علی‌اصغر قره‌باغی

ویلم دکونینگ، اندی وارهول و مریلین مونرو

هنرهای تجسمی

دگرجایی آفرینشگری و مدیریتِ زیبایی‌شناسی

مدرنیسم قرن بیستم دو اثر هنری پدید آورد که تنها وجه شُبه‌شان نامی است که روی آن‌ها گذاشته شده است. این دو اثر، با تمام اختلاف‌ها و دوگانگی‌ها، مریلین مونرو، بازیگر معروف هالیوود را بازنمایی می‌کنند. یکی را ویلم دکونینگ، هنرمند امریکایی هلندی تبار در ۱۹۵۴ نقاشی کرده است و دیگری را اندی وارهول در ۱۹۶۲. اولی نام مریلین مونرو را دارد و دومی را اندی وارهول. «مریلین مونروی طلایی» نامیده است. اولی رنگ روغن روی بوم است و دومی آمیزه‌یی است از تکنیک سیلک اسکرین، رنگ‌روغن و رنگ‌های پولیمر و ترکیبی. مریلین مونروی دکونینگ به شکلی آشکار با اکسپرسیونیسم و ایماژی که این نقاش از زن در ذهن خود داشت پیوند خورده است و مریلین مونروی وارهول یکی از نخستین تلاش‌های تولید انسان به شیوهٔ کلون و تقسیم سلولی شمرده می‌شود. در نقاشی دکونینگ، چهرهٔ مریلین مونرو شکلی اتفاقی دارد و جزیی از کلیتی است که در ساختار کلی نقاشی و اجزای بدن هم نقش دادر، اما در اثر وارهول فقط از میثاق‌های شناختهٔ چهره‌نگاری و سردیس سازی پیروی شده است. ایماژ شبه فیگوراتیوی که دکونینگ از مریلین مونرو به دست داده نوعی اکشن پینتینگ متمدنانه است و کار وارهول، کاهش دادن این بازیگر به یک نشانه محسوب می‌شود. آن‌چه دکونینگ و وارهول به عنوان مریلین مونرو نقاشی کرده‌اند، به‌جز وجه اشتراکی که نام این بازیگر هالیوود به وجود آورده، هیچ شباهت و ربط و پیوند دیگری باهم ندارند و با آن‌که اختلاف سن‌شان فقط هشت سال است، تفاوت‌شان چنان است که گویی هزاران سال نوری باهم فرق و فاصله دارند و در دو سیارهٔ جدا نقاشی شده‌اند. مریلین مونروی دکونینگ اثری است که به شیوهٔ هنری و نقاشانه آفریده شده و مریلین مونروی وارهول به‌گونه‌یی زیباشناسانه سازمان‌دهی شده است. این دو اثر، تفاوت‌های میان هنر و محصول مدیریت زیبایی‌شناسانه در نیمهٔ دوم قرن بیستم را نمایش می‌دهند و نشانه‌های انکارناپذیر این واقعیت‌اند که مدرنیسم در واپسین روزهای عمر خود می‌کوشید که هنر را از دایرهٔ اندیشگی انسان بیرون براند و مدیریت زیبایی‌شناسی را به جای آن بنشاند. اما هرگز به این که چه‌چیز در آینده‌یی نزدیک جای هر دو را خواهد گرفت فکر نمی‌کرد.

امروز اگر هنوز باقی‌مانده‌های تعلق خاطری نسبت به نقاشی وجود دارد، بیشتر به‌خاطر ارزش مادی آن است و باید این واقعیت تلخ را پذیرفت که تبدیل هنرمند به مدیر زیبایی‌شناختی، یکی از وجوه تمامانده‌های هنر مدرنیستی و هنر پست‌مدرن است. از همین جهت هم هست که امروز کتاب «مدیریت زیبایی‌شناسی» نوشتهٔ دو اقتصادان سرشناس، یعنی برند اشمیت و الکس سیمونسون (۱۹۹۷)، این قدر از دیدگاه هنری و اقتصادی

اهمیت یافته است. این دو معتقدند که در جوامع پستمدرن، رمز و راز موفقیت تجاری ربطی به کارکرد تولیدات یا قابلیت‌های پیام رسانی آن‌ها ندارد و بیشتر مبتنی بر تبلیغات و حرف‌هایی است که پیرامون آن زده می‌شود. امروز، ۱۵ یا ۲۰ سال دیگر، در بحبوحهٔ یک انحطاط ناگزیر و شرایطی که پستمدرن نامیده شده، کسی هنرمند شناخته می‌شود که تولیدات زیبایی‌شناختی‌اش مشتری و بازار داشته باشد. اکثر هنرمندان امروز، خواسته یا ناخواسته، به طراح کالای مصرفی مبدل شده‌اند و انگار قرار است تولیدات تخصصی آن‌ها فقط و فقط شامل و حامل ایده‌های تازه برای بازاریابی باشد. به بیان دیگر، امروز ارزش زیبایی‌شناختی هنر مدیون ارزش مبادلهٔ بالقوه‌یی است که در درون خود دارد.

همین جا اشاره به این نکته هم ضروری است که در فاصلهٔ هشت ساله میان پیدایش مریلین دکونینگ و مریلین وارهول، ارزش مبادلهٔ هنر دستخوش دگرگونی‌های سرسام‌آور شد. در ۱۹۵۷، یعنی سه سال پس از پیدایی مریلین دکونینگ، مه‌یر شاپیرو منتقد سرشناس امریکایی بر آن بود که «اثر هنری موفق، چه نقاشی و چه مجسمه، کالای یکه و بی‌همتایی است که از ارزش مالی بسیار برخوردار است.» شاپیرو اعتقاد داشت که «یکی از خصایصی که هنرهای تجسمی را از هنرهای دیگر متمایز می‌کند و بیش از هنرهای دیگر در معرض خطر فساد و انحطاط قرار می‌دهد، قطعیت آن است.» بی‌تردید می‌توان گفت که امروز، نقاشی گران‌بهاترین دستکار انسان است. اهمیت بی‌حد و حصری که در پایان قرن بیستم به نقاشی به‌عنوان یک شیء ارزنده داده شده و تبلیغاتی که پیرامون آن به‌عمل آمده، از یک طرف به سبب ارزش‌ها و خودآگاهی‌های فرهنگی نهفته در ذات و درونهٔ آن است و از طرف دیگر، به‌سبب توانایی‌هایی است که در افزودن بر خودآگاهی‌های فرهنگی از خود نشان داده است. این اهمیت قائل شدن‌ها، خواه‌ناخواه نقاشی را به دیده‌یی که باید مورد امعان نظر بیشتر قرار گیرد مبدل می‌کند و ارزش‌گذاری‌های حاصله از مهم شمردن‌ها، آن را پیچیده‌تر از آن‌چه بوده و هست جلوه می‌دهد.

در همان محدودهٔ پیدایش مریلین مونروی دکونینگ، یعنی در ۱۹۵۵، اریک فروم هم کتاب «اجتماع معقول» را منتشر کرد و نشان داد که «نیاز به مبادله، شکل یکی از ویژگی‌های انسان مدرن را به‌خود گرفته است. این نیاز مبادله، آن‌طور که آدام اسمیت اعتقاد داشت، خصیصهٔ ذاتی و موروثی انسان نبود، بلکه یکی از عوارض بیگانگی و تجردی بود که بخشی از هویت اجتماعی انسان مدرن شمرده می‌شود. فروم بر این واقعیت نیز انگشت گذاشت که در جوامع سرمایه‌داری، معیار اصلی توصیف هر چیز، از سیگار و ساعت گرفته تا انسان، قیمت آن است و آثار هنری هم از این قاعدهٔ کلی مستثنا نیستند. از همین زمان بود که رفته‌رفته قیمت مدیران، مربیان، بسکتبالیست‌ها و فوتبالیست‌ها را هم با دلار معین کردند. این‌جا بود که معلوم شد قیمت یک تابلوی نقاشی ون‌گوگ، ده‌ها برابر قیمت بهترین فوتبالیست و مربی است و با پول یکی از «آفتاب‌گردان»های او می‌توان یک تیم فوتبال را خرید. معنای تصریحی و تلویحی این واقعیت آن بود که ارزش تابلوی نقاشی بیش از قیمت انسان است. در اخبار رادیو و تلویزیون و تیتر درشت روزنامه‌ها، بیشتر به زیان مالی ناشی از سیل و توفان و زلزله اشاره می‌شد تا به درد و مصیبت انسان‌ها. به همین سیاق، هنگام بحث از حراج‌های ساتبی و کریستی، بیشتر به قیمت‌های نجومی تابلوها استناد می‌شد تا محتوای حسی و عاطفی آن‌ها. یکی از نتایج این ارزش‌گذاری‌های مادی آن بود که بیش از هرزمان دیگر در تاریخ هنر، تابلوی نقاشی به‌سرقت رفت. آمار جهانی منتشر شده در سال ۲۰۰۱، شمار تابلوهای سرقت شده را اندکی بیش از ۱۰۰۰۰ اعلام کرده است. ناگفته پیداست که انگیزهٔ این سرقت‌ها ارزش مادی آثار هنری بوده است نه ارزش هنری و فرهنگی آن‌ها؛ ارزش و اهمیت زیبایی‌شناختی هم که جای خود دارد. سارقان آثار هنری، هنرشناس نیستند که ارزش هنری این آثار را درک کنند و آن‌قدر هم کشته و مرده هنر نیستند که به‌محض دیدن آن از خود بی‌خود شوند و دست به سرقت بزنند؛ انگیزهٔ آن‌ها بهایی است که از سوی دلالان و مال‌خرها روی اثر هنری گذاشته می‌شد.

به‌هرحال، تفاوت میان روشی که دکونینگ مریلین مونرو را نقاشی کرده و روش پرزرق‌وبرقی که وارهول او را به تصویر کشیده، نماد تفاوت میان نقاشی، به‌عنوان تجسم ارزش هنری و نقاشی به‌عنوان تجسم ارزش مبادله آن است. مریلین مونروی دکونینگ، مانند دیگر زن‌هایی که نقاشی می‌کرد از نقاشی‌های انتزاعی او سربرآورد و در هردو، شخصیت فرم یکسان بود. به بیان دیگر نقاشی دکونینگ نوعی بازگشت به نقاشی انتزاعی شمرده می‌شد، اما به‌گونه‌یی که با انتزاعی که آن روزها به علت استمرار، سنتی شده بود اندک تفاوتی داشته باشد. در مقابل، نقاشی وارهول و سلسله مریلین مونروهایی که باعنوان «نیم‌دوجین مریلین»، «مریلین فیروزه‌یی» و «مریلین طلایی» ساخت نوعی تولید انبوه بود، تفاوتی با قوطی سوپ و کوکاکولا نداشت و ثمرهٔ تلاش او برای کاستن از ارج و منزلت هنر و درافکندن آن به دنیای مادیات و کاسبکاری بود. حتی اگر در این تفاوت از دیدگاه تکنیک نقاشی هم نگاه کنیم، می‌بینیم که دکونینگ، مریلین خود را به شیوه‌یی نقاشانه و با دست نقاشی کرده است، اما کار وارهول بهره‌جویی شلخته‌وار از عکس مریلین مونرو است. این‌ها همه عوارض دگرگونی‌هایی بود که در دو دههٔ ۱۹۵۰ و ۶۰ در هنر امریکا رخ داد؛ اکسپرسیونیسم انتزاعی که هنری ذهنی، هستی‌شناسانه و تاحدی درون‌گرایانه بود، جای خود را به پاپ آرت که ریشه‌یی عینی داشت سپرد. به بیان دیگر مدیریت زیبایی‌شناسی، جای آفرینش هنر را گرفت.

پرداختن به زن در هنرهای تجسمی حدیث کهنه‌یی است که نه از دکونینگ آغاز می‌شود و نه به او پایان می‌گیرد. در آن روزها کشیدن تابلوهایی با مضمون «زن» مد شده بود، جکسون پولاک زن را در هیئت «گرگ ماده» نقاشی می‌کرد، مارک روتکو از او توتم می‌ساخت و آدلف گاتلیب، زن را دستاویز تصویرسازی‌های خود کرده بود، اما نقاشانی که دکونینگ از آن‌ها تأثیر بیشتری گرفت، یکی ژان دوبوفه مضمون‌ها و ایماژهای تحریف شده را فراهم می‌آورد و سوتین، شیوهٔ نقاشی و رنگ‌گذاری را معین می‌کرد. دکونینگ به سیاق نقاشی‌های سوتین، همان بلایی را سر زن‌های خود می‌آورد که پیشتر سوتین بر سر لاشهٔ مرغ و خروس و گاو شقه شده آورده بود. خود سوتین هم لاشهٔ گاو را به تأسی از رامبراند نقاشی کرده بود و این‌ها همه نشانه‌های انکارناپذیر مفهوم بینامتنیت در نقاشی و هنرهای تجسمی است. اما وارهول در همان راهی گام گذاشت که پیشتر مارسل دوشان با حاضر آماده‌های خود آن را کوفته و هموار کرده بود. حاضرآماده‌هایی که وارهول انتخاب می‌کرد، به ظاهر محض محدود می‌ماند ولی انتزاعی‌تر از حاضرآماده‌هایی بود که دوشان آن‌ها را سرهم‌بندی می‌کرد و جماعتی را

منتر خود کرده بود. وارهول از ظاهر انسان‌های سرشناسی همچون مائو، الویس پریسلی و مریلین مونرو به‌عنوان عناصر انتزاعی بهره می‌گرفت. این‌ها در واقع مضمون‌هایی بودند که به سبب تجلیل‌های سیاسی، اجتماعی، مادی و اقتصادی، شکلی انتزاعی پیدا کرده بودند وارهول انسانی را تصویر می‌کرد که در پس‌پشت ظاهر مجرد و تجملی او خبری از هویت انسانی نبود. وارهول حتی خودش را هم چیزی به‌جز یک «ظاهر» ارزیابی نمی‌کرد؛ این ظاهر عاری از هرگونه محتوای حسی و عاطفی بود. او یک «شبه‌خویشتن» بود همان‌گونه که مدیر زیبایی‌شناسی یک «شبه هنرمند» است. «شبه خویشتن» یک واسطه و میانجی است که زیرعنوان «خویشتن»، نقش یک «شخص» را ایفا می‌کند. همان‌گونه که یک شخص می‌تواند نقش‌های گوناگون ایفا کند و حتی به‌طور ذهنی خود را به جای آن که نقش‌اش را ایفا کرده است بگذارد، «شبه هنرمند» هم نقش هنرمندی را بازی می‌کند که ایفای نقش او را به‌عهده گرفته است؛ «شبه هنرمند» ناگزیر است که اندیشه و احساسات اصلی خود را نادیده بگیرد و اندیشه و احساسات دیگران را از آن خود بینگارد. وارهول از یک طرف به شکلی عمدی خویشتن اصلی خود را نابود کرده بود و از طرف دیگر، به بهانهٔ مدیریت زیبایی‌شناسی، منکر خویشتن و هویت اصلیِ مضمون‌هایی بود که نقاشی می‌کرد. از موضع و منظر او، از یک طرف کالا ارج و منزلتی همسان انسان داشت و از طرف دیگر، انسان را به‌شکل کالا درمی‌آورد.

پرسشی که این‌جا مطرح می‌شود آن است که آیا در نقاشی دکونینگ هیچ ارزش هنری وجود داشت که آن را در نقاشی تصنعی وارهول از دست‌رفته بینگاریم؟ بی‌تردید یکی از پاسخ‌ها در پیوند با کیفیتی است که هنر اصیل می‌تواند از نظر حسی و عاطفی پدید آورد. اثر هنری پیامی است از سوی نادیده‌ها و ناخودآگاه؛ برآمده از ژرفا و پس‌پشتِ احساسی است که دقت‌های خودآگاهانه به آن راه ندارد. اثرهنری، غوص کردن به ژرفای نادیدنی و نامرئی روح و بازگشتن با مشتی پر از مرواریدهای احساس را میسر می‌کند. آدورنو معتقد بود که: «اثر هنری از دیدگاه روان‌شناختی، محتوای خودآگاهی را سرکوب نمی‌کند بلکه سبب می‌شود که نوعی خودآگاهی برانگیزد از طریق اکسپرشن و تجربیات فراموش شده هستی بگیرد، بی‌آن که تلاشی برای خردورزانه نمایاندن آن‌ها به‌عمل آمده باشد. این موفقیت، مبنا و اساس ارزش هنری است و به همین اعتبار، تمام ابزارهای درون‌مایه‌یی و سبک‌گرایانه‌یی که برای رسیدن به این هدف مورد استفاده قرار می‌گیرد دارای ارزش هنری است. اکسپرشن هنری برای «شبه خویشتن» اهمیتی قائل نیست و آن‌چه اهمیت دارد «خویشتن اصیل» است. تنها ارزش نقاشی دکونینگ آن است که به‌هرحال نقاشی و آن‌هم از نوع اکسپرسیونیستی است.

مریلین مونروی دکونینگ مبتنی بر بیان احساس و در عین حال بینش متناقض او در پیوند با «زن» است. به‌بیان دیگر، همه‌چیز در سیطرهٔ احساس اکسپرسیونیستی است. اصولاً سلسله نقاشی‌هایی که دکونینگ با عنوان «زن» در نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۵۰ نقاشی کرد و مریلین مونرو هم یکی از آن‌هاست، نیمی در پیوند با ایماژ ذهنی خود او از زن‌هایی بود که در محله‌های بدنام آمستردام و بعد هم نیویورک دیده بود و نیمی دیگر در ارتباط با ایماژی بود که آمریکایی‌ها از زن در ذهن داشتند؛ یعنی همان زنی که در تبلیغ سیگار Camel از آن بهره‌جویی می‌شد. زن‌های تابلوهای دکونینگ همه نوعی رشته‌روی زن‌های ولگردی بودند که کریشنر نقاشی می‌کرد و اسلاف آن‌ها به زنان جادوگر سده‌های میانی می‌رسید. دکونینگ هیچ تلاشی برای خردگرایانه نمایاندن و لاپوشانی دوسودایی‌های موجود در نقاشی خود به خرج نمی‌داد و فقط زن‌های بداندامی را ردیف کرده بود که تخیلی بیمارگونه و بی‌بندوبار می‌تواند به آن‌ها شکل و هستی بدهد. دکونینگ به این هم که کارش شباهتی به بازنمایی سنتیِ زن نداشت اعتنایی نمی‌کرد. تابلوهایی که از زن کشید شکل نوعی سری‌دوزی و رج زدن را دارد و برخی از آن‌ها را هم نیمه‌کاره رها کرده است. دکونینگ با این سلسله نقاشی‌ها ایماژی بیش‌وکم استاندارد شده و مبتذل از زن به دست

می‌دهد، اما ارزش اجتماعی کارش در این است که پایه‌های ستونی را که ایماژ مریلین مونرو و امثال او بر آن استوار شده بود فرو می‌ریزد و تمامی دستگاه ستاره‌سازی امریکا را مورد حمله قرار می‌دهد.

پرداختن‌های اکسپرسیونیستی و شبه خام‌دستانه دکونینگ و تصویرهای ترکیب‌بندی شدهٔ وارهول، هردوبرآمده از نگرشی هیچ‌انگارانه نسبت به یک ایماژ معروف به شمار می‌آیند. هر دو تصویری که دکونینگ و وارهول از مریلین مونرو به دست داده‌اند، بیش و کم وهمی است. کار دکونینگ محصول نگرش و پارانویای روان‌پاره نسبت به زن است و کار وارهول، اثری است ساختگی و سرهم‌بندی شده؛ احساسی هم که برمی‌انگیزد آشکارا ساختگی و قلابی است، به هیچ رگ و عصبی چنگ نمی‌اندازد و توان برگذشتن از پوستهٔ رویی را ندارد. چشم و بینی و دهانی که دکونینگ تصویر کرده در راستای نگرشی پریمیتیو نسبت به زن است و شکل ته‌مانده‌های فرمی آشنا را دارد. در مقابل، غلو وارهول تصنع و ساختگی بودن را در اجزای چهرهٔ مریلین مونرو نشان می‌دهد. اگرچه عناصر چهره همه در جای خود قرار دارند و خللی در شباهت پدید نمی‌آورند، اما پیداست که به‌شکلی اغراق‌آمیز تحریف شده‌اند. این ابتذال در نمایش بزک‌دوزک مریلین مونرو و افراط در زردنمایی مو و سرخی لب و سیاهی ابرو، هرچند که به شمایل‌نگاری مبتذل شباهت می‌یابد، اما آن‌قدر هست که نمونه‌هایی از سازه‌های کلیشه‌یی در یک تمامیت مقرر و از پیش مقدر شده را به‌نمایش بگذارد. این کار دقیقاً با تولیدات مبتنی بر مدیریت زیبایی‌شناسی مطابقت دارد. نقاشی دکونینگ در برابر ظواهر تولیدات اجتماعی قدعلم می‌کند و کار وارهول نه‌تنها چهره‌یی طبیعی را به‌چهره‌یی ساختگی مبدل می‌کند، بلکه نقیضهٔ یک چهرهٔ شناخته را نیز به‌گونه‌یی بازاریسند به‌دست می‌دهد. مریلین مونرویی که وارهول تولید کرده، بیگانه با هر ابهام و ایهام، افزون بر بی‌روح کردن این بازیگر، فاصلهٔ تماشاگر با او را هم هرچه بیشتر و ناپیمودنی‌تر می‌کند. مراد از ابهام و ایهام کیفیتی است که اثر هنری را زیبا و برانگیزندهٔ فکر و اندیشه جلوه می‌دهد؛ کیفیتی است که اثر هنری را زیبا و برانگیزندهٔ فکر و اندیشه جلوه می‌دهد؛ کیفیتی از آن‌گونه که در لبخند مونالیزا دیده می‌شود.

و سخن آخر این که تعینات مدرنیستی که نقاشی دکونینگ و تولیدات اندی وارهول بخش و برشی از آن را نمایندگی می‌کند، صلاحیت و مشروعیت و اعتبار پرداختن به «زن» را نداشت. این دو نقاش می‌توانستند و حق مسلم آن‌ها بود که هرطور که بخواهند نقاشی کنند، اما نحوهٔ پرداختن‌شان به مضمون «زن» آن‌هم در آستانهٔ ظهور فمینیسم، یک اشتباه محض بود. آن‌دو به کاری فراتر از توان و بضاعت خود دست زدند، نشان دادند که کوفتن این خرمن، کار بزِ نقاشی آن‌ها نیست و به قول حضرت حافظ، رهرویی می‌طلبد «جهان سوزی، نه خامی بی‌غمی». دکونینگ با رنگ‌های تند و تابناک و ترکیب‌بندی فشرده فضایی پدید می‌آورد که در آن نه‌تنها زن، که هیچ تنابندیی نمی‌توانست ادعای هویت کند. او از زن برای نمایش سرخوردگی‌ها، تضادها و کشاکش‌های درونی خود بهره می‌گرفت و آن‌جا هم که می‌خواست چیزی بگوید، بوم نقاشی‌اش گنجایش پراکنده‌گویی‌ها و بیان احساس و تجربیات او را نداشت. این نقاش اکسپرسیونیست وقتی که دکان خود را در شرف تخته‌شدن یافت، خودش پیش‌دستی کرد و گفت: من از اول هم به کشیدن نقاشی خوب علاقه‌یی نداشتم» دکونینگ با اشاره به یک دور تسبیح نقاشی‌هایی که با مضمون «زن» کشید، گفت: من شکست خوردم، اما این شکست، من را ناراحت نکرد. احساس کردم که نوعی موفقیت است و آن‌قدر بود که تجربیاتی به‌دست آوردم، ارزنده‌ترین تجربه‌یی که دکونینگ به‌دست آورد آن بود که فهمید باید گریبان نقاشی خود را از دست «زن»هایش برهاند و تا افتضاح تازه‌یی بار نیاورده این شکل نقاشی را کنار بگذارد. شاید این حرف با آن‌چه پیشتر در ارزش مریلین مونرو‌ی دکونینگ بیان کردم معارض بنماید اما باید توجه داشت که آن نقاشی در پیوند با یک زن خاص بود نه «زن» به مفهوم عام و تازه ارزش‌ها هم در حوزهٔ اجتماعیات و ادبیات نقاشی بر یک سلسله تعابیر و معاذیر حسی استوار است نه ارزش‌های قایم به ذات یک پردهٔ تجسمی خاص. تولیدات وارهول باعنوان مریلین مونرو هم اصلاً معلوم نیست که در مدح و منقبت این بازیگر است یا در مذمت او و فقط به یک سلسله زیبایی‌های سطحی آن هم از آن‌گونه که اندی وارهول و دارودسته‌اش مشتری آن بودند محدود می‌ماند. اصولاً با چندین شرط و بیعت می‌توان گفت که کار وارهول بیشتر به طنزی مبتذل شباهت داشت تا به یک زن با شخصیتی خاص. اصولاً تمام کارهای وارهول زندگی نصفه نیمه و دولت مستعجل داشت. مثل ایزوتوپ رادیواکتیو، تشعشعات آن دههٔ ۱۹۶۰ و بخشی از دههٔ ۷۰ را آلوده کرد، دل همه را به‌هم زد و دست آخر هم مرد و به اباطیل پیوست. امروز در مریلین مونروی دکونینگ و وارهول بیشتر از دیدگاه جامعه‌شناسی نگریسته می‌شود تا از موضع و منظر هنر. □

منابع:

- dorno, T.W. "Aesthetic Theory", Routledge, London, 1984
- Danto , Arthur c. "The Transfiguration of the Commonplace", Harvard University Press, 1981
- Fromm, Erich. "The Sane Society", Fawcett New York, 1965
- Kuspit, Donald. "Redeeming Art", Allworth Press, New York 2000
- Rosenberg, Harold. "Art and Other Serious Matters", University of Chicago Press 1985
- Rosenberg, Harold. "De-Aestheticization, the De-Definition of Art", collier Book, New York, 1973
- Shapiro, Meyer. "Remed Abstract Painting", 1957
- Schmitt, Bernd and Alex Simonson. "Marketing Aesthetics", Free Press New York , 1997