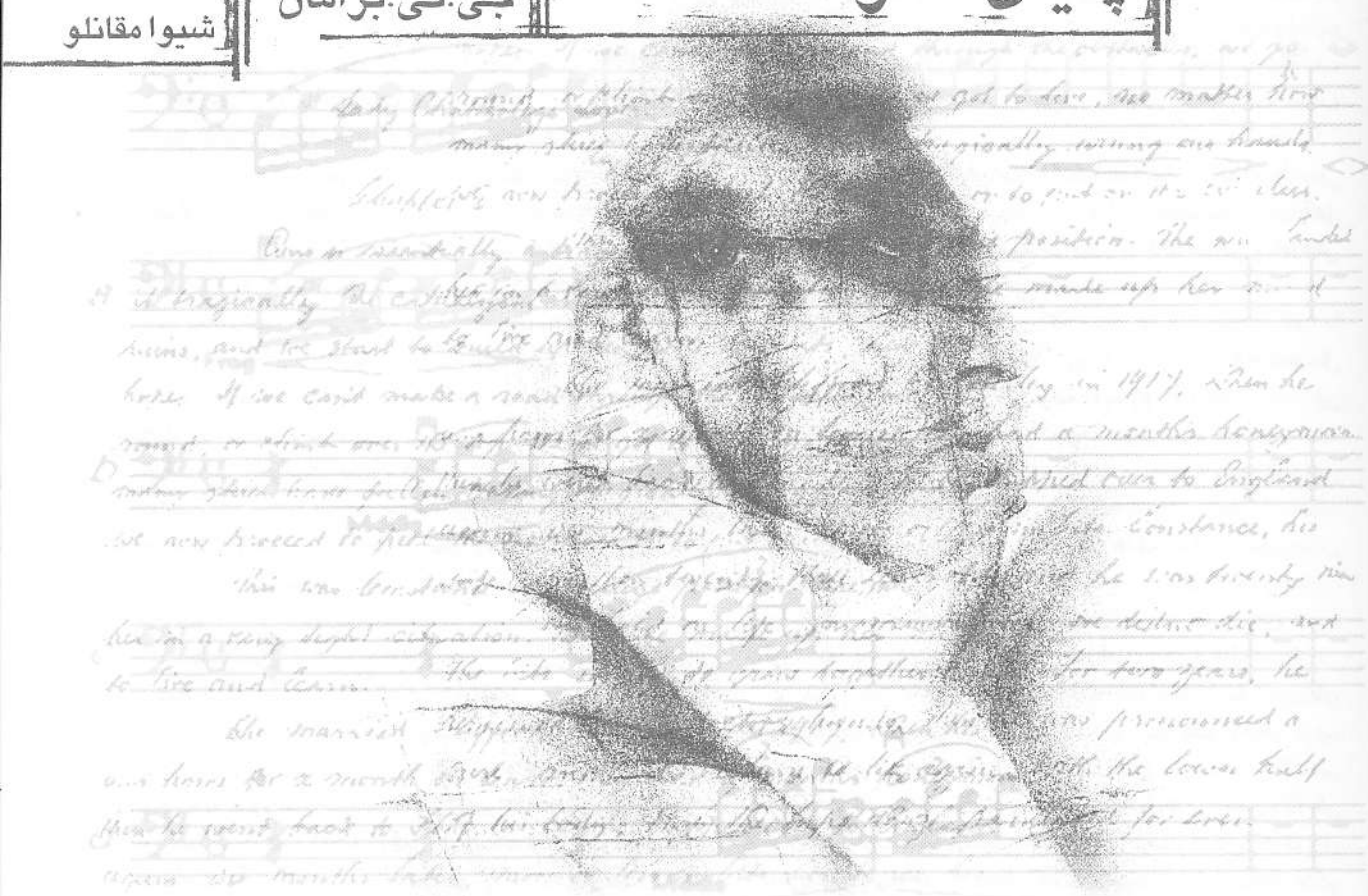
# پایان هنر

## جی.کی.برامان

شیوا مقانلو



در رمان رازآمیز من درهای شبح (۱۹۸۸)، **باری آشتون** یکی از شخصیت‌های اصلی و دلالی هنری است که مانند **هگل** باور دارد هنر به پایان خود رسیده و دیگر هیچ آینده‌ای ندارد. هگل در فلسفه هنر زیبا خود نوشت: «هنر در محتمل‌ترین حالت خود چیزی متعلق به گذشته است» آشتون با توجه به مسائل مورد علاقه‌اش از هنرهای بصری ویژه یعنی نقاشی و مجسمه‌سازی سخن می‌گوید، با این همه نظریهٔ او سایر هنرها را نیز دربرمی‌گیرد.

«شبحی جهان را تسخیر کرده است، شبح پایان هنر» شاید وسوسه شویم این جمله را بر زبان آوریم، دو توجیه هم برای این گفته داریم. اول این که احساسی قوی ـ درست یا غلط ـ به ما می‌گوید که هنرمندان مدت‌ها است در تولید آثاری که جوهرهٔ هنری واقعی دارند شکست خورده‌اند و جامعهٔ هنری سال‌ها است در وضعیتی یکنواخت و ملال‌آور از خستگی و سردرگمی هنری به سر می‌برد، وضعیتی که تنها می‌شود با ظرافت در پس فریب‌های احساسات‌گرایی‌ای نظیر «اره کردن یک گاو» و یا «آجر فرش کردن کف‌های چوبی گالری‌ها و موزه‌های پراعتبار»، پنهانش کرد. توصیف اریک هابس‌بام از «مرگ آوانگارد» در تاریخ قرن بیستمش، از چنین احساسی حکایت می‌کند: «دستاوردهایی که نقاشی و مجسمه‌سازی بعد از جنگ به آن‌ها رسیدند در مقام مقایسه، کم‌تر و بی‌ارزش‌تر از دستاوردهای اسلافشان در میانهٔ دو جنگ بود و با مقایسهٔ هنر پاریسی دههٔ ۵۰ با دههٔ ۲۰ این موضوع به خوبی روشن می‌شود که هنرمندان دههٔ ۵۰ از سر ناامیدی، ابرازاتی جهت تشخص بخشیدن به آثارشان از خود نشان می‌داده‌اند.» (عصر نهایت‌ها، ص۵۱۷) مسألهٔ دوم این است که نسبت به فلسفهٔ هنر، نگاهی (متأثر از نظرات هگل و مارکس) وجود دارد مبنی بر این که هر چیزی در جهان نه تنها در معرض تغییر، بلکه تابع این قانون است که در نقطه‌ای از مسیر تاریخ شکل بگیرد و در نقطه‌ای دیگر نابود شود. مطابق این تفکر، هنر همیشه وجود نداشته و همیشه هم نمی‌شود که با ما باشد و نه تنها وابسته به سیر تغییراتی ذاتی و درونی است که امروزه به عنوان بخشی از هنر قبولشان کرده‌ایم،

بلکه در پاره‌ای موارد تمام فرصت‌های خوداحیایی‌اش را از دست داده و از آن پس هم به واسطهٔ تکرار سترون خویشتن به نابودی محکوم گشته است.

هنر چیزی نیست که بتواند بدون هیچ‌گونه تأثیرگذاری مهمی بر دیگر چیزها به خودی خود وجود داشته باشد. هنر بُعد مهمی از زندگی انسان را باز می‌نمایاند، بعدی که اهمیتی معادل اخلاق، علم و مذهب دارد و انگار برای تحصیل کردگان هم‌عصر ما، فرض پایان هنر، معادل فرهنگی «فرض مرگ خدا» قرار گرفته است.

این مسأله که آیا هنر وظیفهٔ خود را به انجام رسانیده یا خیر، هیچ‌گاه به طور جدی مورد توجه قرار نگرفته است. در حقیقت وضعیت فعلی هنر چنان است که شاید نگاهی دقیق‌تر به این پرسش ضروری به نظر برسد. معمولاً بر این نکته، که هنر همیشه با چیزهایی نو همراه بوده و بنابراین همیشه راه‌های جدید و خلاقه‌ای برای تجدید حیات خود خواهد یافت، تأکید می‌شود که متأسفانه واکنشی سهل‌انگارانه نسبت به مشکلاتی است که هنرمندان در این برههٔ تاریخ با آن روبه‌رو هستند (برای مثال، راهیابی ویدیو، لیزر یا کامپیوتر به عرصهٔ تولید هنری، نمی‌تواند آن چنان که اغلب طرفداران پست‌مدرنیسم فکر می‌کنند «شکل جدید هنری» به شمار آید. مفاهیم و اشکالی که از طریق این رسانه‌های جدید به وجود می‌آیند، علی‌رغم اندکی تغییر و تأکید بر تنوع، از همان عوامل ساختاری که هنرمندان مدرنیست قبلاً استفاده کرده بودند، کمک می‌گیرند. این حالت شبیه ریختن شراب کهنه در بطری‌های نو است، تا آن جا که حتا حسن‌نیت و پندارهای مطلوب پست‌مدرنیسم هم، به نظر مشکوک می‌رسند).

مطابق نظری دیگر، فرضیه پایان هنر ـ اگر آن را یک فرضیه بدانیم ـ کاملاً اشتباه است، حتا اگر گروهی از متفکران و صاحب‌نظران مطرح عرصهٔ هنری معتقد باشند که هنر وظیفه‌اش را به انجام رسانیده، اما فرآورده‌ها و تولیدات عملی، نقدها و بررسی‌ها و کلکسیون آثار هنری، هیچ‌گاه به اندازهٔ امروز سودآور و جهان‌گستر نبوده‌اند. پس پایان هنر به این معنا نیست که مردم علاقه‌شان را نسبت به نقاشی، مجسمه‌سازی یا هر نوع فرآوردهٔ دیگر هنری از دست داده‌اند؛ مسأله این است که نفس جملهٔ «هنر به پایان رسیده است» چه معنایی دارد و وقتی گروهی ادعا می‌کنند که دیگر آینده‌ای واقعی برای هنر مقدور نیست، چه منظوری در سر دارند.

شمار اندکی معتقدند که هنر دیگر در مقام سرگرم‌سازی، تزیینات یا جهت بیان احساسات و سایر کارکردهای عملی استفاده‌ای ندارد، گر چه مردم همیشه به بناها و ساختمان‌های مطلوب احتیاج داشته‌اند و ایرادی ندارد اگر این بناها ـ بیش‌تر از امروز ـ مطابق اصول زیبایی‌شناسی طراحی شوند. شاید حتا مدت‌ها پس از این که هنر به تاریخ پیوسته باشد، مردم هم‌چنان از پارک‌های زیبا، بناهای یادبود و کارتون‌های خوش‌ساخت استقبال کنند، علاوه بر این تصاویر نقاشی یا پیکره‌های حجاری شده همواره تسکینی برای شهروندان مسن و افرادی، که دچار لطمات روحی شده‌اند، خواهد بود.

با این همه حتا چنین کاربردهای شایسته‌ای نیز از جانب عاشقان واقعی هنر مبتذل پنداشته می‌شود. این استفاده‌ها ظاهراً بی‌شباهت به استفاده از موسیقی موتزارت در گاوداری‌ها برای تحریک گاوها به شیردهی بیش‌تر یا استفاده از موسیقی کلاسیک برای ممانعت از پرسه‌زنی نوجوان‌ها در اماکن عمومی نیست. هنر در موکدترین مفهوم خود، ارزشی بیش از مصارف سرگرمی، تزیینی یا احساسی دارد. اکثر متفکرانی که هنر را موضوع کندوکاوهای خود قرار داده‌اند، متفق‌القول‌اند که «هنرهای زیبا تا زمانی که آزاد نباشند، به معنای واقعی کلمه هنر نخواهند بود، آزاد از هر هدف خارجی و غیرهنری» (هگل، فلسفهٔ هنر زیبا). هنر تنها در مفهوم«هنر به عنوان هنر» است که جوهره و اهمیت واقعی خود را آشکار می‌کند و در هنر خالص و غیر مصلحت‌اندیشانه است که «ملت‌ها، غنی‌ترین شهود و آرای خود را به ودیعه می‌سپارند»(همان).

اصولاً اما هنر به عنوان هنر چیست؟ ناب‌ترین و پرتوان‌ترین تجلی خود؟ در پاسخی کلاسیک، معنای هنر فرآوری موضوعاتی برای تعمق زیباشناختی است، که به آن وسیله هر چیز را به خاطر خودش و با «رغبتی بی‌رغبتانه» در تعمقی زیباشناختی فهم می‌کنیم.

البته این گفته، ارائه راهکاری کوتاه برای وضعیتی پیچیده است اما می‌توان با نظر به پیشرفت‌های اساسی‌یی که طی ششصد تا هفتصد سال گذشته در هنر غربی صورت گرفته، موضوع را روشن‌تر کرد. این پیشرفت‌ها شرحی توأمان را از ایدهٔ هنر به عنوان هنر و ایدهٔ هنر به مثابه موضوعی که به انجام وظیفه می‌پردازد به دست می‌دهند. حقایق این دوره از تاریخ، مسیری را مشخص می‌سازند که حرکت هنر را به سمت هدفی روشن و بامعنا ثبت کرده است و این هدف، همان به پایان رسیدن هنر است ـ هم در معنای مقصد و انتها و هم در معنای مرگ و نیستی ـ که معادل تحقق یافتن درونی‌ترین نیت آن یا نهایتاً تبدیل شدن هنر به آن چه که در اصل بوده، به نظر می‌رسد. اما این مسیر کدام است؟

هنر اروپایی در قرون وسطا اساساً قصد خدمت به کلیسا و آموزه‌های آن را داشت؛ و شاید هم مانند فلسفه، نه خودمختار؛ بلکه الاهیاتی فرعی یا «خدمتگزار الهیات» بود. یکی از وظایف اصلی هنر، به تصویر کشیدن قدیسین و وقایع کتاب مقدس به منظور تزکیهٔ باورهای ایمانی و پالایش روح بود. تا مدت‌ها این بازنمایی تصویری، به ترسیم اشکال خشک و دو بعدی که در جلو پس‌زمینه‌های تخت ایستاده و اغلب هم از طلای خالص یا طلاکوب بودند، گرایش داشت که در مقایسه با نقاشی اروپایی در قرون بعدی، این تخیلات ابتدایی و حتا ناشیانه به نظر می‌رسیدند و نهایتاً اهمیت اساسی آن‌ها نه در هنرمندانگی‌شان، که در محتوای معنوی و «پیام» آن‌ها بود.

با رسیدن به اواخر قرون وسطا، فضاهای سه بعدی که از چشم‌اندازهای واقعی منشأ می‌گرفت، جانشین پس‌زمینه‌های مسطح شدند. همچنان که قدیسین خشک و هم‌شکل پیشین، واقعی‌تر و دارای شخصیت می‌شدند، هنرمندان نیز ـ مجذوب جزئیات «این جهانی» پیکره‌های فیزیکی‌شان ـ به کشف و بسط محیط فیزیکی شخصیت‌ها هم مشغول می‌گشتند. مریم و کودک دیگر تنها موضوعات مرکز توجه نبودند بلکه شخصیت‌های مقدس در کنار چشم‌اندازهای وسیع دشت‌ها، رودخانه‌ها و کوهستان‌های رفیع تصویر می‌شدند. «مسیح که در آمانوا شام می‌خورد» دیگر صرفاً پیامبری «آن جهانی» نبود بلکه در اطراف او، غذاها، ظروف و دیگر اشیای دنیوی نیز نشان داده می‌شدند. چشم‌اندازها و موضوعات فیزیکی به سرعت اهمیتی بیش از اشکال معنوی موجود در

آن چشم‌اندازها یافتند و درخت‌ها و میزهایی که ماهرانه تزیین شده بودند، فضایی بیش از فرشتگان و قدیسین را اشغال کردند. در قرن هفدهم، نقاشی از چشم‌اندازهای طبیعت و طبیعت بی‌جان به ژانری مستقل و تثبیت شده در جهان هنری تبدیل گشته و علاقه به تصویر کردن شایستهٔ واقعیت فیزیکی، جانشین معنویت پرهیزگارانه‌ای شده بود که خصوصیت هنر قرون وسطا به شمار می‌رفت، شکوفایی نقاشی در ترسیم طبیعت بی‌جان در سال‌های انتهایی قرون وسطا بخشی از فرآیند گسترده‌تر دنیوی شدن بود که با رنسانس آغاز شد و به استقبال مدرنیسم انجامید.

این فرآیند بر دو چیز از درک هنری دلالت می‌کند، اول این که هنرمندان طی فرآیند دگردیسی مناظر از مکانی صرف برای نمایش حضور آدمی برجسته به چشم‌اندازی که فی‌نفسه دارای اعتبار بود، اهمیت فهم و درک زیبایی‌شناختی را در مخاطب پرورش دادند و ثابت کردند که چشم‌انداز به عنوان مکانی صرف، کاربردی منفعت‌طلبانه یا ارزشی ابزاری دارد و به عنوان موضوع تعمق زیبایی‌شناسی فی‌نفسه ارزشمند است. توجه به اشیاء و فهم آن‌ها به صرف وجود خودشان محور زیبایی‌شناسی قرار گرفت و هنرمندان با وقف مشتاقانهٔ خود به ترسیم چشم‌اندازها و با استقبال از سوژه‌های محسوس، به طرزی قانع‌کننده، اثبات کردند که واقعیت فیزیکی نه تنها مهم بلکه زیبا است و به این ترتیب با تبدیل آثارشان به واسطه‌ای برای درک زیبایی‌شناسی، هنر را از خدمتگزاری به دیگر موضوعات آزاد کردند تا هنر تنها به خاطر هنر موجود باشد و به این ترتیب با رواج موج گستردهٔ بی‌توجهی در خدمت به کلیسا و آموزه‌هایش، هنرمندان خودمختاری هنر را پی‌ریزی (یا اگر سال‌های آغازین قرون وسطا را به حساب آوریم، بازسازی) کردند.

البته نقش فرعی یا ابزاری هنر، کاملاً از میان نرفته بود، کلیسا هنوز نیاز به تزیین داشت؛ تصویر شاهزادگان، اسقف‌ها و ملاکان ثروتمند برای نسل‌های آینده ترسیم می‌شد و بازدیدکنندگان اشرافی کاخ‌ها، از دیدن صحنه‌های پیکار یا تصاویر جشن‌های پرشکوه، به هیجان می‌آمدند و البته همهٔ این‌ها، با آن چه که شاید بشود هنر خالص نامیدش، همراه بودند. چون هنرمندان شروع به امرار معاش از این راه کرده بودند اغلب می‌بایست آثاری با مصادیق غیرهنری نیز خلق می‌کردند اما حتا در این گونه موارد هم موفق به تعقیب خواسته‌های معقول‌ترشان می‌شدند. بسیاری از تصاویر یا عکس‌های قدیسین کوچک‌تر از آن بود که دستاویز جستجوی زیبایی‌شناسانهٔ مطلوب هنرمند باشد، این هنر نبود که به حامیانش خدمات می‌کرد، بلکه حامیان هنر به شکل ظریفی در خدمتش بودند. هنری این چنین ناب، به شوری بی‌امان تبدیل گشت و خود را به عنوان شالودهٔ اصلی زندگی انسان آن‌چنان، که امروزه قبولش کرده‌ایم، تثبیت نمود.

تمرکز بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و فیزیکی جهان، نخستین گام اساسی در پیشرفت‌های هنری بود که به موقعیت امروز منجر شد. هنرمندان به سرعت قلمرو زیبایی شناختی را گسترش دادند و به پالایش هنر نقاشی پرداختند. برای بیش‌تر استادان هنرهای دستی، نقاشی صرفاً در حد تصویر کردن و کشف جهان و سوژه‌هایش باقی نماند، بلکه اینان اصولاً بر خود نقاشی متمرکز شدند و حتا بیش از نقاشی از «موضوعات»، به «نقاشی» موضوعات پرداختند، یعنی از «چیستی» به «چگونگی» رسیدند. البته از بسیاری جهات، تصویر کردن سوژه‌های دنیوی پابه‌پای لذت خلق بافت‌ها و اشکال مسحورکننده‌اش پیش می‌رفت، مثلاً وقتی Ruisdael پوست تنهٔ درختان یا سطح برکه‌های پر از گیاه را نقاشی می‌کرد، به هر دو هدف دست می‌یافت: نمایش مناظر تأثیرگذار و ترس‌آور هم‌راه خلق سطوح و بافت‌هایی که به خودی خود کلکسیونرها را به خریدشان تشویق می‌کنند، یا وقتی رامبراند و شاگردانش چهرهٔ انسان‌ها را نقاشی می‌کردند، سطوح بی‌نهایت متغیر تابلوهاشان هر دو وجه را داشت: ترجمان وضعیت بشری هم‌راه با نمایش بافت‌هایی کوبنده. دست آخر می‌شود ادعا کرد که «نقاشی هنر» به طرزی گسترده بر کشف خود متمرکز شد و هنر به هدف آن تبدیل گشت.

در نظر **ویلم کالف** و دیگر استادان، قطعی بود که دیگر نه خود سوژه، بلکه شیوهٔ خلاقانهٔ ارائه آن اهمیت دارد و از جهاتی، سوژه برای نقاش‌ها امری فرعی به حساب می‌آمد.

چندین نسل باید می‌گذشت تا «سوژه» کاملاً از روی بوم نقاشان ناپدید شود. گرچه این فرض که جوهرهٔ هنر نمایش واقعیت است (در انطباق با نظریهٔ محاکات فلسفهٔ یونان کلاسیک)، باعث رواج نوعی کج‌فهمی شد که اگر چه از جانب مردمی که ندرتاً توجه خاصی به هنر داشتند، امر طبیعی بود، اما برای بیش‌تر هنرمندان پسارنسانس نیز بدیهی به نظر می‌رسید که کارشان به جای تولید تصاویر بازتابی جهان، بر دیگر چیزها متمرکز باشد. حتا نقاشانی که معمولاً تحت عنوان «واقع‌گرا» دسته‌بندی می‌شوند، مثل همر، اغلب منظرهٔ دریایی را می‌کشیدند که آب، ماسه و آسمان آن‌جا بهانه‌ای برای نقاشی سایه‌ها و سطوحی بود که گذشته از آن چه که نشانگرش بودند، فی‌نفسه در خود به کمال می‌رسیدند.

در اوایل قرن بیستم، گسستی اساسی در هنر روی داد. نقاشان انتزاعی نظیر **کاندینسکی** و **مالویچ** (همراه تئوریسن‌هایی چون **کلایوبل**) نقاشی را به شکل خطوط، سایه‌ها، رنگ‌ها و بافت‌ها قانون‌مند کرده و توجهی به تصاویر یا داستانی که شاید نقاشی انتقال می‌داد، نشان ندادند. نقاشان کوبیستی چون **براک** و **پیکاسو** هم این امر را با افزودن قطعات بریده شده از اجسام واقعی به نقاشی‌هایشان و با ترکیب دوبارهٔ شیء تجزیه شده به شکل شی‌ای، که نمی‌توانست در واقعیت امکان وجود داشت باشد، به اثبات رسانیدند، اشیایی که بیش‌تر به ملزومات ترکیب‌بندی نقاش کوبیست روی کرباس تبدیل شده بودند. روش کوبیسم به نحوی تحریک‌کننده، این حقیقت را عریان می‌ساخت که موضوعات واقعی جهان فقط موادی خام در دستان هنرمندی هستند که صرفاً هدف زیبایی‌شناختی خود را دنبال می‌کند. تمامی هنرهای مدرن به روشنی نشان دادند که هنر مدرن در خدمت چیزی نیست و پیش از همه به خلق مصنوعات خودآگاهانه و براساس ملزومات خویش و در مرحلهٔ بعد به ترسیم جنبه‌های خاصی از جهان که وارد نقاشی می‌شود، می‌پردازد.

از همه چیز، هم‌زمان به نفع هنر کمک گرفته شده بود (همان‌طور که امروزه هم شاهدیم) و تقلیل تمامی هنرها منحصراً به تعاقب زیبایی‌شناسی، آشکارا نوع غلط‌اندازی از تقلیل‌گرایی بود. (البته در بررسی ملاحظات **ویتگنشتاین** در باب مفاهیم و تعاریف «تشابه خانوادگی» شاید تأکید بر این نکته مهم باشد که هیچ نیازی نیست تا

نوشت:

ریزش باران، ضد هنر است،
همهمهٔ جمعیت،
پرواز یک پروانه،
حرکت میکروب‌ها.

و نیز معتقد بود: اگر انسان می‌توانست جهان را، جهان عینی پیرامونش را (از نظریه‌های ریاضی گرفته تا مسائل فیزیکی) به همان شیوه‌ای که هنر را تجربه می‌کند، تجربه کند، دیگر نیازی به هنر و عناصر غیرفرآورده‌ای نبود. حرکت از هنر به «نگرش هنری» حرکتی منطقی است: اگر کارکرد ذاتی هر شاخه از هنر، فرآوری و ترکیب‌بندی چیزهایی نظیر خطوط، رنگ‌ها و بافت‌ها است، دلیلی ندارد که نتوانیم در موضوعات روزمره‌ای نظیر چوب‌های سقف کاهدانی‌ها یا صفحات پیاده‌رو که لایه‌هایی از رنگ، ادرار و کولا رویش ریخته شده، و اشکالی پیچیده و ظریف به وجود آورده، تعمق کنیم.

همهٔ این‌ها، سوژه‌هایی ممکن برای تعمق زیبایی‌شناسانه و در حقیقت شاخصی از وضعیت کنونی هستند که دیگر هیچ ارتباط مستقیمی بین کارکرد هنری که موضوعات هنری را فرآوری می‌کند و آن غنای افکار و اندیشه‌هایی که بیننده می‌تواند در آن رها شود، وجود ندارد. تعمق و تفکر در مورد یک منبع آب زنگ زده یا صفحه گردان کامپیوتر می‌تواند با همان شدت و عمق بررسی یک مجسمهٔ کلاسیک انجام شود و همان‌قدر در مورد این سوژه‌ها می‌توان نوشت که در مورد آثار هنری که با نیت قبلی خلق شده‌اند. همان‌گونه که ماکونیاس تأکید دارد: «فهم و «نگرش» است که ارزش دارد و نه خصوصیات ذاتی سوژه».

پس هنر به پایان خود رسیده است، نه به خاطر برچیده شدنش از زندگی روزمره، بلکه با حل شدن درون هر چیز عادی دیگری در همین زندگی. هنر امروزی اساساً تفاوتی با دیگر چیزها ندارد مگر با آثاری که به نحوی آگاهانه‌تر از دیگر موضوعات زیبایی‌شناسانه و با تأکید بیش‌تر بر جنبه‌هایی مانند تعادل و ترکیب‌بندی خلق شده باشند. (حتا این دیدگاه‌ها هم لزوماً دیگر درست نیست، هنرمندان قرن بیستم اغلب و عامدانه از احتمال و اتفاق در تولید آوانگاردترین آثارشان سود جسته‌اند). هنر امروزه آمادگی کامل خدمت به اهداف غیرهنری و بیرونی را هم دارد که البته ایرادی هم نیست، چه این کار دیگر فاقد آن وجه افسانه‌ای است که در زمان تقلای هنر در راه رهایی از مضامین فرعی وجود داشت. هنر در این نقطه از تاریخ دیگر نه ترسیم سوژه‌ها بلکه روش مشاهدهٔ چیزها است که در مفهومی کانتی: «اصل استعلایی فاهمه» نام می‌گیرد.

اگر وجود «نگرش هنری» نسبت به جهان، فرض پایان غایی هنر را مطرح کند، به مهم‌ترین منظور خود رسیده است. بی‌شک این فرض پایان هنر، زمینه‌ای ناامیدکننده نیست. توانایی و تجربهٔ فهم و تعمق زیباشناسانهٔ جهان ـ که سزاوار است یکی از اهداف درک والای هگل از هنر باشد ـ عملی خارق‌العاده به حساب نمی‌آید و اهمیتی معادل اهمیت اخلاق، علم یا مذهب دارد. تعمق در زیبایی‌شناسی، متضمن نوعی والایش یا گونه‌ای استعلا است. برای مثال بینندگان نقاشی‌های طبیعت بی‌جان قرن هفدهم هلند، در مقابل تصاویر اطعمه و اشربه دهانشان به آب نمی‌افتد بلکه بیش‌تر نگرش هنرمندانهٔ این موضوعات را در قالب کنتراست‌های رنگی، بافت‌ها و ترکیب‌بندی‌های متوازن می‌ستایند. بنابراین هنرمند، بیننده‌اش را از یک مصرف‌کننده به یک ذهن تبدیل می‌کند؛ یک پرتره یا تندیس برهنه نیز به همین صورت، نه هرزه‌نگاری بلکه فرصتی برای اعتلای احساسات بدوی در مسیر تعمقی مستقل‌تر به حساب می‌آید (بنابراین احساسات و جنسیت را تخریب یا انکار هم می‌کند). فرهنگی که «نگرش هنری را اعتلا می‌بخشد، تجربیات غنی‌تر از جهان دارد تا فرهنگی که هیچ نمی‌داند و صرفاً «واکنش غریزی»، تحلیلی یا سودجویانه دارد. می‌توان از یک درخت، یا از زمینی که بولدو رها درختانش را ریشه‌کن کرده‌اند و ناظران هم در خفقان و بی‌ملاحظگی، منافع و آرامش‌شان را دنبال می‌کنند، بسیار بیش از تمام خرت و پرت‌های هنری اطراف مطلب آموخت چرا که «در نگرش هنری، جهان تداوم می‌یابد».

حالا که هنر به هدفش رسیده است می‌تواند آگاهانه متضمن آن کارکردهایی باشد که وقتی هنوز در تقلای یافتن خود بود، به نظر نامطلوب می‌رسیدند.

هنر حالا آمادگی کامل خدمت به اهداف غیرهنری و بیرونی را هم دارد که البته ایرادی هم نیست. این عمل دیگر فاقد آن وجههٔ افسانه‌ای است که در زمان تقلای هنر در راه رهایی از مضامین فرعی وجود داشت. البته می‌توان هنوز به خلق شیوه‌های خالص زیبایی‌شناختی ادامه داد اما این کار دیگر آن کمال گذشته را ندارد. با این همه کاربردهای نوین مهم و محتمل هنر را در همین محدودهٔ سودآور کردن مفاهیم هنری نیز می‌توان مشاهده کرد؛ چه در زمینه خلاقیت چه در زمینه بسط و نشر آگاهی و بصیرت. می‌توانیم هنر سیاسی یا آثار فمینیستی را مثال بزنیم که ساختارها و تلقی‌های بازدارنده و سرکوبگر اجتماعی را به نحوی مؤثر بر ملا کردند و همین جا بپذیریم که یک تصویر خوب بیش از هزار کلمه ارزش دارد.

گرچه اغلب با این جمله کلیشه‌ای، به این نوع از هنر ایراد گرفته‌اند که: «هنر نیست، تبلیغات است!» اما در شرایطی که هنر ـ هنر ناب ـ مأموریتش را با موفقیت انجام دهد، این اعتراض هم بی‌معنی خواهد بود. درست است که تابلو سوم ماه مه گویا یا طراحی‌های ضدجنگ کته کل ویتس ـ به مفهوم واقعی هنر خالص ـ هنری، نیستند. اما این مسأله چه چیزی را ثابت می‌کند؟ کارکرد هنر در آشکار کردن قدرت‌های درونی و آزادسازی خود از تمام مقاصد بیرونی انجام گشته و منافع این آزادسازی هم به ما رسیده است. روزگاری پافشاری بر گفتهٔ هگل و دیگرانی که معتقد بودند «هنر زیبا تا زمانی که آزاد نباشد، به معنای واقعی کلمه هنر نخواهد بود» اهمیت داشت. هنر باید قدرت زیبایی‌شناختی خود را عمیقاً گسترش می‌داد و با رسیدن به نهایتی زیبایی‌شناختی، موضعش را کاملاً شفاف می‌کرد. فقط یک انسان ناآگاه ممکن است این را که ارزش کار رمبراند بیش از دستمزدی بود که به او پرداخت می‌شد، درک نکند یا زیبایی‌شناسی چشم‌گیر آثار کاندینسکی و تلاش‌های او در راه کشف دنیای جدیدی از ترکیب‌بندی خطوط، رنگ‌ها و سایه‌های خالص را، کاری بیهوده تلقی کند. ارواح خلاق متوقف نمی‌شوند و آینده هم تکرار سادهٔ آنچه یک بار قبلاً اتفاق افتاده، نیست. بعد از آنچه که در طول این قرن بر سیاره و هنر ما رفته است، باید به اشکال جدید خلاقیت و روشنگری رو آورد. شاید بتوان گفت «از این پس خلاقیت روح انسان ماورای قلمرو هنر قرار خواهد گرفت» ◆