

تکوین گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب با تأکید بر هنر جنگ و صلح در دو دهه اخیر^۱

ترنم تقوی*

مصطفی گودرزی**

چکیده

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

بنا بر نتیجه، بخش بزرگی از هنر معاصر، گفتمان تعهد اجتماعی را پذیرفته؛ اما جایگاه و نقش تعهد اجتماعی، به واسطه عملکرد جنبش‌های هنری معاصر، به شکلی 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 در حکم یک بیانیه در مکان‌های عمومی، خیابان‌ها، موزه‌ها و گالری‌ها مواجهیم و در نهایت، در این زمان هنر از چارچوب محدود خود جدا شده و به-عنوان یک کنش، هنرمند را در نقش یک کنش‌گر نسبت به مسائل اجتماعی قرار می‌دهد.

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

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

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

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 نسبت به ایده پیشرفت تاریخی، سبب گسست بیش از پیش تعدادی از هنرمندان از هنر محتوا محور و بازگشت آنان به فرمالیسم در شمایل هنر مدرن بود. با این وجود، در سال‌های آغازین دهه بیست، بار دگر بازگشت به کنش اجتماعی، توسط هنرمندان آوانگارد امری ضروری تلقی شد و از دهه ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰، پرداختن به موضوعاتی چون فقر، مسکن ارزان، جنگ، مبارزه با اعدام و اعتصابات کارگری مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. اما این رخداد هنری چندان نپایید و با بهبودی اقتصاد و پا گرفتن بازار هنر، مساله 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 به سمت گفتمان اجتماعی در محتوای آثار صورت داد و در فرانسه پس از ۱۹۶۰ طغیانی علیه جامعه مصرفی شکل گرفت و هنر انتقادی از منظری نو فرصت ابراز وجود یافت. در دهه هشتاد بار دیگر اقبال به نقاشی فیگوراتیو صفحه دوبعدی بوم را به مکانی برای عرضه آثار اجتماعی تبدیل کرد و با شکل‌گیری جنبش اجتماعی هنر، فمینیسم، مساله جنسیت و نژاد و هویت به مساله 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 نحوه بیان آثار هنری چگونه است؟ در جهت رسیدن به پاسخ، به شیوه توصیفی-تحلیلی و با تحلیل گفتمان آثار هنری با موضوع جنگ و صلح در هنر دو دهه اخیر جهان غرب، به بررسی سیر تولید گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان پرداخته شده است.

۲. روش پژوهش

برخی از زبان‌شناسان وظیفه اصلی تحلیل گفتمان را رشد و گسترش آگاهی انتقادی نسبت به زبان به‌عنوان عاملی برای سلطه قدرت می‌دانند.^۱ در این رویکرد، گفتمان به جایگاهی برای تقابل سلطه و مقاومت تبدیل شده و کارکردی اجتماعی می‌یابد. در تحلیل انتقادی

گفتمان، بر خلاف دیگر رویکردهای گفتمانی، این اعتقاد وجود دارد که رهایی از نظام‌های سلطه، از طریق آشکار ساختن ایدئولوژی‌های پنهان امکان‌پذیر است. بیشتر رویکردهای تحلیل گفتمان، قدرت را امری متکثر و در خدمت تمامی افراد و گروه‌ها 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 در اختیار 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. به لحاظ روشی و تکنیکی، تحلیل گفتمان انتقادی، متن (اثری هنری) را به شکلی مبسوط و همه‌جانبه مورد بررسی قرار می‌دهد تا با عمل‌کرد زبانی فرایندهای گفتمانی و متون مورد بررسی آشنا شود. در این پژوهش پس از توصیف زمینه‌های تاریخی تکوین گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب از سده بیستم، به تحلیل گفتمان انتقادی برخی از آثار هنری با موضوع جنگ و صلح در دو دهه اخیر هنر جهان غرب با موضوعاتی چون جنگ ویتنام، جنگ عراق و آمریکا و جنگ داخلی سوریه پرداخته شده است.

۳. پیشینه 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 Stallabass)، و کتاب *نظریه هنر آوانگارد*، اثر پیتر بورگر (Peter Burger)، از جمله منابعی هستند که به بررسی هنر معاصر جهان پرداخته‌اند. نکته‌ای که باید مورد توجه قرار داد آن است که پژوهش پیش رو، نه در پیوست تاریخی همه سبک‌های هنری جهان معاصر، بلکه با تمرکز بر گسست‌های تاریخی شکل‌گیری گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب از سده 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 به نظر می‌رسد که مولفه‌هایی چون خودآگاه بودن 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 در جهت منافع شخصی)، نگرش انتقادی از وضعیت موجود (در تقابل با بی‌طرفی نسبت به واقعیت‌های اجتماعی یا جعل واقعیت)، مولفه‌هایی زمینه‌مند در شناخت آثار هنر متعهد اجتماعی است. هنرمند متعهد با دیدی انتقادی، با پذیرش انجام عملی در راستای کنشی اخلاقی، به شکل آگاهانه و با آگاهی از پیامد 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 مساله آفرینش هنری را دچار خدشه نموده و اصل اراده و خواست و آزادی هنر را نادیده می‌گیرد، نیست. در این جاست که مفهوم هنر متعهد از هنری که به شکلی ناخودآگاه و یا به اجبار شکل گرفته جدا می‌شود.

هنر متعهد اجتماعی، نه بازتاب صرف واقعیت اجتماعی، بلکه در سایه ابعاد تاویل؛ 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 سیاسی را برمی‌گزیند و از طریق هنر با جامعه هدف خود به دیالکتیک و گفتمان می‌پردازد. این گفتمان، صورتی انتقادی و سازنده داشته و در پی ایجاد وضعیت برابر در میان آحاد جامعه، به‌ویژه صداهاى خاموش است. به‌طور معمول در این هنر با محتوا و موضع اجتماعی (رویکرد هنرمند به موضوع) و دیدگاهی رئالیستی در جهت حل معضلات بشر، بدون تلقین دیدگاهی خاص مواجهیم. جامعه هدف برای هنرمند متعهد اجتماعی، اشکال متفاوتی را داراست. گاه هنرمند، اثری را با مضامین اجتماعی و معضلات طبقه فرودست، جهت تاثیرگذاری بر مخاطبی جهانی در جهت بیداری او برای رفع مشکلات صداهاى خاموش خلق کرده و گاه به تولید اثری می‌پردازد که مخاطب هدف آن طبقه فرودستی است که برای تغییر، نیازمند آگاهی از حقوق از دست رفته خود و ارتقای قوای تفکرش است.

۵. هنر اجتماعی در دو دهه آغازین سده بیستم

بی‌تردید درک هنر قرن بیستم و آنچه تحت نام مدرنیسم می‌شناسیم، مستلزم دانستن اطلاعاتی در خصوص 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،^۶ ابداعات و فناوری، پیشرفت خواهند کرد. اما ماهیت رقابتی استعمار و کاپیتالیسم، موجب بروز بی‌ثباتی عمیقی در اروپا و هم‌پیمانان سیاسی‌اش شد و در نهایت این مسأله، بر بدگمانی نسبت به ایده پیشرفت دامن زد. بر مبنای ایده پیشرفت، تاریخ دارای سیر پیوسته‌ای از بهبود و پیشرفت است و همه جوامع، بخشی از این سیر تکاملی را شکل می‌دهند. بر این مبنای تاریخ را دارای مسیر تکاملی و حرکتی قطعی به سوی پیشرفت قلمداد کنیم، تمدن جدید غرب لاجرم به مثابه قله و نقطه اوج این مسیر به رسمیت شناخته خواهد شد. هگل، در روایت متافیزیکی خود، نیروی محرک تاریخ را تولد و بالندگی ایدئولوژیک می‌داند و معتقد بود که این تحول ایدئولوژیک، زمانی رخ می‌دهد که ایده‌ای جدید در محیط ایده قدیمی، پرورانده و در نهایت بر آن مستولی شود. او در فلسفه تاریخ خود ادعا کرد که هر فرد متفکری که جریان تاریخ را مرور می‌کند، وقتی که متوجه سهم مصائب، در کل پیشرفت می‌شود با آن‌ها کنار می‌آید. این اندیشه به نوعی قرار دادن مفهوم استعمار در نوعی پیشرفت بود.^۷

«در نیمه دوم قرن نوزدهم، تصور جامعه‌ای ارگانیک، به تدریج 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. در واقع، مانیفست را می‌توان از جهاتی نخستین بیانیه از بیانیه‌های متعدد و مدرنیستی در باب ضرورت گسستن ریشه‌ای از گذشته تلقی کرد. نویسندگان (و هنرمندان) مدرنیست به وضوح تحت تأثیر چنین بینشی بودند، زیرا می‌کوشیدند زندگی بیگانه شده شهری را بازنمایی کنند [...] گذار به تجرید در هنر آوانگارد را نیز نشانه این بیگانه شدن از واقعیت اجتماعی دانسته‌اند»^۸ (چایلدز، ۱۳۸۳: ۴۱ و 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 همه آن‌ها عنصر ماشین و ماشینیزم 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 آشنایی - زدایی از جریان مکرر هر روزه، فرهنگ انتقادی را ارتقا بخشند.

در کنار تاثیرات فلسفی، زمینه بروز سبک‌های آوانگارد هنری، ریشه در رخداد‌های سال‌های پیش و پس از جنگ جهانی اول داشت. جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴، چهره 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 اختلاف نظر بر سر جنگ، تمامی این روابط از هم گسیخت و هنر اروپا وارد مرحله جدیدی شد. در این دوران، هنرمندان به ناگزیر و یا از روی رغبت، به جبهه رفتند و این کنش در نهایت برخی را به تجلیل و برخی را به مذمت جنگ واداشت.

چنین به نظر می‌رسد که تجلیل از جنگ، توسط هنرمندانی که آوانگارد محسوب می‌شدند، بیش از آن که تعهدی بر میهن پرستی باشد، از رویکرد بورژوازی‌ستیز دیدگاه آوانگارد برمی‌خاست. دیدگاهی که خواهان نابودی تمام نظام‌های ملهم از بورژوازی بود. در میان آوانگارد‌های اروپایی، فوتوریست‌های ایتالیایی به سرپرستی فیلیپو تومازو ماریتتی^۹ بیش از دیگران مسحور جنگ بودند. «نخستین بیانیه فوتوریستی که ماریتتی در ۱۹۰۸ صادر کرد، می‌گفت که ایتالیا، تنها با رها شدن از شر قانقاریای بویناک [...] فضلا، باستان‌شناسان، راهنمایان تور و دلالان اشیای عتیقه، تنها با آتش زدن کتابخانه‌ها و ویران کردن 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 واپس - گرا بود؛ تنها مدرنیسم، انقلابی و پیشرو به حساب می‌آمد (گابلیک، ۱۳۸۷: ۱۴۴). «این هنرمندان آشوبی چندپاره را به نمایش گذاشتند که نماینده قرن بیستم بود؛ قرن که به‌طور فزاینده و به شیوه تکنولوژیکی در حال دگرذیسی بود (Salter, 2010: 12).

نزد فوتوریست‌ها، جنگ، الهام‌بخش و پیش‌برنده و زیبا بود. اما این شیفتگی جنگ در نزد همه هنرمندان یکسان نبود و در نزد برخی نفرتی عمیق، به‌جای اشتیاق نشست. در فرانسه، آندره برتون^{۱۰}، رهبر آینده جنبش سوررئالیسم، اکراه خود از «دل‌بستگی به جنگ» را بیان داشت و برخی هنرمندان همچون مارسل دوشان^{۱۱} با ترک سرزمینشان، از جنگ دوری جستند. در نهایت، 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 به کمک هنرشان، قصد داشتند به موضع‌گیری علیه جنگ و انتقاد شدید از آن بپردازند.

در اروپای پس از جنگ جهانی اول، اضطراب ناشی از حوادث رخ داده، برخی هنرمندان را به ادای دینی نسبت به قربانیان جنگ واداشت؛ ادای دینی که نه در ستایش قهرمانی فرماندهان و سربازان جنگ، که در انتقاد به سیاست پشت‌پرده جنگ‌ها و مقوله فراموشی بود. درست در اواسط جنگ جهانی اول (۱۹۱۶) ناگهان جنبش دادا (Dada or Dadaism) با تفکرات انقلابی‌اش درباره جنگ و بورژوازی، ظهور کرد و در سال ۱۹۲۴ جنبش سورالیسم (Surrealism) (فراواقع‌گرایی) با نگاهی ضد جنگ سربرآورد. در این زمان «بحران‌های اقتصادی در سراسر اروپا، باعث به قدرت رسیدن نظام‌های خودکامه از جمله موسیلمینی در ایتالیا، آدولف هیتلر در آلمان و ژنرال فرانسیسکو فرانکو در اسپانیا شد» [...] و در نهایت 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، بیش از پیش خود را آشکار ساخت. «طی جنگ جهانی دوم داداییست‌ها و سورالیست‌ها با پر کردن جهان با اشیایی که بی‌معنی و به طرزی بی‌پروا یاوه بودند [...] به آشوب‌وتس^{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 هیچ چیز را نمی‌توانند تغییر دهند و از این رو در صدد برآمدن تا جهان متمدنی را که به نظر می‌رسید عقل از کف داده است، با عناصر بی‌معنی پر کنند (گابلیک، ۱۳۸۷: ۱۳-۱۴).

مدرنیسم آوانگارد در حقیقت هنری معترض در برابر نظم و نظام اجتماعی موجود و در پی رسیدن به آزادی فردی بود. تأثیرات فاجعه‌بار جنگ، در این زمان، ایمان به پیشرفت و آینده صلح‌آمیز را در هم شکسته بود و باور به پوچی باورهای گذشته، هنر را نیز به‌سوی نمایش مهملات سوق داده بود. هنرمندان داداییست و سورالیست در پی آن بودند تا از طریق هنر خود، به درون جهان متلاطم رخنه کنند و الگوهای تثبیت شده‌اش را در هم بکوبند. اما در واقع «ناهماهنگی‌ها و شکستگی‌های هنر مدرنیستی، نشان‌دهنده بی‌اختیاری افراد و عدم محوریت و از دست رفتن هارمونی آن‌ها در جهان معاصر بود» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۴۵) و این عدم محوریت بار دیگر هنرمندان را بر آن داشت تا نگاه نوینی بر رابطه میان هنر و اجتماع بی‌افکنند.

۶. هنر اجتماعی از ۱۹۲۰

تصویر انسان از سال‌های پایانی سده نوزدهم و آغاز سده بیستم، تصویری وحشت‌زده از هویت خویش بود.^{۱۳} در این دوران، حضور انسان به‌عنوان عامل شر یا به‌عنوان هویتی فرودست و مورد تهدید، در آثار هنری، ظهوری بیش از پیش یافت و با آن‌که اندیشه و کارکرد اجتماعی هنر در حدود دهه ۱۸۸۰ به مرور جای خود را به آوانگاردی ناب‌گرا^{۱۴} داده و تا حدود ۱۹۲۰ همچنان پابرجا ماند، اما «در همان سال‌ها، تشدید خودآیینی هنر توسط جریان زیبایی‌شناسی باور و تاثیر آن بر شکل‌گیری قلمرو خاصی با عنوان تجربه زیباشناختی، جریان آوانگارد^{۱۵} را قادر ساخت تا به روشنی فقدان تاثیر اجتماعی هنر خودآیین را دریابد و به‌عنوان پیامد منطقی این شناخت سعی کند هنر را به بدنه کنش اجتماعی بازگرداند [...] تحول اساسی‌ای که با گذر از زیبایی‌شناسی باوری و رسیدن به جنبش آوانگارد پدید آمد، ناشی از میزان آگاهی هنر، نسبت به نحوه عملکرد خود در جامعه بورژوازی - یا به‌عبارت دیگر، 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 در برابر واکنش مخاطبان گشوده باشد. ریچارد جنکس، در مقاله خود با عنوان «پست آوانگارد»، این رویه را رویکرد سوم آوانگارد یعنی آوانگارد رادیکال (Radical avant-garde) می‌نامد؛ آوانگاردی که از دهه ۱۹۲۰ فعالیت خود را آغاز کرد. در این زمان خیابان‌ها به‌جای گالری‌ها، به‌مکان عرضه آثار هنری تبدیل گردیده و بر پیوند زندگی و هنر، بیش از پیش تاکید گردید.

با این وجود، در کنار جنبش‌های رادیکال و «در بررسی نقاشی بعد از جنگ اروپا، گرایش به رئالیسم را نباید دست کم گرفت. در حقیقت 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 واقع-گرایان اجتماعی در دهه 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. تجربه تلخ جنگ، هنرمندان آلمانی چون ماکس بکمان^{۱۶} و کته کولوویتس^{۱۷} را به خلق آثاری واقع‌گرا، با مضمون جنگ و رنج و غم و ویرانی سوق داد. این رئالیسم

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

علاوه بر هنر اروپا، هنر آمریکا در این دوران، مصداقی از بازگشت هنر به کنش اجتماعی بود. از جمله اتفاقاتی که در دهه ۱۹۲۰ رخ داد و هنر هویت و نژاد را در مسیری تازه قرار داد، **رنسانس هارلم**^{۱۸} بود. دوره رنسانس هارلم، به انفجار فرهنگی، اجتماعی و هنری اشاره دارد که بین پایان جنگ جهانی اول و اواسط دهه سی در هارلم اتفاق افتاد. در این دوره، هارلم به مرکزی فرهنگی تبدیل شد و گرچه در درجه اول، جنبشی ادبی تحت نظارت نویسندگان و شاعران بود، اما به تدریج هنرمندان، عکاسان و موسیقی‌دانان را به خود جلب کرد. رنسانس هارلم، احیای غرور نژادی سیاهان بود و تدریجاً، به تغییر نگرش در مورد آمریکایی‌های آفریقایی تبار و نقش آنان در ساختار فرهنگی ایالات متحده یاری کرد.

اما بنا به نوشته ارت هزلوود^{۱۹} در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر، هنرمندان و عمل‌گرایی از ۱۹۳۰ تا به امروز» (Art, Artist and Activism-1930s to Today) با وجود حرکت سیاسی - اجتماعی عظیم در عرصه هنر، هنر نیرومند سیاسی سال‌های سی میلادی با بازگفته‌ای از **آرشیل گورکی**^{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 نگاره آینه‌ای همبستگی هنرمندان سال‌های سی بود سهیم بودند. بهبود اقتصاد، رویه‌های در حال تغییر دنیای هنر، بازار جان‌گرفته تجاری هنر، خستگی از سیاست و حتی حس بی‌په‌ودگی هنر سیاسی، همه به‌عنوان دلایلی برای مرگ هنر سیاسی آورده شده است.^{۲۱} در این میان تنها تعداد محدودی از هنرمندان، هنر سیاسی - اجتماعی - انتقادی را همچنان زنده نگه داشته و خاکسترهای مبارزه را به نسل دیگر، به دورانی کشاندند که آگاهی سیاسی و اجتماعی و در پی آن هنر انتقادی از نو زنده شد.

۷. بازگشت هنر به کنش اجتماعی: پسامدرنیسم

«پسامدرنیسم هنری را می‌توان به منزله انکار - نفی آرمان استقلال هنر و جدا بودگی‌اش از جهان - در نظر گرفت. به‌نظر برخی مفسران این رویکرد به معنی بازگشت به درکی از پیوندهای ضروری میان هنر و قلمرو اجتماعی - سیاسی است که مدرنیسم از آن منتزع شده

بود، این اتفاق را باید حاصل رجحان‌بخشی تازه‌ای به پیچیدگی در قبال خلوص، تکثر در قبال انسجام، سبکی و تصادف یا پیوند در قبال استقلال یا خودآیینی دانست (کانور، ۱۳۹۴: ۱۹۰). رویکرد به مباحث سیاسی و اجتماعی و در نگاهی دیگر سیاسی شدن دوباره هنر بیش از همه در فرانسه خود را نمایان ساخت. «در فرانسه دهه ۱۹۶۰، درست در زمانی که برای برخی هنر، ابزاری جهت تفریح و سرگرمی به حساب می‌آمد، ناگهان طغیانی بر علیه جامعه مصرفی شکل گرفت و بار دیگر هنر انتقادی از منظری نو فرصت ابراز یافت. در واقع با آن‌که در زمینه 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 به کار بردن اشیاء زندگی روزمره و یا حتی زباله‌ها در آثار هنری، هنرمندان را به گونه‌ای به گزارش‌گر جنبش‌های اجتماعی تبدیل کرد (میه، ۱۳۸۸: ۴۶).

با ادامه روند خلق آثاری با محتوای اجتماعی «تقریباً از آغاز دهه هشتاد روح تازه‌ای در هنر نقاشی که در دهه‌های شصت و هفتاد، انزوایی آشکار و عقب‌نشینی بی سابقه‌ای را در برابر تجربیات تازه خارج از چارچوب بوم تجربه کرده بود، دمیده شد. و جالب این‌که روح تازه نقاشی نه به صورت آبستره، بلکه عموماً به صورت نقاشی فیگوراتیو تجسد یافت^{۲۲} (صحاف‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۴۷). لازم به ذکر است که در این دوران، برداشت‌های مارکسیستی و سوسیالیستی از هنر، که به‌طور جدی پس از جنگ جهانی اول پا گرفته بود، در میانه قرن بیستم، سبب شکل گرفتن جنبشی به نام 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، هم‌راستا با متدولوژی‌های رقابتی که ادعای احیای فمینیسم، روان‌کاوی، جنسیت و نژاد را داشتند، به مجموعه متنوعی تغییر شکل داد که با عنوان «تاریخ هنر جدید» New Art History شناخته می‌شود. در این زمان رویکردهای مختلف مرتبط با «مطالعات فرهنگی»، بیش از پیش در زمینه مطالعات جامعه‌شناختی هنر، مورد نظر 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 [...] در ادامه، ظهور پدیده چند فرهنگی، 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^{۲۴} در مرکز ژرژ پومپید^{۲۵} بود. این پدیده، مرکز-زدایی از مراکز اصلی فرهنگی و هنری جهان و توزیع هنر در مراکز بین‌المللی را بر عهده داشت و با انتخاب نیمی از آثار از کشورهای آسیایی و آفریقایی، سعی در ارایه گفتمانی جهانی‌تر از هنر را داشت، که در آن، ضمن حفظ خصلت‌های بومی، هنر را وارد گفت‌وگو با زمینه وسیع‌تر جهانی می‌کرد (همان: ۳۷). در این زمان جریان‌های هنری نوینی با اهداف اجتماعی سربرآورد. هنر مفهومی و موضوع‌گرا، در اواخر قرن بیستم ادراکات زیباشناختی را دگرگون ساخت و هنر را با نوعی اخلاقیات تهاجمی همراه ساخت. با این حال 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 در جهت رفع مسائل و معضلات اجتماعی با رویکردی به نابرابری‌های مربوط به طبقه، نژاد، جنسیت، قوم و... در قبال افرادی که در معرض تبعیض، خشونت، استثمار، سرکوب و در بهترین حالت در معرض دیده نشدن قرار گرفته‌اند، سربرآورد و آنچه در دوران مدرن پدیده‌ای فرعی و طرد شده بود، در جهان پست‌مدرن به مساله‌ای محوری تبدیل شد. در این مقطع، تلاش برای آشکار کردن اشکال 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 نحوه بیان آثار هنری برای آگاهی و ارتقای طبقه فرودست در دنیای معاصر چگونه است؟ بدین منظور آثار هنری با مضمون جنگ و صلح مورد بررسی قرار گرفته است.

		
<p>تصویر شماره ۳- کلاس اولنبرگ، رژی سوار بر کاتریلار، ۱۹۶۹، ۷۴۰ × ۷۶۰ ۳۳۰ × سانتی متر، Yale University</p>	<p>تصویر شماره ۲- بین دان، اپیزود ۹۷، از سری جاودانگی: بقایای جنگ ویتنام و امریکا، چاپ کلروفیل</p>	<p>تصویر شماره ۱- لری بروز، جنگ ویتنام، ۱۹۶۶</p>

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

چنانچه بیان گردید، با شروع قرن جدید، نظریات فراوانی درباره بازگشت دوباره هنر به سوی امر سیاسی مطرح گردید. این مساله را می‌توان در برپایی نمایشگاه‌ها و همایش‌های مختلفی دنبال کرد که هدفی جز نمایان ساختن ظرفیت هنر در جهت مخالفت با گفتمان قدرت از منظر سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیکی نداشته‌اند. در این زمان، برخی هنرمندان تلاش کردند تا با نمایان ساختن چهره سلطه، هژمونی مسلط بر ادراک افراد را نمایان سازند. یکی از رویکردهای شاخص آثار هنری با نگاهی انتقادی-اجتماعی-سیاسی، آثار هنری ضد جنگ است. پیش از ورود به قرن بیست و یکم، یکی از جنگ‌های رخ داده در نیمه دوم سده بیستم، که هنرمندان را به واکنشی اعتراض‌آمیز از طریق آثار هنری واداشت، جنگ ویتنام و امریکا بود. «جنگی که امریکا در ویتنام آغاز کرد اولین جنگی است که وقایع روزانه‌اش با دوربین‌های تلویزیونی دنبال می‌شد و تماشاچسانی 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^{۲۶} (تصویر شماره ۱) والی بیل هدریک^{۲۷}، فیلیپ گاستون^{۲۸}، بین دان^{۲۹} (تصویر شماره ۲) کلاس اولدنبگ^{۳۰} (تصویر شماره ۳) لئون گالوب^{۳۱} (تصویر شماره ۴) کارل آندره^{۳۲}،

مارتا روزلر^{۳۳} به اشکال مختلف نسبت به این واقعه واکنش نشان دادند. اما موضوع جنگ ویتنام تنها به آثار هنری دوران خود منتهی نشد. توماس دلرت^{۳۴} در فوتوکلاژی با عنوان «علی و مبارزه با جنگ و خشونت»^{۳۵} (۲۰۱۵) (تصویر شماره ۵) با استفاده از تصویر محمدعلی کلی بزرگترین بوکسور دوران، اثر ضد جنگ خود را خلق کرده است. در این اثر، هنرمند با استفاده از تصویر سربازان مجروح و کودکان هراسان با رنگی خنثی



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

در پس زمینه، تصویر رنگی سوژه اصلی را با بزرگنمایی در مرکز تصویر قرار داده است. بدن قهرمان صحنه، با نیزه‌هایی شکافته شده و خون از آن جاری‌ست؛ با این وجود او همچنان ایستاده بر پا سینه خود را در برابر آماج حمله دشمن سپر کرده است. سربازان مجروح و در حال مرگ، حرکتی رو به عقب داشته و تنها دو کودک تصویر شده در میانه تصویر در حال فرار به سوی مقابل تصویر شده‌اند. محمدعلی قهرمانی بود که با امتناع از شرکت در جنگ ویتنام و مخالفت علنی با آن، نامش را بیش از پیش بر سر زبان‌ها انداخت. پلیس آمریکا به دلیل فرار از خدمت، محمد علی را بازداشت و عنوان قهرمانی‌اش را از او سلب کرد؛ هرچند که پس از چندی دادگاه عالی آمریکا مجبور به لغو محکومیت او شد. این اثر پاپ، نمادی از ایستادگی در برابر جنگ و خشونت بوده و گفت‌مان تعهد اجتماعی را با موضوعی ضد جنگ همراه ساخته است.



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



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



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



تصویر شماره ۷- وفا بلال، تنش داخلی، ۲۰۰۷.

از دیگر جنگ‌های رخ داده در سال‌های آغازین قرن بیست و یکم، جنگ آمریکا و عراق (۲۰۰۳) بود. جنگی که پیامدهای آن به دستاویزی برای خلق آثار هنری انتقادی منجر گردید. در سال ۲۰۰۴ میلادی و پس از اشغال عراق توسط نیروهای ائتلاف به رهبری ایالات متحده آمریکا با انتشار تصاویری از شکنجه، تحقیر، اذیت و آزار جنسی و روانی زندانیان ابوغریب توسط نظامیان آمریکایی، زندان ابوغریب مورد توجه گسترده بین‌المللی قرار گرفت. در این زمان هنرمندانی چون سوزان کریل^{۳۶}، مکس گینزبورگ^{۳۷} و فرناندو بوترو^{۳۸}، نسبت به این جنایت جنگی واکنش نشان دادند. بوترو در مجموعه‌ای از نقاشی‌هایش با عنوان «زندان ابوغریب»^{۳۹} (۲۰۰۵) (تصویر شماره 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، در حال تحمل عذاب، از وحشت بر خود می‌لرزند و یا همانند تصویر شماره همچون توده‌ای بر هم انباشته از هرمی انسانی، تحقیر و انزوا را به نمایش 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 به خاطر می‌آورد. در مجموع موضوع آثار بوترو بر گناهی تاریک متمرکز است؛ بر سوءاستفاده بی‌رحمانه و ناامیدی همه‌جانبه. مخاطب هنگام تماشای این آثار احساس می‌کند که مانند اسیران، در قاب‌های سنگین نقاشی‌ها به زندان افتاده است. با این وجود، بیننده می‌داند که هر لحظه می‌تواند صحنه را ترک کند، اما زندانیان، شما را با تجربه 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.

علاوه بر موضوع شکنجه‌های زندان ابوغریب، جنگ عراق و آمریکا همچون دیگر جنگ‌های رخ داده در جهان، نگاه بسیاری از هنرمندان از جمله راشل خدوری^{۴۰}، وفا بلال^{۴۱}، فرانک شپارد فیری^{۴۲}، پائولو رگو^{۴۳} را به سوی خلق آثاری انتقادی سوق داده است. در پروژه‌ای با موضوع جنگ عراق و آمریکا، وفا بلال، از رسانه‌های دیجیتال و فضای مجازی برای آرایه اثر خود استفاده کرده است. اغلب آثار او، تحت‌تاثیر جنگ عراق و آمریکا و تأثیرات مخرب آن بر پیکره عراق خلق شده است. در اثری با عنوان «تنش داخلی»

(Domestic Tension) (۲۰۰۷) یا «عراقی را بکش» (تصویر شماره ۷) هنرمند، جنگ عراق را مانند یک بازی رایانه‌ای تصویر کرده است. هنرمند به مدت یک ماه به کاربران اجازه داد که با تفنگ پینت‌بال در فضایی مجازی به او شلیک کرده و یا به تعامل و گفتگو پردازند. هزاران نفر در این زمان از سراسر جهان به او شلیک کرده و گلوله‌های زرد رنگ، که با طراحی هنرمند با هر اشاره دست مخاطب شلیک می‌کردند، فضای نگارخانه‌اش را مخروبه و رنگین کردند. شلیک مجازی، اشاره به هواپیماهای بدون سرنشین و کنترل از راه دور آمریکایی داشته و هدف آن، آگاهی‌بخشی به مخاطب درباره خطرات جنگ مجازی در عصر دیجیتال و درک این مساله است که فشار یک دکمه توسط اپراتور و فروریختن بمب‌هایی بر سر مردمان یک سرزمین، که سبب کشتار بی‌گناهان می‌گردد، با عدم درک عمق فاجعه انسانی توسط اپراتور همراه است؛ زیرا از نگاه او، تنها یک دکمه فشرده شده است. محصور شدن بلال در یک اتاق، به‌منظور افزایش آگاهی مخاطب در مورد زندگی مردم عراق و محصور ماندن‌شان در منازل، به دلیل جنگ خشونت‌آمیزی است که هر روزه با آن مواجه می‌شوند.

چنانچه 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 به‌مثابه برداشت‌هایی از جهان، بلکه به‌مثابه خود جهان نگریسته می‌شود. در نتیجه، یکی از اهداف عمده تحلیل گفتمان، تشریح فهم‌های بدیهی انگاشته و تبدیل آن‌ها به موضوع بحث و نقد و سرانجام، آماده کردن آن‌ها برای تغییر است. فرکلاف در این باره می‌گوید: اختیار کردن اهداف انتقادی، به معنی این است که در جهت روشن کردن این‌گونه طبیعی‌شدگی‌ها بکوشیم و به بیان کلی‌تر، به معنی این است که تعیین‌ها و تأثیرات اجتماعی گفتمان را که ماهیتاً از دید مشارکین آن مخفی می‌مانند، آشکار سازیم (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۷). از جمله هنرمندانی که با اشاره به جنگ عراق و امریکا، به تصویرگری مصائب جنگ و نقش پنهان نهادهای قدرت در آن پرداخته است مکس گینزبورگ هنرمند و نقاش نیویورکی است. در اثر معروف وی، «جنگ پیتا» (War Pieta) (تصویر شماره ۸) دیگر با تصویر ملاموس مادر عزادار صبور در «پیتا»ی میکال آنژ مواجه نیستیم. پیتا در آثار میکال آنژ، نمادی از پایان غم و اندوه است: مادر عزادار، بی‌سروصدا فرزند خود را با فداکاری پیشکش می‌کند. در واقع پیتا، نماینده معضل دشوار

مادری است که نمی‌تواند تصمیم بگیرد که آیا باید برای مرگ پسرش گریه کند یا از آن احساس غرور کند.



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 موزه واتیکان، جایی که پیتای میکلا آنتز 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 از دست دادن او. در این‌جا سرباز کشته شده آمریکایی، جایگزین مسیحی می‌شود که حتی پس از زخمی شدن 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 منته شده وارد میدان جنگ شده است. پیش‌زمینه هنوز در آتش است و میدان نفتی تصویر شده در پشت صحنه، حکایت از دلایل پنهان‌تری برای آغاز جنگ دارند و مفهوم خون برای نفت را به ذهن متبادر می‌کنند. در واقع 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 به دلایل سیاسی و اقتصادی پشت پرده پیشکش می‌کنند.

در تلاشی هم‌سو جهت آشکارسازی ایدئولوژی پنهان در لایه‌های رخدادهای تلخ اجتماعی و سیاسی، می‌توان به خوانش مجموعه عکس‌های اریک راولو^{۴۴}، با عنوان «دست نیافتنی‌ها» (The Untouchables) (۲۰۱۴) پرداخت. این تصاویر کاربرد نمادین تصویر کودکان بر صلیب انسانی به جای تصویر عیسی مسیح بر صلیب است. عکس‌هایی که طیف گسترده‌ای از بی‌عدالتی نسبت به کودکان (کودک آزاری در مکان‌های مذهبی، گردشگری جنسی، جنگ داخلی در سوریه، گردش آزادانه سلاح گرم، قاچاق اعضای بدن انسان، چاقی و آلودگی هسته‌ای) را توسط چهره‌هایی با پوشش نمادین به تصویر می‌کشد. بر هریک از صلیب‌های انسانی پوشیده در یونیفرم ایستاده به سمت دیوار، کودکی با چهره محو و سری خمیده و دستانی گشوده، به صلیب کشیده شده است. (تصویر شماره ۹) یکی از تصاویر، نمایش‌گر فردی است که برای حفاظت از خود پوشش محافظ اشعه هسته‌ای بر تن داشته و در مقابل پیکر وی، کودکی قرار گرفته که تنها لباس زیری بر تن دارد. (تصویر شماره ۱۰) راولو در این عکس فروپاشی هسته‌ای در ژاپن را به تصویر کشیده است؛ جایی که یک رخداد باعث خرابی تجهیزات در نیروگاه هسته‌ای فوکوشیما شد و فاجعه‌ای انسانی به بار 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، در حالی که مسئولان نیروگاه‌های هسته‌ای به طور کامل تحت پوشش قرار گرفته‌اند تا از آن‌ها در برابر آثار منفی اشعه محافظت شود؛ درست همانند آنچه در تصویر کودک سوری و سرباز (تصویر شماره ۱۱) و در بیانی کلی‌تر در جنگ‌ها رخ می‌دهد. جنگ علاوه بر کشته شدن افراد، تبعاتی چون بیماری، بی‌خانمانی، فقر و مهاجرت‌های گسترده را به همراه دارد؛ تبعاتی که زندگی کودکان را با درد و رنج و عدم همراهی می‌سازد. برای نمایش این درد، ای وی وی^{۴۵}، در پرفورمنسی برای پسربچه آواره جنگ داخلی سوریه که در دریای مدیترانه غرق شد و

تصویر وی، موجی از واکنش‌ها را در پی داشت، مضمون ضد جنگ خود را خلق کرد. (تصویر شماره ۱۲) این کودک، نمادی از تمامی کودکان بی‌پناه جهان است و هنرمندان بسیاری برای مرگ وی، اجرا و چیدمانی انسانی داشته‌اند.



تصویر شماره ۱۱- اریک راولو، عکس از مجموعه دست نیافتنی‌ها (کودک سوری و سرباز)، ۲۰۱۴
تصویر شماره ۱۲- ای وی وی در پرفومنسی در اعتراض به غرق شدن کودک سوری، ۲۰۱۵

۹. نتیجه‌گیری

حال زمان پاسخ به پرسش اصلی شروع بحث می‌رسد. پرسشی با طرح این مساله که گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر جهان، چگونه خود را مطرح کرده و نمود آن در نحوه بیان آثار هنری چگونه است؟ چنانچه مشاهده کردیم، پس از فراز و فرودهای بسیار، با آغاز دوران پسامدرن، هنر بار دیگر چرخشی را به سمت گفتمان اجتماعی در محتوای آثار صورت داد و با شکل‌گیری جنبش اجتماعی هنر، فمینیسم، مساله جنسیت و نژاد و هویت به مساله اصلی مطالعات فرهنگی و موضوع آثار هنری تبدیل شد. بر این اساس هدف جنبش‌های شکل گرفته پیش از آن‌که همچون گذشته نفی وابستگی‌های طبقاتی باشد بر مقولات هویتی مانند آگاهی‌های نژادی و جنسیتی و توجه به مساله جنگ و صلح مبتنی بود. چنین به نظر می‌رسد که گفتمان هنر امروز، فضایی برای نمایش موقعیت‌ها و بیان

رویکردهایی است که برای رسیدن به جایگاه اکثریت یا حتی بازنمایی شدن در رسانه‌های غالب شناسی 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 در صدد تغییر این شرایط در واقعیت موجود آن است. هنرمندان در صدد تغییر شرایط زندگی فرودستان (صداها یا غایب یا کمتر شنیده شده) با توجه به معضلات گریبان‌گیرشان همچون فقر، جنگ و عواقب آن، بیماری، مساله 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 گفتگو می‌زنند.

در نهایت 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، به واسطه عملکرد جنبش‌های هنری معاصر، به شکلی بنیادی دگرگون شده است. اگر در گذشته با آثاری فرم-گرا، وحدت‌گرا، با بیانی فردی در نقش کالایی خاص در موزه‌ها و گالری‌ها مواجه بودیم امروزه با آثاری مفهوم‌گرا، کثرت‌گرا، با تاکید بر بعد اجتماعی در حکم یک بیانیه در مکان-های عمومی و موزه‌ها و گالری‌ها مواجهیم. اگر در گذشته هنر طبقاتی موضوع رایج در آثار هنری بود امروزه هنر سیاست‌هویت اکثریت آثار را در بر گرفته است. اگر در گذشته نیت مولف یگانه مرجع اصلی خوانش آثار هنری بود امروزه با مخاطب‌محور شدن آثار، با چندصدایی و تکثر معنا مواجهیم. و در نهایت، در این زمان هنر از چارچوب محدود خود جدا شده و به‌عنوان یک کنش، هنرمند را در نقش یک کنش‌گر نسبت به مسائل اجتماعی قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله از فصلی از رساله دکترای ترنم تقوی با عنوان «گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر: با تاکید بر هنرهای تجسمی معاصر ایران در دو دهه اخیر» به راهنمایی آقای دکتر مصطفی گودرزی اخذ شده است.

۲. «در این دیدگاه، گفتمان مکانی است که در آن سلطه و مقاومت در برابر هم می‌ایستند و فضایی چندصدایی به وجود می‌آید که کارکرد اجتماعی به خود می‌گیرد. هنگامی که گستره 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 دهه ۱۹۶۰- مارکسیست‌های جدید، به ویژه گرامشی و پیروانش، ساختارگرایانی چون آلتوسر و محققان مکتب فمینیسم- دارد و تحت عنوان نظریه انتقادی مطرح می‌گردد که با نقد رادیکال و سرمایه‌داری در ارتباط است، چرا که نظریه انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، ستم‌ها و ابهامات است به دنبال بیداری و رهایی است و با نقد جامعه و فرهنگ درآمیخته است (Rush, 2006: 9).

۳. «نظریه پردازان با مفاهیم مختلف به طرح دیدگاه پیرامون هنر اجتماعی پرداخته‌اند، همچون سوزی گابلیک (۱۹۹۵) که «زیبایی شناسی پیوندی» را بر مبنای مشارکت و کنش‌های پیوندی پیشنهاد می‌دهد؛ نوعی هنر هدفمند یا هنر اجتماعی که به‌عنوان مثال نسبت به مسئولیت‌های زیست‌محیطی منفعل نیست [...] نیکولاس بوربو (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 [...] گرت کستر (۲۰۰۴) مفهوم «هنر گفت و گویی» را ارائه داد و آن را نوعی انتقال پارادایمی از تجربه‌های ایستا و فردی شده بر مبنای اثر-شی به تجربه پویا، گروهی و فرایندی بر مبنای هنر-پروژه جمعی می‌داند [...] بروس باربر (۱۹۹۸)؛ (۲۰۱۳) مفهوم «هنر کرانه‌ای» یا هنر برای حاشیه نشین‌ها را ارائه داد [...] نینا فلشین (۱۹۹۴) مفهوم «هنر کنش‌گر» را ارائه داد. از نظر او هنر فعلیتی نوآورانه در حوزه 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 مساله 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 مبتنی بر این ایده است که ابتکار و خلاقیت فردی مورد تهدید محیط خصمانه سیاست‌های ظالمانه اقتصادهای پیشرفته فناوری و دیگر نیروهای اجتماعی از جمله رسانه‌های جمعی است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۲).

۵. آیزایا برلین در مقاله خود تحت عنوان «جست‌وجوی ایده‌آل» دو عامل مهم در شکل‌گیری تاریخ انسانی قرن بیستم را یکی به فعلیت رسیدن و توسعه علوم و تکنولوژی و دیگری را توفان‌های عظیم ایدئولوژیک می‌داند. رخدادهایی چون انقلاب روسیه و حوادث پس از آن، خودکامگی تمامیت خواه چه چپ و چه راست- انفجارهای ناسیونالیستی، نژادپرستی، تعصبات مذهبی و ... (Berlin, 2000: 1).

۶. Capitalism 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 [...] این که هگل جنگ و ویرانی را به نام پیشرفت توجیه می‌کند، بازتاب کل فلسفه اوست. هگل معتقد است که با دیدن جایگاه عناصر منفی در طرح و نقشه‌ای بزرگ‌تر می‌توانیم با آن‌ها کنار بیاییم. او در «پدیدارشناسی روح» نظریه خود را در این شعار خلاصه می‌کند «حقیقت کل است» در پایان می‌توان گفت هگل بر خلاف کانت بر این عقیده است که جنگ چیزی بیش از یک محرک پیشرفت است (میک لنگی، ۱۳۹۴: ۳۵-۳۶).

۸. لیتن در تشریح هنر مدرن می‌نویسد: «گویی در آن‌ها نه هیچ‌گونه طراحی وجود داشت نه کمپوزیسیون و نه راهی برای این که مخاطب بداند باید چه چیزی را تحسین کند تا چه رسد به این که باید درباره چه چیزی فکر کند. ظاهراً هیچ‌گونه محتوایی وجود نداشت (لیتن، ۱۳۹۱: ۲۰).

۹. Filippo Tommaso Emilio Marinetti (۱۸۷۶-۱۹۴۴) شاعر، هنرمند و نظریه‌پرداز فوتوریست ایتالیایی.

۱۰. André Breton (۱۸۹۶-۱۹۶۶) شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز سورالیست فرانسوی.

۱۱. Henri-Robert-Marcel Duchamp (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 هنرمندانی چون جیمز انسور (۱۸۶۰-۱۹۴۹)، ادوارد مونش (۱۸۶۳-۱۹۴۴)، تولوز لوترک (۱۸۶۴-۱۹۰۱)، دیگر اثری از آرامش و روشنایی آثار کلاسیک و رنگ زندگی در آثار رئالیسم نیست. در این‌جا چهره‌های از ریخت افتاده انسانی، موجوداتی بدون هویت و چهره‌هایی صرف هستند، صورتک‌هایی که نمادی از روح بیمار و تلخ‌کام انسان رنج‌کشیده و فاسد شده هستند.

۱۴. Purist avant-garde ریچارد جنکس، در مقاله‌ای تحت عنوان «پست آوانگارد»، چهار مرحله اصلی آوانگارد، از ۱۸۲۰ تا دوران معاصر را چنین تقسیم‌بندی می‌کند: آوانگارد قهرمانی (پهلوانی)، آوانگارد ناب‌گرا، آوانگارد رادیکال و پست آوانگارد؛ و بحث خود را از آوانگارد پهلوانی آغاز نموده و ریشه‌های آن را در اندیشه‌های سن سیمون و عبارات او جستجو می‌کند: بر ما هنرمندان است که در مقام آوانگارد شما را خدمت‌گزاریم [...] آن‌گاه که بخواهیم اندیشه‌های تازه در میان مردمان پیورانیسم، آن‌ها را بر مرمر یا کرباس نقش می‌کنیم [...] و بدین طریق بیش از هر چیز دیگری نفوذ برق‌آسا و پیروزمندانه اعمال می‌کنیم [...] اگر امروز کار ما هیچ می‌نماید یا دست‌کم بسیار ثانوی، به دلیل 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) به عقیده پیتر بورگر، جنبش آوانگارد تاریخی دهه ۱۹۲۰، اولین جنبش در تاریخ هنر بود که در برابر هنر و نحوه عملکرد خودآیین آن موضع‌گیری کرد (بورگر، ۱۳۹۴: ۱۰).

۱۶. Max Carl Friedrich Beckmann (۱۸۸۴-۱۹۵۰) نقاش، طراح، چاپگر، مجسمه‌ساز و نویسنده آلمانی.

۱۷. Käthe Schmidt Kollwitz (۱۸۶۷-۱۹۴۵) طراح، چاپگر و مجسمه‌ساز آلمانی.

۱۸. Harlem Renaissance یکی از محلات شهر نیویورک است.

۱۹. Art Hazelwood (۱۹۶۱) نقاش، چاپگر و فعال سیاسی امریکایی.

۲۰. Arshile Gorky (۱۹۰۴-۱۹۴۸) نقاش و هنرمند اکسپرسیونیست انتزاعی ارمنی-امریکایی.

۲۱. برای اطلاعات بیشتر: هزلوود، ارت؛ (۱۳۹۹)، «هنر، هنرمندان و عمل‌گرایی از ۱۹۳۰ تا به امروز»، ترجمه رویا منجم، مجله اینترنتی هنری طاووس، دریافت از: <http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailFa.aspx?src=232&Page=1>

۹۹/۱۰/۱

۲۲. «آکیل بونیتو الیوا، منتقد ایتالیایی عنوان تازه ترنس آوانگارد بین‌المللی را برای کتاب خود برگزید که به ظهور و سلطه دوباره نقاشی در عالم هنر اشاره داشت. به گفته وی عینیت‌زدایی از اثر و خصلت غیر فردی اجرایی اثر، که ویژگی هنر دهه ۷۰ بود، به همراه رگه‌های دوشانی، همه و همه با تثبیت دوباره 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 دهه 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 زیدگان و بالایی‌ها) از جمله آثار کلاسیک جورج روده (۱۹۶۷) درباره نقش جماعات مردمی در شهر پاریس (هنگام انقلاب فرانسه)، یا کتاب آلبرت سوپول (۱۹۷۲) درباره سانکولوت‌های پاریسی (جمهوری‌خواهان رادیکال در انقلاب کبیر فرانسه) و کتاب معروف ای پی تامسون (۱۹۶۶) درباره طبقه کارگر انگلستان. با الهام از همین گرایش‌ها، در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تاریخ‌نویسان توجهشان را از تاریخ‌نگاری سنتی، که درباره رهبران سیاسی و نهادهای سیاسی بود، به سمت تحقیقاتی در زمینه ترکیب اجتماعی زندگی روزانه کارگران، خدمتکاران، زنان، گروه‌های قومی، و نظیر این‌ها معطوف کردند (فاضلی و قلیچ، ۱۳۸۹).

۲۴. Magiciens De la Terre این نمایشگاه در سال ۱۹۸۹ در مرکز پمپیدو در پاریس برگزار شد.

۲۵. Centre Pompidou مؤسسه هنری و فرهنگی است که در سال ۱۹۷۷ به‌نام ژرژ پمپیدو رئیس‌جمهور فرانسه در پاریس برپا شد.

۲۶. Henry Frank Leslie Burrows (۱۹۲۶-۱۹۷۱) عکاس خبری انگلیسی. از ۱۹۶۲ عکس‌های رنگی ثبت شده از روستاییان رنج کشیده ویتنامی و سربازان مجروح امریکایی که **لری بروز**^{۲۶}، ثبت و لایف آن‌ها را چاپ کرد بی‌شک فریاد اعتراض را علیه امریکا 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، به منصفه ظهور رساند (سانتاگ، ۱۳۹۸: ۳۴).

۲۷. Wally Bill Hedrick (۱۹۲۸-۲۰۰۳) هنرمند امریکایی.

۲۸. Philip Guston (۱۹۱۳-۱۹۸۰) نقاش، تصویرگر، سنگ‌تراش و قلم‌زن امریکایی.

۲۹. Binh Danh (۱۹۷۷) عکاس و هنرمند ویتنامی. او در سال ۱۹۷۹ به همراه والدین خود به ایالات متحده مهاجرت کرد. در آثار بین دان، به روشی ویژه، نگاتیو عکس چهره 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، نمایان‌گر 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. Claes Oldenburg (۱۹۲۹) مجسمه‌ساز و هنرمند هنر عمومی امریکایی. آیکون زنانه ضد جنگ، توسط نمایش‌گر مجسمه‌ای غول‌پیکر از «رژ لبی سوار بر کاترپیلار»^{۳۰} (۱۹۶۹) است. در آن دوران، اولدنبورگ یک فعال سیاسی مخالف جنگ ویتنام بود و همین باعث شد این شیء اغواگری زنانه، به روی چیزی شبیه به تانک نظامی، کنایه‌ای ضد جنگ پیدا کند. ارجاع دو سوپه اثر به هیجان زنانه و تهاجم مردانه، آن را به‌نمادی برای مخالفت با تجاوز نظامی امریکا تبدیل کرد. این اولین مجسمه پاپ برای مکان‌های عمومی و محصول هم‌بستگی هنرمند با جنبش صلح بود.

۳۱. Leon Golub (۱۹۲۲-۲۰۰۴) نقاش امریکایی.

۳۲. Carl Andre (۱۹۳۵) هنرمند مینیمالیست امریکایی.

۳۳. Martha Rosler (۱۹۴۳) هنرمند امریکایی.

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

۳۵. Ali and the Fight against War and Violence

۳۶. Susan Crile (۱۹۴۲) نقاش امریکایی.

۳۷. Max Ginsburg (۱۹۳۱) هنرمند و نقاش فرانسوی.

۳۸. Fernando Botero Angulo (۱۹۳۲) مجسمه‌ساز و نقاش کلمبیایی.

۳۹. Torture Abu Ghraib نام زندانی در ۳۲ کیلومتری غرب بغداد در عراق بود. دریافت از:

تکوین گفت‌مان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب با تأکید بر ... ۸۳

۴۰. Rachel Khedoori (۱۹۶۴) هنرمند استرالیایی با پیشینه یهودی-عراقی. او در چیدمانی با عنوان «پروژه کتاب عراق» (۲۰۰۹) به موضوع جنگ عراق و امریکا پرداخته است.
۴۱. Wafaa bilal (۱۹۶۶) هنرمند عراقی-امریکایی متولد نجف.
۴۲. Frank Shepard Fairey (۱۹۷۰) گرافیسیت، طرح و هنرمند خیابانی امریکایی.
۴۳. Dame Maria Paula Figueiroa Rego (۱۹۳۵) هنرمند نقاش پرتغالی.
۴۴. Eric Ravelo (۱۹۷۸) مجسمه‌ساز و نقاش کوبایی.
۴۵. Ai weiwei (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*، ترجمه کتایون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- استاکستاد، مرلین؛ (۱۳۹۵). *تاریخ هنر*، ترجمه: بهزاد امین سلطانی و آناهیتا مقبلی، تهران: انتشارات فخرآکیا.
- استالابراس، جولیان؛ (۱۳۸۹). *هنر معاصر (پس از جنگ سرد)*، ترجمه بهرنگ پورحسینی، تهران: چشمه.
- برت، تری؛ (۱۳۹۲). *نقد هنر، شناخت هنر معاصر*، ترجمه کامران غبرانی، تهران: نشر نیکا.
- بورگر، پیتر؛ (۱۳۹۴). *نظریه هنر آوانگارد*، ترجمه مجید اخگر، تهران: مینوی خرد.
- چاپلدز، پیتر؛ (۱۳۸۳). *مدرنیسم*، ترجمه رضا رضایی، تهران: ماهی.
- کانور، استیون؛ (۱۳۹۴). *پسامدرنیسم، فرهنگ اندیشه انتقادی؛ از روشنگری تا پسامدرنیته*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز
- سانتاگ، سوزان؛ (۱۳۹۸). *تماشای رنج دیگران*، ترجمه زهرا درویشیان، تهران: نشر چشمه.
- صحاف‌زاده، علیرضا؛ (۱۳۸۹). *هنر هویت و سیاست بازنمایی*، تهران: بیدگل.
- فاضلی، نعمت‌الله و مرتضی قلیچ؛ (۱۳۸۹). *مقدمه کتاب پیتر برک با عنوان تاریخ فرهنگی چیست؟*، تهران: انتشارات پژوهشکده تاریخ اسلام.
- فرکلاف، نورمن؛ (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفت‌مان*، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- لوسی اسمیت، ادوارد؛ (۱۳۸۰). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نشر نظر.
- مریدی، محمدرضا؛ (۱۳۹۸). *هنر اجتماعی: مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران*، تهران: کتاب آبان و دانشگاه هنر.

۸۴ غرب‌شناسی بنیادی، سال دوازدهم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰

لیتین، نوربرت؛ (۱۳۹۱). هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
مهدی‌زاده، سید محمد؛ (۱۳۹۷). نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، تهران: انتشارات همشهری.
میک لنگی، مارگارت؛ (۱۳۹۴). پیشرفت (دانشنامه فلسفه استنفورد ۲۲)، ترجمه مژده ثامتی، تهران: ققنوس.
میه، کاترین؛ (۱۳۹۰). هنر معاصر تاریخ و جغرافیا، ترجمه مهشید نونهایلی، تهران: نشر نظر.

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

Salter, P. (2010) technology and the transformation of performance. Cambridge: Massachusetts institute of technology.