صفحات ۱۱۹-۱۲۸
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

جایگاه آزادی: جکسون مک لو، جان کیج و دونالد جاد*

نویسنده: آلن انتلیف**

مترجم: وحید وردی[۱]***

۱.کارشناسی نوازندگی ساز جهانی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

با دنبال کردن تکامل زیبایی‌شناسی پسا جنگ‌جهانی دوم در آنارشیسم انگلیسی-آمریکایی ۱۹۸۰-۱۹۴۰ نشان خواهم داد که ضد اقتدارگرایی همواره الهام بخش کارهای بزرگ نمادین در تاریخ مدرنیسم بود و درهای جدیدی را بر روی هنر باز کرده است. ورژن کمتر این مقاله برای اولین بار در نوشته‌های دونالد جاد[۱] منتشر شد.

منتقد هنری و آنارشیست انگلیسی هربرت رید (تصویر ۱) سال ۱۹۶۸در مقاله‌ای برای مجلهٔ رویارویی[۲] نوشت: «فرد آنارشیست عملگراست، یا به طور خاص عملگرای واقع بین است. اعتقادی به تئوری‌های فلسفی یا سیاسی ندارد؛ مگر اینکه منجر به اعمالی شود که مطابق با تکامل گرایش‌های مثبت و خلاقانهٔ انسان است.»[۳] هربرت رید شخصیت پردازی‌هایش را از هستی‌شناسی تازه منتشر شده، الگوهای آنارشی،[۴] الهام گرفت که تمام توجه‌اش را معطوف به پراگماتیسم در قالب پرداختن به اصول اخلاقی کرده است. سردبیران نوشتند آنارشیسم، اخلاق فردی است، «محصول هر فرد خاص از تجزیه و تحلیل محیط اطرافش رها از قید و بند»، اخلاق آنارشیستی یک رویکرد عملگرایانه را به سوی «تصمیم‌گیری آزاد از هرگونه اجبار» پرورش داد.[۵] این تئوری فردگرایی امتناع می‌کند از پذیرفتن فرضیهٔ ضروری بودن واجبات و در نتیجه هر نظریه‌ای را که در رابطه با اعمال قدرت بر دیگران است، واژگون می‌کند. اختیار و ملزم نبودن، اخلاق آنارشیستی به وسیلهٔ ادغام کردن اهداف و ابزار درون یک زنجیره جدایی ناپذیر براساس عاملیت آزاد بنا شده است.[۶] این همسازی دلالت دارد بر رویکرد آنارشیستی به کنشگری اجتماعی که شکلی غیر از سلسله مراتبی پیدا و به عنوان فرایند مشارکتی تثبیت شده است.[۷] هنرمند آمریکایی دونالد جاد این دیدگاه را به اشتراک گذاشت: «هنر والا در تقابل با انواع اصلی قدرت است.»؛ جاد «سنت‌های موروثی» زیبایی‌شناسی غرب که پیش زمینهٔ ارزیابی آثار هنری هستند را به عنوان عملگرا و آنارشیست رد کرد.[۸] او اصطلاحی که برای آثار هنریَش استفاده می‌کرد اشیاء خاص بود تا مجبور نباشد آثارش را در رَسته

* Situating Freedom: Jackson Mac Low, John Cage, and Donald Judd

** Allan Antliff

*** نویسندهٔ مسئول: vahid.alahverrdi@gmail.com

مجسمه‌سازی تحمیل کند. به دنبال تحمیل کردن معنا نباشید؛ آن‌ها خواهان برانگیختن آزادی ما برای مکاشفه[۹] هستند. آخر این مقاله به آثار هنری جاد برخواهم گشت، اما اول از همه باید نسبت نگرش‌های هنری جاد را با آنارشیسم انگلیسی-آمریکایی بررسی کنیم.

اواخر دهۀ ۱۹۳۰ جستجویی عمیق در مورد زیبایی‌شناسی ضد خودکامگی که تاکید بر اخلاق فردی جایگاه والایی داشت در بریتانیا مطرح شد، همزمان آنارشیست‌ها شروع به نقد زیبایی‌شناسی مارکسیستی که تحت رهبری اتحاد جماهیر شوروی تدوین شده بود کردند. دهۀ ۱۹۳۰ حزب کمونیسم در اروپا و آمریکای شمالی سبک منحصر به فرد رئالیسم سوسیالیستی[۱۰] را به خدمت گرفت؛ سبکی که تولیدات آثار هنری در جهت اشاعۀ ایدئولوژی مدون شده توسط دستگاه قدرتمند حزب بود. آن‌ها ادعا داشتند سبک هنریشان در ضدیت با ارزش‌های زیبایی‌شناسانۀ فاشیسم است؛ هرچند، از دیدگاه یک آنارشیست، اقتدارگرایی سیاسی، منطق درونی خودش را دارد. این استدلال هربرت رید در نقد نوآورانه‌اش آنارشیسم و شعر[۱۱] بود. با تأملی بر وضعیت هنر در آلمان نازی و اتحاد جماهیر شوروی، هربرت رید دریافت هر دو رژیم، تمامی سویه‌های جامعه از جمله هنر را به خدمت کنترل مرکزی دولت درآورده‌اند، خصیصه‌ای که او به عنوان «توتالیتر» شناسایی کرد.[۱۲] کمونیست‌ها دستاوردهای سوسیالیسم دولتی را جشن گرفتند در حالی که هنر نازی آرمان‌های نژادپرستی ناسیونالیستی را گرامی می‌داشت. روش هر دو یکسان بود. هر دو جنبش، ایدئولوژی را به وسیله هنر و از طریق روش‌های از پیش تعیین شدۀ «رئالیسم بلاغی، عاری از نوآوری، فاقد تخیل، چشم پوشی از ظرافت و تاکید بر بدیهیات» دیکته می‌کردند.[۱۳] سرکوب هرگونه استقلال هنری در جامعه نتیجه‌ای بود که خدمت هنر در راستای ایدئولوژی به ارمغان آورد. از این رو کمپین‌هایی وحشیانه علیه هنرمندان نافرمان بدون توجه به انگیزه‌هایشان در آلمان و روسیه صورت گرفت. نقطه مقابل این رویکرد عملگرایانه در عرصه آفرینش هنری، یک نوآوری شعرگونه بود که تمامی فرم‌های ارتجاعی هنر را از بین برد.

تصویر ۱. هربرت رید

«من متوجه شدم فرم، الگو و نظم جنبه‌های ضروری وجودیت هستند؛ اما درون خودشان نشانه‌هایی از مرگ دارند.» رید نوشت:

> برای زندگی کردن، لازم است فرم را زیر پا بگذاریم، الگوها را تحریف کنیم و ماهیت تمدنمان را تغییر دهیم. به عبارتی، خراب کردن لازمۀ خلق کردن است؛ و شاعر عامل تخریب در جامعه است. من اعتقاد دارم که شاعر الزاماً یک آنارشیست است، او باید با بینش سازمان یافتۀ دولتی مخالفت کند؛ نه فقط آنهایی که با نام آینده بر مردم تحمیل می‌شوند. با این دید من هیچ تمایزی میان فاشیسم و مارکسیسم نمی‌گذارم.[۱۴]

در یک مقالۀ کلیدی درمورد رادیکالیسم ادبی برای مجلۀ ادبی-آنارشیستی انگلیسی، اکنون[۱۵] شاعر و مخالف جنگ جورج وودکاک(تصویر۲) استدلال هربرت رید را توسعه داد؛ او اظهار کرد که اگر به خدمت درآوردن آثار بدیع در جهت اهداف سیاسی بن بست باشد، آفرینش هنر در غیاب چنین فشارهایی الزاماً رادیکال نیست. وودکاک نتیجه‌گیری کرد افراد زیادی در حکومت‌های دموکراتیک وجود دارند که از کار کردن برای بازار سرمایه‌داری راضی و خشنود هستند، آثار خودشان را مطابق با سلیقۀ بورژوازی و موسسات فرهنگی تولید می‌کنند.[۱۶] آن‌ها ماهیت وجودی و خلاقیت خود را جهت سازش به خطر انداخته‌اند، توانایی رادیکال بودن که تنها سلاحشان محسوب می‌شود را در رابطه‌ای فرعی مطیع اوامر قدرت‌های موجود کرده‌اند. وودکاک با برداشت از نقد رید در مورد سرکوب به وسیلۀ رژیم‌های توتالیتر، نتیجه می‌گیرد مقیاس اندازه‌گیری رادیکالیسم استقلال است. «نویسنده آزاد با بکارگیری تواناییَش می‌تواند نماینده یک نیروی انقلابی باشد.» او افزود: «کسی که حاضر است درمورد هر موضوعی بنویسد، موظف است براساس یک درک صادقانه از واقعیت علیه بی‌عدالتی و دروغ عمل کند، حتی اگر او برای هدفی خاص همچون تسریع تغییرات اجتماعی ننویسد.»

تصویر ۲. جورج وودکاک

[۱۷] در حقیقت، میزان رادیکال بودن در رابطه‌ای که بین نویسنده و اثرش وجود دارد مشخص می‌شود و کیفیت این رابطه است که بر دیگر معیارها غلبه می‌کند. در عبارتی قابل توجه به نظر می‌رسید او به عنوان منتقد اجتماعی چپ‌گرا آماده خداحافظی کردن با میراث هنر رادیکال است، وودکاک تاکید داشت: «هنرمند راستین، آنارشیست است. او با نشان دادن ارزش‌های آزادی به اصل اقتدارگرایی حمله می‌کند؛ با به تصویرکشیدن واقعیت بر اساس دید خود نماد قدرت را تقبیح می‌کند؛ آری، او نافرمان، آنارشیست و یک طغیانگر است.» [۱۸]

برای وودکاک «آزادی فردی بر جامعه ارجحیت داشت.» از نظر او «معضل اجتماعی، مشکل فردی است و هرکس باید آن را شخصاً حل کند. جامعه آزاد خواهد شد به شرطی که هرکس معنای آزادی را بداند؛ هماهنگی میسر است تنها زمانی که هر شخص به نقش خود پی ببرد؛ یکپارچگی ممکن است تنها زمانی که هر فرد با خودش به سازش رسیده باشد. آنارشیسم در درجه دوم یک آموزه اجتماعی است. اصول اولیهٔ آن عبارت است از درک فرد از ماهیت خود.»[۱۹] به دنبال آن، نقش نویسنده «وضع قوانین یا تفصیل جزم اندیشی نیست. بلکه وظیفه‌ای فروتنانه در قبال به تصویر کشیدن حقیقت است. افشاگری، مکاشفهٔ واقعی چیزی جز آگاه کردن افراد از قوانین طبیعی و هماهنگی که همواره با آن زیسته‌اند نیست.» [۲۰]

پس چگونه یک هنرمند آزادی خواه حقیقت آشکاری را نشان دهد که از قبل در حال مراوده است؟ وودکاک احتمال داد که این حجم معنایی از طریق محتوا قابل انتقال است، اینگونه که «داستان‌سرا تهی بودن زندگی طبقه متوسط را نشان می‌دهد، شاعر رنج و عذاب روحی حاصل از جنگ را به تصویر می‌کشد، نقاش پوچی اسکیزوئید را در قالب نمادی از شهر مدرن روی بوم به نمایش درمی‌آورد، همگی نقش خود را در واژگون کردن طبقه‌ای فاسد ایفا می‌کنند.» او ادعا کرد که تمایل به برقراری رابطهٔ «خالصانه» ممکن است هنرمند را وادار به کنار گذاشتن استانداردهای کمیاب نوشتاری بکند، اما توضیح بیشتری نداد.[۲۱]

زمانی که وودکاک موقعیت خودش را به خطر انداخت، یکی از چهره‌های برجستهٔ آنارشیست صلح طلب، نویسنده آمریکایی کنت پچن (تصویر۳) بود. در طول جنگ جهانی دوم، پچن، کسی که نوشته‌هایش در روزنامه‌های آنارشیستی انگلیس و آمریکا منتشر می‌شد خود را به عنوان حریف سازش ناپذیر بی‌چون و چرای جنگ معرفی کرد.[۲۲] در ۱۹۶۴ او بیانگر این دیدگاه بود: «هیچ فردی در حاکمیت وجود ندارد که گناهکار نباشد. تمام اختیارات براساس شرّی بنا شده که پر از نفرت و تاریکی است نه دوست داشتن، طراحی شده است برای خراب کردن نه نجات دادن.»[۲۳]

استراتژی هنری ضد جنگ پچن حمله کردن به آثار ادبی بود که ذهنیت خواننده را نسبت به روابط استبدادی عادت می‌دادند، ما را به «خواب» می‌بردند و در نتیجه وضعیت را در شرایط موجود نگه می‌داشتند. هدف اصلی او جانشین کردن صدای نویسنده با متنَش بود. صدای پچن به طور مستمر در میان نریشن‌هایی که آشکارا دستکاری شده بودند شنیده می‌شد، هدف او بهم زدن انسجام متن بود تا توجه مخاطب را از داستان به دیالوگ‌های رد و بدل شده بین خودش و نویسنده معطوف کند. اوایل در رمان ضد جنگش، مجلهٔ آلبیون مهتاب[۲۴] خودش را اینگونه معرفی می‌کند، با فصاحت و بلاغت می‌پرسد «هدف من؟ چیز قابل توجهی نیست، فقط می‌خواهم با شما صحبت کنم.»[۲۵] نویسنده باید مخالفت‌هایی که با او می‌شود را پیش‌بینی کند، نظری بود که بعداً اینگونه اثبات کرد: «آدم‌ها به وجود آمده‌اند برای صحبت کردن، شما متوجه نمی‌شوید اما به شما میگویم نویسندگی در آینده از این دست خواهد بود، یک نفر تلاش می‌کند تا به فرد دیگری دربارهٔ وقایعی که درونش اتفاق می‌افتد بگوید. نویسندگی تبدیل به سخنرانی می‌شود.»[۲۶] تعاملات مستقیم نیاز به شفافیت دارد. در نقل قولی از پچن او فاش می‌کند که همه چیز، از روایت سازنده گرفته تا حرف‌های مخربی که او در طول نریشن می‌زند، صدای اوست: «فکر می‌کنم شما موافق باشید، من در هر قسمت از این کتاب حضور دارم؛ بیست، سی یا صد صفحه به عقب برگردید، من آنجام. به همین دلیل از داستان متنفرم؛ شخصیت‌ها مار نیستند که در هر صفحه پوست اندازی کنند، فقط یک عمل می‌تواند وجود داشته باشد: چیزی که انسان است . . . اه! اما من در اتاق پیش شما هستم. من این کتاب را به عنوان یک عمل می‌نویسم. مثل زمینْ زدن یک نفر.»[۲۷]

پچن «با صمیمیت» و بدون آنکه به عنوان نویسنده با متن بیگانه شود عبارتی را از وودکاک اقتباس می‌کند. او امتناع می‌کند از اعمال کردن قدرت بر دیگران به وسیله خط سیر داستانی که پایانی بسته دارد و این کار را به وسیله آگاه کردن مخاطب با موجودیت خودش هنگام مطالعه کردن می‌کند. زمان جنگ، پچن کتابی کامل تحت عنوان خاطرات یک پورنوگرافر خجالتی[۲۸] به این مقصود نوشت. این کتاب زحمات یک داستان نویس خجالتی را که رمانش توسط ناشران بی‌وجدان که به منظور اهداف استراتژیک اسامی و افعال را در صحنه‌های عاشقانه با ستاره جایگزین می‌کنند، روایت می‌کند. داستان ثابت می‌کند که ظاهر تجاری دارد و نویسنده زخم خورده متعاقباً توسط لژیون سنت‌شکن و غارتگر جنسی که به دنبال پیدا کردن نسبت

خویشاوندی هستند، شکار می‌شود. نکته قابل توجه این است که هنر تجاری‌سازی شده، دروغ و فریبکاری را بر نویسنده و خواننده تحمیل می‌کند.[۲۹] پس از رفع موانع، شیوه نگارش منحصر به فرد پچن با چه چیز ارتباط برقرار می‌کند؟ بیشتر از هر چیز با جهان اخلاقی رک و بی‌پرده او. رمان مجلهٔ آلبیون مهتاب مملو از اعتراضات گله‌مند علیه جنگ و خشونت است که به طور مستقیم خطاب به خوانندگان می‌گوید: «ما باید چه کنیم، به کجا مراجعه کنیم؟ نفرت زیادی در این جهان وجود دارد. من حاضرم برای متوقف شدن جنگ هزار مایل سینه‌خیز بروم.»[۳۰] پچن متن و صدای نویسنده را به عنوان اجزایی جدا نشونده عرضه می‌دارد و تلاش می‌کند از نوآوری‌های فرمالی همچون تغییرات چاپی برای تاکید، روایت‌های خودمختار در صفحه‌ای یکسان و در یک نمونه، گنجاندن نقاشی مردی حلق‌آویز شده در گفتمانی بین شکنجه‌گران که پیرامون جنون اخلاقی شکنجه کردن بحث می‌کنند، استفاده کند.[۳۱]

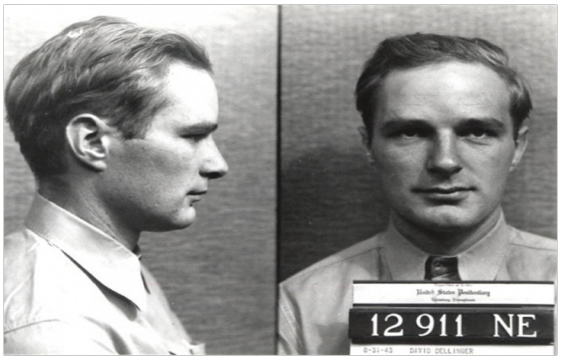
تصویر ۳. کنت پچن

اینکه این استراتژی‌های هنری چقدر موثر بودند را می‌توان با خاطرات دیوید دلینجر (تصویر۴) مبارز سازمان مقاومت در برابر جنگ[۳۲] بررسی کرد. (این سازمان سال ۱۹۲۳ و در جهت تلاش آنارشیست‌های ضد جنگ‌جهانی اول تأسیس شد، این سازمان هنوز فعال است.) دلینجر حضور در جلسهٔ این سازمان را در نیویورک سال ۱۹۴۳ به یاد آورد، جایی که منتقد ادبی پل گودمن[۳۲] و دیگران بحث می‌کردند چگونه به عنوان آنارشیست، نسبت به وارد شدن ایالات متحده به جنگ واکنش نشان دهند. در آن زمان دلینجر به دلیل امتناع از خدمت وظیفه در حال آماده شدن برای زندان رفتن بود، او که تحت تأثیر این شرایط قرار داشت بلند شد تا صحبت کند:

> شروع کردم به گفتن این شعر فوق‌العاده از پچن که اخیراً در مجلهٔ تلافی[۳۴] منتشر شده بود، متن شعر همراهم نبود ولی سعی کردم از حفظ بخوانم. وقتی که بعد از خواندن چند خط ایستادم، صدایی از بین شنونده‌ها شنیدم. مردی بلند شده بود و درحال خواندن کل شعر از حفظ بود. یک دفعه به خود آمدم. من کنت پچن را ملاقات می‌کردم.[۳۵] گرایش شاعرانه پچن در شعر «دستورالعمل‌هایی برای فرشتگان»[۳۶] اثبات کننده برتری صلح بر جنگ به بنیادی ترین شکل ممکن است.[۳۷]

رابطه‌ای که بین کنشگر و نویسنده است باعث شد تا دلینجر به عنوان مخالف جنگ به زندان برود. پچن یکی از پنج کنشگری بود که دلینجر با آن‌ها در ارتباط بود و زمانی که همسر دلینجر پسر خود را در ۱۹۴۴ به دنیا آورد برای ارج نهادن نویسنده، اسمش را پَچ گذاشتند.[۳۸] بدعت‌های شیوه نگارش پچن به نام ارتباط صمیمانهٔ ضداستبدادی شخص به-شخص، منعکس کننده اصول اخلاقیات سیاسی دلینجر بود. سال ۱۹۴۵ پس از آزادی از زندان، دلینجر «اعلامیهٔ جنگ» را بعد از بمباران هیروشیما و ناکازاکی صادر کرد که به جنبه‌های قابل توجهی اشاره داشت. او نوشت «دولت آمریکا خشم ویرانگر، نفرت خشونت‌آمیز، گروه‌بندی اجباری و عدم صداقت در جنگ نظامی را به نام پیروزی به خدمت گرفت. رزمندگان به جای آزادمردان، سربازان وظیفه بودند. هر روزی که جنگ ادامه داشت آن‌ها مجبور بودند برخلاف آرمان‌هایی که انگیزه بخششان بود عمل کنند. تحت این شرایط شکست ژاپن یک نمایش ناعادلانه، مسخره و توخالی بود، پایان بخشیدن به کشتاری که هرگز نباید از ابتدا آغاز می‌شد.»[۳۹] به عبارتی نبرد دلینجر علیه جنگ متکی بر اخلاقیات خاصی بود، «امتناع از گردن نهادن به قدرت یا تحمیل کردن آن به دیگران با نام صلح.» او ادامه داد:

> جنگ برای تمامی مجمع‌های برادری باید غیر خشونت آمیز و درخور روش‌های آرمانی باشد که ما به دنبال آنیم. اعمالی که انجام می‌دهیم باید اعمال مسئولانهٔ انسان‌های آزاد باشد، نه اقدامات بی‌اندیشهٔ سربازان وظیفه تحت پیروی از دستورات. . . وفاداری ما فراتر از ملیت‌ها و طبقات است [و] کنش امروز ما نشان دهنده روابط انسانی فردایی است که برای بدست آوردنش همواره درحال جنگیدنیم.[۴۰]



تصویر ۴. دیوید دلینجر

ظاهـراً زیبایی‌شناسـی پچـن و سیاسـت‌هایی کـه منعکـس می‌کـرد، مکملـی بـر فعالیت‌هـای دلینجـر بـود؛ امـا کارایـی اخلاقـی ایـن رویکـرد قـرار بـود زیـر سـوال بـرود. سـال ۱۹۴۵ جکسـون مـک لـو (تصویـر۵) بـا منتشـر کـردن یـک مقالـۀ قابـل توجـه در مجلـۀ مقاومـت[۴۱] (کـه در دوران جنگ‌جهانـی دوم بـا نـام چـرا؟[۴۲] فعالیـت می‌کـرد)، مسـیر جدیـدی را ترسـیم کـرد.

تصویر ۵. جکسون مک لو

مـک لـو زاده ۱۹۲۲ و تحصیـل کـرده شـیکاگو بـود. او در دوران جنـگ بـه بزرگسـالی رسـید و سیاسـت‌های آنارشیسـتیَش غـرق در اسـتراتژی‌های مقاومـت اعـلام شـده توسـط دلینجـر و سـازمان مقاومـت در برابـر جنـگ بـود. او در ۱۹۴۵ مدتـی بـه جمـع چـرا؟ پیوسـت و پـس از انتخـاب نـام جدیـد توسـط سـردبیران کـه موضـع آن‌هـا را نسـبت بـه جامعـۀ پـس از جنـگ بهتـر منعکـس می‌کـرد، ادامـه داد.[۴۳] او مقالـه‌ای تحـت عنـوان تعاونـی، سیاسـت و آنارشیسـم در دسـامبر ۱۹۴۵ منتشـر کـرد. او آنارشیسـم را از بازنمایـی سیاسـت‌های چـپ و راسـت متمایـز کـرد: «آنارشیسـت‌ها، سیاسـت‌های رای‌گیـری، پارلمـان و چرندیـات حزبـی را بـه نفـع اقـدام مسـتقیم و تاکیـد صریـح بـر عمـل راسـتین رد می‌کننـد.»[۴۴] لویـی کابـری[۴۵] در مقالـۀ صریـح و قاطـع خـود تاثیـرات سیاسـت‌های ایـن جبهـه را بـر فلسـفه شـعری مـک لـو آشـکار کـرد. «اقـدام مسـتقیم» و «واقعـی» بـه دارایـی تبدیـل شـدند تـا نشـان دهنـد کـه عنصـر بـارز اصالـت سیاسـی در آنارشیسـم، هماهنگـی اهـداف و ابزارهـای دسـتیابی بـه آن اسـت. کسـی نماینـدۀ دیگری نیسـت. او نماینـدۀ خـودش اسـت، و ایـن کار را بـا اقـدام مسـتقیم انجـام می‌دهـد. همبسـتگی، مسـئله اصلـی مـک لـو بـود و ایـن، الهـام بخـش جـدا افتادگـی او از بوطیقـای «اصالـت» بـود؛ چیـزی کـه توسـط پچـن تکـرار می‌شـد. کابـری بـه نقـد مـک لـو از فلسـفۀ شـعری پچـن کـه در اواخـر ۱۹۵۴ در مقاومـت منتشـر شـده بـود رجـوع می‌کنـد؛ جایـی کـه او نویسـنده را بـه خاطـر «سانتی‌مانتالیسـم، خشـونت بی‌انگیـزه و هیسـتریک، تناقـض [و] تکنیـک درهـم و برهـم» متهـم کـرد. و بدتـر از آن، بـه لطـف محبوبیـت پچـن، خصوصیـات «خوبـی و بـه طـور خلاصـه شـجاعت بـا ذهـن بسـیاری از نویسـندگان جوان(نـه چنـدان جـوان) کـه او را نابغـۀ واقعـی، تنهـا، آسـیب دیـده و مدافـع اصلـی ادبیـات آمریکایـی می‌دانسـتند، پیونـد خـورد.»

مـک لـو مخالفـت خـود را بـا ایـن پیشـامد اعـلام کـرد: «مقاومـت یـک مجلـۀ آنارشیسـتی اسـت، معنـای نوشـته‌ها نبایـد سـانتی‌مانتال، خشـن، متناقـض و فاقـد عملگرایـی باشـد. بایـد بـه معنـای مسـئولیت شـخصی باشـد، مسـئولیت هنرمنـد پیشـه‌ور.»[۴۶] مـک لـو بـا یـادآوری کـردن معیـار بنیادیـن و ضـروری آنارشیسـم صلـح طلـب، «مسـئولیت شـخصی»، پچـن را بـه شکسـت خـوردن بـه عنـوان شـاعر در بـرآوردن شـاخصه‌های همسـازی اهـداف و ابـزار کـه نشـان دهنـده یـک سیاسـت اخلاقـی اسـت، متهـم کـرد. مهـارت نویسـندگی پچـن گویـا و قدرتمنـد بـود، بـا وجـود اینکـه صـدای آزادی‌خواهـی فریـاد مـی‌زد تـا توجـه مـا را جلـب کنـد، نوشـته او زورگویانـه بـود. مـک لـو بـرای تاکیـد بـر نارسـایی‌های نثـر «نامنسـجم» پچـن، خواننـدگان را بـه شـعر مثـال زدنـی از مـری کاتریـن ریچـاردز [۴۷] کـه در شـماره قبلـی مقاومـت منتشـر شـد، ارجـاع داد:

دست‌ها پرندگان[۴۸]

اصالـت در زیبایی‌شناسـی آنارشیسـتی، مسـتلزم صداقـت در افـکار و اعمـال اسـت. بـرای مثـال، نویسـنده بایـد مراقـب رسـانه باشـد چـون کـه وسـیلۀ نویسـنده بـرای ارتباطـات، رسـانه اسـت. بنابرایـن وقتـی او پچـن را بـه عنـوان متفکـر و عملگـرا بازخواسـت کـرد، خاطرنشـان سـاخت کـه از دیـدگاه آنارشیسـتی، فلسـفه شـعری پچـن بـه دلیـل از هـم گسـیختگی فرمـال، بـه انـدازه کافـی آزادی‌خواهانـه نیسـت. فاصلـۀ بیـن کلمـات شـعر ریچـاردز موفقیت‌آمیزتـر بـود؛ زیـرا از طریـق فـرم دریچـه‌ای بـه سـوی مخاطـب می‌گشـود کـه عوامـل خلاقانـه، آزادانـه و مقـرر نشـده را در او برمی‌انگیزانـد. در توصیـف ایـن عاملیـت شـاعرانه، اطمینـان حاصـل شـد کـه چـه بـه عنـوان خواننـده و چـه بـه عنـوان شـاعر ابـزار و اهـداف درک شـده بـه طـور یکسـان تحقـق یابـد؛ زیـرا بدیـن صـورت نویسـنده از ایفـای هرگونـه نقـش آمرانـه رهایـی پیـدا می‌کنـد.

زمانـی کـه او نقـد خـود را نوشـت در حـال پیش‌بـردن فـن شـاعری «همزمـان» مطابـق بـا ایـن ارزش‌هـا بـود. اولیـن اشـعار همزمـان او براسـاس تـورات بـود کـه در ژانویـه ۱۹۵۵ تکمیـل شـد. خصوصیـات سـاختاریَش همچـون تعـداد خطـوط در هـر بنـد بـه وسـیلۀ سـکه انداختـن مشـخص شـد. اشـعار همچنیـن بـرای یـک یـا چنـد صـدا نوشـته شـدند و بـه طـور برجسـته مکث‌هـای متناوبـی را نشـان می‌دهنـد کـه خواننـده می‌توانـد آزادانـه صحبـت کنـد. [۴۹]

بـه همیـن شـکل مـک لـو عناصـری همچـون تمپـو و بلنـدی صـدا را مشـخص کـرد کـه تنـوع را هنـگام خوانـدن افزایـش مـی‌داد. از آلات موسـیقی یـا هرچیـزی کـه توانایـی تولیـد صـدا داشـته باشـند نیـز می‌تـوان بـرای نشـان دادن انتهـای بندهـا و خطـوط اسـتفاده کـرد.[۵۰] برتـری چنیـن شـعری خصوصیـت آشـکار و واضـح تعامـل در آن بـود: ایـن اشـعار بگونـه‌ای سـروده شـده‌اند کـه خـود را بـر روی عاملیـت دیگـران بـاز می‌گذارنـد، برخـلاف تکینگـی قاطعانـه کنـت پچـن، ایـن اشـعار صـدای

نویسنده را به یکی در میان بسیاری تقلیل می‌دهند.[۵۰]
اواسط دهۀ ۱۹۶۰ مک لو بیانیه‌ای از چکیده سیاست‌های چنین کاری را در قالب بیوگرافی ارائه داد. «همانطور که برخی به اشتباه گفته‌اند، فرد آنارشیست به هرج و مرج اجتماعی اعتقاد ندارد. او به جامعه‌ای باور دارد که ساختار منجمد قدرت وجود ندارد؛ جایی که همۀ افراد می‌توانند به صورت آزادانه در مورد مسائلی که بر زندگی خود تاثیر می‌گذارند، انتخاب‌های اولیه ارزشمندی داشته باشند. در چنین جامعه‌ای اجبار در حداقل است و خشونت کشنده وجود ندارد.» فن شاعری همزمان برای به فعلیت رساندن این آرمان در نظر گرفته شده بود. او ادامه می‌دهد: «چه بهتر که چنین ایده‌هایی را در جهانی خُرد بگنجانیم تا اینکه آثاری خلق کنیم که در آن انسان‌های دیگر، محیط پیرامونشان و جهان (به طورکل)، همگی تحت اوامر شاعر در چهارچوب کلی و مجموعه‌ای از قواعد عمل کنند. [شاعر] سازنده طرح است، شالوده، الزاماً هر چیزی که بر مبنای آن اتفاق می‌افتد نیست! شاعر موقعیتی را به وجود می‌آورد که افراد دیگر و به طور کلی جهان را به هم‌آفرینی با خود دعوت می‌کند! او نمی‌خواهد یک دیکتاتور باشد؛ بلکه یک آغازگر وفادار به عمل در جامعه‌ای آزاد و برابر است که امیدوار به تحقق آن به وسیله کارش است.»[۵۲]
اشعار مک لو شالوده‌ای است بر جایگاه آنارشی خوانندگان و شنودگان که شانس، نقش مهمی در خلقت آن‌ها ایفا کرده است. مک لو معتقد بود، شانس، با تولید نتایج غیر قابل پیش‌بینی، «موقعیت» شاعر را تثبیت می‌کند و از این رو، روش‌های معمول تفکر که حتی فی‌البداهه‌ترین ترکیب‌بندی‌ها را به ستوه درآورده‌اند، به چالش می‌کشد. بدین ترتیب شاعر، اجراکننده و مخاطب یکجا و همسان از طریق فرایندی که به شدت مشارکتی و «باز» است، پیش‌فرض‌ها را زیر سوال برده و از نو خلق می‌کنند.[۵۳]
نگرش فکری مک لو بازتاب دهنده جایگاه آنارشیست دیگری به نام جان کیج (تصویر۶) است. اوایل دهۀ ۱۹۶۰ زمانی که از کیج در مورد سیاست آثارش پرسیده شد، او به مشارکتش سال ۱۹۵۹ در مجموعه‌ای از رویدادها «۱۸ اتفاق در ۶ قسمت»[۵۴] که توسط هنرمند اجراگر الن کپرو[۵۵] با سناریویی از پیش تعیین شده در گالری هنر نیویورک برگزار شد، اشاره کرد: «دلم نمی‌خواست به من بگویند . . . از این اتاق به آن اتاق حرکت کنم. اگرچه من فعالانه درگیر سیاست نیستم، اما به عنوان یک هنرمند از محتوای سیاسی هنر آگاهی دارم که شامل ماموران پلیس[۵۶] نمی‌شود.» کیج بیان کرد توده عظیمی از مردم ذاتاً با آنارشیسم خصومت دارند، او اصرار داشت که می‌تواند «لحظات آنارشیستی» را هنرمندانه به جریان بیندازد: «وقتی چیزهایی که من خیلی به آن‌ها علاقه‌مندم مثل آگاهی، کنجکاوی و ... نقش خودشان را به عنوان فضا، زمان یا هرچیزی که دوست دارید بنامید، بازی کنند.»[۵۷] من به کیج اشاره می‌کنم؛ چون که او انگیزه‌ای برای تلاش‌های مک لو بود. اوایل دهۀ ۱۹۵۰ زمانی که مک لو، مشغول طرح ریزی شعرهای همزمان بود، او و کیج در مورد این موضوعات بحث می‌کردند، کیج «به کارهای غیرعمدی با روش‌هایی که میزان درگیری هنرمند را به حداقل می‌رساند علاقه‌مند بود و این کار را به وسیله استفاده از عملیات شانس و ترکیب آثار نامعین از نظر عملکرد انجام می‌داد. این روش‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که به عناصر بنیادینی مانند اصوات اجازه می‌دهند خودشان باشند و تحت تاثیر بیان شخصی، درام، روانشناسی و امثال آن قرار نگیرند.» [۵۸]
نمونه واضح و روشن چنین کاری اجرای قطعه چهار دقیقه و سی و سه ثانیه[۵۹] اثر کیج در آگوست ۱۹۵۲ است. این رویداد در «موریک»[۶۰] انجمنی از موسیقیدانان، مجسمه‌سازان، نویسندگان و نقاشان برگزار شد. جامعه‌ای که دعوت شده بودند تا در کلبه‌های تابستانی در مجاورت دهکده وودستاک، نیوورک، به صورت آزاد و رایگان زندگی و کار کنند.[۶۱] قطعه کیج که به عنوان سونات سه موومانی برای پیانو معرفی شده بود توسط دیوید تودور اجرا شد.[۶۲] زمان اجرا - چهار دقیقه و سی و سه ثانیه به وسیله تاس ریختن مشخص شد. تودور پشت پیانو نشست، درِ کلاویه‌های پیانو را بست و برای مدتی در این وضعیت باقی ماند، سپس آن را باز کرد تا پایان موومان اول را نشان دهد. او این کار را دوبار دیگر انجام داد و سپس از صحنه خارج شد. سالن اجرا در جنگل قرار داشت و یک طرف آن رو به فضای باز بود که اجازه می‌داد صدای جیرجیرک، باد و نویزهای حاصل از پچ‌پچ و جابه‌جایی صندلی مخاطبان درهم آمیخته شوند. این محتوای آهنگسازی کیج بود که حضور مخاطب آن را سرشار از معنا می‌کرد.[۶۳]

تصویر ۶. جان کیج

مک لو شروع اقتباس‌های ادبیَش از ایده‌های کیج را در سال ۱۹۵۴ آغاز کرد، زمانی‌که آهنگساز به یک جامعهٔ خودساخته و الهام گرفته از آنارشیسم در استونی پوینت نیویورک نقل مکان کرد. [۶۴] آنجا بود که او به مفاهیمی همچون «عملیات شانس، عدم قطعیت و موضوعات مرتبط» که در قالب بحث و گفتگو مطرح می‌شد فکر کرد.[۶۵] «تصمیم گرفتم که ببینم چطور می‌توان روش‌های آهنگسازی تصادفی را در زبان و گویش بکار برد»، آن جا بود که فلسفه شعری پست پچن پدیدار شد. [۶۶] مسیر گویاست، آنچه ما داریم شجره‌نامه‌ای است که در آن اهداف و ابزار ضروری آنارشیسم صلح طلب با شخصیت‌زدایی از اثر هنری به کمال می‌رسد تا آن را بر روی عاملیت دیگران باز کند. به قول کیج این اثر «لحظه‌های آنارشیستی» را خلق می‌کند، به تعبیر مک لو «جایگاه» ما را به گونه‌ای آنارشیستی توانمند می‌کند. این ما را به سمت دونالد جاد و تناسب اهداف و ابزار «اشیاء خاص» هدایت می‌کند که به گفته راسکین[۶۷] «ادعای حضور مادی دارند . . . اما فقط به عنوان تابعی از مشخصه‌های فیزیکی اثر.»[۶۸]

همانطور که در آغاز بیانیه اشاره کردم، قصد جاد این بود تا زمینهٔ تعصبات اجتماعی تحمیل شده و وابستگی هنری را از سیاست بازنمایی دیدگاه یک آنارشیست پاک کند تا راه را برای یک رویارویی معتبر که برانگیزانندهٔ جستجویی آزاد است، هموار سازد. راسکین می‌نویسد: «با آزمایش تجربیات در مقابل باورها، جاد فکر می‌کرد که هنر او از طریق تعمیم‌های استنتاجی راهی را به سمت آزادی فراهم می‌کند.» یا همانطور که خود جاد نوشته است «متدولوژی شک گرایی . . . نخستین عنصر آزادی انسان است که [منجر به] حذف حکومت از هر نوع و شکلی می‌شود.»[۶۹] هیچ مثالی بهتر از ۱۰۰ جعبه آلومینیومی بدون عنوان وجود ندارد که نشان از معلول بودن چنین سیاستی بر هنر او است. این اثر بین سال‌های ۱۹۸۶-۱۹۸۲ در دو سوله توپخانه بازسازی شده که متعلق به یک پایگاه از کار افتاده ارتش (قلعه د.ا راسل)[۷۰] بود، در مارفا تگزاس نصب شد. (جاد از حامیان مادام‌العمر سازمان مقاومت در برابر جنگ بود و تصمیم او مبنی بر تبدیل یک پایگاه نظامی به مرکز هنری اثبات کننده این موضوع است.) در نگاه اول، با ورود به هر سوله با یک سری اجسام مستطیل شکل بسیار صیقلی و یکنواخت در ابعاد ۱۰۴/۱ × ۱۲۹/۵ × ۱۸۲/۹ مواجه می‌شویم که هرکدام در فاصله‌ای مساوی با یکدیگر قرار دارند. با این حال، شخص به سرعت متوجه می‌شود که یکنواختی، توهم است. بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که هر شکل ویژگی خاص خودش را دارد: پنل بالایی با زاویه‌ای دقیق به طرف داخل جعبه کج شده است، درحالی که دیگری به سمت بالا باز شده است؛ قفسه‌ای کوچک با فاصلهٔ کم از زمین داخل یکیشان نصب شده، درحالی که دیگری درون خودش جعبهٔ کوچکتری به صورت معلق در هوا دارد. در تمام مدت، نوری که از کف سوله تا پنجره‌های پرده‌ای شکل در سقف می‌گذرد، تعامل پویا بین ما و هر شیء خاص را تشدید می‌کند. هنگامی که شخص در اطراف حرکت و در مورد فضای چیدمان بحث می‌کند، نور از هر سطح صیقلی منعکس می‌شود و اثرات توهم‌گرایانه‌ای ایجاد می‌کند و با تغییر جایی که ایستاده‌ایم، زمان روز، فصول و... این تاثیر از بین نمی‌رود. تجربه‌ای هیجان‌انگیز و به جرات می‌توانم بگویم رهایی بخش است: باید تجربه شود تا بتوان ارزشمندیَش را درک کرد. [۷۱]

بدین وسیله می‌توان جاد را به عنوان یک آنارشیست پست پچن و ادامه دهندهٔ سنت کیج و مک لو شناخت. کیج «لحظه‌های آنارشیستی» را خلق می‌کند؛ مک لو از تحقق آنارشی در جهان خُرد صحبت می‌کند؛ و جاد «نخستین عنصر» آزادی را در قالب زیبایی‌شناسی هماهنگ با عاملیت فردی ارائه می‌دهد. هر سه آرزو داشتند با تشدید همسازی اهداف و ابزار در غیاب سلسله مراتب و اقتدارگرایی، آگاهی خلاق را از طریق هنر رواج دهند.

پس از دنبال کردن سیر تکاملی این گوناگونی در زیبایی‌شناسی آنارشیستی از طریق مجادله‌های ادبی، می‌خواهم یک نظر پایانی در مورد سبک نوشتن جاد در دههٔ ۱۹۵۰ به بعد ارائه دهم. سیل نظرات، دیدگاه‌ها و ارزیابی‌هایی که میراث مکتوب جاد را تشکیل می‌دهند، آنقدر مؤکد هستند که هیچ شکی در مورد اینکه چه‌کسی و چرا این‌ها را نوشته است باقی نمی‌گذارند. جاد مدام به ما می‌گوید که از طرف خودش صحبت می‌کند، این‌ها نظرات او هستند، او محور اصلی برهان است و استدلال می‌کند که همهٔ این‌ها منجر به انتقاد سازنده می‌شوند. به عنوان مثال، این پیش‌نگری را از مقاله او «بحثی طولانی نه درمورد آثار شاهکار، بلکه چرا تعداد کمی از آن‌ها وجود دارد» سال ۱۹۸۴ در نظر بگیرید: «شکست اصلی نقد، که تصحیح آن موجب اعتبار نویسنده می‌شود این است، اطلاعات آن تقریباً هیچ ارتباطی با تفکر هنرمندان(چه در حال و چه در گذشته‌شان) یا چگونگی روی دادن سیرتکاملی‌شان ندارد. هنرمندان به سختی با یکدیگر صحبت می‌کنند، اما منتقدان تقریباً هیچوقت با هنرمندان صحبت نمی‌کنند و اگر هم چنین باشد، به تجربهٔ من، آن‌ها هرگز گوش نمی‌دهند . . . انتقاد بحث و گفت‌وگو را از بین می‌برد، ارتباط با عموم مردم نیست و حتی آموزش ابتدایی هم نیست.[۷۲] هنرمندان هم‌عصر من ازجمله خودم، نه نوشتیم و نه صحبت کرده‌ایم.»[۷۳]

جاد قاطعانه اصرار دارد که پیش‌نیاز ارتباط مستقیم و معتبر، ابراز وجود است؛موضعی که ظاهراً ما را به طور کامل به سمت پچن و سبک اعلانی درک آنارشیک باز می‌گرداند. با این حال منظر دیگری برای ارزیابی موقعیت

جـاد وجـود دارد: ضـرورت آنارشیسـتی بـرای ارائـه دادن خـود، نـه ارائـه شـدن. جـاد نظـرات خـود را بیـان می‌کنـد؛ زیـرا می‌خواهـد میـدان نقـد هنـری را بـر روی اصالـت، بحـث و تبـادل نظـر بگشـاید تـا ارزش‌هـای هنریَـش را بیشـتر کنـد. در سـال ۱۹۷۱ جـاد یـک اثـر چاپـی را بـه نفـع سـازمان مقاومت در برابـر جنـگ اهـدا کـرد کـه نشـانگر ایـن موضـع بـود. او بـا نقـل قول‌هـای بهـم پیوسـته بـه شـکل زنجیـروار، اظهاراتـی درمـورد جنـگ و دموکراسـی آمریکایـی بازتولیـد کـرد. نقـل قـول هـا بـا اظهـار نظـر الکسـی دو توکویـل[۷۴] ، مفسـر سیاسـی قـرن نوزدهـم آغـاز می‌شـود کـه از نظـرش جنـگ مطمئن‌تریـن وسـیله بـرای سـرکوب آزادی‌هـای مدنـی اسـت و بـه دیـن راسـک[۷۵] ، وزیـر امـور خارجـه سـابق خاتمـه می‌یابـد؛ کسـی کـه از طریـق دو دولـت بـر جنـگ در ویتنـام نظـارت داشـت و سـهل‌انگارانه ورشکسـتگی انتخابـات ریاسـت جمهـوری را بـرای ایجـاد هدفمنـد تغییـرات اجتماعـی فـاش کـرد.[۷۶]

در اینجـا اصالـت سیاسـت آنارشیسـتی آشـکارا مطـرح می‌شـود، درحالـی کـه خواننـده مشـاهدات انباشـته در مـورد جنـگ و عملکـرد سیسـتم سیاسـی آمریکایـی را در مـدت زمـان ۲۰۰ سـال در نظـر می‌گیـرد. ایـن نقـل قول‌هـا کـه توسـط جـاد انتخـاب شـده‌اند دعـوت قانـع کننـده‌ای بـه سـوی یکپارچگـی هسـتند، کـه بـه شـیوه‌ای وحـدت بخـش ارتبـاط برقـرار می‌کننـد. بـا ایـن حـال، ایـن عوامـل بـه عنـوان گـزاره‌ای مسـتقل از جـاد، بـرای عاملیـت تفسـیری مـا بـاز هسـتند.[۷۷] فهـم «نخسـتین عنصـر» آنارشیسـم از طریـق هنـر در چنیـن نوشـته‌هایی ارج پیـدا می‌کنـد کـه همیشـه یـک نقطـه شـروع اسـت نـه یـک هـدف. جـاد، مـک لـو و کیـج، بـه صـورت مـوازی مجبـور بودنـد صراحتـاً در مواقـع بی‌شـمار صحبـت و بـا زبـان بـی زبانـی تصدیـق کننـد کـه فراتـر از تجانـس زودگـذر درک آنارشیسـم از طریـق هنـر، روش‌هـای دیگـری بـرای مشـارکت وجـود دارد.[۷۸]

پی نوشت

1. The Writings of Donald Judd (Chinati Foundation: Marfa, TX, 2009)
2. Encounter
3. Herbert Read, "My Anarchism," The Cult of Sincerity, (London: Faber and Faber, 1968), 77.
4. Patterns of Anarchy
5. Leonard I. Krimerman and Lewis Perry, "Anarchism: The Method of Individualization," Patterns of Anarchy: A Collection of Writings on the Anarchist Tradition (New York: Archor Books, 1966), 557.
6. Ibid. I also explore thisissue in Allan Antliff, "Anarchy, Power, and Post-Structuralism," Substance no. 113 (2007): 58–59.
7. Jesse Cohn, "What is Anarchist Literary Theory?" Anarchist Studies 15 no. 2 (2007): 116.
8. Donald Judd, "La Sfida del Sistema" Metro 14 (Juen 1968): 42, cited in David Raskin, "Donald Judd's Skepticism,"
PhD. diss. (University of Texas at Austin, 1999), 22. Raskin's most recent reappraisal of Judd's oeuvre includes a chapter "Citizen Judd," on his political activism. See David Raskin. Donald Judd. New Haven: Yale University Press, 2010.
9. Raskin, "Donald Judd's Skepticism," passim.

۱۰. سـبکی هنـری کـه در دورهٔ حکومـت شـوروی در روسـیه و سـپس دیگـر کشـورهای کمونیسـتی رواج یافت. ایـن سـبک بـا اصالـت دادن بـه روایـت واقعیـت، مرکزیـت توجـه خـود را بـه زندگـی طبقـات فرودسـت، بیـان مشـکلات طبقاتـی و بعضـاً رونـد مبـارزات و انقلاب‌هـا معطـوف می‌کند.(مترجـم)

11. Poetry and Anarchism (1939)
12. Herbert Read, Poetry and Anarchism (London: Freedom Press, 1939), 23.
13. Ibid., 26.
14. Ibid., 15.
15. Now
16. George Woodcock, The Writer and Politics (London: Porcupine Press, 1948), 16.
17. Ibid., 17.
18. Ibid., 18.
19. Ibid., .24
20. Ibid., .27
21. Ibid., 18; 27.
22. Larry Smith, Kenneth Patchen: Rebel Poet in America (Ohio: Bottom Dog Press, 2000), 170–71.
23. Kenneth Patchen, "Ezra Pound's Guilt," Poetry Folis, Alex Comfort and Peter Wills, eds. (Barnett, UK: The Editors, 1946):10.
24. The Journal of Albion Moonlight (1941)
25. Kenneth Patchen, The Journal of Albion Moonlight (New York: New Directions, 1961), 22.
26. Ibid., .200
27. Ibid., .262
28. The Memoirs of a Shy Pornographer (1945)
29. Kenneth Patchen, Memoirs of a Shy Pornographer (New York: New Directions, 1945).
30. Patchen, Journal of Albion Moonlight, 206–7.
31. Ibid., .245
32. War Resisters League

۳۳. Paul Goodman(1911-1972)رمـان نویـس، نمایشـنامه نویـس، منتقـد ادبـی و روانپزشـک اهـل ایـالات متحـده آمریـکا بـود. او را بـه عنـوان فیلسـوف، منتقـد، جامعه‌شـناس و فعـال چپ-گـرا در دهـه ۱۹۶۰ می‌شناسـند کـه الهـام بخـش دانشـجویان آن دوره بود.(مترجـم)

34. Retort
35. Larry Smith, Interview with David Dellinger, cited in Kenneth Patchen, 169.
36. Instructions for Angels
37. Kenneth Patchen, "Instructions for Angels," Retort, 1 no. 4 (1943): 28.
38. He could choose five correspondents. See Smith, Kenneth Patchen, 170.
39. David Dellinger, "Declaration of War" (1945) Revolutionary Non-Violence (New York: Anchor Press, 1971), 21. A

پیـروزی آمریـکا صرفـا «تحکیـم امپریالیسـم سفیدپوسـتان بعنـوان حاکـم مسـتبد اقیانـوس آرام، تاثیرگـذار در بیـکاری، زاغـه نشـینی و نفـرت طبقاتـی بـود.»

40. Ibid., 23.
41. Resistance
42. Why?
43. Louis Cabri, "Rubus Effect Remove Government: Jackson Mac Low, Why?/Resistance, Anarcho-Pacifism," Crayon: Festschrift for Jackson Mac Low's 75th Birthday, Andrew Levy and Bob Harrison, eds. Vol. 1 no. 1 (1997): 45–48.
44. Jackson Mac Low, "Co-ops, Politics and Anarchism," Why 4 no. 7 (1945): 3, cited in Cabri, 50.

۴۵. شاعر معاصر کانادایی

46. Jackson Mac Low, "Counter-Review," Resistance 12 no. 4 (1954): 11, cited in Cabri, 53–54.
47. Mary Catherine Richards
48. Mac Low cited in Cabri, 54.
49. Jackson Mac Low, Doings: Assorted Performance Pieces, 1955–2002 (New York: Granary Books, 2005), 18.
50. Ibid.
51. See the text of the "5th Biblical Poem," in ibid., 20–21.
52. Jackson Mac Low, "Biographical Note," A Controversy of Poets: An Anthology of Contemporary American Poetry, ed. Paris Leary and Robert Kelly (New York: Anchor Books, 1965), 231.

مک لو در جایی دیگر می‌نویسد از طریق شعرهایش «مخاطبان و اجراگران ممکن است برای مدتی در فضایی نزدیک به آرمان شهر زندگی کنند.»
See Jackson Mac Low, "Language and Politics," The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy Charles Berstein, ed. (New York: Roof Books, 1990), 220.

53. Jackson Mac Low, "The Poetics of Chance and the Politics of Simultaneous Spontaneity, or the Sacred Heart of Jesus (Revised and Abridged) July 12, 1975," Taking Poetics From Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, Anne Waldman and Marilyn Webb, eds. (Boulder, Colorado: Shambala, 1978), 175.

54. 18 happenings in 6 parts

۵۵. Alan Kaprow (2006-1927): نقاش و مونتاژکار آمریکایی او در ایجاد مفاهیم هنر پرفورمنس پیشگام بود.

۵۶. منظور مجریان برقراری نظم در یک جامعه یا یک محل است.(مترجم)

57. Michael Kirby and Richard Schechner, "An Interview with John Cage" (1965), Happenings and Other Acts, ed. Mariellen R. Sandford (London: Routledge, 1995), 69.

کیج توضیح داد که آنارشیسم تنها توسط جوامع خودکفا و از نظر اجتماعی در مقیاس کوچک قابل تحقق است، او آشکارکرد که جامعه آمریکا در جهتی متفاوت از نظر اقتصادی و سازمانی تکامل یافته است. کیج در مورد خلق لحظات آنارشیستی ادامه داد «این لحظه ها منظم یا سازماندهی شده نیستند. اعتراف می‌کنم که در شرایط منظم می‌توانم نگرشی زیباشناسانه داشته باشم و از آن لذت ببرم، همانطور که می‌توانم به موسیقی بتهوون با روشی غیر از چیزی که او مد نظرش بود گوش کنم و لذت ببرم. اما به نظر شما چرا بسیاری از اتفاقات عمدی شده‌اند؟ من فکر میکنم آن افراد بنا به دلایلی به خودشان علاقه‌مندند. من به هرچیزی غیر از خودم علاقه‌مند شدم. این تفاوت است. وقتی می‌گوییم هرچیزی ممکن است اتفاق بیفتد، منظورم چیزی نیست که می‌خواهم اتفاق بیفتد.»

58. "Mac Low to the Publisher," Doings: Assorted Performance Pieces, 1955–2002, 12 (sidebar).

59. 4'33"

60. The Maverick

61. On the Maverick, see Blanche Cooney, In My Own Sweet Time, (Ohio: Swallow Press/Ohio State Press, 1993), 92.

62. A video of Tudor performing the piece in 2006 can be viewed at http://www.youtube .com/watch?v=HypmW4Yd7SY

63. Arnold Aronson, American Avant-Garde Theatre: A History (London: Routledge, 2000), 32.

۶۴. مک لو میگوید: «در سال ۱۹۵۴ کیج به یک جامعه اشتراکی در شهرستان راکلند، نیویورک نقل مکان کرد که توسط برخی از دوستان صلح طلب و آنارشیست من راه اندازی شده بود و عمدتا شامل افرادی می‌شد که به تازگی از کالج بلک مونتین کارولینای شمالی به شمال آمده بودند.»
"Jackson Mac Low Interviewed by Nicholas Zurbrugg (16 January, 1991: transcript rewritten and edited by Mac Low)," Crayon: Festschrift for Jackson Mac Low's 75th Birthday 1 no. 1 (1997): 265.

«تعاونی گیت هیل» توسط آنارشیست‌های آزادی‌خواه، ورا و پل ویلیامز(انجمن کوچکی از خانه‌های مقرون به صرفه را در زمین‌های اشتراکی در استونی پوینت، نه چندان دور از نیویورک می‌سازند) تاسیس شد. کیج در سال ۱۹۵۴ زمانی که به گیت هیل نقل مکان کرد، آنارشیسم را پذیرفت.
Richard Kostelanetz, Conversing with Cage second edition (London: Routledge, 2003), 278–79.

مک لو میگوید که پنجمین شعر کتاب مقدس، اولین بار در بهار سال ۱۹۵۵ توسط خودش، کیج و ریچاردز در اتاق غذاخوری خانه‌ای اشتراکی در گیت هیل اجرا شد.
Mac Low, "The Poetics of Chance," 178.

65. Jackson Mac Low Interviewed by Nicholas Zurbrugg (16 January, 1991: transcript rewritten and edited by Mac Low), 265–66

66. Ibid.

۶۷. استاد تاریخ هنر معاصر در دانشکده هنر انستیتوی شیکاگو

68. David Raskin, "Specific Opposition: Judd's Art and Politics," Art History 24 no. 5 (November, 2001): 647.

69. Donald Judd cited in ibid.

70. (Fort D.A. Russell)

71. Judd's installation can be viewed at http://www.chinati.org/visit/collection /donaldjudd.php

72. Donald Judd, "A Long Discussion Not About Master-Pieces, But Why There Are So Few of Them: Part 2," Donald Judd: Complete Writings, 1975–1986 (Einhoven: Van Abbemuseum, 1987), 71–72.

73. Ibid., 76.

۷۴. Alexis de Tocqueville(1805-1859): متفکر، تاریخ‌دان، حقوق‌دان، فیلسوف و سیاست‌مدار برجستهٔ فرانسوی

۷۵. Dean Rusk(1909-1994): پنجاه و چهارمین وزیر امور خارجه ایالات متحده آمریکا

76. Donald Judd, "Typewritten print (22×17″) in a signed and unlimited edition which was offered for the benefit of the War Resisters League in 1971," Donald Judd, Complete Writings, 1959–1975 (Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005), 205–207.

77. See Donald Judd, "Barnett Newman," Complete Writings, 1959–1975, 202.

این‌ها مناسباتی هستند که جاد در سال ۱۹۶۴ کار نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی بارنت نیومن را ستایش می‌کند و نشان میدهد این روش گفتمان به آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی آنارشیست میرسد. او می‌نویسد «باز بودن کار نیومن مصادف با دانش و شانس یک فرد است؛ بیش از آنکه کسی میتواند بداند، ادعا نمیکند؛ دلالت بر نظم اجتماعی هم ندارد. نیومن نگرانی و دانش خود را ابراز می‌کند. او نمی‌توانست این کار را بدون صراحت، انسجام و تناسب توسعه دهد.» به گفته جاد «باز بودن و آزادی نیومن در حال حاضر قبول است، برخلاف آثار پیشین او که فضایی بسته و تا حدودی طبیعت گرا داشت.»

78. Jesse Cohn, "What is Anarchist Literary Theory?" Anarchist Studies 15 no. 2 (2007): 116.

بنابراین اشتباه است که هنر کیج، مک لو یا جاد را(همانطور که برخی می‌گویند) به عنوان ژست‌های اتوپیایی رها از قید و تعهد توصیف کنیم، یعنی ادعا می‌کنیم که نتیجه مطلوب آگاهی آنارشیستی درجایی غیر از زمان حال است. و از این رو سیاست به تعویق انداختن که دوگانگی «اهداف» در قیاس با «ابزار» را توجیه می‌کند، هموار کنیم.
John Moore, "Composition and Decomposition: Contemporary Anarchist Aesthetics," Anarchist Studies 6 no. 2 (1998): 119.

کار آنها نه خودگردان از جامعه است و نه گریزان از نیت: درست برعکس. این هنرمندان بدنبال پرورش آگاهی هستند که عاملیت اخلاقی ما را در جهان تقویت کند. با این حال مسلماً اگر تجربه آنارشیستی الهام بخش کنش اجتماعی نباشد، در خطر تبدیل شدن به «منزوی، ناتوان، از نظر اجتماعی ناچیز» است.
On Judd's opposition to utopianism see Rudi Fuchs, "Donald Judd (Artist at Work)," Donald Judd, ed. Nicholas Serota (London: Tate Publishing, 2004), 16–17.

از این رو هنرمندان بر ارتباط سیاسی کار خود و دعوت از ما برای اقدام، در مقابل عقب نشینی به هنرشان برای پناهگاه، پافشاری می‌کنند.

منابع

- Antliff, Allan (2007). "Anarchy, Power and Post-Structuralism". In: Substance, no 113.¬
- Aronson, Arnold (2000). American Avant-Garde Theatre: a History. London: Routledge.
- Cabri, Louis (1997). "Rubus Effect Remove Government: Jackson Mac Low, Why/Resistance, Anarcho-Pacifism". In: Maclow, J., Andrew, LEVY & HARRISON, Bob (eds.) Crayon: Festschrift for Jackson Mac Low's 75th Birthday, vol. I, no 1. Broooklin: Crayon.
- Cohn, Jesse (2007). "What is Anarchist Literary Theory?". In: Anarchist Studies 15, no 2. Cooney,
- Blanche (1993). In my own sweet time. Ohio: Swallow Press/Ohio State Press.
- Dellinger, David (1971). "Declaration of War (1945)". In: Revolutionary Non-Violence. New York: Archor Press.
- Fuchs, Rudi (2004). "Judd Donald: Artist

Controversy of Poets: an Anthology of Contemporary American poetry. New York: Ar chor Books. (1978). "The Poetics of Chance and the Politics of Simultaneous Spontaneity of the Sacred Heart of Jesus" (revised and abridged) July 12, 1975. In: WALDMAN, Anne & WEBB, Marilyn (eds.). Taking Poetics from Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School od Disembodied Poetics.
- Boulder, Colorado: Shambala. (1990). "Language and Politics". In: BERSTEIN, Charles (ed.). The Politics of Poetic Forms: Poetry and Public Policy, vol. 1, no 4. MOORE, John (1998). "Composition and Decomposition: Contemporary Anarchist Aesthetics". In: Anarchist Studies 6, no 2.
- Patchen, Kenneth (1943) "Instructions for Angels". In: Retort. Texas, Austin. (1945) Memoirs of a Shy Pornographer. New York: New Direction. (2005) Doings: Asserted Performance Pieces, 1955-2002. New York: Granary Books.
- Raskin, David (1999). Donald Skepticism, PhD. Diss. University of New York: Roof Books. (2001). "Specific Oppositions: Judd' s Art and Politics". In: Art History 24, n^{o} 5, November. (2010).
- Judd, Donald. New Haven: Yale University Press. READ, Herbert (1939). Poetry and Anarchism. London: Freedom Press. (1968). My Anarchism, The cult of sincerity. London: Faber&Faber. SMITH, Larry (2000).
- Kenneth Patchen: a rebelpoet in America. Ohio: Bottom Dog Press. WOODCOCK, George (1948). The Writer and Politics. London: Porcupine Press.
at Work". In: SEROTA, Nicholas (ed.). Donald Judd. London: Tate Publishing.
- Judd, Donald (1968). In: WEBER, Ana Nosei & HAHN, Otto (eds.). La Sfida del Sistema: Inquiry on the artistic situation in the USA and France. Metro 14 (June) Milano.
- Judd, Donald (1987). "A long Discussion not about Master-Pieces, but why there are so few of them". In: Donald Judd: Complete Writings, 1975- 1986. Einhoven: Van Abbemuseum.
- Judd, Donald (2005). Complete Writings 1959-1975. Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Kirby, Michael & SCHECHNER, Richard (1995). "An interview with John Cage (1965)". In: STANFORD, Mariellen R. (ed.). Happenings and Others Acts. London: Routledge.
- Kostelanetz, Richard (2003). Conversing with Cage second edition (London: Routledge, 2003), 278–79.
- Krimerman, Leonard & Perry, Lewis, (1966). "Anarchism: the method of Individualization". In: Patterns of Anarchy: a Collection of Writing on the anarchist tradition. New York: Archor Books.
- Maclow, Jackson (1945). "Co-ops, Politics and Anarchism". In: Why 4, no 7. (1946). "Ezra Pound's Guilt". In: COMFORT, Alex & WILLS, Peter (eds). Poetry Folis. Barnett, UK: The Editors. (1954). "Counter-Review". In: Resistance 12, no 4. (1961). The journal of Albion Moonlight. New York: New Directions. (1965). "Biographical Note". In: LEARY, Paris & KELLY, Robert (eds.). A