نظریهٔ هنر کلمنت گرینبرگ[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

تی.جی.کلارک[2]

مترجم: لیلا غفاری[3]

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

در نشریهٔ *پارتیزان ریویو*، شماره‌ی پاییز ۱۹۳۹، مقاله‌ای به قلم کلمنت گرینبرگ[4] با عنوان "آوانگارد و کیچ" به چاپ رسید، که چهار شماره بعدتر، در جولای-آگوست ۱۹۴۰، با مقاله‌ای گسترده‌تر پیرامون هنر مدرن، تحت عنوان "به‌سوی لائوکونی جدیدتر" پی گرفته شد.[5] به عقیدهٔ من این دو نوشته، بستر تجربهٔ بعدی گرینبرگ را به‌عنوان یک منتقد تکان داده و خطوط اصلی نظریه و تاریخ فرهنگ را از ۱۸۵۰، هم‌زمان با کوربه[6] و بودلر[7]، پیاده نموده‌اند. گرینبرگ "آوانگارد و کیچ" را بدون هیچ تلاشی برای تلطیف نمودن خصومت نیش‌دار آن با سرمایه‌داری، به‌عنوان بخش آغازین مجموعه مقالات انتقادی‌اش، *هنر و فرهنگ* در ۱۹۶۱، مجدداً به چاپ رساند. "به‌سوی لائوکونی جدیدتر" دوباره چاپ نشد، احتمالا چون نویسنده احساس می‌کرد که بحث‌های آن در برخی بخش‌های آخرش، به‌طور خاص‌تر شامل *هنر و فرهنگ*- مقالات "دانشگاه" یا "سزان"[8] برای مثال، یا پاراگراف-های خلاصه‌ای پیرامون "انتزاعی، بازنمایانه و غیره"، مؤثرتر ساخته شده‌اند. مطمئن نیستم که نویسنده، کار درستی انجام داده که بخشی را از قلم انداخته است: این‌طور به نظرم می‌آید که در دفاع از هنر انتزاعی و فرهنگ آوانگارد، این شرافت‌مندانه، شفاف و به‌طور شگفت‌انگیزی متعادل است؛ قطعاً بحث‌های آن مستقیما کوتاه، و گاهی تقریبا تحت‌اللفظی شده‌اند، در مطالعهٔ نظری مشهورتری که در *هنر و ادبیات* (بهار ۱۹۶۵) با عنوان خالی از لطف "نقاشی مدرنیست" به چاپ رسیده است.

موضوع بحث مقالات سال‌های ۱۹۳۹ و ۱۹۴۰ تاکنون، شیفتگی و تعهد اصلی گرینبرگ به‌عنوان یک منتقد بود. استدلال‌های بیان شده، چنانچه خود نویسنده در "به‌سوی لائوکونی جدیدتر" اقرار می‌کند، به میزان گسترده‌ای تاریخی هستند. گرینبرگ در آنجا می‌نویسد: "من فهمیدم که برای برتری فعلی هنر انتزاعی نسبت به توجیه تاریخی آن، هیچ توضیحی نمی‌توانم ارائه دهم. بنابراین آنچه تاکنون نوشته‌ام، همچون مدافعه‌ای تاریخی برای هنر انتزاعی از کار درآمده است" ("NL, p. 310"). البته پیشنهاد نیمه_ حیرت‌آور نویسنده در "از کار درآمدن" به ساخته شدن یک مدافعه به شیوهٔ تاریخی، نباید تحت‌اللفظی در نظر گرفته شود. گرینبرگ به دلیل تاریخی بودن این خودآگاهی، در "آوانگارد و کیچ" استدلالی کرد که راهنمای پیروزی آوانگارد_ شایستگی‌اش برای تا اندازه‌ای جلوگیری نمودن از سقوط نظم فرهنگی بورژوا، به شمار رفت. گرینبرگ می‌نویسد: "بخشی از جامعهٔ غربی بورژوا، چیزی را تولید کرده است که تا پیش از این بی‌سابقه بود:_ فرهنگ آوانگارد. یک خودآگاهی برتر از تاریخ _ به‌طور دقیق‌تر، ظهور گونهٔ جدیدی از نقد اجتماع، نقدی تاریخی- این امر را ممکن ساخت. . . .

بنابراین تصادفی نبود که تولد آوانگارد به لحاظ تسلسل تاریخی_ و همچنین جغرافیایی، با اولین پیشرفت قابل ملاحظه در

---

[1]. Clement Greenberg's Theory of Art, Author(s): T. J. Clark Source: Critical Inquiry, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation (Sep., 1982), pp. 139-156 Published by: The University of Chicago Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/134327

[2] تی. جی. کلارک، استاد هنرهای زیبا در دانشگاه هاروارد، نویسنده *بورژوازی مطلق: هنرمندان و سیاست در فرانسه، ۱۸۵۱-۱۸۴۸* و *تصویر مردم: گوستاو کوربه و انقلاب ۱۸۴۸* می‌باشد. کتاب او پیرامون نقاشی امپرسیونیست و پاریس در دست چاپ است.

[3] ghaffari_l@yahoo.com

[4] Clement Greenberg

[5]. نگاه کنید به منابع زیر:
"Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review* 6 (Fall 1939): 34-49.
"Towards a Newer Laocoon," *Partisan Review* 7 (July- August 1940): 296-310.
تمام منابع این مقالات که به‌ترتیب به‌صورت " NL" و " AK" خلاصه شدند، در این متن آورده خواهند شد.

[6] Jean Désiré Gustave Courbet

[7] Charles Pierre Baudelaire

[8] Paul Cézanne

تفکر علمی انقلابی در اروپا مصادف گردید" (AK," p. 35").
لازم است بگویم منظور او از این آخری، مقدم بر تفکر مارکس، آن کسی است که خواننده در پایان مقاله به‌طور ظالمانه به سویش هدایت شده است، بعد از مهارت تیره‌روزانه و صرفا توصیفی فاشیسم در فراهم آوردن "هنر برای مردم،" با کلمات: "اینجا، مانند هر پرسش دیگر امروزی، نقل کردن کلام مارکس برای جهان ضروری خواهد بود. امروزه، ما دیگر به جامعه‌گرایی به‌عنوان یک فرهنگ جدید نمی‌نگریم- چنانکه ناچار ظهور خواهد کرد، به یک‌باره جامعه‌گرایی داریم. امروز ما به جامعه‌گرایی *به‌سادگی* نگاه می‌کنیم برای حفاظت از هر آنچه فرهنگ زنده است، که در حال حاضر در اختیار داریم" (AK," p. 49").

مقصود این نیست که به‌عنوان نوعی آشکارسازی به سهم خودم، تئوری فرهنگی گرینبرگ در تأکیداتش اصالتاً مارکسیست است، در واقع، در نگرشش به آنچه تفسیر را در چنین مواردی بنیان نهاده است. من به مارکسیست و وجه تاریخی جریان تاحدی با تأکید اشاره می‌کنم، چراکه احتمالا موجب می‌شود تا رویهٔ خودم در ادامه‌ی این نوشته، کمتر دلخواه به‌نظر آید. از آنجا که در پایان باید به بحث با این مقالات مارکسیسم و تاریخچهٔ آن‌ها بپردازم، و می‌خواهم برداشت شود که می‌پندارم انجام این کار، مخالفت با تمام نقاط قوت و مقصد اصلی‌شان *است*.

اما باید اقرار کنم که در اینجا مشکلاتی وجود دارند. مقالات مورد بحث، کاملا خلاصه هستند. بر این باورم که آن‌ها بی‌نهایت خوب نوشته شده‌اند: بی‌دلیل نیست که *پارتیزان ریویو*، کلمنت گرینبرگ که در اوایل ۱۹۳۹برای اولین بار با نشریه همکاری کرد را به‌عنوان "نویسنده‌ای جوان که در اداره‌ی گمرک نیویورک کار می‌کند" توصیف کرده است_ خوب، حاکی از دودمان آوانگارد! زبان این نوشته‌ها، مؤثر و ساده، همیشه بی‌پرده، و خوشبختانه فارغ از پیچیدگی‌های مارکسیست می‌باشد. بهای پرداخت شده برای این روشن‌بینی هنوز، چنانچه معمول می‌باشد، درجه‌ای از عدم وضوح است- مقدار معینی حاشیه‌ی ظریف حول موضوعات مشکل، که در غیر این صورت فرد ممکن است مجبور شود تسلیحات سنگین مفاهیم مارکس را به چالش بکشد و جریان نثر را از یک بیانیهٔ محکم به دیگری، تاحدی ضایع نماید. به‌عبارت دیگر مارکسیسم، دقیقاً به میزان قابل توجهی تلویحی است، در شرایطی با قطعیت شکننده و ستیزه‌جو، *به‌عنوان* چهارچوب مرجع مقالات تعیین می‌شود، اما برای خواننده تنها در حد تعیین چگونگی عمل در تاریخ و نظریهٔ ارائه شده می‌ماند_ که آن تاریخ و نظریه در مسیر فرضیات مارکسیست پیرامون طبقه و سرمایه یا حتی زیربنا و روبنا، به چه چیز متکی هستند. این چیزی است که من قصد دارم در این نگاشته به آن بپردازم: تفسیر و قیاس نمودن بر اساس متون، علی‌رغم این خطر که مارکسیسم آن‌ها، خود را جنجال‌آمیزتر از آنچه مورد نظر "نویسنده‌ی جوان" بوده، بشناساند. باید فورا تصدیق کنم که در آنچه در ادامه می‌آید، مواردی وجود دارند که من واقعاً مطمئن نیستم که آیا از بحث گرینبرگ دور می‌شوم یا آن را کامل‌تر تشریح می‌نمایم. این من را چندان نگران نمی‌کند، تا زمانی‌که ما نسبت به خطر خاص این مورد آگاه هستیم، سروکار داشتن با چنین شفافیتی هنوز محافظ نثر است، و تا هنگامی‌که می‌توانیم موافقت کنیم که پروژه در کل_ اجبار موطن به خوانشی مارکسیستی از متون که خودشان را درون سنت مارکسیست می‌گذارند_ قابل توجیه است.[۹]

---

[۹] این بی‌دقتی، مقاله‌ی فوق را از دو مطالعه‌ی اخیر پیرامون نوشته‌های اولیه‌ی گرینبرگ، "دستاوردهای جدید آوانگارد در آمریکا،"سرژ گیلبو در ۱۵/*کتبر* (زمستان ۱۹۸۰)، و "*آوانگاردها* و پارتیزان ریویو،" فرد اورتون و گریسلدا پولاک در *تاریخ هنر* ۳ (سپتامبر۱۹۸۱)، تمیز می‌دهد. من مرهون هر دوی این مقالات هستم و مطمئنم باریک‌بینی‌های آن‌ها در مورد سطحی بودن_ نه برای ابراز فرصت‌طلبی_ مارکسیسم گرینبرگ به‌طور قابل توجهی صحیح می‌باشند. (قطعا آقای گرینبرگ اکنون با آن‌ها مخالفت نمی‌کند.) اما با این حال من به چالش ارائه شده پیرامون اغلب حکایات مارکسیست، و غیرمارکسیست تاریخ مدرن علاقه‌مندم، با آنچه به‌عنوان توجیه، هرچند مفرط و بدبینانه نسبت به ذات فرهنگ شکل گرفته از ۱۸۷۰، در نظر می‌گیرم. من می‌پندارم این بدبینی، خصوصیت آن چیزی است که مارکسیست‌ها دیدگاه فراچپ‌گرایانه می‌نامند. چنان‌که ذکر کردم، عقیده دارم نسخه‌ی برخی از چنین دیدگاه‌هایی، صحیح است، بنابراین آرزو می‌کنم با نظریه‌ی گرینبرگ طوری برخورد شود که *انگار* مارکسیسمی به شایستگی به‌دست آمده از گونه‌ای فراچپ‌گرایی است، که در خلال دیدگاه‌های نادرست معینی برون می‌ریزد (که من نقد کردم)؛ اما نیازمند چنین جریانی نیست و هنوز ممکن است زدودن آن اشتباهات، فرصتی خوب را برای تاریخ فرهنگ ما فراهم کند.

بنابراین، باید یک یا دو کلمه جهت متوسل شدن به دلالات ضمنی "مارکسیسم" برای نویسنده‌ای در ۱۹۳۹ در *پارتیزان ریویو* اضافه کنم. امیدوارم نیاز نداشته باشم تلاش کنم تا نشان دهم که یک فرهنگ مارکسیست قابل تامل و متنوع، در این زمان در نیویورک *وجود داشت*، که به شیوهٔ انگلستان در همین سال‌ها، ستبر، ژرف، اما پوچ یا همچنین سست نبود؛ ارزش دارد با جزئیات توضیح داده شود که صفحات *پارتیزان ریویو* در ۱۹۳۹ و ۱۹۴۰، تمایز، تنوع و مفهوم سرنوشت تهدیدکنندهٔ آن را به نحو خوبی منعکس کردند. نسخه‌ای که در آن "لائوکونی جدیدتر" به چاپ رسید، با مقاله‌ای صف‌آرایی شده نوشتهٔ دوویت مک‌دونالد[10] با عنوان "دفاع ملی: موقعیتی برای جامعه‌گرایی،" آغاز شد که دو بخش‌اش تحت عناوین "مرگ یک دنیا" و "باید چه کنیم تا نجات یابیم؟" بودند. این مقاله، مقدمه‌ای بر"ده پیشنهاد در مورد جنگ" به شمار می‌رفت، که یک‌سال بعد مک‌دونالد و گرینبرگ مشترکاً امضا نموده و ـ هنوز در روزهای متروک ۱۹۴۱ـ برای اجتناب انقلابی از جنگی میان حکومت ملی سرمایه‌داری، در این مقاله به بحث پرداختند. دوران غم‌انگیزی بود، که در آن حمایت از اعتقادات راسخ مارکسیست مشکل بود، اما هنوز با نیروی معین و گشودگی تفکر مارکسیست، حتی در لحظهٔ نامعلومیِ آن، مشخص می‌شد. مک‌دونالد به تازگی مجموعه‌ای از مقالات‌ـ مجموعه‌ای عالی، نوشته شده از یک نقطه‌نظر ضد- استالینیست‌ـ حول سینمای شوروی و مردم آن را تمام کرده بود. (این یک نکتهٔ اصلی مرجع، در بخش پایانی "آوانگارد و کیچ" است.) ادموند ویلسون[11] در پاییز ۱۹۳۸ در "دیالکتیک مارکسیست" نادیده گرفته شد، همانند آندره برتون[12] و دیگو ریورا[13] در مقاله‌ای مشابه با عنوان "اعلامیه: به‌سوی یک هنر انقلابی آزاد". فیلیپ راف[14] "شفق دهه‌های سی" یا "زندگی چیست و مرگ چیست" را در مارکسیسم کنار هم قرار داد. *شهر تسخیر شده‌ی* ویکتور سرژ[15]، تا حدی، به‌صورت ترجمه به چاپ رسید. میر شاپیرو[16] با *به‌سوی ایستگاه فنلاند* مخالفت کرد، و برترام ولف[17] کتاب عظیم بوریس سووارین[18] را در مورد استالین[19] مرور کرد.

و الی آخر. به‌سادگی می‌توان گفت که این یک فرهنگ مارکسیست *بود*ـ از نوعی گیج‌کننده و ریشه‌دار آن، در بسیاری جهات، اما استحقاق این نام را داشت. اشتیاق آن برای فرهنگ اروپاییـ به‌طور خاص برای هنر و شعر فرانسویـ به‌خصوص در مقایسه با هواداران فرانسوی موخر نیویورک، قابل توجه و نکته-سنجانه است. این زمانی بود که لیونل ابل[20] *فصلی در جهنم* لوترامون[21] و دلمور شوارتز[22]، را ترجمه کرد. صفحات *پارتیزان ریویو*، والس استیونز[23] را پهلوی تروتسکی[24]، پل الوارد[25] را در کنار الن تیت[26]، "نارگیل شرق"ـ اینجا من وسواسی هستمـ و در ادامه "مارکس[27] و لنین[28] همچون سپر بلا" را داشت. بدون شک، فریبندگی همهٔ این‌ها گمراه‌کننده است؛ اما حداقل می‌توانیم بگوییم، تمام شروط صورت گرفت، تا فهرستی قیاس‌پذیر از اسامی و عناوین هر دورهٔ موخر، به‌وسیلهٔ تباین و دقیقا همان، بی‌ربط به نظر آید.

اولین همکاری گرینبرگ با مجله، در اوایل ۱۹۳۹، مروری بر یک *پنی برای فقیر* برتولت برشت[29]، رمان برگرفته از *اپرای سه پنی* بود. در آنجا با سخت‌گیری توأم با دلسوزی بحث نمود، که خسته‌کنندگی رسمی "هرگز خراب نمی‌شود"، بر اساس تفکر او، از تلاش برشت برای نوشتن یک حکایت‌ـ یک داستان *سازگار*ـ از زندگی تحت سرمایه‌داری مشتق می‌شد. در نوشته‌ای مشابه همچون " آوانگارد و کیچ"، حکایت مصاحبه‌ای که سال قبل گرینبرگ با ایگنازیو سیلون[30] انجام داده بود، ظاهر گشت.

---

[10] Dwight MacDonald
[11] Edmund Wilson
[12] André Breton
[13] Diego Rivera
[14] Philip Rahv
[15] Victor Serge
[16] Meyer Schapiro

[17] Bertram Wolf
[18] Boris Souvarine
[19] Joseph Vissarionovich Stalin
[20] Lionel Abel
[21] Comte de Lautréamont
[22] Delmore Schwartz
[23] Wallace Stevens
[24] Leon Trotsky
[25] Paul Eluard
[26] Allen Tate
[27] Karl Marx
[28] Vladimir Ilyich Ulyanov, Lenin
[29] Bertolt Brecht
[30] Ignazio Silone

سوالات مصاحبه‌کننده، افسانهٔ تعهدات او را بدون امکان خطا بیان نمود: او پرسید، " شما فکر می‌کنید در پرتوی روابط آن‌ها با احزاب سیاسی، نقش نویسندگان انقلابی در موقعیت حاضر چه باید باشد؟"؛ و آنگاه، "زمانی که از آزادی سخن می‌گویید، آیا منظورتان آزادی *جامعه‌گرا* است؟"؛ و بعد، "آیا رسالهٔ تروتسکی، *اخلاق آن‌ها و ما* را خوانده‌اید؟ در مورد آن چه می‌اندیشید؟"[۳۱]

من می‌دانم که توجه بیشتر به سوالات گرینبرگ در قیاس با پاسخ‌های عالی سیلون، پوچ است؛ اما شما نکتهٔ تمام این‌ها را می‌بینید، برای هر کس که تلاش می‌کند در نهایت بین خطوط "لائوکونی جدیدتر" را بخواند. امیدوارم زمانی‌که، در مدتی کوتاه، عبارت "تروتسکیسم الیوتیک" را برای توصیف موضع گرینبرگ استفاده می‌نمایم، این ابداع واژه کمتر اجباری به نظر آید. در اینجا حتی ممکن است فردی به الیوت[۳۲] و تروتسکی، برشت را نیز اضافه نماید، از آنجا که به نظر می‌رسد مثال برشت به‌خصوص برای گرینبرگ در سال‌های حدود ۱۹۴۰ زنده بوده است، این امر حاکی از آن است که او یک مثال نقض مشکل و قوی برای تمام منتقدینی آورد، که آرزو داشت در صف اصلی نیروی فعال آوانگارد ببیند: طرفداری از درگیری فعال در نبرد ایدئولوژیک، نه کناره‌گیری از آن، و پیشنهاد اینکه چنین نبردی، ضرورتا با فعالیت در *رسانهٔ* تئاتر ناسازگار نیست، آن رسانه را به بهترین شیوهٔ آوانگارد، صریح و غیرشفاف می‌ساخت. (باعث افسوس است که گرینبرگ، تا جایی که من می‌دانم، تنها در مورد رمان‌ها و شعر برشت، نوشت.[۳۳] همچنین بدون شک او موارد انتقادی برای گفتن در مورد تئاتر حماسی برشت داشته است، اما ذات نقد او_ و به‌طور خاص بحث‌اش پیرامون تنش بین تمرکز رسمی و مقصود سیاسی_ ممکن است به‌خوبی و به میزان قابل توجهی دربارهٔ زمینه‌های توافق نهایی او در مورد "خلوص" به‌عنوان تنها آرمان هنرمندانهٔ ممکن، به ما بگوید.)

تمام این‌ها از طریق مقدمهٔ تاریخی میسر گشته است: اگر باید مقالات سال‌های ۱۹۳۹و ۱۹۴۰ گرینبرگ را بخوانیم، فکر می‌کنم لازم است تا این تاریخچه را در ذهن داشته باشیم.

حال اجازه دهید خوانش مناسبم را با اظهار خلاصه‌ای از آنچه برهان‌های "آوانگارد و کیچ" و "لائوکونی جدیدتر" در نظر می‌گیرم، آغاز نمایم. چنانکه گفته‌ام آن‌ها، توضیحات تاریخی روند هنر آوانگارد از میانهٔ قرن نوزدهم است. آن‌ها به شگفتی لحظهٔ آوانگارد_ لحظه‌ای که در آن "بخشی از جامعه‌ی بورژوای غربی... چیزی بی‌سابقه تا آن زمان را به وجود آورد" دچار می‌شوند؛ به شگفتی آن و نه به‌طور خاص خوش‌بینانه چنانکه به فرصتهای نجاتش در مواجهه با یک سقوط مداوم تمدن بورژوا، مبتلا می‌شوند. این همان مفهومی *است* که فرهنگی آوانگارد در آن متولد می‌شود: این یک واکنش عجیب، در واقع یکتا، به یک موقعیت فرهنگی دور از بی‌سابقگی_ برای بی‌پرده نمودن آن است؛ انحطاط یک جامعه، بیزاری و پریشانی آشنای یک فرهنگ در گیرودارهای نابودی‌اش. "آوانگارد و کیچ" در این زمینه صریح است: جامعهٔ غربی در قرن نوزدهم به مرحله‌ای وخیم رسید که در آن همانند یونان اسکندری یا چین ماندارین موخر، به "کمتر و کمتر توانمند ... برای توجیه ضرورت اشکال خاص‌اش" مبدل شد و بنابراین برای زنده نگه‌داشتن "اندیشه‌های پذیرفته شده حول این امر که هنرمندان و نویسندگان باید به میزان قابل توجهی، به ارتباط با بیننده‌هایشان متکی باشند" (AK," p.34"). چنین موقعیتی برای جدیت در هنر، اکثراً مرگ‌بار است. در پایان یک فرهنگ، زمانی‌که تمام حقایق دین، قدرت، سنت، و سبک_ به‌عبارت دیگر تمام ملاط ایدئولوژیک جامعه_ به خاطر راحتی مورد تردید و شک واقع شده، و هم به باور می‌رسند اما چیز زیادی در *پی ندارند*_ در لحظه‌ای که "نویسنده یا هنرمند، دیگر توانایی برآورد عکس‌العمل بیننده‌اش به نشانه‌ها و ارجاعات مورد استفاده‌اش را ندارد." این‌طور بود که در گذشته یک هنر، از این‌رو، موضوعات واقعاً مهمی را از یک وجه برجای می‌گذاشت و خود را با "مهارت در جزئیات کوچک فرم، تمام سوالات بزرگ‌تر [به‌طور

---

[۳۱] نگاه کنید به:

Greenberg, "An Interview with Ignazio Silone," *Partisan Review* 6 (Fall 1939): 23, 25, 27.

[32] Thomas Stearns Eliot

[۳۳] نگاه کنید به:

Greenberg, "Bertolt Brecht's Poetry" (1941), *Art and Culture* (Boston, 1961).

مکانیکی و با بی‌میلی] به‌وسیلهٔ سابقهٔ اساتید کهن مشخص می‌کرد"(AK," pp.34-35).

به‌طور واضح، چنانکه گرینبرگ می‌گوید، "برای جامعهٔ حاضر ما زوالی" وجود داشته است_ کلمات متعلق به او هستند_ که در بسیاری جهات، به تمام این سوابق غم‌انگیز شباهت دارند. آنچه در این موقعیت تازگی دارد، جریان هنر است. بدون شک فرهنگ بورژوا در بحران بوده، و از زمان مارکس در"توجیه ضرورت فرم‌های خاص آن" بیشتر و بیشتر ناتوان می‌باشد؛ اما نیمی در مقابله با آن و نیمی در خدمت خودش، سنت هنرمندانهٔ عجیب و طولانی را به‌وجود آورده است_ گونه‌ای که ما مدرنیست می‌نامیم و آنچه گرینبرگ در آن وقت با به کار بردن برچسب خودش، آوانگارد نامید. "این وظیفهٔ آوانگارد است تا در مخالفت با جامعه‌ی بورژوا، مأموریت یافتن فرم‌های فرهنگی جدید و مناسب را برای بیان جامعه‌ای مشابه، انجام دهد؛ هم‌زمان بدون تسلیم شدن به اختلافات ایدئولوژیک آن و امتناعش از اجازه دادن به هنرها برای اینکه توجیه خودشان باشند" (NL," p. 301").

در اینجا برخی تاکیدات، ارزش تمایز قائل شدن را دارند. اول، آوانگارد "بخشی از جامعهٔ بورژوای غربی" است و هنوز در برخی وجوه مهم، نسبت به آن بیگانه می‌باشد: چنانکه گرینبرگ بیان می‌کند، ضرورت اینکه تفسیر انقلابی، همان "مفهوم "بورژوا" را برای مشخص کردن آنچه *نبودند*" اعمال کند (AK," p. 35") اما هم‌زمان، مأموریت یافتن فرم‌ها "برای بیان" جامعه‌ی بورژوا و پیوستن به آن "به‌وسیلهٔ یک ریسمان بطنی طلایی" را اجرا نماید. در اینجا قطعه‌ای سرنوشت‌ساز وجود دارد: "این مربوط به [طبقه‌ی حاکم] است که آوانگارد به آن تعلق دارد. هیچ فرهنگی نمی‌تواند بدون زمینهٔ اجتماعی و منبع درآمد پایدار، رشد کند. [ممکن است در این مقطع، فوراً به آنچه اقتصادسنجی بیگانه‌وار متن به نظر می‌رسد اعتراض کنیم: "زمینهٔ اجتماعی" یک چیز و "منبع درآمد" چیزی دیگر است؛ به نظر می‌آید که جمله، آن‌ها را ادغام می‌کند. بیایید برای لحظه‌ای از آن بگذریم.] در مورد آوانگارد، این [زمینهٔ اجتماعی] به‌وسیلهٔ یک نخبه در میان طبقه‌ی حاکم جامعه‌ای فراهم شده بود که خود را مجزا از آن می‌پنداشت، درحالی‌که همیشه با یک ریسمان بطنی طلایی، متصل باقی مانده بود" (AK," p. 38").

این اولین تأکید است: مغایر تعلق به- یکدیگر-در- مقابل آوانگارد و بورژوازی آن؛ و احساس_ فهم فشار و دلواپسی_ از آن پیوند_ در_ اختلاف تضعیف شدن، و روی نقطهٔ تجزیه بودن. چون "فرهنگ از سوی کسانی که در واقع به آن‌ها تعلق دارد، مهجور واقع می‌شود_ طبقهٔ حاکم ما" (AK," p. 38"): آوانگارد، در تخصصی شدن و بیگانگی‌اش، همیشه نشانه‌ای از آن مهجوری *داشته*، و اکنون به نظر می‌رسد که انگار، این شکاف رو به پایان است.

دوم، آوانگارد راهی برای حفظ هنر از "اختلافات ایدئولوژیک" می‌باشد. "پریشانی و جبر ایدئولوژیک" دشمنان قدرت و تمرکز هنرمندانه هستند: هنر برای خودش فضایی مجزا از آن‌ها، جدا از عدم قطعیت پایان‌ناپذیر معانی، در جامعهٔ سرمایه-داری جستجو می‌کند (AK," p. 36"). واضح است که چگونه این امر با شگفتی پیشین من در مورد گرینبرگ پیرامون برشت مرتبط است، و اینجا نباید روی این نکته فشار بیاورم، جز اشاره به اینکه جنبش خاص و تکذیب‌پذیری وجود دارد که طی این بحث ایجاد شده است: مقایسه کردن شرایطی در سرمایه‌داری سابق، که مقاصد طبقهٔ حاکم به‌طور فعال مورد تردیدشان است با آن‌هایی که گفته می‌شود در مصر هلنی، معانی ریشه‌دار را پوچ جلوه داده و به موضوعی برای بدبینی مبدل شده‌اند_ این امر، قیاسی کاملا بعید بوده، کنار هم قرار دادن زمان فروپاشی اقتصادی و فرهنگی_ دورهٔ بیزاری و لاقیدی_ و یکی از نبردهای طبقاتی واضح و قوی می‌باشد. نظام سرمایه‌داری ممکن است از ارزش‌هایش نامطمئن باشد، اما این بیزاری نیست؛ بورژوازی احتمالا هیچ اعتقادی شایستهٔ نام‌گذاری ندارد، هرچند تا حد زیادی اعتراف نخواهد کرد: آن‌ها نه بدبین، بلکه ریاکار هستند. من باید بحث کنم که آیا در شرایط خاص "پریشانی و جبر ایدئولوژیک" تحت سلطهٔ سرمایه-داری، آوانگارد مرتباً و به‌درستی *مزیتی* برای هنر محسوب می-شود؛ با این امید که در عمل نابه‌سامان و فراگیر انکار، مشارکت نموده و مغایرت (حتی ضدیت) لازم بین انجام این کار و فهم مجدد با رسانه‌اش به چشم نخورد.

اما بعدتر، باید به این موضوع برگردم. اکنون، همین کافی است که به تأکید دوم و سوم اشاره نمایم: ایدهٔ اینکه یکی از اهداف اصلی آوانگارد، مقابله با "امتناع از مجاز دانستن هنرها به خود توجیهی" در جامعهٔ بورژوا بود. این تأکیدی است که منجر به بحث‌های آشناتر_ و نافذتری از مقالات مورد بحث می‌شود، که حتی باید کوتاه‌تر اشاره کنم: توصیف هنر مصنوعی تولید شده برای مصرف انبوه به‌وسیلهٔ طبقات حاکم سرمایه‌داری سابق، به‌عنوان بخشی از صحنهٔ ناخوشایند مدیریت مردم‌سالاری، تظاهرشان_ این به بی‌موالاتی دیرهنگام مبدل می‌شود_ "که توده‌ها در واقع حکم می‌کنند"؛ حکایت هوشمندانهٔ لایه‌های اصلی در تاریخچه‌ی آوانگارد و شیوه‌ای که همه با هم توطئه نمودند تا هنر را به "بیانی از یک مطلق"، محدود کرده و تقلیل دهند (“AK,” p. 36). علی‌رغم همه‌ی انحرافات و خودفریبی‌ها، فعالیت هنری خلوص داشته است. "اکنون هنرها، هرکدام درون مرزهای "مشروع" خود، در امنیت قرار دارند و اتحادیهٔ کارگری آزاد با حکومت استبدادی جایگزین شده است. خلوص در هنر شامل پذیرش ... محدودیت‌های رسانه می‌شود ... آنگاه هنرها، با رسانه‌هایشان تعقیب می‌شوند [واژگان عجیب و تعمق‌برانگیز می‌باشند] و آنجا مجزا، متمرکز و مشخص گشته‌اند" (“NL,” p. 305). منطق ناگزیر است، "هنرمند را در فشار نگه می‌دارد،" و زمان و دوباره ناخالص‌ترین و غیرعاقلانه‌ترین مقاصد را باطل می‌نماید:

تعداد قابل توجهی از هنرمندان_ اگر اکثریت نباشند_ به‌طور شاخص موجب توسعهٔ نقاشی مدرن با تمایل به نقض واقع‌گرایی تقلیدی در جهت روشنی بیشتر شدند. اما منطق توسعه، که در پایان کارهای آن‌ها را تشکیل می‌داد، بسیار بی‌رحم بود؛ گامی دیگر به‌سوی هنر انتزاعی و سترون‌سازی بیشتر عوامل بیانگر. این حقیقت داشته است؛ اگرچه هنرمند، ون‌گوگ[۳۴]، پیکاسو[۳۵] یا کله[۳۶] باشد. همهٔ مسیرها به یک‌جا ختم می‌شوند. [“NL,” pp. 309-10]

برای خلاصه کردن کافی است. اکنون نخواهم خواست، هرآنچه را فریبندگی سعی می‌کند با پرسش‌هایی در موارد خاص (آیا این *حقیقت* ون‌گوگ است؟ تعادل میان رسانه و توهم در دانشگاه کجاست؟ و غیره.) آغاز نماید. بحث گرینبرگ نیز مانند سایر بحث‌ها، به چنین پرسش‌هایی دامن می‌زند. اما اگر بتوانم خود را محدود می‌کنم تا منطق کلی آن را، بی‌رحم یا نه، با انتخاب مثال‌هایی از بردباری آن‌ها در مورد تمام چکیدهٔ نویسنده، توصیف نمایم.

اجازه دهید به شروع "آوانگارد و کیچ" برگردم. به عقیدهٔ من، به نظر می‌رسد یک فرضیهٔ بیان نشده _ و کاملا قابل قبول از آن مقاله باشد_ که زمانی پیش از آوانگارد، بورژوازی همانند هر طبقهٔ حاکم، صاحب فرهنگ و هنری بود که مستقیماً و مشخصاً به خودش تعلق داشت. بنابراین می‌دانیم که منظور از این ادعا چیست: ما معنای شروط و ابهامات برای نامیدن نقاشان بورژوا مانند شاردن[37] و هوگارت[38] یا رمان‌نویسان طبقهٔ متوسط همچون ساموئل ریچارسون[39] و دانیل دفو[40] را درک می‌کنیم. می‌توانیم یک قرن پیش رویم و هنوز با به شمار آوردن بالزاک[۴۱] و نیز استنهال[۴۲]، یا کانستابل[۴۳] و ژریکات[۴۴] مطمئن باشیم. البته همیشه درجاتی از تفاوت و افتراق وجود دارند_ سیاست‌های بالزاک، بیگانگی ژریکات، پیروان سلطنتی شاردن_ اما می‌توانیم بگوییم بورژوازی، بر اساس منطقی قدرتمند، این هنر را *در اختیار داشت*: هنری که تجربیات طبقه، ظهور و ارزش‌هایش را تصویب، توضیح و مورد انتقاد قرار داده، به تقاضاها و فرضیاتش پاسخ می‌داد. یک فرهنگ بورژوای مشخص وجود داشت؛ این هنر بخشی از گواه ما، تنها برای چنین ادعایی بود.

اما واضح است که از اواخر قرن نوزدهم، تمایز و پیوستگی هویت بورژوا شروع به محو شدن کرد. من فکر می‌کنم

[34] Vincent Willem van Gogh
[35] Pablo Picasso
[36] Paul Klee

[37] Jean-Baptiste-Siméon Chardin
[38] William Hogarth
[39] Samuel Richardson
[40] Daniel Defoe
[41] Honoré de Balzac
[42] Marie-Henri Beyle: his pen name Stendhal
[43] John Constable
[44] Jean-Louis André Théodore Géricault

که "محو شدن"، واژه‌ای بسیار ضعیف و منفعل است. باید بگویم بورژوازی، به‌عنوان بخشی از بهای پرداختی برای حفظ کنترل اجتماعی، مجبور شد تا هویت اصلی‌اش را از بین ببرد. همچون قسمتی از نبردش برای استیلای قدرت بر سایر طبقات، فرودست و بی‌رای در مرتبهٔ اجتماعی اما نه آرام، اجبارا دعوی فرهنگش را فسخ کرد_ و تحت فشاری خاص برای ابطال این ادعا، که در مورد ژریکات و استنهال قابل لمس است، می‌گوید، تعقیب کردن، چیره شدن و حفظ آزادی‌های طبقهٔ اشراف، ارزش‌های طبقه را جابه‌جا نمود. "آنچه ما می‌خواهیم، آتن است." گرینبرگ یک‌بار در پانویسی ابراز می‌کند، "فرهنگ رسمی با نمودهای بی‌پایان، شکوه و جلال، و قوهٔ ادراک گسترده‌اش" (AK," p. 49 n.5"). علاوه بر خصایص ناسازگاری، شدت و خطر در حیات احساسات، احترام شدید برای افتخار و میل به خودآگاهی دقیق، خوار شمردن پیش پا افتاده، خشم نسبت به نظم، اصرار بر رابطهٔ خویشی داشتن دنیا: این‌ها خصایصی هستند، آیا نیستند، که میل داریم تا با خود هنر، در عالی‌ترین لحظاتش در سنت غربی، تداعی نماییم. اما آن‌ها به‌طور خاص، برترین‌های طبقهٔ حاکم فئودال هستند: کسانی‌که به اعتقاد بورژوازی جانشین شده و انتخاب نمودند تا تسلیم شوند، چون در نبردهای طبقه بعد از۱۸۷۰، به یک تعهد فرهنگی بدل شدند.

بنابراین آنچه گرینبرگ کیچ می‌نامد، نشانه‌ای از یک بورژوازی است که زمینه‌سازی می‌کند تا هویت خود را از دست بدهد، تاوانی برای آزادی‌های زحمت‌آور *قرمز و سیاه* یا *پیمان هراتیوس‌ها*. این یک هنر و فرهنگ ادغام فوری، اصلاح نکبت‌بار با اجتناب از دشواری، تظاهر به عدم تفاوت، و یکسانی در برابر تصویر سرمایه‌داری روزمره است.

مدرنیسم در واکنش به این وضعیت امور متولد می‌شود. اینجا، امیدوارم دشواری عجیب را ببینید. بگذارید مجدداً بگویم، زمانی یک هویت بورژوا و یک فرهنگ کلاسیک بورژوای قرن-نوزدهمی وجود داشت. اما همچنان‌که بورژوازی خودش را در فرم‌های جامعهٔ انبوه ساخت و از این طریق قدرتش را سنگربندی کرد، یک شبه‌هنر و شبه‌فرهنگ توزیع‌شده را تعبیه نمود و فرم‌های فرهنگی خودش را ویران کرد_ آن‌ها بلوغی طولانی، در قرون تطبیق صبورانه و متمایز از قانون اشرافی و استبدادی را به‌خاطر آورده بودند. حالا گرینبرگ می‌گوید، به‌درستی فکر می‌کنم که نوعی پیوند بین این بورژوازی و هنر آوانگارد وجود دارد. آوانگارد، در یافتن فرم‌هایی برای بیان جامعهٔ بورژوا درگیر شده است: این دوباره عبارتی از "لائوکونی جدیدتر" است. اما در عصر تجزیهٔ بورژوا با توصیفی بسیار فصیحانه در "آوانگارد و کیچ"، این دقیقاً می‌تواند به چه معنایی باشد؟ به نظر می‌رسد که مدرنیسم به‌عنوان هنر بورژوا، در غیاب بورژوازی مطرح شده است؛ یا به‌طور دقیق‌تر همانند هنر اشرافی، در عصری که بورژوازی ادعای نخبه‌گرایی‌اش را کنار نهاده است. اما هنر چگونه اشرافیت را زنده نگه خواهد داشت؟ با حفظ خود، به‌عنوان جایگاه باقی‌ماندهٔ حکایت اشرافی تجربه و وجوه آن؛ با محافظت از روش‌های خود، و رسانه‌اش؛ از طریق اعلام کردن آن روش‌ها و رسانه *به‌عنوان* ارزش‌های خود، همچون معانی درون خودشان.

به عقیدهٔ من، اصل مطلب این است: گرینبرگ از تناقض درگیر در انحصار *بورژوازی* توسط آوانگاردش آگاه است، در عالی‌ترین و جدی‌ترین فرم‌هایش، که برای یک بورژوازی در مفهوم مطرح شدهٔ قبلی، دیگر موجود نیست. او به مغایرت اشاره می‌کند، اما به راه‌حلی معتقد است که در عمل، فشردگی و پایداری ارزش‌های فی‌نفسه هنرمندانه را ثابت نموده است. آن‌ها چنان که بودند، گنجینه‌ای از احساسات و هوش هستند که سابقاً در فرم پیچیده‌ای از زندگی ذاتی شدند، اما ادامه نیافتند؛ آن‌ها فرم ملموس قوت و خود-آگاهی هستند، بنابراین تنها موردی که باقی ماند، فرمی بود که به هر قیمتی حفظ شد و به‌نوعی از ویرانی احاطه‌کننده دور ماند.

این یک تصویر جدی و خشن از فرهنگ تحت سلطهٔ سرمایه‌داری است، که به نظر من هنوز میزان تلخی و دشواری آن قابل توجیه است. آنچه پیش از این تروتسکیسم الیوتیک نامیدم، وزن‌هایی است که خط به خط از "جامعه‌گرایی یا بربریت" به "شکسپیر[45] و فلسفهٔ رواقیون سنکا[46]" انتقال می‌یابند. (من شک دارم که آیا گرینبرگ خواننده‌ای *موشکاف* بود؟ این چیزی بود که

[45] William Shakespeare
[46] Lucius Annaeus Seneca

من معتقدم آن روزها در نیویورک، زیاد خوانده می‌شد.)[۴۷] او قطعاً با دلیل، از پایگاه الیوتیک خویش ملاحظه کرد که بیشتر هنر عظیم قرن گذشته، به پشتیبانی و اشتیاق روانی بخش معینی از طبقهٔ متوسط متکی بوده و شامل برخی که خود را آوانگارد و ضد بورژوا معرفی کرده بودند، می‌شد. این از بعضی جهات، به یک طبقهٔ روشن‌فکر بورژوا *تعلق داشت*_ به قسمتی از طبقه‌ای که خودآگاهانه، در سلیقه‌ها و نگرش‌هایش "پیشرو" بود و اغلب با انگیزه‌ای نه فقط هنرمندانه، بلکه اصلاحات اجتماعی و سیاسی متحد می‌گشت. قطعا صحیح است که در سرمایه‌داری سابق، این طبقهٔ روشن‌فکر مستقل، انتقادی و پیشرو به‌وسیلهٔ طبقهٔ خود از بین رفت. برای سرمایه‌داری سابق_ منظورم نظم اجتماعی پدیدار شده به‌واسطهٔ رکود بزرگ است_ دورهٔ یکسانی فرهنگی وجود دارد: تنزل سطح، تحت فشار قرار دادن نخبگان پیشین بورژوا، محدود کردن فاصلهٔ مابین یک طبقه و طبقه‌ای دیگر و میان بخش‌هایی از یک طبقهٔ یکسان. در این مورد، فاصلهٔ بین طبقهٔ روشن‌فکر و غیرروشن‌فکر بورژوا به مقدار زیادی ناپدید می‌شود: معمولاً در زمان خودمان می‌توان گفت تشخیص یکی از دیگری غیرممکن است.

(مبادا این فقط شوخی گرفته شود، اجازه دهید آن نوع فاصله‌ای را که در ذهن دارم، اضافه کنم_ فاصله اینجا معنای انفصال را نمی‌دهد؛ بلکه به‌درستی تمایزی پرجنب‌وجوش و ناراحت از طبقه‌ای که فرد به آن تعلق دارد_ که به قولی، بین سالن والتر لیپمن[۴۸] و طبقهٔ متوسط آمریکایی عصر اوست. یا آنچه بین حلقهٔ دور لئون گامبتا[۴۹] و جو عمومی نظم اخلاقی است. این آخری به‌طور خاص مورد نظر است، چرا که پیامدهای آن برای فرهنگ بسیار واضح‌اند: امکان دارد تنها، موفقیت آنتونین پروست[۵۰] در مدیریت کوتاه‌مدت هنرهای زیبا یا پشتیبانی جورج کلمنسو[۵۱] و دوستی با کلود مونه[۵۲]، به خاطر آورده شود.)[۵۳]

چنانکه می‌گویم، این توصیف فرهنگ به شایستگی خشن است، و پژواک‌های مناسبش را در الیوت، تروتسکی، اف. آر.

---

[۴۷] آقای گرینبرگ مرا مطلع می‌نماید که پاسخ در اینجا بله است و نشان می‌دهد که حتی یک‌بار با اف.آر. لیویس در *تفسیر*، پیرامون کافکا مشاجره‌ای داشت_ که می‌گوید، "من، خیلی خوب بیرون نیامدم!" نگاه کنید به:
"How Good Is Kafka?," *Commentary* 19 (June 1955).

[48] Walter Lippmann

[49] Léon Gambetta

[50] Antonin Proust

[51] Georges Clemenceau

[52] Claude Monet

[۵۳] این وضعیت امور به باور من، در خصومت‌های نقد مارکسیست امروزی ریشه دارد که ادوارد سد در "رقیبان، مخاطبان، موسسان، و اجتماع" به آن‌ها اشاره می‌کند. برای مثال در سال‌های حدود ۱۹۱۰، شناسایی دشمن ارزنده در میان مرتبه‌های دانشگاهی برای روشن‌فکران مارکسیست امکان‌پذیر بود_ گروهی از روشن‌فکران بورژوای پیشرو بودند که فکر و عملشان تاثیری حقیقی بر جامعه داشت. این وضعیت در دو مورد مساعد بود، که روشن‌فکران طبقه‌ی متوسط مارکسیست را قادر ساخت تا به نوعی روشن‌بینی پیرامون محدودیت‌های اقدام خویش نایل گردند_ و به‌عنوان بورژوا، خود را دچار بی‌ریشگی در بستر اصلی نبرد طبقه، ببینند. به این معنا که آن‌ها، وقت خود را چندان صرف افراط در آن چیزی نکردند که من همچون زد و خورد عمدتا بیهوده‌ای به حساب می‌آورم که به‌طور بسیار خاص توسط سوال مبتذل تری ایگلتون ارائه شد. چنان‌که سد نقل‌قول می‌کند: " "تحلیل مارکسیست-ساختارگرا از یک رمان فرعی بالزاک، در جهت کمک به لرزاندن پایه‌های سرمایه‌داری چگونه است؟" " (p. 15). آن مارکسیست‌های آغازین به این فصاحت و میل شدید نیاز نداشتند، بعد از مقام‌های طبقاتی که اشغال نکردند؛ چرا که شغل واقعی بااهمیتی، برای انجام داشتند. بالاخره_ وظیفه‌ی مقابله‌ی تفکرات یک نخبه‌ی بورژوا و آنچه حاکی از نادرستی ستیز ظاهری بین آن نخبه و توده‌ی معمولی و حاکم طبقه است. (اینجا به‌عنوان مثال به بستر ساده و تاریخی نبرد جورج لوکاچ با اثبات‌گرایی در علم، فلسفه‌ی کانت در اخلاق، و وبرینیسم در سیاست فکر می‌کنم. این یک پیوند آشکار، بین چریان ایده‌ها و یک تجربه‌ی زیرکانه‌ی واقعی از اصلاحات اجتماعی بود که به مقالات لوکاچ قوت، و همچنین حس عدم ضرورت عذرخواهی بابت امر روشن‌فکرانه را می‌داد.) من معتقدم که این غیبت هر چه روشن‌فکر بورژوا است، برانگیختن و تامین نمودن طبقه‌ای که به آن تعلق دارد_ به‌عبارت دیگر، غیاب یک حمله‌ی ارزشمند بورژوازی در حوزه‌ی تولید فرهنگی_ که حیرت ایگلتون و دیگران را پشت سر می‌گذارد. اجازه دهید روشن نمایم: به نظر من این حیرت، در حداقل ارزش ممکن است که بیش از آن چیزی است که بتوانم برای اکثر تنگناهای دانشگاهی دیگر بگویم. من اکنون صفت "مبتذل" را برای پرسش ایگلتون استفاده می‌کنم، شاید به نظر گزینه‌ای تحقیرآمیز بیاید. اما ابتذال، اشاره به تلاش در ترقیع و تنزل از آن دارد؛ از رخداد عمومی نقد معاصر_ اخطار نفس‌گرایان و علم‌گرایان، تمرینات در نقطه‌ی_گفتمان یا کنارگذاشتن_مرجع_ فکر می‌کنم منصفانه می‌توان گفت که چنین خطری را نمی‌رساند. لحن آن، به‌طور مضحکی قطعی است.

لیویس[۵۴] و برشت می‌یابد. هنوز_ و اینجا در نهایت به سوی نقد تعدیل می‌نمایم_ با دیدگاه پایانی هنر و ارزش هنرمندانه، چیزها به‌طور ناخوشایندی از نظر من، اشتباه می‌باشند. باید سه، یا شاید چهار گونه نقد دیدگاه را ارائه دهم: اول، باید به دشواری‌های درگیر در نظریهٔ واقعی هنر که خود به یک منبع مستقل ارزش مبدل می‌شود، اشاره کنم؛ دوم، باید با یکی از عناصر مرکزی در شرح گرینبرگ از آن ارزش، خوانش او از "رسانه" در هنر آوانگارد، مخالفت کنم؛ و سوم، لازم است سعی نمایم پیش‌نویس او از منطق قراردادی مدرنیسم را از نو طرح کنم تا جنبه‌هایی از تجربهٔ آوانگارد را شامل شود که او چشم‌پوشی می‌کند یا کوچک می‌شمارد، اما من معتقدم که به برترین‌های او مقید هستند. آنچه باید در اینجا اشاره کنم_ نه ساختن یک معما از آن_ *عادات انکار* در هنر مدرنیست هستند که به نظر من شکل قطعی تجارب خلوص می‌باشند (بازشناسی‌ها و تصویبات رسانه)، همان که گرینبرگ می‌ستاید. در نهایت، باید شیوه‌هایی پیشنهاد دهم که سه نقد پیشین در آن‌ها دخیل هستند؛ به‌طور خاص، رابطه‌ی بین آن عادات انکار و حرفه‌ی هنرمندان بورژوا، بدون بورژوازی انجام می‌پذیرد. باید خلاصه کنم، نقدها ممکن است الگووار به نظر آیند. اما امید من این است که چون به‌هرجهت مخالفت‌هایی ساده هستند که نشان می‌دهند در یک بحث کجا آشکارا ضعیف ظاهر می‌شود؛ آن‌ها اگر الگووار یا غیرالگووار باشند، در هر صورت کاملاً منطقی به نظر می‌رسند.

اولین عدم توافق، با پرسیدن این سوال (ویتگنشتاینی[۵۵]) مطرح می‌شود: داشتن ارزش‌های خویش برای هنر، دقیقاً به چه چیز *شباهت* خواهد داشت؟ به‌عبارت دیگر، نه فقط برخورداری از مجموعه‌ای از پیامدها و رویه‌های مشخص بلکه اجبار آن‌ها به بودن تحت هر شرایطی یا تأمین کردن استانداردهایی که به‌وسیلهٔ آن‌ها، پیامدها و رویه‌ها ارزشمند شمرده می‌شوند؟ همچنین خواهم گفت اینجا فوراً، در نظر اول، برخی مشکلات منطقی برطرف نشدنی نمود می‌یابند؛ علاوه‌بر اینکه ممکن است در جهت فراهم نمودن دائمی پاسخی منسجم به پرسش ویتگنشتاینی، موضع خود را مشخص کنند. اما ترجیح بیشتر من به دادن _ یا طرح کردن_ نوعی پاسخ *تاریخی* به سوالی است که در وهلهٔ اول باید فایدهٔ پرسیدن آن روشن‌تر شود.

بیایید بپذیریم احتمالاً و تقریباً، حق با گرینبرگ است زمانی که در "آوانگارد و کیچ" می‌گوید که "یک تمایز منصفانهٔ دائم" به‌وسیلهٔ "ترویج بشر در طول زمان" ایجاد می‌شود، "مابین آن ارزش‌هایی که تنها در هنر یافت می‌شوند، و ارزش‌هایی که در سایر جاها هستند" (AK," p. 42"). اما اجازه دهید بپرسیم این تمایز در حقیقت چگونه ساخته شد_ در عمل به‌عنوان یک مخالفت فعال_ در اولین اوج شکوفایی هنر به‌نام آوانگارد، ساخته و نگه‌داری شد. ممکن است به منظور روشنی، مورد دوپوی محتکر جوان را انتخاب نماییم، کسی که کامی پیسارو[۵۶] در ۱۸۹۰ به‌عنوان "بهترین آماتور من" توصیف نمود و کسی که همان سال خودکشی کرد، از اندوه پیسارو، چون اعتقاد داشت که او با ورشکستگی روبه‌رو شده بود. تصویر یکی از چنین پشتیبانی، به نوبهٔ خودش الزاماً نظری می‌باشد، اما آنچه می‌خواهم پیشنهاد دهم اصلا مورد بحث نیست. از شواهد، واضح به نظر می‌رسد که دوپوی آن کسی است که قادر به فهمیدن *جدایی* هنر، مشکلات و جذبه‌ی غیرقابل تقلیلش بود. آن چیزی بود که احترام پیسارو را برای او دربرداشت و به او اجازه می‌داد تا غامض‌ترین هنر روز خود را خریداری نماید. (به خاطر داشته باشید، این در زمانی است که حامیان معمول پیسارو، و دلالان، کاملاً با طمأنینه در جستجوی چیزهایی کمتر عجیب گام برمی‌داشتند.) اما می‌خواهم پیشنهاد کنم که او همچنین دید_ و در برخی مفاهیم تأکید نمود بر_ نوعی هماهنگی بین تجربه و ارزش که هنر مجبور است ارائه دهد و آنچه به زندگی هر روزش تعلق دارد. این هماهنگی نیازمند هدایت نیست، بنابراین، نمی‌تواند باشد. دوپوی در بازار تصاویر متحرک بورس سهام نبود_ گونه‌ای که او می‌توانست از ژان براد[۵۷] بگیرد_ یا حتی برای مناظر در آثار دگا[58] که ممکن است گذشته_ به‌طور نمایشی، انتقالات و واژگونی‌های زندگی در یک شهر بزرگ_ را ارائه نماید. او در عوض مناظر را خرید و به نظر می‌رسد که سلیقهٔ آن‌هایی را داشت که به شیوهٔ

[54] F. R. Leavis
[55] Ludwig Josef Johann Wittgenstein
[56] Camille Pissarro
[57] Jean Béraud
[58] Edgar Degas

نو_امپرسیونیست_ نقاشی شدند به روشی که سعی شده بود محکم، محتاط، یگانه و با یک نظم آگاه، به نظر علمی، و مطمئناً تحلیلی انجام شده باشند. ممکن است گمان کنیم تمام این کیفیات، که او مزه می‌کند و نیاز دارد، به‌عنوان نشانه‌های تفکیک هنر می‌باشند.

هنوز با قطعیت باید بگوییم که گشودگی او به چنین کیفیاتی، توانایی‌اش در فهم آن‌ها، به مفهومی بود که او بازی داشت بین آن کیفیاتی که در هنر اتفاق می‌افتاد و همان‌چه که در زندگی_ زندگی خودش، نه در ظاهری خوشحال بلکه به‌عنوان لبهٔ تیز سرمایه‌داری رخ می‌داد. زمانی‌که سرمایه‌داری سال ۱۸۹۰ را به‌خاطر می‌آوریم، قطعاً بهتر می‌توانیم درک کنیم چرا دوپوی روی جورج سورا[۵۹] سرمایه‌گذاری کرد. برای این هنوز در نیروهایش سرمایهٔ مطمئنی است اگر چه متزلزل و نه دقیقاً مطمئن، اما محتاطانه: هنوز در گفت‌وگویی فعال با علم؛ ایجاد علوم بیان و حالات ارزیابی تجربه؛ هنوز خودآگاهی از ارزش‌های خودش_ آزمون عقلانیت، قدرت تولد نظارت و کنترل؛ اگر هنوز مایلید، اعتقاد به کالا به‌عنوان یک فرم (پیچیدهٔ) آزادی.

امیدوارم، متوجه نکتهٔ من بشوید. من معتقدم که تأثیر متقابل این ارزش‌ها و ارزش‌های هنر بود که تمایز مابین آن‌ها را فعال و ممکن ساخت_ در تقابل با تفکیکی محکم و کامل ـ آن را در نهایت به یک تمایز مبدل کرد. در مورد دوپوی، هماهنگی_ هنوز_ متفاوت بین ارزش‌هایی وجود دارد که در زندگی عملی برای حس بورژوای خودش ساخته شدند و آن‌هایی که او از نقاشی آوانگارد نیاز داشت. حقایق هنر و حقایق سرمایه در تنشی فعال بودند. آن‌ها هنوز با یکدیگر مذاکره می‌کردند؛ آن‌ها در آن لحظات، هنوز می‌توانستند در موارد به‌خصوص مثل مورد دوپوی، تدبیر نمایند تا دسته‌بندی‌های یکدیگر را در ابهام قرار دهند.

به نظر می‌رسد این موضوع به معنای "یک تمایز ثابت منصفانه [ساخته شده] بین آن ارزش‌هایی است که فقط در هنر یافت می‌شوند و ارزش‌هایی که در جاهای دیگر هم می‌توانند پیدا شوند." این یک تمایز مذاکره شده، با نقد نوع دیدرو[۶۰]، بودلر یا فلیکس فنئون[۶۱] از توافق عامل فعال است. برای نقدهایی مانند این‌ها، و در هنری که آن‌ها به‌طور خاص نشانی می‌دهند، این حقیقت دارد که ارزش‌هایی که یک نقاشی ارائه می‌دهد، زمان دوباره و با شدت، متفاوت و غیرقابل تقلیل کشف می‌شود. ما متوجه نکتهٔ مورد تأکید فنئون می‌شویم؛ اما بیشتر دقیقا تحت تاثیر قرار می‌گیریم چون ارزش‌ها به‌عنوان بخشی از یک دیالکتیک فرهنگی واقعی متفاوت یافت می‌شوند، که منظور من آن‌هایی هستند که به‌طور مشهودی تحت فشار می‌باشند، در متن، از تقاضاها و ارزش‌گذاری‌هایی که به‌وسیلهٔ طبقه‌ی حاکم در حرفهٔ حاکم ساخته شدند_ معناهایی که می‌سازد و اشاعه می‌دهد، گونه‌هایی از نظم که به‌عنوان متعلق به خودش پیشنهاد می‌دهد. این فشار است_ و راهی که در رابطهٔ پشتیبانی یا در تصور هنرمند از مردم‌اش واکنش نشان می‌دهد_ که ارزش‌های هنر را از مبدل شدن به حکم دانشگاهی صرف، مصون می‌دارد.

امیدوارم روشن باشد که چگونه این حکایت استانداردهای هنرمندانه_ به‌خصوص راه‌هایی که تفکیک هنر به‌عنوان یک تجربهٔ اجتماعی مطمئن است_ امید گرینبرگ را به اینکه هنر می‌تواند فراهم‌کنندهٔ ارزش در نوع خودش باشد، به پرسش فرامی‌خواند. هنوز فکر می‌کنم که می‌توانم با نگاه کردن به یک یا دیگر حقایق هنر، که گرینبرگ در برخی مضامین به ارزش تبدیل کرد، آن اعتقاد به سؤال را به‌طور ساده موثرتر بنامم: اجازه دهید به خاطر سهولت در حقیقت معروف "تخت‌بودگی" نگاه کنم. اکنون این قطعاً واقعیت است که تخت‌بودگی لفظی سطح تصویر، در فواصل معمول به‌عنوان یک حقیقت برجسته توسط نقاشان بعد از کوربه، بهبود می‌یابد. اما من فکر می‌کنم سوالی که ما باید در این مورد بپرسیم این است که *چرا* این حضور ساده و تجربی برای هنر خوشایند شد. واقعیت اثر یا رویه‌ی موجود برای ارزش در این مسیر، چگونه می‌توانست باشد؟ چه چیزی آن را زنده ساخت؟

پاسخ دور از دسترس نیست. فکر می‌کنم می‌توانیم بگوییم که واقعیت تخت‌بودگی، زنده و رام‌شدنی است_ چنانچه

[59] Georges Seurat
[60] Denis Diderot
[61] Félix Fénéon

برای مثال در هنر سزان یا ماتیس[۶۲] بود_ چون ساخته شده بود تا طرفدار چیزی باشد: مجموعهٔ برخی کیفیات مقاوم و به‌خصوص، در یک حکایت مفصل‌بندی شده از تجربه، محقق می‌شوند. غنای آوانگارد، به‌عنوان مجموعه‌ای از مفاهیم برای هنر در سال‌های مابین ۱۸۶۰ و ۱۹۱۸ گفته می‌شود، ممکن است به تعبیر توانایی‌اش در دادن تخت‌بودگی همچون ارزش‌های پیچیده و سازگار دوباره توصیف شود _ ارزش‌هایی که ضرورتاً از جایی غیر از هنر مشتق می‌شوند. این تخت‌بودگی می‌توانست به‌عنوان یک گفتمان "عمومی" واقع شود_ بنابراین ساده، استادانه، و تلقینی پنداشته می‌شد؛ یا می‌توانست به "مدرنیته" با تخت‌بودگی به معنای طلب کردن فقط دو بعد پوسترها، برچسب‌ها، چاپ‌های مد و عکس‌ها، معنا ببخشد. برای مثال عدم شکستگی سطح می‌توانست به‌طور مساوی_ توسط سزان_ به‌عنوان حقیقت *دیدن*، فرم واقعی دانش ما از اشیاء دیده شود. و همان ادعا به‌وسیلهٔ هنرمند و مخاطب، برخی از انواع تعرض روی آخری، به تکرار احساس شد: تخت‌بودگی آشکار شده به‌عنوان یک مانع در برابر آرزوی معمول بورژوا برای ورود یک تصویر و رویا، داشتن آن به‌صورت فضایی مجزا از زندگی که در آن ذهن آزاد خواهد بود تا پیوندهای خودش را بسازد.

مقصود من به‌سادگی این است که تخت‌بودگی در دوران اوج خود، این معناها و ارزش‌های متنوع *بود*؛ آن‌ها در حرف، جسمش بودند؛ آن‌ها چیزی بودند که *به‌عنوان* آن دیده می‌شد. خصوصیات آن‌ها، چیزهایی بودند که آن را زنده ساخت_ آن را به ماده‌ای که دوباره روی آن نقاشی شود، تبدیل نمود. بنابراین تخت‌بودگی در بازی با تمام این جمع‌بندی‌ها و تلاش‌ها برای ساختن آن به‌صورت یک استعاره_ به‌عنوان یک "حقیقت" غیرقابل تقلیل و تکنیکی نقاشی_ بود. البته به مفهومی که با استعاره‌ها مخالفت کرد، و نقاشانی که ما بیش از همه می‌ستاییم همچنین روی آن به‌عنوان یک ماهیت غیراستادانه و تجربی تاکید کردند؛ اما "همچنین" در اینجا کلمهٔ کلیدی است: هیچ حقیقتی بدون استعاره وجود نداشت، هیچ مدیومی بدون اینکه حامل کنش پیچیدهٔ معنا باشد.

این موضوع مستقیماً من را به نقد سوم‌ام از حکایت گرینبرگ هدایت می‌کند. فکر می‌کنم می‌توانست با پرسیدن این سوال که چگونه مدیوم اغلب در هنر مدرنیست *ظاهر می‌شود*؟، به قوی‌ترین شکل مطرح شود. اگر بپذیریم(حس می‌کنم که مجبور هستیم) که نقاشی آوانگارد، شعر، و موسیقی با تأکید بر رسانه مشخص می‌شوند، آنگاه اکثراً چه نوع تاکیدی بوده است؟ پاسخ من خواهد بود_ این به‌سختی یک مورد اصیل است_ که مدیوم به مشخص‌ترین شکلی همچون موقعیت نفی و بیگانگی آشکار می‌شود.

روش قطعی که هنر مدرنیست روی مدیومش تأکید کرده است، با نفی اینکه ثبات معمول مدیوم، از طریق تجزیه کردن و خالی‌نمودن آن، ایجاد وقفه‌ها و سکوت‌ها، تولیدش به‌عنوان متضاد حس تداوم و داشتن موضوعی مترادف با مقاومت بوده است. (و بعد از همه، چرا باید موضوع "مقاومت" باشد؟ این زهد مدرنیست با یک هستی‌شناسی مبهم منصفانهٔ الحاقی است.) مدرنیسم مدیوم خود را با *غیبت* برخی دسته‌ها داشته است_ غیاب فرجام یا وابستگی، و غیر قابل پیش‌بینی بودن، بستری که برای فرو بردن تمایزات نامیده می‌شود.

استراتژی‌های آوانگارد آشنایی وجود دارد؛ و من لحظه‌ای القا نمی‌کنم که گرینبرگ سهم آن‌ها را در هنری که می‌ستاید، تشخیص نمی‌دهد. او هنوز آشکارا با آن‌ها پریشان‌خیال بوده و آماده است تا آن‌ها را برای حرفهٔ حقیقی هنر در دوران ما، به‌عنوان ضمیمه اظهار نماید_ حرفهٔ هر هنر "مشخص[کردن]، از طریق عملکردها و آثار مختص و منحصر به خودش" است.[۶۳] گمان می‌رود، این اهانت گرینبرگ به لفاظی نفی می‌باشد که بعد از همه، زمینه‌ساز پشیمانی از توصیفش در مورد جکسون پولاک[۶۴]، به‌عنوان یک "گوتیک" است که هنرش عطف به فاکنر[۶۵] و ملوی[۶۶] در "خشونت، عصبانیت و گوش‌خراشی" بود.[۶۷] این

---

[62] Henri Émile Benoît Matisse

[۶۳] نگاه کنید به :

Greenberg, "Modernist Painting," *Art and Literature* 4 (Spring 1965): 194.

[64] Jackson Pollack

[65] William Faulkner

[66] Herman Melville

دقیقاً تحقیر مشابهی است که قضاوت او را در مورد دادا مشخص می‌کند، که بر اساس احساس او فقط به‌عنوان یک موضوع خوش‌آیند برای روزنامه‌نگاری در مورد نقد مدرن (یا شوک جدید) بااهمیت است. می‌دانیم که منظور او از مسئولیت چیست؛ آتش ریشخند او را در ۱۹۴۷، احساس می‌کنیم زمانی که به‌خوبی در میانهٔ سروکارداشتن با دستاورد بعید پولاک، می‌نویسد:"در منظر وقایع معاصر، هنر احساس می‌کند ظاهراً باید چیزی بیشتر از خودش باشد: باید شعر حماسی، تئاتر، یک بمب هسته‌ای، یا حقوق فردی باشد. اما بزرگ‌ترین نقاش زمان ما، ماتیس، با گفتن اینکه می‌خواست هنرش صندلی راحتی تاجر خسته باشد، قویاً نشان داد که خلوص و نفوذ به همراه نوعی عظمت مخصوص به نقاشی قرن بیستم می‌آیند."[۶۸]

باشکوه، مفید، و سازگار است. در پایان هنوز، توصیف به‌طور قطعی و دقیق صورت نخواهد گرفت. قطعاً این بخشی از مشکل مدرنیسم است_ حتی برای ماتیس_ که بازرگان بسیار کسل، بی‌کار و با علاقهٔ بسیار اندک به هنر، همچون صندلی راحتی‌اش است. کمبود یک طبقهٔ حاکم مناسب برای خطاب کردن_ موقعیتی است که عمدتاً قالب منفی مدرنیسم را توضیح خواهد داد.

در نهایت فکر می‌کنم که اختلافات من با گرینبرگ بر این مورد متمرکز است. من اعتقاد ندارم که تجربیات نفی که گرینبرگ برای مشخص نمودن *اختلال* محض روی پیام مدرنیسم جستجو می‌کند، می‌تواند تنزل رتبه یابد. آن‌ها به سادگی از کار خود_تعریفی که او برای در مرکز بودن بر عهده می‌گیرد، تفکیک‌ناپذیر هستند: برای‌اطمینان در مورد پولاک، میرو[69]، پیکاسو[70]، یا در آن مورد، ماتیس جدانشدنی بودند. قطعاً مدرنیسم آن هنری است که روی مدیوم‌اش تأکید دارد و می‌گوید از این پس معنا می‌تواند فقط در *تجربه* یافت شود. اما تجربه در پرسش شگفت‌آور و از جان گذشته است: آن خودش را به‌عنوان یک کار پایان‌ناپذیر و تجزیهٔ مطلق ارائه می‌دهد، کاری که همیشه "مدیوم" را به محدودیتش _ به انتهایش_ به نقطه‌ای که در آنجا می‌شکند، بر باد می‌رود یا به مادهٔ اولیه‌ی کارنشدهٔ محض بازمی‌گردد، می‌فشارد. این فرمی است که در آن مدیوم پس گرفته و بازساخته می‌شود: واقعیت هنر، در مدرنیسم، واقعیت نفی *است*.

من بر این باورم که این توصیف خودش را تحمیل می‌کند: تنها چیزی که می‌تواند شامل مالارمه[71] در کنار رمبو[72]، شوئنبرگ[73] پهلو به پهلوی وبرن[74]، یا (اگر جرات گفتنش را داشته باشم؟) دوشان[75] در کنار *نیلوفرهای آبی* مونه باشد. آن پایکوبی نفی قطعاً باید با واقعیات اجتماعی کار کند که من بیشتر زمانم را صرف گفتن_ زوال نخبگان طبقه‌ی_ حاکم، غیاب "زمینهٔ اجتماعی" برای تولید هنرمندانه، و مغایرت درگیر حین ایجاد هنر بورژوا در غیبت بورژوازی، نمودم. نفی نشانه‌ای در درون هنر این تجزیهٔ وسیع‌تر می‌باشد: تلاشی برای *گرفتن* کمبود معناهای متداوم و تکراری در فرهنگ_ تسخیر کمبود و انتقال دادن آن به‌سوی فرم است.

من باید اندازه‌ی آخرین مخالفتم را با گرینبرگ روشن سازم. میزان آن کم اما مشخص است. البته، آن شکست گرینبرگ در شناسایی بی‌ریشگی و انزوای آوانگارد نیست؛ نوشتهٔ او سرشار از شناخت است، او به خوبی هر کس دیگر بیچارگی ذاتی چنین فقدان مکانی را می‌شناسد. اما معتقد است_ شدت اعتقاد آن چیزی است که در نوشته‌هایش بیش از همه برانگیزنده است_ هنر می‌تواند *خودش* را با ارزش‌هایی جایگزین کند، که سرمایه‌داری بی‌اهمیت ساخته است. امتنا از تسهیم کردن آن عقیده_ و آنچه در نهایت من بر آن مصر هستم_ زمینه‌هایش در سه ملاحظه‌ای است که در ادامه می‌آیند. اول، برای تکرار، نفی در بسیاری تجارب مدرنیسم نقش دارد، به‌عنوان فرمی که در آن هنر بر خودش همچون یک ارزش ظاهر می‌شود. دوم، منفی بودن به‌عنوان یک

---

[۶۷] نگاه کنید به:

Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture,” *Horizon* 16 (October 1947): 26.

[۶۸] نگاه کنید به:

Greenberg, “Art,” *Nation* 8 (March 1947): 284.

[69] Joan Miró i Ferrà

[70] Pablo Picasso

[71] Stéphane Mallarmé

[72] Arthur Rimbaud

[73] Arnold Schoenberg

[74] Anton Friedrich Wilhelm (von) Webern

[75] Marcel Duchamp

تجربه‌ای که معنا را تضمین نماید یا فضایی برای بازی آزاد و فانتزی بازنماید، ظاهر نمی‌شود_ برای مثال شیوهٔ جوک، یا حتی طنز_ اما، به‌جایش نفی به‌عنوان یک حقیقت مطلق و تمام_ احاطه‌گر ظاهر می‌شود، چیزی که یک‌بار آغاز شده، انباشته گردیده و غیر قابل کنترل است؛ واقعیتی که روی‌هم‌رفته معنا را فرو می‌برد. مسیر به عقب و عقب تا مربع سیاه هدایت می‌شود، حوزهٔ به‌شدت متمایز صدا، کلاف بی‌نهایت سست رنگ خیالی، لکنت گفتار و محو شدن به‌سوی و غیره‌وذالک. ("من مجبورم اعتقاد داشته باشم که این‌ها بیانیه‌هایی هستند که باید با یک کلمه کار نمایند، ... اما شما، خواننده، نیاز ندارید. ... من و شما، اوه به‌خوبی. ... شعر راهی به خارج از خودش ارائه می‌دهد، در این حدود. ... اما آن را نمی‌گیرد، به‌طور کامل. ..." و الی آخر.) سوی دیگر نفی، همیشه بیهودگی است: این پیامی است که مدرنیسم هرگز سعی در تکرار آن ندارد و قلمرویی است که به‌طور معمول در آن سرگردان می‌باشد. ما هنری داریم که در آن ابهام بی‌نهایت می‌شود، که روی لبهٔ طرح کردن است_ و مورد دیگری را پیشنهاد می‌کند_ که به‌راحتی غیر قابل توصیفی، پوچی، نامعلومی و عدم وضوح محض دیدگاه می‌باشد.[۷۶]

راهی وجود دارد_ و این دوباره چیزی است که *درون* مدرنیسم یا در مرزهایش رخ می‌دهد_ که به‌جایش در آن نفی تهی خنثی شده است؛ که در نهایت من را به پایه‌ای‌ترین فرضیات گرینبرگ، به مقالات پیرامون برشت برمی‌گرداند. برای اینکه هنری وجود دارد_ هنری مدرن_ که با این نظریه چالش نموده است که هنر تنها از حقیقتی رنج می‌برد که اکنون تمام معانی اعتراض‌آمیزند. هنری وجود دارد_ تنها اصولی‌ترین نمونه، هنر برشت است_ که می‌گوید ما به‌سادگی در یک دورهٔ زوال فرهنگی زندگی نمی‌کنیم، زمانی‌که معانی تیره و کهنه شده‌اند، اما نه در دوره‌ای که مجموعه‌ای از معانی_ آن‌هایی که مربوط به طبقات تحصیل‌کرده هستند_ به‌طور نامنظم ستیزه می‌کنند با آن‌هایی که هستند تا از سقوطشان بهره ببرند. به‌عبارت دیگر، بین اسکندریسم و نبرد طبقه تفاوتی وجود دارد. قرن بیستم، عناصر هر دو موقعیت در رابطه با آن را دارد، و این دلیلی است که توصیف گرینبرگ، که بر پایهٔ قیاس اسکندری بنا شده است، همان‌طور که کار می‌کند، درخواست می‌شود. اما پایان بورژوازی مانند پایان طبقه‌ی اشراف بطلمیوس نیست، یا نخواهد بود. پایان هنرش نیز بی‌سابقه خواهد بود. درگیر خواهد شد و شده است، نوعی عطف درونی که گرینبرگ بسیار قانع‌کننده توصیف می‌کند. اما همچنین به‌عنوان بخشی از تجربهٔ مدرنیسم_ جستجویی برای محلی دیگر در نظم اجتماعی درگیر خواهد شد _ و شده است. هنر می‌خواهد کسی را خطاب نماید، چیزی دقیق و توسعه‌یافته برای انجام می‌خواهد؛ *مقاومت* می‌طلبد، نیازمند ضوابط است؛ و برای یافتن آن‌ها، خطراتی از جمله تجزیهٔ خودش را خواهد

---

[۷۶] ویراستار *جستار انتقادی* پیشنهاد داد که من کمی در مورد قالب منفی که به مدرنیسم نسبت می‌دهم، بگویم و یک یا دو مثال بیاورم. مثال‌های زیادی ذهنم را مشغول کرد، من باید از فریبندگی بیشتر پرهیز کنم، چرا که آنچه به آن ارجاع می‌دهم *جنبه* یا *لحظه‌ای* از هنر مدرنیسم است، که بیشتر با سایر مقاصد و تکنیک‌ها مخلوط شده است، هرچند اغلب، من بحث می‌کنم که بر آن‌ها حکم‌فرما می‌باشد. با این وجود عبارتی از *زایش‌های جدید* لیویس محقق می‌شود، که در آن نقد، "تلاش برای بیان بی‌فرمی، خود به‌عنوان فرم،" تی.اس الیوت را توصیف می‌کند و خطوطی (در میان سایرین) که آن عبارت درخواست می‌کند: "شکل بدون فرم، سایه بدون رنگ، / نیروی از کار افتاده، ژست بدون حرکت." هنوز ما بهترین را برای نزول از این ارتفاعات مشهود انجام می‌دهیم و، اگر افسون چیزی است که می‌خواهد، به توصیف اد رینهارت از نقاشی سیاه خودش در ۱۹۶۲ بیندیشید:

یک بوم مربع (طبیعی و بدون شکل)، به عرض و ارتفاع پنج فوت، به بلندی یک مرد، و به پهنای مردی که بازوانش را گشوده است (نه بزرگ، نه کوچک، و بدون اندازه) به سه بخش مساوی تقسیم شده (بدون ترکیب‌بندی)، یک فرم افقی یک فرم عمودی را خنثی می‌کند (بی فرم، بدون سقف و کف و بی‌جهت)، سه (بیشتر یا کمتر) سیاه (بدون نور) رنگ‌های بدون تباین(بی_ رنگ)، قلم‌موکاری نقاشی می‌کند تا آنچه با قلم‌مو کشیده شده، یک سطح مسی، تخت، و نقاشی شده با دست باز را پاک کند (بی‌حاشیه، بدون بافت، غیر_خطی، بدون لبه‌ی_سخت، و بدون لبه‌ی_ نرم) که مجاورهایش را منعکس نمی‌کند_ یک نقاشی خالص، انتزاعی، غیر_عینی، بی‌زمان، بی‌مکان، بدون تغییر، بی‌ارتباط، و بی‌علاقه-مندی_ یک ابژه که خود_آگاه است (ناخودآگاه نیست)، متعالی آرمانی، آگاه از هیچ چیز اما هنر (دقیقا بدون ضد_هنر). نگاه کنید به:

Art, USA, Now (New York, 1963), p. 269.

البته این طعنه‌آمیز به نظر می‌رسد و من با جرات می‌گویم، حتی با استانداردهای دریافت شده‌ی مدرنیست، هنری که موجب ارتقا می‌شود، اکنون ناچیز است؛ اما عبارت فقط به کلماتی از نوع نگرش و تجربه اعطا می‌شود که به هیچ عنوان از زمان بودلر غیرعادی نبوده، و آنچه که اغلب در هنر نیروی ویژه و جاذبه انتشار یافته است.

پذیرفت.[۷۷] قطعاً گرینبرگ مستحق قضاوت آن خطر بسیار عظیم، حتی بیشتر می‌باشد تا با ادعای خطر بسیار محبوب حاشیه هنر مدرنیست و حامیان آن ناشکیبا شود _ تمام آن ماده در مورد محو کردن مرزهای بین هنر، زندگی و لهجهٔ "انقلابی" بودن هنر است. او محق است، اما به نظر من درست نیست. خطرش زیاد و لهجه-اش نفرت‌انگیز است؛ من معتقدم که انتخاب، تمام و کمال بدتر است. این چیزی است که ما به‌عنوان فرم حاضر مدرنیسم داریم: هنری که ابژهٔ آن چیزی مگر خودش نیست، هرگز تلاش نمی‌کند تا کشف نماید که خود آن، تنها به اندازه‌ای که حالت منفی می-تواند، خالص است، من تصدیق می‌کنم که به مخاطبش هیچی، خستگی‌ناپذیری و، به‌طور متناسب انتقال دادن به‌سوی فرم را ارائه می‌دهد. حکم در مورد چنین هنری موضوع ذوق نیست_ برای کسی‌که اکثرا می‌توانست در تحسین شکست بخورد، اما هنوز پالایش و نبوغ آن_ در یک قضاوت احتمال فرهنگی درگیر است. بنابراین صحیح به نظر می‌رسد که از زندگی و هنر سرمایه-داری انتظار کمی داشته باشم؛ زمانی‌که هنوز از این اعتقاد عقب-نشینی نکرده‌ام که بهترین مورد امیدواری از هنر، حتی در *آخرین مرحله*، تجرید کامل و منفرد خودش است.

---

[۷۷] این مجددا رساندن یک تقاضای رئالیسم از در پشتی، نمی‌باشد؛ یا حداقل، قرار ندادن یکی در حالت سنتی. من فکر می‌کنم، ضعف یا غیابی که در هنر مدرن اشاره نموده‌ام، از کمبود زمینه در "دیدن" (برای مثال) یا گروهی از تفاهم‌نامه‌های رئالیست سازگار با آن مشتق نمی‌شود، بلکه، از کمبود زمینه‌اش در هر تجربه‌ی خاص بازنمایی، محاط شده در آن‌ها، وادار شده به‌وسیله‌ی آن‌ها که با سایر تجارب اجتماعی پیوند خواهد داشت. بنابراین سوال این نیست، که آیا هنر مدرن باید پیکره‌نما یا انتزاعی باشد، ریشه‌دار در تعهدات تجربی یا خیلی ریشه‌دار نباشد، اما خواه اکنون هنر با فشارهای کافی هر نوع_ نظریه‌ی تناسب، آزمون‌های روشنی و تقاضاهایی که به‌همراه آن‌ها معیارهای اهمیت و تقدم می‌آیند، فراهم شده است، بدون فشارها، بازنمایی هر فصاحت و برجستگی نمی-تواند واقع شود. (ممکن است پرسیده شود اگر فشارهایی که مدرنیسم اظهار می‌کند برای خودش است و کافی می‌باشد_ آنهایی که مربوط به مدیوم یا احساسات یک فرد و حس حقیقت درونی هستند_ الزام‌آور یا بنابراین منسجم می‌باشند؛ یا چنانچه تند باشیم می‌گوییم که نواحی تجربه که به‌عنوان *مکان‌های* چنین فشاری به آن‌ها اشاره کرده بود_ مدیوم، احساس، و حتی "زبان" [گاو مقدس]_ به طریقی که ادعا می-شوند، در نهایت وجود دارند.)