

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



ترجمه متون برگزیده علوم انسانی

Politics and Aesthetics

Author: Carroll, Noël

Source: Carroll, Noël, 'Politics and Aesthetics', in Art in Three Dimensions (OUP Oxford, 2012), pp. 272–282

سیاست و زیبایی شناسی

نویسنده: نوئل کرول

مترجم: مهدی شمس

لینک در ترجمان: <http://tarjomaan.com/archives/5671>

مجموعه ترجمان، تلاشی برای ترجمه متون برگزیده علوم انسانی است. ترجمه صداهایی که کمتر شنیده شده‌اند و اندیشه‌هایی که مهجور، اما بدیع و راهگشایند. هدف ما، غنا بخشیدن به تفکر انتقادی و گفتگویی است، برای همراهی با ما، متن‌های مناسبی را که می‌شناسید، پیشنهاد دهید، یا در ترجمه آن‌ها با ترجمان همراه شوید. پست الکترونیکی ترجمان: info@tarjomaan.com

حق انتشار جزء یا تمام متن، برای مؤسسه ترجمان محفوظ است

ISSN: 2345-282x



۱. مرور کلی تاریخی و مفهومی

از نظر تاریخی، هنر و سیاست تقریباً از همان زمانی که هستنده‌های سیاسی پا به عرصه وجود گذاشته‌اند در پیوند با یکدیگر بوده‌اند. در تمدن‌های باستان، شعرها، مجسمه‌ها، و بناهایی را می‌یابیم که یاد حاکمان، جنگجویان، و نبردهایی را گرامی می‌دارند که گذشتگان به تأثیر آنها در روند تاریخ باور داشته‌اند. به علاوه، آشکار است که هنر هنوز هم این کارکرد عملی را برای سیاست دارد، از تمبرهای پستی معمولی گرفته تا یادبود جنگ ویتنام در واشنگتن دی سی^۱، و بناهایی که نمایشگر قدرت دولت هستند، مثل پنتاگون^۲. از نظر فلسفی نیز پیوند میان هنر و سیاست، بلندمدت است. در جمهوری^۳ افلاطون - قدیم‌ترین تلقی نظری درباره هنر که در سنت غربی به جای مانده است - از سانسور سیاسی هنر به خاطر مصلحت دولت دفاع شده است.

از آنجایی که پیوند عملی و نظری هنر و سیاست همیشگی بوده است، جای تعجب نیست که دامنه روابط هنر و سیاست بسیار گسترده است. برای نظم دادن به این مجموعه کارکردها، می‌توانیم حول دو نسبت اصلی، یعنی حمایت و مخالفت، آنها را سامان بخشیم. به این ترتیب چهار دسته اصلی خواهیم داشت (که این چهار دسته نه جامع هستند نه نامتداخل): هنر در حمایت از سیاست، هنر در مخالفت با سیاست، سیاست در حمایت از هنر، و سیاست در مخالفت با هنر. استفاده از این چهار دسته، امکان ساماندهی به بنیادی‌ترین روابط کارکردی بین هنر و سیاست را فراهم می‌کند.

۲. هنر در حمایت از سیاست

اگر گستره سیاست را محدود در نظر بگیریم - یعنی خود را به هستنده‌های سیاسی صوری، مثل دولت و سازمان‌های سیاسی نظیر احزاب سیاسی، محدود کنیم - اولین نقش هنر در رابطه با سیاست، خدمت کردن است. هنر ذیل این دسته، آشکارا مصلحت دولت، پادشاهی مسلط، و طبقه یا احزاب سیاسی را مد نظر قرار می‌دهد. هنری که دلاوری‌های نظامی را گرامی می‌دارد، هنر سیاسی‌ای است که در خدمت دولت است، مثل یادبودهای میدان آزادی در بوداپست. طاق نصرت‌ها؛ ستون‌های پیروزی؛ نقاشی‌هایی از قانون‌گذاران تاریخی، ژنرال‌ها، بنیان‌گذاران مدنی، صحنه‌های جنگ؛ و اشعار حماسی، همگی گذشته یک ملت را گرامی می‌دارند، و اغلب حکومت کنونی

^۱ Washington, DC

^۲ Pentagon

^۳ Republic



را به حکومت‌های خوشنام قبلی پیوند می‌زنند. تصاویر روی تمبرها و پول‌ها نیز همین کارکرد را دارند، همچنین دولت‌ها از معماری استفاده می‌کنند تا بنایی مناسب شأن‌شان بسازند؛ مانند دادگاه‌های عالی و دفترهای بانک‌های مرکزی که استواری متناسبی دارند. هنر می‌تواند به ساختمان‌های دولتی اعتبار بدهد.

هنر در خدمت حکومت اغلب دارای یک کارکرد مشروعیت‌بخش است. تصاویر هنری ممکن است یک دولت معاصر را با یک رژیم سابق مرتبط کنند تا به این ترتیب از مرجعیت تاریخ به سود زمان حال بهره ببرند. تصاحب نشان‌میله و تبر رومی‌ها توسط بنیتو موسولینی^۴ اینگونه بود. هنر در خدمت دولت اغلب درگیر ایده‌آل‌سازی می‌شود، به همین خاطر است که کارگراها در نقاشی‌های واقع‌گرای سوسیالیستی بسیار عضلانی‌تر از کارگرهای کارخانه‌های واقعی هستند. هنرمندان همچنین می‌توانند برنامه‌های سیاسی خاصی را تأیید کنند، مانند آن هنرمندان دورهٔ رکود اقتصادی در ایالات متحده که رفاه اجتماعی را مقبول تصویر می‌کردند.

رژیم‌ها و جنبش‌های سیاسی به وفاداری شهروندان و پیروان‌شان نیازمند هستند. معمولاً هنر نمادهایی فراهم می‌آورد که اتحاد می‌تواند حول آنها ریشه دوانده و شکوفا شود. حتی لیبرال دموکراسی‌ها نیز نیازمند تابعیت از برخی ارزشهای اساسی مانند احترام برابر و رواداری هستند. بنابراین، هنر لیبرال عموماً مایل است به اینکه عقایدی با محتوای برابری را ترویج و ستایش کند.

در قرن بیستم، تلاش‌هایی شد تا هنر در خدمت سیاست را به یک شبه-علم تبدیل کنند. این کوشش پروپاگاندا^۵ خوانده می‌شود. خود مفهوم پروپاگاندا حداقل دو معنا دارد: معنایی منفی و معنایی غیرمنفی. در معنای منفی، پروپاگاندا را همواره به عنوان چیزی از سنخ فریب تفسیر می‌کنند. بر اساس این تفسیر، پروپاگاندا انتشار عمدی اکاذیب است، برای منحرف کردن مردم به خاطر رسیدن به اهداف سیاسی. توصیف نادرست هواپیمای دشمن بدین صورت که مثلاً در حال به آتش بستن جمعیت غیرنظامی است، می‌تواند نمونه‌ای از این دست باشد.

در مقابل، مفهوم پروپاگاندا می‌تواند صرفاً به هر تلاش آشکار برای متقاعد کردن مخاطب به وسیلهٔ آرایه‌های هنری، اطلاق شود. بنابراین صحنه‌های ابتدایی فیلم *تفوق اراده*^۶ از لنی ریفنشتال^۷، که آدولف هیتلر^۸ را مانند یک نیمه‌خدا و ناجی در حال فرود از ابرها

^۴ Benito Mussolini

^۵ propaganda

^۶ Triumph of the Will

^۷ Leni Riefenstahl

^۸ Adolf Hitler



تصویر می‌کند، می‌تواند به معنای غیرمنفی پروپاگاندا محسوب شود، به شرطی که ریفرنشال معتقد بوده باشد که این گزارشی عادلانه از هیتلر است. اما اگر ریفرنشال معتقد نبود که گزارشش عادلانه است و فقط در حال بازی دادن تماشاگرش بود، آنوقت صحنه مذکور پروپاگاندا در معنای منفی آن به حساب می‌آید. اگرچه در این مورد سخت است که با قطعیت سخن بگوییم، اما به نظر می‌رسد امروزه «پروپاگاندا» در اکثر اوقات به معنای منفی آن به کار می‌رود.

تا اینجا به هنر در خدمت سیاست به معنای محدود آن پرداختیم. اما برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان «سیاست» را گسترده‌تر از این می‌دانند - نه سیاست به معنای آرایش‌های سیاسی (رژیم‌ها، احزاب)، بلکه سیاست به معنای کل جامعه. البته که هنر تا آنجا که انتقال‌دهنده ارزش‌ها و باورهای اجتماعی است به کل جامعه خدمت می‌کند. این را نظریه انعکاسی هنر می‌نامیم.

هنر بسیاری از ارزش‌ها و باورهای جامعه‌ای را که در آن ظهور کرده پیش‌فرض می‌گیرد، و خوانندگان، شنوندگان، و بینندگان می‌بایست جای خالی این پیش‌فرض‌های از قلم افتاده را در فرآیند جذب و فهم آن اثر هنری پر کنند. به این ترتیب، آثار هنری نه فقط منعکس‌کننده باورها و ارزش‌های فرهنگ خود هستند، بلکه می‌توانند آنها را تقویت نیز بکنند. مثلاً هنر می‌تواند ایده‌آل‌های اجتماعی رهبر را حتی در داستان‌ها و تصاویری که صراحتاً به سیاست ربطی ندارند منعکس و تقویت بکند. بسیاری از منتقدان، به خصوص از دهه ۱۹۶۰ به بعد، به این نتیجه رسیده‌اند که هنر در انتقال فرهنگ، یک کارکرد سیاسی دارد.

البته می‌توان دیدگاهی محدودتر از این دیدگاه برگزید. ممکن است فردی این فرض را معقول نداند که همه جنبه‌های هنر درگیر با سیاست هستند. ممکن است فردی بخواهد توجه‌اش را تنها بر آثار هنری‌ای متمرکز کند که پخش‌کننده افکار، عقاید، نگرش‌ها، احساسات، و امیال نادرست هستند و به این وسیله کاربستی از سلطه اجتماعی را پشتیبانی می‌کنند. این یعنی درگیر بودن با کارکرد ایدئولوژیکی هنر.

این رویکرد، خدمت هنر به آرایش‌های سیاسی‌ای را ردگیری می‌کند که فردی‌تر از رژیم‌ها و احزاب هستند. با این رویکرد می‌توان از ایدئولوژی‌های نژادپرستانه، هوموفوبیک، و پدرسالارانه سخن گفت. در عین حال، این رویکرد از نظریه انعکاسی هنر جزئی‌تر است، چراکه هر موضوعی را به لحاظ سیاسی مهم نمی‌داند. ایدئولوگ نیز از پروپاگاندا نیست (در معنای منفی) متفاوت است، زیرا علی‌رغم اینکه هر دو در فریب مشترک هستند، پروپاگاندا نیست این کار را با التفات و به منظور خدمت به یک نهاد سیاسی آشکار انجام می‌دهد، در حالی که ایدئولوگ احتیاجی ندارد هیچ‌یک از این دو شرط را برآورده سازد. بر این اساس، ممکن است مفید باشد که پروپاگاندا (در معنای منفی) را زیرمجموعه ایدئولوژی بدانیم.



بحث ما از خدمت‌هایی که هنر به سیاست می‌کند، به جای فرم بر روی محتوا تمرکز کرده است. اگرچه در قرن بیستم، علاوه بر کاربرد محتوای هنر برای ترویج ایده‌ها و احساسات سیاسی پرسش‌هایی در رابطه با لوازمی که هنر به کار می‌گیرد تا این کار را انجام دهد نیز مطرح شدند. جنبش‌های انقلابی، مانند مارکسیسم شوروی، هنرمندانی را به وجود آوردند که میل داشتند فرم‌های انقلابی جدیدی را خلق کنند تا تغییر شکل‌های آگاهی انقلابی را نشان دهند و به خوبی بیان کنند؛ نتیجه این کار، ساختارگرایی شوروی بود. با وجود این، در همان زمان، دیگر تندروهای سیاسی که واقع‌گرایی را صورت درست هنر سوسیالیستی می‌دانستند، چنین کوشش‌هایی را اغلب با نسبت دادن صفت فرم‌گرا به آن‌ها تخطئه می‌کردند. دفاع آن‌ها از واقع‌گرایی، بر این اساس بود که اگرچه در اصل بورژوا است، این سبک چیزی است که مردم می‌فهمند و بنابراین، ابزار مناسب سیاسی برای خدمت به آن‌ها است. برتولت برشت^۹ و سرگئی آیزنشتاین^{۱۰} نمایندگان مشهور شعبه فرم‌گرا هستند. جورج لوکاک^{۱۱} نظریه‌پردازی پیشرو درباره واقع‌گرایی سوسیالیستی است. مثلاً در رقص، این تضاد می‌تواند با رقص ماشینی نیکولای فورگر^{۱۲} از یک سو، و رقص‌های باله مثل دختر موسفید^{۱۳} و فوج فرمزنان^{۱۴} از سوی دیگر، نشان داده شود.

۳. هنر در مخالفت با سیاست

مسئله هنر می‌تواند با رژیم‌ها و احزاب خارجی مخالفت کند، اگرچه در این معنا از مخالفت سیاسی، مخالفت با یک رژیم به راحتی می‌تواند خدمت به رژیم دیگری فهم شود. بنابراین، هنگام در نظر گرفتن هنر در مخالفت با سیاست، سودمندتر است که بر مخالفت هنر با واحد سیاسی متصل به آن تمرکز کنیم، اثر بیل تی. جونز^{۱۵} آخرین شام در کلبه عموم/ارض موعود^{۱۶} از این قبیل است. در این

^۹ Bertolt Brecht

^{۱۰} Sergei Eisenstein

^{۱۱} Gyorgy Lukacs

^{۱۲} Nikolai Foregger

^{۱۳} White Haired Girl

^{۱۴} Red Detachment of Women

^{۱۵} Bill T. Jones

^{۱۶} Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land



رابطه، اعدام در ۳ می ۱۸۰۸^{۱۷}، اثر فرانسیسکو خوزه دِ گویا^{۱۸} اساساً در خدمت وطن‌پرستی اسپانیایی است، در حالی که در جبهه غربی خبری نیست^{۱۹} اثر اریش ماریا رمارک^{۲۰} در گُل با جنگ به عنوان یک ابزار سیاسی، از جمله ماشین جنگی آلمان، مخالفت می‌کند. به هنر در مخالفت با سیاست هنر اعتراضی، هنر برانداز، یا نقادی اجتماعی نیز گفته می‌شود.

هنر به عنوان نقادی اجتماعی می‌تواند صریح یا تلویحی باشد، و می‌تواند هدفی وسیع یا محدود داشته باشد. وقتی که محدوده درگیری نقادی اجتماعی هستنده‌های رسمی منفرد مثل دولت‌ها و احزاب سیاسی باشند، نقادی هدفی محدود دارد. هنگامی که نقادی متوجه کل جامعه یا فرهنگ باشد (یا حداقل، قسمت‌های اساسی آن مثل فرهنگ بورژوازی یا ایدئولوژی پدرسالاری)، هدف گسترده‌ای را در نظر دارد.

مثالی از نقادی اجتماعی صریح، با هدف محدود، فیلم *El Norte*^{۲۱} است، که آشکارا روی سیاست مهاجرتی آمریکا تمرکز می‌کند و درگیری‌اش را با بی‌عدالتی آن سیاست پنهان نمی‌کند. همین‌طور، *خوشه‌های خشم*^{۲۲} اثر جان اشتاین‌بک^{۲۳} صریحاً یک مسئله اجتماعی مشخص را موضوع خود قرار می‌دهد. از سوی دیگر طراحی *انوره دومیه*^{۲۴} با نام *کالسکه درجه سه*^{۲۵}، در حالی که به روشنی انتقادی است، انتقادش نه در رابطه با رویه‌های اجتماعی، بلکه در رابطه با برخورد با فقرا به طور عام است. به همین ترتیب، *میز سبز*^{۲۶} اثر کرت جوس^{۲۷} که طراح رقص بود، جنگ را در طول اعصار مورد انتقاد قرار می‌دهد. همین‌طور، به نظر می‌رسد نقاشی‌های سبک بیان‌گرایی آلمانی به جای این یا آن سیاست یک رژیم سیاسی خاص، منتقد خود جهان اجتماعی موجود باشند.

^{۱۷} Execution of May 3, 1808

^{۱۸} Francisco Jose de Goya

^{۱۹} All Quiet on the Western Front

^{۲۰} Erich Maria Remarque

^{۲۱} El Norte

^{۲۲} Grapes of Wrath

^{۲۳} John Steinbeck

^{۲۴} Honore Daumier

^{۲۵} The Third Class Carriage

^{۲۶} Green Table

^{۲۷} Kurt Jooss



در واقع، در سراسر قرن بیستم، بسیاری از هنرمندان آوانگارد هنر را به عنوان صورتی از نقّادی اجتماعی فهم کردند. دادا^{۲۸} به طور واضح انتقادی است، اما به جای انتقاد از چیز خاصی، از همه چیز (یا همه چیز بورژوا) انتقاد می‌کند. بیشتر تفسیرهای هنری معاصر—مانند کاربست‌های معاصر—فرض می‌کنند که هنر، یا حداقل هنر بلندهمت، همیشه نقّادی اجتماعی براندازانه درباره پدیده‌های اجتماعی در مقیاس بزرگ است؛ مانند سرمایه‌داری، نژادپرستی، تبعیض جنسیتی، و هوموفوبیا. این به آن معنا نیست که بگوییم هنرمندان معاصر، نمی‌توانند روی نقّادی سیاست‌های خاص و رژیم‌های رسمی مشخص تمرکز کنند، بلکه به معنای این است که مفهوم آن‌ها از سیاسی، معمولاً بسیار گسترده‌تر از آن است که محدود به حکومت‌های خاص و احزاب باشد. گاهی هنرمندان به سناتور جسی هلمز^{۲۹} حمله می‌کنند—مثل نمایشنامه *وان حمام*^{۳۰} اثر پل اشمیت^{۳۱}—اما برای بیشتر آنان که به دنبال هدفی صریح هستند: «آمریکا^{۳۲}» گزینهٔ محتمل‌تری است.

نقّادی اجتماعی می‌تواند تلویحی نیز باشد. یک هنرمند ممکن است بدون اطلاع از این کارش دسیسه‌های یک جامعه را برملا سازد. لوکاچ معتقد است که *انوره دو بالزاک*^{۳۳} محافظه‌کار در اثرش با نام *کمدی انسانی*^{۳۴} در واقع جامعهٔ فرانسه را به تصویر کشید اما به نحوی که سازگار با سوسیالیسم باشد. برخی نظریه‌پردازان ساختارگرا، از قبیل *پیر ماسری*^{۳۵} و *لویی آلتوسر*^{۳۶}، شاید در تقلید از تحلیل کلود لوی اشتراوس^{۳۷} از اسطوره، حتی استدلال کرده‌اند که نقش هنر منعکس کردن تناقضات اجتماعی است، گویی هنر ذاتاً یک منتقد اجتماعی مارکسیست است.

^{۲۸} Dada

^{۲۹} Senator Jesse Helms

^{۲۰} The Bathtub

^{۲۱} Paul Schmidt

^{۲۲} Amerika

^{۲۳} Honore de Balzac

^{۲۴} Comedie humaine

^{۲۵} Pierre Macherey

^{۲۶} Louis Althusser

^{۲۷} Claude Levi Strauss

برخی نظریه‌پردازان، مانند هربرت مارکوزه^{۳۸}، استدلال کرده‌اند که هنر خودش ذاتاً (نه به امکان خاص) صورتی از نقادی اجتماعی پیشرو است. دلیلی که برای این ادعا می‌آورد این است که اثر هنری، به وسیله ساختارهای اساسی تولید هنر مانند داستان و بازنمایی، جایگزین‌هایی برای آنچه وجود دارد فراهم می‌آورد، پس آثار هنری به این وسیله به طور مؤثری برای امکان تغییر اجتماعی بحث می‌کنند (اگرچه به نظر می‌رسد این استدلال از این امکان چشم‌پوشی می‌کند که برخی آثار هنری ممکن است در عین حال در خدمت جایگزین‌های اجتماعی بی‌مایه‌ای نیز باشند).

تئودور آدورنو^{۳۹} نیز جستجوی هنر مدرنیست را برای خودآینی، نقدی تلویحی می‌داند بر این خصیصه سرمایه‌داری که میل دارد همه ارزش‌ها را به ارزش بازاری یا ابزاری فروبکاهد. هنر مدرنیست در این جستجو کامیاب نبود، اما شکست شرافت‌مندانه آن - از چشم‌اندازی انتقادی - عملکرد جامعه سرمایه‌داری را در مقیاسی خردتر برای ما آشکار می‌سازد. از نظر آدورنو این امر تنها برای هنر مدرنیست صادق است. در جهت مخالف، هنر عامه‌پسند آلوده به بازار شده است و در راستای پایداری سلطه سیاسی سرمایه‌داری بر مردم عمل می‌کند. استدلال‌هایی که هنر را ذاتاً متعلق به گونه‌هایی از نقادی اجتماعی فرض می‌کنند، یا با گستردگی بیش از اندازه در زمینه آنچه که نقادی اجتماعی می‌داند به اشتباه می‌افتند (مانند مارکوزه) یا به جای به کار بردن واژه هنر در معنای توصیفی یا معنای مربوط به طبقه‌بندی، آن را به صورت تجلی به کار می‌برند (آدورنو). هنر ذاتاً نقادی اجتماعی نیست. بسیاری از آثار هنری یا از لحاظ انتقادی ساکت هستند یا درگیر دفاع سیاسی غیرنقدانه هستند. در هر حال، نقادی اجتماعی و اعتراض نماینده یک بخش از هنر است، بخشی که به طور فزاینده‌ای از قرن هیجدهم (هنگامی که هنر بیشتر از مذهب و حمایت سیاسی مستقل شد) به آن توجه شد و با نزدیک شدن به انتهای قرن بیستم به طور خاص محبوب شد.

۴. سیاست در حمایت از هنر

همانطور که قبلاً دیدیم، هنرورزی خودش می‌تواند صورتی از فعالیت سیاسی باشد. دولت‌ها هنرمندان را برای طراحی تمبرها، پول، یادبودها، و لباس‌های متحدالشکل^{۴۰} به کار می‌گمارند؛ و همچنین برای ساختن موسیقی؛ خواندن سرودهای ملی؛ نواختن موزیک‌های نظامی؛ سازمان‌دهی رژه‌ها و نمایش‌ها؛ و غیره. جایی که دولت‌ها یا احزاب رسمی صورت‌حساب‌ها را پرداخت می‌کنند یا به نحوی

^{۳۸} Herbert Marcuse

^{۳۹} Theodor W. Adorno

^{۴۰} uniforms



دیگر فعالیت هنری را حمایت می‌کنند، سیاست نقش کارفرما را در رابطه با هنر بازی می‌کند. در گذشته و در فرهنگ‌های متفاوت، حاکمان، نجیب‌زادگان، و کلیساها به همین نحو بسیاری از هنرمندان را به کار می‌گرفتند. از این گذشته، حتی در عصر مدرن نیز در جهان صنعتی، هنرمندان برای تأمین اهداف سیاسی به کار گرفته می‌شوند.

کارمزدهای دولت، گذشته از اینکه منبع درآمدی برای هنرمندان است، می‌تواند باعث کشمکش بین ادعاهای خودآیینی هنری و ادعاهایی درباره خیر عمومی شود. در مورد مجسمه‌ای با نام قوس کج^{۴۱} اثر ریچارد سِرا^{۴۲}، که مردم می‌دانستند سرمایه آنرا دولت تأمین کرده است، چنین اتفاقی رخ داد. ادعای سِرا این بود که او حق دارد باورش به تحمل ناپذیری زندگی مدرن را، با مجسمه‌ای که تماشاگران را به ستوه می‌آورد، آزادانه بیان کند. شهروندانی که مدعی بودند نباید یک سازه عمومی آنها را آزار دهد، این ادعای سِرا را به چالش کشیدند. پس از استماع دعاوی در دادگاه، قاضی به خراب کردن قوس کج رأی داد، که نشان‌دهنده این است که پشتوانه سیاسی هنرها، مادامیکه سیاسی است، می‌تواند منبع حمایت پرمخاطره‌ای باشد.

هنگامی که واحدهای سیاسی به هنرمندان کارمزد یا حقوق می‌دهند تا آثار هنری خاصی را برای استفاده هستنده‌های سیاسی (به معنای محدود آن) تولید کنند، هنرمندان را استخدام کرده‌اند. با وجود این حمایت دولت از هنر صورت دیگری نیز دارد. می‌توانیم این صورت را «پشتیبانی^{۴۳}» بنامیم (به این معنا که هنرمندان از حمایت دولت برخوردار شده‌اند تا به جای دنبال کردن اهدافی در راستای خیر عمومی، اهداف خودشان را دنبال کنند). یعنی برخلاف استخدام دولتی که عبارت است از به کار گرفتن هنرمندان برای تولید آثار هنری خاص برای استفاده عمومی - نظیر آرم شهرداری، پشتیبانی عبارت است از گسترش مستقیم یا غیرمستقیم منابع مالی هنرمندان به طوری که بتوانند مقاصد خودشان را به دنبال کنند. حمایت غیرمستقیم از هنر عبارت است از چیزهایی مثل بخشیدگی مالیاتی برای موزه‌ها، اعتباربخشی غیرانتفاعی به سازمانهای هنری، و کمک‌های دولتی به آموزشگاه‌های هنری. حمایت مستقیم از هنر عبارتست از پرداخت‌های نقدی فوری یا منفعت‌هایی از این نوع (زمین، ساختمان، و غیره) به هنرمندان یا به سازمان‌های هنری تا اثر خودشان را تولید کنند.

^{۴۱}. Tilted Arc

^{۴۲}. Richard Serra

^{۴۳}. Patronage



پشتیبانی دولت از هنر در جهان صنعتی شایع است. اگرچه که اخیراً این رویه در ایالات متحده بحث‌انگیز شده است. نمونه‌ای خاص از این بحث مرتبط است با پول‌هایی که سازمان‌های دولتی مانند سازمان «کمک‌های ملی برای هنرها»^{۴۴}، به هنرمندان اعطا کرده‌اند تا آثار هنری اصیل خلق کنند. بعضی آثار هنری که کمک دولتی هم دریافت کرده بودند -مانند *(Piss Christ)* immersion اثر آندرس سرانو^{۴۵}- باعث خشم مردم شدند. این آثار احساسات بسیاری از مالیات‌دهندگان را جریحه‌دار کردند، به خصوص آنهایی که مذهبی و یا متمایل به جناح راست بودند. به هر حال، در این مورد دغدغه‌های نظری فقط محافظه‌کارانه نیستند و به قلب لیبرالیسم نیز رخنه می‌کنند. چراکه اگر لیبرالیسم این آموزه است که دولت باید بین برداشت‌های مختلف از زندگی خوب بی‌طرف باشد و اگر تعداد زیادی از شهروندان معتقد باشند که دنبال کردن هنر منجر به دیدگاهی جدایی‌طلبانه نسبت به خوبی می‌شود، پس این پرسش مطرح می‌شود که آیا یک دولت لیبرال می‌تواند قانوناً از طرف جهان هنر از شهروندانی که مخالف آن هنر هستند، مالیات بگیرد. هستنده‌های سیاسی، مانند دولت‌ها، نیز با مجوز دادن و فعالیت‌های تنظیمی مانند به وجود آوردن صحنه‌های اجرا برای فعالیت‌های هنری، می‌توانند به هنر سود برسانند. اگرچه فعالیت‌های تنظیمی دولت، به طرق متعددی، می‌تواند در برابر پیشرفت خودآیین هنر، مانع هم ایجاد کند.

۵. سیاست در مخالفت با هنر

عناصر سیاسی، چه به معنای رسمی و چه غیررسمی، می‌توانند از طریق نقادی با هنر مخالفت کنند. مقامات دولتی، رهبران احزاب، و نمایندگان جنبش‌های اجتماعی، ممکن است بر ضد محتوای سیاسی، تأثیرات فرهنگی شناخته شده، اهمیت اجتماعی، و نتایج اخلاقی آثار هنری صحبت کنند. هرچند معمولاً هستنده‌های سیاسی، مانند دولت، حتی اهرم‌های قوی‌تری از نقادی برای مخالفت با هنر دارند. آنها به طور معمول، دارای امتیاز تنظیم کردن و نهایتاً ممنوع کردن آثار هنری هستند. یعنی، هستنده‌های سیاسی رسمی، مانند دولت، توانایی سانسور هنر را دارند. افلاطون مدت‌ها پیش مبنای نظری سانسور را فراهم نمود. سانسور بر این پیش فرض مبتنی است که کارکرد هنر خدمت کردن به اهداف سیاسی دولت است. جایی که هنر از رسیدن به این اهداف بازماند، یا حتی به نظر بیاید که می‌خواهد این اهداف را براندازد، سانسور بایسته است.

^{۴۴} National Endowment for the Arts

^{۴۵} Andres Serrano



در غرب از قرن هیجدهم تا زمان حال، واکنشی معمول به دیدگاه افلاطونی این بوده که هنر خودآیین است-هنر ابزار سیاست یا چیز دیگری نیست. می‌گویند که هنر، صرف‌نظر از سیاست و مستقل از آن، اهداف و کارکردهای خودش را دارد. یعنی هنر بی‌علاقه است. هرچند تھی بودن این دیدگاه با نزدیک شدن به پایان قرن بیستم بیشتر در نظر آمد، و شاید به همین دلیل باشد که بحث سانسور سیاسی از دهه ۱۹۶۰ به بعد از هر زمان دیگری داغ‌تر شده است.

انگیزه سانسور سیاسی می‌تواند مخالفت با محتوای سیاسی اثر هنری مربوطه باشد. آثار هنری‌ای که حاوی نقادی صریح یا تلویحی از آرایش‌های سیاسی خاصی یا فلسفه‌های متداول باشند، ممکن است سرکوب شوند-همانطور که در اتحاد شوروی سابق این گونه بود. اما انگیزه سانسور سیاسی می‌تواند ترس از پی‌آمدهای رفتاری گونه‌های مشخصی از هنر نیز باشد. به نظر می‌رسد که جنبش‌های موافق با سانسور در ایالات متحده اخیراً این مسیر را انتخاب کرده‌اند.

با برنامه‌های خشن تلویزیون و سینما، همچنین اشعار تهاجمی در ترانه‌ها، بر این اساس مخالفت می‌شود که منجر به رفتار خشن می‌شوند. هنر هرزه‌نگار^{۴۶} نیز محکوم می‌شود، و از قدغن کردن آن حمایت می‌شود چراکه گفته می‌شود ممکن است منجر به تجاوز یا تبهکاری جنسی شود. امتحان کردن این ادعاها فوق‌العاده دشوار است. یک دلیل واضح برای این دشواری این است که هر آزمایشی که توانایی علت‌یابی فعالیت‌های مجرمانه را داشته باشد به احتمال زیاد خودش غیرقانونی و قطعاً غیراخلاقی خواهد بود.

بدون شک تأکید بر نتایج رفتاری در بحث‌های آمریکایی درباره سانسور، نشان از تعهد به تصور لیبرال اصل زیان^{۴۷} است. یعنی، برای قانونمند بودن سانسور دولتی، برهان‌های خاصی می‌بایست آورده شوند. به‌خصوص دولت باید نشان دهد که آثار هنری مورد بحث، مستعد پی‌آمدهای ناخواسته برای اشخاص ثالث هستند. اینکه آیا آثار هنری واقعاً چنین هستند، پرسشی تجربی است که هنوز کسی پاسخی قاطع برای آن نیافته است.

^{۴۶} Pornographic

^{۴۷} harm principle



ارجاعات و منابعی برای مطالعه بیشتر

- Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, translated by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. 1972. *Dialectic of Enlightenment*, transl. by John Cumming. New York: Seabury.
- Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, transl. by Ben Brewster. London: New Left Books.
- Barrell, John. 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: "The Body of the Public."* New Haven, CT: Yale University Press.
- Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and transl. by John Willett. New York: Hill and Wang.
- Carroll, Noel. 1987. "Can Government Funding of the Arts Be Justified Theoretically?" *Journal of Aesthetic Education*, 21/1 (spring): 21–35.
- _____. 1998. *Philosophical Problems of Mass Art*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Copp, David, and Susan Wendell, eds. 1983. *Pornography and Censorship*. Buffalo, NY: Prometheus Books.
- Eagleton, Terry. 1976. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. Atlantic Highlands, NJ: New Left Books.
- Edelman, Murray. 1995. *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Johnson, Pauline. 1984. *Marxist Aesthetics: The Foundations within Everyday Life for an Emancipated Consciousness*. London and Boston, MA: Routledge.
- Lukács, Georg. 1964. *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, transl. by John Mander and Necke Mander. New York: Harper Torchbook.



- Macherey, Pierre. 1978. *A Theory of Literary Production*, translated by Geoffrey Wall. London and Boston, MA: Routledge.
- Marcuse, Herbert. 1978. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, MA: Beacon Press.
- *National Television Violence Study: Scientific Papers, 1994–1995*. 1995. Studio City, CA. Plato. 1974. *Republic*. Transl. by G. M. A. Grube. Indianapolis, IN: Hackett.
- Sorrell, Tom. 1992. "Art, Society and Morality," in Oswald Hanfling, ed., *Philosophical Aesthetics*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, pp. 297–347.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.