نقد هنر

در عصر ارزش‌های نامتناسب

به مناسبت سی امین سالگرد آرت فوروم

Art Criticism in the Age of Incommensurate Values

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام
تلمس کرو

هرگز کاملاً به درک تاریخی هنر متأخر نائل نخواهیم شد مگر آن که نقش مطبوعات هنری را هم در نظر بگیریم. مجله‌ها و نشریات تخصصی تنها ابزار انتقال نظرات و نقدها در مورد آثار جدید نبوده‌اند، بلکه نقشِ دادن اطلاعات در مورد هنرمندان به همکاران و رقبایشان را هم داشته‌اند. در مفهوم عصر روشنگری، می‌توان گفت کار مطبوعاتی دنیای هنر ایجاد و حفظ یک جامعه با علائق و رویکردهای شناختی مشترک بوده است.

میزان دشواری این کار در طول زمان فرق می‌کند و در سال‌های اخیر این کار بسیار دشوارتر و مبهم‌تر شده است. نوشتن برای نشان‌دادن نقطه عطفی نمادین در تاریخ آرت فوروم (Artforum) خود تأییدی بر این امر است. از آن جا که این کار مستلزم رجوع به شماره‌های گذشته‌ی این مجله، به‌ویژه سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ است، به سختی می‌توان دست از خواندن کشید و به کار نوشتن پرداخت. هر یک از شماره‌های این دوره به لحاظ اطلاعات و عمق مطالب در سطحی قرار دارند که کتاب‌های نقدی که به تازگی درباره‌ی هنر نوشته شده‌اند، در برابر آن‌ها ناچیز جلوه می‌کند. این کیفیت بالا وقتی بیش‌تر بر انسان

تأثیر می گذارد که بدانیم همکاران این مجله چه حضور و چه سرعتی در کارشان داشته‌اند. امّا این نکته فقط از دیدگاه امروزی ما می تواند تعجب‌آور باشد که مقالات ماهانه تا حد زیادی جای خود را به مقالاتی دشوار در فصل نامه های آکادمیک و جُنگ های کتاب مانند مطبوعات پژوهشی داده‌اند. اکنون چارچوب زمانی یافتنِ ایده تا انتشار مقاله را باید به جای هفته، سال درنظر گرفت و نوشته ها معمولاً حدسیات پس از چاپ مقاله، بررسی دقیق بنیان های نظری و پیش‌بینی تواءم با نگرانی نقد و نظر دیگران را هم در بردارند.

به دلیل بروز تغییرات بنیادی در اقتصاد هنر، کلِ اقتصاد نوشتن دربارهٔ هنر نیز دچار تغییر شده است

نوشتن مطلبی این گونه و مقایسه‌ی این مجله با نشریات دیگر، خطر افتادن به دام نوستالژی و دلتنگی برای قدیم و واردشدن زندگی‌نامه‌ی شخصی و خاطرات را به مطلب دارد. بنیان گذاران نشریه‌ی **اکتبر (October)** هنگامی که در ۱۹۷۶ از جاه‌طلبی های خود می گفتند، در برابر این اتهام نیز به دفاع از خود پرداختند. آن ها اعلام کردند که «ما قصد نداریم در حس‌وحال رقت‌انگیزی سهیم باشیم که هم همه چیز را اصیل و موجه جلوه می دهد و هم با نظمی یک‌نواخت و تکراری باعث صدور احکامی می شود با این مضمون که اوضاع به‌خوبی سال های ۱۹۶۷، ۱۹۵۷، یا ۱۹۱۷ نیست.»[۱] بااین حال، تأیید وجود آن حس‌وحال رقت‌انگیز به معنای سهیم شدن در آن است، و اگر اوضاع نشریات هنری به همان خوبیِ سال ۱۹۶۷ بود، دیگر انتشار **اکتبر** چندان فایده و توجیهی نداشت. البته این تاریخ، یعنی سال ۱۹۶۷، پیش از هر تاریخ دیگر به ذهن همه می آمد، چون سالی بود که به‌عنوان نمونه‌ای افسانه‌ای، فقط در یک شماره‌ی **آرت‌فورم** مقاله هایی گرد هم آمده بود چون «هنر و عینیت» مایکل فرايد، «یادداشت هایی درباره‌ی مجسمه‌سازی» رابرت موریس که نقطه‌ی مقابل یا پاسخی بود به مقاله‌یِ اول و «چند بند درباره‌ی هنر مفهومی» سُل لوویت که تلاشی بود برای فراتررفتن از این تضاد و عدم‌توافق بنیادین. دیگر شماره های این مجله نیز دست‌کمی از این شمّاره نداشتند و در این میان، نامه های خوانندگان هم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. احتمالاً امروزه گوشه‌وکنایه‌ی پرطمطراق رابرت اسمیتسون به فراید بیش از همه جالب‌توجه است امّا نوشته‌ی او درواقع فقط قطره‌ای بود از سیل نظرات موافق و مخالفی که میان خوانندگان مجله به راه افتاد. حتی دبیران مجله هم وارد این بازی شدند و در صفحات نامه ها می شد صدای آن ها را هم شنید. امّا در میان این جنگ‌افروزی کلامی، احتمالاً جالب‌ترین حمله به مجله چند سطری است که در ۱۹۶۷ از دانلد جاد چاپ شد: «آقایان، قطعه‌ای که در صفحه‌ی ۳۸ شماره‌ی تابستانتان به چاپ رسیده، غلط است و هیچ ارزشی ندارد.»[۲] نتیجه‌ی منطقی این نامه‌ی اعتراض‌آمیز این بود که قطعه‌ی موردنظر اگر به شکلی درست به چاپ رسیده بود، برای خود **چیزی** می شد و می توانست حاکی از این باشد که اطلاعات بصری یک مجله‌ی هنری می تواند از عنصری تزئینی فراتر رود و با معیار دقت و شناخت منطبق شود و بر اطلاعات خوانندگان بیفزاید. نسخه‌ی بدل قطعه‌ی مذکور طبیعتاً نمی توانست جای خود آن قطعه را بگیرد، امّا به هرحال برای پیش‌برد بحث جانشَین مناسبی بود.

این که امروزه **آرت‌فورم** نمی تواند آن مجله‌ای باشد که می توان شماره های صحافی‌شده و قدیمی آن را در کتابخانه ها یافت، به این دلیل است که دیگر هیچ مجله‌ای نمی تواند این‌طور باشد. به دلیل بروز تغییرات بنیادی در اقتصاد هنر، کلِ اقتصاد نوشتن درباره‌ی هنر نیز دچار تغییر شده است. جامعه‌ای اساساً محلی که عامل پیونددهنده‌ی اعضای آن علائق و اهدافی معرفتی بود، دیگر قادر نیست خود را به اقتصاد نوظهور خدمات جهانی در بخش اشیاً لوکس برساند که نام هنر را از آن خود می داند. احساس دخیل‌بودن در جست‌وجو برایِ هدفی عام و مشترک، آن‌طور که در ستون نامه های **آرت‌فورم** می توان شاهدش بود، همیشه تا اندازه‌ای خیالی و به شکلی تأثیرگذار دست‌نیافتنی به نظر می رسید، و این عنصر خیالی و وهمی همیشه نمی تواند از آزمون واقعیت سربلند بیرون بیاید. در آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰، تعریف جامعه منحصر شد به یک اپوزیسیون سیاسیِ چپ که در قالب گروه هایی چون

«ائتلاف هنری کارگران» و «میتینگ هنرمندان برای تحول فرهنگی» خود را به رخ می‌کشید. در این زمان، مجله‌ی **آرت‌فورم** زیرنظر و مدیریت جان کاپلنز و مکس کوزلوف شجاعانه تلاش کرد، در عین وفادارماندن به خطمشیِ هسته‌ای خود، از این گرایش زمانه نیز پیروی کند؛ امّا در چنبر نابرابری و اختلاف همان نیروهایی گرفتار شد که باعث شده بودند هنرمندان در برابر نهادهای دنیای هنر به این مانورهای تدافعی روی آورند. لحظه‌ی حساس در میان سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶ به دست هیلتون کریمر پیروز، که با صداهای انتقادی غیر از صدای خودش میانه‌ی خوبی نداشت، در **نیویورک تایمز** شکل گرفت و کاپلَنز از مقام دبیری عزل شد. با رفتن او، آخرین حلقه‌ی پیوند مجله با ریشه‌های کالیفرنیایی‌اش و با روزهای آغازینش که هدف همه مهیاساختن فضایی مناسب برای تحقق هنر پیشرفته در آمریکا بود، از هم گسست.

هرگز کاملاً به درک تاریخی هنر متأخر نائل نخواهیم شد مگر آن‌که نقش مطبوعات هنری را هم در نظر بگیریم. مجله‌ها و نشریات تخصصی تنها ابزار انتقال نظرات و نقدها در مورد آثار جدید نبوده‌اند، بلکه نقشِ دادن اطلاعات در مورد هنرمندان به همکاران و رقبایشان را هم داشته‌اند

البته به زودی جانشین‌هایی پیدا شد تا نوشته‌هایی را به چاپ بسپارند که کریمر و متحدانش دوست داشتند در جامعه سرکوب شود. از میانه‌ی فضای پر از خصومت سیاسی، نشریه‌ی **فاکس** (Fox) از راه رسید و غوغا به راه انداخت. **آرت لنگوئج** (Art-Language) نیز به عنوان جانشین انگلیسی **آرت‌فورم** (و با نقشی پیچیده در ظهور و سقوط آن) منتشر شد. نشریه‌ی **اکتبر** با سرمایه‌گذاری بیش‌تر و وضعیتی باثبات‌تر در زمره‌ی انتشارات دانشگاهی درآمد تا در درازمدت به نتایج مهم برسد و نشان دهد که دلیل به بن‌بست رسیدن **آرت‌فورم** قدیم این بود که نوشتار جدی در مورد هنر تنها در صورتی می‌تواند به کار خود ادامه دهد که نیروی کمکی کافی داشته باشد. پاریس هم که مدتی در زمینه‌ی تجربه‌ی هنر در مقام دوم قرار داشت، در زمینه‌ی نظریه‌پردازی، و ادغام نشانه‌شناسی و روان‌کاوی و شکاکیت ساختارشکنانه که زیر نام پساساختارگرایی طبقه‌بندی شدند، به نجات این نشریات آمد.

کاهش بسیار تیراژ تنها چیزی نبود که این نشریات را از الگوی موجود مجله‌ی هنری جدا و دور کرد. اقتصاد ایجاب می‌کرد امساک در عناصر بصری در راءس امور چاپ و نشر مجله قرار گیرد. دبیران **اکتبر** سنت‌شکنی سنجیده و حساب‌شده‌ای را سرلوحه‌ی کار خود قرار دادند و به شیوه‌ای شبیه کوئکرها[۳] اعلام کردند که ظاهر نشریه‌شان «ساده خواهد بود و تصاویر فقط در صورتی که به روشنی و وضوح متن کمک کنند، در آن گنجانده خواهند شد» تا این کار تأکیدی باشد بر «اولویت متن و آزادی بیان برای نویسنده».[۴] به پیروی از الگوهای بسیار قدیمی صنایع بدیع، تصویر به عنوان عنصری زینتی و ذاتاً «اسراف‌کارانه و گزافه» معرفی شد و یک سبک گرافیکی ساده و زاهدانه به عنوان نشانه‌ی بیرونی جدیت و سختی متناسب با شرایط تاریخی زمان پیشنهاد شد. این کیفیت از آن‌جا بیش‌تر متناسب می‌نمود که در این نشریه، نویسندگانی نظریه‌پردازی می‌کردند که بیش‌تر به کلمه گرایش داشتند تا تصویر.

اکنون چارچوب زمانی یافتن ایده تا انتشار مقاله را باید به جای هفته، سال درنظر گرفت و نوشته‌ها معمولاً حدسیات پس از چاپ مقاله، بررسی دقیق بنیان‌های نظری و پیش‌بینی تواءم با نگرانی نقد و نظر دیگران را هم در بردارند

در سطحی جنجالی‌تر، امساک بصری درواقع سند محکومیت مجلات هنری متعارف بود که در تجارت فاسد اشیاً هنری شرکت داشتند و دشمن غیرقابل بخشایش «استقلال روشنفکران» بودند. به‌عنوان کسی که با افتخار در **اکتبر** کار کرده است، می‌توانم بگویم که سادگی و توازن در طراحی این مجله به همراه تصاویر تک‌رنگ آن می‌تواند

به شکلی تحسین برانگیز تأثیر گذار باشد. امّا آن چه در این رویکرد از دست می رود، فرصت برابر عمل کردن متن و بازتولید بصری است. زمانی که ارزش های غیرشناختی تبلیغات و نمایش بر تصمیمات دبیران تأثیر دارد، این برابری به‌واقع می تواند باعث تجاوز به آزادی نوشتن باشد. امّا قدرت و تأثیر بهترین نقد هنری در درک درونی این نکته است که امر بصری در مواجهه با عمل نوشتن قرار می گیرد.

نوشتار جدی در مورد هنر پس از گریز از شر اولویت های سرکوب گرانه‌ی تجارت، خود را در معرض خطر قدرت خارجی دیگری می یابد: قدرت دانشگاهیان میان ادبی. در این جا، منظورم از «قدرت» نه امری انتزاعی به شیوه‌ی فوکو، بلکه رقابت بر سرِ پاداش های عینی و نسبتاً اندک است. در مطالعات هنرهای بصری در دانشگاه های آمریکا، افراد به نسبت انگشت شماری دخیل اند؛ امّا در رشته های ترکیبی مطالعات ادبی جمعیت قابل توجهی از دانشجویان و استادان درگیر و شریک اند. افزایش زیاده‌ازحد دارندگان مدرک دکترا نیز به نوبه‌ی خود باعث افزایش مداوم انتشار مطالب می شود. در برابر این مسائل مرتبط، از درس های ساده شده‌ای از نظریات فرانسوی ها راه حلی شسته‌رفته استخراج شده است: تا زمانی که چیزی را بتوان «متن» تلقی کرد، آن چیز می تواند بخشی از «زبان انگلیسی» یا «ادبیات تطبیقی» باشد. کریگ اُونز در مصاحبه‌ای که در ۱۹۸۷ انجام داد و پس از مرگش در ۱۹۹۱ به چاپ رسید، از درسی حرف می زند که از تجربه‌اش به عنوان یکی از دبیران **اکتبر** گرفته بود:

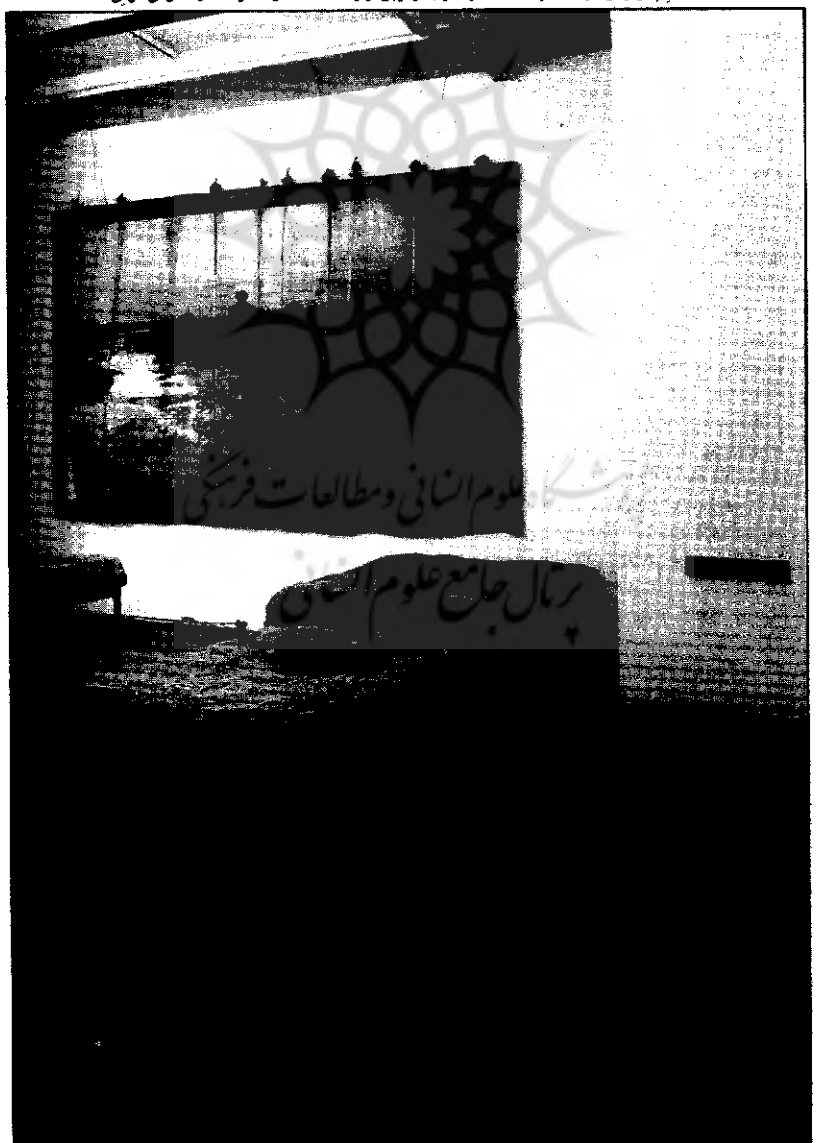
> از آن جا که اکنون داریم زیاده‌ازحد دکترای ادبیات تطبیقی بیرون می دهیم، می توانیم این زمینه و حوزه (کل حوزه‌ی هنرهای بصری) را **مستعمره** کنیم. به همین دلیل است که با پدیده‌ی ورود افراد به این حوزه روبه‌رو شده‌ایم. مشکل این نیست که این افراد تاریخ هنر را نخوانده‌اند؛ مشکل این جا است که آن‌ها با این حوزه‌ی خاص همذات پنداری یا ارتباط زیادی ندارند.۵

به‌رغم اختلاف بسیار در دامنه‌ی دید و قدرت **متخصصان** انگشت شمار تصویر و **متخصصان** بی شمار کلمه، اعتبار توسعه طلبی دسته‌ی دوم منوط به همکاری داوطلبانه‌ی دسته‌ی اول است.

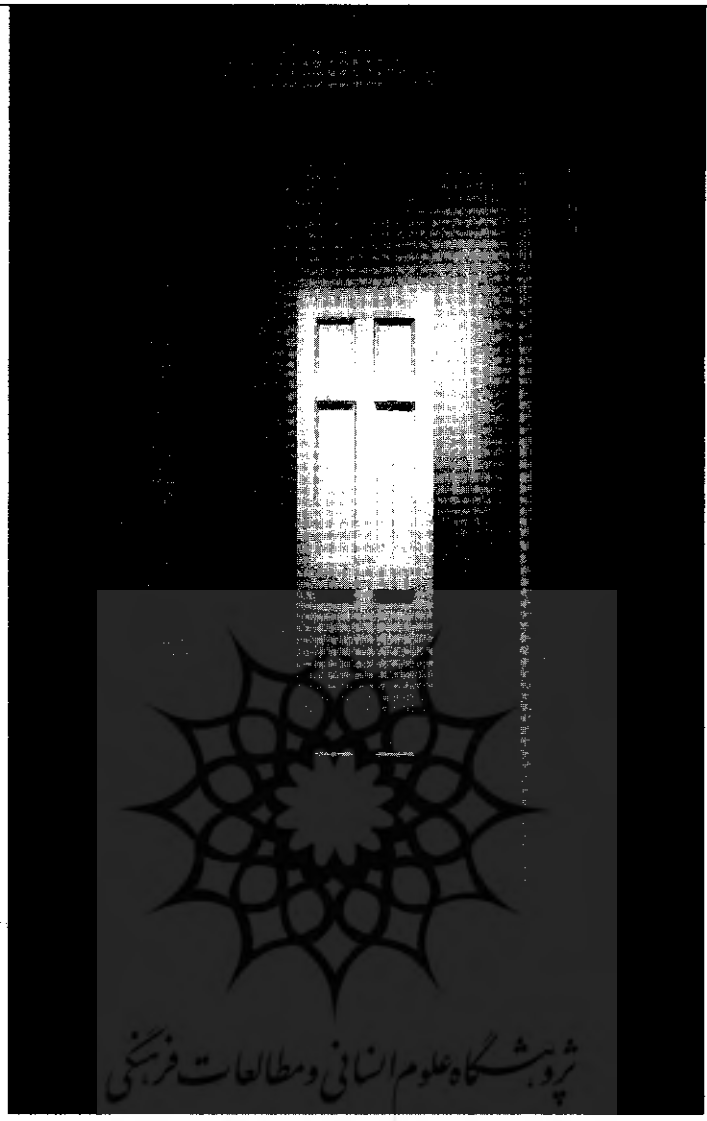
اونز آشکارا از چنین کمکی به دسته‌ی دوم خسته شده بود، امّا افراد بسیاری هم تمایل زیادی به این کار داشتند. درنتیجه، هنوز این انتظار و توقع باقی است که نشریات هنری با امتنان، نظرات ناقدان ادبی و فیلسوفان و نظریه‌پردازان اجتماعی را بشنوند تا نشان دهند که به ایده‌های جدی‌ای که در حوزه‌ی خموده و رخوت‌زده‌شان مطرح می‌شود، توجه دارند. چنین آغوش باز و سخاوتی برای نظرات جدید اصولاً بسیار خوب است و واقعاً مورد تحسین قرار خواهد گرفت، هرچند این ژست‌ها کم‌تر میان افراد ردوبدل می‌شود. بسیار کم پیش می‌آید که یک مورخ هنر به جمع ناقدان ادبی، یا فیلسوفان یا نظریه‌پردازان، دعوت شود تا با آن‌ها در زمینه‌ی خاصشان صحبت کند. و نگرانی در مورد رساندن صدای خود به گوش دانشگاهیان ادبی تا حد زیادی دلیل نثر بسیار شسته‌رفته و وسواس‌آمیزی است که حوزه‌ی مورد بحث ما را فراگرفته است.

راهبرد کاستن از طراحی در نشریات زمانی نشان داد که شکل دیگری از انتخاب هم هست که کریمر در ادامه‌ی کارش آن را در نشریه‌ی خود یعنی **نیو کرایتیرین (New Criterion)** به کار بست. کریمر به عنوان نشانه‌ی بلندنظری، کاملاً از تصویر دوری کرد و تبلیغات نشریه‌اش را نیز محدود ساخت. یک نشریه‌ی محافظه‌کار نو وقتی

آنسلم کیفر، *زنان انقلاب*، ۱۹۹۲، کارگذاری ترکیبی از رسانه‌ها، لندن، نگارخانه‌ی آنتونی دوفی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

می‌تواند در مورد الزامات تجارت به‌آسانی قدری سخت‌گیری کند و آن را به رخ بکشد که این موضع مانعی واقعی در برابر بازار ایجاد نکند؛ بازاری که افراد دخیل و شریک در آن (مجموعه‌داران عمده، مسئولان موزه‌ها و دلالان) آن را به همان صورتی که مناسب می‌دانند، می‌گردانند. نظامی که ممکن است گه‌گاه به برخی از فعالیت‌ها ایراد بگیرد (برای مثال، نمایشگاه سال ۱۹۹۰ موزه‌ی هنر مدرن با عنوان **زیر و زبر**) و باعث شرمندگی عده‌ای شود، خود در ورای نقد یا نکوهش قرار دارد. امّا اگر لباس نامرئی کاملاً برازنده‌ی شرافت ریاکارانه‌ی نومحافظه‌کاران است، کسانی هم که می‌خواهند این نظام را از لحاظ قابلیت شکل بصری در معرض نقد و بررسی قرار دهند، باید برای این کار بهایی بپردازند. این گروه ناقد باید در فضایی کار کنند که به‌طورکلی فرصت مشارکت در شیوه‌ی انتقال اطلاعات غیرمتنی را در دنیای هنر خیلی نمی‌دهد. اطلاعات انتقالی سپس در شبکه‌ای اصلاح‌ناپذیر رها می‌شود که هر جلوه‌ای، بصری یا کلامی، در آن مجاز است.

بحث‌های پیش‌گفته، عمدتاً به علت ایجاز و محل تمرکز، به تمامی با واژگان آمریکایی بیان شده‌اند. امّا نیروهایی که منجر به پایان مرحله‌ی اول انتشارات **آرت‌فورم** پس از ۱۹۷۶ شدند، در گستره‌ای بین‌المللی عمل می‌کردند. همان‌طور که

شکوفایی ناگهانی اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ آشکار می‌کند، بالارفتن سطح تجارت در هنر باعث ایجاد یک نظام کیفی متفاوت می‌شد که فراتر از ادراک جامعه‌ای محلی با علایق شناخت‌محور بود. ناقدان نیویورکی حق داشتند که در سطح نظری به واکنش بین‌المللی علیه جهانی‌سازی سریع بازار بپیوندند، هرچند که تعادل چندانی میان نیروهای درگیر وجود نداشت. خریداران، دلالان، موزه‌داران و هنرمندان می‌توانستند از دو سوی جهان با یکدیگر رابطه برقرار کنند. علاقه به یک هنرمند آمریکایی ساکن خلیج غربی این کشور در آلمان باعث می‌شد تا نیویورک به‌عنوان مرکز روشنفکری واسطه دورزده شود و این تنها یک نمونه در میان انبوهی از مثال‌های این‌چنینی است. تقاضا برای عرضه و نمایش آثار هنری و انتقال اطلاعات با افزایش روزافزونی روبه‌رو بود، امّا پاسخ‌گوی این نیاز بیش‌ازپیش کاتالوگ‌های تجملی، حلقه‌ی نمایشگاه‌های بین‌المللی و خودی‌های جهان هنر بودند.

سرنوشت هنر مضمون‌محور [بافت محور] (art context-specific) باعث تأکید بر اهمیت گردشگری هنری می‌شد که متکی بر اشکال قابل‌دسترسی‌تر و دمکراتیک‌تر انتقال اطلاعات بود. یک دهه پیش، هنگامی که نمایشگاه‌هایی چون **روح زمان (Zeitgeist)** و **روح جدید نقاشی (New Spirit in Painting)** که به‌نوعی جمع‌بندی فضای هنری دوران خود بودند، با روحیه‌ای تهاجمی به دنبال احیای نقاشی به‌عنوان فرم غالب هنری بودند، این کار به عنوان تهدیدی علیه ظرفیت انتقادی هنر اینستالیشن [کارگذارانه] با اعتراض مواجه شد. امّا در پایان، همان نهادهایی که زمانی برای نواکسپرسیونیست‌ها و دیگر اشکال مشابه آن‌ها جا باز کرده بودند، با همان رضایت خاطر آن‌ها را به حال خود رها کردند. مسجل شده بود که رسانه‌های سنتی برای نمایش مؤثر جایگاه مشاهیر و شخصیت‌های خاص بسیار محدودند.

آنسلم کیفر که نامش با مسئله‌ی بازگشت به نقاشی مترادف شده است، در ۱۹۹۲ تعدادی مجسمه از تخت‌خواب‌هایی را به نمایش گذاشت که بر فراز آن‌ها و روی دیوار گالری نام زنان حاضر در انقلاب فرانسه با رنگ نوشته شده بود. در ابتدای دهه‌ی ۱۹۹۰، تمامی تلاش‌ها برای بررسی‌های به‌روز و جدید باعث سرزبان‌افتادن آثار کارگذارانه شد، که در آن‌ها از متن و عکس استفاده‌ی فراوان می‌شد، چون نماینده‌ی فعالیت‌های هنری در سطح جهانی بودند.[۶] نمایشگاه **برداشت دوم (Double Take)** که در ۱۹۹۲ در لندن برگزار شد، ماهیت زیبایی‌شناسی جدید کارگذاری را در معماری داخلی خود آشکار ساخت. فضای گالری مطرود هیوارد تقریباً به‌طور کامل با دکوراسیونی جدید به طراحی آلدو روسی پر شد. او با طرح خود گالری را به مجموعه‌ای از فضاهای دارای چهار دیوار و مجزا تبدیل کرد که بیش‌تر راهروهای میان آن‌ها بسیار باریک بود و میدان دید را محدود و حرکت در میان آن‌ها را دشوار می‌ساخت. درست مانند قاب یک تابلو که توجه بیننده را از خود نقاشی به روابط درونی آن معطوف می‌کند، اجزای این طرح هر اثر را به یک مجسمه‌ی محیطی منحصربه‌فرد و ظاهراً قاب‌شده تبدیل می‌کرد. درواقع، کل طرح آن فضا را می‌شد برای نمایش مجموعه‌ای بی‌پایان از آثار جدید حفظ کرد.

هنوز این انتظار و توقع باقی است که نشریات هنری با امتنان، نظرات ناقدان ادبی و فیلسوفان و نظریه‌پردازان اجتماعی را بشنوند تا نشان دهند که به ایده‌های جدی‌ای که در حوزه‌ی خموده و رخوت زده‌شان مطرح می‌شود، توجه دارند

نیاز مشابه به زبان روشن تبلیغات را موزه‌داران بسیار برجسته‌ی اروپا، امثال آکیله بونیتو اُلیوا، رودی فوکس، یان هوت و نورمن روزنتال، به‌آسانی برآورده کرده‌اند که در خارج از کشور خود به‌راحتی فعالیت می‌کنند و آن ذهنیت‌گرایی و افراط‌هایی را احیا کرده‌اند که ناقدان آمریکایی سرسخت دهه‌ی ۱۹۶۰ تصور می‌کردند برای همیشه کنار گذاشته شده‌اند. نتیجه این شده است که درباره‌ی یک مجموعه‌ی هنری واحد با واژگانی کاملاً غیرقابل‌قیاس صحبت می‌شود. برخی از هنرمندان دست به کار مواجهه با نابهنجاری‌های این شبکه‌ی جهانی جدید در کار خود شده‌اند؛ حال نوبت ناقدان است که آن‌ها هم به این مسئله بپردازند و حتی هنگام بررسی دقیق، هنرمندان

و آثار منفرد آن را در نظر داشته باشند.

باتوجه به نقش حیاتی جوزف بویز در تنفیذ ذهنیت گرایی جدید موزه‌داران، یک پیش‌درآمد مهم برای این مداخله‌ی ناقدان را می‌توان در مقاله‌ی بنیامین بوخلو با عنوان «غروب بت» که در سال ۱۹۸۰ در **آرت‌فورم به** چاپ رسید، یافت که درواقع ردیه‌ای است بر اسطوره‌ی بویز.۷این فعالیت می‌تواند و باید در هر حوزه‌ای از نوشتار انجام شود، امّا وقتی با مصالح واقعی یعنی تبلیغات و رنگ احاطه شود، تأثیری ویژه و واقع گرایی‌ای حساب‌شده پیدا می‌کند. قدرت و نفوذ انتقادی **آرت‌فورم** قدیم از چیزی ریشه نمی‌گرفت، مگر تناقض و رویارویی میان فکر و تجارت. ما اکنون دوره‌ای را که تجارت نمایانگر شعور برتر شد و نظریه‌پردازان را کنار زد، پشت سر گذاشته‌ایم و اکنون بازگشت به آن تناقض مؤثر وظیفه‌ی مهم پیش‌روی ما است.

یادداشت‌ها

* برگرفته از:

Thoms Crow, "Art Criticism in the Age of Incommensurate Values: On the Thirtieth Anniversary of *Artforum*", in Thomas Crow, ***Modern Art in the Common Culture*** (New Haven & London: Yale University Press, 1996, 1998), pp. 85-93.

۱. سردبیر، «درباره‌ی اکتبر»، *اکتبر*، بهار ۱۹۷۶، ص۳.

۲. *آرت‌فورم*، اکتبر ۱۹۶۷، ص۴: او نامه را این‌طور پایان می‌دهد: «سطح بالایی باید سه اینچ بالاتر از سطح دیگر باشد.»

۳. (بیناب): کوئِکر (Quaker) نام مردمی کسی است که عضو «انجمن دینی دوستان» باشد، این انجمن فرقه‌ای است که جورج فاکس در حدود ۱۶۵۰ در انگلستان، در مخالفت با سوگندخوردن و جنگ بنیاد نهاد.

۴. «درباره‌ی اکتبر»، ص۵.

۵. آندرس استفانسون، «مصاحبه با کریگ اونز»، *شویال تکست (Social Text)*، ۲۷، ۱۹۹۱، ص۶۸.

۶. گالری بین‌المللی کارنگی پیتسبرگ نمونه‌ی برجسته‌ای است، در کنار ***برداشت دوم*** که در گالری هیوارد لندن در سال ۱۹۹۲ برپا شد.

۷. بنیامین ه.د.بوخلو، «بویز: غروب بت: یادداشت‌های اولیه برای یک نقد»، *آرت‌فورم*، ژانویه‌ی ۱۹۸۰، صص ۳۵-۴۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی