نشر ثالث

تاریخ هنرِ نو

پیش‌درآمدی انتقادی

جاناتان هریس

منیژه نجم عراقی

(با پیش‌گفتاری از نویسنده بر چاپ فارسی)

www.ketab.ir

نشر کلاغ
تهران ـ صندوق پستی ۳۷۴۹ ـ ۱۴۱۵۵
تلفن ـ دورنگار: ۸۸۹۹۷۳۹۹
kalaghpub@gmail.com

تاریخ هنر نو ـ پیش‌درآمدی انتقادی (با پیش‌گفتاری بر چاپ فارسی) / جاناتان هریس / منیژه نجم عراقی / ویراستار: مجید امینی / چاپ اول: ۱۳۹۳ / شماره‌گان: ۱۱۰۰ / طراحی و صفحه‌آرائی: آتلیه نشر کلاغ / طرح جلد: مرجان زاهدی / چاپ و صحافی: پژمان / قیمت: ۳۰۰۰۰ تومان / حق چاپ و نشر محفوظ

شابک:۹۷۸ـ۶۰۰ـ۹۴۱۸۸ـ۵ـ۵

سرشناسه: هریس، جاناتان، ۱۹۶۰ - م.(Harris, Jonathan P)
عنوان و نام پدیدآور: تاریخ هنر نو پیش‌درآمدی انتقادی / جاناتان هریس ؛ منیژه نجم عراقی
مشخصات نشر: تهران : نشر کلاغ، ۱۳۹۲.
شابک: 978-600-94188-5-5
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The new art history : a critical introduction . 2001.
موضوع: هنر -- تاریخ‌نویسی
موضوع: نقد هنری -- جنبه‌های اجتماعی -- تاریخ -- قرن ۲۰م.
شناسه‌ی افزوده: نجم عراقی، منیژه، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ ۲ت۴ه/NV۴۸۰
رده‌بندی دیویی: ۷۰۷/۲۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۳۴۰۴۷۴۳

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مترجم ۷
پیش‌گفتار نویسنده بر چاپ فارسی ۹
سپاس‌گزاری ۱۵
مقدمه ۲۵
فصل اول
تاریخ هنرِ رادیکال ــ بازگشت به آینده‌ی خود؟ ۷۳
فصل دوم
مدرنیته‌ی سرمایه‌داری، دولت ـ ملت، و بازنمائی بصری ۱۱۱
فصل سوم
فمینیسم، هنر، و تاریخ هنر ۱۵۵
فصل چهارم
فاعل، هویت، و ایدئولوژی بصری ۲۰۳
فصل پنجم
ساختار و معنا در هنر و جامعه ۲۴۹
فصل ششم
جست‌وجو، از پسِ قطعیت‌ها ۲۹۵
فصل هفتم
جنسیت‌ها، بازنمائی‌شده ۳۴۵
نتیجه‌گیری ــ وسیله و هدف‌های تاریخ هنرِ رادیکال ۳۹۵
واژه‌نامه ۴۴۱
فهرست نام مقاله‌ها، کتاب‌ها، آثار هنری و نشریه‌ها ۴۵۳
نمایه‌ی نام افراد ۴۷۵

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

کتابی که در دست دارید شاید به معنای دقیقی که از نام آن برمی‌آید «تاریخ هنر نو» نباشد، یا بهتر بگویم با این هدف نوشته نشده است. نویسنده خود در پیش‌گفتار به‌تفصیل شرح می‌دهد که کار او درواقع تدارک آغازگاهی برای بررسی «تاریخ اجتماعی رشته‌ی تاریخ هنر» در دوره‌یی مشخص بوده است؛ به این اعتبار می‌توان گفت این کتاب نگاهی «نو» به تاریخ هنر، یا سرگذشت رشته‌ی تاریخِ هنر، است و با توجه به شواهد و شیوه‌یی که نویسنده به خدمت می‌گیرد متنی تازه و خواندنی. نکته‌یی که به‌ویژه برای من، به خاطر دل‌بسته‌گی شخصی به دست‌آوردهای زنان و فمینیسم، مایه‌ی خرسندی بود این است که نویسنده بنا به سنتی پسندیده که فمینیست‌ها از بنیادگذاران آن بوده‌اند و اکنون کم‌وبیش مرسوم شده، از سویی موضع فکری و سیاسی خود را به‌راحتی بر پرده می‌اندازد و از سوی دیگر به شیوه‌های گوناگون پیوسته به خواننده هشدار می‌دهد که اعلام بی‌طرفی یاوه‌یی بیش نیست. به‌این‌ترتیب خواننده نمی‌تواند از این آگاهی بگریزد که هر برداشتی از این متن ــ و متن‌ها و روی‌دادهای دیگر ــ وابسته به معیارها و منافع شخصی او خواهد بود.

جاناتان هریس نویسنده‌ی انگلیسی، زاده‌ی ۱۹۶۰، اکنون مدیر مرکز پژوهش هنرکده‌ی وینچستر است. او افزون بر تدریس در دانشگاه‌های گوناگون انگلستان و استرالیا کلاس‌هایی نیز در اروپا و آمریکا و چین برگزار کرده،

www.ketab.ir

و صاحب ۱۹ کتاب و مقاله‌های فراوان است. *پیکاسو و سیاست بازنمائی* (نشر دانشگاه لیورپول، ۲۰۱۳) و *جهانی‌سازهای آرمان‌گرا: هنرمندان انقلاب جهانی، ۱۹۱۹ ـ ۲۰۰۷* (بلک‌ول، ۲۰۱۳) تازه‌ترین آثار او است. ترجمه‌ی این کتاب با اجازه‌ی نویسنده صورت گرفته و پیش‌گفتار او بر چاپ فارسی نشانه‌ی احترام به خوانندگان فارسی‌زبان است.

و اما درباره‌ی ترجمه، اشاره به چند نکته ضروری است. نخست این‌که نویسنده در آغاز هر فصل از چند متن «کلیدی» نام می‌برد که در همان فصل بررسی می‌شوند و نقل‌قول‌ها را در متن اصلی با شماره‌ی صفحه مشخص می‌کند. به نظرم رسید این کار برای خواننده‌ی فارسی چندان سودی نخواهد داشت و بیش‌تر مایه‌ی حواس‌پرتی می‌شود؛ زیرا کم‌تر خواننده‌یی امکان دست‌رسی به آن متن‌ها را دارد، و اگر هم داشته باشد بهتر است (به قول خود نویسنده) همه‌ی متن را بخواند که آن‌گاه مقصود حاصل است. پس تنها باید توجه داشت که هرگاه نویسنده به بررسی یکی از این متن‌های کلیدی می‌پردازد آن‌چه پس از آن در داخل گیومه می‌آید نقل‌قول از همان متن است.

دیگر این‌که، نویسنده در مقدمه‌ی خود به خواننده‌ی غیرمتخصص توصیه می‌کند که تنها پس از خواندن متنِ اصلی هر فصل به سراغ پانوشت‌های آن برود. اما در ترجمه، بازهم با توجیه جلوگیری از حواس‌پرتی خواننده، این پانوشت‌ها در داخل متن گنجانده شده‌اند؛ امیدوارم نویسنده این نقض غرض را بر ما ببخشاید.

و نکته‌ی آخر در مورد نام‌های خاص است. کوشیده‌ام نگارش نام‌ها تا حد ممکن به گویش اصلی‌شان نزدیک باشد، و بنابراین برخی از آن‌ها با شکل‌های فارسی رایج در گذشته تفاوت دارند. البته امید است نمایه‌های نام‌ها و فهرست آثار در رفع سردرگمی احتمالی خواننده ره‌گشا باشند.

www.ketab.ir

پیش‌گفتار نویسنده بر چاپ فارسی

کتاب *تاریخ هنر نو* اندکی پس از انتشار، در سال ۲۰۰۱، به زبان‌های چینی و کره‌ئی ترجمه و منتشر شد. توافقی نیز برای انتشار نسخه‌ی ترکی آن حاصل آمد و اکنون ترجمه‌ی فارسی آن آماده‌ی انتشار می‌شود. باید بگویم این کتاب را به صورت روایتی تصور کرده بودم از سابقه‌ی رادیکالیسم در رشته‌یی دانشگاهی و زمانه‌ی هم‌پیوندی سیاست‌های رادیکال (مارکسیستی، فمینیستی، ضداستعماری، در فاصله‌ی دهه‌های ۶۰ تا ۹۰)، که آشکارا به پایان رسیده بود. اما با این قصد دست به نوشتن زدم که امید به تحول اجتماعی بنیادین را که نویسنده‌گان موردبحث من به نمایش می‌گذاشتند در جوان‌ترها برانگیزم، و آنان را به بحث‌ها و ابزار تحلیلی مجهز سازم تا بتوانند در جامعه‌های ما که به‌شتاب دگرگون می‌شوند به درکی روشن از هنر و فرهنگ دست یابند.

در آن روزها هنوز گفتمان‌های «جهانی‌سازی» ــ دستِ کم در هنرها و علوم انسانی کشورهای غربی ــ رواج چندانی نداشت، هرچند حادثه یازده سپتامبر تازه رخ داده بود و جهانی که سراسر به بحرانی واحد پا می‌گذاشت نرم‌نرمک معنایی تازه می‌یافت. ترجمه‌ی کتاب به زبان‌های چینی و کره‌ئی که خیلی زود انجام گرفت، شاید، نشان می‌دهد که در آن کشورها خواننده‌گانی حاضروآماده وجود داشت که می‌توانستند از بررسی من سر دربیاورند، و نیز گویای آن‌که اهمیت آسیا در مقام بخشی از دنیای جهانی‌شده‌ی هنر رو به

www.ketab.ir

افزایش بود. فصل نتیجه‌گیری (وسیله و هدف‌های تاریخ هنر رادیکال) در کتاب *تاریخ هنرِ نو* برخی از موضوع‌هایی را سر انداخت که امروز می‌توان آن‌ها را از زمره‌ی متعلقات بحث‌های جهانی‌سازی دانست. اما، درعمل، واژه‌ی «جهانی‌سازی» حتا در نمایه‌ی کتاب نیز دیده نمی‌شود!

در نگاهی به گذشته، *تاریخ هنرِ نو* از پایان مرحله‌یی مهم در زندگی شخصی و فکری من نیز خبر می‌داد که وقف توجه به جوامع و هنر مدرنیستی غرب از نخستین سال‌های سده‌ی بیستم شده بود. کم‌وبیش از همان سال ۲۰۰۱ به مسایل جهانی‌شدن و هنر معاصر روی آوردم. اما در این روی‌کرد تازه نیز چارچوب فکری من همان بود که در *تاریخ هنرِ نو* طرح و بررسی می‌شود. مثلاً تکیه‌یی را که در آن‌جا بر نظریه‌های «ماتریالیسم فرهنگی» ریموند ویلیامز، منتقد مارکسیست، داشتم ــ به‌ویژه آن‌چه در کتاب کم‌آوازه‌تر او *فرهنگ* (۱۹۸۱) طرح شده است ــ در کتاب دیگرم *جهانی‌شدن و هنر معاصر* (۲۰۱۱) برای بررسی آزمونه‌های تازه به کار بستم.

اکنون، در ۲۰۱۴، گمان می‌کنم *تاریخ هنرِ نو* هنوز می‌تواند درون‌بینی‌های سودمندی عرضه کند و یاور (و امیدوارم الهام‌بخش) کسانی باشد که می‌خواهند فرایند رشد هنر و فرهنگ را در دنیای به‌هم‌پیوسته و جهانی‌شده‌ی امروز ما درک کنند ــ به‌ویژه در چین، کره، و «خاورمیانه» که در سال‌های پس از انتشار این کتاب، بیش‌ازهمه، تنش‌ها و تناقض‌های شدید جهانی‌شدنِ مدرنیزاسیون سرمایه‌داری، جامعه‌های سنتی، سایه‌ی سنگین قدرت متمرکزه‌ی غرب و برآمدن گریزناپذیر جوامع و دولت‌های آسیائی بزرگ‌تر را احساس کرده‌اند.

برخی از دیگر مقوله‌ها و عبارت‌پردازی‌های رقیب که در گفتمان جهانی‌سازی خودنمائی می‌کنند ناسازگاری‌های پُرثمری نیز دارند: (الف) «جهانی‌شدن» در یک سو و «هنر معاصر» در سوی دیگر ــ با این امکان که دومی را متمایز یا حتا مستقل از هر تصوری بدانیم که از جهانی‌شدن وجود

www.ketab.ir

دارد؛ (ب) «هنر جهانی‌شده» ــ مجموعه‌یی از شیوه‌های بنیادی که به واسطه‌ی فرایندها و سودهای اقتصادی و اجتماعی بیرونی دگرگون شده‌اند، تأثیر گذاشته‌اند، و حتا تباه شده‌اند، اما بی‌تردید به تثبیت رسیده‌اند؛ (پ) «دنیای هنر جهانی» به معنای تبلور پیکره‌ی جهانی‌شده‌ی سیاست در قالب فُرم، با این پیش‌فرض که گونه‌یی پایداری به دست آمده و این موجودیت (چنان‌که نیکوس پولانتزاس، مارکسیست یونانی، درباره‌ی دولت گفت) از سویی به گفتمانی مستقل و واقعی دست یافته اما از سویی دیگر، هم‌چنان تجسم یا تثبیتِ مبارزه‌ی طبقاتی‌یی بوده است که رشد اجتماعی نولیبرال سرمایه‌داری پسین را به پیش می‌برد.[۱]

اکنون در زمانه‌ی فوران پیوسته‌ی گفتمان در باب جهانی‌شدن (تردید دارم این جریان را «تکاملی» یا «بالنده» بنامم، به‌ویژه با آن‌همه بارهای معنائی که این واژه‌ها دارند) هم‌چنان لازم است که گونه‌یی رابطه‌ی *انتقادی* دوسویه، از هر دو جنبه‌ی امکان و انکار، میان این مواردِ الف و ب و پ حفظ شود. یعنی این معضل یا حوزه‌ی بررسی هم‌چنان جذاب، حتا به‌شدت سودمند، باقی خواهد ماند تا زمانی که در قالب مجموعه‌یی از رشته‌های عرفی درنیامده باشد که بتوان در دانشگاه‌ها بازتولیدشان کرد. (*تاریخ هنر* نو با تمام وجود با چنان سرنوشتی جنگید!) رابطه‌ی این معضل یا حوزه با تاریخ هنر و با مطالعات / فرهنگ بصری به‌شکلی خوش‌آیند هم‌چنان مبهم خواهد بود؛ می‌توان گفت که هم گفتمان جهانی‌شدن با شلخته‌گیِ معرفت‌شناختی‌اش و هم بخش اعظم خودِ هنر امروزی از نظر برون‌دادهای «دانش تازه»شان بر فُرم‌های تاریخ هنر سنتی پیشی می‌گیرند.

شاید بد نباشد کتاب را که می‌خوانید به این بیاندیشید که درون‌مایه‌ها و

۱ـ نیکوس پولانتزاس، *دولت، قدرت، سوسیالیسم* (نیو لفت بوکز، ۱۹۷۹)

www.ketab.ir

بحث‌های آن را چه‌گونه می‌توان در مورد آزمونه‌های تازه‌ی دنیای جهانی‌شده‌ی هنر به کار بست؛ در مورد دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های هنر؛ دوره‌گردی‌های هنرمندان و منتقدان از این قاره به آن قاره؛ موازنه‌های فرهنگی غرب ـ شرق در دوران پس از جنگ سرد، فرایندهای استعمار و ترجمه؛ مخالفت و مبارزه با جهانی‌سازی؛ سربرآوردنِ هنر و اقتصادهای آسیائی؛ نقش هنر و فرهنگ در نمایش جهانی؛ و ویژه‌گی‌های جنسیتی کار در هنر و در تقسیم نولیبرالی روش‌های تولید و مصرف در سراسر جهان. هنر جهانی یا جهانی‌شده از کجا می‌آید؟ البته واژه‌ی «از کجا» در روایت‌های جهانی‌سازی مسأله‌ساز شده، اما مفهوم آن به معنای «از جایی به‌واقع متفاوت» هنوز کارائی خود را از دست نداده است، گرچه بی‌تردید گونه‌ها و بسترهای تفاوت به‌شدت دگرگون شده‌اند. شمول صداهای تازه از جایی بیرون از اروپا و آمریکای شمالی که مهد دنیای هنر جهانی به شمار می‌آیند دشوارتر از آن است که شاید در آغاز به نظر برسد. این را زمانی دریافتم که در پی نویسنده‌گانی برای مطالب کتاب *جهانی‌شدن و هنر معاصر* بودم و متوجه شدم برقراری ارتباط منظم اینترنتی با افراد در بخشی از جهان ـ مهم‌ترین نمونه‌ها دولت‌های آمریکای مرکزی و کشورهای خاورمیانه مانند عراق و... ـ درعمل بسیار دشوار است.

بد نیست به عمل‌کرد پیوسته و گسترده‌ی *ایدئولوژی*‌های الگوهای ویژه‌ی جهانی‌شدن نیز بیاندیشید که در کنار این به‌هم‌ریخته‌گی در توسعه‌ی مناسبات جهانی جای می‌گیرند، یا شاه‌وار بر آن سایه می‌گسترند. واژه‌ی «توسعه» ریشه‌های ایدئولوژیک قدرت‌مندی دارد و کاربرد هنوز رایج آن سبب می‌شود فرایندها و نیروهای واقعی جهانی‌سازی در هاله‌یی پُررمزوراز باقی بمانند. این واژه را دولت‌های دموکراتیک سرمایه‌داری غرب در دهه‌ی ۵۰، با بالاگرفتن جنگ سرد، به معنای فرایندی ضروری و قطعاً بی‌همتا رواج دادند که هم در جهان ثروتمند شمال و هم در جهان‌های تهی‌دست شرق و جنوب کارائی داشت. اما این ایده

www.ketab.ir

فقط (یا در بنیاد) الگویی بی‌چون‌وچرا برای گسترش اقتصادی و اجتماعی مورد*پسندتر* نبود تا به مدد آن دولت‌های «توسعه‌نیافته»ی فقیرتر، با صنعتی‌شدن و مصرف انبوه، رفته‌رفته «شباهت بیش‌تری» به دولت‌های «توسعه‌یافته»ی شمال پیدا کنند. این برداشت از توسعه، که آن را فرایندی خنثا و در ذات خود مترقی وانمود می‌کرد، درواقع بنا داشت از راه فرایندهای جهانی‌سازی نوامپریالیستی و «پسااستعماری» که گونه‌یی تقسیم بین‌المللی کار و امکانات و قدرت را بازتولید می‌کردند، سلطه‌ی بخش شمال‌غربی جهان را تداوم بخشد. در این سناریو، مناطق جنوب و شرق تنها با ارائه‌ی خدماتی به کشورهای شمال‌غربی از راه تولید مواد خام، محصولات خوراکی ویژه‌ی صادرات، تأمین نیروی کار ساده و مهاجر، و صنعت گردشگری می‌توانستند کیفیت زنده‌گی مردمان خود را «بهبود» بخشند، حال‌آن‌که شریک‌های بالادست‌شان فن‌آوری‌های پیش‌رفته تولید می‌کردند و فرایندهای ساخت را به پایان می‌رساندند.[۱]

وضعیت اقتصاد جهانی که هنوز سرِ در پی جهانی‌شدن دارد بی‌تردید اکنون بسیار پیچیده‌تر از آن است که در سال‌های دهه‌ی ۵۰ بود ـ به‌ویژه از نظر سربرآوردن اقتصادهای آسیائی، و انتقال بخش از تولید (و مصرفِ) محصولات بهره‌مند از فن‌آوری پیش‌رفته به ژاپن، کره و دیگر دولت ـ ملت‌های منطقه. موقعیت هنری که «در» آسیا تولید می‌شود نیز مورد مهم دیگری است و قابل‌قیاس با سرنوشت هنری که در هر جایی بیرون از جوامع غربی اروپا و آمریکای شمالی تولید می‌شود. اما همان مشکلی که با «از کجا» داشتیم گریبان «بیرون» را هم می‌گیرد. بازارهای بین‌المللی هنر معاصر را نهادهای غربی ایجاد کرده و در انحصار دارند ـ

۱ـ نک: جاناتان هریس، *جهانی‌گرایان آرمان‌گرا: هنرمندان انقلاب جهانی، ۲۰۰۹ ـ ۱۹۱۹* (وایلی ـ بلک‌ول، ۲۰۱۳)، فصل ۶، «شکست سختِ مادر طبیعت: ته‌کشیدنِ جهانی‌گرایان دوران ریاضت در دهه‌ی ۷۰»، صص ۲۸۶-۲۴۶.

www.ketab.ir

بنگاه‌های حراجی، نگارخانه‌های خریدوفروش هنر، موزه‌ها و به‌طورکلی آن‌چه می‌توان، به شیوه‌ی مارکسیسم آلتوسری، دستگاه «گفتمان هنر» نامید.[۱] بااین‌همه، هسته‌ی قدرت این دنیای هنرِ جهانی هنوز نیاز دارد که هنر از چین، یا کُره، یا ایران بیاید ـ یعنی نشانه‌هایی از تفاوت اصیل را به نمایش بگذارد تا بتوان به آن مُهر بازار بین‌المللی زد. پس مسأله بغرنج‌تر می‌شود؛ بر این اساس دوگانه‌ی درون / بیرون هم چیستانی واقعی است و هم فرافکنی ایدئولوژیکی که بازیگران بازار تدارک می‌بینند. و، بغرنج‌تر آن‌که، گاه این بازیگران خود درعمل این ایدئولوژی را باور می‌کنند. (از این معنا برمی‌آید که ایده‌ی **اصالت**، از همان زمانی که اختراع شد یا واژه‌یی یافت، جزماهیتی ایدئولوژیک نداشت.)

«جهانی‌شدن»، به گونه‌یی ره‌گشا، هم‌چنان یک فرضیه یا مجموعه‌یی از فرضیه‌ها باقی می‌ماند. یعنی، روایت آن از جهان، و جهان هنر، ناگزیر اکتشافی است ـ استوار بر پایه‌ی کار تجربی و «آزمون و خطا». شیءانگاری آن در قالب «حقیقتِ» غائی یا مجموعه‌ی واقعیت‌ها تنها امکانی ایدئولوژیک است. (مدرنیسم همین سرنوشت را پیدا کرد، اما پسامدرنیسم در گرداب نظریه‌ی بعدی دهه‌ی ۸۰ ناپدید شد، هرچند گه‌گاه در برخی از کوشش‌ها برای درک هنر و جهان از پسِ دهه‌ی ۹۰ حضوری سراب‌گونه دارد.) این گروه واژه‌ها، همراه با واژه‌ی «معاصر»، هنوز بخشی مهم از معضل یا حوزه‌یی را تشکیل می‌دهند که باید بکوشیم از دل آن معنای موجود، اکنون، و مقوله‌های نو را برای هنر، تاریخ هنر، و دیگر مردمان جهان دریابیم.[۲]

۱ـ موفقیت اخیر *آرت‌بازل* در دست‌یابی به نمایشگاه هنر هنگ‌کُنگ پیش‌رفتی مهم برای سازمان‌های دروازه‌بان غربی است تا سازوکارهای بازار هنر معاصر آسیائی را بیش‌تر به انحصار خود درآورند.

۲ـ بوریس گرویس، «در باب نو»، در قلمرت هنر (نشر ام‌آی‌تی، ۲۰۰۸)، صص ۴۲-۲۳ و جاناتان هریس، «زمین‌گیرشدن پسامدرنیسم: دورنمای نوسازی در تاریخ هنر رادیکال»، در هریس (ویراسته) *ارزش، هنر، سیاست: انتقاد، معنا و تفسیر پس از پسامدرنیسم* (نشر دانشگاه لیورپول، ۲۰۰۷)، صص ۲۲-۱

www.ketab.ir