مطالعات کاربردی هنر

ویژه جامعه‌شناسی هنر

جامعه‌شناسی هنر و هنرمند

دانیلا برتاسیو - جرجیو مارچیتی

مقدمه:

این مقاله دو هدف در پیش دارد: اول شرح نظریه‌های تئوریک و روش دست‌یابی متدولوژیک که اساساً کار گروه ما بر آن استوار است، و دوم شرح تحقیقاتی که تا به امروز انجام داده‌ایم. ما سخت معتقدیم تا زمانی که جامعه‌شناسی هدف اصلی باشد هنر می‌تواند موضوع یک تحقیق جامعه‌شناسانه باشد. یعنی نه تنها برای ترسیم و شرح و پیش‌بینی اینکه چگونه جامعه رویدادهای فرهنگی را منعکس می‌کند، بلکه چگونه رویدادهای متفاوت و جدید را به وجود می‌آورد. بنابر این مسئله اصلی دست‌یابی به سطحی از آنالیز است که قادر به پرهیز از شکل‌های خطرناک ساده‌سازی که در آن هنر به عنوان یک متغیر کاملاً وابسته و یا کاملاً مستقل از جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد می‌باشد. ما فکر می‌کنیم به جایی خواهیم رسید که روشی پیش گیریم که در آن هنر را از دیدگاه جامعه‌شناسانه و هنرمندانه یا چیزی که به آن روش هنری ـ اجتماعی نسبت داده‌ایم مورد مطالعه قرار دهیم. بنابر این هدف و سعی ما اجرا و اعمال این روش در تحقیقاتمان بوده و خواهد بود.

تئوری و روش:

«جامعه‌شناسی و هنر یکی نیستند. یکی با هنر و هنرمند سر و کار دارد و دیگری با جامعه‌شناس». ۲۰ سال از زمانی که Pierre Bourdieo این جمله را در مدرسه عالی بین‌الملل هنرهای تجسمی پاریس بیان کرد می‌گذرد. ولی نظر منفی جامعه‌شناسان فرانسوی نسبت به این داوری هم چنان باقی است. کمک جامعه‌شناسان به مطالعه هنر هنوز محدود می‌باشد. همان‌طور که Strassoldo (۱۹۹۸) به آن اشاره کرده فقط ۵۰٪ از آثار جامعه‌شناسی در قالب جامعه‌شناسی هنری رده‌بندی می‌شوند. در ضمن بخش اعظم فعالیت‌های جامعه‌شناسی هنر، فقط جنبه مقدماتی و آشناسازی داشته و یا اگر بخواهیم خوش‌بینانه‌تر به قضیه نگاه کنیم، فقط یک برنامه کلی که به ندرت به اجرا درمی‌آید می‌باشد. طبق نگرش Crane (۱۹۸۷) «دستورالعمل‌های بسیار کمی در خصوص بررسی اجتماعی زیباشناسی و بیانی در آثار هنری وجود دارد.»

مشارکت کم و محدود جامعه‌شناسان در مطالعه هنر را می‌توان به مشکلاتی که در نزدیک شدن تجربی به این مقوله دارند نسبت داد. مثلاً وقتی می‌خواهند شرایط ساختاری و فرهنگی که تماشاگر هنر را تشویق می‌کند توضیح دهند، باید با چندین مسئله تحلیلی ناشی از وضعیت پیچیده متغیرها مقابله کنند. با این حال نمی‌توان میراث باقی مانده از مناقشه کهنه‌ای که مارکسیسم و دیدگاه‌های ساختاری را با دیدگاه‌های فرهنگی، روبه‌روی هم قرار می‌دهد نادیده گرفت. به عقیده ما در حاشیه قرار گرفتن جامعه‌شناسی هنر، بیشتر به علت تعصب و ترس جامعه‌شناسان از وارد کردن دیسیپلین اومانیستی در تجزیه و تحلیل عناصر هنری، روش‌ها، و نقطه نظرهای شخصی می‌باشد. به عبارت دیگر، جامعه‌شناسان به راحتی طبیعت «دوزیستی» (strassoldo) جامعه‌شناسی هنر را قبول نمی‌کنند. و

بنابر فرض قبلی مبنی بر اینکه هدف اصلی آنها مطالعه حقایق عینی است، خود را به چیزهایی مثل سازماندهی، مصرف، و فروش آثار هنری محدود کرده‌اند.

لازم است ابهام ناشی از مفهوم «عینیت» را در این متن خاطر نشان کنیم. به گفته وبر (۱۹۱۹)؛ هیچ دانشی و هیچ‌شناختی کامل نیست چون همیشه از دیدگاه‌های مختلف یا نقطه نظرات خاص سرچشمه می‌گیرد. عینیت فقط به روش‌های تحقیقی مناسب به دست می‌آید. به همین علت، بدیهی است این نظریه که مطالعه کارهای هنری، کمتر از مطالعه هنرمندان و کارهای هنری آنها مسئله ساز می‌باشد زیر سؤال برود. به همین اندازه موضوع جامعه‌شناسان (به دنبال کارهای اولیه ولف ـ wolf ـ (۱۹۸۱)، کسی که علی‌رغم ذکر این نکته که تحقیق و تفحص در پدیده هنری، باید بر اساس آنالیز رابطه درونی میان متغیرهای ساختاری و فرهنگی باشد) اندیشه کلی تأثیر فاکتورهای اقتصادی، اجتماعی، و ایدئولوژیکی را در خلاقیت، هنرمند، و اثر هنری کاهش می‌دهد. همان‌طور که ولف آشکار ساخته، منحصر به فرد بودن اثر هنری و خود هنرمند، از نظر ما راه صحیح مطالعه نیست. در واقع فرض این‌که هنرمندان، عروسک‌های کاملاً سخت کنترل منتقدین، گردانندگان موزه‌ها، فروشندگان، مدیران گالری‌های هنری و غیره هستند و این‌که فقط این «دیگران» هستند که تصمیم می‌گیرند یک اثر واقعاً هنری هست یا نه، معنای فرهنگی را که همیشه به هنر نسبت داده شده است را کم می‌کند.

مطمئناً در هیچ مقطع زمانی، تشخیص مقررات و معیارهایی که عموم مردم بتوانند هنر را شناسایی کرده و آن را از دیگر اشکال معاصر بیانی متمایز کنند مثل امروز سخت نبوده است. راه غلبه بر این مشکل، کاهش تجزیه و تحلیل به ویژه از نقطه نظر جامعه‌شناسی و زیبایی‌شناسی تاریخی نیست. آن‌چه ما پیشنهاد می‌کنیم به کارگیری نگرش در سطح جامعه‌شناسی هنری است. این نگرش جدید تنها محصولی از مجموع دو نگرش قبلی نیست بلکه، مقام و منزلت خاص خود را دارا است: در حقیقت چنان‌که تئوری متظاهرانه (نگورثی Negorehi ۱۹۹۹) نشان می‌دهد، وقتی میزان نگرشی از ترکیب دو میزان نگرش متفاوت شکل می‌گیرد، اولی هم‌زمان با تباه کردن بخشی از خصوصیات روحی، خصوصیات خاص و جدیدی به خود می‌گیرد که در دومی یافت نمی‌شود. با به کارگیری اندیشه‌ها، مدل‌ها، روش‌ها، و تئوری‌های جدید، میزان نگرش جامعه‌شناسی هنری، وسیله‌ای خواهد بود تا محقق، قادر به کنترل ارتباط موجود میان قابلیت جامعه‌شناسی از یک سو و میزان قابلیت هنری ـ تاریخی، انتقادی و حسی از سوی دیگر شود. این امر به محقق امکان می‌دهد، تا از فرصت‌هایی که از میزان‌های نگرشی متفاوتی مهیا می‌شود بهره‌مند شود. شایان توجه است که ایجاد ارتباط جدید بین نظم و ترتیب‌های متفاوت، دقیقاً از طرف همان اشخاصی که هنر را از دیدگاه سنتی مطالعه می‌کنند پیشنهاد می‌شود. به عنوان مثال، تاریخ هنر به تدریج در حال تبدیل شدن به تاریخ اجتماعی هنری است و زیبایی‌شناسی اهمیت گشودن درهای خود به روی دیگر علوم انسانی را دریافته است.

مشکل کنونی طبقه‌بندی فعالیت‌های هنری نسبتاً روشن می‌سازد که چرا جامعه‌شناسان ترجیح می‌دهند با آن جنبه از هنر سر و کار داشته باشند که مشخصه سنت تجربی است میزان مصرف، بازار و نهادهای اجتماعی و همچنین اینکه چرا تعداد جامعه‌شناسانی که جنبه ارتباطی هنر را مورد توجه قرار می‌دهند رو به افزایش است. البته نیت ما کم ارزش کردن مطالعات هنری این اشخاص نیست. هنر مطمئناً شکل ارتباطی دارد. دست آورد محققان ایتالیایی در این راستا از جمله tessaralo (۱۹۹۸) و Sanguanini (۱۹۹۸) درخور توجه است. با این وجود برقراری ارتباط جنبه اصلی

هنر به شمار نمی‌آید. هنرمندان، موضوعاتی را می‌آفرینند که تا حد زیادی می‌تواند عقاید، تصورات و احساسات آنها را منتقل کند. اگر آنها به سادگی می‌خواستند عقاید، تصورات، و احساسات خود را منتقل سازند از زبان معمولی استفاده می‌کردند. این حقیقت که آنها زبان‌های جدیدی ابداع می‌کنند و یا زبان‌های موجود را پیچیده‌تر می‌کنند نشانگر این است که هدف آنها انتقال اطلاعات درباره وضعیت روحی‌شان نیست، بلکه می‌خواهند دانشی حسی ایجاد کنند که معنی آن افزودن ارزشی جدید به تصورات و احساساتشان است. ارزشی که محتوای خالص اطلاعات را تعالی دهد. به این دلیل، پیام هنرمند همیشه جدید، دو پهلو، چند معنایی و غنی کننده میزان درک ما می‌باشد. درست بر عکس همین تجزیه و تحلیل هنر به عنوان وسیله ارتباط، مشکل اهمیت شناخت هنرمند و فعالیت‌های او را ایجاد می‌کند.

تلاش در تعریف اثر هنری، یعنی همان کاری که جامعه‌شناسان وسایل ارتباطی می‌کنند، که چه چیزی در هنر به عنوان ارتباط عمل می‌کند و چگونه عمل می‌کند، مستلزم دانستن این است که چه چیزی هنر است و یا نیست و چگونه آن را از دیگر شکل‌های بیانی متمایز کنیم. به عبارت دیگر، تجزیه و تحلیل عملکرد ارتباطی هنر، در ابتدا اعمال ضابطه‌ای است که به ما امکان دهد تشخیص دهیم اثری هنری است یا نه.

به نظر ما، میزان نگرش اجتماعی ـ هنری باید ما را قادر سازد تا میان مقتضیات سنتی تحقیقات جامعه‌شناسی و ضرورت اعتقاد به نقش هنرمندان در ایجاد و تحقق اثر هنری و ترغیب متغیر فرهنگی توازنی مناسب ایجاد کنیم. پذیرفتن نقش هنرمند یک پیش شرط به حساب می‌آید نه یک مانع بر آنالیز جامعه‌شناسانه. فقط با پذیرش هنرمند است که می‌توان دو متغیر مکمل را تحت کنترل درآورد: تأثیر در پیشرفت فرهنگی و رویکرد هنرمند در ارائه الگوهای پا بر جای فرهنگی. به علاوه در یک اثر هنری، هر دو شکل اجتماعی و تجسم شخصی یافت می‌شود. یک اثر هنری، قبل از هر چیز حاکی از جهان‌بینی شاعرانه هنرمند است و بعد زمینه اجتماعی و فرهنگی او. همان‌طور که پادوانی Padovani (۱۹۹۸) خاطرنشان می‌کند، اگر بپذیرم که این هنرمند است که تصمیم می‌گیرد چه شکل‌هایی از هنرهای تجسمی را انتخاب کند، چگونه آنها را ترکیب کرده، آنها را به هم مرتبط کرده، به آنها شکل داده و در آخر شکل‌های جدید بیافریند، باید این را هم به همان ترتیب بپذیریم که این شکل‌های تجسمی، محصولی است از زندگی اجتماعی وی که قبلاً در یک سلسله مراتب مشخص، طبقه‌بندی شده است.

منظور ما از خود مختاری، استقلال کامل از متن جامعه نیست. بدین وضعیتی که امروز، حتی محافظه‌کارترین مورخان هنری و یا زیبایی‌شناسان از آن دفاع نمی‌کنند. بلکه منظور ما توانایی خاص هنرمند در به وجود آوردن آزادانه هویت خاص فرهنگی خود در محدوده‌ای که دو قطب آن نقش هوشیاری هنرمند نسبت به زمان خود و آینده‌نگری در مورد الگوهای آینده می‌باشد. پارسونز Parsonz (۱۹۶۱) معتقد است، ضروری است که میان هنرمندانی که الگوهای نمادین نوین می‌آفرینند و کسانی که بار مسؤولیت اجرای این الگوها را بر دوش می‌گیرند تفاوت قائل شد. با این حال ما معتقدیم که حتی در حالت دوم اثر هنری نمی‌تواند یک عکس‌العمل محض از ساختار و یا فرهنگ عصر متعلق به هنرمند باشد. برای نمونه، مورد هنرمندان قرون وسطی را در نظر بگیرید.

نقش هنرمندان همیشه مبتکرانه است چون همیشه تجسم ذهنی خود را (از طریق بازسازی آنها با مواد و روش‌هایی متفاوت با آنچه در اصل وجود دارد) تعالی می‌بخشند. در طی این جریان تعالی بخشیدن و شکل دادن است که هنرمندان، قابلیت مواد را کشف می‌کنند و

مورد بهره‌برداری قرار می‌دهند و به این وسیله آزادی بیان خود را می‌پرورانند، و به این طریق، برای تغییر و یا اصلاح تعابیر و برداشت‌ها، شکل‌های بیانی جدید ابداع می‌کنند و بر ساختار اجتماعی ادغام شده با الگوهای فرهنگی تأثیر فراوان می‌گذارند.

تأثیر کارهای فرهنگی هنرمندان را می‌توان در نوآوری‌های نگرشی، در اصلاح تعریف زیبایی و زشتی، و در مقدمه استانداردهای جدید ساختاری و ترکیبی، و در فراوانی رنگ‌ها، و شکل‌ها و صداهای مشخص مشاهده کرد. آن‌طور که سوسور Sassure می‌گوید: در تمام آن چیزهایی که اجتماعی تلقی می‌شوند، همیشه ردپایی از هنرمند دیده می‌شود. بنابر این هنرمندان همیشه به عنوان متخصصین آفرینش و به کارگیری نمادهای بیانی شناخته می‌شوند. آنها تسریع کننده و آشکارکننده سری ارزش‌هایی هستند که از طریق یک سیستم خود مختار از فعالیت‌ها و اطلاعات قابل درک و مشاهده می‌باشند.

جست و جو: پژوهش:

جامعه‌شناسی هنر زمانی از اعتبار علمی بیشتری برخوردار می‌شود که تحقیق تجربی و چهارچوب تئوریکی متمرکز بر روابط میان زمینه‌های مختلف هنر هماهنگ و هم‌تراز شوند. موضع‌گیری ما از نظر متدولوژی با Wackernage (۱۹۹۴) قابل مقایسه است. او بعد از گوشزد کردن این موضوع که هدفش آنقدرها هم پرداختن به تاریخ هنر به عنوان تاریخ سبک و یا تاریخ عقاید نبوده، بلکه تاریخ کل حیات هنری است، خاطر نشان می‌کند هنرمندان را می‌بایست به عنوان گروهی که در یک بافت بسیار گسترده‌تر از سیستم هنری فعالیت می‌کنند در نظر گرفت.

قرار دادن هنرمند در هسته تحقیق، دو خطر برای جامعه‌شناس در بردارد: خطر اول نپرداختن به جامعه‌شناسی هنر بلکه طبق نظر بکر Becker (۱۹۸۴) جامعه‌شناسی حرفه‌های مربوط به کار هنری بوده، و خطر دیگر این‌که وابسته دانستن نیروی کلی بیانی به زندگی یک هنرمند به‌طور اخص مثل شرح سیستم کامل راه‌آهن با توسل به تجربه فقط یک مسافر می‌باشد.

برای پرهیز از این خطر، وقتی در سال‌های ۹۷ ـ ۱۹۹۶ تحقیقاتمان را روی هنرمندان ایتالیایی شروع کردیم Berbsia (۱۹۹۷) تصمیم گرفتیم میانه‌روباشیم، یعنی هنرمندان را به عنوان یک گروه بازیگر در نظر بگیریم که در جست و جوی خشنودی شخصی و دیدپذیری اجتماعی در شبکه‌ای از ارتباطات با دیگر بازیگرانی که آنها هم به نوبه خود در جست و جوی موفقیت‌های شخصی هستند درگیر می‌باشند. اهداف ما در درجه اول کشف و شناسایی خصوصیات اصلی تعیین کننده ویژگی کار هنرمندان و دوم، دانستن اینکه تا چه حد هنرمند ذائقه عمومی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سوم، کشف قوانینی که به موجب آن اجتماع هنرمندان قائده بازی را رعایت کرده و با دیگر بازیگران سیستم وارد مذاکره و داد و ستد می‌شوند، می‌باشد. نمونه‌ای از کار ما مصاحبه با ۲۳۸ هنرمند از طریق نامه‌نگاری، و ارسال پرسش‌نامه درباره تصور و برداشت آنها از هنر، زیبایی و خلاقیت و همچنین جنبه‌های مختلف ارتباط آنها با مؤسسات، بازار، منتقدین و مدیران گالری‌ها بود.

از یک سو، تجزیه و تحلیل این اطلاعات، همان تغییرات هنری سلیقه‌ای که بسیاری از زیبایی‌شناسان و منتقدان به آن پی‌برده بودند را تأیید کرد Calabrese (۱۹۹۳) و Bodei (۱۹۹۵).

۱ ـ بازگشت به سبک تصویری و استفاده‌ای: ۴۵/۴٪ از هنرمندان کاملاً موافق بودند که هنر چیزی را بازسازی می‌کند، در حالی که فقط ۱۸/۱٪ در مجموع با این عقیده مخالفت کردند.

۲ ـ بازگشت به زیبایی کلاسیک: در پاسخ به این سؤال

«کدام شکل هندسی به بهترین وجه بیان‌کننده زیبایی در طبیعت و نقاشی است؟» ۴۰/۳٪ از هنرمندان دایره را انتخاب کردند ۱۲/۲٪ مثلث، ۶/۷٪ چهارضلعی و فقط ۱۰/۵٪ یک شکل کاملاً بی‌نظم را انتخاب کردند. در پاسخ به این سؤال «کدام ویژگی به بهترین وجه زیبایی را نشان می‌دهد؟» ۵۱/۷٪ هارمونی، ۵/۵٪ کمال و بی‌نقصی، ۲۷/۷٪ انسجام دقیق و فقط تعداد کمی از هنرمندان به مواردی غیر از زیبایی کلاسیک اشاره کردند مثل بی‌نظمی و آشفتگی.

۳ ـ افزایش زبان‌ها و تکنیک‌ها: ۳۷/۸٪ هنرمندان فکر می‌کنند استفاده از مواد، تکنیک‌ها و شکل‌ها بیانی جدید، کیفیت کار هنری را بهبود می‌بخشد. ۴۵٪ معتقدند تأثیری بر کیفیّت ندارد و فقط ۱۶/۴٪ فکر می‌کنند تأثیر بدی روی کیفیت کار می‌گذارد.

از سوی دیگر، تجزیه و تحلیل‌ها نشان داد همین تغییرات چگونه عمیقاً در برداشت و درک هنرمند از نقش خود تأثیر می‌گذارد. این عوامل همراه با عوامل دیگر مثل «تو ذوق زدن مردم» با تجربیات غلوآمیز هنری در دهه اخیر، انتقادهای سؤال برانگیزی که سعی در موجه جلوه دادن این تجربیات می‌کرد، باعث شد که هنرمندان در مورد نقش و هویت و ارتباط خویش با دیگر بازیگران دنیای هنر تجدید نظر کنند. نارضایتی کلی هنرمندان را از ایفای نقش و وضعیت کنونی خود را نه تنها می‌توان در جواب به پرسشنامه بلکه در تفسیرها و یادداشت‌ها، در حاشیه این جواب‌ها و در دعوت مداوم آنها از ما برای پذیرفتن نوآوری‌های متفاوت و غیر متعارف به خوبی درک کرد. هنرمندان بر اهمیت فعالیت خود اذعان دارند. اکثریت آنها (۷۷/۳٪) معتقدند که هنرمند در تمایلات زیبایی‌شناسانه و سبک‌ها و روش‌ها پیش قدم می‌باشد. و همچنین ۶۳/۴٪ از آنها بر این باورند که هنر بر روی ذائقه عمومی تأثیر می‌گذارد. بسیاری از هنرمندان بر نقش منحصر به فرد در اجتماع و تفاوت آن با دیگر بازیگران در دنیای هنر تأکید می‌کنند. طبق نظر ۶۳٪ در این پرسشنامه «هنرمند شخص خلاقی است که خلاقیت هنرمندانه او از دیگر شکل‌های خلاقیت متفاوت می‌باشد.» در عین حال هنرمندان عدم خودمختاری و وابستگی به بعضی بازیگران دنیای هنر مثل منتقدین و مدیران گالری‌ها بیان کردند. برای مثال برخی تعابیر آنها از منتقدین چنین بود: دو رو، متکبر، خام دست، ماهی فروش، غیر ضروری، تاجر، و ریاکار.

اگر این حقیقت را بپذیریم که هنرمندان به یک سازمان رسمی و تشریفاتی در سطح ملی تعلق ندارند می‌توانیم به اهمیت این یافته پی‌ببریم که هم‌گرایی مشاهده شده می‌تواند به عنوان یک ایدئولوژی واقعی گروه بزرگی از مردم در نظر گرفته شود. به عنوان نتیجه تصمیم به تجزیه و تحلیل این مسئله گرفتیم که آیا جامعه منتقدین هم مانند جامعه هنرمندان دستخوش تغییرات می‌شود یا نه؟ به عنوان نمونه ۱۸۲ منتقد ایتالیایی در سال‌های ۹۹ ـ ۱۹۹۸ مورد بررسی قرار گرفتند. از بعضی جوانب، منتقدین ایتالیایی مشترکات زیادی دارند. از جمله این‌که ۷۴/۶٪ از آنها دارای تحصیلات دانشگاهی هستند، ۸۶٪ اظهار می‌دارند که روابط خوب یا حتی بسیار خوبی با هنرمندان دارند و فقط ۱۱٪ روابط بد با هنرمندان را گزارش می‌کنند. ۸۱/۸٪ می‌گویند که در صورتی به کار هنرمندی می‌پردازند که کار او مورد قبولشان قرار گرفته باشد. موضع‌گیری که نشان دهنده کاهش آن نوع از انتقاد خشونت‌آمیز و ناخوشایندی است که منتقدان در گذشته در مورد هنرمندان اعمال می‌کردند. ولی از جانب دیگر نتایج نامتجانس‌اند: اعتقادی مبنی بر این‌که منتقد نمی‌تواند تأثیری بر قضاوت مردم درباره اثر هنری داشته باشد، منتقد چه نقشی باید داشته باشد، و یا چرا منتقد چنین نقش مهمی را در جامعه معاصر به عهده گرفته است و غیره. هر دو این جوانب چه متجانس و چه نامتجانس، نشان می‌دهند که چه

تغییراتی در فعالیت منتقدین در دهه گذشته رخ داده و چگونه این تغییرات باعث شده تا منتقدین از روش‌های قبلی خود دست بردارند.

تـجزیه و تـحلیل اطـلاعات بـه دست آمـده، دو واقعیت مهم را آشکار می‌کند. اول سطح پـایین عـزت نفس و خودباوری در میان عده قابل توجهی از منتقدین (تـقریباً ۴۶٪). ایـن پـدیده بـه‌طور مـعکوس بـا سـن منتقدین بستگی دارد (مـنتقدین زیـر ۵۶ سـال سـطح پایین‌تری از عزت نفس را از منتقدین بـالای ۵۶ سـال نشان می‌دهند). و بـه‌طور مستقیم بـه مـیزان تـردید و دودلی آنها در جواب نقشی که باید ایـفا کـنند مـربوط است.

و دوم شکاف موجود میان فعالیت‌های منتقدین و هنرمندان: منتقدین ظاهراً برای نادیده گرفتن سازگاری ذهنی هنرمند به نفع خود پا به میدان گذاشته‌اند. فعالیت منتقدین اخیراً از اهمیت و استقلال خاصی در جـریان تنظیم آثار هنری برخوردار شده است. این استقلال به منتقدین امکان ابراز بن‌مایه‌ها و عقاید خودشان را داده است و خود آنها را نیز به هنرمند تبدیل کرده است. به قول Heinich (۱۹۹۸):

«تغییر یک اثر هنری در دنیای معاصر فقط توضیح و شرح دادن آن نیست، بلکه اجرای آن است مثل یک قطعه موسیقی».

منابع:

Becker H.1982. Art World. Berkeley: University of California Press.

Bertasio D. 1996. Studi di sociologia dell'arte. L'esperienza estetica fra rappresentozione e generazione di artificiale. Milano: Franco Angeli.

Bertasio D. (ed.).1997. Professione artista Un'indagine sociologica sulla creativita in pittura. Bologna: Clueb.

Bertasio D., Marchetti G. (eds.). 2000. Fra ombre e autoritratti. Il critico presenta se stesso. Milano: Franco Angeli.

Bodei R.1995. Le forme del bello. Bologna: il Mulino.

Bourdieu P. 1984. Questions de Sociologie. Paris: Minuit.

Bowler A. 1998. "Teoria e metodo nella sociologia dell'arte". In D. Bertasio (ed.), Immagini sociali dell'arte. Bari: Dedalo.

Calabrese O. 1993. "L'idee du beau dans la culture italienne actuelle." In C. Descamps (ed.), Le beau aujourd'hui. Paris: Edition du Centre Pompidou. Padovani G., 1998, Problemi della ricerca in sociologia, QuattroVenti, Urbino.

Crane D. 1987. The transformation of the avant-garde: the New York art world 1940-1985. Chicago: University of Chicago Press.

Heinich N. 1998. Le triple jeu de l'art contemporain. Paris: Edition de Minuit.

Marchetti G. 1999. "Sulla creativita". Studi Urbinati, 847-884.

Negrotti M. 1999. The Theory of the Artificial. Exeter: Intellect Books.

Padovani G. 1998. Problemi della ricerca in sociologia. Urbino: QuattroVenti.

Parsons T. 1961. "An Outline of the Social System." In Aa.Vv., Theories of Society:

necessary for introduction to the national market. In contrast, only 19.7% believe that this is possible on the basis of artistic talent alone.

5- This data contrasts sharply with the data emerging from the previous survey of Italian artists: in fact, 30% of artists express a negative opinion about critics.

6- "For a critic, interpreting a contemporary work of art is not only explaining it, but also executing it, as it is said of a piece of music".

Foundations of Modern Social Theory. Vol. I. Glencoe: Free Press.

Sanguanini B. 1998- "Le Arti tra opera, performance & informazione. Tendenze fin de siecle di arti visive, spettacolo e patrimonio artistico." In D. Bertasio (ed.), Immagini sociali dell'arte. Bari: Dedalo.

Strassoldo R.. 1998. La forma e la funzione. Udine: Forum.

Tessarolo M. 1998. "La comunicazione artistica e la sociologia dell'arte." In D. Bertasio (ed.), Immagini sociali dell'arte. Bari: Dedalo.

Wackernagel M. 1994. Il mondo degli artisti nel rinascimento fiorentino (Italian translation). Roma: la Nuova Italia Scientifica.

Weber M. 1919. Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf- Berlin: Duncker & Humblot.

Wolff J. 1981. The social Production of Art. London: Macmillan.

but also to sociologists ...".

2- A similar view is expressed by Bowler (1998) when she puts forward the proposal of a sociology of art capable of surmounting the traditional impasse that exists between institutional and interpretive approaches to the study of art.

3- On the specificity of artists' creativity and on the difference between it and other kind of creativity - such as scientistsi creativity - see Marchetti. 1999.

4- As many as 65.5% of the artists believe that the assistance of both critics and gallery managers is