

بزرگ ترین هنرمندان، آثار و پیشرفت های هنری قرن بیستم

دیوید گالنسون

ترجمه سعید خاوری نژاد



انتشارات دولتمرد

رشت، ۱۳۹۷

سرشناسه	: گالنسون، دیوید دبلیو، ۱۹۵۱ - م. 1951 - Galenson, David W.,
عنوان و نام پدیدآور	: بزرگ‌ترین هنرمندان، آثار و پیشرفت‌های هنری قرن بیستم / دیوید گالنسون؛ ترجمه سعید خاوری‌نژاد؛ ویراستار مونا شکوری.
مشخصات نشر	: رشت: انتشارات دولتمرد، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری	: ۱۹۰ ص.: مصور.
شابک	: 978-622-95073-7-7
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
یادداشت	: عنوان اصلی: Conceptual revolutions in twentieth-century art, c2009.
یادداشت	: کتابنامه: ص. ۱۷۵ - ۱۹۰.
موضوع	: هنر نوین -- قرن ۲۰م.
موضوع	: Art, Modern -- 20th century
موضوع	: هنر و اجتماع -- تاریخ -- قرن ۲۰م.
موضوع	: Art and society -- History -- 20th century
موضوع	: خلاقیت هنری
موضوع	: Creation (Literary, artistic, etc.)
شناسه افزوده	: خاوری‌نژاد، سعید، ۱۳۶۲ - مترجم
رده بندی کنگره	: ۱۳۹۷ ب۴/گ۲/ن۶۴۹۰
رده بندی دیویی	: ۷۰۹/۴
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۴۸۴۹۴۷

بزرگ‌ترین هنرمندان، آثار و پیشرفت‌های هنری قرن بیستم

نویسنده: دیوید گالنسون

مترجم: سعید خاوری‌نژاد

ویراستار: مونا شکوری

ناشر: دولتمرد

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷

قیمت: ۴۰۰۰۰ تومان

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۵۰۷۳-۷-۷

تلفن: ۰۱۳-۳۳۵۸۴۶۴۵

همراه: ۰۹۱۱۲۴۸۵۹۶۷

وبسایت: www.dolatomardpub.ir

پست الکترونیک: info@dolatomardpub.ir

فهرست مطالب

۱	پیشگفتار مترجم
۵	پیش زمینه هنر قرن بیستم
۵	نو کردن هنر.....
۷	ارزش قائل شدن برای نوآوری.....
۱۰	شکاف های نسلی، بخش اول.....
۱۶	زبان تجزیه و تحلیل.....
۱۸	شکاف های نسلی، بخش دوم.....
۲۰	سن و نوآوری.....
۲۳	سنجش اهمیت هنری.....
۲۵	در نزدیکی قرن بیستم: بازار هنر پیشرفته.....
۳۵	در نزدیکی قرن بیستم: عکاسی.....
۳۷	مخاطب فزاینده برای هنر.....
۳۹	هنرمندان به مثابه افراد مشهور.....
۴۴	چند شیوه نگاه به هنر مدرن.....
۴۵	بزرگ ترین هنرمندان قرن بیستم
۴۵	مقدمه.....
۴۷	رتبه بندی.....
۵۰	هانری ماتیس.....
۵۴	پابلو پیکاسو و ژرژ براک.....
۵۸	مارسل دوشان.....

۶۱ واسیلی کاندینسکی، پیت موندریان و کازیمیر مالویچ
۶۷ کنستانتین برانکوزی
۷۰ جکسون پالاک، ویلم دکونینگ و مارک روتکو
۷۵ جسپر جانز و رابرت راشنبرگ
۷۹ اندی وار هول و کلاس اولدنبرگ
۸۳ نواوغ جوان و اساتید مسن
۸۷ نتیجه گیری
۸۹ ضمیمه
۹۱ تصاویر هنرمندان

مهم ترین آثار هنری قرن بیستم

۹۳ مقدمه
۹۳ مقدمه
۹۴ رتبه بندی
۹۶ زنان آوینیون، ۱۹۰۷
۹۸ برهنه در حال پایین آمدن از پلکان شماره ۲، ۱۹۱۲
۱۰۰ فرم های منحصر به فرد استمرار در فضا، ۱۹۱۳
۱۰۲ چشمه، ۱۹۱۷
۱۰۴ یادمان انترناسیونال سوم، ۱۹۱۹
۱۰۶ گوئرنیکا، ۱۹۳۷
۱۰۸ چه چیزی خانه های امروزی را این قدر متفاوت، این قدر جذاب می کند، ۱۹۵۶
۱۰۸
۱۱۰ موج شکن مارییچ، ۱۹۷۰
۱۱۲ دوره های کاری خلاق
۱۱۵ خلاقیت مفهومی

بزرگ ترین پیشرفت های هنری قرن بیستم

۱۱۹ پیشرفت ها
۱۱۹ پیشرفت ها
۱۲۰ داده ها

۱۲۲.....مدت استمرار.....

۱۳۵.....نتیجه گیری.....

۱۳۹.....تصاویر آثار.....

۱۴۷ بزرگ ترین هنرمندان زن قرن بیستم

۱۴۷.....مقدمه.....

۱۴۸.....رتبه بندی.....

۱۴۹.....دوره های کاری.....

۱۵۱.....جورجیا اوکیف.....

۱۵۴.....فریدا کالو.....

۱۵۹.....اوا هسه.....

۱۶۱.....سیندی شرمین.....

۱۶۵.....لوئیز بورژوا.....

۱۶۸.....اساتید مسن و نوابغ جوان.....

۱۷۰.....نتیجه گیری.....

۱۷۱.....ضمیمه.....

۱۷۳.....تصاویر هنرمندان.....

۱۷۵

ارجاعات

پیشگفتار مترجم

هنر قرن بیستم به عنوان امری که بر خلاف هنر کلاسیک قرون گذشته دستخوش تحولات و فراز و فرودهای متعدد بود، نقش غیر قابل انکاری در تغییر جریان کلی هنر داشت و ضمن به چالش کشیدن اصول مرسوم گذشته و ابداع شیوه های آفرینش جدید که آموزه های سنتی را کنار نهادند، مخاطبان و کارشناسان را با گونه های جدیدی از هنر مواجه ساخت که نه تنها سابقه نداشت بلکه مستلزم فراگیری اصول زیبایی شناختی خاص خود بود تا بتوان آثار تولید شده در چارچوب آن را چنان که باید، تجزیه و تحلیل کرد. از این رو مبانی نظری و تحلیلی گذشته به طور لزوم نمی تواند چارچوب درستی برای ارزیابی و ارزشگذاری این جریان سنت شکن بوده باشد و مشخص است که این به معنای لازمه تحول در معیارهای تحلیلی متخصصان هنری خواهد بود.

اثر پیش رو شامل پنج مقاله آغازین کتاب *انقلاب های مفهومی در هنر قرن بیستم* نوشته دوید دبلیو. گالنسون است که در سال ۲۰۰۹ م. توسط انتشارات دانشگاه کمبریج منتشر گردید. این مجموعه گزیده، در قالب کتاب کوچک تری، حول موضوعات مربوط به مهم ترین های هنر قرن بیستم ارائه می گردد. در این گزیده، بحثی که با جدیت دنبال می شود توجه به معیار اهمیت هنر و هنرمندان جدید در قرن بیستم است که به اعتقاد نویسنده، در میزان و کیفیت نوآوری هنری نهفته است. از این رو نکته ای که به وضوح می توان از آن سخن گفت، ماهیت نوآورانه هنر جدید در قرن بیستم است که معیارها و اصول غالب را به چالش کشید.

نکته دیگری که باید مورد اشاره قرار بگیرد نحوه پرداخت به امر نوآوری به عنوان ویژگی مهم و معیار اهمیت هنر جدید است که با تفکیک اجزاء آن دنبال می شود. بنابراین ضمن توجه به نقش کلیدی ابتکار، به دسته بندی هنرمندان فعال در هنر معاصر قرن

۲ ■ بزرگ ترین هنرمندان، آثار و پیشرفت های هنری قرن بیستم

بیستمی به دو گروه نوآوران تجربی و مفهومی پرداخته می شود. هر یک از این دو گروه از هنرمندان، خصوصیات خود را داشته و با توجه به شیوه اجراء و ارائه آثار خود که متضمن شناسایی ایشان در جامعه هنری بود، تفکیک می شوند.

نوآوران تجربی، آن دسته از هنرمندانی هستند که به مرور زمان و با انباشت تجربیات خود به تدریج به موفقیت رسیده و در دنیای هنر به رسمیت شناخته می شوند. آن ها را نمی توان در قالب یک یا دو اثر شناخت و در واقع روند آهسته و پیوسته آفرینش هنری ایشان موجبات شهرت و اهمیت هنری آن ها را فراهم خواهد کرد. مسأله ای که در میان اکثریت قریب به اتفاق این دسته از هنرمندان مشاهده می شود این است که اغلب در سنین بالا به شهرت می رسند. در مقابل، گروه دیگری از هنرمندان نوآور قرن بیستمی وجود دارد که به عنوان هنرمندان مفهومی شناخته می شوند. به بیان دقیق تر، این گروه شامل آفرینندگانی می شود که نقش مهم آن ها، تأثیر عمیق و مؤثری است که بر افراد هم دوره و پس از خود می گذارند و می توان این اثرگذاری ها را در قالب ایده یا سبکی هنری شناخت. همچنین باید اشاره کرد که این هنرمندان بر خلاف نوآوران تجربی، اغلب خیلی زود و در سنین جوانی به بزرگ ترین دستاوردهای هنری خود می رسند.

کتاب، در ادامه تعیین نوآوری به عنوان معیار اهمیت آفرینش هنری و دسته بندی هنرمندان مهم به دور گروه تجربی و مفهومی، به منظور شناخت هنر این قرن و درک بهتر رویدادهای آن، به چهار موضوع به هم پیوسته رجوع می کند که اطلاع از آن ها می تواند نقش مؤثری در اشراف بر سیر تاریخی و نظری این جریان ایفاء کند. بنابراین با پرداخت به چهار حوزه مهم ترین هنرمندان، برجسته ترین آثار، تأثیرگذارترین پیشرفت های هنری و در انتها، بزرگ ترین هنرمندان زن در قرن بیستم، در این مسیر به پیش می رویم.

بخش اول کتاب به پیش زمینه هنر قرن بیستم و مباحث نظری مربوط به معیار اهمیت و نوآوری و دسته بندی های تجربی و مفهومی توجه دارد. در بخش دوم که موضوع آن بزرگ ترین هنرمندان قرن بیستم بوده و در شماری از مهم ترین سبک های این قرن سیر می کند، قصد بر آن است تا برجسته ترین هنرمندان تجسمی این دوره با توجه به تأثیرگذاری آن ها بر جریان کلی هنر و با توجه به میزان رجوع آثار مکتوب هنری به

پیشگفتار مترجم ■ ۳

تصاویر آثار ایشان معرفی شوند. بخش سوم این کتاب با مهم ترین آثار هنری به ویژه نقاشی در قرن بیستم سر و کار دارد و برترین نقاشی های ارائه شده که بیش از آثار دیگر مورد توجه کتاب های هنری قرار گرفتند را به ترتیب اهمیت معرفی می کند. بخش چهارم به تأثیرگذارترین پیشرفت ها و دستاوردهای هنری قرن بیستم می پردازد که موجب تحولات اساسی در سیر جریان اصلی هنرهای تجسمی در این قرن شد. در انتها بخش پنجم نیز برجسته ترین هنرمندان زن در این قرن را بر اساس توجه آثار مکتوب به تولیدات ایشان، شناسایی، معرفی و رتبه بندی خواهد کرد.

سعید خاوری نژاد

بهار ۱۳۹۳

پیش زمینه هنر قرن بیستم

نو کردن هنر

«هنر مدرن یعنی باید به یافتن راه های جدید برای بیان خود، بیان مشکلات، ادامه بدهیم، یعنی راه معینی، روش ثابتی، وجود ندارد. این موقعیت دردناکی است و هنر مدرن، درباره این موقعیت دردناکِ نداشتن هیچ راه معینِ قطعی برای بیان خودمان است.»^(۱)

لوئیز بورژوا، ۱۹۸۸ م.

از مدت ها پیش پذیرفته شده که نوآوری، ارزش اصلی هنر مدرن است. به عنوان مثال هارولد روزنبرگ^۲ منتقد، در سال ۱۹۵۲ م. گفت که «تنها چیزی که موجب هنر مدرن می شود این است که یک اثر، جدید باشد».^(۲) پذیرش این پیوند به طور تقریبی یک قرن پیش مطرح شد. شارل بودلر^۳، شاعر و منتقدی که یکی از قدیمی ترین پیشگامان هنر مدرن بود در سال ۱۸۵۵ م. گفت که پذیرش فزاینده تغییر در جامعه قرن نوزدهم به ناگزیر بر شیوه های هنرمندان تأثیر می گذارد. او دلیل آورد که درک گسترده مزایای اقتصادی فراوان تغییر فناوری در صنعت، منجر به تقاضا برای پیشرفت ملموس در تمام حوزه ها، از جمله هنر، خواهد شد.^(۳) بودلر در مقاله ای مشهور تحت عنوان «نقاش زندگی مدرن^۴» که در سال ۱۸۶۳ م. منتشر شد «نظریه عقلانی و تاریخی زیبایی» جدیدی را پیشنهاد کرد که لزوم

-
1. Louise Bourgeois
 2. Harold Rosenberg
 3. Charles Baudelaire
 4. The Painter of Modern Life

وقوع تغییر هنری را توضیح می داد. او گفت که اگرچه زیبایی، «یک عنصر ثابت ابدی» دارد اما دارای «یک عنصر اتفاقی نسبی» نیز می باشد که نشانگر [زمان] معاصر بود - «عصر، مدهای آن، اخلاقیات آن، احساسات آن». هنرمند بلند پرواز نمی توانست فقط هنر اساتید قدیمی^۱ را بررسی کند بلکه باید به دنبال بازنمایی «مدرنیته» می رفت که متشکل از «عناصر» زودگذر، ناپایدار و محتمل» بود. هنرمندان نه تنها باید با انتخاب موضوعات معاصر جدید سر و کار داشته باشند بلکه باید آن ها را با شگردهای جدید بازنمایی کنند زیرا در آهنگ سریع زندگی مدرن «تندی حرکتی وجود دارد که سرعت اجرای برابر را از هنرمند مطالبه می کند».^(۴)

پاریس در اواخر قرن نوزدهم به عرصه هنر پیشرفته بدل شد و هنرمندان و منتقدان حامی ایشان، درباره شایستگی های موفقیت سریع جنبش های جدید، از امپرسیونیسم^۲ و مخالفان آن به بعد، بحث کردند. به عنوان مثال آرتور دانتو^۳ فیلسوف و منتقد، به تازگی دنیای هنر پاریس دهه ۱۸۸۰ م. را با دنیای هنر نیویورک در دهه ۱۹۸۰ م. مقایسه کرد - «رقابتی، تهاجمی و متمایل به این تقاضا که هنرمندان یا با چیز جدیدی بیایند و یا محو شوند».^(۵) با این حال در طول تمام این بحث ها، هنرمندانی که نقش راهبر داشتند، طرح ریزی دو عنصر زیبایی بودلر را به طور ضمنی پذیرفتند و تشخیص دادند که باید از بهترین [نمونه های] هنر گذشته بیاموزند اما باید ابداعات جدید خود را نیز بیفزایند. به عنوان مثال در سال ۱۹۰۵ م. بود که پل سزان^۴ با این دو عنصر که در ذهن داشت به یک منتقد توضیح داد که «از نظر من، فرد در گذشته نمی ماند بلکه فقط پیوندی جدید اضافه می کند».^(۶) با گسترش هنر پیشرفته از پاریس به سایر پایتخت های اروپایی، نیاز به پیشرفت، همواره به وضوح درک شد. بنابراین در سال ۱۹۱۹ م. در مسکو، منطق این گفته کازیمیر مالویچ^۵ که ارزش روش ها و ابزار هنری جدید، منعکس کننده استدلال بودلر درباره خاستگاه مطالبه [چیزهای] جدید در هنر مدرن بود، درک شد:

-
1. old masters
 2. Impressionism
 3. Arthur Danto
 4. Paul Cézanne
 5. Kazimir Malevich

«زندگی با فرم های جدید توسعه پیدا می کند؛ هر سرآغاز عصری جدید، نیازمند هنر، واسطه^۱ و تجربه ای جدید است. تلاش در جهت هنر کلاسیک قدیمی مانند این است که اوضاع اقتصادی مدرن در جهت اوضاع اقتصاد باستانی تلاش کند.»^(۷)

ارزش قائل شدن برای نوآوری

«خوب، شکر خدا، هنر مایل است کمتر از چیزی باشد که منتقدان درباره چیزهای خلق شده توسط هنرمندان می نویسند.»^(۸)

جسپر جانز^۲، ۱۹۵۹ م.

هنرمندان مهم، نوآورانی هستند که آثار ایشان الگوهای پیشینیان خود را تغییر می دهد. هر چه تغییرات بزرگ تر باشد، هنرمند بزرگ تر است. این هنرمندان هستند که بیشترین تأثیر را بر هم دوره های خود - و هنرمندان نسل های بعد - دارند و آثار ایشان در موزه های مهم وجود داشته، به موضوع مطالعه محققان بدل شده و به بیشترین قیمت به فروش می رود.

نه تنها در میان عموم مردم بلکه حتی در میان بسیاری از محققان هنری این اعتقاد ثابت وجود دارد که اهمیت هنری را می توان به طور عمدی و تصنعی، توسط منتقدان، دلالتان یا متصدی [کیوراتور] های قدرتمند ایجاد کرد. منتقدان و دلالتان برجسته می توانند در کوتاه مدت به طور قاطعانه ای توجه قابل ملاحظه ای را به اثر یک هنرمند جلب کنند. با این حال تا زمانی که این توجه به تأثیر بر سایر هنرمندان منتقل نشود نمی تواند به هنرمند جایگاهی مهم در تاریخ هنر بدهد. بنابراین هارولد روزنبرگ که خود منتقدی پیشرو بود در سال ۱۹۶۵ م. اذعان کرد که «به طور حتم در دنیای هنر، شهرت دست و پا شده وجود دارد». با این حال او تأکید می کند که این شهرت زودگذر بود: «در مجموع این که، بر هیچ دلالت، متصدی، خریدار، منتقد یا هر ترکیبی از آن ها که وجود داشته باشد،

1. medium

2. Jasper Johns

نمی‌توان به منظور تولید شهرت اتکاء کرد که بیش از های و هویی موقتی باشد». قدرت واقعی در دنیای هنر فقط از یک منبع حاصل می‌شود:

«سرانجام این که قوی‌ترین نیروی واحد در دنیای هنر، هنوز هنرمند است... هنرمندی که در میان هنرمندان وجهه دارد، دیر یا زود توسط ذائقه آن‌هایی یافته می‌شود که تعیین می‌کنند چه زمانی یک هنرمند شایسته خرید، به کار گرفته شدن یا انتخاب شدن به عنوان یکی از چهار یا چهارده آمریکایی سزاوار توجه موزه‌ای در حال حاضر است».^(۹)

سر آلن بونس^۱ رئیس سابق گالری تیت^۲ در سال ۱۹۸۹ م. در یک سخنرانی تحت عنوان «شرایط موفقیت: هنرمند مدرن چگونه به شهرت واکنش نشان می‌دهد» نسخه رسمی‌تری از این استدلال را ارائه کرد. بونس توضیح داد بر خلاف تصور عمومی که موفقیت هنری، میلی یا بر حسب شانس است، در حقیقت شرایط خاصی برای موفقیت وجود دارد که می‌تواند به طور دقیق توصیف شود، به طوری که «شهرت هنری قابل پیش‌بینی شود». بونس استدلال کرد که چهار مرحله پی‌درپی در مسیر شهرت هنرمند استثنائی وجود دارد: «به رسمیت شناخته شدن توسط هم‌تایان، تصدیق توسط منتقدان، حمایت دلالان و مجموعه داران و سرانجام تحسین عمومی». مرحله اول، به رسمیت شناخته شدن توسط هم‌تایان بود و مهم‌ترین به شمار می‌رفت - «افراد معادل هنرمند جوان، هنرمندان معاصر وی و سپس حلقه وسیع‌تر هنرمندان فعال». هنگامی که هنرمندان به همتای خود احترام بگذارند، مراحل بعدی به طور ثابتی ادامه می‌یابد: «همواره خود هنرمندان هستند که در وهله اول، استعداد استثنائی را به رسمیت می‌شناسند».^(۱۰)

روزنبرگ و بونس هر دو از تجربه واقعی دنیای هنر سخن گفتند - یکی از سال‌های نگارش ارزیابی‌های منتقدانه هنری و دیگری از سال‌های کسب و نمایش هنر برای موزه‌های عمومی بزرگ. بنابراین به عنوان مثال روزنبرگ در دفاع از مباحثه خود مبنی بر این که هنرمند، نیروی اصلی در دنیای هنر است توضیح داد که «دلالان و مجموعه داران،

1. Sir Alan Bowness
2. Tate Gallery

متصدیان و رؤسای واحدهای هنری، برای پیشنهاد به او رجوع می کنند. بررسی کنندگان، پیش از نوشتن ستون خود [در نشریات] به قضاوت های او درباره همکاران خود گوش می کنند.^(۱۱) اما مدت ها پیش از این که روزنبرگ یا بونس، واژگان نقل شده در این جا را بنویسند، هنرمندی بود که مهم ترین دلیل این که چرا هنرمندانی وجود دارند که داوران اصلی موفقیت هنری هستند را پیدا کرد. والتر سیکرت^۱ نقاش انگلیسی که به طور فرعی به نقد نیز می پرداخت در سال ۱۹۱۰ م. به فضای هنری مردد لندن توضیح داد که دیگر نمی توانست هیچ پریشی درباره اهمیت امپرسیونیست های فرانسوی وجود داشته باشد. سیکرت به تجزیه و تحلیل دو مورد مشارکت خاص این گروه، در ترکیب بندی و کاربرد رنگ، پرداخت که منجر به نتیجه گیری مشخصی می شد: «آن ها زبان نقاشی را تغییر داده اند». این امر به طور قطع مسأله اهمیت آن ها را به علت معیاری ساده تثبیت کرد: «شاید اهمیتی که باید به دستاورد یک هنرمند یا گروهی از هنرمندان نسبت بدهیم با پاسخ به این سؤال به درستی سنجیده شود: آیا آن قدر کار کرده اند که از این پس برای آن هایی که دنباله رو ایشان هستند ممکن نباشد طوری کار کنند که گویی ایشان وجود نداشتند».^(۱۲) هنرمندان مهم آن هایی هستند که آثار ایشان شیوه های هنرمندان دیگر را تغییر دهد.

آلن بونس دلیل آورد که در فرآیندی که او توصیف کرد هیچ تغییر عمده ای در طول دوران مدرن اتفاق نیفتاده بود و در رابطه با ساختار آن درست می گفت - یک توالی که هنرمند در آن ابتدا توسط سایر هنرمندان به رسمیت شناخته می شود، سپس توسط سایر اعضای دنیای هنر و در انتها توسط عموم. با این حال تغییر مهمی که رخ داد در رابطه با سرعت وقوع روند بود و گروهی از منتقدان، دلالات و مجموعه داران به مرور زمان یاد گرفتند از موفقیت ها - و شکست های - پیشینیان خود بیاموزند. هر دفعه که هنرمندی مدرن مشهور می شد، از [کلود] مونه^۲، سزان، [ونسان] ون گوگ^۳ و [پل] گوگن^۴

-
1. Walter Sickert
 2. Claude Monet
 3. Vincent van Gogh
 4. Paul Gauguin

به این طرف، یک رکن روایات مروری از دوران کاری ایشان که همواره مورد توجه برجسته عموم بود، نادیده گرفتن وسیع آثار آن‌ها در دوران شروع کار بود. از نظر تمام افراد دخیل در بازار هنر، خواه منتقدانی که با تبدیل شدن به طرفداران اولیه هنرمندان بزرگ به دنبال شهرت بودند یا دلالتان و مجموعه دارانی که با کارگزار یا حامی شدن، به دنبال ثروت بودند، هر یک از اینان درسی نیرومند درباره فرصت‌های مربوط به سود بهره برداری نشده داشت. با گذشت زمان مشخص شد که هنر پیشرفته در حال خلق جریانی ثابت از نوآوران مهم بود که هر یک از آن‌ها مراحل پی در پی مورد توصیف بونس را می‌گذراندند. با افزایش آگاهی از این روند، جستجو برای نوآوران جدید و شناسایی نشده تشدید شد. جان اشبری^۱ شاعر که او نیز به طور فرعی نقد هنری می‌کرد در سال ۱۹۶۸ م. درباره نتیجه گفت:

«با نگاه به گذشته فقط تا آغاز این قرن، می‌بینیم که دوران نادیده گرفته شدن آثار هنرمند آوانگارد^۲ در هر نسل کاهش یافته است. [پابلو] پیکاسو^۳ شاهکارهای پخته خود را حداقل ۱۰ سال پیش از آن کشید که حتی توسط چند مجموعه دار شناخته شود. دوره رشد نهفته [جکسون] پالاک^۴ کمی کوتاه‌تر بود. اما از آن پس، دوره، هر سال کمتر می‌شود به طوری که اکنون به نظر می‌رسد چیزی مانند یک دقیقه باشد. شناخته شدن یک هنرمند آوانگارد مهم، دیگر ممکن نیست یا ناممکن به نظر می‌رسد.^(۱۳)»

شکاف‌های نسلی، بخش اول

«اکنون مشخص شده افرادی که در گذشته، انقلابی متصور می‌شدند ضد انقلابی هستند: در هنر نیز همین اتفاق می‌افتد.»^(۱۴)

کازیمیر مالویچ، ۱۹۲۰ م.

-
1. John Ashbery
 2. avant-garde
 3. Pablo Picasso
 4. Jackson Pollock

بی طور حتم نوآوری های هنری مهم، در ابتدا درک نمی شوند: به شدت مورد حمله قرار می گیرند. یک فرم هنری جدید مبتکرانه به طور لزوم مستلزم رد ارزش های قدیمی تر است. این امر برای آن هایی که ارزش های سابق را به کار می گیرند و تحسین می کنند موجب «احساس گم گشتگی، تبعید ناگهانی، چیزی که به طور عمد نفی شده... احساس بی ارزش شدن برگشت ناپذیر فرهنگ یا تجربه انباشته شده فرد»^(۱۵) می شود. این امر غافلگیر کننده نیست که افراد متعهد به فرم های تثبیت شده از پذیرش نوآرانی که این فرم ها را کهنه می کنند و به این صورت دانش و مهارت های ایشان را بی ارزش می کنند سر باز زنند. این پدیده مختص هنر نیست اما محققان آن را تحت عنوان اصل پلانک^۱ می شناسند که نام خود را از ماکس پلانک^۲ گرفت که گفته بود: «پیروزی حقیقتی علمی، نه با مجاب سازی و آگاه کردن مخالفان خود از حقیقت، بلکه به دلیل مرگ غایی مخالفان و تولد نسل جدیدی است که با آن [حقیقت] آشنایی دارند».^(۱۶)

پیدا کردن نمونه های هنرمندان بزرگی که از جوانی انقلابی به پیری ارتجاعی تغییر مسیر دادند دشوار نیست. این حقیقت را باید در نظر گرفت که برخی از مهم ترین نقاشان انتزاعی به شدت تحت تأثیر ابداع کوبیسم^۳ توسط پابلو پیکاسو قرار گرفتند اما خود او هرگز هنر انتزاعی را معتبر ندانست.^(۱۷) فرانسوا ژیلو^۴ که از دوستان پیکاسو بود گزارشی از گفتگویی چشمگیر میان پیکاسو و هانری ماتیس^۵ ارائه می کند که در اوایل دهه ۱۹۵۰ م. رخ داد که هر دو نقاش بزرگ، ۷۰ سالگی را رد کرده بودند. پیکاسو پس از نگاه کردن به چند کاتالوگ محتوی آثار بازتولید شده از نقاشی های اخیر اکسپرسیونیست های انتزاعی^۶ آمریکایی که پسر ماتیس، پیر^۷، دلالی هنری در نیویورک، فرستاده بود آن ها را قاطعانه رد کرد: «تا جایی که به این نقاشان جدید ربط دارد، فکر کنم اشتباه باشد که اجازه داد به کلی به این حالت پرداخته شود و در آن گم شد. خود را به کلی تسلیم عمل نقاشی کردن -

-
1. Planck
 2. Max Planck
 3. Cubism
 4. Françoise Gilot
 5. Henri Matisse
 6. Abstract Expressionists
 7. Pierre

چیزی در آن وجود دارد که مرا فوق‌العاده ناراحت می‌کند». رقیب و دوست قدیمی او محتاط‌تر بود. ماتیس استدلال کرد که هنرمندان نمی‌توانند نوآوری‌های آیندگان خود را درک کنند و بنابراین نمی‌توانند درباره آن قضاوت کنند: «هرگز نمی‌توان درباره چیزی که پس از کار ما می‌آید عادلانه قضاوت کرد». او توضیح داد که:

«می‌توان درباره چیزی که [پیش از کار ما] اتفاق افتاده و هم‌زمان در حال اتفاق افتادن است حکم داد. و حتی هنگامی که یک نقاش مرا به کلی فراموش نکرده باشد او را درک می‌کنم، حتی اگر از من فراتر برود. اما هنگامی که به نقطه‌ای برسد که دیگر به چیزی که از نظر من نقاشی است اشاره نکند دیگر نمی‌توانم او را درک کنم. همچنین نمی‌توانم درباره او قضاوت کنم. برای من به کل غیر قابل درک است».

پیکاسو که تحت تأثیر احتیاط ماتیس و نقاشی جکسون پالاک قرار نگرفته بود آن را رد کرد و گفت: «به هیچ وجه با شما موافق نیستم. و برای من مهم نیست آیا در جایگاهی هستم که حکم بدهم چه چیزی بعد از من بیاید. من مخالف این نوع چیزها هستم».^(۱۸)

سایرین در دنیای هنر، شامل دلان بزرگ، مشمول همین نیروها هستند. لئو کاستلی^۱ در سال ۱۹۵۷ م. یک گالری هنری در نیویورک باز کرد و تنها یک سال بعد اولین نمایشگاه انفرادی جسر جانز را برگزار کرد که [یک واکنش] احساسی فوری در دنیای هنر بود. کاستلی به دلال هنری پیشرو در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ م. بدل شد و [آثار] جانز، رابرت راشنبرگ^۲، هنرمندان مهم پاپ^۳ - به طور برجسته ای اندری وار هول^۴، روی لیختنشتاین^۵ و کلاس اولدنبورگ^۶ - و همچنین ستاره‌های جوانی نظیر فرانک استلا^۷، ریچارد سرا^۸ و بروس نومن^۹ را به نمایش گذاشت. کاستلی در مصاحبه‌ای در سال

-
1. Leo Castelli
 2. Robert Rauschenberg
 3. Pop
 4. Andy Warhol
 5. Roy Lichtenstein
 6. Claes Oldenburg
 7. Frank Stella
 8. Richard Serra
 9. Bruce Nauman

۱۹۹۴ م. به ترس خود در نمایشگاه دوسالانه ویتنی^۱ در سال ۱۹۹۳ م. اشاره کرد که او را مجبور به پذیرش تأثیر تحولات جدیدی کرده بود که در حال رخ دادن در هنر پیشرفته بود و شامل استفاده فزاینده از واسط های جدید، نظیر ویدئو و برتری نقاشان آلمانی و ایتالیایی جوان می شد: «مجبور بودم این حقیقت را بپذیرم که روزهای فوق العاده دورانی که در آن سهمیم بودم و در آن نقش مؤثری داشتم تمام شده بود». در ابتدا نمی توانست پذیرای مشروعیت هنر جدیدتر باشد: «احساس کردم چیزی که در قبل، در طول دوران عالی دهه ۱۹۶۰ م. وجود داشت شکست ناپذیر بود و هیچ چیزی از آن قسم، نمی توانست بر دوران قهرمانانه ای که در این جا در نیویورک داشتیم غلبه کند». اما پس از تفکر، دریافت که باید هنر جدید را می پذیرفت تا اشتباه فراگیر متخصصان هنری مسن را تکرار نکند:

«درباره آن به طور مشخصی احساس ناراحتی می کنم اما خوب، با نمایشگاه ویتنی، دریافتم که باید برخورد خود را عوض می کردم و - مانند دیگران، همان طور که می دانید، [آن را] - رد نکنم. به عنوان مثال شخصی مانند [دانیل هنری] کانویلر^۲، احساس کرد پس از پیکاسو و کویست ها دیگر هیچ هنر خوبی وجود ندارد. من می گفتم عمری وجود دارد، یک عمر به نسبت کوتاه که شخصی به راستی به طور جدی با دوره ای از هنر زندگی می کند و پس از آن، تمام آن افراد - خواه دلال باشند یا مورخ هنر یا مدیر موزه - دیگر نمی بینند چه اتفاقی در حال رخ دادن است. هر چیزی که پس از آن بیاید را رد می کنند. نمی خواستم یکی از آن ها باشم».

اما لئو کاستلی ۸۷ ساله علی رغم این پذیرش، در سال ۱۹۹۴ م. اعتراف کرد که نمی توانست هنرمندی زیر ۵۰ سال پیدا کند که به راستی مهم باشد: «بنابراین از نظر من، نومن به راستی آخرین هنرمند نوآور بود».^(۱۹)

نوآوری های مهم به ناگزیر بر آن هایی که به تحسین ارزش های رد شده توسط نوآوری های جدید می پردازند خساراتی وارد می کنند اما به طور حتم مزایایی نیز ارائه

می‌کنند. نوآرانی هنری که با حملاتی به شیوه‌های جدید خود روبرو می‌شوند این را درک می‌کنند. به عنوان مثال کازیمیر مالویچ در سال ۱۹۱۹ م. گفت که «مردم همواره خواهان قابل درک بودن هنر هستند اما هرگز از خود نمی‌خواهند که با درک کردن سازگار شوند».^(۲۰) هنگامی که هنرمندان فرم‌های جدید مهمی از هنر را خلق می‌کنند، به طور تقریبی همواره می‌بینند که نوآوری‌های ایشان توسط منتقدانی محکوم می‌شود که درباره شیوه‌های جدید ایشان با قواعد یا عرف‌های هنر قدیمی‌تر که نوآوران به طور عمد دور انداخته‌اند، قضاوت می‌کنند. بنابراین واسیلی کاندینسکی^۱ در سال ۱۹۱۴ م. علیه منتقدانی هشدار داد که مدعی یافتن نقائص هنر جدی شده بودند: «هرگز نباید به نظریه پردازی (مورخ هنری، منتقدی و...) اعتماد کرد که اعلام می‌کند در یک اثر، اشتباهی عینی کشف کرده است». او توضیح داد که فرد بدگو در نادیده گرفتن هدف کار جدید به ناگزیر از معیارهای کهنه استفاده می‌کند:

«تنها چیزی که یک نظریه پرداز مجاز به گفتن است این است که او هنوز این روش یا آن روش را نمی‌شناسد. اگر نظریه پردازان در تحسین یا تقبیح یک اثر، از تجزیه و تحلیلی فرم‌های از قبل موجود آغاز کنند، به خطرناک‌ترین شکل گمراه کننده اند».

به طور آرمانی، یک منتقد به درک روش‌های جدید اثر جدید مبتکرانه اهمیت می‌دهد، سپس آن را برای مخاطبان بیشتر توضیح می‌دهد: «تلاش خواهد کرد احساس کند این فرم یا آن فرم از نظر درونی چگونه عمل می‌کند و سپس تجربه کلی خود را به طور روشن به عموم منتقل می‌کند».^(۲۱)

با این حال دشواری درک هنر جدید مبتکرانه در دوران مدرن، به سبب برجستگی فزاینده هنر به شدت مفهومی افزایش یافته است. هارولد روزنبرگ گفت که با ابداع کوبیسم تغییر ایجاد شد زیرا ارزش‌های فکری را جایگزین ارزش‌های زیبایی‌شناختی کرد:

«کوبیسم، رابطه هنر با جامعه را تغییر داد و با این کار ماهیت جامعه [مخاطب] هنر را متحول کرد. آن هایی را که فقط به تصاویر واکنش نشان می دادند را خارج کرد و تماشاگرانی را جایگزین ایشان کرد که می دانستند چه چیزی تصاویر را مهم می کند.»^(۲۲)

در نتیجه، درک هنر پیشرفته در اصل فکری بود تا بصری:

«نقاشی پیشرفته این قرن به ناگزیر نزاعی میان چشم و فکر فرد تماشاگر ایجاد می کند؛ همان طور که توماس هس^۱ گفته است، افسانه لباس جدید پادشاه در آغاز میلاد هر جنبش هنری مدرنیست^۲ اتفاق می افتد. اگر آثار خلق شده به شیوه جدید قرار است پذیرفته شوند، منازعه چشم - فکر باید به نفع فکر تمام شود؛ یعنی به نفع زبان موجود در اثر.»^(۲۳)

شاید غافلگیر کننده نباشد که پیکاسو در گذشته از کوبیسم به طور تقریبی در همین شرایط دفاع کرده بود. بنابراین در سال ۱۹۲۳ م. به دوست خود ماریوس دو زایاس^۳ گفت که:

«این حقیقت که کوبیسم مدت ها درک نشده و حتی امروزه افرادی هستند که نمی توانند در آن چیزی ببینند، بی معنا است. من انگلیسی نمی خوانم، کتاب انگلیسی از نظر من کتابی خالی است. [اما] به این معنا نیست که زبان انگلیسی وجود ندارد و اگر نمی توانم چیزی که از آن هیچ نمی دانم را درک کنم چرا باید فردی غیر از خود را سرزنش کنم.»^(۲۴)

مشکل مورد بحث در این جا تا حدی مشکل درک هنر جدید مبتکرانه در دوران تغییرات سریع است. از این رو کرک وارندو^۴ به تازگی گفته است که: «جامعه مدرن اولیه آن چیز متناقض - که ما وارث آن هستیم - را ایجاد کرد: سنت نوآوری اصول شکن» و بسیار پیش تر از آن، حساسیت طعنه آمیز شارل بودلر در سال ۱۸۵۵ م. او را به سمت تعمق در باب ماهیت تلخ و شیرین پیشرفت بی پایان کشانده بود که کنجکاو بود بداند:

1. Thomas Hess
2. modernist
3. Marius de Zayas
4. Kirk Varnedoe

«خواه با بی اثر کردن لجوجانه خود پیشی بگیرد که چنین نیز می کند، به فرمی از خودکشی مدام از نو شونده بدل نمی شد و خواه [چیزی دیگر]...، مانند عقرب نمی شد که با دم وحشتناک خود، به خود نیش بزند - پیشرفت، آن آرزوی ابدی که مایه ناامیدی ابدی خود است!»^(۲۵)

با این حال همان طور که از واژه خاص مورد استفاده روزنبرگ و پیکاسو برمی آید، در این جا مسأله بزرگ تری موضوع بحث است که شامل ویژگی های خاص هنر مورد بحث می شود. این امر می تواند به واسطه ارائه چارچوبی تحلیلی روشن شود که برای این مطالعه به طور کل مبنایی نظری ارائه می کند.

زبان تجزیه و تحلیل

«آفرینش در فکر است یا در عمل»؟^(۲۶)

سر آلن بونس

دو نوع بسیار متفاوت از نوآوری های هنری وجود دارد. این دو نوع به خاطر اهمیت خود، [از هم] تفکیک نمی شوند زیرا هر دو به طور برجسته ای در میان بزرگ ترین هنرمندان ارائه می شوند. در عوض توسط درک خود از هنر - اهدافی که برای کار خود دارند - و شیوه های مورد استفاده خود برای تولید آن اثر، مجزا می شوند.^(۲۷)

نوآوران تجربی انگیزه خود را از معیارهای زیبایی شناختی می گیرند: هدف آن ها ارائه دریافت بصری است. در این زمینه که چگونه این کار را انجام دهند مردد هستند، بنابراین به طور آزمایشی و فزاینده پیش می روند. بی دقتی اهداف ایشان به این معنا است که هنرمندان تجربی به ندرت معتقدند موفق شده اند و در نتیجه، حرفه آن ها اغلب تحت سلطه دنبال کردن یک هدف است. این هنرمندان خود را تکرار می کنند، بارها به یک نقش مایه بازمی گردند، شیوه خود در قبال آن را به تدریج و در روندی تجربی از آزمون و خطا تغییر می دهند. هر اثر به اثر بعدی رهنمون می شود و هیچ یک قرار نیست قطعی باشد، بنابراین نقاشان تجربی برای یک نقاشی به ندرت طراحی های مقدماتی کشیده یا

برنامه های دیگری طرح ریزی می کنند. آن ها تولید یک نقاشی را روندی کاوشی در نظر می گیرند که در آن، در صدد کشف تصویر در حین کار کردن هستند و به طور بارز معتقدند که یادگیری مهم تر از ایجاد آثار تکمیل شده است. هنرمندان تجربی، مهارت های خود را به تدریج تقویت می کنند و کار خود را آهسته و در طول دوران کاری خود بهتر می کنند. بسیاری از آن ها کمال گرایی هستند که از ناامیدی از توان خود در کسب چیزی که از نظر آن ها نتایج رضایت بخش است به ستوه آمده اند. نوآوری های ایشان به طور تدریجی و در مدتی طولانی پدیدار می شود: به ندرت در هر تک اثر معرفی می شوند، در عوض به طور تدریجی در قالب مجموعه ای از آثار پدیدار می شوند.

بر خلاف آن ها، نوآوران مفهومی خواهان بیان ایده ها یا احساسات هستند. اهداف آن ها از تک اثرها، به طور معمول یا به عنوان تصویری مطلوب و یا روندی ویژه برای اجرای کار، از قبل، به دقت قابل بیان است. در نتیجه، اغلب برای آثار خود به دقت برنامه ریزی می کنند و طراحی های مقدماتی مفصل یا راهنماهای دیگری دارند. اجرای کارهای آن ها اغلب نظام مند است زیرا بسیاری، آن را ثبت صرف تصویری در نظر می گیرند که از قبل به طور کامل متصور شده است. نوآوری های مفهومی ناگهان پدیدار می شوند و تحقق ایده ای جدید به سرعت موجب نتیجه ای می شود که نه تنها با کار سایر هنرمندان بلکه با آثار قبلی خود هنرمند نیز تفاوت دارد. از آن جایی که ایده است که مشارکت واقعی بوده، نوآوری های مفهومی می توانند به طور معمول به سرعت و به طور کامل انجام شوند و بنابراین اغلب به طور کامل در قالب تک آثاری متجلی می شوند که پیشرفت محسوب شده و می توانند در اولین اعلام نوآوری به وضوح تشخیص داده شوند. ناگهانی بودن نوآوری های مفهومی، اغلب، باعث شوکه کننده بودن آن ها می شود و این جلوه توسط این حقیقت تشدید می شود که آن ها اغلب به طور عمد برجسته و عدول کننده هستند. بسیاری از نوآوری های مفهومی مهم، پیش از آن که شیوه خلق هنر را تغییر دهند به عنوان شوخی های بی مزه محکوم شده اند. نوآوری های مفهومی، متشکل از ترکیب های غیر منتظره ای از هنر گذشته هستند که به طور متناقضی دارای جلوه ناقص عرف های اصولی آن هنر می باشند.

روشن بودن هدف هنرمندان مفهومی موجب می‌شود به این راضی شوند که آثاری خاص خلق کرده‌اند که به هدفی خاص نائل می‌شود. برخلاف هنرمندان تجربی که ناتوانی ایشان در رسیدن به اهداف خود می‌تواند آن‌ها را دهه‌ها درگیر یک مشکل کند، توانایی هنرمند مفهومی در حل شده در نظر گرفتن یک مشکل می‌تواند او را برای دنبال کردن اهداف جدید آزاد کند. در نتیجه، دوران کاری برخی از هنرمندان مفهومی با سلسله نوآوری‌هایی مشخص می‌شود که هر یک با دیگری تفاوت بسیاری دارند. بنابراین در حالی که هنرمندی تجربی به مرور زمان به طور معمول آثار بسیاری خلق می‌کند که با یکدیگر رابطه نزدیکی دارند، ویژگی دوره کاری نوآور مفهومی اغلب عدم استمرار است.

شکاف‌های نسلی، بخش دوم

«تو قاتل هنر هستی، قاتل زیبایی هستی و حتی قاتل خنده هستی. نمی‌توانم کار تو را تحمل کنم!»^(۲۸)

ویلم دکونینگ^۱ به اندی وارهول، ۱۹۶۹ م.

همان‌طور که در گذشته اشاره شد، نوآوری‌های هنری همواره برای افرادی که به ارزش‌های رد شده توسط ایشان متعهد بودند احساس گم‌گشتگی به وجود می‌آورد. اما شدت برخوردهای ایجاد شده توسط نوآوری‌های جدید می‌تواند هنگام رد شدن ارزش‌های تجربی توسط نوآوران جوان تشدید شود. در دوران مدرن، تغییر در ارزش‌ها می‌تواند آن‌قدر ناگهانی و شدید باشد که ممکن است به طور مجدد، هنرمندان تجربی با پذیرش این که نوآوران مفهومی جوان در واقع هنرمندانی جدی هستند مشکل پیدا کنند.

یک مورد از چنین تغییری در اواخر دهه ۱۹۵۰ م. در نیویورک رخ داد که گروهی از هنرمندان مفهومی جوان سلطه هنر تجربی اکسپرسیونیسم انتزاعی را به طور موفقیت‌آمیزی به چالش کشیدند. هنرمندان قدیمی‌تر که دهه‌ها وقت برای توسعه فرم‌های جدید هنری صرف کرده بودند که بیانیه‌های عمیقی درباره زیبایی و حقیقت می‌داد، نمی‌توانستند

1. Willem de Kooning

پذیرای تصاویر آماده^۱ هنرمندان جوان باشند که از قرار معلوم هیچ احترامی برای هنر گذشته قائل نبودند. مارک روتکو^۲ پس از تماشای نقاشی های اهداف و پرچم ها در اولین نمایشگاه انفرادی جسپر جانز در سال ۱۹۵۸ م. گفت «سال ها تلاش کرده بودیم از تمام اینان خلاص شویم».^(۲۹) یک سال بعد هنگامی که رابرت مادرول^۳ برای اولین بار نقاشی های اولیه فرانک استلا از خطوط مشکی موازی را دید، گفت «خیلی جالب است اما نقاشی نیست».^(۳۰) مادرول هنر پاپ را با هنر زیبا بی ارتباط در نظر گرفت: «تبعیت از نقاشی و هنر پاپ، هم زمان ممکن نیست... در رابطه با نظر هنرمندان پاپی که با آن ها ملاقات داشته ام، گسست آن ها از مشکلات زیبایی شناختی برای من غیر قابل درک نیست. مرا مملو از نوعی وا همه می کند».^(۳۱) از نظر مادرول، هنرمندان پاپ نمی توانستند هنرمندانی جدی باشند، زیرا هیچ علاقه ای به اساتید قدیمی نداشتند: «هنرمندان پاپ نمی توانستند کمتر از این به پیکاسو یا رامبرانت^۴ بی توجه باشند».^(۳۲) یک نقاش توضیح داد چرا روتکو در اوایل دهه ۱۹۶۰ م. این قدر افسرده بود: «مشکل فقط تعویض شدن نبود بلکه چیزی بود که جایگزین آن می شد».^(۳۳)

کالوین تامکینز^۵ منتقد گفت که درک خشم اکسپرسیونیست های انتزاعی از ظهور هنر پاپ دشوار نبود:

«سال ها در گمنامی مطلق نزاع کرده بودند، دستاوردهای آن ها فقط توسط خودشان به رسمیت شناخته شده بود... به باور آن ها، به رسمیت شناخته شدنی که به تازگی و به زحمت به دست آورده بودند اینک توسط نسل جدیدی از جوان ترهای گستاخ غصب می شد یا چیزی مشابه این که «یک شبه هنرمند» شده بودند و هیچ چیزی را به این سختی به دست نیاورده بودند و به نظر می رسید مشهودترین پیوند مشترک آن ها تمسخر و رد تمام هنر جدی، به ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی باشد. پالاک، دکونینگ، روتکو و

-
1. readymade
 2. Mark Rothko
 3. Robert Motherwell
 4. Rembrandt
 5. Calvin Tomkins

[بارنت] نیومن^۱، منکر پیکاسو، [پیت] موندریان^۲ و [فرنان] لژه^۳ نشده بودند. در حالی ستاینده اساتید اروپایی بودند که تلاش می‌کردند به شکلی قهرمانانه از آن‌ها فراتر روند. اکنون قهرمان‌گرایی و هنر فاخر ناگهان از مد افتاده بود.^(۳۴)

اکسپرسیونیست‌های انتزاعی نه فقط به خاطر تفاوت‌ها در سبک، بلکه تفاوت‌ها در تصور خود از هنر، از اخلاف خود جدا افتادند. هنرمندان تجربی که تمام دوران کاری و زندگی خود را در مسیر اهداف زیبایی‌شناختی مبهم و گریزان صرف کرده بودند، نمی‌توانستند پذیرای فرم‌های جدیدی از هنر باشند که نه فقط اهداف ویژه آن‌ها بلکه در مجموع، معیارهای زیبایی‌شناختی ایشان را رد می‌کرد. ناتوانی این هنرمندان تجربی مسن‌تر در احترام به هنر مفهومی نقاشان جوان‌تر به این معنا نبود که نمی‌توانستند آن‌ها را به عنوان اخلاف خود بپذیرند زیرا نمی‌توانستند تصور ایشان از هنر را معتبر بدانند. گذارهایی نظیر این، هنگامی که هنری تجربی با نوآوری‌های مفهومی جایگزین می‌شود، می‌تواند منازعاتی حتی عمیق‌تر از منازعات رخ داده در هنگام جایگزین شدن سبکی به جای سبکی دیگر ایجاد کند: انقلاب مفهومی اواخر دهه ۱۹۵۰ م. و اوایل دهه ۱۹۶۰ م. چنان تغییر وسیعی در ارزش‌ها ایجاد کرد که به نظر می‌رسید نجات یافتن نقاشی به عنوان هنری زیبا، برای هنرمندان تجربی مسن‌تر جای تردید داشته باشد.

سن و نوآوری

«هنگامی که به آثار واپسین تیسین^۴ یا رامبرانت نگاه می‌کنیم نمی‌توانیم فشار تجربه عظیم و پربراری که گویی از میان تصویر ظاهری برای ما پدیدار می‌شود، حال [تصویر] هر چه باشد، را احساس نکنیم. هنرمندانی وجود دارند و شاید تیسین و رامبرانت موارد خوبی باشند که به نظر می‌رسد پیش

-
1. Barnett Newman
 2. Piet Mondrian
 3. Fernand Léger
 4. Titian

از این که این عنصر ناخودآگاه راه خود را به طور کامل به سوی اثر هنری پیدا کند، نیازمند دوره فعالیت بسیار طولانی هستند. در موارد دیگر، به ویژه در هنرمندانی که استعداد آن ها در مسیر شاعرانه ای قرار می گیرد، شور و شغف جوانی به طور مستقیم در هر چیزی که به آن دست می زنند وجود دارد و آن گاه در زمان خاموش شدن این شعله، آثار آن ها به نسبت سرد و بی الهام می شود.^(۳۵)

راجر فرای^۱، ۱۹۳۳ م.

این تمایز میان نوآوری های تجربی و مفهومی، برای ما مبنایی برای درک توالی الگوهای بدیع هنرمندان در قرن بیستم فراهم می کند. شماری از دلالت های این تجزیه و تحلیل، در طول بررسی این الگوها مورد نظر قرار خواهد گرفت. با این حال یکی از دلالت ها شامل موضوعی می شود که آن قدر اساسی بوده و پس از طرح شدن توسط منتقد برجسته، راجر فرای بیش از هفت دهه قبل، آن قدر از جانب محققان هنری به طور کامل نادیده گرفته شده که پیش از آغاز بررسی هنر و هنرمندان قرن بیستم، ارزش توضیح داده شدن را دارد.

این دو نوع نوآوران، دوره عمر خلاقیتی بسیار متفاوتی دارند. دوران طولانی آزمون و خطایی که نوآوران تجربی مهم اغلب نیازمند آن بودند به این معنا است که [نوآوری ها] میل دارند در اواخر دوران کاری هنرمند اتفاق بیفتند. بر خلاف آن، نوآوران مفهومی در کل، در اوایل دوران کاری خود در بهترین وضعیت هستند. نوآوری های مفهومی عمده نیازمند توان دیدن مشکلات قدیمی به شیوه هایی است که به طور اصول شکنی جدید هستند و این توانایی با کسب تجربه، کاهش می یابد زیرا هنرمندان به تفکر و کار به شیوه های خاص، عادت می کنند. برخی هنرمندان مفهومی در طول دوران کاری خود سلسله نوآوری های متمایزی خلق می کنند اما مهم ترین اینان، قدیمی ترین ها هستند که دستخوش کمترین محدودیت از جانب عادات فکری می شوند.

این الگوهای متفاوت خلاقیت در طول عمر [هنرمندان]، رفتارها و روندهای مختلفی را منعکس می کنند که توانایی خلاقیتی دو نوع هنرمندان را تحت تأثیر قرار می دهد. روش نوآوران تجربی در قبال هنر خود، تحت تسلط تردید، هم در قبال روش ها و هم اهداف است. این امر آن ها را به سمت پیشروی محتاطانه هدایت می کند، با این اعتقاد که پیشرفت فقط به تدریج اتفاق می افتد. آن ها در حقیقت در بسیاری از موارد، آن قدر آهسته پیشرفت می کنند که ترقی آن ها در دورانی طولانی نه فقط برای دیگران بلکه خودشان نیز نامحسوس است؛ حتی بزرگ ترین نوآوران تجربی اغلب از تردید بر سر این که آیا به چیزی رسیده اند رنج می برند. بر نیاز به تمرین و انباشت تدریجی دانش به مرور زمان، تأکید می کنند و به تجربه خود بیش از هر منبع دیگر دانش اعتماد می کنند. نوآوران تجربی به مرور زمان، با ایجاد نوعی زیبایی شناسی شخصی که به مبنایی ثابت برای هنر ایشان و گسست های جدید پدیدار شده در مسیر تحقیق ایشان بدل می شود، به داوری بهتری درباره کارهای خود می رسند.

نوآوران مفهومی، درک بسیار متفاوتی از خلاقیت دارند: اعتقاد دارند که اکتشافات به طور ناگهانی در یک لحظه رخ می دهند. نوآوران مفهومی به طور بارز فعالان جوانی هستند که به سرعت با هنر گذشته سازگار شده و سپس عرف های اساسی آن هنر را به طور عمد نقض می کنند. آن ها بت شکنانی هستند که اعتماد به نفس و بی احترامی ایشان به الگوهای مستقر، به ایشان اجازه می دهد که به دلخواه خود، آن الگوها را رها کنند. از آن جایی که نوآوران مفهومی به تغییر آشکار بها می دهند، در بسیاری از موارد، آثار ایشان ممکن است هیچ زیبایی شناسی ثابتی را به نمایش نگذارد. کاهش خلاقیت آن ها به مرور زمان، محصول انعطاف ناپذیری فزاینده ای است که مایل است به عنوان عادات فکری و فرضیه های خاص در این باره باشد که چه چیزی به الگوهای هنری مناسب شکل می دهد و محصولات در ذهن آن ها شکل ثابتی می گیرند.

راجر فرای سخنانی که در ابتدای این بخش نقل شد را در سال ۱۹۳۳ م. برای سخنرانی افتتاحیه ای خود به عنوان استاد مدرسه هنر زیبای اسلید^۱ در دانشگاه کمبریج^۲

طرح کرد. پس از طرح این قضیه، به سرعت نتیجه گرفت که «خیلی می ترسم که این برای شما تا حدی به شدت فکری و مضر به نظر برسد». وظیفه عنوان شده این سخنرانی، ترسیم روشی نظام مند در قبال هنر بود «جایی که در هر حال، بتوان برخورد علمی را تقویت و رفتار احساسی را کاهش داد».^(۳۶) به طور عادی ممکن است انتظار برود که فرضیه جسورانه یک سخنرانی افتتاحیه، به موضوع برنامه تحقیقاتی استادی جدید در سال های بعد تبدیل خواهد شد. اما متأسفانه فرای به جای آغاز دوران کاری خود، در پایان آن برای استادی اسلید انتخاب شد و مرگ وی در سال بعد مانع از هر اقدامی برای مستندسازی فرضیه خود شد.^(۳۷) چنان که مشخص شد، هیچ مورخ هنر دیگری چالش دنبال کردن نظریه دوره های عمر خلاقیت هنری فرای را پذیرا نشد. با این حال اکنون بیش از هفت دهه بعد، پژوهش نظام مند، مبنای تجربی محکمی برای تعمیم دهی چشمگیر فرای فراهم کرده و بسیاری از دستاوردهای این پژوهش [مذکور] در تمام مسیر این مطالعه مشاهده خواهد شد.

سنجش اهمیت هنری

«به نظر می رسد نموداری از خلاقیت وجود دارد که می تواند در طول دوره کاری یک هنرمند ترسیم شود».^(۳۸)

سر آلن بونس

واسیلی کاندینسکی معتقد بود قضاوت هنرمند در آفرینش هنر نقش اساسی داشت و این که هنر واقعی نمی توانست به طور مکانیکی، با استفاده از محاسبه مکانیکی یا هر نظام دیگر خلق شود.^(۳۹) در مقاله ای در سال ۱۹۳۶ م. موضع خود را بسط داد و مدعی شد که نه تنها نمی شد از سنجش برای آفرینش هنر استفاده کرد بلکه به همان میزان نمی شد از آن سنجش برای قضاوت درباره کیفیت هنر بهره گرفت: «برای سنجش سطح هنر، هرگز دماسنجی وجود نداشته و نخواهد داشت».^(۴۰) به عنوان مثال به این معنا بود که نمی شد تعیین کرد که یک هنرمند در چه زمانی از دوره کاری خود بهترین کار خود را کرده بود:

«برخی متخصصان در رابطه با هنرمندانی که به طور عمومی و به درستی

تأیید شده اند، به طور دائم دوره آغازین ایشان را بسیار بهتر از دوران

واپسین می‌دانند در حالی که متخصصان دیگر عکس آن را اظهار می‌کنند. بنابراین فقط تک آثار وجود ندارد بلکه کل دوره‌هایی مطرح است که متشکل از تعداد فراوانی از تک آثار بوده که هنوز هیچ شخصی برای آن هیچ معیار کیفیتی ابداع نکرده است».^(۴۱)

کاندینسکی منکر وجود کیفیت در هنر نشد. در حقیقت، دو سال بعد در سال ۱۹۳۸ م. مقاله‌ای را به مشکل قضاوت درباره ارزش هنری اختصاص داد. به طور مجدد بحث درباره بی‌ربط بودن محاسبه در عنوان کردن کیفیت هنری و ناممکن بودن خلق معیارهای علمی متعاقب آن بود. با این حال در پایان مقاله، معیار ویژه‌ای برای آن‌هایی پیشنهاد کرد که به دنبال چارچوب‌های ارزش بودند: «در صورت تمایل، از خود بپرسیم آیا اثر هنری، ما را از دنیایی که در گذشته برای ما ناآشنا بود رها کرده است».^(۴۲)

بنابراین کاندینسکی تشخیص داد که نوآوری، معیار اصلی اهمیت هنری است: [اما] به واقع ندید که این امر چگونه می‌توانست به طور نظام‌مند مشخص شود. با این حال پس از آن نوشت که مورخان هنر برای شناسایی مبتکرترین هنرمندان مطالعات زیادی کرده و مبتکرانه‌ترین مشارکت‌های ایشان را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند [منظور از مشارکت، سهم هنرمند در ارائه نوآوری است]. همچنین بسیاری از سایر مورخان هنر برای بررسی نتایج این مطالعات متعدد هنرمندان منفرد تلاش زیادی کرده و ایشان را در بطن روایات خلاصه از تاریخ هنر قرار داده‌اند. هر یک از این روایات، قاعده اهمیت هنرمندان را توصیف می‌کند - آن هنرمندانی که، به نظر نویسنده، باید به منظور توضیح توسعه هنر مدرن، در نظر گرفته شوند. مهم‌ترین هنرمندانی که مشارکت‌های ایشان برای روایتی منسجم ضرورت دارد در هر کتابی مورد بحث قرار خواهند گرفت. سایر هنرمندان فقط در برخی از کتاب‌ها جای می‌گیرند؛ با حذف ایشان، برخی نویسندگان نظر خود را نشان می‌دهند که این هنرمندان برای روایات ایشان ضرورتی ندارند. بنابراین سنجش میزان شامل یا حذف شدن هنرمند خاص در کتاب‌ها به طور مؤثری به ما اجازه می‌دهد قضاوت‌های مورخان هنر درباره محوریت هنرمندان منتخب در توسعه هنر مدرن را بررسی کنیم. این امر می‌تواند به طور نظام‌مند از راه شمارش تصاویر قرار گرفته از آثار

هر یک از هنرمندان در کتاب‌ها انجام شود. این کار نه تنها مشخص می‌کند کدام هنرمند مهم‌ترین دانسته می‌شود - از هنرمند بزرگ‌تر تصاویر بیشتری وجود دارد - بلکه می‌تواند نشان دهد کدام یک از آثار ایشان به عنوان مهم‌ترین مشارکت ایشان در نظر گرفته می‌شود - نقاشی‌ها یا پیکره‌های عالی‌تر، بیشتر به تصویر کشیده می‌شوند.

اکنون بسیاری از این نوع مطالعات کمی انجام شده است و نشان داده‌اند که این روش بسیار مفیدی است. یکی از دلایل آن به این صورت است که، برخلاف اعتقاد کاندینسکی، در حقیقت در میان متخصصان هنری بر سر این که کدام هنرمندان و کدام بخش از دوره کاری آن هنرمندان مهم‌ترین است اختلاف بسیار کمی وجود دارد.^(۴۳) رشد این روش موجب شده بتوان با بررسی مؤثر نظرات شمار زیادی از متخصصان درباره موضوعات تاریخ هنری در دسترس، از تعمیم نظام مند در مطالعه تاریخ هنر استفاده کرد. این روش مبنایی تجربی را برای بسیاری از موضوعات مورد بررسی قرار گرفته توسط مطالعه حاضر فراهم می‌کند.

در نزدیکی قرن بیستم: بازار هنر پیشرفته

«می‌بینیم که عصر هنری جدید در حال آغاز شدن است، احساس می‌کنیم دارد می‌آید.»^(۴۴)

بخشی از نامه پل سزان به شارل کاموئن^۱

«امپرسیونیست‌ها چیزهای زیادی را از بین برده‌اند، از جمله ارائه تصویر و نظام ارائه تصویر را.»^(۴۵)

والتر سیکرت

«نقاشی بسیاری از کارکردهایی که روزی از آن‌ها برای ایجاد نظم و استمرار استفاده می‌کرد را از دست داده است. منظور من هنر سفارشی

است، از پرتره [گرفته] تا هر چیز دیگر که فقط به طور اتفاقی به هنرمندان بخت آفرینش هنر می‌دهد. امروزه جز خلق هنر نمی‌تواند کار دیگری کنند. این خیلی فرق دارد».^(۴۶)

گرهارد ریشر^۱

تغییرات مهم هم در بازار و هم فناوری در طول اواخر قرن نوزدهم، شرایط را برای عصر بی‌سابقه‌ای از تغییر انقلابی در هنر فراهم کرد. در نتیجه این تغییرات، هنرمندان حرفه‌ای در قرن بیستم در بسیاری از زمینه‌ها در مقایسه با پیشینیان خود به طور چشمگیری از آزادی خلاقیتی بیشتری برخوردار شدند. مهم‌ترین دلیل این امر تغییر بنیادین در ساختار اقتصادی بازار هنر پیشرفته بود.

اگرچه داستان چالش امپرسیونیست‌ها برای سالن^۲ رسمی از مدت‌ها پیش به جزء اصلی روایات تاریخ هنر بدل شده است، [اما] محققان هنری اهمیت تغییراتی که باعث شد را هرگز نفهمیده‌اند. مشکل این است که محققان هنری در کل، رابطه میان بازارها و خلق هنر را درک نکرده‌اند؛ به طور بارز، بازارهای هنری را به صورتی در نظر گرفته‌اند که گویی فقط با دلالت و مجموعه داران سر و کار دارند که آثاری را خرید و فروش می‌کنند که توسط هنرمندانی ناآگاه از و بی‌علاقه به، تبادلاتی خلق شده‌اند که آثار ایشان پس از خلق شدن، مضمول این تبادلات می‌شود. این تصور اشتباه است: نه تنها اقتصادی اشتباه بلکه تاریخ هنری نادرست است. در این مثال، از این امر ممانعت شده که محققان هنری این امر را درک کنند که تغییراتی که در اواخر قرن نوزدهم در بازار برای هنر پیشرفته اتفاق افتاد چگونه موجب اعطای میزان آزادی به طور تقریبی بی‌سابقه‌ای به هنرمندان برای خلق هنر شد.

از زمان رنسانس^۳، بیشتر هنرمندان برای اثر خود با بازاری روبرو شدند که تحت تسلط نهادها یا افراد قدرتمند بود. در پاریس، اندکی پیش از ظهور نقاشی مدرن، بازار هنر زیبا

1. Gerhard Richter
2. Salon
3. Renaissance

تحت سلطه حکومت بود.^(۴۷) سالن، نمایشگاهی سالانه یا دوسالانه که توسط آکادمی هنرهای زیبای^۱ رسمی برگزار می شد نهاد محوری در دنیای هنر بود. اثر یک هنرمند تا زمانی که نقاش، خود را با پذیرفته شدن اثر خود در نمایشگاه توسط داوران سالن ثابت نمی کرد نمی توانست مورد بررسی گسترده منتقدان قرار گرفته یا توسط دلالان یا مجموعه داران مهم برای خرید در نظر گرفته شود. مهم ترین هنرمندان آن هایی بودند که توسط داوران، لایق دریافت جایزه در نظر گرفته می شدند یا توسط داوران برای عناوین افتخاری برگزیده می شدند. سالن در سراسر بخش اعظم قرن نوزدهم، انحصار مؤثر ارائه مشروع هنر جدید به عموم را در دست داشت: تا دهه ۱۸۷۰ م. هیچ هنرمند مشتاقی نمی توانست بدون پذیرش آثار خود توسط داوران، حرفه موفقی داشته باشد. آثار هنرمندان مهم توسط گالری های خصوصی فروخته می شد اما فقط پس از آن که این هنرمندان با به نمایش گذاشته شدن آثار خود در سالن به طور مؤثری به عنوان [هنرمندی] مهم، مورد تأیید قرار گرفته شده باشند و در کل، با ارزش ترین نقاشی ها، آن هایی بودند که در واقع در سالن به نمایش گذاشته شده بودند. کنترل سالن رسمی بر موفقیت هنری آن قدر زیاد بود که پیر بوردوی^۲ جامعه شناس گفت که در این رژیم «هنرمند یک کارمند دولتی سطح بالا است» که «توالی مشخصی از افتخارات... از طریق سلسله مراتب جوایز اهداء شده در نمایشگاه های سالن، شغل»^(۴۸) بسیار چارچوب یافته او بود.

این وضعیت از سال ۱۸۷۴ م. هنگامی شروع شد که کلود مونه و گروهی از دوستان او نمایشگاهی مستقل را سازماندهی کردند که شامل نقاشی های ۲۹ هنرمند می شد. اگرچه تأثیر اولیه آن محدود بود و اهمیت کامل آن تا زمان به طور قابل ملاحظه ای زیاد به رسمیت شناخته نمی شد، اهمیت نمایشگاه گروهی امپرسیونیستی در سال ۱۸۷۴ م. دورانی جدید را آغاز کرد که در آن، شهرت هنرمندان جدید، دیگر نه در سالن بلکه در نمایشگاه های گروهی مستقل شکل می گرفت. مهم ترین این موارد شامل هشت نمایشگاه امپرسیونیستی برگزار شده در سال های ۱۸۸۶ - ۱۸۷۴ م. و سالن مستقل ها^۳ می شد که از

1. Academy of Fine Arts
2. Pierre Bourdieu
3. Salon des Indépendants

سال ۱۸۸۴ م. سالانه برگزار می‌شد. از نظر تحلیلی، تغییر مهمی که امپرسیونیست‌ها از سال ۱۸۷۴ م. آغاز کردند امحاء انحصار سالن در توانایی ارائه هنر زیبا در محیطی بود که منتقدان و عموم بتوانند به عنوان مشروع، پذیرای آن باشند. داوران سالن دیگر قادر نبودند تعیین کنند آیا هنرمندی مشتاق قادر به داشتن پیشه حرفه‌ای موفق خواهد بود. مونه و امپرسیونیست‌های همکار او اولین نقاشان قرن نوزدهمی بودند که بدون دریافت مدال یا سایر افتخارات از سالن رسمی، به رهبران دنیای هنر پاریس بدل شدند اما از سال ۱۸۷۴ م. این به قانون تبدیل شد و هیچ‌یک از هنرمندان بعدی که آن‌ها را مهم می‌پنداریم شهرت خود را از طریق سالن و به شیوه سنتی به دست نیاوردند. پل گوگن یکی از موفق‌ترین اخلاف امپرسیونیست‌ها در سال ۱۹۰۲ م. با توصیف کردن نمایشگاه‌های مستقل آن‌ها به تکریم دستاورد ایشان پرداخت: «یکی از مؤثرترین اقدامات انجام شده تاکنون در فرانسه [بود] که فقط چند نفر، به وسیله فقط یک سلاح، [یعنی] استعداد خود، نبرد موفقی را علیه قدرتی مهیب و متشکل از دیوان‌سالاری، رسانه‌ها و پول انجام دادند».^(۴۹)

نمایشگاه‌های امپرسیونیستی از همان ابتدا مورد توجه قابل ملاحظه منتقدان قرار گرفت و این امر در گذر زمان حفظ شد: اولین نمایشگاه در سال ۱۸۷۴ م.، در ۵۱ مورد، بررسی شد یا یادداشت درباره آن نوشته شد و هیچ‌یک از نمایشگاه‌های گروهی امپرسیونیستی بعدی، کمتر از ۴۴ دفعه به طور مجزا بررسی نشدند.^(۵۰) بنابراین کنترل سالن بر توانایی هنرمندان در اعلان و مورد بحث قرار گرفتن عمومی آثار خود، توسط این نمایشگاه‌های گروهی جدید از بین رفت. اما مشکل فروختن آثار خود، بیشتر بود. ارزش هنر زیبا به طور سنتی توسط تأیید داوران سالن تأیید می‌شد و مجموعه داران مطمئن نبودند که هنر جدید مبتکرانه، سرمایه‌گذاری خوبی باشد. احتیاط مجموعه داران به این معنا بود که تقاضا برای کار هنرمندان جوانی که در سالن به طور گسترده‌ای اثر به نمایش گذاشته بودند کمتر از مباحث منتقدانه درباره شایستگی آن بود.

بنابراین نبود تقاضا برای هنر جدید موجب بی‌میلی گالری‌های خصوصی نسبت به ذخیره‌سازی آن‌ها شد. به عنوان مثال، ونسان ون‌گوگ درباره اوضاع پاریس در سال ۱۸۸۷ م. گزارش داد و با اعتراض گفت:

«تجارت در این جا کند است. دلانان بزرگ، [آثار ژان فرانسوا] میله،
[اوژن] دولاکروآ، [ژان باپتیست کامیل] کورو،^۳ [شارل فرانسوا] دوبینی،^۴
[ژول] دوپره^۵ و چند استاد دیگر را به قیمتی گزاف می فروشند. برای
هنرمندان جوان کار زیادی نمی کنند. برعکس، دلانان درجه دو این آثار
[جدید] را به قیمتی بسیار پایین می فروشند».^(۵۱)

از پنج هنرمندی که ون گوگ به آن ها اشاره کرد چهار نفر مرده بودند و نفر پنجم،
دوپره، ۷۶ ساله بود. تمام آن ها شهرت خود را در سالن رسمی به دست آورده بودند.
دلانان اندکی به خاطر فروش آثار هنرمندان جوان، مشهور شده بودند - به عنوان مثال پل
دوران روئل^۶ در اوایل دهه ۱۸۷۰ م. شروع به خرید نقاشی های امپرسیونیست ها کرد و
تئو^۷ ون گوگ برادر ونسان ون گوگ در دهه ۱۸۸۰ م. هنگامی که مدیر تجاری شعبه ای از
گالری بوسو و والادون^۸ شد نقاشی های مونه و سایر نقاشان جوان را خریداری کرد.
با این حال تقاضای اندک مجموعه داران موجب می شد این گالری ها برای کار بیشتر
هنرمندان جوان رقابت فعالانه ای نکنند. بنابراین کامیل پیسارو^۹ در سال ۱۸۹۱ م. به پسر
خود، لوسین^{۱۰} نوشت:

«چیزی که به آن نیاز دارم نمایشگاهی خوب است، اما کجا؟ نزد [پل]
دوران انواع پیشنهادات را دریافت می کنم، حتی بدون سؤال کردن پیشنهاد
دریافت می کنم - اما هیچ چیز نمی خرند... در بوسو و والادون از من تملق
می کنند و علیه دوران حرف می زنند... خلاصه این که: هیچ یک کار مرا
نمی خرند. اگر شخص دیگری در دسترس بود بی درنگ به او رو می آوردم
اما هیچ کسی وجود ندارد».

-
1. Jean Francois Millet
 2. Eugene Delacroix
 3. Jean Baptiste Camille Corot
 4. Charles-François Daubigny
 5. Jules Dupré
 6. Paul Durand-Ruel
 7. Theo
 8. Boussod and Valadon
 9. Camille Pissaro
 10. Lucien

پیسارو از این ناامید بود که [پل] دوران روئل نقاشی‌های تمام امپرسیونیست‌ها را انبار می‌کرد و به این امید آن‌ها را به قیمت بسیار پایین می‌خرید که ارزش آن‌ها در آینده بیشتر شود، اما مشکل اصلی را درک می‌کرد: «اگر می‌توانستم مبنایی برای حمایت بیابم، محاسبات کف‌تار مانند او را باطل می‌کردم - اما کار من درک نمی‌شود».^(۵۲)

هرچند به تدریج در طول دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ م. تقاضا برای کار برخی از هنرمندان پیشرفته جوان افزایش یافت. شبکه‌ای کوچک از مجموعه‌داران فرانسوی که بسیاری از آن‌ها از دوستان امپرسیونیست‌ها بودند شروع به خرید آثار ایشان در کمیتی متعادل کردند. مری کست^۱ نقاش که او نیز از دوستان امپرسیونیست‌ها بود با وارد کردن شماری از دوستان آمریکایی خود که شماری از آن‌ها مجموعه‌داران مهمی بودند، برای هنر امپرسیونیستی مفید واقع شد. قیمت نقاشی‌های مونه در دهه ۱۸۹۰ م. افزایش یافت.^(۵۳) افزایش قیمت هنر این نوآوران قدیمی تر باعث متقاعد شدن دلالتان و مجموعه‌داران بیشتری در زمینه دستاوردهای بالقوه حاصل از آثار نسلی جدید از هنرمندانی جوان، مانند امپرسیونیست‌ها، شد که به شیوه سنتی و از طریق سالن به موفقیت نرسیده بودند. بنابراین مایکل فیتزجرالد^۲ مورخ هنر آمریکایی گفت که «اگرچه مدل اصلی کارآفرینی آوانگارد توسط امپرسیونیست‌ها ایجاد شد، هنرمندان قرن بعدی بودند که سود بردند» به صورت «تحسین منتقدانه و استقلال مالی بسیار زود هنگام تر در دوران کاری خود».^(۵۴)

در سال‌های آغازین قرن بیستم شمار دلالتان هنری کارآفرین مستقل که مایل به نمایش کار هنرمندان جوانی بودند که در سالن به موفقیت نرسیده بودند افزایش یافت، زیرا بازار رو به بهبود آثار امپرسیونیست‌ها و پسا امپرسیونیست‌های راهبر، سودآوری بالقوه هنر معاصر مبتکرانه را به نمایش گذاشت. این امر راه را برای یک گذار مهم دیگر برای هنر پیشرفته در بازار باز کرد. اگرچه نمایشگاه‌های گروهی همچنان بیشتر می‌شد و شمار فزاینده‌ای از جوامع مستقل به حمایت از سالن‌هایی می‌پرداختند که می‌توانستند هزاران نقاشی را به نمایش بگذارند، گالری‌های خصوصی به طور روزافزونی در ارائه هنر جدید

1. Mary Cassatt

2. Michael Fitzgerald

به عموم اهمیت یافتند. بنابراین به عنوان مثال در سال ۱۹۱۰ م. گیوم آپولینر^۱ شاعر که منتقد راهبر دنیای هنر پیشرفته بود گفت که «ازدیاد نمایشگاه های انفرادی مایل به تضعیف تأثیر سالن های سالانه بزرگ است. کنجکاوای عموم کمتر است زیرا بسیاری از نقاشان، اگر نه بهترین نمونه های کار خود، حداقل مهم ترین آن ها را از قبل در طول سال در گالری ها به نمایش گذاشته اند».^(۵۵) گالری های خصوصی به مرور زمان روی هم رفته به عنوان فضاهای اصلی نمایشگاهی برای هنر پیشرفته جدید، جایگزین نمایشگاه های عمومی شدند و این امر در ادامه قرن بیستم نه فقط در پاریس بلکه در بیشتر مراکز هنری دیگر صدق می کرد. پابلو پیکاسو که در سال ۱۹۰۰ م. از زادگاه خود اسپانیا به پاریس آمد، به طور جالبی به اولین هنرمند مدرن مهم بدل شد که خود را با برگزاری نمایشگاه ها به طور انحصاری در گالری های خصوصی و نه نمایشگاه های عمومی بزرگ جا انداخت. با این کار الگویی ایجاد کرد که در طول باقی مانده قرن بیستم به طور تقریبی مورد پیروی تمام هنرمندان مهم قرار گرفت.

گالری های خصوصی در مقایسه با نمایشگاه های گروهی، برای هنرمندان مزایای متعددی داشتند. دلالت می توانستند در قالب نمایشگاهی انفرادی توجه متمرکز بیشتری بر هنرمند داشته باشند و کار هنرمند را به طور فعالانه تبلیغ کند. ارزش هر دو این اقدامات می توانست در هنگام رابطه مستمر یک هنرمند و دلال افزایش یابد، زیرا نمایشگاه ها و سایر اقدامات تبلیغی یک دلال می توانست به یافتن مجموعه دارانی کمک کند که به طور مستمر به خرید آثار هنرمند پردازند. هنگامی که یک نقاش هم دلالتی دائم و هم گروهی از مجموعه داران وفادار داشت از میزانی از آزادی برای آفرینش هنر خود برخوردار می شد که هنرمندان کمی در گذشته دارای آن بودند.

مایکل فیتزجرارد نوشت که:

«نظر ما درباره دستاورد پیکاسو هر چه باشد، در این زمینه که در طول نیمه اول قرن [بیستم] - توسط منتقدان و متصدیان و همچنین دلالتان و مجموعه داران - به سرعت به مشهورترین هنرمند زمان و الگویی

برای موفقیت تبدیل شد که هنرمندان دیگر به دنبال تقلید از آن بودند، تردید کمی وجود دارد».^(۵۶)

پیکاسوی ۲۰ ساله اولین نمایشگاه انفرادی خود را در پاریس در سال ۱۹۱۰ م. توسط آمبروئاز ولار^۱ به دست آورد که به عنوان دلال سزان و گوگن، در دنیای هنر پیشرفته از احترام برخوردار بود. گرتروید استین^۲ در سال ۱۹۰۵ م. شروع به خرید آثار پیکاسو کرد و در سال ۱۹۰۶ م. سرگی اشچوکین^۳ تاجر روسی، این کار را دنبال کرد: هر دو تا سال‌ها به خرید آثار پیکاسو ادامه دادند. ولار در اوایل سال ۱۹۰۶ م. تعداد ۲۵ نقاشی از پیکاسو خرید. بنابراین پیکاسو در ۲۵ سالگی از پشتیبانی دو مجموعه دار مهم و سود بادآورده ناشی از فروش گسترده به دو دلال معتبر برخوردار بود. تأثیر - اقتصادی و روان‌شناختی - آن به وضوح قابل ملاحظه بود: فیتزجرارد گمانه زنی کرد که «امنیت مالی فراهم شده توسط این فروش‌ها ممکن است... در اعتماد به نفس آشکار او در خلق زنان آوینیون^۴ نقش داشته باشد» که کار آن را از سال ۱۹۰۶ م. آغاز و در سال بعد به پایان رساند.^(۵۷) بنابراین ممکن است موفقیت پیکاسو در بازار به طور مستقیم منجر به خلق چیزی شده باشد که نشان می‌داد مهم‌ترین نوآوری هنری قرن بیستم بود. با این حال پیکاسو هنوز دلال ثابتی نداشت و به زودی به وضوح بر روی این موضوع کار کرد و در طول سال‌های ۱۹۱۰ - ۱۹۰۹ م. پرتره‌هایی از حداقل چهار دلال مهم کشید که شامل ولار نیز می‌شد. هنگامی که اومبرتو بوچونی^۵ نقاش ایتالیایی در سال ۱۹۱۱ م. از پاریس بازدید کرد به یکی از دوستان خود خبر داد که «مرد جوانی که اکنون حکومت می‌کند پیکاسو است. بحث زیادی درباره او می‌شود... به ندرت پیش می‌آید که این نقاش، اثری را پیش از خریداری شدن و پرداخت پول آن توسط دلالتان در حال رقابت، تمام کند».^(۵۸) پیکاسو در سال ۱۹۱۲ م. قراردادی رسمی با دانیل هنری کانوایر بست که در گذشته از او بیش از ۶۰ تابلو

-
1. Ambroise Vollard
 2. Gertrude Stein
 3. Sergei Shchukin
 4. Avignon
 5. Umberto Boccioni

خریده بود. کانویلر به دلال انحصاری پیکاسو، با نرخ های ثابت برای هر نقاشی تبدیل شد که پیکاسو را «در مسیر خود برای ثروتمند شدن قرار داد».^(۵۹)

بنابراین امپرسیونیست ها روندی را راه اندازی کردند که سرانجام بازار هنر زیبا را از انحصار که ورود هنرمند به آن توسط حکومت فرانسه و نهادهای آن کنترل می شد، به بازاری به شدت رقابتی تبدیل کرد. هنرمندان پیشرفته قرن بیستم بر خلاف اکثر پیشینیان خود از زمان رنسانس به بعد، برای حامیان ثروتمند و قدرتمند به ندرت سفارش تکمیل می کردند و کم پیش می آمد که در جایگاهی قرار بگیرند که مجبور به خلق اثری باشند که موضوع تأیید هر قاضی یا داور رسمی باشد. امحاء مقامات رسمی به این معنا بوده که هنرمندان قرن گذشته آزادی بیشتری برای کار و نوآوری دلبخواه خود داشتند. تنها محدودیت برای توان ایشان در انجام این کار همان چیزی بود که در گذشته درباره آن صحبت شد، به عنوان مثال تأخیر منتقدان، دلالان و مجموعه داران در به رسمیت شناسی هنر جدید مهم. در این جا نیز روندی مرتبط وجود دارد که ریشه در قرن نوزدهم داشت و با گذشت زمان ادامه یافت، به عنوان مثال آگاهی فزاینده در دنیای هنر از این که سرمایه گذاری اولیه در کار هنرمندان نوآور می تواند بازگشت مالی خوبی داشته باشد. مجموعه دارانی که شاهد این بازگشت ها بوده اند اغلب چنین کاری را به پیشنهاد هنرمندانی انجام داده اند که اولین کسانی بوده اند که سایر هنرمندان مستعد را شناسایی می کردند. تشخیص فزاینده در زمینه افزایش ارزش هنر مبتکرانه سرانجام موجب نتیجه ای شد که بسیاری از هنرمندان نوآور را دوران کاری آغازین پابرجا نگه داشته است، چنان که آلن بونس گفت «به طور تقریبی تمام استعدادها، یک یا دو مجموعه دار را در مرحله آغازین کار خود جذب می کنند و این مجموعه داران به سبب دوستی خود با هنرمندان که توصیه های ایشان را دریافت می کنند به طور تقریبی همیشه در صحنه حضور دارند».^(۶۰) این یکی از ویژگی های اصلی وجود بازار هنری رقابتی است: هنرمندان نوآور مجبور نیستند آثاری خلق کنند که برای عموم مردم یا حتی شمار زیادی از مجموعه داران جذاب باشد، بلکه فقط نیازمند یافتن چند خریدار ثابت برای آثار خود در میان صدها یا هزاران نفری هستند که کار ایشان را در نمایشگاه ها می بینند. در صورتی که این مجموعه داران

اندک آن قدر از نوآور حمایت کنند تا تأثیر وی بر سایر هنرمندان آشکار شود ممکن است سایر مجموعه‌داران به طور ثابتی علایق خود را در کار هنرمند بیابند.

نمونه‌ای اولیه از ارزش سرمایه‌گذاری بر روی هنر معاصر مبتکرانه در سال ۱۹۱۴ م. در یک حراجی عمومی در پاریس رخ داد. ۱۰ سال پیش از آن، تاجری جوان به نام آندره لول^۱ ائتلافی از مجموعه‌داران را سازماندهی کرده بود و به همراه ۱۲ نفر از شرکای خود صندوق مالی مشترکی را تأسیس کرد که به او اجازه می‌داد ۲۷۵۰ فرانک در سال برای هنر هزینه کند. گروه، پوست خرس^۲ نام گرفت و این بر اساس داستانی از لا فونتین^۳ بود که دو صیاد در آن پوست خرسی بزرگ را پیش از اقدام به شکار - ناموفق - آن به یک تاجر پوست می‌فروختند. لول نقاشی‌های هنرمندان قدیمی شامل گوگن و ون گوگ را می‌خرید، اما به شدت بر آثار هنرمندان جوان، به طور خاص ماتیس و پیکاسو سرمایه‌گذاری کرد. هنگامی که نقاشی‌های ذخیره شده با پایان ۱۰ سال فروخته شدند، حراجی مبلغ ۱۱۶۵۴۵ فرانک یا بیش از چهار برابر مجموع سرمایه‌گذاری گروه به دست آورد. نقاشی‌های ماتیس و پیکاسو به بیشترین قیمت فروخته شدند و اثر برجسته اولیه پیکاسو، *خانواده آکروبات‌ها* (که اکنون در گالری ملی^۴ در واشنگتن) قرار دارد به مبلغ ۱۲۶۵۰ فرانک، بیش از دوازده برابر قیمتی که لول در سال ۱۹۰۵ م. برای آن پرداخت کرده بود فروخته شد. نتایج حراجی به عنوان موفقیتی بزرگ برای فوویسم^۵ و کوبیسم در نظر گرفته شد و گزارشات خبری این پیروزی، شهرت پیکاسو و ماتیس را نه تنها در سراسر فرانسه بلکه خارج از کشور تا ایالات متحده گسترش داد. فروش گروه پوست خرس اولین باری بود که گروهی مهم از آثار هنرمندان پیشرو روز، حراج گذاشته می‌شد و موفقیت عمومی آن به متقاعد شدن بسیاری از افراد مبنی بر این که هنر نوآور معاصر می‌توانست سرمایه‌گذاری خوبی باشد کمک کرد.^(۶۱) این امر سنگ بنای عصری جدید از آزادی هنری شد که اجازه می‌داد هنرمندان علایق خود را دنبال کنند نه علایق حامیان را.^(۶۲)

-
1. André Level
 2. Bear Skin
 3. La Fontaine
 4. National Gallery
 5. Fauvism

در نزدیکی قرن بیستم: عکاسی

«از امروز نقاشی مرده است».^(۶۳)

پل دلاروش^۱ نقاش فرانسوی حین
اطلاع از ابداع داگرتوتایپ^۲، ۱۸۳۹ م.

«دوربین نمی تواند با قلم مو و پالت رقابت کند - تا زمانی که نتواند در
بهشت یا جهنم مورد استفاده قرار گیرد».^(۶۴)

ادوارد مونش^۳، ۱۹۰۴ م.

تغییرات فنی نیز بر مسیر هنر مدرن تأثیر مهمی گذاشت. مهم ترین مورد، این که بهبود عکاسی از دهه ۱۸۴۰ م. به بعد، به طرق مختلف بر نقاشان تأثیر گذاشت. نقاشان مفهومی، در اوایل قرن بیستم می توانستند از دسترس پذیری عکاسی به عنوان استدلالی برای تقسیم کاری جدید استفاده کنند. به عنوان مثال ماتیس در مصاحبه ای در سال ۱۹۰۹ م. گفت که زمان آن رسیده که نقاشی راه خود را از اهداف واقع گرایانه امپرسیونیسم، قاطعانه جدا کند. وی اعلام کرد دیگر نیازی نیست که نقاشی با عینیت سر و کار داشته باشد زیرا این امر می توانست توسط عکاسی ارائه شود: «نقاش، دیگر مجبور نیست خود را درگیر جزئیات کند. عکس وجود دارد تا انبوهی از جزئیات را صدها برابر بهتر و سریع تر ارائه کند». اکنون نقاش آزاد بود تا به دنبال بیان باشد: «فرم انعطاف پذیر، احساس را به مستقیم ترین شکل ممکن و با ساده ترین روش ها ارائه می کند».^(۶۵) جای تعجب ندارد که پیکاسو موافق بود. در سال ۱۹۳۹ م. با نگاه به عکس های گرفته شده از زندگی پاریسی توسط دوست خود براسای^۴ گفت که:

-
1. Paul Delaroche
 2. daguerrotype
 3. Edvard Munch
 4. Brassäi

«هنگامی که کسی به چیزی که از طریق عکاسی بیان می‌کنیم نگاه می‌کند، متوجه تمام چیزهایی می‌شود که دیگر دغدغه نقاشی نیست. چرا هنرمند لجوجانه بر ارائه چیزی اصرار می‌کند که لنز به خوبی ثبت می‌کند؟ احمقانه خواهد بود؛ این طور نیست؟ عکاسی در زمانی خاص آمد تا نقاشی را از انواع ادبیات، از حکایت و حتی از موضوع، آزاد کند. در هر حال جنبه مشخصی از موضوع اکنون به قلمرو عکاسی تعلق دارد. آیا نقاشان نباید از آزادی تازه به دست آمده بهره برداری کنند و کار دیگری انجام دهند؟»^(۶۶)

با این حال عکاسی به طور مستقیم رشته هنری ماتیس و پیکاسو و سایر هنرمندان مفهومی بعدی را به چند شیوه مهم نیز تکمیل می‌کرد. یکی از این شیوه‌ها، جایگزین مدل شدن بود. به طور معمول نقاشان مفهومی برای تصاویر موجود در آثار خود برنامه ریزی می‌کنند و یک روش برای این کار بهره‌گیری از عکس است. به عنوان مثال جان ریچاردسون^۱ اشاره کرد که پرتره پیکاسو از کلویس ساژوت^۲ در سال ۱۹۰۸ م. مبتنی بر عکس گرفته شده توسط پیکاسو از این دلال بود، «کاری که بارها به آن توسل جست».^(۶۷) ماتیس نیز از چند سال قبل شروع به این کار کرده بود و پیکره‌ها و همچنین نقاشی‌هایی را بر اساس عکس خلق می‌کرد.^(۶۸) عکاسی در طول قرن بیستم برای کار بسیاری از نقاشان مفهومی اهمیت فزاینده می‌یافت.

یکی دیگر از کارکردهای مفهومی عکاسی، ارائه دسترسی راحت به تاریخ هنر بود. هنرمندان مفهومی به طور بارز با خلق ترکیبی از عناصر خاص برگرفته از هنر قدیمی‌تر، نوآوری می‌کنند: به طور مجدد پیکاسو نمونه‌ای درجه یک است. به این صورت که شاهکار اولیه او *زنان آوینیون* محتوی ارجاعاتی به یا نقل‌هایی از نقاشی‌های سزان و گوگن، پیکر تراشی مصری و ایبریایی^۳ پیش از روم و حجاری‌های آفریقایی است.^(۶۹) این

1. John Richardson
2. Clovis Sagot
3. Iberian

هنر نه در پاریس، بلکه به طور راحت تری از طریق عکس ها در دسترس او بود. بنابراین ویلیام روبین^۱ گفت که:

«رشد موزه ها از اوایل قرن نوزدهم و حتی استفاده مستند از عکاسی، جهانی از تصاویر را در دسترس ساخته است که هنرمندان قدیمی تر نمی توانستند شاهد آن بوده باشند... این دسترس پذیری هم زمان تمام منابع تاریخی که دوره مدرن را از هر دوره دیگری جدا می کند، در کار پیکاسو خلاصه می شود.»^(۷۰)

هنرمندان مفهومی در سراسر قرن بیستم می توانستند بدون این که مجبور به سفر باشند یا حتی به موزه های محلی خود بروند، از طریق واسط عکاسی، از تمام تاریخ هنر استفاده کنند و این در دسترس بودن تأثیر مهمی بر ظاهر هنر زیبا داشت.

مخاطب فراینده برای هنر

«هنر محبوب است. نسل من این طور است. در گذشته محبوب نبود.»^(۷۱)

دامین هرست^۲

تغییرات اندکی که در طول قرن بیستم در محیط هنر پیشرفته رخ داد در درک بستر تاریخ هنر چنان اهمیت دارند که شایسته حداقل اشاره ای مختصر هستند. یکی از آن ها افزایش بسیار مهم علاقه عمومی در طول قرن، به طور کلی به هنر و به طور خاص به هنر مدرن است.

یک نمود واضح این گرایش، اهمیت فراینده موزه ها است. افتتاح موزه هنر مدرن نیویورک در سال ۱۹۲۹ م. سنگ بنایی اولیه در قرن بیستم بود. [این مکان] نه تنها اولین موزه آمریکایی مختص هنر مدرن بود بلکه از مأموریت خود تعریفی وسیع ارائه کرد و شامل مجموعه ها و نمایش هایی مختص عکاسی، معماری، فیلم، طراحی صنعتی و همچنین نقاشی و پیکرتراشی می شد.^(۷۲)

حضور در موزه‌ها، پس از اواسط قرن به موضوعی دارای اهمیت اقتصادی فزاینده بدل شد و رونق بیشتر و سطح رو به رشد جهانگردی، در افزایش مستمر حجم بازدیدکنندگان از موزه‌ها سهم داشت که در دهه‌های پایانی قرن، نرخ رشد سریع‌تری پیدا کرد.^(۷۳) توماس هووینگ^۱ که در سال‌های ۱۹۷۷ - ۱۹۶۷ م. رئیس موزه متروپولیتن^۲ نیویورک بود سهم مهمی در این جریان داشت. او موزه‌ها را به عنوان مکان تفریح توده‌ای تصور می‌کرد و به عنوان مبدع نمایشگاه بسیار مهم^۳ در نظر گرفته می‌شود که هم با هدف جذب مخاطبان عمومی گسترده که اغلب پول فراوانی برای ورود به موزه پرداخت می‌کنند و هم حمایت‌های شرکتی سودآور انجام می‌شود. با افزایش حضار، موزه‌ها برای کسب حمایت عمومی رقابت بیشتری کرده و بسیاری از آن‌ها برای اولین بار بخش‌های بازاریابی تأسیس کردند.^(۷۴)

حضور فزاینده در موزه‌های موجود با تأسیس موزه‌های جدید تکمیل شد و بسیاری از این موزه‌ها بر هنر مدرن تمرکز کردند. موردی مهم در سال ۱۹۷۷ م. هنگامی رخ داد که افتتاح مرکز پومپیدو^۴ به پاریس موزه‌ای مهم داد که به طور انحصاری مختص هنر قرن بیستم بود. تیت مدرن^۵ در سال ۲۰۰۰ م. لندن را دارای اولین موزه مهم هنر قرن‌ی کرد که تازه تمام شده بود. تیت مدرن به سرعت به محبوب‌ترین موزه هنر مدرن جهان تبدیل شد و به عنوان مثال در سال ۲۰۰۷ م. بیش از ۵ میلیون نفر از موزه بازدید کردند.

موزه جدید دیگری که با افتتاح در سال ۱۹۹۷ م. به سرعت به محل جذب جهانگردان بدل شد موزه گوگنهایم^۶ در بلبائو^۷ در شمال اسپانیا بود. گوگنهایم بلبائو که توسط فرانک گری^۸ طراحی و در سال ۱۹۵۹ م. افتتاح شده بود، پس از گوگنهایم نیویورک که توسط فرانک لویید رایت^۹ طراحی شده بود، به طور گسترده‌ای به عنوان مهم‌ترین موزه جدید

-
1. Thomas Hoving
 2. Metropolitan Museum
 3. blockbuster exhibition
 4. Centre Pompidou
 5. Tate Modern
 6. Guggenheim Museum
 7. Bilbao
 8. Frank Gehry
 9. Frank Lloyd Wright

از نظر معماری شناخته شد. گوگنهایم بیلbauوی تماشایی، موفق ترین نمونه از سلسله مؤسسه های اقماری ایجاد شده و برنامه ریزی شده توسط گوگنهایم واقع در نیویورک در اقدامی به منظور تبدیل شدن به اولین موزه جهانی بود.^(۷۵)

با تکثیر و گسترش موزه ها، توجه آن ها به هنر اخیر^۱ افزایش یافت: موزه های هنر مدرن کوچک بسیاری افتتاح شد و موزه های بزرگ تر هنر مدرن توجه بیشتری را صرف آثار هنرمندان زنده کردند. نمودی برجسته از این علاقه جدید، جایزه ترنر^۲ بود که توسط گالری تیت لندن در سال ۱۹۸۴ م. اختصاص یافت و نیت آن اعطای جایگاهی به هنر تجسمی انگلیسی بود که با جایگاه داده شده به رمان های انگلیسی توسط جایزه بوکر^۳ برابری کند. جایزه ترنر از سال ۱۹۹۱ م. محدود به هنرمندان زیر ۵۰ سال شد و تمرکز بر هنرمندان جوان موجب افزایش توجه به جایزه شد. شرکت در نمایشگاه جایزه ترنر تیت در طول دهه ۱۹۹۰ م. به شدت افزایش یافت و توجه رسانه ای نیز مطابق آن بیشتر شد؛ اکنون مجادلات داغی بر سر نامزدها و برندگان جایزه نه فقط در روزنامه های بزرگ بلکه روزنامه های کوچک انگلیسی مطرح می شد.^(۷۶)

هنرمندان به مثابه افراد مشهور

«اکنون پیکاسو ثروتمندتر و مشهورتر از هر هنرمند دیگری است».^(۷۷)

جان برگر^۴، ۱۹۶۵ م.

با علاقه عمومی فزاینده به هنر مدرن، جایگاه عمومی جدید برای هنرمندان مدرن مهم ایجاد شد. هنرمندان مستعد از رنسانس به بعد، اغلب مورد احترام فراوان حامیان خود بودند. بنابراین به عنوان مثال در سال ۱۵۰۶ م. پاپ ژولیوس دوم^۵ راضی بود از «وظیفه محول شده به هنرمندی که استعداد او را به طور کامل کرده بود چشم پوشی کند» تا

1. recent art
2. Turner Prize
3. Booker Prize
4. John Berger
5. Julius II

رضایت میکلائو^۱ را که «با او به عنوان یک [هنرمند] برابر ملاقات کرده بود» برای نقاشی کردن سقف عبادتگاه سیستین^۲ به دست آورد.^(۷۸) مشابه آن در قرن هفدهم، فیلیپ چهارم^۳ اسپانیا، به [دیگو] ولاسکز^۴ افتخاراتی را اعطا کرد که به طور معمول برای افراد دارای عقبه نجیب زاده حفظ می شد و از مرگ نقاش ضربه سختی خورد.^(۷۹) در سال ۱۶۶۷ م. هنگامی که شاهزاده کازیموی^۵ جوان، دوک بزرگ آتی توسکانی^۶ به آمستردام^۷ سفر کرد یکی از هنرمندانی که از کارگاه او بازدید شد، در گزارش رسمی سفرنامه او تحت عنوان «رامبرانت، نقاش معروف» توصیف شد.^(۸۰)

این اساتید نقاش و سایر اساتید توسط پادشاهان، پاپ ها و اشراف مفتخر می شدند. با این حال در دوران مدرن بود که هنرمندان زنده، در میان عمومی گسترده تر شهرت می یافتند. با گسترش یافتن مخاطبان هنر در دوران مدرن، برخی هنرمندان به افراد مشهور واقعی بدل شدند. با واکنش نشان دادن این هنرمندان به فرصت های فراهم شده توسط جایگاه جدید خود، فرم های جدید رفتار هنری ممکن شد. بسیاری از این رفتارها در طول این تحقیق بررسی خواهد شد. در این جا اشاره به شمار معدودی از مهم ترین موارد هنرمندان قرن بیستمی به عنوان افراد مشهور، مفید خواهد بود.

یک زندگینامه نویس گفت که پابلو پیکاسو «استاد بازی تبلیغات بود، پیش از آن که دنیا از وجود این بازی مطلع شود».^(۸۱) پیکاسو در آغاز دوران کاری خود نه تنها سبک جدید خیره کننده ای از هنر را آفرید بلکه شخصیتی نیرومند و مناسب آن پرورش داد. بنابراین یک محقق هنر در سال ۱۹۱۴ م. گفت «پیکاسو شخصیت نبوغ خود را ایجاد کرده بود: ملغمه ای از کیمیاگر، دیوانه شکسپیری^۸ و ساتیری^۹ که تخیل خلاق خود را در دل هنر خویش جای داد».^(۸۲) تکه های کویستی او از پیکر انسان که به راحتی می توانست توسط

-
1. Michelangelo
 2. Sistine Chapel
 3. Philip IV
 4. Diego Velázquez
 5. Prince Cosimo
 6. Tuscany
 7. Amsterdam
 8. Shakespearean
 9. satyr

کاریکاتوریست ها به تصویر کشیده شود و روابط عاشقانه متعدد او در ترکیب با هم، پیکاسو را به «نمونه اولیه هنرمند مدرن، تا جایی که مردم معمولی مطرح باشند» تبدیل کرد.^(۸۳) رازهایی پیکاسو را احاطه کرد زیرا به ندرت اجازه مصاحبه می داد، اما با این حال نقش فعالی در گسترش شهرت خود از طریق جراید ایفاء کرد. به عنوان مثال در سال ۱۹۳۹ م. عکس های گرفته شده از پیکاسو توسط دوست او براسای، در مجله لایف^۱ منتشر گردید. دورانی بود که هنرمند تحت فشار قابل ملاحظه ای قرار داشت زیرا درگیر انتقال نقاشی ها و طراحی های انباشته شده خود به اتاق های امن بانک ها بود تا آن ها را بمباران احتمالی پاریس توسط آلمان ها حفظ کند. با این حال براسای اشاره کرد که برای برنامه لایف «با این حال آماده شد تا یک روز کامل را به من اختصاص دهد».^(۸۴)

جسکون پالاک به نمونه اولیه هنرمند آمریکایی به مثابه فرد مشهور بدل شد: یک مورخ هنر [در این زمینه] گفت «در حالی که دوره کاری او پیش از اشباع رسانه های مدرن به اوج رسید، اولین هنرمند مدرنی بود که حتی پیش از تضمین شهرت آوانگارد خود، در جراید عامیانه مورد تبلیغ گسترده قرار گرفت».^(۸۵) شهرت پالاک در سال ۱۹۴۹ م. هنگامی به دست آمد که مجله لایف گزارشی تحت عنوان «جسکون پالاک: آیا او بزرگ ترین نقاش زنده در ایالات متحده است؟» منتشر کرد که او را به عنوان «پدیده جدید درخشان هنر آمریکایی» و «نامزدی خوب برای بهترین نقاش آمریکایی قرن بیستم شدن» توصیف کرد.^(۸۶) تصویر عمومی پالاک در طول چند سال بعدی توسط عکس های هانس ناموث^۲ از او در هنگام کار، گسترش یافت: تصاویر سیاه و سفید که اغلب به خاطر حرکت کردن به اطراف، پا گذاشتن یا زانو زدن پالاک بر روی بوم های بزرگ پهن شده بر روی زمین به این ور و آن ور، محو می شد، سیگاری که با چکاندن رنگ یا مالیدن رنگ با چوب، تاب می خورد، به واژه «نقاشی حرکتی»^۳ معنا می داد که هارولد روزنبرگ منتقد برای اشاره به اکسپرسیونیسم انتزاعی ابداع کرده بود. مجله تایم^۴ چند ماه پیش از مرگ زود هنگام او در

-
1. Life
 2. Hans Namuth
 3. action painting
 4. Time

یک تصادف اتومبیل به پالاک نام مستعار ماندگار خود را داد، «جک چکاننده»^۱ که اشاره ای به تکنیک مشهور رنگ گذاری او بود.^(۸۷) رابرت هیوز^۲ گفت که اندی وارهول «اولین هنرمند آمریکایی بود که تبلیغات به درستی جزو ذاتی حرفه او بود».^(۸۸) وارهول نه تنها فعالانه به دنبال شهرت بود بلکه فرد مشهور را به یکی از مضامین هنر خود بدل کرد.^(۸۹) نیل گابلر^۳ گفت که «چیزی که وارهول فهمید و هم در کار و هم در زندگی خود ترویج داد... این بود که مهم ترین جنبش هنری قرن بیستم... فرد مشهور بود. سرانجام، فارغ از این که هنرمند چه کسی بوده و متعلق به کدام مکتب باشد، جامعه شهرت او را به دستاورد او تبدیل می کند و نه دستاورد او، شهرت او را».^(۹۰) نیوزویک^۴ در سال ۱۹۶۴ م. برای نیمرخی از وارهول، عنوان «سنت آندرو»^۵ را انتخاب کرد و وِوگ^۶ در سال ۱۹۷۰ م. اعلام کرد که «اندی وارهول مشهورترین هنرمند آمریکایی است. وارهول برای میلیون ها نفر، هنرمندی است که به شکل انسان درآمدی است».^(۹۱) وارهول نه تنها در کارگاهی که آن را «کارخانه» نامیده بود شمار زیادی اثر هنری تولید کرد بلکه گروه راک مشهوری به نام ولوت آندرگرند^۷ را هدایت می کرد، فیلم هایی را کارگردانی می کرد که برخی منتقدان آن ها را نوآوری های مهمی می دانستند و /یتروویو^۸ را منتشر می کرد که مجله ای بود که در آن با افراد مشهور اغلب توسط افراد مشهور دیگر مصاحبه می شد. اندی وارهول از شلیک یک نفر از طیف وسیع اطرافیان خود جان سالم به در برد اما بعدها پس از یک عمل جراحی معمولی فوت کرد. پس از مرگ وارهول در سال ۱۹۸۷ م. آرتور دانتوی منتقد به بررسی دوران کاری او پرداخت و پیش بینی کرد که «هنگامی که آخرین جلد از [کتاب] چند جلدی تاریخ عامیانه هنر^۹ منتشر شود، عصر ما عصر وارهول خواهد بود - غولی باورنکردنی، اما با این حال یک غول».^(۹۲)

-
1. Jack the Dripper
 2. Robert Hughes
 3. Neal Gabler
 4. Newsweek
 5. Saint Andrew
 6. Vogue
 7. Velvet Underground
 8. Interview
 9. Popular History of Art

دامین هرست ممکن است مشهورترین هنرمندی باشد که در زمان حاضر فعال است. صادقانه می پذیرد که این همواره نقشه او بوده است: «می خواستم هنرمندی مشهور شوم». شهرت به او اجازه می دهد به هدف واقعی خود برسد: «به عنوان یک هنرمند، میل داریم ایده ای را به شمار زیادی از مردم در مقیاسی عظیم منتقل کنیم».^(۹۳) هرست در مرحله آغازین کار خود با شخصیتی عمومی که از راک بازان پانک^۱ بریتانیایی عاریه گرفته شده بود به ترکیب آثار هنری مهیجی پرداخت که به عنوان مثال، حیوانات مرده حفظ شده در [گاز] فرمالدئید^۲ در ویتترین های بزرگ را نشان می دادند و به صورت تصویری از یک «قلدر هنری» توصیف شده است: «هرست جلوی دوربین خیره می شد، اخم می کرد و لبخند می زد و بدون هیچ اصلاحی، با موی بلند یا بسیار کوتاه و مجموعه ای عجیب از البسه به همراه چکمه های بزرگ تر از اندازه، تصویری شیطنانی درست می کرد».^(۹۴) موفقیت تلاش های دامین هرست به اندازه ای بود که جری سالتز^۳ منتقد گفته است که او «یک هنرمند ستاره مردم پسند واقعی» است. اما موفقیت هرست به طور جالبی تا حدی مرهون ترکیب مفهومی و پرتلاش بسیاری از جریان های مهم هنر معاصر است: «هنر هرست آمیزه ای اصیل است، جهشی از دل به طور تقریبی تمام جنبش های پیش از خود».^(۹۵)

او به واسطه کارآفرینی، هنر درخشان و تصویر شخصی رنگارنگ خود نه تنها به رهبر بلکه همچنین به نماد هنرمندان بریتانیایی جوان^۴ بدل شده که لندن را به مرکز دنیای هنر در دهه ۱۹۹۰ م. بدل کردند: «او پیامبر و منجی آن ها بود، الویس [پریسلی]^۵ و آیت الله آن ها». این را به واسطه استعداد بحث به پا کردنی به دست آورد که حتی وار هول آن را تحسین می کرد: «هرست از نظر طرفداران خود یک الهام و یک میل برق گیر است؛ از نظر منتقدان خود یک عامل ننگ و فردی پست».^(۹۶)

-
1. punk rockers
 2. formaldehyde
 3. Jerry Saltz
 4. yBas
 5. Elvis Presley

چند شیوه نگاه به هنر مدرن

«هدف مورخ... به تصویر کشیدن زمان است... او یک کپی را برگردان می کند، تقلیل می دهد، ترکیب می کند و رنگ می زند، ماندی نقاشی که در جستجوی خود برای هویت موضوع باید در حالی که دریافتی جدید از موضوع را منتقل می کند مجموعه ای از ویژگی هایی الگو دار را کشف کند که موجب شناسایی می شوند».^(۹۷)

جورج کوبلر^۱

اکنون مباحث مقدماتی ضروری تکمیل شد. باقی مانده این کتاب به تاریخی تحلیلی از هنر قرن بیستم اختصاص خواهد یافت. چهار بخش بعدی به بررسی کمی مهم ترین شخصیت های این تاریخ و دستاوردهای ایشان خواهد پرداخت. هدف این تحقیق در مجموع، بررسی نظام مند بسیاری از مشکلات قدیمی و برخی موارد جدید از منظری بدیع است و در ادامه به کشف الگوهای پرداخته می شود که هم به متخصصان و هم افراد غیر متخصص، دریافتی جدید از هنر قرن بیستم و درکی درباره چرایی تفاوت بنیادین آن از هنر تمام دوره های گذشته خواهد داد.