

پژوهشی در زمینه معنای خشونت و شوک در هنر معاصر

سینا علیزاده^۱

چکیده

امروزه هنر معاصر، صرف نظر از تمامی تغییرات و سنت‌شکنی‌هایش، بیش از هر زمان دیگر با مفاهیمی مثل خشونت و شوک در ارتباط است. عوامل بسیاری را برای این امر می‌توان در نظر گرفت؛ از ابعاد فلسفی و نظری مربوط به هنر گرفته تا مسائل سیاسی و اجتماعی قرن بیستم و متعاقباً اوضاع جهان سرمایه‌داری بعد از پایان جنگ جهانی دوم. این گرایش مطلق و رادیکال به خشونت و شوک، در برخی از جنبه‌ها، منجر به جبهه‌گیری‌های منتقدین و فاصله گرفتن مردم از هنر معاصر شده است و این سوال را مطرح می‌کند که معنای خشونت و شوک در هنر معاصر چیست. ضرورت پرداختن به این سوال وقتی مشخص می‌شود که معناها و دلایل این گرایش‌ها هنر معاصر، غالباً تحت تاثیر رسانه به صورت تقلیل‌گرایانه و سطحی بررسی می‌شوند. این پژوهش سعی داشته که معناهای بالقوه خشونت و شوک را به صورت انضمامی واکاوی کند. بدین منظور، بعد از بررسی زمینه‌های نظری و زمینه‌های سیاسی اجتماعی خشونت و شوک در هنر معاصر، به تحلیل معنی نمونه‌هایی از مهم‌ترین آثار هنری قرن بیستم می‌پردازد.

کلید واژه‌ها

هنر معاصر، خشونت، شوک، بادی‌آرت

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

●●● مقدمه

به نظر می‌رسد خشونت از مفاهیمی است که انسان به صورت روزمره با آن سر و کار دارد؛ چه به صورت غیرمستقیم مثل شنیدن اخبار جنگ‌ها، ترورها و قتل‌ها و چه به صورت مستقیم مثل دعوای خیابانی یا مشاجره‌های داخل مترو. خشونت می‌تواند بعد انتزاعی هم داشته باشد، مثل زیستن همراه با فقر در محیطی ناعادلانه. هنر در رابطه با این واقعیت، مسیری پرفراز و نشیب طی کرده است و در دوره‌های مختلف رویکردهای گوناگونی نسبت به آن داشته است. شاید بتوان ادعا کرد که در قرن بیستم، صراحت این رویکردها بیشتر از هر زمان دیگری بوده است.

باید پذیرفت که تفکر و کنش هنر معاصر بسیار چندلایه‌تر و پیچیده‌تر از آن است که مثلاً در رابطه با خشونت، به تبلیغات بشردوستانه و دعوت برای صلح و غیره محدود شود. اما این را هم باید پذیرفت که در آن سوی هنر، منتقدین و مردم، نمی‌توانند خط تمایز مشخصی میان خشونت تحمیل شده بر انسان‌ها و خشونت هنرمند یا اثر هنری‌اش قائل باشند. هدف پژوهش حاضر دقیقاً در شکاف میان این دو موضع تعریف می‌شود: شناخت بیشتر معنی خشونت و شوک در هنر معاصر.

برای رسیدن به این هدف در قدم اول زمینه‌های نظری خشونت و شوک در هنر معاصر بررسی می‌شود. این زمینه‌ها بسیار

متعدد هستند و هرکدام از آن‌ها نیازمند پژوهشی مستقل و مفصل هستند، اما در این پژوهش به دو بعد امر والا و آشنایی‌زدایی در حد امکان پرداخته می‌شود. بعد از زمینه‌های نظری به برخی از مهم‌ترین زمینه‌های سیاسی و اجتماعی خشونت و شوک در هنر معاصر مثل جنگ سرد، اعتراضات می ۱۹۶۸ میلادی و جنگ ویتنام پرداخته می‌شود. بعد از این دو قسمت نمونه‌هایی از خشونت و شوک در هنر معاصر تحلیل می‌شود که در ابتدا از سورئالیسم و دادائیسم شروع شده، سپس بر اکسپرسیونیسم انتزاعی در آمریکا و جنبش فلوکسوس تمرکز می‌شود. در گام بعدی اختصاصاً به بادی آرت و نمونه‌های برجسته و هنرمندان آن پرداخته می‌شود.

سوالاتی که در این پژوهش مطرح می‌شود، هماهنگ با هدف، چيستی معنی خشونت و شوک در هنر از نظر هنرمندان معاصر است. فرضیه‌ای که در این پژوهش بیان می‌شود این است که خشونت و شوک در هنر معاصر امری یکپارچه و یکدست نیست که بتوان کل آن را نوعی بیماری مازوخیستی، یا در موارد دیگر، گرایشی برای جلب توجه در نظر گرفت. بلکه اتفاقاً معنای خشونت و شوک در هنر معاصر را در بسیاری موارد باید در متن نوعی اعتراض به وضعیت کنونی جهان خواند که تا قبل از جنگ جهانی دوم سابقه نداشته است. نوع تحقیق بر اساس هدف بنیادی و بر اساس ماهیت و روش تحلیلی-توصیفی

است. فایده آن را نیز می‌توان شناخت بیشتر جهان هنر و ارتباط بیشتر مردم و هنر معاصر دانست.

... زمینه‌های نظری خشونت و شوک در هنر معاصر

نقل قولی از مارسل دوشان^۲ هست که می‌گوید تابلویی که شوکه نمی‌کند، ارزش دیدن ندارد. آنچه پیرامون درون‌مایه این نقل قول واجد اهمیت است، شناخت ریشه‌ها و سرچشمه‌های نظری آن است که به صورت مستقیم و غیرمستقیم بر هنر معاصر تاثیر گذاشته است. در این قسمت به دو نمونه از ریشه‌های تئوریک خشونت، شوک و به حیرت انداختن مخاطب اشاره می‌شود. اولی مفهوم امر والا^۳ است که سرگذشتی دیرینه دارد و دومی مفهوم آشنایی‌زدایی^۴ است که مطرح کردنش به صورت نظری به فرمالیست‌های روسی و مشخصاً شکلوفسکی^۵ برمی‌گردد.

... امر والا

شاید بتوان رساله لونگینوس^۶ با عنوان Peri Hypsous را که معمولاً به «در باب امر والا» ترجمه شده، نقطه آغاز نظریه‌پردازی در مورد امر والا در نظر گرفت. در نگاه اول به نظر می‌رسد این رساله به سنت نقد بلاغی تعلق داشته باشد. از نظر لونگینوس امر والا در ارتباط با واکنش خواننده موضوعیت می‌یابد، اما در عین حال نویسنده را بر می‌انگیزد

تا منبع الهام خود را خلافتانه به کار گیرد تا بتواند اندیشه‌هایی متعالی را عرضه کند. به اعتقاد لونگینوس امر والا پژواک ذهن خلاق است. او مثال‌هایش را در حوزه‌هایی می‌یابد که کلمات از توان افتاده و زبان در حال فروپاشی است. لونگینوس می‌گوید که «باید احساس کنیم آنچه را که خوانده‌ایم خود خلق کرده‌ایم». او اعتقاد دارد که اثر عظیم با نقص‌های اندک، آشکارا برتر از نوشته متوسط اما بی‌نقص است و ستایشگر این قدرت عظیم در آثار بزرگان یونان باستان چون هومر^۷، پیندار^۸، دموستن^۹ و سوفوکل^{۱۰} است (هارلند، ۱۳۹۶: ۵۸-۵۵). با اینکه نظریات لونگینوس تا قرن هجدهم دست‌نخورده باقی ماند اما در ادامه خواهیم دید که این نقطه عظیمی بزرگ و اساسی در فلسفه هنر و متعاقباً خود جریان‌های هنری بود.

رساله «تحقیق درباره سرچشمه‌های نظریات ما در مورد والایی و زیبایی»^{۱۱}، نوشته ادموند برک^{۱۲}، قدم بعدی در مورد کشف ماهیت امر والا است. او در این رساله در مورد ذوق و سلیقه به نتایجی می‌رسد و لذت و زیبایی و عشق را در یک ردیف و موازی باهم در نظر می‌گیرد. اما او بین زیبایی و والایی فرق می‌گذارد و والایی را مرتبط به عشق نمی‌داند. برک برخلاف نظریات معاصرانش، والایی را نتیجه حس‌های متعددی می‌داند. از ترس و غافلگیر شدن تا فریاد جانوران، از شگفتی‌های طبیعی تا موارد شگرف ساخته انسان. برک

می‌گفت چیزها، وقتی سرچشمه ترس باشند و الایند. به نظر او مهم‌ترین علت امر والا مبهم بودن آن است. برک از قول میلتنون^{۱۳} مرگ را والاترین چیزها می‌داند، زیرا در عین حال مبهم‌ترین چیزها است (احمدی، ۱۳۸۹: ۷۹-۷۷)، (Burke، ۱۹۹۹: ۶۱).

نظر کانت^{۱۴} در مورد والایی از جمله بحث‌هایی است که حتی امروز هم زنده و پویاست. کانت نیز متفاوت با هم‌عصرانش والایی یا آنچه خود das Erhabene می‌نامید را چیزی می‌خواند که به طور ناب و ساده عظیم باشد. در حالی که زیبا محدود و متعین است، والا نامحدود و ناکرانمند است. آنچه در بحث او تازگی دارد تقسیم امر والا به دو نوع ریاضی و پویا است. کانت مثال‌هایی از امر والا می‌آورد، چشم‌انداز سستیغ کوه‌ها تا تنهایی در کویر یا امواج خروشان دریا از جمله این مثال‌ها هستند. اما نکته دیگری که در بحث کانت از امر والا مهم است، گره خوردن آن به اخلاق است که در مورد هنر مدرن، توجه به ظرایف مربوط به این موضوع بسیار اساسی است (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۱-۹۰)، (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۶۵)، (ژیمنز، ۱۳۹۷: ۱۳۴)، (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۵-۱۳).

شوپنهاور^{۱۵} نیز مانند کانت از والایی چون رویارویی آدمی با بی‌نهایت یاد کرده است و معتقد است در والایی برخلاف زیبایی خواست از میان نمی‌رود به اشکال متفاوتی باقی می‌ماند. شوپنهاور بحث از والایی اخلاقی را پیش می‌کشد و از انسانی مثال

می‌آورد که جدا از تمام بدبختی‌ها باز مقتدر باقی می‌ماند. ذکر این نکته مهم است که شوپنهاور برخلاف کانت والایی را به سوژه نسبت می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۶).

توجه به امر والا در طول تاریخ هنر در درک ماهیت هنر مدرن اهمیت بسزایی دارد. از رومانتیسیست‌ها^{۱۶} تا سورئالیست‌ها^{۱۷}، و از سورئالیست‌ها تا هنرمندان پرفورمنس^{۱۸}، همه سعی داشتند از حدود و مرزهای مشخص شده توسط مفهوم زیبایی فراتر روند. آن چیزی که دوشان از آن به عنوان چیزی یاد می‌کند که شوکه‌کننده است، تا حدود زیادی در قلمروی ورای زیبایی قرار می‌گیرد. مخاطب هنر قرن بیست و یکم، دیگر درگیر مهارت و استعداد خارق‌العاده میکلائژی هنرمند نمی‌شود. هنر مدرن در جستجوی تجربه‌ای است که مخاطب را شوکه کند، بترساند یا حتی در مواردی مضمّن کند. اگر بررسی امر والا را در مطالعات تاریخ هنر مدرن کنار بگذاریم، قسمت اعظمی از دیالوگ و کنش بین سبک‌ها و مکتب‌ها برای ما درک‌نشده خواهد شد.

... آشنایی زدایی^{۱۹}

بودلر^{۲۰} چند دهه پیش از فرمالیست‌ها^{۲۱} گفته بود: «زیبایی همواره شگفت‌آور است». او همچنین پس از نمایش آثار هنری شرق دور در پاریس سال در ۱۸۵۵م گفته بود که راز هنر یافتن زبانی شخصی، ناآشنا و به شدت

فردی و درونی است. شکلوپسکی در باب مفهوم آشنایی‌زدایی به صورت مفصل بحث می‌کند. از نظر او در زندگی روزمره، چیزهایی که عادی و یکنواخت شده‌اند به همان میزان، قدرتشان را هم از دست داده‌اند. او در مقاله «هنر به مثابه تمهید»^{۲۲}، معنای هنر را در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظره می‌داند.^{۲۳} از نظر شکلوپسکی هدف هنر انتقال حس چیزها است آن‌سان که ادراک می‌شوند نه آن‌سان که دانسته می‌شوند. از نظر شکلوپسکی فرآیند ادراک غایتی زیبایی‌شناختی است و باید این فرآیند طولانی شود. از میان بردن عادت‌های شنیداری در موسیقی دوازده تنی شوئنبرگ^{۲۴}، حذف کامل عناصر صحنه‌پردازی در نمایش‌های بکت^{۲۵}، کاربرد استعاره در آثار کافکا^{۲۶} و ترفند مشهور فلوبر^{۲۷} در نقل قول بدون گیومه و اَبژکتیویسم بیانی، همه نمونه‌هایی از تکنیک آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی هستند (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۰۹-۳۰۸)، (هارلند، ۱۳۹۶: ۳۱۷)، (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳)، (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۱).

جنبه دیگر درون‌مایه نقل قولی که از مارسل دوشان آمده به همین موضوع برمی‌گردد. در جهانی که مملو از تصاویر، صداها، داستان‌ها و کلمات است، هنر معاصر باید نحوه بیانی تازه و خاص خود را کشف و اجرا کند. در غیر این صورت میان انبوهی از اطلاعات و داده‌ها، هر محتوایی، هرچقدر هم که تکان‌دهنده باشد،

گم خواهد شد. جایگاه این فرم و نحوه بیان و لزوم آشنازدا بودن آن بعد از فرمالیسم یک بار برای همیشه تثبیت شد. در نظر گرفتن ابعاد و جنبه‌های مختلف این آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی، برای شروع بحث در مورد هنر مدرن، و همچنین در نظر گرفتن امر والا، ضروری است.

... زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و

اقتصادی خشونت و شوک در هنر معاصر

در ابتدا یک فریاد بود حتی قبل از آن که فعل باشد. فریاد ناامیدی، طغیان یا رنجی که در ابتدای قرن بر هنر مدرن سایه افکنده بود. فریاد انسان‌هایی که خشونت زمانه‌شان را نفی می‌کردند اما چاره‌ای نداشتند جز آنکه با همان خشونت پاسخ دهند: ماتیس^{۲۸} با فووها^{۲۹}، پیکاسو^{۳۰} با کوبیست^{۳۱} ها یا دوشان با دادا^{۳۲}... همه آنها تمایل خود برای بریدن از دیدگاه تصویری رایج که ریشه در قرن ۱۹م داشت را بیان می‌کنند. آنها گرایش هنر برای بازنمایی طبیعت را زیر سوال می‌برند. هنرمند در می‌یابد که باید به روشی مستقیم‌تر خود را بیان کند. از این پس، حقیقت مانند متریال خام هنری مطرح می‌شود (دومزون روز، ۱۳۸۹: ۲۳).

به زبانی دیگر، به هیچ وجه نمی‌توان مدرنیته را صرفاً در پیوند با عنصر قطعه‌قطعه شدن استعاره یا حقیقی درک و بازشناسی کرد. به عکس، هنرمندان مدرن به شکلی

تناقض آمیز، یا دیالکتیکی، به سوی قطب مقابل این انگاره حرکت کرده‌اند، و نوعی خواست تمامیت بخشی از خود به نمایش گذارده‌اند که در مفهوم اثر هنری جامع تجسم یافته است: تلاشی برای غلبه بر تاثیرات اجتماعی، روانی و سیاسی گسلنده ذاتی تجربه مدرن، به ویژه تجربه شهری مدرن، به مدد شیئیت بخشیدن به این تاثیرات در چارچوب وحدتی برتر. از این منظر، می‌توان گفت خواست تمامیت بخشی همان قدر معرف مدرنیته است که تجسم استعاری آن در هیات قطعه. (ناکلین، ۱۳۸۵: ۷۲)

اما آیا این تمام ماجراست؟ چگونه می‌توان خط پررنگی را که بین هنرمندان دربارها، آکادمی‌ها یا کلیساها و هنرمندانی که خارج از نهادهای قدرت مشغول کنش و مقاومت بودند توصیف کرد؟ آیا تمام این فریاد علیه ظلم، خشونت و به بیراهه رفتن را می‌توان محدود به اوایل قرن بیستم و مشخصاً جنگ جهانی اول خواند؟ ریشه این فریاد و تنش هنرمند ناآرامی که پشت بوم، میز کارش و یا در صحنه، در مقابل مسیر معمول بشریت می‌ایستد و تمام جنگ‌های آشکار و پنهان جهان را در رابطه با خود یا اثرش پیاده می‌کند کجاست؟ آیا می‌توان بدون در نظر گرفتن نظامی که مجبور است برای بقای خود جنگ تولید کند، بگوییم هنرمند معاصر صرفاً به جنگ و خشونت واکنش نشان می‌دهد و مابقی داستان را ناتمام و منفک از

زمینه‌های سیاسی و اقتصادی در نظر بگیریم؟ جدا از نمونه‌های پراکنده و بعضاً بسیار تاثیرگذار هنرهای تجسمی، ریشه این فریاد، طغیان و یا رنج به رابطه رومانتیسیسم آلمانی و فلسفه روشنگری برمی‌گردد. در این مقطع از تاریخ هنر بود که به واضح‌ترین و منسجم‌ترین شکل ممکن، هنرمند به عنوان سوژه‌ای شناخته شد که می‌تواند در مقابل مسیری که جمیع انسان‌ها آن را متعارف و مورد قبول می‌شمارند، طغیان کند. در این دوره کوتاه که یکی از تاثیرگذارترین دوره‌های تاریخ هنر، نه تنها بر خود هنر، بلکه بر نحوه تفکر بشر است، پایه‌های تمام جنبش‌های آشوبگر و زیر سوال برنده بعدی ریخته و طراحی می‌شود.

آن چیزی که در مورد رومانتیست‌های آلمانی جالب توجه است این است که در آنجا هم جرقه و سرچشمه‌های سیر هنر به جنگی ویران‌کننده و پرخشونت برمی‌گردد. جنگ سی ساله (۱۶۱۸-۱۶۴۸م) جنگی بود که میان کشورهای اروپایی درگرفت و میدان اصلی‌اش آلمان بود. این جنگ به علت اختلافات مذهبی و ارضی رخ داد و تاثیر آن، ویرانی آلمان و امپراطوری مقدس روم بود. حریف برنده، یعنی فرانسه، بعد از این جنگ قدرت‌مندترین دولت اروپا شد. این جنگ، به گفته آیزایا برلین، به نوعی روحیه زهدورزی یا Pietist در آلمانی‌ها انجامید که طی سال‌ها درونمایه‌اش را وارد رومانتیسیسم کرد

(برلین، ۱۳۸۷: ۷۱). همین روحیه بود که به نوعی در مخالفت با عقل روشنگری و رویکرد منطقی به جهان که بیشتر جنبه فرانسوی داشت متجلی شد. در نیمه اول قرن بیستم دو جنگ جهانی خانمان برانداز تاثیر مستقیمی در گرایش‌های هنری آن زمان و روح زمانه آن دوره داشتند که وصفش در ابتدای این بخش آمد. اما چیزی که پرداختن به آن در رابطه با هنر معاصر ضروری است، اتفاقات سیاسی و اقتصادی نیمه دوم قرن بیستم است. شاید بتوان از زنجیره‌ای از اتفاقات نام برد که بعد از اتمام جنگ جهانی دوم خودشان را یکی پس از دیگری بروز دادند. اولین نکته توجه به جنگ سرد و جهان دو قطبی شده بین شوروی و آمریکا یا سوسیالیسم و کاپیتالیسم است. مجموعه‌ای از جنگ‌ها از جنگ کره (۱۹۵۰-۱۹۵۳م) تا جنگ الجزایر (۱۹۵۴-۱۹۶۲م) و جنگ ویتنام (۱۹۵۵-۱۹۷۵م) و مجموعه‌ای از انقلاب‌ها از انقلاب کوبا (۱۹۵۹م) تا انقلاب فرهنگی چین (۱۹۶۶م)، همگی به عنوان نمونه‌هایی از اتفاقات متعددی هستند که نشان از درگیری‌های سیاسی-اجتماعی عمیق‌تر انسان دارند و بدون شک تاثیر بسیاری بر هنر معاصر داشته‌اند.

شاید بتوان در مورد اعتراضات ماه می ۶۸ در فرانسه، به عنوان رویدادی صحبت کرد که منعکس‌کننده تمام مجموعه رویدادهای قبلی خودش است. به گفته آلن بدیو^{۳۳}، فیلسوف فرانسوی، حداقل می‌توان چهار می ۶۸ را در

ذهن زنده کرد که نام بردن آن‌ها، در ادامه بحث، برای شناخت بیشتر ماهیت گرایش به خشونت و شوک در هنر معاصر لازم است. اولین می ۶۸، اعتراضات دانشجویان است، دومی، اعتراضات و اعتصاب‌های کارگران، سومی، هنجارشکنی‌های عمدتاً جنسی و فرهنگی، و در آخر می ۶۸ که به نوعی سیاست جدید در دورانی که در آن زندگی می‌کنیم اشاره می‌کند (بدیو، ۱۳۹۶: ۳۵-۳۱). هر کدام از این چهار بُعد (اگر بتوان آن‌ها را به حوزه‌های فلسفه، اقتصاد، اجتماع و سیاست ترجمه کرد) به صورت‌های مختلف در هنر معاصر راهی برای بیان خویش یافته است که در بررسی نمونه‌های گرایش به خشونت و شوک، دقیق‌تر بررسی خواهد شد. برای توصیف رویکردهای هنر معاصر می‌توان از دو صفت «سرگشتگی» و «نفی مطلق» توأمان استفاده کرد. اما ابعاد این سرگشتگی و نفی مطلق نباید خواننده را از شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی دور کند. جست‌وجوی عدالت، آزادی، برابری، گرایش به ظلم-ستیزی و نه گفتن به سیاست‌های کلان، نباید زیر انبوهی از تمایلات اسکیزوفرنیک، منفعت‌طلبانه، نخبه‌گرایانه و تا حدی اشرافی هنر معاصر گم شود. به زبان ساده‌تر، هنرمندی که روی صحنه، عملی خودآزارانه انجام می‌دهد، از شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دورانی که در آن زندگی می‌کند، جدا و منفک نیست. در نظر گرفتن هم‌زمانی

رویدادهای نیمه دوم قرن بیستم در قلمرو هنر و سیاست، معنا و ابعاد ایدئولوژیک آن‌ها و وضع کلی سیاسی-اجتماعی انسان معاصر، در بررسی ردپاهای خشونت و شوک در هنر معاصر، به درک بیشتر گرایش‌ها و ماهیت هنر کمک خواهد کرد. به همین میزان، جدا کردن این حوزه‌ها از هم به برداشتی انتزاعی و ناکامل از هنر می‌انجامد.

... تحلیل نمونه‌های خشونت و

شوک در هنر معاصر

• دادائیسیم و سورئالیسم

جنبش فراگیر دادا که اولین جنبش هنری پسامدرن محسوب می‌شود و ویژگی مهم آن روح طغیان بر ضد تمامی ارزش‌های سنتی بود، نخست در دو کشور بی‌طرف جنگ جهانی اول یعنی سوئیس و آمریکا شکل گرفت. دادا ایدئولوژی متناقضی چون نهیلیسم، آنارشیسیم فردگرایانه و کمونیسیم را دربرمی‌گرفت. اسلوب‌های خلاق مبتنی بر تصادف و اتفاق که ویژگی کارهای دادائیسیت‌ها بود، ابتدا توسط سورئالیست‌ها و بعد اکسپرسیونیست‌های انتزاع‌گرا به کار گرفته شد و نقد مفاهیم سنتی و اثر هنری در کارهای هنرمندان کانسپچوئال آرت ریشه در نظریات دادائیسیت‌ها دارد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۶۰۶)، (بریس گات، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

آثار هنری و نظری سورئالیست‌ها متأثر از روانکاوی فروید^{۳۴} و روانشناسی تحلیلی یونگ^{۳۵}

مهمترین اسناد در بیان کارآیی ناخودآگاهی است. در آثار آنان نکته مرکزی از رویای شب به رویای روز و به گونه صریح و قاطع به مفهوم لذت منتقل می‌شود. آرتور رمبو^{۳۶} نوشته شبی زیبایی را روی زانوهایش نشاند و آن را تلخ یافت: «پس به او ناسزا گفتم» و این تلخی زیبایی در آثار سورئالیست‌ها باقی ماند. شگفتی نکته کلیدی در زیبایی‌شناسی سورئالیست است، به گفته برتون^{۳۷}: «زیبا باید تشنج باشد و گرنه هیچ نیست» (Breton, ۱۹۶۰: ۴۰). نسبت میان تشنج و شگفتی، لذت است. سورئالیست‌ها سینما را مهمترین عرصه رخداد شگفتی‌ها- این راز هنر انسان به اصطلاح ابتدایی- می‌دانستند (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۷۸). به طور خلاصه، زمینه گرایش‌ها ضد هنری و نفی‌گرایانه دادائیسیم و مجموعه آثار و نظریات سورئالیست‌ها در باب رها کردن قوه خیال و ناخودآگاه، پیش‌زمینه ظهور جنبه‌های بارزتری از خشونت و شوک در هنر معاصر بود.

• اکسپرسیونیسم انتزاعی و بعد از آن

در سال‌های دهه ۵۰ م، پولاک رنگ را با شدت بر بوم‌هایی روی زمین می‌پاشید. آثار پولاک^{۳۸} که در دسته کلی‌تر اکسپرسیونیسم انتزاعی طبقه‌بندی می‌شود، خود ریشه در سورئالیسم و دادائیسیم اروپایی داشت. هنرمندانی مثل ماسون^{۳۹} و ارنست^{۴۰} تکنیک‌های اتوماتیسیم^{۴۱}، نقش‌سابی، نقش‌برگردانی و

دودکاری را ابداع کردند. مهم‌ترین آنها یعنی اتوماتیسم یا خودکاری که به معنای تسلط ناخودآگاه هنرمند بر حرکات دست اوست، تأثیری مستقیم در شکل‌گیری این جریان گذاشت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۹)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۴۶۴). شاخص‌ترین چهره و مهم‌ترین حلقه اتصال بین سورئالیسم اروپایی و آنچه در آمریکا در شرف ظهور بود، آرشیل گورکی^{۴۲} هنرمند ارمنی بود که در سال ۱۹۲۰م به آمریکا مهاجرت کرد. هنرمندان مهاجر دیگری مثل جوزف آلبرز^{۴۳} و هانس هافمن^{۴۴} نیز در شکل‌گیری اکسپرسیونیسم انتزاعی تأثیری غیرقابل انکار گذاشتند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱: ۳۵). با اینکه هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی هیچگاه به صورت منسجم با هم کار نکردند اما می‌توان از بین آن‌ها به افراد دیگری نظیر راتکو^{۴۵}، مادرول^{۴۶}، گاتلیب^{۴۷} و نیومن^{۴۸} هم اشاره کرد. در دهه ۱۹۶۰م واکنش‌های مختلفی به این جنبش شد که پاپ آرت^{۴۹} و انتزاع پسانقاشانه^{۵۰} از مهم‌ترین آن‌ها هستند. بخش مهمی از تاریخ هنر آمریکا را میتوان بر اساس تحولات ناشی از این جنبش و یاد در تقابل با آن رقم زد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۳۰)، (پارامزانی، ۱۳۹۳: ۸۹). ایو کلان^{۵۱} از نخستین شخصیت‌های سنت‌ستیز افراطی در اروپای پس از جنگ بود و بر بسیاری از گرایش‌های دادئیستی بعدی اثر گذاشت. او در جوانی عقایدی عارفانه و اسرارآمیز داشت که بعدها در نقاشی‌های تک رنگ او پیاده شد. این نقاشی‌ها بیان عمیق معنویت

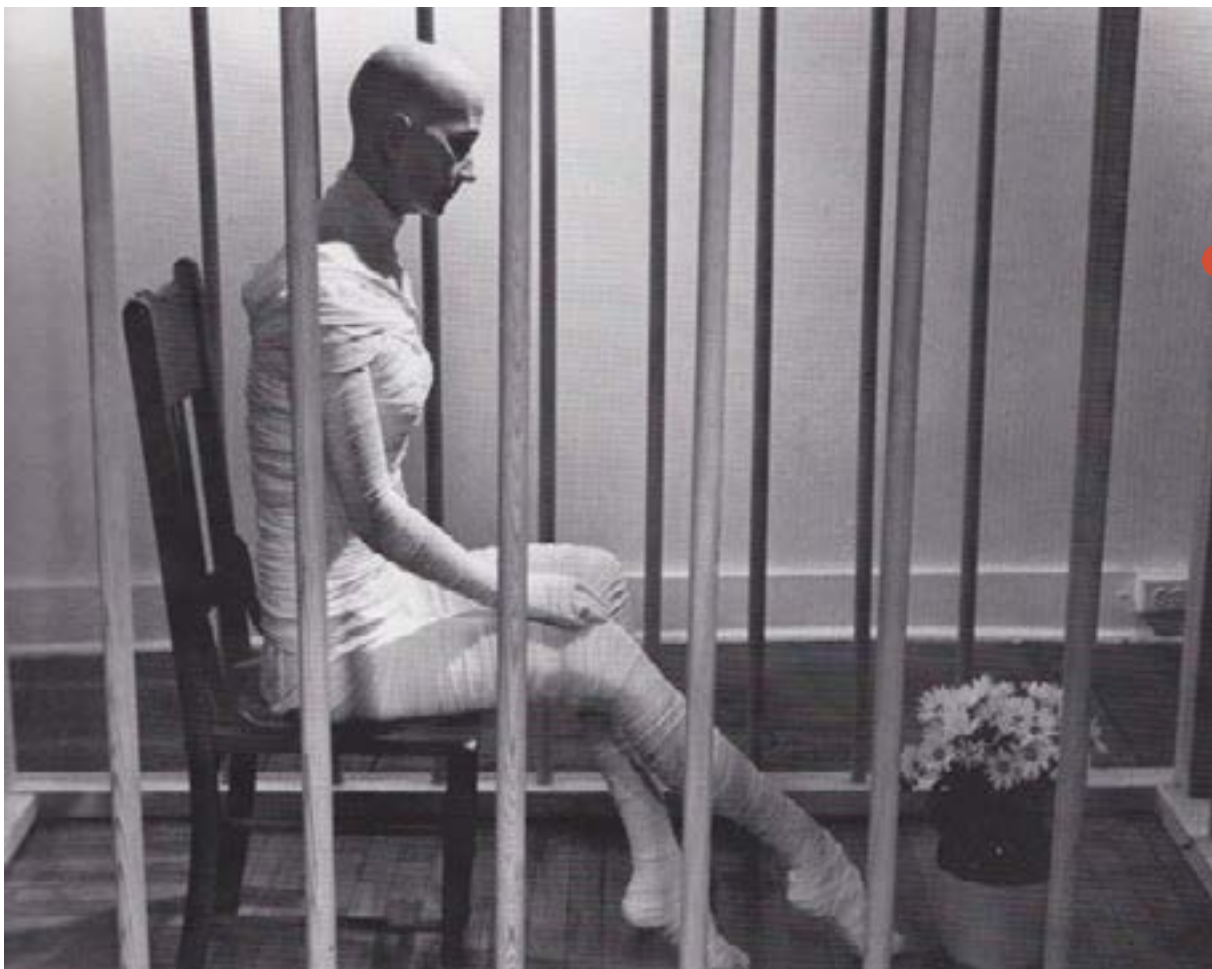
هستند و نه نمایش صوری رنگ. کلان از بنیانگذاران نوورئالیسم بود اما فعالیتش در این جنبش چندان نپایید و در اثر سکتة قلبی در گذشت. او فام اولترامارین خاصی را ساخت که به IKB مشهور است. هم‌زمان با نقاشی‌های تک رنگ، پرفورمنس‌های اولیه‌اش را ترتیب داد. کارنمایی با عنوان خلا (۱۹۵۸م) را در یک گالری خالی با دیوارهای سفید برپا کرد. پرش از بام یک ساختمان از دیگر نمایش‌های او بود که به صورت عکس انتشار یافت. در انسان‌نگاری‌های^{۵۲} از زن‌های برهنه به عنوان قلم‌مو استفاده می‌کرد، بدین ترتیب که بعد از آغشته کردن بدنشان به رنگ، خود را روی بوم‌هایی که روی دیوار یا زمین نصب شده بودند می‌مالیدند تا اثر بدنشان حک شود. واقعیت، کاملاً روی تابلو نقش بسته است. گاهی اوقات هنرمندان برای در صحنه قرار دادن خود درنگ نمی‌کنند. اینجا دیگر از تابلو خبری نیست. کلان در سال‌های آخر عمرش صورتی و طلایی را نیز در مجسمه‌های گچی و برنزی و نقش برجسته‌های اسفنجی به کار می‌برد. این سه‌گانه رنگی در پیوند با ستون و دیوار آتش، درون‌مایه آخرین کارنمای او بودند (Morineau، ۲۰۰۶: ۳۹)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۳۱۴)، (لینتن، ۱۳۹۳: ۳۸۶-۳۸۵).

• فلوکسوس^{۵۳}

برخلاف جنبش‌های هنری قبلی، جنبش فلوکسوس نه تنها به دنبال تغییر تاریخ هنر

بلکه به دنبال تغییر جهان بود. هدف اصلی اکثر هنرمندان فلوکسوس این بود که هر مرزی بین هنر و زندگی را از بین ببرد. جورج ماکیناس^{۵۴} در بیانیه این جنبش بیان کرد که هدف فلوکسوس «پاکسازی جهان از بیماری بورژوازی... از هنر مرده... ایجاد موجی انقلابی در هنر، ترویج هنر زنده، ضد هنر...» است تا به روش انقلابی فکر کردن در مورد عمل و روند در هنر توجه کند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۲۰)، (2019, Fluxus, URL1), (2019, Fluxus, URL2), (2019, Fluxus, URL3). پروژه‌های فلوکسوس غیرقابل دسته‌بندی،

گسترده و اغلب چندرشته‌ای، طنزآمیز، و بر پایه تجربیات روزمره، مواد اولیه ارزان و تجاربی شامل همه چیز - از نفس کشیدن تا پاسخ به تلفن - بود. اولین رویداد فلوکسوس در سال ۱۹۶۱م در گالری AG در نیویورک برگزار شد و در سال ۱۹۶۲م در جشنواره‌های اروپا ادامه یافت. مراکز اصلی فعالیت‌های فلوکسوس نیویورک، آلمان و ژاپن بودند. فعالیت کیت میل^{۵۵} در جنبش فلوکسوس اغلب در زیر سایه فعالیت او در موج دوم فمینیسم پنهان می‌ماند. او در مجموعه «دام» که در سال ۱۹۶۷م افتتاح شد و از داستان واقعی



تصویر ۱: کیت میل (۲۰۱۷-۱۹۳۴م)، دام، ۱۹۶۷م. منبع: <https://www.heidehatry.com>
زمان دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۵، ۲۰:۴۵

ربوده شدن، شکنجه و قتل سیلویا ملهم بود، از مجموعه‌ای تصاویر مربوط به اعمال خشونت و سوء استفاده جنسی از زنان استفاده کرد (Terpenkas، ۲۰۱۷: ۴).

شاید هنرمندان مربوط به جنبش فلوکسوس خود گرایش چندانی به اعمال خشونت و شوک نداشتند، با این وجود نقش آن‌ها در هنر نیمه دوم قرن بیستم و اتفاقا دغدغه‌های ملموس و عینی آنان در ارتباط با خشونت غیرقابل انکار است. یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های این ارتباط تاکید هنرمندان فلوکسوس به نزدیک کردن هرچه بیشتر هنر و زندگی است. طبیعی است که در زمانه‌ای که جنگ‌ها و شرایط اجتماعی-اقتصادی ناگوار برای اغلب مردم در بعد از جنگ جهانی دوم با شدت روزافزونی در جریان است، هنرمندان این دوره، متاخران و تاثیرپذیران فلوکسوس نیز بی‌تفاوت از کنار مجموعه این شرایط نمی‌گذشتند.

• بادی آرت

بادی آرت اصطلاحی است برای نوعی هنر که در آن هنرمند از بدن خودش به عنوان رسانه استفاده می‌کند. بادی آرت از اواخر دهه ۱۹۶۰م و در دهه ۱۹۷۰م، گسترش یافت و با کانسیپچوئال آرت^{۵۶} و پرفورمنس آرت^{۵۷} پیوندی نزدیک داشت. در اینجا هنرمند گاه در خلوت و گاه در ملاعام اثر را می‌آفریند، ممکن است فی‌البداهه یا از قبل طراحی شده باشد ولی

معمولا بیننده مشارکتی ندارد. هنرمندان بادی آرت معمولا رنجی خودخواسته و یا مناسک تحمل درد را نشان می‌دهند. ویتو آکونچی^{۵۸}، ژینا پن^{۵۹}، کریس بردن^{۶۰}، شوارتز کوگler^{۶۱}، استوارت بریزلی^{۶۲} و اورلان^{۶۳} از جمله هنرمندان این نوع از هنر هستند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۲۱۸)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۷۰).

اما قبل از پرداختن به هنرمندان بادی آرت باید روی تمایز بین کنش یعنی act، و عمل یعنی action تمرکز شود. آنچه مد نظر هنرمندان بادی آرت است عمل به معنای فعلی در امتداد افعال روزمره و عادی نیست. آنها کنشی را مراد خود قرار می‌دهند که گستره امکان‌های قبل و بعد از آن کنش به کلی متفاوت باشد. مثال‌های کنش یا اکت ریشه در اسطوره‌ها دارند. دو نمونه از بهترین مثال‌های کنش در اساطیر یونان، آنتیگونه و ادیپوس شهریار است. در آنجا که آنتیگونه برادر خود را بر خلاف قانون دولت کرون به خاک می‌سپارد، دیگر بالقوگی‌های زندگی او مشابه زمان قبل از این کنش نیست. وقتی ادیپوس بعد از مواجهه با واقعیت چشمان خود را کور می‌کند دقیقا مفهوم کنش، و نه عمل، در او مصداق می‌یابد (گرانث، ۱۳۹۰: ۸۸ و ۱۶۵)، (لوسی-اسمیت، ۱۳۸۹: ۴۸ و ۸۱). درک این تمایز و در نظر گرفتن پیشینه اسطوره‌ای آن برای فهمیدن مسیری که هنرمندان بادی آرت پیموده‌اند اساسی است. آنها با کنش‌های خشن و بعضا بسیار ناراحت‌کننده

خود سعی داشتند که گستره امکان‌ها و بالقوگی‌ها را تغییر دهند. این کنش بزرگترین مانع ایجاد تغییر، یعنی ترس را مورد هدف قرار می‌دهد. بعد از کنش معنای ترس و متعاقبا هر چیزی که می‌تواند مانع ایجاد تغییر باشد، رنگ می‌بازد. اگر این موضوع و این تمایز را در نظر نگیریم خودآزاری و تحمل درد آن‌ها در «آثارشان» برای ما غیرقابل درک خواهد بود. سریعاً به آن‌ها برچسب‌های منحرف، سادیستی و حتی دیوانه خواهیم زد و در بهترین حالت صرفاً از کنش آنها تعجب خواهیم کرد.

استوارت بریزلی در یکی از این رویدادها ساعت‌های زیادی را تقریباً بدون حرکت در یک حمام پر از آب آلوده به امعاء و احشاء حیوانات گذراند و آن را «... و برای امروز هیچ» نامید (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱: ۱۶۹).

اما نمی‌توان بدون اشاره به افکار او فقط به اجراهایش پرداخت و گذشت. او نمایش‌هایش را همیشه از یک موضع سیاسی آغاز می‌کرد و موضوع‌هایی مانند مصرف‌گرایی، قدرت، خشونت، سرکوب و اثرات آن را روی بدن بیان می‌کرد. از دیگر نمونه آثار او زنده ماندن در شرایط غریب (۱۹۷۷م) است. در این اجرا او و کریستوف گریکه دو هفته را در گودالی که با دستان خود حفر کرده بودند گذراندند. سانجا پروویک^{۶۴} در مقاله‌ای ارتباط اجراهای او را با مسائل تاریخی از جمله رویدادهایی مانند انقلاب و اعتراضات مورد بررسی قرار

داده است. ده روز (۱۹۷۳م)، بزرگداشت کمون (۱۹۷۶م)، امکان ادامه فعالیت‌های عادی: راهنمای کارشکنی/آموزش (۱۹۸۵م)، در مقابل دیرک (۲۰۱۳م) و تنفس (۲۰۱۴م) از جمله اجراهای مهم اوست. شاید نقل قول او در مورد عصیان برای درک هنر او لازم باشد: «عصیان، عملی است که از یک آستانه عبور می‌کند، آستانی که امکان فکر کردن در مورد محدودیت‌ها و مرزها در آن هست» (Perovic, ۲۰۱۷: ۲۹۱)، (بریزلی، URL4).

هنر کنشی وین، که به آلمانی Wiener Aktionismus خوانده می‌شود، شکلی از هنر -بین‌هپنینگ و نقاشی کنشی- است که در دهه ۱۹۶۰م، به طور خاص در اتریش پدید آمد. و جهت‌گیری آن بر ضد ساختارهای قدرت سیاسی، مذهبی و فرهنگی در این کشور بود (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۶۶۱). کنش‌گران^{۶۵}

وین با این رفتار، تصویر هولناک‌تری به ما نشان می‌دهند: آنها خود را روی سن و در برابر دیدگان مردم نقص عضو می‌کنند و برای مجازات هراسی که جامعه بر نوع بشر تحمیل کرده با پرفورمانس هنری تا حد خودکشی پیش می‌روند. صحنه‌ها و اتفاقاتی که اینان پدید می‌آوردند، نوعی بیان لجام‌گسیخته و تا حدودی کابوس‌بار از حالت‌های خودآزاری و دیگرآزاری بود. اعضای گروه وین در این رویدادها، اعمالی ظاهراً ناگوار، منحرف، موهن و بیمارگونه را به نمایش در می‌آوردند تا به تماشاگر خود

احساس ننگ و شرم را در افراطی‌ترین شکل خود القا کنند (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۱: ۱۶۹). شوارتز کوگлер^{۶۶}، هرمان نیش^{۶۷}، اتو موئل^{۶۸} و گونتر بروس^{۶۹} از مهم‌ترین هنرمندان هنر کنشی وین هستند. هرمان نیش در کتاب نوشته‌های کنش‌گران وین توضیح می‌دهد که آن‌ها هیچ‌وقت یک گروه به معنای واقعی آن نبودند. آنها تعدادی از هنرمندان بودند که به وضعیت خاصی که با آن مواجه شده بودند در یک مقطع زمانی و با وسیله‌ها و نتایجی یکسان و مشابه واکنش نشان دادند. ویدئوهایی که از کنش‌گران وین موجود است تا حد زیادی به خاطر خشونت و غیراخلاقی بودنشان توصیف ناپذیرند. شوکه و مشمئز کردن بیننده و تماشاگر در این اجراها

به نهایت می‌رسد. آنها بعضاً با تکنیک‌های فیلمبرداری و تدوین تاثیرگذاری این صحنه‌ها را چندبرابر می‌کنند و حالتی بیمارگون و غیرقابل تحمل را پیاده می‌کنند (Schmatz، ۱۹۹۲: ۶۲-۶۱)، (Widrich، ۲۰۱۳: ۱۳۹-۱۳۸). آلفونس شیلینگ^{۷۰} یک نقاش سوئیسی است و با اینکه به صورت مستقیم و رسمی در گروه کنش‌گران وین طبقه‌بندی نمی‌شود، یکی از اجراهایش بسیار شبیه به اجراهای آنها است. او در این اجرا یک گوسفند خون‌آلود را در برابر مردم به نمایش می‌گذارد در حالی که اعضای داخلی بدن گوسفند را روی ملحفه سفیدی قرار داده، سپس او لاشه گوسفند را از یک پا گرفته و در حالی که خون حیوان روی مردم پاشیده می‌شود، آن را روی سر جمعیت



تصویر ۲: استوارت بریزلی (۱۹۳۳م). و برای امروز هیچ، ۱۹۷۲م، پرفورمنس، گالری دانشکده گوته، لندن. منبع: <http://www.stuartbrisley.com>

ساعت دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۵، ۲۲:۳۰

می چرخاند. سپس او تخم مرغ خام به دیوار پرت می‌کند و یک گل رز را می‌جود.

استفاده از مواد ارگانیک مانند گوشت یا اسپرم توسط این نوع هنرمندان خیلی نادر نیست. هنگامی که بادی آرت در زمینه دیگری مطرح می‌شود، فرم‌های بسیار مهیج و خشونت بار می‌گیرد. ویتو آکونچی با درگیری فیزیکی تماشاگران نمایشگاهش قصد دارد که تنهایی خود را شکست دهد. این جنبه از کار او، او را به هنرمندان مینیمال آرت هم نزدیک می‌کند. او ادبیات خواند و سه سال در مدرسه هنرهای بصری نیویورک تدریس کرد. آکونچی تا حدودی درگیر نمایش و شعر نیز شد.

در قطعه به دنبال (۱۹۶۹م) رهگذران اتفاقی را تا لحظه ورود آن‌ها به یک ساختمان دنبال می‌کرد. بعداً بر روی تجربه ادراک حسی بدن خود متمرکز شد. او در آخرین مراحل کارش به نوعی معماری تجربی روی آورد و نمایشگری را رها نمود (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

جینا پن^{۷۱} برای باز شدن به روی دنیا با یک تیغ ریش تراشی پوستش را شکاف می‌دهد. او می‌گفت «مساله من ساختن زبانی از این زخم است تا به یک نشانه تبدیل شود» (آرت استوری). یکی از نکات مهمی که در مورد اجراهای او گفته می‌شود نوع انتقال این تجربه‌های دردناک است. به طور مثال، در ۱۹۷۱م، Unanesthetized Escalation یا بالارفتن بدون بی‌حسی او دوربین‌هایی در زوایای مختلف نردبان کار می‌گذارد تا کلوزآپ

هایی از دست‌ها و پاهای او در موقع بالا رفتن از نردبانی که رویش تیغ‌های برنده‌ای کار گذاشته شده است، گرفته شود. این تصاویر، مخاطب را به صورت مستقیم و ویژه‌ای با کنش او و همچنین با دردی که او تحمل می‌کند روبه‌رو می‌سازد. او علاوه بر ماهیت پایه‌ای اجراهای خود که بسیار دردآور و شوکه‌کننده هستند، از وسایل تولید مسندات به نحو ویژه‌ای استفاده می‌کند تا مخاطب را بیشتر و درونی‌تر تکان دهد و شوکه کند، همزمان، با این تکنیک‌های عکس‌برداری و فیلم‌برداری، هنرمند می‌خواهد مخاطب را به صورت مستقیم از نقشش در اجرا آگاه کند (بلسینگ، ۲۰۱۴: ۱ و ۱۳).

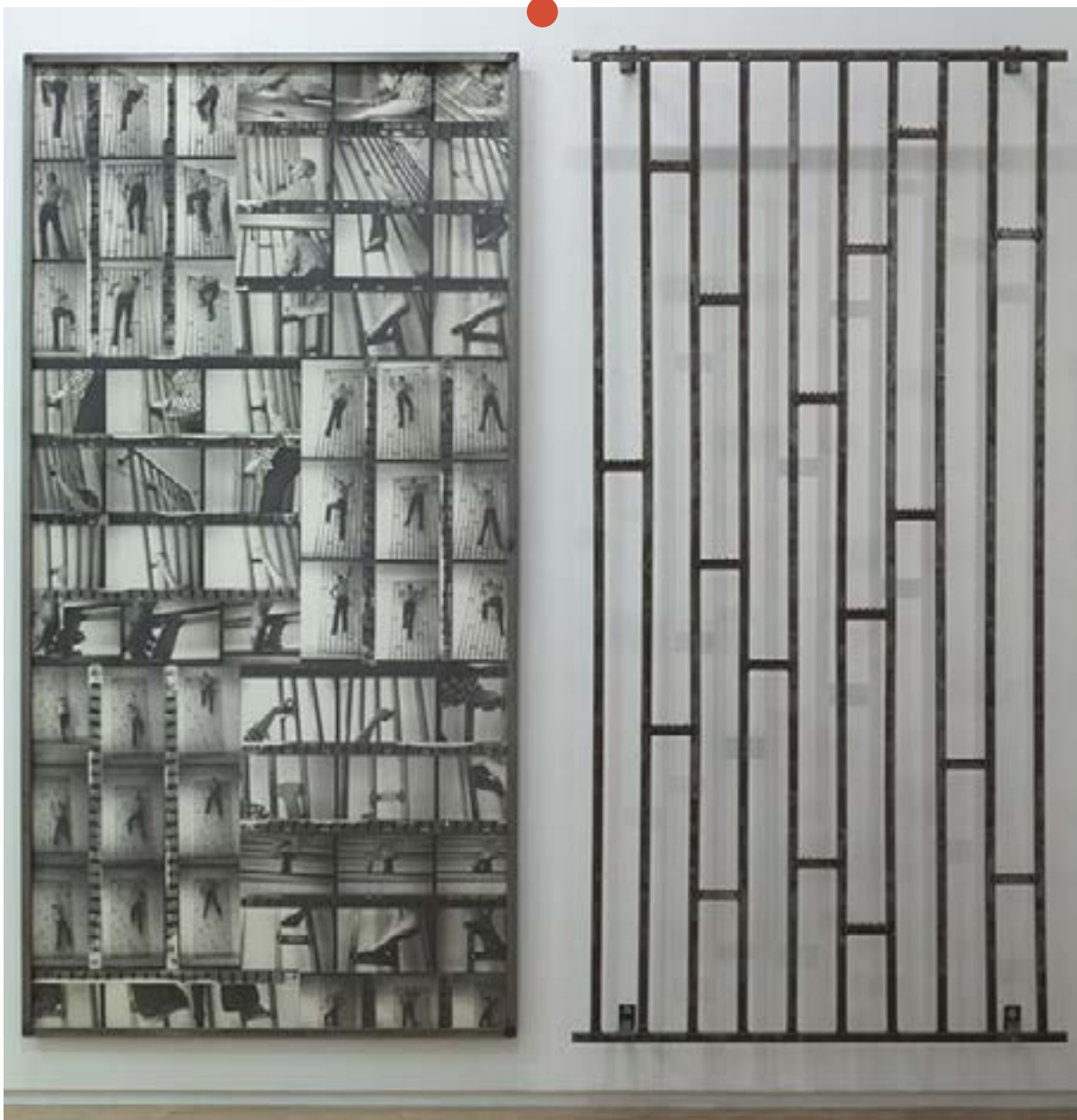
کریس بردن نیز در زمره کسانی است که با اجراهای خودآزارانه خود، مفهوم و ماهیت هنر را بار دیگر تکان داد. او در ایکاروس (۱۹۷۳م) برهنه از آتش می‌گذرد. ارتباط نام این اجرا با محتوای اجرایی آن خود دلیلی است تا مخاطب روی آثار او با دید عمیق-تری متمرکز شود. ایکاروس نام پسر دایدالوس در اسطوره‌های یونانی است. وقتی پدر برای فرار از مارپیچ یا لایبرنتی که خود او قبلاً آن را ساخته، پرها و موم را به هم می‌چسباند، هردو توانایی پرواز و درآمدن از مخمصه را پیدا می‌کنند. دایدالوس به پسرش گوشزد می‌کند که اگر بلند پرواز کند خورشید موم را ذوب خواهد کرد و اگر نزدیک به دریا باشد، رطوبت کارایی موم را از بین می‌برد.

خرده شیشه‌ها به صورت برهنه می‌خزد و یا به بازوی خودش شلیک می‌کند. مصلوب شدن بر روی سقف یک خودرو هم از مجموعه اجزای خطرناک اوست. او از اواخر ۱۹۷۰م، به خلق آثاری با مضامین سیاسی و اجتماعی روی آورد و در چیدمان‌هایش به موضوعاتی مانند جنگ سرد، تسلیحات هسته‌ای و محیط زیست واکنش نشان داد.

ایکاروس طبق گفته پدرش باید میانه‌رو باشد، اما بلندپروازی او اجازه نمی‌دهد و او بسیار به خورشید نزدیک شده، موم پرهایش ذوب شده و سقوط می‌کند. بردن در اینجا با این نام اجرایش را به زنجیره ارجاعات وسیعی که پیرامون اسطوره ایکاروس است وصل می‌کند و بر عدم امکان سازش و میانه‌روی در هنر تاکید می‌کند. (گرانت، ۱۳۹۰: ۲۹۲)

در اجراهای خشن دیگری بردن بر روی





تصویر ۴: جینا پن (۱۹۹۰-۱۹۳۹ م)، عمل نردبان، بدون بی حسی، ۱۹۷۱ م، عکس سیاه و سفید روی چوب، فلز نرم ۲۲ و ۳۲×۳۴ سانتی متر روی پله های نردبان تیغه هایی نصب شده که هنگام بالا رفتن باعث جراحی می شوند، عمل بالا رفتن هنرمند توسط عکاسی ثبت شده است.

منبع: <https://www.artandpoliticsnow.com>

ساعت دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۷، ۱۹:۱۸

نتیجه گیری

شوند؛ دوم اینکه، مطالعه هنر و به ویژه هنر معاصر به صورت ملموس و در بطن جامعه و در ارتباط با سیاست و اقتصاد دنبال شود. این دو موضوع در راستای خوانشی انتقادی از متون مربوط به تاریخ هنر شکل گرفت. این خوانش انتقادی، متناسب با دو موضوع بالا، در دو حیطه قابل توضیح و بازنگری

در اینجا به طور خلاصه فقط به برخی از هنرمندان معاصر پرداخته شد. تاکید و تمرکز بیشتر روی دو موضوع اساسی بود: اول اینکه، دو مقوله خشونت و شوک (به اعتباری برانگیختن) از نزدیک و با توجه به هنرمندان و آثارشان (با توجه به زمینه های نظری) مطالعه

است: اول اینکه، در متون تاریخ هنر معاصر اصطلاحات نظری و جنبش‌ها و رویکردها، نه از نزدیک و نه هنرمندمحور یا اثرمحور بلکه غالباً با زبانی فاضلانه (که قسمی به علت مشکلات مربوط به ترجمه است) و با دیدی از بالا به پایین شرح داده می‌شوند، که این موضوع خود نوعی دید نخبه‌گرایانه یا سیاه (جدا از وجود خود این مضامین در هنر نیمه دوم قرن بیستم) از هنر را تقویت می‌کند؛ دوم اینکه، برخوردی انتزاعی و در قدرمطلق با هنر معاصر، تا حدود زیادی نظرگاه ناقص و ناکاملی ارائه می‌کند و از پویایی جنبه‌های مختلف آن در حوزه‌های عینی بشر از جنگ تا بی‌عدالتی کاسته و خلاقیت‌های تحلیلی و انسان‌دوستانه در باب هنر را از مخاطب می‌گیرد.

با این وجود، فقدان پرداخت کافی به دو موضوع در این راستا نقاط ضعف این پژوهش است. اول اینکه به حوزه‌های مربوط به اشمئزاز کم‌تر پرداخته شد که از جمله آن‌ها می‌توان به مجموعه آثار سرانو اشاره کرد. دوم حوزه‌هایی که از طریق هنر نوعی حس شرم و عذاب وجدان در مخاطب برمی‌انگیزند، آن‌چنان که باید واکاوی نشد. این حوزه شامل مجموعه آثار متنوعی در مدیوم‌های متفاوت است که از جمله آن‌ها می‌توان به مجموعه آثار بالتوس^{۷۲} اشاره کرد که بدون خشونت قابل لمس، با شهوانی و بالغ جلوه دادن فیگورهای کودکان یا قرار دادن آن‌ها در

وضعیت‌های نامتعارف و رازآلود نوعی احساس شرم یا گناه در مخاطب خود می‌آفریند. جدای از این، اکثر آثار مربوط به این حوزه در تئاتر یا سینمای مستقل هم قابل پیگیری است. آثار افرادی مثل پازولینی^{۷۳} و هانیکه^{۷۴} از این دسته به حساب می‌آیند که نیازمند پژوهش‌های بیشتری هستند.

در آخر اینکه خشونت در زندگی بشر، به رغم تمامی تلاش‌ها برای کاستن از آن یا انکارش، در جریان است و شاید نه تنها از زمان قرون وسطی کمتر نشده، بلکه به شیوه‌های جدید و متنوع‌تری زندگی انسان را در مخمصه قرار داده است. واکاوی دقیق‌تر جنبه‌های متفاوت این مفهوم در «ابزاری» که قرار بود روزگاری موجبات «آسایش» یا «فراموشی» را فراهم کند، نه تنها در مطالعات هنری اهمیت زیادی دارد، بلکه می‌تواند موجبات رویارویی و ارتباط مضامین اساسی علوم انسانی و مجموعه تلاش‌های معطوف به جهانی بهتر برای انسان باشد. شاید یکی از نکات برجسته این رویارویی، سوال پرسیدن و مورد مواخذه قرار دادن نظرگاه ابزاری، آسایش‌طلب و فراموش‌محور انسان غربی (امروزی) نسبت به زندگی و جهان باشد.

- Jackson Pollock (1956-1912) .۴۰
 André-Aimé-René Masson (1987- 1896) .۴۱
 Max Ernst (1976- 1891) .۴۲
 Automatism .۴۳
 Arshile Gorky (1948-1904) .۴۴
 Josef Alber (1976-1888) .۴۵
 Hans Hofmann (1966-1880) .۴۶
 Mark Rothk (1970-1903) .۴۷
 Robert Motherwell (1991-1915) .۴۸
 Adolph Gottlieb (1974- 1903) .۴۹
 Barnett Newman (1970- 1905) .۵۰
 Pop art .۵۱
 Post-painterly abstraction .۵۲
 Yves Klein (1962-1928) .۵۳
 Anthropometry: در معنای لغت نامه ای به معنای اندازه گیری تناسبات انسانی است. در مورد ایو کلان عبارت است از روشی که او برای ثبت مستقیم اثر بدن انسان روی تابلو به کار می برد. .۵۴
 Fluxus .۵۵
 George Maciunas (1978-1931) .۵۶
 Kate Millett (2017-1934) .۵۷
 Conceptual Art .۵۸
 Performance Art .۵۹
 Vito Acconci (2017 - 1940) .۶۰
 Gina Pane (1990- 1939) .۶۱
 Christopher Lee Burden (2015 - 1946) .۶۲
 Rudolf Schwarzkogler (1969- 1940) .۶۳
 Stuart Brisley (1933) .۶۴
 Orlan (1947) .۶۵
 Sanja Perovic .۶۶
 Actionniste .۶۷
 Rudolf Schwarzkogler (1969-1940) .۶۸
 Hermann Nitsch (1938) .۶۹
 Otto Muehl (2013-1925) .۷۰
 Gunther Brus .۷۱
 Alfons J. Schilling (2013- 1934) .۷۲
 Gina pane (1990-1939) .۷۳
 Balthus (2001-1908) .۷۴
 Pier Paolo Pasolini (1975-1922) .۷۵
 Michael Haneke (1942) .۷۶
 Marcel Duchamp (1968-1887) .۲
 مارسل دوشان نقاش، مجسمه‌ساز و نظریه‌پرداز فرانسوی است که با وجود پرکار نبودنش، به دلیل نوامیگی و باروری ایده‌هایش یکی از تاثیرگذارترین شخصیت‌های هنری سده بیستم به شمار می‌آید. او در نقاشی‌های اولیه‌اش از امپرسیونیسم، سزان و سپس فوویسم تاثیر گرفت. بعد از این دوره با جمع کوبیست‌ها آشنا شد و در سال ۱۹۱۲ نامش با اثر «برهنه از پلکان پایین می‌آید» بر سر زبان‌ها افتاد. او در طول اشتغال به کتاب‌داری در پاریس، طرح‌ها و نقاشی‌هایی را برای مشهورترین اثرش «عروس را عزب‌ها برهنه می‌کنند، حتی» یا «شیشه بزرگ» (۱۹۲۳- ۱۹۱۵م) خلق کرد. ساخته‌گزیده‌های بعدی او نقطه عطف مهمی در هنر معاصر جهان به حساب می‌آیند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۶۵۸)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۱۸۳).
 The Sublime .۳
 Verfremdungseffekt یا Alienation .۴
 Viktor Shklovsky (1984-1893) .۵
 Cassius Longinus .۶
 Homer .۷
 Pindar .۸
 Demosthenes .۹
 Sophocles .۱۰
 - A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) .۱۱
 Edmund Burke (1797-1729) .۱۲
 John Milton (1674-1608) .۱۳
 Immanuel Kant (1804-1724) .۱۴
 Arthur Schopenhauer (1860-1788) .۱۵
 Romanticists .۱۶
 Surrealists .۱۷
 Performance artists .۱۸
 Defamiliarization .۱۹
 Charles Baudelaire (1867-1821) .۲۰
 Formalists .۲۱
 Art as device .۲۲
 شکلوپسکی این مفهوم را در مقابل نظریه .۲۳
 الکساندر پوتبیا مطرح کرد که معتقد بود، .۲۴
 هنر، اندیشیدن در قالب تصاویر است و تصاویر، ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. .۲۵
 \ .
 Arnold Schoenberg .۲۶
 Samuel Beckett (1989-1906) .۲۷
 Franz Kafka (1924-1883) .۲۸
 Gustave Flaubert (1880-1821) .۲۹
 Henri Matisse (1954-1869) .۳۰
 Les Fauves .۳۱
 Pablo Picasso (1973-1881) .۳۲
 Cubistes .۳۳
 Dada .۳۴
 Alain Badiou (1937) .۳۵
 Sigmund Freud (1939-1856) .۳۶
 Carl Jung (1961-1875) .۳۷
 Arthur Rimbaud (1891-1854) .۳۸
 André Breton (1966-1896) .39

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)؛ حقیقت و زیبایی، چاپ نوزدهم، تهران: انتشارات مرکز.
- بدیو، آلن (۱۳۹۶)؛ فرضیه کمونیسیم، مترجم: مراد فرهادپور، صالح نجفی، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- برلین، آیزایا (۱۳۸۷)؛ ریشه‌های رومانتیسم، مترجم: عبدالله کوثری، چ دوم، تهران: نشر ماهی.
- بریس، دومینیک مک‌آیور، گات، لویس، (۱۳۸۴)؛ دانشنامه زیبایی‌شناسی، مترجم: منوچهر صانعی دره بیدی و همکاران، چ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۵)؛ دایره‌المعارف هنر، چ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- پارامزانی، لوردانا (۱۳۹۳)؛ شورشیان هنر قرن بیستم، مترجم: مریم چهرگان، سمانه میرعابدی، چ سوم، تهران: نشر نظر.
- دومزون روژ (۱۳۸۹)؛ هنر معاصر، مترجم: جمال عرب‌زاده، چ اول، تهران: نشر دانشگاه هنر.
- ناکلین، لیندا (۱۳۸۵)؛ بدن تکه تکه شده، مترجم: مجید اخگر، چ اول، تهران: حرفه هنرمند.
- ژیمنز، مارک (۱۳۹۷)؛ زیباشناسی چیست؟، مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی، چ پنجم، تهران: نشر ماهی.
- سوانه، پیر (۱۳۹۶)؛ مبانی زیباشناسی، مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی، چ پنجم، تهران: نشر ماهی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)؛ نقد ادبی، چ چهارم، تهران: نشر فردوس.
- فریلند، سینتیا (۱۳۸۳)؛ اما آیا این هنر است؟، مترجم: کامران سپهران، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- گرانت، مایکل (۱۳۹۰)؛ فرهنگ اساطیر کلاسیک، مترجم: رضا رضایی، چ دوم، تهران: نشر ماهی.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۱)؛ مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، مترجم: علیرضا سمیع‌آذر، چ دوم، تهران: انتشارات نظر.
- لینتن، نوربرت (۱۳۹۳)؛ هنر مدرن، مترجم: علی رامین، چ ششم، تهران: نشر نی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)؛ دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، مترجم: مهران مهاجر، چ پنجم، تهران: نشر آگه.
- هارلند، ریچارد (۱۳۹۶)؛ از افلاطون تا بارت، مترجم: بهزاد برکت، چ اول، تهران: انتشارات ماه و خورشید.
- Blessing, Jennifer (2014), Gina Pane's witnesses, Washington: Performance research.

- Breton, Andre (1960), *Nadja*, New York: Grove Press.
- Burke, Edmund (1999), *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, fourth edition, London: unknown.
- Chilvers, Ian (2003), *Concise Dictionary of art and artists*, third edition, New York: Oxford.
- Terpenkas, Andrea (2017), *Fluxus, Feminism and the 1960's*, Vancouver: SFU.
- Morineau, Camille (2007), *Yves Klein*, Wien: Springer Wien.
- Perovic, Sanja (2017), *Dead history, lived art: encountering the past with Stuart Brisley*, Pennsylvania: Rethinking History.
- Schmatz, Ferdinand (and Jamie Owen Daniel) (2015), *Viennese Actionism and the Vienna group*, Wayne: Wayne State University Press.
- Widrich, Mechtid (2013), *A Study of Viennese Actionism, 1970–1965*, New York: TDR.
- URL1: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/Buxus> (زمان دسترسی: 1399/6/28)
- URL2: <https://www.theartstory.org/movement-Buxus.htm> (زمان دسترسی: 1399/6/28)
- URL3 <https://www.artsy.net/series/art-history101-/artsy-editorial-Buxus-movement-art-museums-galleries> (زمان دسترسی: 1399/6/28)
- URL4: <http://www.stuartbrisley.com/pages/> (زمان دسترسی: 1399/6/28)