اش از جهان ـ در نظر گرفت. به‌نظر برخی مفسران این رویکرد به‌معنی بازگشت به درکی از

> پیوندهای ضروری میان هنر و قلمرو اجتماعی ـ سیاسی است که مدرنیسم از آن منتزع شده بود. این اتفاق را باید حاصل رجحان‌بخشیِ تازه‌ای به پیچیدگی درقبال خلوص، تکثر درقبال انسجام، سبکی و تصادف یا پیوند درقبال استقلال یا خودآیینی دانست (کانور ۱۳۹۴: ۱۹۰).

رویکرد به مباحث سیاسی و اجتماعی و در نگاهی دیگر سیاسی‌شدن دوبارهٔ هنر بیش‌ازهمه در فرانسه خود را نمایان ساخت.

> در فرانسهٔ دههٔ ۱۹۶۰، درست در زمانی که برای برخی هنر ابزاری جهت تفریح و سرگرمی به‌حساب می‌آمد، ناگهان طغیانی برعلیه جامعهٔ مصرفی شکل گرفت و بار دیگر هنر انتقادی از منظری نو فرصت ابراز یافت. درواقع، باآن‌که در زمینهٔ نقاشی، از همان آغاز سال ۱۹۶۰، نقاشی آبستره در صدر سبک‌های دیگر نشسته و آموزش هنر انتزاعی در مراکز هنری و دانشگاهی جلوه‌ای قدرت‌مند داشت، اما قیام علیه سبک‌های رایج هنری و به‌کاربردن اشیای زندگی روزمره و یا حتی زباله‌ها در آثار هنری هنرمندان را به‌گونه‌ای به گزارش‌گر جنبش‌های اجتماعی تبدیل کرد (میه ۱۳۸۸: ۴۶).

با ادامهٔ روند خلق آثاری با محتوای اجتماعی،

> تقریباً از آغاز دههٔ هشتاد روح تازه‌ای در هنر نقاشی که در دهه‌های شصت و هفتاد انزوایی آشکار و عقب‌نشینی بی‌سابقه‌ای را دربرابر تجربیات تازهٔ خارج از چهارچوب بوم تجربه کرده بود دمیده شد. و جالب این‌که روح تازهٔ نقاشی نه به‌صورت آبستره، بلکه عموماً به‌صورت نقاشی فیگوراتیو تجسد یافت[۲۲] (صحاف‌زاده ۱۳۸۹: ۲۴۷).

گفتنی است که در این دوران برداشت‌های مارکسیستی و سوسیالیستی از هنر، که به‌طور جدی پس از جنگ جهانی اول پا گرفته بود، در میانهٔ قرن بیستم سبب شکل‌گرفتن جنبشی به‌نام تاریخ اجتماعی هنر شد که تمرکزش را بیش‌تر بر تأثیرات متقابل جامعه و هنر قرار داد.

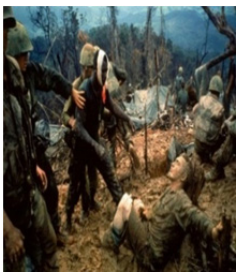
تاریخ هنر مارکسیستی که تدریجاً به تاریخ اجتماعی هنر مبدل شده بود، هم‌سو با متدولوژی‌های رقابتی که ادعای احیای فمینیسم، روان‌کاوی، جنسیت، و نژاد را داشتند، به مجموعهٔ متنوعی تغییر شکل داد که با عنوان «تاریخ هنر جدید» (new art history) شناخته می‌شود. در این زمان، رویکردهای مختلفِ مرتبط با «مطالعات فرهنگی» بیش‌ازپیش در

زمینهٔ مطالعات جامعه‌شناختی هنر موردنظر قرار گرفت.[۲۳] هم‌سو با گسترش مطالعات اجتماعی هنر،

> موجی از رویدادهای هنری دنیا را پر کرد و هنرمندانی با ملیت‌ها، قومیت‌ها، و فرهنگ‌های گوناگون، که سالیان سال نادیده گرفته شده بودند، مطرح گشتند [...] درادامه، ظهور پدیدهٔ چندفرهنگی مصادف شد با پایان جنگ سرد، و دو نمایشگاه که انحصار نهادی سفیدپوستان را در پاریس و لندن شکست (استلابراس ۱۳۸۸: ۱۶-۱۷).

یکی از این دو نمایشگاه نمایشگاه ساحران زمین (Magiciens De la Terre)[۲۴] در مرکز ژرژ پومپید (Centre Pompidou)[۲۵] بود. این پدیده مرکززدایی از مراکز اصلی فرهنگی و هنری جهان و توزیع هنر در مراکز بین‌المللی را برعهده داشت و با انتخاب نیمی از آثار از کشورهای آسیایی و آفریقایی سعی در ارائهٔ گفتمانی جهانی‌تر از هنر را داشت که در آن، ضمن حفظ خصلت‌های بومی، هنر را وارد گفت‌وگو با زمینهٔ وسیع‌تر جهانی می‌کرد (همان: ۳۷). در این زمان، جریان‌های هنری نوینی با اهداف اجتماعی سر برآورد. هنر مفهومی و موضوع‌گرا، در اواخر قرن بیستم، ادراکات زیباشناختی را دگرگون ساخت و هنر را با نوعی اخلاقیات تهاجمی هم‌راه ساخت. بااین‌حال، یورش افراطی روش‌های نوین بیان هنری با مقاومت‌های بسیاری از داخل و خارج دنیای هنر مواجه بود و بسیاری از هنرمندان به بازتعریف هنر در فضایی فیگوراتیو پرداختند.

در این دوران، تلاشی گسترده درجهت رفع مسائل و معضلات اجتماعی با رویکردی به نابرابری‌های مربوط به طبقه، نژاد، جنسیت، قوم، و ... درقبال افرادی که درمعرض تبعیض، خشونت، استثمار، سرکوب و در بهترین حالت درمعرض دیده‌نشدن قرار گرفته‌اند سر برآورد و آن‌چه در دوران مدرن پدیده‌ای فرعی و طردشده بود در جهان پست‌مدرن به مسئله‌ای محوری تبدیل شد. در این مقطع، تلاش برای آشکارکردن اشکال پیدا و پنهان این تبعیض‌ها و بازسازی تصویر اجتماعی و بازخوانی تاریخ این گروه‌های هویتی به رویکردی غالب در آثار هنر معاصر تبدیل گردیده است. حال، پرسشی که مطرح می‌گردد آن است که کارکرد و نحوهٔ بیان آثار هنری برای آگاهی و ارتقای طبقهٔ فرودست در دنیای معاصر چگونه است؟ بدین منظور، آثار هنری با مضمون جنگ و صلح موردبررسی قرار گرفته است.



تصویر ۱. لری بروز، جنگ ویتنام، ۱۹۶۶

تصویر ۲. بین دان، اپیزود ۹۷، از سری جاودانگی: بقایای جنگ ویتنام و آمریکا، چاپ کلروفیل

تصویر ۳. کلاس اولنبرگ، رژلبی سوار بر کاترپیلار، ۱۹۶۹، ۷۴۰ × ۷۶۰ × ۳۳۰ سانتی‌متر، Yale University

۸. تحلیل گفتمان هنر اجتماعی با موضوع جنگ و صلح (۲۰۰۰-۲۰۲۰)

چنان‌چه بیان گردید، با شروع قرن جدید، نظریات فراوانی دربارهٔ بازگشت دوبارهٔ هنر به‌سوی امر سیاسی مطرح گردید. این مسئله را می‌توان در برپایی نمایشگاه‌ها و همایش‌های مختلفی دنبال کرد که هدفی جز نمایان‌ساختن ظرفیت هنر درجهت مخالفت با گفتمان قدرت از منظر سیاسی، اقتصادی، و ایدئولوژیکی نداشته‌اند. در این زمان، برخی هنرمندان تلاش کردند تا با نمایان‌ساختن چهرهٔ سلطه هژمونی مسلط بر ادراک افراد را نمایان سازند. یکی از رویکردهای شاخص آثار هنری با نگاهی انتقادی ـ اجتماعی ـ سیاسی آثار هنری ضدجنگ است. پیش از ورود به قرن بیست‌ویکم، یکی از جنگ‌های رخ‌داده در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، که هنرمندان را به واکنشی اعتراض‌آمیز از طریق آثار هنری واداشت، جنگ ویتنام و آمریکا بود.

> جنگی که آمریکا در ویتنام آغاز کرد اولین جنگی است که وقایع روزانه‌اش با دوربین‌های تلویزیونی دنبال می‌شد و تماشاچیانی را که مشتاقانه روبه‌روی تلویزیون می‌نشستند با مرگ و انهدام آشنا می‌کرد [...] در این دوران هنر رسماً به وسیله‌ای برای انتقاد از جنگ تبدیل شد (سانتاگ ۱۳۹۸: ۲۳-۵۳)

و بسیاری از هنرمندان هم‌چون لری بروز (Henry Frank Leslie Burrows)[۲۶] (تصویر ۱)، والی بیل هدریک (Wally Bill Hedrick)[۲۷]، فیلیپ گاستون (Philip Guston)[۲۸]، بین دان (Binh Danh)[۲۹] (تصویر ۲)، کلاس اولدنبرگ (Claes Oldenburg)[۳۰] (تصویر ۳)، لئون گالوب (Leon Golub)[۳۱] (تصویر ۴)، کارل آندره (Carl Andre)[۳۲]، مارتا روزلر (Martha Rosler)[۳۳]

به‌اشکال مختلف به این واقعه واکنش نشان دادند. اما موضوع جنگ ویتنام تنها به آثار هنری دوران خود منتهی نشد. توماس دلرت (Thomas Dellert)[۳۴] در فوتوکلاژی با عنوان «علی و مبارزه با جنگ و خشونت»[۳۵] (۲۰۱۵) (تصویر ۵) با استفاده از تصویر محمدعلی کلی، بزرگ‌ترین بوکسور دوران، اثر ضدجنگ خود را خلق کرده است. در این اثر، هنرمند با استفاده از تصویر سربازان مجروح و کودکان هراسان با رنگی خنثی در پس‌زمینهٔ تصویر رنگی سوژهٔ اصلی را با بزرگ‌نمایی در مرکز تصویر قرار داده است. بدن قهرمان صحنه با نیزه‌هایی شکافته شده و خون از آن جاری است. باوجوداین، او هم‌چنان ایستاده بر پا سینهٔ خود را دربرابر آماج حمله دشمن سپر کرده است. سربازان مجروح و درحال مرگ حرکتی رو به عقب داشته و تنها دو کودک تصویرشده در میانهٔ تصویر درحال فرار به‌سوی مقابل تصویر شده‌اند. محمدعلی قهرمانی بود که با امتناع از شرکت در جنگ ویتنام و مخالفت علنی با آن نامش را بیش‌ازپیش بر سر زبان‌ها انداخت. پلیس آمریکا، به‌دلیل فرار از خدمت، محمدعلی را بازداشت و عنوان قهرمانی‌اش را از او سلب کرد، هرچند پس از چندی دادگاه عالی آمریکا مجبور به لغو محکومیت او شد. این اثر پاپ نمادی از ایستادگی دربرابر جنگ و خشونت بوده و گفتمان تعهد اجتماعی را با موضوعی ضدجنگ هم‌راه ساخته است.

تصویر ۴. لئون گالوب، ویتنام II، ۱۹۷۳، Smithsonian American Art Museum

تصویر ۵. توماس دلرت، علی و مبارزه با جنگ و خشونت، ۲۰۱۵

تصویر ۶. فرناندو بوترو، زندان ابوغریب، ۲۰۰۵، رنگ روغن روی بوم

تصویر ۷. وفا بلال، تنش داخلی، ۲۰۰۷
استودیوی هنرمند

تصویر ۸ مکس گینزبرگ، جنگ پیتا، ۲۰۰۷،
رنگ روغن روی بوم، ۱۵۲.۴× ۱۰۱.۶ سانتی‌متر

از دیگر جنگ‌های رخ‌داده در سال‌های آغازین قرن بیست‌ویکم جنگ آمریکا و عراق (۲۰۰۳) بود؛ جنگی که پی‌آمدهای آن به دستاویزی برای خلق آثار هنری انتقادی منجر گردید. در سال ۲۰۰۴ میلادی و پس از اشغال عراق توسط نیروهای ائتلاف به‌رهبری ایالات متحدهٔ آمریکا با انتشار تصاویری از شکنجه، تحقیر، اذیت و آزار جنسی و روانی زندانیان ابوغریب توسط نظامیان آمریکایی، زندان ابوغریب موردتوجه گستردهٔ بین‌المللی قرار گرفت. در این زمان، هنرمندانی چون سوزان کریل (Susan Crile)[۳۶]، مکس گینزبورگ (Max Ginsburg)[۳۷]، و فرناندو بوترو (Fernando Botero Angulo)[۳۸] به این جنایت جنگی واکنش نشان دادند. بوترو در مجموعه‌ای از نقاشی‌هایش با عنوان «زندان ابوغریب» (Torture Abu Ghraib)[۳۹] (۲۰۰۵) (تصویر ۶) نگاه انتقادی خود را با کمک فرم و رنگ و مقیاس سوژه‌های نقاشی‌اش خلق می‌کند. او در این آثار به نمایش انسان‌هایی با دست و پا و چشمان بسته، بدن‌های برهنه، متورم، و پف‌کرده پرداخت؛ انسان‌هایی که هیچ ویژگی متمایزی در چهره‌هایشان پیدا نیست و گاه پشت به بیننده، درحال تحمل عذاب، از وحشت بر خود می‌لرزند و یا همانند تصویر ۶، هم‌چون توده‌ای برهم‌انباشته از هرمی انسانی، تحقیر و انزوا را به‌نمایش می‌گذارند. فضای صحنه با رنگ‌های خاکستری و سبز و با شبکه‌های آهنی تعریف شده و تصاویری از شهدای مسیحی و هندسه نقاشی‌های مذهبی دوران رنسانس و پیکره‌های عضلانی سقف کلیسای سیستین را به‌خاطر می‌آورد. درمجموع، موضوع آثار بوترو بر گناهی تاریک متمرکز است، بر سوءاستفادهٔ بی‌رحمانه و ناامیدی همه‌جانبه. مخاطب هنگام تماشای این آثار احساس می‌کند که مانند اسیران در قاب‌های سنگین نقاشی‌ها به زندان افتاده است. باوجوداین، بیننده می‌داند که هرلحظه می‌تواند صحنه

را ترک کند، اما زندانیان شما را با تجربهٔ یک گناه ناخوشایند رها می‌کنند، گناه ناتوانی از نجات جان آن‌ها. بوترو در این آثار گفتمان تعهد اجتماعی را با موضوع تحقیر منزلت اسرای جنگی و انتقاد از شرایط هول‌ناک زندان‌ها پیوند زده است.

علاوه‌بر موضوع شکنجه‌های زندان ابوغریب، جنگ عراق و آمریکا، هم‌چون دیگر جنگ‌های رخ‌داده در جهان، نگاه بسیاری از هنرمندان ازجمله راشل خدوری (Rachel Khedoori)[۴۰]، وفا بلال (Wafaa Bilal)[۴۱]، فرانک شپارد فیری (Frank Shepard Fairey)[۴۲]، پائولو رگو (Dame Maria Paula Figueiroa Rego)[۴۳] را به‌سوی خلق آثاری انتقادی سوق داده است. در پروژه‌ای با موضوع جنگ عراق و آمریکا، وفا بلال از رسانه‌های دیجیتال و فضای مجازی برای ارائهٔ اثر خود استفاده کرده است. اغلب آثار او تحت‌تأثیر جنگ عراق و آمریکا و تأثیرات مخرب آن بر پیکرهٔ عراق خلق شده است. در اثری با عنوان «تنش داخلی» (Domestic Tension) (۲۰۰۷) یا «عراقی را بکش» (تصویر ۷)، هنرمند جنگ عراق را مانند یک بازی رایانه‌ای تصویر کرده است. هنرمند به‌مدت یک ماه به کاربران اجازه داد که با تفنگ پینت‌بال در فضایی مجازی به او شلیک کرده و یا به تعامل و گفت‌وگو بپردازند. هزاران نفر در این زمان از سراسر جهان به او شلیک کرده و گلوله‌های زردرنگ، که با طراحی هنرمند با هر اشارهٔ دست مخاطب شلیک می‌کردند، فضای نگارخانه‌اش را مخروبه و رنگین کردند. شلیک مجازی اشاره به هواپیماهای بدون‌سرنشین و کنترل از راه دور آمریکایی داشته و هدف آن آگاهی‌بخشی به مخاطب دربارهٔ خطرهای جنگ مجازی در عصر دیجیتال و درک این مسئله است که فشار یک دکمه توسط اپراتور و فروریختن بمب‌هایی بر سر مردمان یک سرزمین، که سبب کشتار بی‌گناهان می‌گردد، با عدم درک عمق فاجعهٔ انسانی توسط اپراتور هم‌راه است، زیرا از نگاه او تنها یک دکمه فشرده شده است. محصورشدن بلال در یک اتاق، به‌منظور افزایش آگاهی مخاطب درمورد زندگی مردم عراق و محصورماندنشان در منازل، به‌دلیل جنگ خشونت‌آمیزی است که هرروزه با آن مواجه می‌شوند.

چنان‌که بیان گردید، تحلیل‌گران گفتمان می‌کوشند نظام‌های معنایی حاکم را متزلزل کنند و یکی از دلایل استحکام نظام‌های معنایی آن است که بسیاری از فهم‌های ما از جهان طبیعی شده‌اند؛ یعنی به آن‌ها نه به‌مثابهٔ برداشت‌هایی از جهان، بلکه به‌مثابهٔ خود جهان نگریسته می‌شود. درنتیجه، یکی از اهداف عمدهٔ تحلیل گفتمان تشریح فهم‌های بدیهی‌انگاشته و تبدیل آن‌ها به موضوع بحث و نقد و سرانجام آماده‌کردن آن‌ها برای تغییر است. فرکلاف دراین‌باره می‌گوید: اختیارکردن اهداف انتقادی به‌معنی این است که درجهت

روشن‌کردن این‌گونه طبیعی‌شدگی‌ها بکوشیم و به‌بیان کلی‌تر، به‌معنی این است که تعین‌ها و تأثیرات اجتماعی گفتمان را که ماهیتاً از دید مشارکان آن مخفی می‌مانند آشکار سازیم (فرکلاف ۱۳۷۹: ۲۷). از جملهٔ هنرمندانی که با اشاره به جنگ عراق و آمریکا به تصویرگری مصائب جنگ و نقشِ پنهان نهادهای قدرت در آن پرداخته است مکس گینزبورگ هنرمند و نقاش نیویورکی است. در اثر معروف وی، «جنگ پیتا» (War Pieta) (۲۰۰۷) (تصویر ۸)، دیگر با تصویر ملموس مادر عزادار صبور در «پیتا»ی میکل‌آنژ مواجه نیستیم. پیتا در آثار میکل‌آنژ نمادی از پایان غم و اندوه است: مادر عزادار بی‌سروصدا فرزند خود را با فداکاری پیش‌کش می‌کند. درواقع، پیتا نمایندهٔ معضل دشوار مادری است که نمی‌تواند تصمیم بگیرد که آیا باید برای مرگ پسرش گریه کند یا از آن احساس غرور کند.

تصویر ۹. اریک راولو، مجموعهٔ عکس با عنوان دست‌نیافتنی‌ها، ۲۰۱۴

تصویر ۱۰. اریک راولو، عکس از مجموعهٔ دست‌نیافتنی‌ها، آلودگی هسته‌ای هیروشیما، ۲۰۱۴

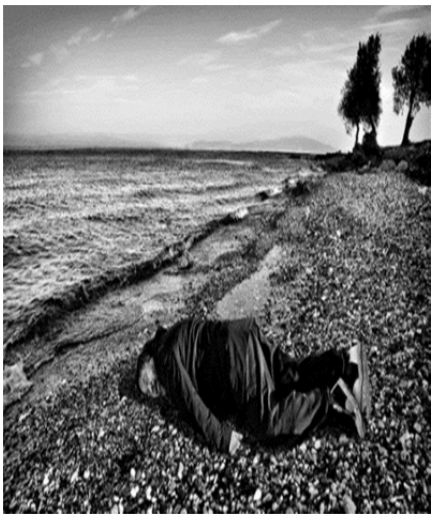
اما پیتای گینزبورگ فارغ از پوشش رستگاری است. زخم‌های سرباز با این واقعیت پیوند می‌خورد که ضرر برگشت‌ناپذیر است. فریاد مادر فریاد مادران را در همه‌جای دنیا تکرار می‌کند و به‌جای آرامش در موزهٔ واتیکان، جایی که پیتای میکل‌آنژ روی سکوی خود قرار دارد، چهره‌های این نقاشی در دنیایی ویران‌شده زندگی می‌کنند. پیتا تلخ‌ترین واقعیت

جهان را به‌نمایش می‌گذارد؛ واقعیتی که در آن سهم مادر فریاد، گریه، و پشیمانی از مرگ فرزند است؛ پشیمانی برای نبود دلیلی اصیل برای ازدست‌دادن او. در این‌جا، سرباز کشته‌شدهٔ آمریکایی جای‌گزین مسیحی می‌شود که حتی پس از زخمی‌شدن دست از تلاش برای نجات کشورش برنمی‌دارد. سرباز بر روی پرچم کشورش دراز کشیده است و این نماد هدف شخصی او برای شهادت، یعنی میهن‌پرستی، را به‌نمایش می‌گذارد؛ علتی که چرا بار دیگر با پیکر مثله‌شده وارد میدان جنگ شده است. پیش‌زمینه هنوز در آتش است و میدان نفتی تصویرشده در پشت صحنه حکایت از دلایل پنهان‌تری برای آغاز جنگ دارند و مفهوم خون برای نفت را به ذهن متبادر می‌کنند. درواقع، هنرمند در تلاش است تا ما را با این حقیقت روبه‌رو کند که جنگ‌ها گاه با اصول غیراخلاقی و اقتصادی انجام می‌شوند و سربازان میهن‌پرست زندگی خود را ناآگاهانه به‌دلایل سیاسی و اقتصادی پشت‌پرده پیش‌کش می‌کنند.

در تلاشی هم‌سو برای آشکارسازی ایدئولوژی پنهان در لایه‌های رخدادهای تلخ اجتماعی و سیاسی می‌توان به خوانش مجموعهٔ عکس‌های اریک راولو (Eric Ravelo)[۴۴] با عنوان «دست‌نیافتنی‌ها» (The Untouchables) (۲۰۱۴) پرداخت. این تصاویر کاربرد نمادین تصویر کودکان بر صلیب انسانی به‌جای تصویر عیسی مسیح بر صلیب است. عکس‌هایی که طیف گسترده‌ای از بی‌عدالتی دربارهٔ کودکان (کودک‌آزاری در مکان‌های مذهبی، گردش‌گری جنسی، جنگ داخلی در سوریه، گردش آزادانهٔ سلاح گرم، قاچاق اعضای بدن انسان، چاقی، و آلودگی هسته‌ای) را توسط چهره‌هایی با پوشش نمادین به‌تصویر می‌کشد. بر هریک از صلیب‌های انسانی پوشیده در یونیفرم ایستاده به‌سمت دیوار، کودکی با چهرهٔ محو و سری خمیده و دستانی گشوده به صلیب کشیده شده است (تصویر ۹). یکی از تصاویر نشان‌دهندهٔ فردی است که برای حفاظت از خود پوشش محافظ اشعهٔ هسته‌ای بر تن داشته و درمقابل پیکر وی کودکی قرار گرفته که تنها لباس زیری بر تن دارد (تصویر ۱۰). راولو در این عکس فروپاشی هسته‌ای در ژاپن را به‌تصویر کشیده است؛ جایی که یک رخداد باعث خرابی تجهیزات در نیروگاه هسته‌ای فوکوشیما شد و فاجعه‌ای انسانی به‌بار آورد. راولو از تصویر کودک برهنه در مقایسه با انسان کاملاً پوشیده استفاده کرده است تا نشان دهد که هنگام وقوع حادثه در نیروگاه هسته‌ای فوکوشیما این ده‌ها هزار کودک ژاپنی بودند که زندگی آن‌ها دست‌خوش تغییر شد، درحالی‌که مسئولان نیروگاه‌های هسته‌ای به‌طور کامل تحت‌پوشش قرار گرفته‌اند تا از آن‌ها دربرابر آثار منفی اشعه محافظت شود، درست همانند آن‌چه در تصویر کودک سوری و سرباز (تصویر ۱۱) و در بیانی کلی‌تر در

جنگ‌ها رخ می‌دهد. جنگ، علاوه‌بر کشته‌شدن افراد، تبعاتی چون بیماری، بی‌خانمانی، فقر، و مهاجرت‌های گسترده را به‌همراه دارد؛ تبعاتی که زندگی کودکان را با درد و رنج و عدم همراه می‌سازد. برای نمایش این درد، ای وی وی (Ai weiwei)[۴۵] در پرفورمنسی برای پسربچهٔ آوارهٔ جنگ داخلی سوریه که در دریای مدیترانه غرق شد و تصویر وی موجی از واکنش‌ها را درپی داشت مضمون ضدجنگ خود را خلق کرد (تصویر ۱۲). این کودک نمادی از تمامی کودکان بی‌پناه جهان است و هنرمندان بسیاری برای مرگ وی اجرا و چیدمانی انسانی داشته‌اند.

تصویر ۱۱. اریک راولو، عکس از مجموعهٔ دست‌نیافتنی‌ها (کودک سوری و سرباز)، ۲۰۱۴



تصویر ۱۲. ای وی وی در پرفومنسی در اعتراض به غرق‌شدن کودک سوری، ۲۰۱۵

۹. نتیجه‌گیری

حال زمان پاسخ به پرسش اصلی شروع بحث می‌رسد؛ پرسشی با طرح این مسئله که گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان چگونه خود را مطرح کرده و نمود آن در نحوهٔ بیان آثار هنری چگونه است؟ چنان‌که مشاهده کردیم، پس از فراز و فرودهای بسیار، با آغاز دوران پسامدرن، هنر بار دیگر چرخشی را به‌سمت گفتمان اجتماعی در محتوای آثار صورت داد و با شکل‌گیری جنبش اجتماعی هنر، فمینیسم، مسئلهٔ جنسیت، و نژاد و هویت به مسئلهٔ اصلی مطالعات فرهنگی و موضوع آثار هنری تبدیل شد. بر این اساس، هدف

جنبش‌های شکل‌گرفته، پیش‌از آن‌که هم‌چون گذشته نفی وابستگی‌های طبقاتی باشد، بر مقولات هویتی مانند آگاهی‌های نژادی و جنسیتی و توجه به مسئلهٔ جنگ و صلح مبتنی بود. چنین به‌نظر می‌رسد که گفتمان هنر امروز فضایی برای نمایش موقعیت‌ها و بیان رویکردهایی است که برای رسیدن به جایگاه اکثریت یا حتی بازنمایی‌شدن در رسانه‌های غالب شانسی ندارند. نکته‌ای که باید به آن توجه کرد آن است که در این دوران هنرمندان صرفاً نقادانی بر عملکرد سیاسی و اجتماعی دوران خود نیستند، بلکه هنر معاصر درصدد تغییر این شرایط در واقعیت موجود آن است. هنرمندان درصدد تغییر شرایط زندگی فرودستان (صداهای غایب یا کم‌تر شنیده شده) باتوجه‌به معضلات گریبان‌گیرشان هم‌چون فقر، جنگ و عواقب آن، بیماری، مسئلهٔ نژاد، و مشکلات آموزش، و مسائل مهاجران غیرقانونی‌اند و در نقش کنش‌گر عهده‌دار وظایف نهادهایی می‌شوند که خود در انجام وظایفشان کوتاهی می‌کنند. در این زمان، هنرمندان در درون جامعه و به‌عنوان بخشی از آن دست به انتقاد و گفت‌وگو می‌زنند.

درنهایت، می‌توان گفت در این دوران بخش بزرگی از هنر معاصر گفتمان تعهد اجتماعی را پذیرفته، اما جایگاه و نقش تعهد سیاسی و اجتماعی در هنر، به‌واسطهٔ عملکرد جنبش‌های هنری معاصر، به‌شکلی بنیادی دگرگون شده است. اگر در گذشته با آثاری فرم‌گرا، وحدت‌گرا، با بیانی فردی در نقش کالایی خاص در موزه‌ها و گالری‌ها مواجه بودیم، امروزه با آثاری مفهوم‌گرا، کثرت‌گرا، با تأکید بر بعد اجتماعی درحکم یک بیانیه در مکان‌های عمومی و موزه‌ها و گالری‌ها مواجهیم. اگر در گذشته هنر طبقاتی موضوع رایج در آثار هنری بود، امروزه هنر سیاست هویت اکثریت آثار را در بر گرفته است. اگر در گذشته نیت مؤلف یگانه مرجع اصلی خوانش آثار هنری بود، امروزه با مخاطب‌محورشدن آثار با چندصدایی و تکثر معنا مواجهیم؛ و درنهایت، در این زمان هنر از چهارچوب محدود خود جدا شده و به‌عنوان یک کنش هنرمند را در نقش یک کنش‌گر درمواجهه با مسائل اجتماعی قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله از فصلی از رسالهٔ دکتری ترنم تقوی با عنوان *گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر: با تأکید بر هنرهای تجسمی معاصر ایران در دو دههٔ اخیر* به‌راهنمایی آقای دکتر مصطفی گودرزی اخذ شده است.

۲.

در این دیدگاه، گفتمان مکانی است که در آن سلطه و مقاومت دربرابر هم می‌ایستند و فضایی چندصدایی به‌وجود می‌آید که کارکرد اجتماعی به خود می‌گیرد. هنگامی‌که گسترهٔ گفتمان را در ساحت اجتماعی بدانیم گفتمان وارد مطالعات فرهنگی سیاسی و اجتماعی می‌گردد و از این طریق شکل انتقادی پیدا می‌کند که ریشه در مکتب انتقادی فرانکفورت و وارثان مستقیم و غیرمستقیم آن در دههٔ ۱۹۶۰ (مارکسیست‌های جدید، به‌ویژه گرامشی و پیروانش، ساختارگرایانی چون آلتوسر و محققان مکتب فمینیسم) دارد و تحت‌عنوان نظریهٔ انتقادی مطرح می‌گردد که با نقد رادیکال و سرمایه‌داری در ارتباط است؛ چراکه نظریهٔ انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، ستم‌ها، و ابهامات است به‌دنبال بیداری و رهایی است و با نقد جامعه و فرهنگ درآمیخته است (Rush 2006: 9).

۳.

نظریه‌پردازان با مفاهیم مختلف به طرح دیدگاه دربارهٔ هنر اجتماعی پرداخته‌اند، هم‌چون سوزی گابلیک (۱۹۹۵) که "زیبایی‌شناسی پیوندی" را برمبنای مشارکت و کنش‌های پیوندی پیش‌نهاد می‌دهد؛ نوعی هنر هدف‌مند یا هنر اجتماعی که به‌عنوان مثال نسبت به مسئولیت‌های زیست‌محیطی منفعل نیست [...]. نیکولاس بوریو (۱۹۹۸) مفهوم "زیباشناسی ارتباطی" را مطرح کرد. او هنرمندان را نه خالق بلکه تسهیل‌گر می‌داند؛ به این معنا هنرمند دست‌رسی به قدرت و ابزاری برای تغییر جهان ارائه می‌دهد [...]. گرنت کستر (۲۰۰۴) مفهوم "هنر گفت‌وگویی" را ارائه داد و آن را نوعی انتقال پارادایمی از تجربه‌های ایستا و فردی‌شده برمبنای اثر ـ شیء به تجربهٔ پویا، گروهی و فرایندی برمبنای هنر ـ پروژهٔ جمعی می‌داند [...]. بروس باربر (۱۹۹۸؛ ۲۰۱۳) مفهوم " هنر کرانه‌ای" یا هنر برای حاشیه‌نشین‌ها را ارائه داد [...]. نینا فلشین (۱۹۹۴) مفهوم "هنر کنش‌گر" را ارائه داد. از نظر او، هنر فعالیتی نوآورانه در حوزهٔ عمومی برای رسیدگی به مسائل اجتماعی و سیاسی است، اما آن‌چه هنر کنش‌گر را از هنر سیاسی متفاوت می‌کند محتوای آن نیست، بلکه روش‌های آن، استراتژی‌ها، و اهداف فعال است. هنرمندان کنش‌گر به مسئلهٔ فرهنگی بیان زیبایی‌شناسی می‌دهند (مریدی ۱۳۹۸: ۷۹–۸۱).

۴.

مدرنیسم به‌ویژه اشاره‌ای است به هنر و نگارش جدید از ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ میلادی. هنر، ادبیات، و نقد مدرنیستی مبتنی‌بر این ایده است که ابتکار و خلاقیت فردی موردتهدید محیط خصمانهٔ سیاست‌های ظالمانهٔ اقتصادهای پیش‌رفتهٔ فناوری و دیگر نیروهای اجتماعی، ازجمله رسانه‌های جمعی، است (مهدی‌زاده ۱۳۹۷: ۲۲).

۵. آیزایا برلین در مقالهٔ خود، با عنوان «جست‌وجوی ایدئال»، دو عامل مهم در شکل‌گیری تاریخ انسانی قرن بیستم را یکی به‌فعلیت‌رسیدن و توسعهٔ علوم و تکنولوژی و دیگری را طوفان‌های عظیم ایدئولوژیک می‌داند؛ رخدادهایی چون انقلاب روسیه و حوادث پس از آن، خودکامگی

تمامیت‌خواه (چه چپ و چه راست)، انفجارهای ناسیونالیستی، نژادپرستی، تعصبات مـذهبی، و ... (Berlin 2000: 1).

۶. سرمایه‌داری.

۷.

> از منظر هگل، تحول و بالندگی لاجرم متضمن دوره‌هایی از تعارض است که در آن ایده‌های قدیمی و جدید با هم برخورد می‌کنند [...]. این‌که هگل جنگ و ویرانی را به‌نام پیش‌رفت توجیـه مـی‌کنـد بازتاب کل فلسفهٔ اوست. هگل معتقد است که با دیدن جایگاه عناصـر منفـی در طـرح و نقشـه‌ای بزرگ‌تر می‌توانیم با آن‌ها کنار بیاییم. او در *پدیدار شناسی روح* نظریهٔ خود را در این شعار خلاصـه می‌کند: "حقیقت کل است". درپایان، می‌توان گفت هگل، برخلاف کانت، بر این عقیـده اسـت کـه جنگ چیزی بیش از یک محرک پیش‌رفت است (میک لنگی ۱۳۹۴: ۳۵–۳۶).

۸. لینتن در تشریح هنر مدرن می‌نویسد: «گویی در آن‌ها نه هیچ‌گونه طراحـی وجـود داشـت، نـه کمپوزیسیون، و نه راهی برای این‌که مخاطب بداند باید چـه چیـزی را تحسـین کنـد تـا چـه رسد به این‌که باید دربارهٔ چه چیزی فکر کنـد. ظـاهراً هـیچ‌گونـه محتـوایی وجـود نداشـت» (لینتن ۱۳۹۱: ۲۰).

۹. (۱۸۷۶–۱۹۴۴) شاعر، هنرمند، و نظریه‌پرداز فتوریست ایتالیایی.

۱۰. (۱۸۹۶–۱۹۶۶) شاعر، نویسنده، و نظریه‌پرداز سورئالیست فرانسوی.

۱۱. (۱۸۸۷–۱۹۶۸) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی.

۱۲. The Auschwitz Concentration Camp؛ بزرگ‌ترین و مجهزترین اردوگاه کار اجباری آلمان نازی بود که در طول اشغال لهستان توسط نازی‌ها ساخته و تجهیز شده بود.

۱۳. در پایان سده نوزدهم، در آثار هنرمنـدانی چـون جیمـز انسـور (۱۸۶۰–۱۹۴۹)، ادوارد مـونش (۱۸۶۳–۱۹۴۴)، تولوز لوترک (۱۸۶۴–۱۹۰۱)، دیگر اثری از آرامش و روشنایی آثار کلاسـیک و رنگ زندگی در آثار رئالیسم نیست. در این‌جا چهـره‌هـای ازریخـت‌افتـادهٔ انسـانی، موجـوداتی بدون‌هویت، و چهـره‌هـایی صـرف‌انـد؛ صـورتک‌هـایی کـه نمـادی از روح بیمـار و تلـخ‌کـام انسان رنج‌کشیده و فاسدشده‌اند.

۱۴. ریچارد جنکس در مقاله‌ای، با عنوان «پست‌آوانگارد»، چهار مرحلهٔ اصلی آوانگارد از ۱۸۲۰ تـا دوران معاصر را چنین تقسیم‌بندی می‌کنـد: آوانگـارد قهرمـانی (پهلـوانی)، آوانگـارد نـاب‌گـرا، آوانگارد رادیکال، و پست‌آوانگارد، و بحث خود را از آوانگارد پهلوانی آغاز کرده و ریشه‌های آن را در اندیشه‌های سن سیمون و عبارات او جست‌وجو می‌کند:

> بر ما هنرمندان است که درمقام آوانگارد شما را خدمت‌گزاریم [...] آن‌گاه که بخواهیم اندیشـه‌هـای تازه درمیان مردمان بپرورانیم آن‌ها را بر مرمر یا کرباس نقش می‌کنـیم [...] و بـدین طریـق بـیش از

هرچیز دیگری نفوذ برق‌آسا و پیروزمندانه اعمال می‌کنیم [...] اگر امروز کار ما هیچ می‌نماید یا دست‌کم بسیار ثانوی به‌دلیل فقدان آن چیزی در هنرهاست که برای توان و برای موفقیت آن‌ها اهمیت اساسی دارد و آن محرکی عام و اندیشه‌ای کلی است (جنکس ۱۳۷۳: ۵۱).

۱۵. avant-garde (پیش‌رو)؛ به‌عقیدهٔ پیتر بورگر، جنبش آوانگارد تاریخی دههٔ ۱۹۲۰ اولین جنبش در تاریخ هنر بود که دربرابر هنر و نحوه عملکرد خودآیین آن موضع‌گیری کرد (بورگر ۱۳۹۴: ۱۰).

۱۶. (۱۸۸۴–۱۹۵۰) نقاش، طراح، چاپ‌گر، مجسمه‌ساز، و نویسندهٔ آلمانی.

۱۷. (۱۸۶۷–۱۹۴۵) طراح، چاپ‌گر، و مجسمه‌ساز آلمانی.

۱۸. یکی از محلات شهر نیویورک است.

۱۹. (۱۹۶۱) نقاش، چاپ‌گر، و فعال سیاسی آمریکایی.

۲۰. (۱۹۰۴–۱۹۴۸) نقاش و هنرمند اکسپرسیونیست انتزاعی ارمنی ـ آمریکایی.

۲۱. برای اطلاعات بیش‌تر، بنگرید به هزلوود ۱۳۹۹.

۲۲.

آکیل بونیتو الیوا، منتقد ایتالیایی، عنوان تازهٔ *ترنس آوانگارد بین‌المللی* را برای کتاب خود برگزید که به ظهور و سلطهٔ دوبارهٔ نقاشی در عالم هنر اشاره داشت. به‌گفتهٔ وی، عینیت‌زدایی از اثر و خصلت غیر فردی اجرایی اثر، که ویژگی هنر دههٔ هفتاد بود، به‌هم‌راه رگه‌های دوشانی، همه‌وهمه، با تثبیت دوبارهٔ مهارت‌های دستی و لذتی که اجرای دستی در خود داشت مغلوب شدند و سنت نقاشی دوباره به هنر بازگشت (آرچر ۱۳۸۷: ۱۴۹).

۲۳.

پس از دههٔ ۱۹۶۰، گروهی از تاریخ‌نگاران جوان مارکسیست دست به انتشار کتاب‌ها و مقالاتی زدند با عنوان «تاریخ از پایین» (تاریخ فرودستان و مردم معمولی، نه تاریخ زبدگان و بالایی‌ها)، ازجمله آثار کلاسیک جورج روده (۱۹۶۷) دربارهٔ نقش جماعات مردمی در شهر پاریس (هنگام انقلاب فرانسه)، یا کتاب آلبرت سوبول (۱۹۷۲) دربارهٔ سانکولوت‌های پاریسی (جمهوری‌خواهان رادیکال در انقلاب کبیر فرانسه)، و کتاب معروف ای. پی. تامسون (۱۹۶۶) دربارهٔ طبقهٔ کارگر انگلستان. با الهام از همین گرایش‌ها، در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تاریخ‌نویسان توجهشان را از تاریخ‌نگاری سنتی، که دربارهٔ رهبران سیاسی و نهادهای سیاسی بود، به‌سمت تحقیقاتی در زمینهٔ ترکیب اجتماعی زندگی روزانهٔ کارگران، خدمت‌کاران، زنان، گروه‌های قومی، و نظیر این‌ها معطوف کردند (فاضلی و قلیچ ۱۳۸۹).

۲۴. این نمایشگاه در سال ۱۹۸۹ در مرکز پمپیدو در پاریس برگزار شد.

۲۵. مؤسسهٔ هنری و فرهنگی است که در سال ۱۹۷۷ به‌نام ژرژ پمپیدو، رئیس‌جمهور فرانسه، در پاریس برپا شد.

۲۶. (۱۹۲۶–۱۹۷۱) عکاس خبری انگلیسی. از ۱۹۶۲ عکس‌های رنگی ثبت‌شده از روستاییان رنج‌کشیدهٔ ویتنامی و سربازان مجروح آمریکایی که لری بروز ثبت و *لایف* آن‌ها را چاپ کرد بی‌شک فریاد اعتراض را علیه آمریکا در ویتنام تقویت کرد [...] بروز اولین عکاس برجسته‌ای است که از طول دوران یک جنگ مشخص (ویتنام) عکاسی رنگی کرد و دستاوردی دیگر را که از نظر شباهت به واقعیت شوک‌آور است به‌منصهٔ ظهور رساند (سانتاگ ۱۳۹۸: ۳۴).

۲۷. (۱۹۲۸–۲۰۰۳) هنرمند آمریکایی.

۲۸. (۱۹۱۳–۱۹۸۰) نقاش، تصویرگر، سنگ‌تراش، و قلم‌زن آمریکایی.

۲۹. (۱۹۷۷) عکاس و هنرمند ویتنامی. او در سال ۱۹۷۹ به‌همراه والدین خود به ایالات متحده مهاجرت کرد. در آثار بین دان، به‌روشی ویژه، نگاتیو عکس چهرهٔ سربازان از طریق کلروفیل برگ و تابش نور آفتاب بر روی برگ‌ها نقش می‌بندد. این برگ‌ها، به‌طور نمادین، بیان‌گر خون و عرق سربازان است که به داخل زمین و سپس به پوشش گیاهی و درختان اطراف جذب می‌شود. این تجدید حیات دائمی نشان‌دهندهٔ آن است که بقایای اجساد سربازان همیشه در چشم‌انداز ویتنام حضور خواهد داشت. آن‌ها حاوی بقایای جنگ ویتنام و آمریکا هستند: بمب، عرق، خون، اشک، و فلز. گویی او تاریخی را نمایان می‌سازد که در طبیعت پیرامونش مستتر شده است.

۳۰. (۱۹۲۹) مجسمه‌ساز و هنرمند هنر عمومی آمریکایی. آیکون زنانهٔ ضدِ جنگ توسط نشان‌دهندهٔ مجسمه‌ای غول‌پیکر از «رژلبی سوار بر کاترپیلار» (۱۹۶۹) است. در آن دوران، اولدنبرگ یک فعال سیاسی مخالف جنگ ویتنام بود و همین باعث شد این شیء اغواگری زنانه به‌روی چیزی شبیه به تانک نظامی کنایه‌ای ضدجنگ پیدا کند. ارجاع دوسویهٔ اثر به‌هیجان زنانه و تهاجم مردانه آن را به‌نمادی برای مخالفت با تجاوز نظامی آمریکا تبدیل کرد. این اولین مجسمهٔ پاپ برای مکان‌های عمومی و محصول هم‌بستگی هنرمند با جنبش صلح بود.

۳۱. (۱۹۲۲–۲۰۰۴) نقاش آمریکایی.

۳۲. (۱۹۳۵) هنرمند مینیمالیست آمریکایی.

۳۳. (۱۹۴۳) هنرمند آمریکایی.

۳۴. (۱۹۵۳) عکاس، نقاش، فیلم‌ساز، ترانه‌سرا، و طراح سوئدی.

35. Ali and the Fight against War and Violence

۳۶. (۱۹۴۲) نقاش آمریکایی.

۳۷. (۱۹۳۱) هنرمند و نقاش فرانسوی.

۳۸. (۱۹۳۲) مجسمه‌ساز و نقاش کلمبیایی.

۳۹. نام زندانی در سی‌ودوکیلومتری غرب بغداد در عراق بود. قابل‌دسترسی در:

<https://fa.wikipedia.org/wiki>.

۴۰. (۱۹۶۴) هنرمند استرالیایی با پیشینهٔ یهودی ـ عراقی. او در چیدمانی با عنوان «پروژهٔ کتاب عراق» (۲۰۰۹) به موضوع جنگ عراق و آمریکا پرداخته است.

۴۱. (۱۹۶۶–) هنرمند عراقی ـ آمریکایی متولد نجف.

۴۲. (۱۹۷۰–) گرافیست، طراح، و هنرمند خیابانی آمریکایی.

۴۳. (۱۹۳۵–) نقاش پرتغالی.

۴۴. (۱۹۷۸–) مجسمه‌ساز و نقاش کوبایی.

۴۵. (۱۹۵۷–)؛ هنرمند معاصر و از فعالان سیاسی متولد چین. او یکی از منتقدان دولت چین در بحث حقوق بشر محسوب می‌شود.

کتاب‌نامه

آرچر، مایکل (۱۳۹۶)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمهٔ کتایون یوسفی، تهران: حرفهٔ هنرمند.

استاکستاد، مریلین (۱۳۹۵)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ بهزاد امین‌سلطانی و آناهیتا مقبلی، تهران: فخراکیا.

استالابراس، جولیان (۱۳۸۹)، *هنر معاصر (پس از جنگ سرد)*، ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی، تهران: چشمه.

برت، تری (۱۳۹۲)، *نقد هنر، شناخت هنر معاصر*، ترجمهٔ کامران غبرانی، تهران: نیکا.

بورگر، پیتر (۱۳۹۴)، *نظریهٔ هنر آوانگارد*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: مینوی خرد.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۳)، *مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۸)، *تماشای رنج دیگران*، ترجمهٔ زهرا درویشیان، تهران: چشمه.

صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۹)، *هنر هویت و سیاست بازنمایی*، تهران: بیدگل.

فاضلی، نعمت‌الله و مرتضی قلیچ (۱۳۸۹)، «مقدمه» بر *تاریخ فرهنگی چیست؟*، پیتر برک، تهران: پژوهشکدهٔ تاریخ اسلام.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، تهران: نشر مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کانور، استیون (۱۳۹۴)، *پسامدرنیسم، فرهنگ اندیشهٔ انتقادی؛ از روشن‌گری تا پسامدرنیته*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.

لینتن، نوربرت (۱۳۹۱)، *هنر مدرن*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸)، *هنر اجتماعی: مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران*، تهران: کتاب آبان و دانشگاه هنر.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۷)، *نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: همشهری.

میک‌لنگی، مارگارت (۱۳۹۴)، *پیشرفت* (*دانش‌نامهٔ فلسفهٔ استنفورد* ۲۲)، ترجمهٔ مژده ثامتی، تهران: ققنوس.

میه، کاترین (۱۳۹۰)، *هنر معاصر تاریخ و جغرافیا*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نظر.

هزلوود، ارت (۱۳۹۹)، «هنر، هنرمندان و عمل‌گرایی از ۱۹۳۰ تا به امروز»، ترجمهٔ رؤیا منجم، مجلهٔ اینترنتی هنری *طاووس*، قابل‌دسترس در:

<http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailFa.aspx?src=232&Page=1>.

Berlin, Isaiah, (2000), "The Pursuit of the Ideal", in: *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*, Henry Hardy (ed.), New York: Farrar, Straus & Giroux.

Salter, P. (2010), *Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.